

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İNTERNET DİZİLERİNDE DRAMATİK YAPI:
YOUTUBE ORTAMINDA YAYINLANAN
01 DİZİSİ ÖRNEĞİ

Semih SEVİNGEN

2501170784

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Neşe KARS TAYANÇ

İSTANBUL – 2022

ÖZ

İNTERNET DİZİLERİNDE DRAMATİK YAPI: YOUTUBE ORTAMINDA YAYINLANAN 01 DİZİSİ ÖRNEĞİ

SEMİH SEVİNGEN

Televizyon kanallarında öne çıkan bir program türü olarak yayınlanan dizi filmler, bölümler halinde günlük ya da haftalık periyotlarla yayın akışı içinde bir zaman diliminde yayınlanmaktadır. Televizyon kuruluşlarının organizasyon ve yönetim yapısına göre bölüm süreleri belirlenmekte, reklam kesintilerine uygun olarak dramatik yapı oluşturulmaktadır. Gerek olay örgüsü gerekse karakter oluşturma ve tüm gösterilecekler “6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun” çerçevesinde düzenlenmekte ve denetlenmektedir. Yeni iletişim teknolojileri, farklı yayın ortamlarını da mümkün hale getirmiştir. Bunlardan biri, internet üzerinde video paylaşım siteleri kurulmasıyla olmuştur. Bir sosyal medya platformu olan YouTube’da başlayan görüntülü ve sesli içerik paylaşabilme olanağı, başka sitelerin kurulmasıyla artarak devam etmektedir. Meslek profesyonelleri ya da amatörlerin ürettikleri videoların izleyicilerle paylaşılması, farklı insan gruplarının da ilgisini çekmektedir. Bu çalışmada, YouTube ortamında yayınlanan, meslek profesyonelleri tarafından üretilmeyen ancak dizi formatında olan 01 dizisinin dramatik yapısı araştırılmaktadır. Hem yayın ortamının farklılaşması hem de paylaşılan içeriğin bir dizi formatında olması, dramatik yapı bağlamında ele alınmaktadır. Bu çerçevede bu çalışmada, öncelikle popüler kültür bağlamında televizyon ve sosyal medya tartışılmakta, ardından televizyon programları çerçevesinde drama ve dramatik yapı kavramları incelenmekte, tezin son bölümünde ise 01 dizisinin YouTube mecrasında yayınlanan bölümlerinin dramatik yapı analizi yapılarak dizinin dramatik yapısı ortaya konmaktadır. 01 dizisinin dramatik yapı bağlamında televizyon dizileri ile aynı çizgide ilerlediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popüler Kültür, YouTube, Dizi, Dramatik Yapı

ABSTRACT

DRAMATIC STRUCTURE OF INTERNET SERIES: THE CASE OF SERIES 01 BROADCAST ON YOUTUBE

SEMİH SEVİNGEN

Series on television channels as a prominent type of program are broadcast in episodes in daily or weekly periods in a time slot within the broadcast stream. Episode durations are determined according to the organization and management structure of television companies, and the dramatic structure is created in accordance with commercial breaks. Both plot and character creation and all the shows are regulated and supervised within the framework of the “Law No. 6112 on the Establishment of Radio and Television Enterprises and their Media Services.” New communication technologies have made different broadcasting media environments possible. One of them was the launch of video sharing sites on the internet. The opportunity to share video and audio content, which began on YouTube, a social media platform, continues to increase with the creation of other web sites. Sharing videos produced by professionals or amateurs with audience is also of interest to different groups of people. In this study, the dramatic structure of the YouTube series *01*, which is not produced by professionals but is in the series format, is analyzed. Both the differentiation of the broadcast medium and the fact that the shared content is in a series format are discussed in the context of the dramatic structure. Within this framework, firstly television and social media are discussed in the context of popular culture, then the concepts of drama and dramatic structure are examined within the framework of television programs, and in the last part of the thesis, the dramatic structure of the series *01* is revealed by analyzing the dramatic structure of the episodes broadcast on YouTube. It has been concluded that the *01* progresses in the same line with the classic television series in terms of dramatic structure.

Keywords: Popular Culture, YouTube, Series, Dramatic Structure

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, günümüzdeki dijitalleşen medya ortamında anlatı biçimlerinin dönüşümü ile ortaya çıkan dijital yayıncılık ortamlarında üretilen SIFIR BİR dizisinin dramatik yapısı incelenmiştir. Özellikle YouTube gibi açık erişimi olan platformlarda yayınlanan internet dizilerinden; SIFIR BİR dizisi örneği üzerinden yapılan bu çalışma sonucunda; geleneksel televizyon dizileri ile internet dizileri arasındaki dramatik yapıdaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır.

Geleneksel televizyon dizilerinin birçoğunun anlatımında standart kurallara ve kalıplara dayalı dramatik yapısına nazaran internet dizilerinin bu bağlamda daha özgün ve günümüzdeki içerik üretiminin çok daha gelişmekte olan dinamik bir alana evrilmesi gözlemlenmiştir.

Çalışma sürecinde hem kuramsal hem de uygulamalı aşamalarda pek çok zorlukla karşılaşmış, ancak bu süreç aynı zamanda akademik anlamda önemli bir öğrenme deneyimi sunmuştur. Bu tezin hazırlanmasında bilgi ve deneyimleriyle yol gösteren değerli danışmanım Prof. Dr. Neşe Kars Tayanç'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Bu çalışmanın, internet dizileri ve dramatik yapı üzerine yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlaması temenni edilmektedir.

Semih SEVİNGEN
İSTANBUL-2022

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA TELEVİZYON VE SOSYAL MEDYA

1.1. Kültürün Kökeni ve Tanımları	6
1.2. Kültür Tartışmaları	10
1.2.1. Kültüre Seçkinlik Yaklaşım	11
1.2.2. Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi	15
1.2.3. Birmingham Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmaları	19
1.3. Kültür Biçimleri	22
1.3.1. Ulusal Kültür ve Egemen Kültür	22
1.3.2. Küresel ve Evrensel Kültür	23
1.3.3. Halk ve Folk Kültürü	25
1.3.4. Yüksek Kültür	27
1.3.5. Aşağı Kültür ve Varoş Kültürü	29
1.3.6. Alt Kültür	30
1.3.7. İşçi Sınıfı Kültürü	30
1.3.8. Kitle Kültüründen Popüler Kültüre	32
1.3.8.1. Kitle Kültürü	33
1.3.8.2. Popüler Kültür	37
1.4. Popüler Kültür Bağlamında Televizyon ve Sosyal Medya	42
1.4.1. Bir Popüler Kültür Aracı Olarak Televizyon	42
1.4.2. İnternet ve ‘Televizyonun Ölümü’ Tartışmaları	47
1.4.3. Sosyal Medya: Yeni Bir Popüler Kültür Formu ve Taşıyıcısı	52
1.4.4. Sosyal Medyanın Video Paylaşım Ortamı YouTube	55

İKİNCİ BÖLÜM BİR TELEVİZYON PROGRAM TÜRÜ OLARAK DRAMA VE DRAMATİK YAPI

2.1. Televizyon Program Türleri	59
2.2. Drama	66
2.2.1. Drama Kavramı	66

2.2.2. Dramanın Anlatısal İlkeleri	67
2.2.2.1. Dram Sanatının Temel Özellikleri	67
2.2.2.2. <i>Mimesis</i>	68
2.2.2.3. <i>Katharsis</i>	72
2.2.3. Dramanın Yapısal İlkeleri	73
2.2.3.1. Dramanın Öğeleri	74
2.2.3.1.1. Olay Örgüsü	74
2.2.3.1.2. Karakter	76
2.2.3.1.3. Sözel Dışavurum	77
2.2.3.1.4. Düşünce	78
2.2.3.1.5. Gösteri	78
2.2.3.1.6. Şarkı Düzeni	78
2.2.3.2. Geleneksel Dramatik Yapı	79
2.2.3.2.1. Giriş (Serim)	80
2.2.3.2.2. Çatışma	80
2.2.3.2.3. <i>Peripeteia</i> , <i>Anagnorisis</i> ve <i>Pathos</i>	82
2.2.3.2.4. Gelişme (Düğüm)	84
2.2.3.2.5. Doruk Noktası	84
2.2.3.2.6. Sonuç (Çözüm)	85
2.2.3.2.7. Dramatik Eğri	85
2.3. Televizyon Draması	87
2.3.1. Televizyon Dramalarında Alt Türler	89
2.3.2. Dizisellik	90
2.3.3. Dizi ve Seriyal Ayrımı	92
2.3.4. Dizilerde Dramatik Yapı ve Anlatı Özellikleri	94

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

01 DİZİSİNİN DRAMATİK YAPISI

3.1. Araştırmanın Amacı	100
3.2. Araştırmanın Yöntemi	100
3.3. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	102
3.4. 01 Dizisinin Dramatik Yapısının Çözümlemesi	103
3.4.1. Dizinin Konusu ve Künyesi	103
3.4.2. 01 1. Sezon 1. Bölüm	104
3.4.2.1. Öykü Akışı	104
3.4.2.2. Senaryonun Yapısı	105
3.4.2.3. Dramatik Yapı Şeması	106
3.4.3. 01 1. Sezon 2. Bölüm	107
3.4.3.1. Öykü Akışı	107
3.4.3.2. Senaryonun Yapısı	108
3.4.3.3. Dramatik Yapı Şeması	109

3.4.4. 01 1. Sezon 3. Bölüm	109
3.4.4.1. Öykü Akışı	109
3.4.4.2. Senaryonun Yapısı	110
3.4.4.3. Dramatik Yapı Şeması	112
3.4.5. 01 2. Sezon 1. Bölüm	112
3.4.5.1. Öykü Akışı	112
3.4.5.2. Senaryonun Yapısı	113
3.4.5.3. Dramatik Yapı Şeması	114
3.4.6. 01 2. Sezon 2. Bölüm	115
3.4.6.1. Öykü Akışı	115
3.4.6.2. Senaryonun Yapısı	115
3.4.6.3. Dramatik Yapı Şeması	116
SONUÇ	118
KAYNAKÇA	122

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Frankfurt Okulu'nun kültür ve kitle kültürü karşılaştırması (Storey, 2018: 72)	35
Tablo 2 Televizyon yayıncılığının dönemleri (Rudolph, 2014: 48)	51



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Yükselen dramatik eğri (Miller, 2016: 33)	86
Şekil 2 Testere dişleri biçiminde dramatik eğri (Dietrich & Duckwall, 1983: 24)	86
Şekil 3 Televizyon dramalarında dramatik eğri (Hilliard, 2015: 392)	97
Şekil 4 Birinci sezon birinci bölüm dramatik yapı şeması	106
Şekil 5 Birinci sezon ikinci bölüm dramatik yapı şeması	109
Şekil 6 Birinci sezon üçüncü bölüm dramatik yapı şeması	112
Şekil 7 İkinci sezon birinci bölüm dramatik yapı şeması	114
Şekil 8 İkinci sezon ikinci bölüm dramatik yapı şeması	117

GİRİŞ

Tarihin en büyük icatlarından birisi hiç şüphesiz televizyondur. Uzak anlamına gelen *tele* ve görme anlamına gelen *visio* kelimelerinin birleşmesi ile ortaya çıkan televizyon kelimesi uzağı gösteren anlamına gelmektedir. John Logie Baird'in 1923 yılında bulduğu televizyon, üç yıl sonra 1926 yılında yayın yapmaya başlamıştır. İlk yapılan yayınlar büyük spor organizasyonları, sinemalar, tarihi anlar gibi toplumun ilgisini çekip, toplumu etkileyen kayda değer olaylardır. Televizyonun bir endüstri haline gelerek farklı kitlelere, çeşitli program türleri sunması 1950'li yıllara tekabül etmektedir. Günümüz dünyasında neredeyse herkese ulaşan televizyonun, toplumların kültürlerini yansıtmaları beklenirken bunun yanı sıra kendisi bir kültür oluşturma aracı haline gelmiştir (Hamamcı, 2015: 16-18).

Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun içeriğinde belirtildiği üzere, asıl hedefi topluma bilgi vermek, toplumu eğlendirmek ya da eğitmek sebepleri ile elektronik iletişim şebekeleri vasıtasıyla program sunmak olan yayıncılar, bireysel iletişim dışında kalmakla beraber, medya ileti hizmeti sağlayıcılarının editöryal mesuliyetinde olan yayıncılık hizmetini vermektedirler (Mevzuat, 2011). Bu hizmetler 6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun çerçevesinde düzenlenmekte ve denetlenmektedir. Televizyon kanalları yayınladıkları programlar içinde birçok farklı biçim program bulundurmaktadırlar. Programlar; konuları, konularının uygulanış şekli, konuların işlenirken kullanılan ekipman ve yapım unsurlarının kullanılış şeklindeki benzerlikler ve ortak özelliklere göre çeşitlendirilmektedirler (Kars, 2012: 25).

Bu yayınlar içerisinde izlenilirlik bakımından farklı yer edinen bir program türü olan televizyon dizileri, yayımlandıkları kanal veya kuruluşun yayın ve idari yapısına göre bölüm süreleri belirlenerek, reklam aralarına uygun bir şekilde hazırlanmış dramatik yapılarıdır. Yayıncılığın yapılabilmesi için gerekli olan teknik ve içerik bakımından diziler, televizyonlar için hazırlanan programlardır. Televizyon kanallarının kendi bünyesinde oluşturdukları çalışanlar ya da televizyon kanalları için program üretilip satan, dış yapımcı kuruluşlar tarafından yapılan dizi filmler 6112 numaralı kanuna uygun bir şekilde üretilerek televizyon kanallarında

yayınlanmaktadır. İçerik ya da teknik olarak çeşitlilik gösteren diziler, genellikle kendi yapısal anlatımına ve hedef kitlesine uygun kanallarda yayınlanmaktadır. İzlenilirliğinin çokluğuna göre belirlenen saatlerde yayınlanan diziler, izleyicinin ilgisi, kanalın yayın işleyişi, diğer kanalların rakabeti ve benzeri sebeplerden yayıncı kuruluşların etkisi altında kalabilmektedir. 6112 sayılı kanunda belirlenen düzenlemeler ile beraber televizyon programları toplumun yapısına uygun bir biçimde hazırlanmaktadır. Bu durum televizyon programlarının izlenmesi için ev ortamının uygunluğu baz alınarak televizyon programlarının hazırlandığının göstergesidir. Ev ortamı için program hazırlayan televizyon kuruluşları, dizileri belirli zaman diliminde ve belirli zaman aralığında yayınlamaktadır (Mutlu, 1995: 73, 129; Mevzuat, 2011; Kars, 2012: 23-24, 28; Miller, 2016: 82). Televizyon dramaları, günlük, haftalık, aylık gibi belirli zaman aralıkları ve belirlenen süre içerisinde yayına sunulmaktadır. RTÜK tarafından yapılan televizyon izleme eğilimleri araştırmasında ortaya çıkan veriler sonucunda en çok seyredilen ilk altı televizyon kanalında en fazla tercih edilen programların televizyon dramaları olduğu ortaya çıkmıştır. Bu verilerden elde edilen bilgilere göre belirli şartlarda izleyicilerin kanal seçiminden ziyade dizi seçimi yaptığı söylenilebilmektedir (RTÜK, 2013: 90-92). Öyle ki izleyicilerin kanalları tercih ederken önceliklerini diziler oluşturmaktadır (Ateşalp & Başlar, 2015: 168).

İletişim teknolojilerinde görülen gelişmeler ile dijital teknolojilerin yükselişi; ağ bağlantısı, bilgisayarların kapasitelerinin artması, kişisel ve internet bağlantılı cihazların yaygınlaşması, televizyonun bilgisayar benzeri özellikler alarak daha etkileşimli hale gelmesi, anaakım medya biçimlerinin dijitalleşmesi vb. gelişmeler yayıncılığı dönüştürmüştür. Yayıncılık, reklamlarla biçimlenen doğrusal bir programlama akışından uzaklaşmıştır. Yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi ile radyo ve televizyondan farklı yayın ortamlarında yayıncılık hizmeti verilebilmesi mümkün olmuştur. Yeni yayıncılık ortamları profesyonel olarak üretilen içeriğin yanında amatör işlere de alan açmıştır. Bütün bunlar video içeriğinin nasıl üretildiği, izleyiciye nasıl iletildiği, izleyicinin onu nasıl tükettiği ve seyir alışkanlıkları konusunda büyük bir değişime neden olmuştur (Merrin, 2012: 98; Ateşalp & Başlar, 2015: 175; Hilliard, 2015: 51).

Dijital teknolojiler telekomünikasyon, bilgisayar ve yayıncılık olmak üzere üç farklı endüstri kolunu bir araya getirmiştir (Tekinalp, 2011: 380). Yöndeşme, yakınsama veya yakınlaşma, bu durumu izah etmek için açıklamakta fayda bulunacak bir konudur. Yakınsama “çeşitli medya sistemlerinin bir arada bulunduğu ve medya içeriğinin bu sistemler arasında akışı bir şekilde dolaştığı bir durum”dur. Medya yöndeşmesinde sabit bir ilişki değil, medya sistemlerinin kesişimi ile devam eden bir süreç söz konusudur. Kavram gerek teknolojik değişimleri gerek mülkiyet kalıplarındaki değişimleri gerekse içeriklerin üretilme ve tüketilme biçimlerindeki değişimleri kapsamaktadır (Jenkins, 2018: 36-37, 436).

Medya teknolojilerinin gelişimi ile yöndeşmenin kaçınılmaz olduğu ortaya çıkmıştır. Gelişen teknolojinin kullanımı yaygınlaştıkça içerik bakımından yapmakta olduğu yayınlar da çeşitlilik kazanarak gelişim göstermektedir. Herkesin edinebildiği dijital cihazların kullanım alanı arttıkça medya kuruluşları için yayınların ulaşılabilirliği de artmaktadır. Örneğin, artık bilgisayarlar belirli programların kullanımı, oyun ve benzeri görevleri ile beraber, televizyon yayınlarının internet üzerinden canlı ya da bant olarak yayınlanması ile başka birtakım işlevler kazanmaktadır. Cep telefonlarının teknolojik gelişimi sonucu, basit yapılı kısa mesaj atabilip, konuşmaya olanak sağlayan cep telefonları birer cep bilgisayarı, kamera haline gelip akıllı telefonlar haline dönüşmüşlerdir. Bu teknolojik gelişmeler peşinde zıttı bir gelişmeyi doğurmaktadır, televizyonların işlevselliğini arttırarak televizyonda, internet üzerinden oyun oynanabilir, mail atılabilir, birçok uygulama kullanılabilir, internet araması yapılabilir hale gelmektedir. Bu sayede teknoloji, mecralar arasında geçiş yapmayı ve hepsinin ortak kullanımını sağlamaktadır. Böylece evde, aile yapısına uygun ve belirlenen saatlerde yapılan yayınların yanında, televizyon yayıncılığını bilgisayarlara ve cep telefonlarına uyumlu hale getirmektedir. Bu durum televizyon yayıncılığı için mekân, zaman gibi önemli unsurların değişimine sebep olmaktadır (Jenkins, 2017: 34-35).

Televizyon genele yayın yaptığından yayıncı kuruluşlar yaptıkları yayını izleyecek kitledeki herkesin izleyebileceği şekilde hazırlarlarken, yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve medyanın bireysel ulaşımının kolaylaşması yayınların içeriğinin daha bireyselleşmesini sağlamaktadır. İzleyici kişisel tercihlerinin

doğrultusunda daha çeşitli programlar bulabilmektedir. İzleyicinin bireysel zevklerine hitap eden diziler, izleyici ile arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Televizyon ortamında izleyici, yayıncı kuruluşun hazırladığı diziye izlerken, yeni medya ortamlarında beğeni ve yorumlarını diğer izleyiciler ile etkileşim sağlayarak sunmaktadır. Bu durum izleyiciyi, üretici konumuna getirmektedir. İzlediği programlara beğeni ve yorum yapan izleyici, kendi programının üreticisine dönüşmektedir. Yapılan programları yayınlamak için sosyal medya üzerinden müzik ve video yayını yapan ortamlar, internet siteleri kullanılmaktadır. Bu yayın ortamları üyelik ile oluşturdukları profiller aracılığıyla bireysel yayın yapmaya imkân sağlamaktadır. Bu sayede bireysel yayın üreticisi kendi yayınının mülkiyetini korumaktadır. Sosyal medya üzerinden yapılan internet yayıncılığı bazı siteleri tüm video, ses, yayın imkânı için bir talepte bulunmadan faydalandırırken, bazı siteler üyelik sistemi ve para karşılığı abonelik ile bu imkânlardan faydalandırmaktadır. İnternet ortamında yapılan ve medya teknolojisinin gelişimi ile iç içe geçen medyaya ulaşım için çeşitli abonelikler mevcuttur. Bu imkânların hepsine ulaşım için internet aboneliği gerekmektedir (Jenkins, 2017: 33-44).

Sosyal medya üzerinden dizi yayını yapılabilen ortamlardan biri de YouTube platformudur. YouTube, 2005 yılında kurulmuş ve 2006 yılında Google tarafından satın alınmış bir video paylaşım sitesi ve sosyal medya platformudur (Danesi, 2019: 382). İletişim teknolojilerindeki gelişmeler çerçevesinde, YouTube'un yayıncılıkta yaşanan dönüşümün bir parçası olduğu söylenebilmektedir. En çok kullanılan video paylaşım sitelerinden biri ve Türkiye'de en çok kullanılan sosyal medya olan YouTube (We are social, 2021), kullanıcı odaklı ve ücretsiz bir mecradır. Resmi ve resmi olmayan kurumların, sıradan kullanıcıların, egemen ve alt kültürlerin tamamının içerik paylaşmasına imkân sağlamaktadır. Bu yönüyle YouTube'un hem geleneksel hem de popüler kültürü kapsayacak bir şekilde farklı kültür biçimlerinin taşıyıcısı olduğu (Gider Işıkman, 2016: 9), sadece popüler kültür bağlamında ise hem yukarıdan aşağıya hem de aşağıdan yukarıya paylaşımın yer aldığı bir mecra olduğu söylenebilmektedir (Burgess & Green, 2009: 6).

Tüm bu gelişmeler ve ortaya çıkan yeni iletişim ortamları dizilerin yapım ve izlenme biçimlerini de dönüştürmüştür. İnternet ortamı, televizyon dramaları için yeni

bir alan açmıştır (Söğüt, 2020). YouTube da dramaların yayınlandığı bir site olarak dikkat çekmektedir. Televizyon kuruluşlarının, profesyonel olarak ürettikleri dizileri geleneksel televizyon ekranının yanı sıra yayınladıkları bir mecra olmasının yanında YouTube, aynı zamanda meslek profesyoneli olmayan kişilerce amatör şartlarda hazırlanan dizilerin de yayınlandığı bir ortamdır (Merrin, 2012: 98; Ergüney, 2017: 54). YouTube üzerinden yayınlanan amatör yapımların en büyük sıkıntıları finansman bulmaktır. Bu internet dizileri belirli bir başarı gösterdikten sonra gerek televizyonun gerek diğer platformların ilgisini çekmektedir. İnternetin bağımsız ortamından faydalanan bu amatör yapımlar televizyon dizilerine rakip olacak güçte değildir fakat geleneksel yayıncılık kurallarından uzak kalmaları ve birçok mecradan, zaman, mekân ve tekrar kaygısı olmaksızın izlenebilir olmaları ise seyirciyi çekmektedir (Güven, 2017: 150).

Bu kapsamda bu tez çalışmasında, Youtube ortamında yayınlanan, meslek profesyonelleri tarafından üretilmeyen ancak dizi formatında olan 01 dizisinin dramatik yapısı incelenmektedir. Yayın ortamının farklılaşmasının dizinin dramatik yapısına etkisi araştırılmaktadır. Bu çerçevede, YouTube’da yayınlanan 01’in geleneksel olay örgüsü ve dramatik yapı bakımından diğer yapımlardan farkı olup olmadığı, varsa bu farklılıkların neler olduğu sorularına cevap aranmaktadır. Bunun için araştırma yöntemi olarak dramatik yapı analizinden faydalanılmaktadır.

Tezin yapısı şu şekildedir: Birinci bölümde popüler kültür bağlamında televizyon ve sosyal medya tartışılmakta, ikinci bölümde televizyon programları çerçevesinde drama ve dramatik yapı kavramları incelenmektedir. Tezin son bölümünde ise 01 dizisinin YouTube’da yayınlanan bölümlerinin dramatik yapı analizi yapılarak dizinin dramatik yapısı ortaya konmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA TELEVİZYON VE SOSYAL MEDYA

1.1. Kültürün Kökeni ve Tanımları

Kültür, insana dair pek çok başka kavram gibi pek çok farklı tanıma sahiptir. Sosyal bilimlerde her disiplin kültürü farklı şekillerde ele almış ve tanımlamıştır. Kültür, yan anlamlara da sahip, hayatın her alanıyla ilişkilendirilebilen oldukça geniş bir kavramdır (Geçer, 2015: 24). Günümüzdeki çok fazla ve çok geniş kullanımı nedeniyle, onu daha geniş bir kültür alanının parçası olarak düşünmek ve belli başlı ortak özellikler bulmayı beklemek yerine, kültürü bileşenlerine ayırarak incelemek daha uygun olmaktadır (Kuper, 1999'dan aktaran Bennet, 2005: 63).

İngiliz kültürel çalışmalarının kurucularından biri sayılan (Taş, 2020: 30) Raymond Williams (2016b), kültürün İngiliz dilindeki en karmaşık birkaç kelimeden biri olduğunu ifade etmektedir. Bunun nedenini, kavramın bazı Avrupa dillerindeki birbirinin içine geçmiş tarihsel gelişimi ile farklı disiplinlerdeki farklı düşünce sistemlerindeki önemli kavramlar için kullanılması olarak göstermektedir (105).

Kelimenin etimolojik kökeni incelendiğinde, kültürün Latince *cultura* kelimesinden, *cultura*'nın ise yine aynı dildeki *colere* fiilinden geldiği görülmektedir. *Colere*; yetiştirmek, tarımda gelişim, ikamet etmek, korumak, tapmak, ibadetle onurlandırmak gibi daha sonra bir kısmı ayrılmış* bir dizi anlama gelmektedir (Williams, 2016b: 105; Eagleton, 2016: 10). Bu kullanımların hepsinde bir süreci anlattığı dikkat çekmektedir (Williams, 2016b: 105).

Kültür kelimesi günümüzdeki yaygın kullanımına *cultura* kelimesi üzerinden gelmiştir. *Cultura* ilk olarak yetiştirme ve bakma anlamlarına sahip olmuştur. 15. yüzyılın başlarında İngiliz diline temel anlamıyla çiftçilik ve doğal büyümenin

* Zaman içinde ikamet anlamı *colonus* kelimesi üzerinden günümüzde sömürge anlamına gelen *colony*'ye, ibadetle onurlandırmak anlamı *cultus* kelimesi üzerinden inanç ve tapınma anlamlarına gelen *cult*'a dönüşmüştür (Williams, 2016: 105).

gözetilmesini ifade eden *culture* olarak geçmiştir (Williams, 2016b: 105). Bu anlamında kültür kendiliğinden büyümenin yanında, düzenlemeyi ve gelişmeyi de içinde barındırmaktadır (Eagleton, 2016: 13). Doğal büyümenin gözetilmesi anlamı 16. yüzyılın başından itibaren insan gelişimini kapsayacak biçimde genişlemiş, çiftçilikle ilişkili anlamının yanında 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başına kadar bu temel anlamını korumuştur (Williams, 2016b: 105-106). Özellikle 18. ve 19. yüzyılda kültürün en çok kullanıldığı alan olan antropolojinin ve kültürel antropolojinin gelişmesi, kültür kavrayışında bir farklılaşma yaratmasıyla birlikte kavramın da gelişmesine yol açmış, kültürü çoğulcu ve geniş bir kavram haline getirmiştir (Williams, 1993: 9; Erdoğan & Alemdar, 2005: 21). 19. yüzyılın başından itibaren ise anlamı genişleyerek, insanın maddi ve somut gelişiminin yanına, uygarlığın gelişimi veya farklı toplumların gelişimi gibi düşünsel ve soyut boyutlar da kapsamaya başlamıştır (Taş, 2020: 30). Aynı yüzyılın ortalarından itibaren kullanımı yaygınlık kazanmış (Williams, 2016b: 106), “insanlığın gelişmiş maddi ve zihinsel yaratımlarını ve bunların birikimiyle oluşan kalıtsal unsurları ifade eden bir kapsama erişmiştir” (Taş, 2020: 30).

Bourse ve Yücel (2017) kültür kavramını tarihsel bir çerçeve içinde ele aldıklarında iki farklı eksenden söz etmektedirler: kültürün bir kalıt olması ve kültürün toplumsal bir yapı olması. Bunların birincisine göre kültür, bir sürekliliği veya düzenli bir aktarımı olan davranışlar, düşünce biçimleri ve nesnelerden oluşan bir mirastır (129). Bu bağlamda kültürü insanoğlunun toplam mirası olarak özetlemek de mümkündür (Geçer, 2015: 26). Kültür bu süreklilik ve aktarımın sonunda insanlara ve toplumlara birer kimlik vermektedir (Bourse ve Yücel, 2017: 129). Benzer bir şekilde Mutlu (2017: 219) kültürü kısaca “insan topluluklarına kimliklerini veren ve onları birbirlerinden ayırt eden özelliklerinin toplamı” olarak tanımlamaktadır. Bourse ve Yücel’in (2017) yaptığı ayrımda ikinci eksene göre ise kültür, toplumsal bir yapıdır ve sürekli yenilenmektedir. Birinci tarihsel ekseninde kültür kolektif kimliğin nedeniyse, ikinci ekseninde kolektif kimliğin bir sonucudur (129).

Tarihsel gelişimi ve kullanımı karmaşık olan kültür, en genel kullanımıyla, “zihnin etkin olarak geliştirilmesi” anlamı kazanmıştır. Burada kültürün kendisi anlam katmanları bakımından zihnin gelişkin bir durumu, gelişme süreci ve bu süreçlerin

araçları olmak üzere üçe ayrılabilir. Zihnin gelişkin bir durumu, kültürlü kişi veya kültür almış kişi gibi anlamlara sahipken, bu duruma doğru gelişme süreci ile kültürel ilgiler veya kültürel etkinlikler vb. kastedilmektedir. Bu süreçlerin araçları olarak ise sanat veya entelektüel çabalar gösterilebilmektedir. Bunların yanında kültür çoğunlukla “ayrı bir halkın ya da başka bir toplumsal grubun ‘bütün yaşam biçimi’ni kastetmektedir” (Williams, 1993: 9). Mutlu’nun yaptığı tanıma göre de kültür, bir toplumun dilini, davranış normları ve kodlarını, törenlerini, kıyafetlerini ve inanç sistemlerini içeren bütün bir yaşam biçimine işaret etmektedir (Mutlu, 2017: 219).

Bourse ve Yücel (2017: 132) de benzer bir şekilde kültürün dili, gelenekleri, inançları, yaşam alanlarını, politik yapıları ve sanatları kapsadığını belirtmektedir. Onlara göre kültür maddi veya manevi fark etmeksizin, insan yaşamının toplum aracılığıyla aktarılan öğelerini bir araya getirmekte, var olma biçimlerini anlatmaktadır. İnsanın, toplumsal yaşama dahil olan her alanda, kendisini ve kendisine ait olanı ifadesi kültürdür (Erdoğan, 2011: 465). Başka bir ifadeyle kültür, “özgül bir grubun yaşam tarzını oluşturan değerler, âdetler, inançlar ve pratikler bileşiği”dir (Eagleton, 2016: 49).

Kültür, toplumsal bir grubun davranış, düşünce ve yaşam biçimlerini ifade etmektedir. Bunun yanında bir toplumun insanla, doğayla, teknikle veya sanatsal yaratımla olan ilişkisinin çerçevesini çizmektedir. Kültür kavramı ayrıca kurumsal ve toplumsal temsilleri veya topluma ilişkin kurallar, değerler bütünü, ideolojiler gibi bunları yönlendiren modelleri içine almaktadır (Bourse & Yücel, 2017: 135). Antropolog E. B. Tylor henüz 1871’de kaleme aldığı *Primitive Culture* isimli eserinde kültürü “bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, hukuku, âdetleri ve bireyin toplumun bir üyesi olarak kazandığı diğer tüm yeti ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün” olarak tanımlamaktadır (Tylor, 1871’den aktaran Eagleton, 2016: 49).

Görüldüğü gibi toplum ve kültür kavramları iç içe geçmiştir. Kültür ve toplum karşılıklı olarak kurucu kavramlardır. Bir dönüşüm içinde toplum kültür ile, kültür de toplum ile ilişkisi içinde kurulmaktadır (Chaney, 2018: 128-129). Bir kültürün bağlı olduğu toplum olmadan ortaya çıkması mümkün olmadığı gibi, toplum da kültürü olmadan varlığını devam ettirememektedir. Kültür toplumsallaşma sürecinin bir

parçası olarak nesilden nesle aktarılmaktadır (Geçer, 2015: 26-27). Fakat nesilden nesle aktarım şeklinde bir kültür açıklamasının çok doğru olmadığını savunan görüşler de mevcuttur. Bu çeşit bir tanım, belirli kültürel formların var olmaya başladığı bir geçmişte daha ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmekle eleştirilmektedir. Bu eleştiri, daha sonraki nesillerin, robotlar ve hatta yalnızca kaplar olarak görüldüğüne işaret etmektedir. Bu görüşe göre salt nesilden nesle aktarımın yerine sürecin vurgulanması gerekmektedir. Kültür, devam eden, kendini uyarlayabilen, kolektif bir biçimde gerçekleşen bir etkinliktir (Hannerz, 2001: 64).

Stuart Hall (1982) kültürü “yaşanmış pratikler” olarak kısaca özetleyebilmektedir. Kendisinin ayrıca “bir toplum, grup ya da sınıfa kendi varoluş koşullarını deneyimleme, yorumlama ve anlamlandırma olanağı sağlayan pratik ideolojiler” tanımı da bulunmaktadır (Hall, 1982’den aktaran Eagleton, 2016: 50).

“Kültür, genler aracılığıyla aktarılamayan her şeydir” (Eagleton, 2016: 49) gibi hemen her şeyi içeren, oldukça kapsayıcı kültür tanımlarının karşısına Gans (2018: 21) ise daha dar kapsamlı bir kültür tanımı yapmaktadır. Bu tanım gerek edebiyat, mimarlık, müzik ve tasarım gerekse medya ürünlerini içine alan ve sanat olarak sınıflandırılan fikirleri, eylemleri ve malları kapsamaktadır. Ona göre bunların eğitim amacı, estetik amaç, eğlenme ve vakit geçirme amacı veya manevi nedenler gibi hangi amaçla kullanıldığı fark etmemektedir. Gans’ın tanımına göre kültür bu sayılanların yanı sıra, geçimlik olmayan, insanların genellikle boş zamanlarında kullandığı simgesel bazı ürünleri (giyim, aletler, eşyalar vb.) de içermektedir.

Gans (2018: 21) yaptığı kültür tanımına bunlara ek olarak bilgiyi de eklemektedir: “Hem de yalnızca şimdi haber medyası dediğimiz şeyle değil, aynı zamanda doğal, toplumsal ve beşerî bilimlerle ilişkilendirilen bilgi; ayrıca halk bilgeliği diye bilinen, pek çok insanın hâlâ uzmanların bilgisinden çok daha fazla itibar ettiği, uzman olmayan ilim ve bilimler de kültürün bir parçası.”

Raymond Williams (2016b: 109) kültür kavramının üç geniş tanımını ve etkin kullanımını şöyle sıralamaktadır:

1. “18. yüzyıldan itibaren zihinsel, manevi, estetik gelişime ilişkin genel bir süreci anlatan bağımsız ve soyut ad”
2. “Gerek bir halkın, dönemin, grubun gerekse genel olarak insanlığın belli bir yaşama biçimini anlatan bağımsız ve soyut ad”
3. (Günümüzde kültür kelimesinin en yaygın kullanımı gibi görünen) “entelektüel ve özellikle sanatsal etkinliğin ürünleri ve uygulamalarını anlatan bağımsız ve soyut ad”

Kültürün bu üç kullanımını Storey (2018) örnekler üzerinden açıklamaktadır. İlk tanıma göre, iki kişi örneğin Batı Avrupa’nın kültürel gelişimi hakkında konuşuyorsa, yalnızca entelektüel, estetik ve manevi faktörlerden bahsedeceklerdir. Bu kapsamda, büyük filozoflar, büyük sanatçılar ve büyük şairler söz konusu olacaktır. Aynı konudan bahsederken, ikinci tanım çerçevesinde yalnızca estetik ve entelektüel faktörler değil, aynı zamanda okuryazarlık, spor, bayramlar dini festivaller gibi konular da konuşmaya dahil olacaktır. Bu tanıma göre, belirli bir yaşam biçimi olarak kültür için yaz tatili, bayram kutlaması, gençlik alt kültürleri gibi örnekler verilebilmektedir. Bunlar yaşanan kültürler veya pratiklerdir. Üçüncü tanıma göre ise kültür, temel işlevi belirtmek, anlam üretmek veya anlamın üretilmesine vesile olmak olan metinler ve uygulamalar anlamına gelmektedir. Bunlar için örnek olarak şiir, roman, bale, opera gösterilebilmektedir. Williams’ın tanımladığı bu üç kültür anlayışı arasından ikinci ve üçüncünün harekete geçmesi ile ise popüler kültürden söz etmek mümkün olmaktadır (Storey, 2018: 1-2).

1.2. Kültür Tartışmaları

Modernleşme öncesi döneme bakıldığında iki farklı kültür biçiminin olduğu görülmektedir. Bunlardan biri aristokrasinin, yani yönetici, seçkin azınlıkların kültürü, diğeri ise sıradan halkın kültürü olmuştur. Sıradan halkın kültürü halkın kendi gündelik yaşam pratikleri içerisinde ortaya çıkarken, aristokrasinin kültürü genellikle ressamlar, heykeltıraşlar, müzisyenler, mimarlar gibi kültür profesyonellerine ısmarlanan, seçkinlerin kendilerinin değil, bu profesyonellerin sanatsal ve kültürel üretiminin neticesinde var olan bir kültürdür (Güngör, 2020: 304).

Yönetici azınlıklar, halkın, bir başka deyişle kalabalıkların kültürünü tarih boyunca denetlemeyi, yeniden şekillendirmeyi ve kontrol altında tutmayı gerekli görmüştür. Fakat 19. yüzyılda bu iki grup arasındaki ilişkide köklü bir değişim meydana gelmiş, azınlıklar çoğunluğun kültürünü kontrol etme araçlarını kaybetmişlerdir. Bu değişim iki önemli gelişmenin sonucunda gerçekleşmiştir: sanayileşme ve kentleşme. Bu iki faktör birlikte yol açtıkları değişimlerle geçmiş dönemlerin kültürel ilişkilerinden kesin bir kopuşa sebep olan yeni kültürlerin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır (Storey, 2018: 18).

Sanayileşme ve kentleşme o dönemde kültürel görünümü yeniden çizmiştir. Tarihte ilk defa kentsel ve sınai merkezlerin alt sınıflarının ayrı bir kültürü olmuştur. Bu, bir yandan yeni kültür girişimcileri tarafından kâr amacıyla sunulan, diğer yandan da yeni kentsel işçi sınıfı ve orta sınıf tarafından siyasi amaçlarla üretilen, yani iki ana kaynaktan beslenen bir kültürdür (Storey, 2018: 18). Bunun yanında, modern dönemin para merkezli yeni egemen sınıfı kendisine göre, ürünlerinin esas fonksiyonu gösteriş olan bir kültür ve sanat ortamı oluşturmuştur. Bu yeni zengin sınıfa yönelik, sanat galerileri, tiyatro binaları, konser salonları, lüks ürünler, restoranlar, lokaller, büyük alışveriş merkezleri gibi unsurları içeren yeni bir kültür sektörü ortaya çıkmaya başlamıştır (Güngör, 2020: 307). Aristokrat sınıf ise toplumda sahip olduğu yönetsel gücünü kaybetmiş, kendini kültürel açıdan da benzer bir kayboluş içinde bulmuştur (Güngör, 2020: 305).

1.2.1. Kültüre Seçkinci Yaklaşım

Sanayileşme ve kentleşmenin sonucunda modern toplumda kültürel yaşamda da görülen değişimler, bu konuda tutucu ve seçkinci bir tavra sahip olan düşünürler tarafından endişeyle karşılanmıştır. Kültüre seçkinci bakış açısından yaklaşan düşünürler bu gelişmeleri geleneksel kültürel uyum için bir tehdit olarak görmüşler ve bu tür gelişmelerin sosyal düzeni ve sosyal istikrarı zayıflatacağını ileri sürmüşlerdir (Storey, 2018: 18; Güngör, 2020: 305).

Seçkinci yaklaşımın en katı temsilcilerinden biri sayılabilecek Matthew Arnold, sanayileşme ile birlikte kentlere göç eden kalabalıkları elitist bir tavırla eleştirmiştir (Güngör, 2020: 305). Arnold'ın düşünceleri, kültür tartışmalarında

1860'lardan 1950'li yıllara kadar baskın kalan bir kültürel gündem oluşturmaları açısından önem taşımaktadır (Storey, 2018: 19). Arnold 1869 yılında yayınlanan *Culture and Anarchy (Kültür ve Anarşi)* isimli kitabında o dönemin sorunlarına çözüm olacak bir unsur olarak önerdiği kültürü kusursuzluk arayışı ve kusursuzluğun incelenmesi olarak tanımlamaktadır (Arnold, 2020: 10, 58). Kültür Arnold'a göre (2020: 10), "bütünsel kusursuzluğumuza dair bir arayıştır ve bu arayış, bizi en çok ilgilendiren meselelerde dünyada düşünülmüş ve söylenmiş en iyiyi bilmemizi sağlar." Kültürün aradığı kusursuzluğun en önemli özellikleri, tatlılık ve ışık adını verdiği güzellik ve zekadır. Bu tatlılık ve ışığa sahip olanlar ise ham kitleler değil, azınlıklardır fakat kültür toplumun her kesimi kusursuz olana kadar tatmin olmayacaktır (Arnold, 2020: 88, 92). Dolayısıyla kültür toplumun yalnızca bir kesimini ilgilendiren bir arayış değildir, kültür ve kültürün kusursuzluk amacı esas olarak umumdur (Williams, 2017: 186). Fakat kültürü takdir edebilmek herkesin yapabileceği bir şey değildir, bunun için kişinin zaten kültürlü olması gerekmektedir. Ona göre bir insan ya kültürlü doğabilir ya kültürlü olma kapasitesiyle doğabilir ya da kültürün yabancı ve uzak bir ihtimal olarak kalacağı bir çoğunluğun içine doğabilir. Bu bakış açısı nedeniyle Arnold'ın kültürü bir sınıf ayrıcalığı olarak ele aldığı söylenebilmektedir (Storey, 2003: 17). Arnold ayrıca toplumu aristokrasi, orta sınıf ve *Culture and Anarchy* kitabında halk olarak nitelendirdiği işçi sınıfı olmak üzere üç büyük sınıfa ayırmaktadır (Arnold, 2020: 125). İşçi sınıfının yaşadığı kültürün ona göre yıkıcı doğasına anarşi kavramıyla atıfta bulunmaktadır (Storey, 2018: 20). Anarşinin doğmasına neden olansa, sistemin münasip olduğu zamanlarda olduğu gibi, yalnızca aristokrasi ve orta sınıfın değil, artık işçi sınıfının da istediğini yapmaya başlamasıdır: "[...] artık Halk da gönlünden ne geçiyorsa onu yapmak istediğinden, iş münasip olmaktan çıkmış ve anarşi doğmaya başlamıştır" (Arnold, 2020: 152). Anarşinin en büyük düşmanı olan kültürün (Arnold, 2020: 253) sosyal işlevi işçi sınıfı kültürünün yıkıcı mevcudiyetini denetlemek ve düzen sağlamaktır (Storey, 2018: 20), zira "düzen olmadan toplum olmaz, toplum olmadan da insan kusursuzluğa erişemez" (Arnold, 2020: 251).

Kültüre seçkin yaklaşımın bir başka kurucusu olarak kültür düşünürü İngiliz Thomas Stearns Eliot gösterilebilmektedir. Eliot'un kültür için çizdiği çerçeve edebiyat ve güzel sanatlarla sınırlıdır. Bu çerçeve içinde ele aldığı kültür, aristokratlar

ve seçkin insanların uğraşısıdır. Zira kültür üretmek için gerekli olan incelmış, kibar beğeni ve ileri düzeyde entelektüel birikime ancak seçkin sınıf sahip olabilmektedir. Bu nedenle bir taraftan kültür üretimi ve kullanımının sadece seçkinlere has olduğunu, diğer taraftan da bu kültürün aktarımı ve korunmasında da bu sınıfın kritik öneme sahip olduğunu belirtmektedir. Bir zorunluluk olarak gördüğü bu bilince sahip seçkinlerin birlik olup, kentleri dolduran, kültürlerini tehdit eden kalabalıklara karşı dayanışma içinde hareket etmeleri gerekmektedir. Eliot’a göre insanlar kendi değerlerini, ilişkilerini ve konumlarını korumak istiyorlarsa doğdukları yerde yaşamaya devam etmelidirler. Eliot, geleneksel değerlerin yıkılmasında kapitalizmin büyük rol oynadığını ileri sürmektedir: “Kapitalizmin insanlarda yarattığı bencil duygular ve bireycilik, onların, kendi sınıflarının ortak değerlerinin ve kültürlerinin korunmasına ilişkin duyarlılıklarını da zayıflatmaktadır” (Güngör, 2020: 28). Geleneksel kültür, paranın gücüyle alttan gelenler tarafından bastırılmakta, hatta onların yaşam biçimlerine ve estetik olmayan beğenilerine uyarlanarak yok edilmektedir (Güngör, 2020: 305).

Kültüre seçkin bakış açısıyla yaklaşan bir başka düşünür José Ortega y Gasset’tir. Gasset’in de 1930’da yayınlanan *La Rebelión de las Masas (Kitlelerin İsyanı)* isimli kitabında kitlelere karşı benzer bir olumsuz tavrı olduğu dikkat çekmektedir. İndirgemeci olduğu söylenebilecek bir açıdan gelişen teknolojilerin kültürün yerine geçmeye başladığını iddia eden Gasset, geleneksel değerlerin ortadan kalktığını, bunların yerini ise barbarlar ve kitlelerin geliştirdiği değerlerin aldığını savunmaktadır. Gitgide güçlenen kitlelerin değerleri, iyi olan her şeyi yok edecektir. Kitlelerin etki alanlarını giderek daha fazla genişletmesi, seçkin azınlıklar ve onların konumları için büyük bir tehdit oluşturmaktadır (Güngör, 2020: 29). Gasset’e göre azınlıkların sahip olduğu niteliklerden yoksun kitlelerin çoğalması ve güç kazanması, insanlığın, medeniyetin ve Avrupa’nın karşı karşıya olduğu en büyük problemidir. Kitle içindeki sıradan insanın ahlaki ilkelere bağlı olmadan yaşamak istemesi Avrupa’nın bu ilkelerden mahrum kalmasına neden olmuştur. Bilinen kültürün varlığı artık sona ermiş, yerine ise barbarlık gelmiştir (Çakır, 2014: 228).

Yine benzer bir şekilde seçkin yaklaşım içinde kitlelere tepeden baktığı söylenebilecek bir başka düşünür Frank Raymond Leavis’tir. Matthew Arnold’dan

etkilendiği görülebilen Leavis, Arnold'un kültürel politikasını 1930'lu yıllara uyarlamıştır (Storey, 2018: 23). Leavis *Mass Civilisation and Minority Culture* isimli kitabında teknolojide yaşanan gelişmeleri suçlayarak dünyada kültürel bir kaos yaşandığını ve kültürün bunalım geçirdiğini iddia etmektedir. Nostaljik bir bakış açısıyla geçmişidealleştiren Leavis, geleneğin çok önemli olduğu sanayileşme öncesi dönemde, köy ve kentlerde insanların gerçek birer topluluk oluşturduğunu, yaşamlarını paylaşım içinde sürdürdüklerini, gelenekler ve ahlaki değerler ile bir arada durduklarını belirtmektedir. Bu durum sanayileşme ve buna bağlı kentleşmeyle birlikte değişmiştir. İnsanlık krize girmiş, ortak kültür yok olmuştur. Gazete, radyo, sinema gibi kitle iletişim araçları insanları daha önceki toplumsal bağlarından ve kültürlerinden koparmış, ruhlarını yoksullaştırmış ve onları tekdüzeleştirmiştir (Çakır, 2014: 231; Güngör, 2020: 29). Gerçek topluluk kaybolmuş olsa bile, Leavis'e göre büyük edebiyat eserlerini okuyarak onun değerlerine ve standartlarına erişmek hala mümkündür. İnsan deneyiminde değer verilebilecek her şeyi bünyesinde barındıran bir hazine olarak gördüğü edebiyatın da kültürün kendisi gibi otoritesini yitirdiğini söylemektedir. Bu durumu düzeltmek içinse kitle kültürü ve kitle medeniyetinin barbarlığına karşı savaşıacak üniversitelere ve öğrencilere iş düşmektedir. Leavis'e göre edebiyatın otoritesinin yeniden kurulması, eski zamanlardaki gerçek topluluğun geri dönüşünü sağlamayacaktır, ancak kitle kültürünün etkisinin genişlemesini kontrol altında tutacak ve böylece İngiltere'nin kültürel geleneğinin sürekliliğini koruyacak ve sürdürecektir (Storey, 2018: 28).

Görüldüğü gibi kültüre seçkin bakış açısından yaklaşan düşünürler bilimsel ve sosyolojik bir tutumdan uzak bir biçimde sanayileşme sonrası kentlerde artan kalabalıkları ve kitleleri suçlayıcı bir tavırla yazmış, sınıfsal olarak sahip oldukları kendi ayrıcalıklarını kaybetmekten korktukları izlenimini bırakmışlardır (Çakır, 2014: 233-234). Bu düşünürler kültürel ve sosyal ayrıcalıklarına yönelik zorluklarla nasıl başa çıkılacağı konusuna yoğunlaşmışlardır. 19. yüzyıl ve sonrasında, daha önce geleneksel olarak kültür ve toplum dışında kalan kesimler dahil edilmeyi talep etmiş, sosyal ve kültürel kapsamın genişlemesi, seçkin geleneğin temsilcilerini endişelendirmiştir (Storey, 2018: 35). Yine de bu isimler kendilerinden sonra gelen düşünürleri de etkilemişlerdir. Kültür konusunu eleştirel yaklaşım içerisinde

değerlendiren düşünürler de çıkmıştır (Çakır, 2014: 234). Eleştirel kuramcılar gerek yüksek kültür gerekse kitle kültürü konusunda önemli eleştirel eserler üretmişlerdir (Kellner, 2018: 233).

1.2.2. Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi

Frankfurt Okulu temsilcileri kültürün kapitalist toplumlarda endüstriyel bir üretime dönüştüğü eleştirisini dile getirmişlerdir (Taş, 2020: 95). Literatürde Frankfurt Okulu veya eleştirel kuram olarak ifade edilen düşünsel geleneğin kurumsal olarak ortaya çıkışı Frankfurt Üniversitesi bünyesinde 1923 yılında Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün kurulmasıyla gerçekleşmiştir (Dellaloğlu, 2005: 15). Enstitü, 1933'te Nazi Partisi'nin iktidara gelmesiyle Columbia Üniversitesi'ne bağlanarak Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmış, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1949'da Almanya'ya geri dönmüştür (Storey, 2018: 66). Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün, Almanya'da Marksist kuramı yeniden canlandırmayı ve kuram ile pratik arasındaki ilişkiyi kurmayı hedefleyen sol radikal entelektüellerin, 1920'li yılların başlarından itibaren akademik kurumlaşma yönünde gösterdikleri çabalarının bir sonucu olarak kurulduğunu söylemek mümkündür (Dellaloğlu, 2005: 15). Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuram olarak da anılması, çalışmaların eleştirel Marksizm ve psikanaliz düşünce geleneklerini izlemesinden ileri gelmektedir. Enstitünün kültür üzerine çalışmaları çoğunlukla Theodor Adorno, Max Horkheimer, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse ve Walter Benjamin'in metinlerinden oluşmaktadır (Storey, 2018: 66).

Geleneksel Marksizmin kültür düşüncesine gereken önemi vermediğini ileri sürenler olmuştur (Turner, 2016: 33). Raymond Williams'ın analizine göre (2017: 395-396), Marx'ın kendisi hiçbir zaman tam olarak bir kültür kuramı geliştirmemiş veya uygulamasını yapmamış, yalnızca ana hatlarını belirlemiştir. Williams bu ana hatların en açık biçimde görülebildiği yer olarak *Ekonomi Politiğin Eleştirisi*'nin ön sözüne işaret etmektedir:

“İnsanlar, sürdürdükleri toplumsal üretimde, iradelerinden bağımsız ve vazgeçilmez olan belirli ilişkilere girerler; bu üretim ilişkileri, onların maddi üretim güçlerindeki

belirli bir gelişme aşamasına denk düşer. Bu üretim ilişkilerinin toplamı, toplumun ekonomik yapısını oluşturur: yani, hukuki ve siyasi üstyapıların dayanağı olan ve belirli toplumsal bilinç biçimlerinin denk düştüğü gerçek temeli. Maddi hayattaki üretim tarzı, toplumsal, siyasal ve manevi yaşam süreçlerinin genel mahiyetini belirler. İnsanların varoluşunu belirleyen, bilinçleri değildir; bilakis, toplumsal varoluşları bilinçlerini belirler. [...] Ekonomik temelin değişmesiyle, bütün o muazzam üstyapı nispeten hızla dönüşür. Bu tür dönüşümleri ele alırken, üretimin ekonomik koşullarındaki maddi dönüşüm ile –ki tabiat bilimindeki kadar kesin biçimde belirlenebilir– insanların bu çatışmanın bilincine varıp ona karşı savaştıkları hukuki, siyasi, dinî, estetik veya felsefî, kısacası ideolojik formlar arasında her zaman ayırım yapılmalıdır” (Marx, 1859’dan aktaran Williams, 2017: 396-397).

Marksist bir kültür kuramı değişim içinde olan bir sürekliliği önemseyecek, karmaşıklığı ve çeşitliliği içerecek, tesadüflere pay verecek, bazı sınırlı özerkliklerin mevcudiyetine değinecektir. Ayrıca bunların yanında “ekonomik yapının gerçeklerini ve bunun sonucu olan toplumsal ilişkileri, bir kültürün örüldüğü ve bir kültürü anlamak için takip edilmesi gereken ana iplik olarak alacaktır” (Williams, 2017: 401). Kültür geleneksel Marksist düşünce yapısı içerisinde toplumun üstyapısının bir unsuru ve bu bağlamda ekonomik ve endüstriyel yapının ürünü sayılmaktadır (Turner, 2016: 33).

Frankfurt Okulu düşünürleri arasında ilk olarak Theodor Adorno ve Max Horkheimer kültürün endüstriyel bir ürün haline geldiğini ifade etmişlerdir. Kültürün de diğer metalar gibi, kapitalizmin mantığı içinde piyasaya sürülen, standart özelliklere sahip bir seri üretim ürününe ve tüketim nesnesine dönüştüğünü belirtmişlerdir (Taş, 2020: 95). Önemli bir parçası kitle iletişim araçları olan bu süreci açıklamak için Adorno ve Horkheimer 1944’te “kültür endüstrisi” terimini ortaya atmışlardır (Storey, 2018: 66; Güngör, 2020: 100). Kültür endüstrisi yaklaşımı radyo, sinema ve basının kültürel biçimler olarak öne çıktıkları, kitle iletişimi ile kültürünün yükseldiği ve tüketim toplumundan söz edilmeye başladığı bir dönemde geliştirilmiştir (Mutlu, 2017: 220; Kellner, 2018: 236).

Sanayileşme ve kentleşme süreciyle, bireylerin yalnızca çalışma saatleri değil, aynı zamanda çalışma dışı yaşamları da kendileri dışındaki birtakım güçler tarafından

kapitalist sistem içinde planlanmış ve kurallara bağlanmıştır. Yaşamı sistem tarafından örgütlenen birey için, geleneksel ve yerel toplumda kendi yaşam pratikleri içerisinde doğmuş kendi kültürel pratiklerini geliştirmesi imkânsız hale gelmiştir. Bunun yerine sistem belli kültürel seçenekler sunmuş, ayrıca bunlar için gerekli kültür üretim ve dağıtım mekanizmalarını da hazırlamıştır. Sonuç olarak insanlar kültürü kendileri üretmek yerine, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi adını verdiği bu mekanizmaların ürettiği ve dağıttığı kültürü satın almaya başlamışlardır (Güngör, 2020: 100, 306). Dolayısıyla kültür endüstrisinin işlevlerinden biri sanayileşmenin çalışma zamanını düzenlediği gibi, kültür aracılığıyla arta kalan boş zamanları düzenlemektir (Storey, 2018: 69).

Kültür endüstrisinin üretimi olan kültür gerçek olmayan, kendiliğinden ortaya çıkmayan, sözde bir kültürdür (Dellaloğlu, 2005: 24). Adorno ve Horkheimer için kültür endüstrisinin ürünü yönetilen ve yukarıdan aşağıya doğru zorla kabul ettirilen bir kültürdür. Kitlelerin tüketimine yönelik hazırlanan ve bu tüketimin şeklini belirleyen ürünler belli bir plan çerçevesinde üretilmektedir. Kültür endüstrisinin sektörleri yapısal olarak birbirine benzer veya uyumludur ve birlikte kesintisiz bir sistem ortaya çıkarmaktadırlar. Bu sadece teknik imkanlarla değil, yönetsel ve ekonomik yoğunlaşmayla da mümkün olmaktadır (Adorno, 2005: 76; Mutlu, 2017: 221). Ortaya çıkan bu sistemin önemli bir unsuru, Adorno'nun özellikle kültür endüstrisi için biçimlendirildiğini ifade ettiği kitle iletişim araçlarıdır (Adorno, 2005: 76). Kültür endüstrisinin diğer tüm ürünleri gibi kitle iletişim araçları ve ürünleri de pazarda değişim değeri olan birer metadır. Her ürün tüketim amacıyla üretilmektedir. Kitle iletişim araçları insanların tüketim eğilimlerini teşvik ederek başka metaların da satışında rol oynamaktadırlar. İnsanlar sürekli olarak tüketime yönlendirilmekte, onlara ürünleri satın alma önerisi yapılmaktadır, zira sistemin ayakta kalabilmesi için kitlesel üretimin devamında tüketimin de kitlesel olarak yapılması, tüketimin üretimi karşılaması gerekmektedir (Güngör, 2020: 164-165).

Kültür endüstrisinde kitlesel olarak üretilen ürünlerin en önemli özellikleri arasında standartlaştırılmış üretim tarzı, homojenlik ve öngörülebilirlik sayılabilmektedir. Löwenthal'e göre kültür endüstrisi standardizasyon ve stereotiple belirlenmiş bir kültür üretmekte, bununla kitleleri ekonomik sınırlarının ötesinde

düşünmekten alıkoymaktadır. Marcuse *One Dimensional Man (Tek Boyutlu İnsan)* isimli kitabında, kitle iletişim araçlarının ürettiği standartlaşmış kültürün etkisiyle toplumların da kültürün kendisi gibi tek tipleştiğini ve homojen yapılara dönüştüğünü, insanların tek boyutlu hale geldiğini ileri sürmektedir (Storey, 2018: 67; Güngör, 2020: 100, 308). Bu yaklaşım, bir önceki bölümde ele alınan, Leavis'in kitle iletişim araçlarının insanların ruhlarını yoksullaştırdığı ve tekdüzeleştirdiği düşüncesiyle benzerlik taşımaktadır. Sınırlı olsa da seçkinci yaklaşımla eleştirel kuramın kültür çözümlemesindeki bir başka benzerlik, kitle kültürü veya popüler kültür ile yüksek kültür olmak üzere kültür biçimleri arasında yapılan ayrımdır. Sanat veya yüksek kültürün farklı işlediği düşünülmektedir fakat seçkinci yaklaşımdan farklı olarak Frankfurt Okulu yüksek kültürü belli bir sınıfa, yani aristokrasi veya burjuvaziye bağlı olarak ele almamaktadır. Kapitalizm tarafından reddedilen idealleri bünyesinde barındıran yüksek kültür daha ziyade bir alternatif, bir çıkış noktası, kapitalist topluma yönelik bir eleştiri alanıdır (Çakır, 2014: 235, 239; Storey, 2018: 67).

Her ne kadar Frankfurt Okulu da seçkinci düşünürler gibi sanayileşme ve kentleşmeyle ortaya çıkan yeni kültür biçimlerini eleştirse de iki düşünce geleneği birbirinden pek çok noktada ayrılmaktadır. Örneğin seçkinci bakış açısına sahip düşünürler kitle kültürü ve popüler kültürün kültürel ve sosyal otoriteye karşı bir tehdit oluşturmasından endişe etmekteyken, Frankfurt Okulu bu yeni kültürün kültürel ve sosyal otoriteyi koruyarak tam tersi bir durum yarattığını ileri sürmektedir. Arnold ve Leavis'in anarşi gördüğü yerde Frankfurt Okulu düşünürleri, aldatılmış kitleler ile sistemin devamlılığının sağlandığı bir uyum görmektedir (Storey, 2018: 66). Adorno kitlelerin tüketimine yönelik üretilen kültürün kitleleri manipüle edici tarafına dikkat çekmektedir. Ona göre bu manipülasyon var olan sisteme dair yeni değerlerin toplumda yerleşmesi amacıyla yapılmaktadır (Güngör, 2020: 307). İki düşünsel gelenek arasındaki bir diğer fark, kitleleri nasıl gördüklerinde yatmaktadır. Seçkinci yaklaşım kitleleri hareketli, aktif ve buna bağlı olarak saldırgan olarak değerlendirmekteyken, Frankfurt Okulu pasif tüketiciler olarak ele almaktadır. Seçkinci düşünürler onları aşağılık varlıklar gibi görüp suçlamaktayken, bu eğilim Frankfurt Okulu'nda bulunmamaktadır, aksine kitleler için duyulan bir kaygı söz konusudur (Çakır, 2014: 235). Adorno, kültürel seçkinciliğe kaymamak gerektiğini

açıkça belirtmekte (2005: 79), demokratik bir toplumun mutlaka olması gereken bir koşulu olarak gördüğü, bilinçli olarak karar veren bağımsız bireylerin, seçkincilerin aşağı varlıklar olarak ele aldığı kitlelere dönüşümünden kültür endüstrisini sorumlu tutmaktadır: “Eğer kitleler sırf kitlelere dönüştükleri için hakir görülüyorsa, [...], onları kitlelere dönüştürüp küçük düşürme, devrin üretim güçleri ne kadarına izin veriyorsa o kadar olgunlaşmalarını sağlamak için, özgürleşmelerini engelleme konusunda kültür endüstrisinin rolü çok büyüktür” (Adorno, 2005: 83).

1.2.3. Birmingham Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmaları

Kültüre ilişkin seçkinci yaklaşım literatürde İngiliz kültürel çalışmaları olarak da geçen, kültürün ve toplumun anlaşılması ve incelenmesini hedefleyen disiplinler arası bir alanda konumlanmış (Mutlu, 2017: 223) düşünsel geleneğin 1960’lı yıllarda ortaya çıkmasında da etkili olmuştur. Bu gelenek Eliot, Gasset, Leavis gibi düşünürlerin seçkinci kültürel bakış açısına karşı daha kapsayıcı bir kültürel yaklaşım benimsemiştir. Bu yeni yaklaşım, toplumun farklı kesimlerini kapsamıyla dikkat çekmekte ve diğerlerinden ayrılmaktadır (Güngör, 2020: 29). Ayrıca Frankfurt Okulu’nun eleştirel kuramının Marksist düşünce geleneği üzerine inşa edilmesine benzer bir biçimde, İngiliz kültürel çalışmalarının materyalist, sosyolojik ve politik bakış açısı da 20. yüzyıldaki kültürel Marksizm’i temel almaktadır. Frankfurt Okulu kapitalizm ile kitle üretim ve tüketim tarzı olan Fordizm’in hakim olduğu kültürel iklim içinden, İngiliz kültürel çalışmaları ise tüketim kapitalizmine karşı küresel bir direnişin başladığı, Post-Fordizm adı verilen yeni bir üretim tarzı ve sermaye türüne dönüşümün meydana geldiği 1960’lı yıllarda doğmuştur (Kellner, 2016: 140).

İngiliz kültürel çalışmalarının başlangıcı Richard Hoggart’ın 1957 yılında yayınlanan *The Uses of Literacy* kitabı olarak kabul edilmektedir. Kendi de halkın içinden gelen ve işçi sınıfı bir ailede yetişen Hoggart’ın bu etnografik araştırması, hem İngiliz halkının yaşam biçimini betimlemekte hem de onların yeni kitle iletişim araçlarının içeriklerini nasıl alımladıklarını ele almaktadır. İki bölüme ayrılan kitapta Hoggart, ilk bölümde çocukluğunun, yani 1930’lu yılların işçi sınıfı kültürünü tanımlamaktadır. İkinci bölümde ise 1950’li yılların yeni kitlesel eğlence biçimlerinin tehdidi altındaki geleneksel işçi sınıfı kültürünü anlatmaktadır. Kitapta Hoggart halk

sınıflarının tutumları ile günlük yaşamlarının biçimlerini çözümlemektedir. Bu bağlamda halkın sosyolojik araştırmasını yapması ve kültürünü incelemesiyle döneminde yenilikçi bir çalışma olarak öne çıkmıştır (Bourse & Yücel, 2017: 17-18; Storey, 2018: 39). Ancak nostaljik bir değerlendirme olması açısından seçkinci düşünürlerin yaklaşımıyla benzerlikler taşımaktadır. Onlar gibi Hoggart da kültürel bir çöküşü anlatmaktadır. Hoggart'ın bu düşünürlerden farklılaştığı nokta ise, çöküşün ne zaman ve hangi kültür için geçerli olduğudur. Onun ele aldığı kültürel çöküş 1930'lu yıllarda görülmüştür, eski işçi sınıfı kültürü yok olmuştur (Turner, 2016: 61).

İngiliz kültürel çalışmalarının tam olarak doğuşu, Hoggart'ın yanı sıra, 1958 yılında yayınlanan *Culture and Society: 1780-1950 (Kültür ve Toplum: 1780-1950)* kitabının yazarı Raymond Williams ve 1963 yılında yayınlanan *The Making of the English Working Class*'ın (*İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*) yazarı Edward Palmer Thompson'un kurucuları olduğu, Birmingham Üniversitesi bünyesindeki Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin (Center for Contemporary Cultural Studies - CCCS) 1964'te kuruluşu sayılmaktadır (Bourse & Yücel, 2017: 18). Raymond Williams'ın kültürel araştırmalar üzerinde çok büyük bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Kökenleri Gallerli işçi sınıfında olan Williams, kültür teorisi, kültür tarihi ile televizyon, basın, radyo ve reklam gibi alanlarda önemli katkılarda bulunmuştur (Storey, 2018: 45). Williams'ın kültürü ele alış biçimi olan belirli bir yaşam biçimi olarak kültür anlayışı oldukça demokratik oluşuyla öne çıkmaktadır (Storey, 2018: 48). Edward Palmer Thompson ise kitabında İngiliz işçi sınıfının kültürel ve siyasal oluşumunu üç farklı ama birbiriyle ilişkili bakış açısından ele almaktadır. İlk olarak, 18. yüzyılın sonlarındaki İngiliz radikalizminin siyasal ve kültürel geleneklerini incelemektedir. İkinci olarak, dokumacılar, tarla işçileri, pamuk işçileri, zanaatkarlar gibi farklı işçi grupları açısından Sanayi Devrimi'nin sosyal ve kültürel deneyimine odaklanmaktadır. Son olarak ise işçi sınıfı bilincinin büyümesini çözümlemektedir. Thompson'un çalışması işçi sınıfı deneyimini merkeze yerleştirmesi ve aşağıdan tarihin klasik bir örneği olması açısından kültürel çalışmalar literatüründe önemli bir yere sahiptir (Storey, 2018: 50-51).

Bahsi geçen bu üç kitabın yaklaşımını izleyerek kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin diğer önemli isimleri arasında Stuart Hall, David Morley,

Angela McRobbie ve Charlotte Brunsdon gibi isimler de yer almaktadır (Bourse & Yücel, 2017: 19). Merkez gerek kültürel biçimleri gerekse kurumlar ile bunların toplum ve toplumsal değişim ile olan ilişkilerini incelemiştir (Bourse & Yücel, 2017: 28). Ekonomik ve siyasal kurumlar ile bu kurumların süreçlerinin kültürel biçimlerle olan ilişkilerine ve ayrıca 1960-1970'lerin sosyal mücadelelerine ve toplumsal hareketlerine karşılık olarak, kültürel deneyimin yaş, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik köken gibi kategorilerle biçimlenmesi konularına odaklanmıştır (Kellner, 2016: 141; Mutlu, 2017: 223). Kitle medyası, medya, iktidar ve ideoloji arasındaki bağlantı, alt kültürler ve topluluklar öncelikli araştırma alanları arasında yer almıştır. Bu araştırmaları yaparken kültürel metinlerden, anlam dizgelerinden, hedef kitle ve alımlama incelemelerinden faydalanılmıştır (Bourse & Yücel, 2017: 28-29). Kültürel çalışmalar geleneği içinde farklı disiplinlerden çok sayıda kuram ve yöntemden faydalanılmaktadır. Daha eski bilimsel disiplinlere farklı açılımlar kazandırmasının yanında, kültürel çalışmaların ortak bir ifade ve anlamlandırma alanı olduğu söylenebilmektedir (Güngör, 2020: 326).

John Fiske (2009: 115) kültürel çalışmalarda kültür teriminin estetik veya hümanist bir anlam değil, politik bir vurgu taşıdığını belirtmektedir. Kültür, zamanın ötesine geçen bir tür insan ruhunun sesi olarak veya güzellik ve biçimin yüksek sanattaki estetik ideali olarak düşünülmemektedir. Ona göre kültür endüstriyel materyalizme karşı direnme görevi gören ürünler de değildir. Kültür, o sosyal deneyimin bütün anlamlarını kapsayan bir sanayi toplumu içinde yaşamının bir yoludur. Kültürün kültürel çalışmalarda iki işlevi bulunmaktadır; kültür bir yandan çalışmanın nesnesidir, diğer yandan da politik eylemin ve eleştirinin temelini oluşturan bir olgudur (Güngör, 2020: 327).

Kültürel çalışmaların doğuşuyla kültür araştırmaları daha önce bahsedilen iki düşünsel yaklaşımın sınırlarını aşarak kendine yeni bir yol çizmiştir. İlk yaklaşım, eğitimle ve seçkin azınlıkla bağlantılı bir anlayışla kültürü toplumun kalanının ötesinde ve üstünde konumlandırmaktaydı. Bu durum kültür çalışmalarını bir çıkmaza sokmaktaydı. Kültürel çalışmalar ise insanların gündelik yaşam pratiklerinin içinden gelen bir kültür anlayışını benimsemiştir. Birmingham Okulu'nun anlayışı toplumsal

ve ekonomik dünyayla iç içe var olan daha antropolojik bir bakış açısıyla şekillenen bir kültür anlayışı olmuştur (Mutlu, 2017: 223).

Kültür çalışmalarının yer aldığı ikinci düşünsel çıkmaz ise bir önceki bölümde bahsedilen eleştirel teorinin, kültür ve ideolojiyi ortodoks Marksist bir anlayış ile ekonominin belirlenenleri olarak ele alması olmuştur. İngiliz kültürel çalışmaları ise “bu ekonomik belirlenimcilik biçimini, ekonomik yaşamla bağlantılı olmakla birlikte, kendi dinamiği olan kültürel yaşamın karmaşıklıklarını açıklayamayacak kadar katı” bularak eleştirmiştir (Mutlu, 2017: 223-224).

1.3. Kültür Biçimleri

Görüldüğü gibi kültürün tam olarak ne olduğu ve nasıl tanımlandığı üzerinde bir görüş birliği bulunmadığı gibi, her düşünsel yaklaşım onu kendi baktığı açıdan tanımlamaya çalışmaktadır (Güngör, 2020: 303). Kültür, farklı yaklaşım ve düşünce biçimlerine veya farklı kriterlere göre farklı alt başlıklarda ele alınabilmektedir (Erdoğan, 2011: 467). Bu bağlamda Erdoğan (2011), küresel ve evrensel kültür, halk ve folk kültürü, kitle kültürü, popüler kültür, ulusal kültür, egemen kültür, alt kültürler arasında ayırım yapmaktadır (467-473). Güngör (2020) ise kültürü kitle kültürü, işçi sınıfı kültürü, popüler kültür, halk kültürü, aşağı kültür ya da varoş kültürü, alt kültür alt başlıklarında incelemektedir (303-324). Real (2018) ise kültürü dört farklı seviyeye ayırarak ele almaktadır. Bunlar yüksek kültür, halk kültürü, kitlesel kültür ve popüler kültürdür (281-284). Bunların ne oldukları ve nasıl tanımlandıklarından aşağıdaki alt bölümlerde kısaca bahsedilecek, çalışmanın içeriği bakımından ise esas olarak kitle kültürü ve popüler kültür üzerinde durulacaktır.

1.3.1. Ulusal Kültür ve Egemen Kültür

Ulus kavramı Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük’te (TDK, 2021) “çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu” olarak tanımlanmaktadır. Erdoğan’a göre (2011: 472) siyasal bir birim olan ulus, egemen ekonomik ilişkiler yapısı tarafından oluşturulmaktadır. Ona göre ulus, birden fazla kültürü içinde barındırdığı için tek bir ulusal kültürden söz etmek mümkün değildir. Egemen sınıfların ulusal

kültür adı altında egemen olmayan diğer grupları birleştirmesi ve yönetmesi söz konusudur. Egemen kültürün diğer kültürler üzerindeki tesirinin, “kültürel baskı, değerden düşürme, değersizleştirme, kültürel kimliğinden etme, kültürel kimliğini bozma, güçsüzleştirme, zayıflatma, pasifliğe itme, küçük düşürme, şiddete başvurma, yerel kültürleri ortadan kaldırma ve soykırım” biçimlerinde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu yaklaşımın aksine ulusal kültür bağlamında uyuma dikkat çeken görüşler de bulunmaktadır. Örneğin Ozankaya (1992: 2018), ulusal kültürün maddi ve manevi unsurlarıyla uyumlu bir bütünlük ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Söz konusu uyumlu bütünlüğün ulusal toplumun şartı olduğunu ve eksikliğinin kültür yozlaşmasına yol açtığını savunmaktadır. Ayrıca ulusal kültürün bir ulusun diğer uluslarla arasındaki farkı ile tanımlanabildiği de görülmektedir. Buna göre “ulusal kültür, bir ulusu diğer uluslardan farklı yapan bilgi, beceri ve davranış özellikleridir” (Çüçen, 2005: 115).

Temel olarak ulusal kültür iki farklı süreç içinde oluşmaktadır. Birincisi kaynağını bir ülke veya bölgedeki deneyimlerin, düşüncelerin, sembollerin ve yaşam tarzlarının çeşitliliğinden almaktadır. Bu çeşitlilik içinde çeşitli kültürel özellikler karmaşık bir toplum yapısı oluşturmaktadır. Ulusal kültür ikinci olarak ise kamusal ifadeler ile oluşturulmaktadır. Kültürel çeşitliliğe sahip karmaşık toplumsal yapı içerisinden, medya, okul, siyasi ve dini kurumlar gibi kültürel kurumlar yoluyla, bazı kültürel özellikler alınmakta, bazıları dışarıda bırakılmakta ve bu sürecin sonunda ulusal kültürü belirleyen kamusal ifadeler üretilmektedir. Kamusal ifadeler bir yandan toplumdaki yaşam tarzlarından beslenmekte, diğer yandan da bir dönüşüm içinde beslendikleri bu yaşam tarzlarına etki etmektedirler (Atılğan, 2010: 13).

1.3.2. Küresel ve Evrensel Kültür

Evrensel kültür basitçe insan eliyle yaratılan bilim, felsefe ve sanat gibi evrensel değerler olarak tanımlanabilmektedir. Evrensel kültür, davranışlar ile bilgi ve beceriden meydana gelen değerler bütünüdür (Çüçen, 2005: 115). Kültürün küreselleşmesi ise, çeşitli kültürel formların ve kültürel ürünlerin ulusal sınırların ötesine aktarılması ve yayılması anlamına gelmektedir (Crane, 2002: 1). Smith (1990: 171), tekil bir küresel kültürden söz etmenin mümkün olmadığını belirtmektedir.

Kültürü kolektif bir yaşam tarzı, inançlar, değerler ve sembollerden meydana gelen bir repertuvar olarak ele almakta ve buna bağlı olarak çoğul bir olgu olarak küresel kültürlerden söz etmektedir. Benzer bir şekilde Crane de (2002: 1) çoğul olarak küresel kültürlerden bahsetmektedir. Ona göre küresel kültürler bir araya gelerek, kaynağını birçok farklı ulus ve bölgeden alan, karmaşık ve çok katmanlı bir kavram olarak kabul edilen kültürel küreselleşmeyi meydana getirmektedir.

Erdoğan (2011: 472), aralarında bir ayrım yapmadan küresel ve evrensel kültürün, kültürel emperyalizmin dönüştürülmüş hali olduğunu savunmaktadır. Bu kültür biçimi teknoloji aracılığıyla kitlesel olarak üretilmektedir. Ayrıca varlığı kitle üretimine, uluslararası dağıtımına ve tüketime bağlı olan küresel kültürün sürekliliği, uluslararası pazar içerisinde iletişim sistemleri ile sağlanmaktadır.

1960'lı yıllarda ileri kapitalist kültürlerin Markist bakış açısıyla eleştirisinin parçası olarak ortaya çıkan kültürel emperyalizm kuramı, kültürün globalleşmesini açıklamak için kullanılan modellerden en çok bilinenidir. Küresel ekonomik sisteme önde gelen gelişmiş ülkelerin egemen olduğunu savunan bu kurama göre, politik ve ekonomik gelişmeler üzerinde yalnızca az bir etkiye sahip olan gelişmemiş ülkeler ise sistemin ancak çevresinde, merkezin dışında yer alabilmektedir. Bu sistemdeki en önemli aktörler, meta üreten, ürünleri yayan ve pazarları kontrol eden çok uluslu veya ulusötesi şirketlerdir. Kültürel emperyalizm kuramı kitle iletişimine ve tüketime vurgu yapmaktadır. Kültürel emperyalizm, belirli bir ülkenin veya ulusun inançlarının, birikiminin, değer ve davranışlarının, yaşam tarzının diğer ülke ve uluslara dayatıldığını, güçlü olanların daha zayıf ülke ve uluslar üzerinde kültürel bir egemenlik kurduğunu savunmaktadır. Batılı, özellikle de Amerikan, kapitalist toplumların bu türde kültürel egemenliği küresel kültürün homojenleşmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda kültürel emperyalizm, eleştiri yapılmadan ve pasif bir şekilde kabul edilen homojen bir kitle kültürü çerçevesinde, Frankfurt Okulu tarafından geliştirilen düşüncelerle benzerlikler taşımaktadır (Crane, 2002: 2-3).

Küresel kültürün bazı özellikleri şu şekilde sıralanabilmektedir (İçli, 2001: 166; Taylan & Arklan, 2008: 88-89):

- Kültürel akışların sonucunda ortaya çıkar.

- Batı merkezlidir, dili İngilizcedir.
- Tekniğin ve sermayenin yoğunlaşması ile Batı teknolojisi yönlendirici gücüdür.
- Çoğunlukla modern kitle iletişim araçları ile üretilir.
- Türdeşleştirir. Farklı kültürleri özümser ve Batı kültürü içerisine yerleştirir.
- Kültürel akış belli bir merkezden ulusal ve yerel kültürlere doğru tek yönlüdür.
- Merkezin dışında yer alanların merkezde olanla özdeşim kurmasını sağlar.

1.3.3. Halk ve Folk Kültürü

Halk gerek sosyal bilimlerde gerekse günlük konuşma dilinde sıklıkla kullanılan bir kavramdır (Erdoğan & Alemdar, 2005: 26). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'te (TDK, 2021) halk kelimesinin ilk anlamı “aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki insan topluluğu, folk” olarak verilmektedir. Erdoğan (2011: 468) yaşama dair bu ortaklıkları belli bir yer ve zamanla ilişkilendirmektedir. Halk, içinde yer aldığı bağlama göre farklı olarak ele alınabilmektedir. Toplumun hepsinin halk olarak görülebilmesi mümkün olduğu gibi, tüketiciler, oy verenler, çalışanlar, televizyon izleyenler vb. gruplara da halk denilebilmektedir. Yönetici sınıf ise halk nitelendirmesinin dışında kalmaktadır, zira bu grup halkı yöneten yönetici güç olarak ondan ayrılmaktadır (Erdoğan, 2011: 468; Erdoğan & Alemdar, 2005: 27).

Otantik olmasıyla dikkat çeken (Mutlu, 2016: 15) halk kültürü veya folk kültürü, halkın kendisi tarafından üretilen, halkın kendisine ait olan ve halkın yaşadığı kültürdür. “Olumlu ve olumsuz yanları ile kırsal kesimdeki maddi ve manevi yaşamın kültürü” olan (Oskay, 2019b: 234) halk kültürü halkı yansıtmaktadır (Güngör, 2020: 309). “Geleneksel veya kabilesel kültürler içerisinde yüz yüze etkileşimlerde ifade edilen ve icra eden ile topluluk arasında yakın etkileşimin norm olduğu grup içerisinde anonim katkılar vasıtasıyla yaratılan” kültür olarak tanımladığı halk kültürü Real'e göre (2018: 281) diğer kültür biçimlerine nazaran antropolojik bir vurgu

taşımaktadır. Halk ve folk kültürü aynı zamanda gerek yüksek kültürün gerekse popüler kültürün ihtiyaç duyulması halinde faydalandığı bir kültürel kaynaktır (Mutlu, 2016: 15).

Halk kültürünün bazı temel özellikleri şu şekildedir (Sözen, 2016: 59, 64; Güngör, 2020: 309-311):

- Yerel veya bölgeseldir.
- Kendiliğindenlik özelliğine sahiptir.
- Görünmez kültürdür.
- Paylaşımsaldır.
- Toplumsaldır.
- Ticari değildir.
- Kuşaklar arası bütünlüğü sağlar.
- Sözlü kültür özellikleri taşır.
- Halkı temsil eder.
- Birleştiricidir.

Erdoğan ve Alemdar (2005: 28), geçmişin halk kültürü ve günümüz halk kültürü arasında ayrım yapmaktadır. Onlara göre günümüzdeki değil, geçmişteki halk kültürü halkın kendisinin yarattığı kültürdür. Aynı zamanda ve aynı yerde yaşamış insanların, kendilerini kendilerine ve çevrelerine, yine kendileri için anlatımı olmuştur. Kendilerini maddi olan ve olmayan faaliyetler ve kültürel ürünlerle ifade etme biçimleri halk kültürü sayılmaktadır. Bu ifade biçimleri halkın kendisi için anlatma ve üretme pratiklerinden oluşabileceği gibi, halkın üzerindeki egemenliğin üretilmesi de söz konusu olabilmektedir. Buna bağlı olarak halk kültürü hem mücadele hem boyun eğme ve buyruk altına girme hem de katılım ile ilişkilendirilebilmektedir (Erdoğan, 2011: 468). Günümüz halk kültürü ise popüler kültür ve kitle kültürü ile ilişkisi içinden anlam bulmakta; halk kültürünün bir ürünü, popüler kültür ile ilişkisi içinde, metalaşmış ve ticarileşmiş bir şekilde egemen pratiklerin içinde bulunabilmektedir. Ayrıca geçmişin halk kültürü pratiklerinde katılımın yeri ve zamanı aynıyken, bu durum günümüzde geçerli değildir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 28). Güngör (2020: 309) ise, halk kültürünün popüler kültür veya kitle kültüründen oldukça farklı olduğunu belirtmektedir. Ona göre, her ne kadar popüler kültürün, hatta yüksek

kültürün de (Mutlu, 2016: 15) üretiminde halk kültüründen beslenme söz konusu olsa da popüler kültürün, modern zaman öncesindeki geleneksel olarak nitelendirilebilecek halk kültürünün modern versiyonu olduğunu söylemek doğru değildir. Toplumsal koşulların değişmesiyle birlikte halkın yaşam biçimi ve kültürü de değişse ve dönüşse bile, bu durum halk kültürünün bitmesi veya başka bir kültürün onun yerine geçmesi anlamına gelmemektedir. Popüler kültürün dünyayı çevrelemesi, halk kültürü için büyük bir tehdit olarak görülebilmektedir fakat halka ait olan halk kültürü, halkın olduğu her dönemde de varlığını sürdürmektedir ve popüler kültürle karıştırılmaması gerekmektedir (Güngör, 2020: 309, 311).

1.3.4. Yüksek Kültür

Elit kültür veya ciddi kültür olarak da adlandırılabilen yüksek kültür, kabul edilmiş klasiklerin, normların ve kuralların bütünü içinde değerlendirilen, sanatçılar tarafından bilinçli bir şekilde üretilen, estetik bağlama sahip bir kültür biçimidir (Real, 2018: 281). Bu kültürün ürünlerinin yapılışında apaçık bir özen söz konusudur (Gans, 2018: 110). Yüksek kültür genellikle toplumun üst sınıflarıyla ilişkilendirilen sanat biçimlerini kapsamaktadır (Alexander, 2010: 368). Kendini toplumun diğer kesimlerinden ayrı tutan ve seçkin gören az sayıda insana hitap etmesi nedeniyle küçük bir kamusu vardır. Yüksek kültür kamusu beğenilerinin kişiselliği nedeniyle kendini yücelmiş saymaktadır (Gans, 2018: 45, 111). Kültürün diğer kültür biçimlerinden üstünlüğü, kültürün bayağılığı veya kültürsüzlük gibi ifadeler, farklı yaşam biçimleri arasındaki iletişim tarzı ve mücadele ile ilişkilidir (Erdoğan, 2016: 75).

Yüksek kültürün çoğunlukla, hem halkın kendisi tarafından yerel olarak üretilen ve tüketilen halk ve folk kültürünün hem de kültür endüstrileri tarafından kitlesel olarak üretilen ve geniş kitlelerce tüketilen kitle kültürünün veya aşağı kültürün zıttı olarak ele alındığı, popüler kültür başta olmak üzere diğer kültür biçimleri ile ilişkisi ve karşıtlığı içinde tanımlandığı görülmektedir (Alexander, 2010: 368-369; Mutlu, 2016: 15; Gans, 2018: 45, 109-110). Yüksek kültür, diğer kültür biçimlerinden öncelikle yaratıcıları ve eleştirmenlerince yönetiliyor olmasıyla ayrılmaktadır. Yüksek kültürün yaratıcıları ve tüketicileri, meslek sahibi veya akademik görevde bulunan, eğitilmiş, yüksek veya yüksek-orta sınıfa mensup kişilerdir

(Gans, 2018: 109-110). Sıradan hazzıya yönelik olduğu söylenen popüler kültürün karşısında yüksek kültür, özellikle sıradan bedensel hazzın aşılması yoluyla ulaşılmış ince bir yaratım ve tüketim pratiği olarak tanımlanabilmektedir (Mutlu, 2016: 15). Popüler kültürden bir diğer farkı, yüksek kültür kamusunun popüler kültür kamularından daha homojen olmasıdır (Gans, 2018: 45). Frith'e göre (1995) yüksek kültürün karakteristik özelliklerinden biri, benzerlerinden üstün bir kültürel deneyim ideali taşımasıdır. Bu idealin, yüksek kültür pratiklerinin gündelik ve sıradan olanın dışına çıkma, bedeninin dışına çıkma, zaman ve mekânı yok sayma imkanını sağladığı düşünülmektedir (Frith, 1995'ten aktaran Mutlu, 2016: 28).

Amerika'da yüksek kültürün kurumsal temellerinin atılmasını Boston Senfoni Orkestrası'nın ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin kuruluşları üzerinden analiz eden (Mutlu, 2016: 30), DiMaggio'ya göre (1982: 33) ise yüksek kültür (ve popüler kültür) ne sanat eserine özgü niteliklerle ne de bu kültürün kamusunun sınıfsal karakteri ile tanımlanabilmektedir. DiMaggio Amerika'da yüksek kültür ve diğer kültür biçimleri arasındaki ayrımın, belirli bir tarihsel dönemde, belirli sosyal gruplar arasında sosyal olarak inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu önemli çalışmaya göre yüksek kültür, sahip oldukları ayrıcalıkları korumak ve üstünlüklerini kabul ettirmek isteyen üst sınıf seçkinler tarafından yaratılan bir kültürdür (Swidler, 2010: 287). Bu aynı zamanda, belirli sanat biçimlerinin diğerlerinden daha iyi, daha yüksek ve üstün görüldüğü bir ortamda, seçkinlerce yüksek kültür kurumlarının da kurulmasıyla gerçekleşmiştir (Alexander, 2010: 368).

Bu ayrım yüksek kültür ve popüler kültür dışında, sanat ve eğlence gibi sınıflandırmalarla da ifade edilebilmektedir. Ne şekilde ifade edilirse edilsin bu ayrımın net olduğunu savunan görüşlerin karşısında Storey (2014: 9) bu ayrıma kuşkuyla yaklaşmakta, aradaki sınırların bulanıklaşabildiğini veya zaman içinde sınıflandırmaların değişebildiğini belirtmekte, iddiasını kültürel ve sosyal tarihten verdiği örneklerle desteklemektedir. Örneğin William Shakespeare'in eserleri günümüzde yüksek kültürün ürünleri olarak görülmekteyken, 16. yüzyılın sonundaki gibi yalnızca sahnede sergilenen oyunlar olmaktan çıkıp basılı şiirler olarak tüketilmeye başladıkları 19. yüzyıla kadar popüler tiyatroyun bir unsuru olarak popüler kültür ürünleri sayılmaktaydılar. Daha sonra yüksek kültürün ve toplumun eğitimi

kesimlerinin mülkiyeti haline gelmişlerdir. Aynı durum Charles Dickens'ın eserleri için de geçerlidir. Benzer bir şekilde, film noir da yüksek kültür ve popüler kültür arasında olduğu varsayılan sınırı geçerek yer değiştirmiştir. Popüler sinema olarak başlayan kara film artık film kulüpleri ve akademisyenlerin merceği altındadır (Jenkins, McPherson & Shattuc, 2002: 28; Storey, 2014: 9; Storey, 2018: 6; Gray & Lotz, 2019: 7).

1.3.5. Aşağı Kültür ve Varoş Kültürü

Güngör'e göre (2020: 312) alçak kültür olarak da adlandırılabilen aşağı kültür toplumun alt sınıflarını oluşturan insanların kültürüdür. Bu alt sınıflar gerek toplumdaki alt-orta ve orta kesimleri meydana getiren işçi sınıfından gerekse orta kesimi meydana getiren memur, küçük esnaf gibi çalışan kesimden farklılık göstermektedir. Toplumun alt sınıfları daha ziyade kasaba ve kentlerde, kentlerin varoşlarında yaşayan, belli bir işte çalışmayanlardan veya işsizlerden oluşmaktadır. Toplumun bu kesiminin kültürüne varoş kültürü veya aşağı kültür adı verilmektedir (Güngör, 2020: 312-313).

Gans'ın ise aşağı kültürü Güngör'den daha farklı tanımladığı görülmektedir. Aşağı kültür Gans'a göre (2018: 123) "eski alt-orta sınıfın, ama esas olarak nitelikli ve yarı-nitelikli fabrika ve hizmet sektörü işçileriyle, yarı nitelikli masabaşı memurların (beyaz yakalıların), yani, akademik olmayan lise dengi eğitim görmüş, çoğunlukla da onuncu sınıftan sonra okulu bırakmış olanların kültürüdür." Buna göre aşağı kültürün bazı özellikleri şu şekildedir (Gans, 2018: 123-126):

- Kamusu gittikçe küçülmektedir.
- Estetik standartları öz üzerinde durur.
- Yüksek veya üst-orta kültürden neredeyse hiçbir alıntı veya uyarlama yapmaz.
- Kültürün egemen değerleri dramatize edilir, sansasyonel hale getirilir.
- Çoğunlukla melodramatiktir.
- Kitle medyası tarafından sağlanır.

1.3.6. Alt Kültür

Alt kültür kavramı genellikle alt sınıfların kültürü olarak anlaşılsa da Güngör (2020: 322), alt kültürün alt sınıfların kültüründen farklı olduğuna dikkat çekmektedir. Alt kültür, var olan genel bir kültür içinde kültür adacıklarının veya kültürel farklılıkların oluşması ile ortaya çıkmaktadır. Bunlar örgütsüz oluşumlardır (Erdoğan, 2016: 92). Kimi zaman toplumun belli kesimlerindeki farklılık ve değişiklik arayışı, kimi zaman sisteme başkaldırı sonucu oluşan alt kültürün varlığının temel amacının var olan kültürden farklı olmak ve ona meydan okumak olduğu söylenebilmektedir. Oluşturucularının kendilerini belli bir sınıfa yakın hissetmeleri mümkün olsa bile, alt kültürlerin özünde sınıfsal dayanaklar bulunmamaktadır. Başka bir deyişle alt kültürler ve toplumsal sınıflar arasında bazı açılardan dolaylı olarak ilişki kurulabilmektedir (Güngör, 2020: 322-323).

Alt kültürün kültürel bir olgu olarak ele alınması 1920’li, bilimsel yönden incelenmeye başlaması ise 1960’lı yıllara tekabül etmektedir. 1960’lı yıllarda, gençlik kültürü başta olmak üzere alt kültürler İngiliz kültürel çalışmalarının öncelikli araştırma alanlarından biri olmuştur (Güngör, 2020: 323).

1.3.7. İşçi Sınıfı Kültürü

İşçi sınıfı kültürü Sanayi Devrimi sonrasında sanayileşme ve kentleşme süreçleri içinde ortaya çıkmıştır. Kırsal kesimlerden Avrupa’nın sanayi merkezlerine yoğun bir g   yaşanmıştır.  alışmak üzere kentlere göç eden insanlar, orada yeni bir yaşam, yeni yaşam pratikleri ve buna bağlı olarak da yeni bir kültür oluşurmaya başlamışlardır. “Bu kültür, kentli olmayan, ama kentte yaşamaya başlayan, kentte yaşayan, ama kentin olanaklarından (yeme, içme, eğlenme vb.) yararlanmaya yetecek gelire sahip olmayan, kentin kenarlarında, yoksul semtlerinde k t kanaat geçinmeye çalışan yeni bir toplumsal kesimin, çoğunlukla da fabrika işçilerinin yaşam pratikleri içerisinde biçimlenen bir kültürdür” (Güngör, 2020: 313). Williams’a göre (2017: 477) ise, içinde bulunduğu konum nedeniyle işçi sınıfının dar anlamda bir kültür yaratması mümkün olmamıştır. İşçi sınıfı kültürü ona göre, “ne proleter sanattır, ne sosyal konut, ne de dilin belirli bir şekilde kullanımı; temel kolektivizm fikri ve onu temel alan

kurumlar, davranışlar, düşünme alışkanlıkları ve yönelimlerdir” (476). Bir başka deyişle işçi sınıfı kültürü “kolektif demokratik kurum kültürüdür” (Williams, 2017: 477).

Sanayileşme ve kentleşme sürecini yönetenler, bu yeni kentli işçi sınıfına yönelik, ucuz birahaneler, ucuz ve az yazılı, bol görüntülü tabloid gazeteler, futbolun doğuşu olan semt takımları, semt pazarları gibi kültürel ürünler üretmeye ve kültürel ortamlar oluşturmaya başlamışlardır. İşçiler için planlı ve hesaplı kültür üretimi yapılmış, onlara satılmıştır. Dolayısıyla işçi kültürü, işçilerin kendi yaşam pratikleri içerisinden doğmak yerine, endüstriyel olarak üretilen bir kültür haline gelmiştir. İşçilerin kendileri için üretilen bu yeni kültürel biçimlere yönelmesiyle birlikte de yeni bir kültürel sektör oluşmaya başlamış, bu kültürel üretimi gerçekleştiren kültür profesyonelleri ortaya çıkmıştır. Frankfurt Okulu’nun da eleştirdiği endüstriyel koşullarda üretilen kültür, insanları oyalamanın yanı sıra, onlara egemen sınıfın değerlerini ve ideolojisini de aktarmaktadır, bunun sonucunda ise işçi sınıfı kendi sınıf bilincini kaybetmekte, hatta toplumsal sınıflar arasındaki sınırlar da kaybolmaktadır. Bu ideolojik dönüşüm ticari kitle kültürü aracılığıyla gerçekleşmektedir (Güngör, 2020: 314).

Williams (2017: 467), kitle iletişim araçları ile üretilen ürünlerin büyük bir kısmının işçi sınıfı kültürü olarak adlandırılmasının doğru olmadığını belirtmektedir. Çünkü bu ürünler ne işçi sınıfı tarafından üretilmekte ne de sadece işçi sınıfı için üretilmektedir. Bir görüşe göre, işçi sınıfı kendi kültürünü oluşturma ve kendi kültürel pratiklerini hayata geçirme konusunda serbest olsaydı, yani ticari kültürle çevrelenmiş olmasaydı, kendi sınıfsal kimliğini ve sınıfsal bilincini taşıyan, özgün bir işçi sınıfı kültüründen söz etmek mümkün olabilirdi (Güngör, 2020: 317).

1950’li ve 1960’lı yıllarda işçi sınıfının kendine ait, özgün bir kültürü olduğunu savunan çalışmalar da ortaya konmuştur. İngiliz kültürel çalışmalarının kurucularından sayılan Hoggart’ın işçi sınıfı kültürünün özelliklerini anlatmaya çalıştığı *The Uses of Literacy* ve Thompson’un işçi sınıfının yaşam tarzına dair ayrıntıları betimlediği *English Working Class (İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu)* kitapları bu konudaki öncü çalışmalardandır (Güngör, 2020: 316). Bu isimler çalışmalarıyla

aynı zamanda kültür endüstrisi tarafından üretilen kitle kültürüne karşı işçi sınıfı kültürünü korumaya çalışmışlardır (Kellner, 2016: 140).

1.3.8. Kitle Kültüründen Popüler Kültüre

Literatürde var olan kitle kültürü ve popüler kültür tartışmaları, egemen kültürün kitle kültürü olarak mı yoksa popüler kültür olarak mı adlandırılması gerektiği sorusunu içermektedir (Çakır, 2014: 251). Bu iki kültür biçimi arasında ayırım yapan yazarlar ve düşünürler olduğu gibi (Oskay, 2018), iki kavramı birbirinin yerine ve hatta eş anlamlı olarak kullanmakta sakınca görmeyenler (Erdoğan, 2011; Geçer, 2015; Löwenthal, 2017; Gans: 2018; Güngör, 2018; Güngör, 2020) veya popüler kültürü kitle kültürünü kapsayan bir kültür biçimi olarak ele alanlar da (Mutlu, 2017) bulunmaktadır.

İki kavramın birlikte veya birbirinin yerine kullanılmasına bir örnek olarak Frankfurt Okulu metinleri gösterilebilmektedir. Frankfurt Okulu metinlerinde esas olarak kitle kültürü ve eleştirisi yer alsa da hem kitle kültürü hem de popüler kültür kavramları kullanılmakta (Çakır, 2014: 252), popüler kültürün ticarileşmiş, önemsiz ve edilgin olması eleştirisiyle popüler kültür kitle kültürü ile eşleştirilmektedir (Mutlu, 2017: 267). Güngör (2018: 244) bu konuda “Frankfurt Okulu’nun kitle kültürü olarak adlandırdığı, çoğunlukla da kitle iletişim araçlarıyla kitlelere aktarılan endüstri üretimi kültür, daha sonraları da popüler kültür olarak adlandırıldı” demektedir. Gans ise (2018: 21), kitle ifadesinin Avrupa’da varlıksız ve eğitimsiz kesimleri tanımlamak için, çoğunlukla küçültücü bir anlamda kullanılmasından dolayı kitle kültürü yerine popüler kültür kavramını tercih ettiğini belirtmektedir. Güngör (2020: 319), iki kavramın özünde aynı şey olduğunu, farklılıklarının tarihsel sürecin incelenmesiyle anlaşılabilirliğini ifade etmektedir.

Buna karşın Oskay (2018: 154), kitle kültürü ürünleri ile popüler kültür ürünlerinin eşit görülemeyeceğini belirtmektedir. Ona göre “kitle kültürü ile popüler kültür kavramlarını aynı toplumsal ve kültürel olgulara aitmiş, eş anlamlı kavramlarmış gibi kullandıkça, kültür hayatımızın giderek endüstrinin denetimi altına girdiği şu

günlerde -ilerde ayıldığımızda düzeltmek istesek de düzeltemeyeceğimiz- olumsuz gelişmelerin önünü açmış olacağız” (Oskay, 2018: 153).

Farklı görüşler göz önünde bulundurularak bu çalışmada kitle kültürü ve popüler kültürün iki farklı kavram olarak, iki ayrı başlıkta ele alınması uygun görülmüştür.

1.3.8.1. Kitle Kültürü

Sanayi Devrimi ve kentleşme ile ortaya çıkan fiziksel kitleleştirme sonucunda kitleler terimi yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır. Ayaktakımı yerine de kullanılan bu yeni terim 19. yüzyılda fiziksel ve toplumsal aşağılama anlamı taşımaktaydı. Kitle teriminin kullanımı yeni bir sınıf bilinci içerisinde kabul görmüştür, bazı sosyal oluşumlar için kitle organizasyonları veya kitle toplantıları gibi ifadeler kullanılmıştır. Çoklu seri üretime de kitle üretimi adı verilmiştir. Bunun sonucunda kitlenin aşağılama anlamının yerini nicelik belirten anlamı almıştır. Kitle, belirleyici sosyal ilişkiler bağlamında büyük sayıları, büyük miktarları anlatmak için kullanılmaya başlamıştır (Williams, 2016a: 234). Kitlenin çoğul kullanımı, yani kitleler sözcüğü 1830’lu yıllarda yaygınlaşmıştır. Kitleler hem “alt, cahil, dengesiz” anlamlarını taşımış hem de “aynı insanları” ifade etmekte ve toplumsal güce olumlu bir anlam yüklemekte kullanılmıştır. 20. yüzyılda gerek kitle gerek kitleler genellikle nicelik belirtmek için çok sayıda insan anlamıyla kullanılmıştır. Kitle terimi hâlen kullanıldığı yere ve duruma göre hem olumlu hem de olumsuz anlama sahip olabilmektedir (Çakır, 2014: 212). Bu durum Frankfurt Okulu düşünürlerinin kitle kavramına yaklaşımında bir ikircik şeklinde gözlenmektedir. Frankfurt Okulu’nun düşünsel temellerinde yer alan Marksizm kitle kavramına siyasal anlamda bir olumluluk kazandırmışken, buna rağmen kitlelerin faşizmin yükselişinde oynadıkları rol, Adorno ve Horkheimer gibi düşünürleri bu kavramı olumsuz anlamda kullanmaya itmiştir. Onlara göre kitle, manipülasyona açık, kolayca yönlendirilebilen, edilgin bir yapıdır. Aynı zamanda bu isimlerin kültür endüstrisi yaklaşımı, kitle kültürüne yönelik en gelişmiş eleştiri ve analizlerden biri olmuştur (Mutlu, 2016: 23).

Kitle kültürü ve kuramının kökeni 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlere uzanmaktadır. Üretimin artması ve

gelişmesi, kitlesel üretim tarzı, kapitalist iş bölümü, kentlerdeki nüfus yoğunluğu, kitlesel siyasal hareketler ve işçi hareketleri, merkezi karar alma mekanizmaları ve iletişim teknolojilerinde görülen gelişmelerin bir sonucu olarak, modernleşme karşıtı düşünce içinden kitle toplumu kuramı ve bununla ilişkili olarak kitle kültürü ortaya çıkmıştır (Erdoğan, 2011: 469; Çakır, 2014: 213; Güngör, 2020: 319). Kitle kültürü kuramı Max Weber ile başlayarak sosyolojik kuramdan ve Adorno, Horkheimer, Marcuse başta olmak üzere Frankfurt Okulu düşünürlerinin çalışmaları ile eleştirel kuramdan doğmuştur (Real, 2018: 281-282).

“Kitle kültürü kuramını geliştirenler ticari kazanç amacına yönelik olarak üretilen bu kültürün edilgin kitle toplumu yapısıyla tam olarak örtüştüğünü, bu kültürün dağıtımını yapan kitle iletişim araçlarının da bu anlamda sürece son derece uygun keşifler olduğunu ileri sürmekteydiler. Bir yandan Marksizmden beslenen ve sol eleştirel kanatta yer alan Frankfurt Okulu düşünürleri, diğer yandan tutucu sağ düşünceden gelen İngiliz kültürelciler kapitalist sistemin yönetici güçlerinin, başka bir deyişle iktidarın yeni sahipleri, dolayısıyla da toplumun yeni egemeni olan burjuvazinin endüstriyel ortamda ürettiği ve kitle iletişim araçları yoluyla kitlelerin tüketimine sunduğu kitle kültürü yoluyla kitleleri istediği gibi yönlendirdiği, kitlelerin beynini yıkadığı, kendi ideolojisini dayattığı yönündeki tezleriyle hayli olumsuz ve eleştirel bir düşünsel iklimin oluşmasına yol açmışlardı” (Güngör, 2020: 319-320).

Frankfurt Okulu’nun kültür endüstrisi yaklaşımına göre kitle kültürü, kitlelerin kendisi tarafından geliştirilmeyen, onlara dayatılan bir kültürdür. Sanayileşme sürecinden itibaren, kültür endüstrisinin ürettiği yeni kültürel biçimleri kapsayan kitle kültürü, toplumdaki sınıfsal sınırları aşarak yalnızca işçi sınıfını değil, aynı zamanda orta sınıf ve burjuvaziye de etkisi altına almıştır. Henüz kültür endüstrisi kuramının geliştirilmemiş olduğu dönemde ortaya çıkan seçkinci yaklaşım ise kitle kültürünü, kitlelerin kendi üretimi sonucunda ortaya çıkmış bir kültür biçimi olarak görmektedir. Kitlelere yönelik suçlama ve hatta aşağılama içeren bu yaklaşıma göre kitle kültürünün sorumlusu kitlelerin kendisidir. Ayrıca seçkinci düşünürlere göre etkin, hareketli ve hatta saldırgan olan kitleler, Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından edilgin,

manipölasyona açık, etki altında kalmaya yatkın olarak ele alınmaktadırlar (Çakır, 2014: 234-235). Bunlar, seçkin yaklaşım ile Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi yaklaşımının birbirinden ayrıldığı önemli noktalaradır.

Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü analizi ve eleştirisi, düşünürlerinin sanat veya gerçek sanat olarak da adlandırdığı kültür ile kitle kültürü arasında ayrım yapmaktadır. Bu ayrım temelde bir dizi ikili karşıtlıkla ele alınabilmektedir (bkz. Tablo 1) (Storey, 2018: 72).

Kültür	Kitle Kültürü
Gerçek	Sahte
Avrupalı	Amerikan
Çok boyutlu	Tek boyutlu
Aktif tüketim	Pasif tüketim
Bireysel yaratım	Kitle üretimi
Hayal gücü	Dikkat dağıtma/Oyalanma
Reddetme	Sosyal çimento

Tablo 1 Frankfurt Okulu'nun kültür ve kitle kültürü karşılaştırması (Storey, 2018: 72)

Kitle kültüründe üretim bir araya getirici bir ana sisteme göre işlemektedir. Bu gibi sistemlerde gerçek sanat denilen kültür ile kitle kültürü karşıtlık içinde bulunmaktadır. Gerçek sanat sanatçılar tarafından üretildiği için çeşitlilik ve farklılık barındırmaktadır. Kitle kültürü ise tek boyutludur. Gerçek sanatın içeriği gibi izleyicisi de çeşitlidir, kitle kültürünün izleyicisi ise özdeş kitleden oluşmaktadır (Collins, 1989'dan aktaran Mutlu, 2017: 203). Bunların yanında kitle kültürünün bazı önemli özellikleri şu şekilde özetlenebilmektedir (Erdoğan, 2011: 469; Çakır, 2014: 236; Mutlu, 2016: 24; Real, 2018: 281):

- Sanayileşme döneminin kültürüdür.
- Kitle üretim teknolojileri üretilir.
- Kitlesele bir piyasa için üretilir.
- Homojen ve standartlaştırılmış bir kültürdür.
- Bir formüle göre aynı şeylerin üretildiği, yaratıcılığın ve yeniliğin dışlandığı bir kültür biçimidir.

Kitle kültürü Oskay’a göre (2018: 153-154) “yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama oluşturma” görevi görmektedir. Kitle kültürü tüketicisi içinde bulunduğu bu toplumsal gerçeklik ile başa çıkamadığında, gerçeklikten kaçmak istediğinde kitle kültürüne başvurmaktadır (Oskay, 2018: 154). Gerçeklikten kaçış iki farklı olguyu içinde barındırmaktadır: hem kişinin uzaklaşma ve kaçma isteği doğuracak derecede üzücü veya sıkıcı bir gerçeklikle karşı karşıya olduğunun farkına varması hem de bu gerçekliği değiştirme konusunda kişinin kendini şanslı hissetmemesi (Oskay, 2019a: 84). Kitle kültürün üreticileri aslında toplumsal gerçekliği değiştirebilecek eğlence imkanları yaratmayı değil, tüketiciyi bu gerçekliği değiştirmenin mümkün olmadığı konusunda ikna etmeyi amaçlamaktadırlar. Kitle kültürü ürünleri bu amaca ve edilgin olarak konumlandıkları tüketiciyi toplumsal gerçekliğin içinde kalmaya ikna etme amacına yönelik olarak tasarlanmakta ve üretilmektedir. Kitle kültürü, toplumsal gerçekliğin içinde somut bir şekilde bulunan yabancılaşma hissinin gizlenmesini ve farkına varılmamasını sağlayacak bir yanılsamaya neden olmaktadır. Bunun sonucunda kitle kültürü tüketicisi içinde bulunduğu gerçekliğe boyun eğse bile, onun sebep olduğu acılarını, öfkesini, beklentilerini dile getirebileceği bir alan olarak popüler kültüre yönelmekte, kitle kültürü yerine popüler kültürün üreticisi ve tüketicisi olmaktadır (Oskay, 2018: 154-158).

Kitle kültürü literatüründe kitle kültürünün çoğunlukla olumsuz bir yaklaşımla ele alındığı görülmektedir. Frankfurt Okulu’nda da ağırlıklı olarak görülen bu eğilimin yanında, Frankfurt Okulu düşünürlerinden biri olan Walter Benjamin kitlesel kültür biçimlerinin sahip olduğu potansiyeller hakkında daha açık görüşler dile getirmesiyle dikkat çekmektedir. Benjamin, kitlesel üretimin tekniği ve eğitim açısından beraberinde getirdiği olanakları olumlu bir bakış açısıyla değerlendirmektedir (Johnson, 2009: 93). Benjamin, kültürün teknolojik olarak yeniden üretiminde meydana gelen değişikliklerin kültürün toplum içerisindeki işlevini değiştirdiğini savunmaktadır (Storey, 2018: 72). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı eserinde şu ifadeleri kullanmaktadır: “Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin

bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içersinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki, önemli bir toplumsal göstergedir” (Benjamin, 2019: 69-70). Böylece anlam üretimi ve tüketim gibi konular Benjamin tarafından pasif bir eylemden ziyade, aktif politik bir mücadele olarak görülmektedir. Teknolojik gelişmelerle mekanik kitlesel yeniden üretimin potansiyeli ona göre, anlamın artık benzersiz ve tek değil, sorgulanmaya ve kullanılmaya açık olduğu, demokratik olarak nitelediği bir kültüre geçiş sürecini başlatmasında yatmaktadır (Storey, 2018: 73). Benjamin’in kitlesel yeniden üretim konusundaki bu iyimserliği çoğunlukla kabul görmemiş ve soyut bir düşünce olarak kalmakla eleştirilmiştir (Johnson, 2009: 93; Storey, 2018: 73).

Kitle toplumu ve kültürü hakkındaki bu gibi görüşlerin ağırlığı 1950’li yıllara kadar devam etmiştir. O yıllardan itibaren liberal çoğulcu düşüncelerin; farklı din, dil ve etnik kimliğe sahip insanların bir arada yaşamasını savunan, toplumun heterojen yapısını olumlayan görüşlerin yaygınlaşmasıyla birlikte kitle kültürü kavramı etkisini kaybetmeye, kitle kültürünün yerini toplumun bu niteliklerini karşılayan popüler kültür kavramı almaya başlamıştır (Güngör, 2020: 320).

1.3.8.2. Popüler Kültür

Popüler kelimesinin etimolojik kökeni Latincedeki halk anlamına gelen *populus* ve halka ait anlamına gelen *popularis* kelimeleridir. Popüler 15. ve 16. yüzyılda hukuki (örneğin *action popular* – herkesin açabileceği dava) ve politik (örneğin *popular government* – halk tarafından kurulan veya ayakta tutulan siyasal sistem) bağlamda kullanılan bir terim olmuştur. Bunların yanında aşağı veya alt, çok tutulan veya çok beğenilen anlamları da bulunmaktadır. Çok tutulan anlamı 18. yüzyıl sonlarında, çok beğenilen anlamı ise 19. yüzyılda sıklıkla kullanılmaya başlamıştır (Williams, 2016b: 285-286). Williams (1983) popüler kelimesi için güncel olarak kullanılan dört anlam önermektedir: pek çok insan tarafından sevilen, aşağı türde işler, insanların beğenisini kazanmak için kasıtlı olarak ortaya konan işler ve insanların kendileri tarafından kendileri için yapılan kültür (Williams 1983’ten aktaran Storey,

2018: 5). Popüler kelimesinin 20. yüzyılda pop şeklindeki kısaltmasının yaygın olarak kullanılmaya başlaması ise, kelimeyi önemsiz anlamına açık hale getirmiş ve kelimeye bir teklifsizlik katmıştır (Williams, 2016b: 287). Popüler kelimesi gibi popüler kültür de günümüzde kapsayıcı bir kavram haline gelmiştir. Özellikle dolayimli iletişim biçimleri, telefon ve internet üzerinden gerçekleşen etkileşim ve kitle iletişim araçları ile aktarılan kültürel ifadeler ile ilişkilendirilmektedir (Real, 2018: 282).

Popüler kültürün kimi zaman kitle kültürü ile eş anlamlı, kimi zaman yüksek kültürün ve halk kültürünün zıttı ve hatta onlardan daha üstün bir kültür biçimi olarak, kimi zamansa halk kültürü ile kitle kültürü arasında bir orta alan gibi ele alındığı söylenebilmektedir (Real, 2018: 282). Mutlu ise (2017: 266) popüler kültürü kültür tanımına benzer bir şekilde “bir toplumda yaygın biçimde paylaşılan inançlar, pratikler ve nesneler” olarak tanımlamaktadır. Bunların içine gerek halkın yerel geleneklerinde görülen gerekse politik ve ticari kaynaklarda üretilen kitlesel inançlar, nesneler ve pratikler girmektedir. Bu bağlamda popüler kültür, içine hem halk kültürünü hem de kitle kültürünü katarak, ikisini de kapsayan bir kavram haline gelmektedir (Mutlu, 2017: 267).

Popüler kültürün toplumsal eleştirisi günümüzde sistematik bir kuram bütünlüğüne sahip değildir (Löwenthal, 2017: 38). Gans (2018: 43) popüler kültürün var olan eleştirisini dört temel noktada toplamaktadır:

1. Popüler kültür ortaya koymanın olumsuz niteliği: Popüler kültür antipatiktir, zira yüksek kültürün tersine kâr amacı olan yatırımcılar tarafından para ödeyen izleyiciyi mutlu etmek için toplu bir biçimde üretilmektedir.
2. Yüksek kültür üstündeki olumsuz etki: Popüler kültür yüksek kültürden aktarım ve alıntı yapmaktadır, böylelikle onu her yerde bulunabilir hale getirmektedir. Bunun yanında geleceğin yüksek kültür yaratıcılarını baştan çıkarmakta, böylece yüksek kültürün yetenek kaynağını tüketmektedir.

3. Popüler kültürün izleyicileri üstündeki olumsuz etki: Popüler kültür ürünlerinin tüketimi en iyi ihtimalle izleyicide gerçek olmayan mutluluklar yaratmakta, en kötü ihtimalle izleyiciye duygusal açıdan zarar vermektedir.
4. Toplum üstündeki olumsuz etki: Popüler kültürün toplumda yaygınlaşması, sadece toplumun kültür veya uygarlığa ilişkin niteliğini düşürmekle kalmamakta, bunun yanında diktatörlüğe eğilimi olan laf cambazlarının yararlandığı kitle ikna yöntemlerine ilgi duyan, pasif bir izleyici kitlesinin ortaya çıkmasına sebep olarak totaliter rejimlere yol açmaktadır.

Frankfurt Okulu temsilcilerinden biri olan popüler kültür eleştirmeni Leo Löwenthal (2017: 31) açıkça “popüler kültürün karşıt kavramı sanattır” ifadesini kullanarak popüler kültür ile sanatı zıt kutuplar olarak konumlandırmaktadır. Löwenthal’e göre popüler olma ve sanat arasındaki ayrım Rönesans’tan itibaren belirginleşmeye başlamıştır. Bir yandan popüler kültür ürünleri yaratılmış, diğer yandan ise sanat yapıtları popülerleştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır (Çakır, 2014: 256). Ona göre sanat ile popüler kültür arasındaki en önemli fark, sanat gerçek yaşantı, “bireyin kendini daha iyi gerçekleştirmesi yolunda bir adım olarak sahici bir deneyim” (Löwenthal, 2017: 33) iken popüler kültürün yapay tatminden ibaret olmasıdır. Sanatı güzele ait bir kavram olarak değerlendirmekte, popüler kültürü ise eğlence alanı olarak görmektedir. Bunun yanında gerçekliğin manipüle edilmiş yeniden üretimi olarak nitelediği popüler kültür, kendiliğindenlik karakterini gitgide daha fazla kaybeden sanat yapıtlarının yerini almaktadır (Löwenthal, 2017: 31; Mutlu, 2017: 267).

Bu yerini alma ve ortadan kaldırma durumunun halk kültürü için de geçerli olduğu söylenebilmektedir “çünkü ticari pop kültürü insanlara hemen her zaman kendi folk kültürlerinden çok daha çekici gelmiştir” (Gans, 2018: 65). Eleştirel kuramcılar bu durumdan pazar ekonomisini sorumlu tutmaktadırlar. Pazar ekonomisinin düzenekleri içinde, insanların aslında tüketmek istemediği fakat karşı koyamadıkları için tüketmek zorunda kaldıkları ticari popüler kültür ürünleri nedeniyle halk kültürünün yok olduğunu savunmaktadırlar. Bu görüşün aksine seçkin düşünürler

popüler kültürün varlığı ve yükselişi konusunda tüketicinin kendisini kabahatli bulmaktadırlar. Bu yaklaşıma göre, onların eksiklikleri ve yetersizlikleri kültür sorununa neden olmaktadır. Bu iki yaklaşımın ortak noktası ise, bir tehlike olarak gördükleri yeni kültür biçimi karşısında yüksek kültürü bir kurtuluş, bir çıkış noktası olarak görmelerinde yatmaktadır (Gans, 2018: 78-79).

Popüler kültür ürünleri Löwenthal'e göre (2017: 39) yerini aldığı gerçek sanatın özelliklerine sahip değildir. Popüler kültür ürünlerinin özelliklerini standartlaşma, tutuculuk, yalancılık, basmakalıp yargı, manipüle edilmiş tüketim malları olmak olarak özetlemektedir. Popüler kültürü Löwenthal'e benzer bir şekilde yüksek kültürle karşıtlığı içinde değerlendiren Herbert Gans (2018: 46), popüler kültürün yüksek kültüre göre daha çok standartlaşmış olduğunu, birtakım stereotiplere ve formlere daha çok başvurduğunu, fakat yüksek sanatın da standardizasyondan tamamen arınmış olmadığını belirtmektedir. Belli başlı yaratıcılık problemlerine getirilen kabul görmüş çözümleri temsil etmeleri açısından yüksek kültürün içindeki çeşitli ekoller, popüler kültür üretiminde faydalanan farklı formlere karşılık gelmektedir.

Popüler kültür, yüksek kültürle tezatlığı içinde değerlendirildiğinde, aralarındaki bir diğer önemli fark olarak izlerkitlenin barındırdığı çeşitlilik ve izleyici sayısı öne çıkmaktadır. Yüksek kültür daha ziyade azınlığa, popüler kültür ise geniş bir kitleye hitap etmektedir. Popüler kültürün izlerkitlesi aynı zamanda daha heterojendir. Bu heterojen izlerkitle popüler kültürün üreticilerini mümkün olduğunca çok sayıda kişiye anlamlı gelebilecek, ortak estetik standartlara seslenen ürünler ortaya koymaya itmektedir. Ayrıca popüler kültürün bir diğer önemli özelliği, ürünlerinin genellikle kitlesel olarak üretilmesidir (Gans, 2018: 45-46). Bununla birlikte böyle bir niceliksel yaklaşımın yüksek kültür ile popüler kültür arasında kesin bir ayırım yapmak için yeterli olmadığı konusunda görüşler de mevcuttur. Buna örnek olarak Bennet (1980) yüksek kültür ürünü sayılan klasikleri; klasiklerin televizyon draması olarak uyarlanmalarını, klasik kitap ve plakların satışlarını göstermektedir. Satışlar ve izleyici değerlendirmeleri açısından bakıldığında bu çeşit yüksek kültür ürünleri de popüler kültür çatısı altına girebilmektedir (Bennet 1980'den aktaran Storey, 2018: 5).

Popüler kültürü tanımlamanın ve açıklamanın bir diğer yolu kitle kültüründen geçmektedir. Bu yolu kullanarak popüler kültürün kitle kültürüne eş değer olduğunu savunan düşünürlerin vurguladıkları ilk nokta popüler kültürün toplu tüketim için seri olarak üretilen, ticari bir kültür biçimi olduğudur. Popüler kültür de bir tüketici kitlesine hitap etmektedir. Bu görüşe göre kültürün kendisi manipülatif ve kalıplaşmıştır, belli formüllere göre üretilmekte, edilgen bir şekilde tüketilmektedir. Popüler kültüre kitle kültürü açısından yaklaşanlar aynı zamanda, sanayileşme sonrası yeni kültür biçimlerinin henüz ortaya çıkmadığı, gerçek topluluğun veya halk kültürünün olduğu, eski ve kayıp bir çağa özlem duymalarıyla dikkat çekmektedirler (Storey, 2018: 8). Bu bakış açısına göre popüler kültür yalnızca kitlelerin tüketimi için üretim yapmaktadır, tamamen kullanım ve tüketim kültürüdür. Kitle kültürü pazarındaki en beğenilen ürünler ve düşünceler popüler kültürü oluşturmaktadır (Erdoğan, 2011: 469-470). Popüler kültürün pek çok insan tarafından sevilen kitle kültürü olarak değerlendirildiği bu yaklaşım aynı zamanda popüler kültür kavramına oldukça olumsuz bir anlam yüklemektedir (Storey, 2014: 7).

Bu olumsuz bakış biçimini temsil eden isimlerden biri olan Erdoğan popüler kültürün genel özelliklerini şu şekilde özetleyerek sıralamaktadır (2004: 5; 2016: 77-78):

- Formüller ve tekrarlara dayanır, standartlaşmıştır.
- Fantezileri ön plana çıkarır.
- Kapitalist sistemin ve pazarın yararına ise kolektifliğin, değilse bireyselliğin altını çizer.
- Risk almaz.
- Kaynağı, onu tüketen toplumun kendi kültürel kaynakları değildir.
- Tüketici yalnızca kültürel ürünleri tüketmekle kalmaz, aynı zamanda kendisiyle ve başkalarıyla olan ilişkisel anlamları üretir ve tüketir.
- Burjuva yaşam ve üretim tarzı idealize edilir.
- Gösteriş ve imaj özün önüne geçer.
- Çabuk kullanılır ve hızlı tüketilir.

Popüler kültüre yönelik yaklaşımlar tamamen olumsuz değildir. Örneğin John Fiske'nin en önemli temsilcilerinden biri olduğu liberal çoğulcu kesim popüler kültür kavramını olumlu bir bakış açısıyla geniş bir düzleme yerleştirmektedir. Buna göre popüler kültür çok seslilik ve çeşitlilik niteliklerine sahip, toplumdaki her kesime hitap edebilen yaygın bir kültür biçimidir. Popüler kültür tüm kültür biçimleri arasında, toplumdaki heterojen yapıyı, farklı din, dil, etnik köken ve arka plandan insanların bir arada yaşamını olumlayan yaklaşımla örtüşen toplum yapısına karşılık gelen kültürdür. Bu özelliklere sahip kültür ortamı, gerek demokrasinin işleyişi gerekse insanlığın ilerleyişi ve toplumun gelişimi açısından önem teşkil etmektedir. Toplumdaki her kesim popüler kültür içinde kendine uygun bir temsil imkânı ve alanı bulabilmektedir. Bu temsil imkânı kitle iletişim araçları aracılığıyla sağlanmaktadır (Güngör, 2018: 244; Güngör, 2020: 320).

Görüldüğü gibi popüler kültür, kolaylıkla tanımlanabilen veya açıklanabilen bir kavram değildir. Tek başına popüler kültürü anlamlandırmaya çalışmak yetersiz bir çaba olarak kalmaktadır, zira popüler kültür çoğu zaman diğer kültür biçimleriyle olan ilişkisi içinde anlam kazanmaktadır. Yüksek kültür, kitle kültürü, halk kültürü vb. kültür biçimleri popüler kültür tanımlamalarına ve tartışmalarına belirli politik ve kuramsal yaklaşımlar sunmaktadır (Storey, 2018: 13). Her bir kültür biçimini içinde barındırdığı söylenebilecek popüler kültür, gündelik hayata ve gündelik hayat bilgisine ilişkindir, gündelik hayat da kültürel olarak karmaşık bir yapıya sahiptir (Sözen, 2016: 59; Real, 2018: 286). Son olarak Edward Said'in (1993) belirttiği gibi, "Bütün kültürler iç içedir; hiçbirisi tek ve saf değildir, hepsi melez, heterojen, son derece farklılaştırılmıştır ve hiçbirisi tek parça değildir" (Said, 1993'ten aktaran Eagleton, 2016: 26).

1.4. Popüler Kültür Bağlamında Televizyon ve Sosyal Medya

1.4.1. Bir Popüler Kültür Aracı Olarak Televizyon

Günümüzde kültür ve iletişim arasında sıkı bir bağ olduğu bir gerçektir (Küçükdoğan, 2009: 79). Kültür ve iletişim birbirinin yerine geçmeyen fakat iç içe geçmiş, karşılıklı etkileşim içinde olan iki disiplindir. Bu karşılıklı etkileşim, iletişim

araçlarının bir yandan kültürel olarak zenginleşmesine, bir yandan da yeni kültürel formların ortaya çıkması için uygun ortam yaratan, kültürel ürünlerin üretimine ve dağıtımına katkıda bulunan araçlar haline gelmesine yol açmaktadır (Güllüoğlu, 2012: 66; Karakoç, 2014: 246). Kültür, kitle iletişim araçlarıyla yakın ilişki içinde bulunmakta, onlarla tüm sınırları aşmakta, ayrıca toplumsal yapı içinde bireyi günlük yaşamında çevrelemektedir (Özer, 2016: 542; Karaduman, 2017: 11).

Popüler kültürün belirlenmesi ve gerçekleştirilmesi için birçok unsurun bir araya geldiği karmaşık bir örgütsüz ve örgütlü ilişkiler ağı sürdürülmektedir. Bunun için tek bir araç veya tek bir kanal yeterli olmamaktadır (Erdoğan, 2004: 17). Kitle iletişim araçları genel olarak kültürün ve popüler kültürün oluşumda ve aktarımında önemli bir rol oynamaktadır (Küçükdoğan, 2009: 86; Karaduman, 2017: 8). Kitle iletişim araçları arasında, Fiske'nin her şeyden önce bir popüler kültür medyası olduğunu ifade ettiği (Fiske, 2001: 37) televizyon, dünyada en çok tercih edilen boş zaman etkinliğidir, en çok tüketilen ve en yaygın kullanılan kitle iletişim aracıdır (Geçer, 2015: 57). Ayrıca televizyonun, popüler kültürü en hızlı ve en fazla yayan, en etkin biçimde sunabilen araç olduğu söylenebilmektedir (Güllüoğlu, 2012: 72). "Televizyon kültürle ilgili günlük yaşamda popüler olanı, popüler yapıları ve popüler yapılmak isteneni taşıyan, gösteren, sunan, değerlendiren, yücelten, özlüce popülerlik kimliği veren en popüler bir yönetsel iletişim aracıdır" (Erdoğan, 2004: 8).

Televizyon, insanların sosyal alışkanlıklarının, yaşam biçimlerinin ve kültürünün gelişimi noktasında köklü bir değişime yol açmış (Esslin, 2019: 9), 1950'lerden bu yana, bugün yaşayan çoğu insanın dünyayı görmek, anlamak ve hayata dair ipuçları çıkarmak için faydalandığı güçlü bir sosyal metne dönüşmüştür (Danesi, 2019: 298). Bourdieu (2019: 45-46), "televizyonun hakimiyet alanının bilimsel ve sanatsal üretim faaliyetleri dahil olmak üzere, bütün kültürel üretim alanlarında olağanüstü bir şekilde" genişlemiş olduğunu ifade etmektedir. Televizyonun bu başarısı sahip olduğu bazı özellikler ve işlevlerle ilişkili olarak açıklanabilmektedir. Televizyonun eğlendirme, haber verme, eğitim ve ikna olmak üzere dört ana işlevi bulunmakta, genel özellikleri ise şu şekilde sıralanabilmektedir (Geçer, 2015: 58):

- Dünyayı bir bakıma küçülterek izleyicinin dünyanın başka bir yerinde gerçekleşen olaylarla ilgili bilgi sahibi olmasını sağlar.
- Televizyon halkın bütününe yönelik yayın yapar. Bu durum onu en popüler kitle iletişim aracı ve popüler kültürün yayılmasında en büyük role sahip medya haline getirir.
- Simgeleri genelleştirerek veya genişleterek herkese ait kılar. Bu durum kişisel fikir ve deneyimleri azaltması ve yarattığı değerlerin tek tipleşmesi bakımından eleştirilmesine neden olmaktadır.
- İzleyicinin ilgisini çeker ve izleyicinin zamanının çoğunda kendisiyle meşgul olmasını sağlar, izleyici pasifleşir.
- Televizyon ekranında okuyan değil, konuşan kişilerin ve renkli görüntülerin yer alması izleyici tarafından takip edilmesini kolaylaştırır.

Görsel-işitsel bir iletişim aracı olması, izlenmesinin çabuk öğrenilebilmesi, kolay ulaşılabilirliği ve yaygın kullanımı televizyonu günümüzün önemli iletişim araçlarından biri yapmaktadır. Televizyon, iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelere rağmen hala önde gelen kitle iletişim araçlarından biri sayılmaktadır. Televizyon sembolik yapısı, oluşturduğu kurgusal gerçeklik, dramatik temsil ve sunduğu dünya ile izleyicinin dünyayı anlamlandırmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bunlara bağlı olarak, bir popüler kültür yaratma ve yayma aracı olarak televizyon toplumsal yapıda yer alan kurumlardan çoğu zaman daha etkilidir (Geçer, 2015: 60; Özer, 2016: 543-545; Aslan, 2020: 4).

Televizyon, toplumsal yapının, üretim ve yeniden üretim sürecinde sürekli olarak kendini devam ettirmesini sağlayan toplumsal dinamiklerin önemli bir unsurudur. Üretilen anlamlar ve popüler hazlar ile bunların dolaşımı toplumsal yapının parçasıdır. Bu yapı içerisinde popüler kültür, anlamları ve hazları üretme ve dolaşıma sokmanın aktif sürecidir. Kültürel bir etken olarak televizyon ise bu anlamları dolaştıran araç olarak öne çıkmaktadır. Fiske televizyonu, anlamın üretilmesi ve toplumda dolaşımının sağlanması bakımından kültürün taşıyıcısı olarak ele almaktadır (Fiske, 2001: 1-2; Fiske, 2010: 23).

Televizyonun günümüz toplumlarının çağdaş hikâye anlatıcısı olduğu da öne sürülmektedir. Buna göre, televizyonun anlattığı hikayeler, içinden çıktığı kültür ve toplumsallıkla yakından ilişkili, bir toplumun, toplumun geçmişinin ve geleceğinin, var olan umutların ve korkuların, toplumda reddedilenlerin, dışlananların veya kabul edilenlerin izlerini taşıyan, bunlar hakkında ipuçları veren hikayeler ve anlatılardır (Çelenk, 2005: 14-15).

Fiske ve Hartley (2004: 64) de benzer bir şekilde televizyonu kültürün ozanı olarak ele alarak, İngilizcede ozan anlamına gelen *bard* kelimesinden hareketle, bardik televizyon kavramını geliştirmişlerdir. Kültür ve içinde yaşayan insanlar için, ozanın geleneksel bir toplumda sahip olduğu fonksiyonlara modern bir toplumda televizyonun sahip olduğunu öne sürmektedirler (Fiske, 2002: 75). Örneğin geleneksel ozan, dil ve kültür arasında bir aracı olarak, kültürün mevcut dil kaynaklarından, o kültürün içindeki insanlara yönelik, içinde yaşadığı zamanın kaygılarını anlatan, bilinçli olarak yapılandığı mesajlar oluşturmaktadır. Bu mesajlar iletişimciye değil, hedef kitlenin ihtiyaçlarına göre şekillendirilmektedir. Televizyon mesajları için de önemli olanın dilinde kodlandıkları izleyici olduğunu belirten Fiske ve Hartley (2004: 64-65), ozanın bu yönüyle televizyon arasında bağlantı kurmaktadır. Geleneksel ozan ile televizyonun bir başka ortak noktası okuryazar olmamaları, okuryazarlığa büyük önem veren kültür içinde sözlü iletişim aracı olmalarıdır. Kültür içinde dinamik bir rol oynayarak hem iletişim kurdukları kitleyi hem de ele aldıkları gerçekliği kendi merkezi konumlarına çekmektedirler. Ayrıca başarılı bir şekilde iletilmeleri için izleyici tarafından yakalanması ve bilinçli olarak kavranması şart olmayan, açık yerine örtük anlamlarla, düz yerine yan anlamlarla çalışmaktadırlar (Fiske & Hartley, 2004: 64-66). Fiske ve Hartley (2004: 66-67) televizyonun modern toplumun ozanı olarak kültürel işlevlerini aşağıdaki maddelerle özetlemektedirler:

1. Gerçekliğin doğası ve doğanın gerçekliği hakkında var olan kültürel uzlaşmayı ana hatlarıyla ifade etmek.
2. O kültürdeki bireyleri, verdiği mesajın altında yatan ideolojinin onaylanması için, kültürün baskın, egemen değer sistemlerine dahil etmek.

3. Kültürün dünyadaki bireysel temsilcilerinin yaptıklarını övmek, tanıtmak, açıklamak, yorumlamak ve haklı çıkarmak.
4. Dünyayla aktif etkileşim içinde kültürün ideolojilerini olumlayarak ve onaylarak, kültürün yeterliliği konusunda temin etmek, güven vermek.
5. Aynı zamanda, dış dünyadaki değişen koşullar veya yeni bir ideolojik duru a yönelme nedeniyle kültür içindeki baskıdan kaynaklanabilecek kültürün kendisindeki herhangi bir yetersizliği ortaya çıkarmak.
6. İzleyici kitlesini, birey olarak konumlarının ve kimliklerinin bir bütün olarak kültür tarafından güvence altına alındığına ikna etmek.
7. Bu yollarla bir kültürel aidiyet duygusu iletmek.

Televizyon programlarının üretiminde ve dağıtımında belirleyici olan ekonomi, bunların kitlesel biçimde, oldukça geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını talep etmektedir. Batılı sanayi toplumlarında bu izleyici kitlesi, çok geniş yelpazede sosyokültürel arka planlara ve farklı deneyimlere, çok çeşitli sosyal ilişkilere sahip çok sayıda alt kültürden ve alt izleyici gruplarından meydana gelmektedir. Televizyonun popüler bir medya olması çok geniş bir izleyici kitlesine ve bu kitlenin heterojenliğine aynı çeşitlilikte metinler ve hazlar sunabilmesi ile de ilişkilidir. Fakat bir yandan da televizyon, kendi amaçları için bu çeşitliliği homojenle tirmeye çalışmaktadır, böylece bir programın mümkün olduğu kadar çok izleyiciye ulaşması hedeflenmektedir. Hem farklı izleyicilerin ortak noktalarını bulmaya hem de izleyicilerin farklılıklarının televizyon programlarının ve metinlerinin alımlanmasında devreye girebilmesi için yeterli alanı bırakmaya çalışmaktadır. Bunun  onemi, metinlerin özellikleri ile okunma ve alımlanma biçimleri kültür adı verilen anlam oluşturma sürecine izleyicinin aktif katılımını* sağlamasından ileri gelmektedir (Fiske, 2001: 19, 37).

* Fiske (2001: 19) izleyici ve televizyonun etkileşim içinde olduğunu savunmaktadır. Televizyon ve televizyon programlarının insanlar üzerinde oluşturduğu bir etkiden ziyade, bir etkinliğin söz konusu olduğunu belirtmektedir. Ona göre bireysel-davranışsal bir terim olan etki yerine, sosyo-ideolojik olan etkinlik teriminin kullanılması daha doğrudur. Zira televizyon ideolojik olarak bazı anlamları desteklemekte veya tercih etmekte, bazı toplumsal çıkarlara diğerlerinden daha iyi hizmet etmek için çalışmaktadır fakat izleyicide bir etkiye neden olmamaktadır. Fiske, bu ideolojik çalışmayı toplumdaki belirli gruplar ya da bireyler üzerindeki etkisi açısından değil, bir bütün olarak toplumdaki etkinliği açısından ele almak gerektiğini söylemektedir.

Kısaca özetlemek gerekirse, günümüzde medya ve medya ürünleri kültür araçları işlevi görmektedir (Küçükdoğan, 2009: 80, 86). Bu araçların en etkililerinden biri olan televizyon kültürün ve popüler kültürün hem üreticisi ve aktarıcısı (Ersin, 2019: 89), hem de değiştiricisi ve pekiştiricisidir (Tekinalp, 2011: 286). “Televizyon, şüphesiz, kültür aktarır, ancak aklımızdan çıkarmamamız gereken, televizyonun kültürü derinden etkilediğidir” (Berger, 2000’den aktaran Küçükdoğan, 2009: 106). Televizyon programları bir yandan insanların günlük uğraşları, ilgileri dikkate alınarak popüler ürünlere dayalı olarak üretilmektedir. Diğer yandan da kendileri yeni kültürel ürünler üreterek popüler kültürün yeniden üretilmesine aracılık etmektedirler (Ersin, 2019: 89).

1.4.2. İnternet ve ‘Televizyonun Ölümü’ Tartışmaları

1970 yılından itibaren internet, bilgisayar teknolojisi ve yeni iletişim teknolojileri tüm dünyada yaygınlaşmaya başlamıştır (Tokgöz, 2015: 395). İnternet, birçok bilgisayar sistemini birbirine bağlayan ve kesintisiz olarak büyümeye devam eden bir iletişim ağıdır (Bulunmaz, 2014: 24). “Bir bilgisayar kutusundan erişilen (cep telefonu, televizyon ve başka ortamlardan da) internet sürekli genişleyen ve kendini dönüştüren bir ağ sistemi olarak, mikroişlemciler, elektrik, kablolar; metin, görüntü, ses gibi iletişim içerik üretim araçlarını; telefon, cep telefonu ve diğer yakınsamış elektronik araçlarla iletişim kanallarını içeren, insan-insan iletişimi yanında, insan-enformasyon/veri, veri-veri etkileşimini de barındıran çoklu bir sistemdir” (Timisi, 2016: 33). Dünya çapında yaygın olan bu iletişim ağı sistemi tüm dünyada bilgiye kolay, güvenilir bir biçimde, hesaplı ve hızlı ulaşmanın olduğu kadar aynı şekilde bilgiyi paylaşmanın da günümüzdeki en geçerli yolu olarak kabul edilmektedir (Bektaş Şeker, 2005: 385; Arklan & Taşdemir, 2008: 76).

İnternet, köken olarak soğuk savaş dönemi koşullarına dayanmaktadır. Nükleer bir çatışmanın olası tehlikeler arasında en yaygın ve yıkıcı tehdit olarak algılandığı 1960’larda Amerika Birleşik Devletleri’nde, olası bir nükleer saldırıyı önleyebilmek için başlatılan ARPANET (ARPA, Advanced Research Projects Agency, Yüksek Araştırma Projeleri Kurumu) çalışmalarından günümüze kadar gelişimini sürdürmüştür (Slevin, 2015: 411). ARPANET, 1969 yılının sonunda Los Angeles’taki

California Üniversitesi, Kaliforniya Menlo Park'taki Stanford Araştırma Kurumu, Santa Barbara'daki California Üniversitesi ve Utah Üniversitesi'ni bir iletişim ağı oluşturarak birbirine bağlamıştır. Üniversitelerden sonra, bazı devlet kuruluşları tarafından kullanılmış, ardından bugün kullanılan adıyla Avrupa'ya da geçmiş ve orada da yaygınlaşmıştır. David Nye internetin gelişimini üç döneme ayırmaktadır:

“İlki, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan 1970'lerin sonuna kadar sürendir. Bilgisayarlar büyük kurumlara, başta bankalar, hava yolları olmak üzere - her türden beyaz yakalı organizasyona entegre hale getirilmiştir. İkinci olarak, 1970'lerin sonunda bilgisayar çipleri birçok ürüne yerleştirildiğinden, bilgisayarlar gündelik hayatta ve tüketimde belirmeye başlamıştır. Kişisel bilgisayar ile ilgili merkeziyetsizleşme, 1990'ların başına, İnternet'in hızlı yayılışı üçüncü bir evrenin başlangıcını işaretleyene kadar sürmüştür” (Nye, 1997'den aktaran Jones & Kucker, 2018: 368-369).

1990'larda, özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren, internet kullanımı tüm dünyada ve Türkiye'de ticarileşerek yayılmaya başlamıştır. İnternetin kullanıcı sayısı günümüzde hala artmaya devam etmektedir. Daha öncesinden, 1980'lerden itibaren ise web teknolojisine dönüşen internetin gelişimini gelecekte de sürdüreceği öngörülmektedir (Ergin, 2015: 20; Slevin, 2015: 414; Tokgöz, 2015: 395).

Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte dünya ayırıcı niteliği bilgisayar ve “bilgisayar temeline dayanan iletişim teknolojileri” aracılı iletişim olan yeni bir iletişim dönemine girmiştir. Dijital teknolojilerin yükselişi hem kişilerarası hem de kitlesel iletişimde yeni biçimlerin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır (Güngör, 2020: 399-400). Bu yeni biçimler yeni medya kavramının çatısı altında ele alınmaktadır. İnternet ağlarını, sayısal medyayı, sosyal iletişim medyasını ve etkileşimsel medyayı anlatmak için kullanılan bu kavram “gündelik yaşamımızda giderek her alanda yaygın kullanım pratikleri bulan, gündelik yaşam pratiklerini pek farkında olmasak da köklü bir şekilde dönüştüren, kullanım yoğunluğu nedeniyle, insan bedeninin bir uzantısı haline gelen tüm dijital teknolojileri kapsamaktadır” (Binark, 2007'den aktaran Tokgöz, 2015: 398). Yeni medya; yeni metinsel biçimler, tüketim biçimleri, eğlence biçimleri, temsil biçimleri, medya üreticileri ve tüketicileri

arasındaki yeni ilişkiler, yeni deneyimler gibi pek çok fenomeni ve pek çok pratiği ifade etmek için kullanılmaktadır (Chandler & Munday, 2018: 447).

Bu gelişmeler, odak noktasında geleneksel medyanın tamamen yok olup olmayacağıyla ilgili yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir (Güngör, 2020: 400). Bu tartışmalar içinde, önde gelen medya olan televizyonun geleceği konusu da yer almıştır (Özel, 2015: 19). İnternetin hızlı yükselişinin ve internetle şekillenen yeni medya dünyasının televizyonu ve televizyon yayıncılığını ne şekilde etkileyeceği belirsizken, 1990'lı yılların sonlarında ve 2000'li yılların başında televizyonun sonunun geldiğini ilan eden, televizyon çağının kapandığını iddia eden görüşler ortaya çıkmıştır (Rudolph, 2014: 18; Lotz, 2018: 49-50). O yıllarda internet ve yeni medya ile televizyon tamamen farklı medyalar olarak düşünülmüştür. Çoğu kişi internetin ve yeni medyanın televizyonun yerini almasını beklemiştir (Lotz, 2018: 114). George Gilder, Nicholas Negroponte gibi isimler geleneksel kitle iletişim araçlarının, özellikle de televizyonun tek yönlü akışının, etkileşim imkânı isteyen çağdaş izleyiciler tarafından artık kabul edilmediğini iddia etmiş, buna bağlı olarak da televizyonun sonunun geldiğini öngörmüşlerdir (Gentikow, 2010: 141).

Şimdiye kadar gelinen noktada geleneksel kitle iletişim araçları yok olmamıştır (Güngör, 2020: 400). Ağa bağlı bilgisayarların teknolojik olarak gelişmesi, bilgi ve iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması, akıllı telefonların üretilmesi ve benzeri görülmemiş şekilde hızlı yayılması ve yaygın kullanımı sonucunda insanlar yeni medyayı daha önce hiçbir iletişim aracını olmadığı kadar çok ve çok daha uzun sürelerde kullanmaya başlamışlardır fakat bu durum geleneksel iletişim teknolojilerini yok etmemiştir (Gentikow, 2010: 142). Daha ziyade, Jenkins'in (2018: 19) "içeriğin çeşitli medya platformları üzerinden akışını, çeşitli medya endüstrilerinin iş birliğini ve istedikleri türlü eğlence deneyimi arayışıyla neredeyse her yere gidebilecek medya izleyicilerinin göçebe davranışı" olarak tanımladığı ve teknolojiye, endüstrideki, kültürdeki ve toplumdaki değişimleri kapsayan medya yakınsaması süreçleri içinde daha önce birbirinden keskin hatlarla tamamen ayrılan televizyon ve internet iç içe geçmeye başlamıştır (Beer, 2013: 107; Rudolph, 2014: 19). Dijitalleşme ve yakınsama ile birlikte çapraz medya uygulamaları, medyanın paralel kullanımı, medya içeriğinin farklı platformlar arasında paylaşımı, geleneksel kullanım kalıplarının değişmesi,

medyadaki yeni hiyerarşiler gibi yeni karmaşık kullanım biçimleri ve düzenlemeler ortaya çıkmıştır (Gentikow, 2010: 142).

Televizyonun sonuç olarak gerçekleşmeyen ‘ölümü’ konusunda yapılan tahminler, yayıncıların yeni stratejiler belirlemesini ve varlıklarını sürdürebilmek için yeni yollar aramasını gerektirmiştir. İlk başta daha önce görülmeyen bir ortaklık ortaya çıkmış, internet üzerinden faaliyet gösterenler, tüketicileri hizmetlerini denemeye ikna etmek için eski televizyon içeriğine ihtiyaç duymuş, televizyon yapımcıları da internet üzerinden yeni bir gelir akışı sağlayabileceğini fark etmiştir. Dolayısıyla internet yayıncılığının, televizyonu öldürmek yerine, izleyicilerin program seçeneklerini ve ayrıca eski yapımları ne şekilde izledikleri üzerinde kendi kontrol alanlarını genişlettiği söylenebilmektedir (Lotz, 2018: 114).

Günümüzde geleneksel televizyonun yanında televizyon izlemek için yeni yollar bulunmaktadır (Danesi, 2019: 301). Çok çeşitli ve çok sayıda içeriğe, internet üzerinden sağlanan televizyon hizmetleri, Web TV, IPTV, Videoportallar vb. üzerinden erişilebilmektedir (Rudolph, 2014: 49; Lotz, 2018: 113). İnternet üzerinden yayın yapan televizyon hizmetleri, çoğunlukla uygun fiyatlı ve reklamsız olmalarıyla öne çıkmıştır. Televizyon yayıncılığı dünyasını dönüştüren bu seçenekler izleyicilere de farklı bir görüntüleme biçimi ve farklı bir izleme deneyimi sunmuştur. İzleyici zorunlu bir program akışından ve programların zamansal sınırlılıklarından bağımsız bir şekilde televizyon izleyebilir hale gelmiştir (Lotz, 2018: 113), ne izlemek istediğinin yanında, nerede, ne zaman ve nasıl izlemek istediğine de kendisi karar verme imkanına sahip olmuştur (Özel, 2015: 2). Daha küçük ve daha belirleyici özelliklere sahip gruplardan oluşan hedef kitlelere yönelik içerik üretilmeye başlamıştır (Rudolph, 2014: 49). Sınırlı yapısından uzaklaşan televizyon içeriği farklı platformlar üzerinden ulaşılabilir hale gelmiştir (Özel, 2015: 2).

Rudolph (2014: 48), teknolojiadaki gelişmeleri göz önünde bulundurarak dünyada televizyon yayıncılığının gelişimini, klasik dönem, çok kanallı dönem ve yakınsama dönemi olmak üzere 3 döneme ayırmakta ve bu ayrımı bir tabloyla görselleştirmektedir:

	1950-1980: Klasik Dönem	1980-2006: Çok Kanallı Dönem	2006'dan itibaren: Yakınsama Dönemi
Yayın Tekniği	analog	kablo/uydu	DVB/IPTV/VoD
Kapsama/Yayın alanı	ulusal	ulusötesi	küresel
Kontrol/Kumanda	cihaz üzerinden kontrol	uzaktan kumanda	elektronik program rehberi (EPG)
İzleme zamanı	gerçek zamanlı	zaman kaydırmalı	istenildiğinde
Kayıt	mümkün değil	video kayıt cihazı	sabit sürücüler
İçerik çeşitliliği	sınırlı	çok çeşitli	sınırsız
İçerik seçimi	program yapımcısı baskın	izleyici tarafından kontrol	metadata/filtre
İzlerkitle	kitlesel izleyici	segmentlere ayrılmış izleyici	niş izlerkitle
Yayın biçimi	“broadcasting”	“narrowcasting”	“slivercasting”

Tablo 2 Televizyon yayıncılığının dönemleri (Rudolph, 2014: 48)

Geleneksel televizyon yayıncılığından farklı olarak internet aracılı yayında eski sıkı kurallar yoktur. Önceden planlanmış bir program akışına uyma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. İzleyicilerin hem seçenekleri hem de içerik üzerindeki kontrolü artmıştır. Bunların yanında yeni tür yayıncılıkta üretilen içeriğin birçok araca dağıldığı söylenebilmektedir. İzleyicilerin etkinliğinin ve katılımının daha fazla olması gerekliliği doğmuştur (Özel, 2018: 81, 86).

Görüldüğü gibi televizyon teknolojik gelişmelerden etkilenmiş ve biçim değiştirmiş olsa bile, günümüzün küresel kültüründe merkezi bir eğlence ve bilgi kaynağı olmaya devam etmektedir (Lynn, 2004: 1). Televizyon, kullanım olanaklarını yaşanan değişim ve dönüşüme adapte edebilmektedir (Gürer, 2015: 36). İnternet kendi teknolojisiyle sunduğu olanaklarla ve zamandan bağımsız yollarla izleyicileri bilgilendirmek ve eğlendirmek için geleneksel televizyonun sahip olduğu gücü ve etkiyi arttırmıştır (Danesi, 2019: 307). Dolayısıyla bu gelişmelerle televizyonun (ve aslında tüm geleneksel medyanın) dijital teknolojinin olanaklarıyla güçlenerek varlığını sürdürdüğü söylenebilmektedir (Güngör, 2020: 400).

1.4.3. Sosyal Medya: Yeni Bir Popüler Kültür Formu ve Taşıyıcısı

Her ne kadar televizyon popüler bir kitle iletişim aracı ve kültür taşıyıcısı olarak varlığını devam ettirse de günümüzde internet günlük yaşamı ve kültürü değiştiren ve dönüştüren bir araç olarak öne çıkmaktadır. İnternet üzerinden sağlanan ağlar arası iletişim kültürü farklı biçimlerde kuşatmaya başlamıştır. İnternet, hem aktarımın bir aracı olarak hem de kullanıcılarının erişilir kılınan metinlere seçerek katıldığı bir araç olarak hizmet etmesi nedeniyle, bazı açılardan kültürün bir taşıyıcısı şeklinde ele alınmaktadır (Jones & Kucker, 2018: 359). İnternet, zaman içinde kullanıcılarına sınırsız kültürel imkanlar sağlayan bir iletişim aracı olma yönünde evrimleşmiş (Lull, 2018: 12), dijital medya, popüler kültürün ortaya çıktığı ve görünür olduğu alanları daha da genişletmiştir (Hamilton, 2016: 5).

Son 30 yılda dijital teknolojilerde yaşanan gelişmeler, internetin anında erişim imkânı sunması ve içeriğin dünya çapında dolaşımını kolaylaştırması gibi özellikleri, kullanıcılar için farklı kültür biçimleri arasındaki ayrımı bulanıklaştıran ve hatta ortadan kaldıran yeni bir kültürel alanın açılmasına yol açmıştır (Langer, 2019: 213). Küresel ölçekte milyonlarca insanın kültürle bağlantı kurmasına aracı olan yeni medya formlarının, dijital teknolojilerin, akıllı telefonların ve sosyal medya uygulamalarının yükselişi, daha geleneksel kültürel üretim biçimlerini yeniden şekillendirmiş (Beer, 2013: 1; Dittmer & Bos, 2019: 148), popüler kültürün gerek üretim gerekse tüketim süreçlerini değiştirmiş ve dönüştürmüş (Güngör, 2020: 411), ayrıca sıradan kullanıcıların bloglarda, sosyal ağlarda ve sosyal paylaşım sitelerinde kolaylıkla içerik yayınlatabilmesi, kültürü ve popüler kültürü 20. yüzyıl yorumcularının tahmin edemeyeceği şekillerde katılımcı kılmıştır (Beryl, 2019: 213).

Geleneksel medyanın sunduğu olanaklardan biri olmayan katılım ve katılımcı kültür kavramları internet, yeni medya ve sosyal medya ile birlikte önem kazanmıştır. Jenkins'in (2018: 428) kullanıcıların "yeni içeriğin üretimine ve dağıtımına aktif olarak katılmaya davet edildikleri kültür" olarak tanımladığı katılımcı kültür sosyal medyanın Web 1.0'da söz konusu olmayan ayırıcı niteliklerinden biri sayılmaktadır. Zira kullanıcıların internetten beklentileri zamanla dönüşmeye başlamış, kullanım

bilgi almak ya da program indirmekle sınırlı kalmamıştır. 2004 yılından itibaren, ilk kez Tim O'Reilly tarafından tanımlanan Web 2.0 adı verilen ikinci nesil internet sistemlerine geçiş başlamıştır. Web 2.0'ın, bir başka deyişle sosyal medyanın, internet üzerinde yeni teknolojilerin, yeni kullanım şekillerinin ve platformların bir araya gelme sürecini tanımladığı söylenebilmektedir. Web, daha önceleri yalnızca bilgiye ulaşma ve içeriği okuma imkânı tanırken, Web 2.0 ile birlikte bilginin ve içeriğin kullanıcılar tarafından da üretilebildiği ve paylaşılabildiği, etkileşim olan bir ortama geçilmiştir (Ergin, 2015: 20-23). İnternette statik yayıncılıktan katılım mimarisine geçilmesi, ağı küresel beyne dönüştürme süreci, web içeriğini geliştiren kolektif gücün keşfi, ağın reklamverenlerin kontrolünden tüketicilerin kontrolüne geçişi, kullanıcıların ziyaret ettikleri siteye katılımlarının sağlanması, kullanıcılarla iş birliği yapılması, kullanıcıların aynı zamanda içerik sağlayıcıya dönüşmesi sosyal medyanın dinamik yapısını ortaya koyan bazı özellikleridir (Civelek 2009'dan aktaran Ergin, 2015: 24).

Bu gelişmeler sonucunda Time Dergisi 2006 yılında yılın kişisi olarak 'Sen'i seçmiştir (VoA Türkçe, 2006). Kapaktaki, "Evet, sen. Bilgi Çağı'nı sen kontrol ediyorsun. Dünyana hoş geldin." yazısıyla bilgisayar çağında aktif rol oynayan kullanıcının önemini dile getirmiştir. Sen olarak yılın kişisi seçilen birey internet ortamında, sosyal medya üzerinden bireysel tercihlerini yapmaktadır. Web 2.0 teknolojisi üzerine kurulan sosyal medyanın tarihinin bir anlamda, 1979 yılında Jim Ellis ve Tom Truscott'ın oluşturduğu, internet kullanıcılarının birbirlerine mesaj atmasının mümkün olduğu bir tartışma platformu olan Usenet ile başladığı söylenebilmektedir. Günümüzde kullandığımız anlamının ise 1989 yılında Bruce ve Susan Abelson tarafından geliştirilen Open Diary Web ile doğduğunu söylemek mümkündür. Open Diary Web çevrim içi günlük kullanan internet kullanıcılarını bir araya getirmektedir. Blog teriminin kökeni olan Weblog kelimesi aynı yıl içinde kullanılmaya başlamıştır. 2000'lerde LinkedIn, MySpace, Facebook, YouTube, Twitter gibi sosyal ağların kurulması ve gitgide popülerleşmesiyle sosyal medya kavramı gündelik hayata ve günlük konuşma diline yerleşmiştir (Ergin, 2015: 28-30).

İnternet kullanıcıları sosyal medyayla birlikte kendilerini "kitlesellikle bireyselliğin, yüz yüze iletişim, dolaylı iletişim ve grup iletişimi gibi iletişimin tüm

boyutlarının iç içe geçtiği; yazılı, sözlü, görsel, işitsel bütün iletişim türlerinin birlikte kullanıldığı; resmi, gayri resmi, hiyerarşik, eşitlikçi vb. bütün iletişim düzeylerinin birbirine karıştığı yepyeni bir iletişim ve de medya ortamının” içinde bulmuştur (Güngör, 2020: 400). Genel kullanım şekliyle sosyal medya, kullanıcıların birbirleriyle etkileşim ve iletişim kurmalarına; bilgi, görüşler, ilgi alanları, duygu ve düşünceleri paylaşmaya olanak sağlayan araçlar ve web ortamıdır. Güngör sosyal medyanın gerek fonksiyonları gerekse iletişim biçimleri açısından geleneksel kitle iletişim araçlarından ayrılan bazı özellikleri olduğunu belirtmekte ve bu özellikleri şöyle sıralamaktadır (2020: 401-404):

- Etkileşim
- Anındalık
- İzleyici yerine kullanıcı
- Üretim ve tüketimin giriftliği
- Merkezsizlik
- İç içe geçişli kamusal alanlar ve iç içe geçişli sanal gerçeklik
- Özel alan ve kamusal alan giriftliği
- Ticari kazanç amacı güdülmemesi
- Ekonomik oluşu
- Bireysellik ve kitlesellik
- Küçük grup iletişimi
- Profesyonellik gerektirmemesi
- Hiyerarşik ilişkilerin önemsenmemesi
- Kozmopolitlik
- Zincirleme iletişim
- İletilerin değiştirilebilirliği
- Multimedya
- Zaman ve uzam aşınılık
- Mülkiyet yapısında farklılık
- Fazla miktarda enformasyon sağlama

Sosyal medyanın özellikleri kullanıcıların popüler kültürle ilişkilerinde de belirleyici olmaktadır. İnternet, kullanıcılarına popüler kültürün ve yayıncılık

dünyasının aktif oyuncularına haline gelebilme imkânı verirken, sosyal medya, bireysel kullanıcılara sosyal ve kültürel yaratıcılıklarını ifade etme gücü ve alanı sağlamıştır (Maulana, 2019: 65).

Bunun yanında, popüler kültürün kendisi ve popüler kültür ürünleri de sosyal medya platformlarından beslenmekte ve bu platformlar üzerinden geniş kitlelere yayılma imkânı bulmaktadır. Ayrıca popüler kültür sosyal medya ortamları aracılığıyla toplumsal yapıya, bireylerin hayatı anlamlandırma biçimlerine etki etmekte ve hayat tarzlarını biçimlendirmektedir. Dolayısıyla sosyal medyanın 21. yüzyılın “yeni popüler kültür formu” olduğu söylenebilmektedir (Karaduman, 2017: 8-9).

1.4.4. Sosyal Medyanın Video Paylaşım Ortamı YouTube

YouTube, 2005 yılında Chad Hurley, Steve Chen ve Jawed Karim tarafından video yüklenmesi ve izlenmesine yönelik bir video paylaşım sitesi olarak hayata geçirilmiş, sunduğu video paylaşım imkânıyla geniş yankı bulmuştur. Popülerliği gün geçtikçe artmış, video söz konusu olduğunda başvurulacak ilk adreslerden biri haline gelmiştir (Aslan, 2007; Özel, 2018: 80; Danesi, 2019: 382). 1 yıl sonra, henüz 2006'da tüm dünyada en çok kullanılan web siteleri arasında ilk 100'de, 2007 yılında ise ilk 10'da yer almıştır (Rudolph, 2014: 60). YouTube, Kasım 2006'da Google tarafından satın alınmıştır. Bunun sonucunda izleyici kitlesi daha da artmıştır (Danesi, 2019: 382). 2021 itibarıyla dünya çapında yaklaşık 2 milyar 300 milyon aktif kullanıcısıyla en çok kullanılan 2. sosyal medya platformudur (We are social, 2021). Türkiye'de ise 50 milyonun üzerinde kullanıcıyla ülkede en çok kullanılan sosyal medya platformu olmuştur (BloombergHT, 2021; We are social, 2021). YouTube günümüzde halen Google'ın yan kuruluşlarından birisi sıfatıyla devam etmektedir.

Videonun internet yolculuğu uçtan uca paylaşım ile başlamıştır. Video paylaşımının YouTube ile yaptığı sıçrama ise YouTube'un ilk çıktığında sahip olduğu, kullanıcılara büyük boyutlarda video yükleme ve yüklenen videoların linklerini başkalarıyla paylaşabilme imkânı sağlayan basit çalışma prensibi ile ilişkilidir (Özel, 2018: 80). YouTube videonun çevrim içi olarak paylaşılmasının önündeki teknik

engelleri kaldırmayı amaçlamış, kullanıcıların ileri düzeyde teknik bilgiye sahip olmadan da standart bir tarayıcı yazılımının teknolojik olanaklarıyla video yükleyebilecekleri, yayınlayıp paylaşabilecekleri ve görüntüleyebilecekleri, basit ve entegre bir arayüz sağlamıştır. (Burgess & Green, 2009: 1). Kullanıcıların yükleyebileceği video sayısı konusunda herhangi bir sınırlama yapmayan Youtube, video formatındaki çoklu ortam nesnelerinin daha önceden tanımlanmış kategorilerde paylaşılmasına olanak tanımaktadır. Bu platformda kullanıcılar, (farklı formatlardaki) videolarını yükleyebilmekte ve geniş kitlelere ulaştırabilmektedirler. Kullanıcılar, kendilerine özel kanallar açabilmekte ve başka kullanıcıların kanallarını takip edebilmekte ve onların videolarına yorum yapabilmektedirler (Burgess & Green, 2009: 1; Köse & Çal, 2012).

YouTube, yıllar geçtikte site tasarımında ve kullanıcılara sağladığı kullanım imkânlarında yenilikler ve değişiklikler yapmıştır (Köse & Çal, 2012). YouTube başlangıçta yüklenen videoların tamamına otomatik olarak müdahale ederek video formatını küçülterek flash video (flv) formatına getirmekteydi. Günümüzde 720p, 1080p, 4K ve 8K formatları da mevcuttur fakat 8K formatında yapılan videoları izleyebilmek için uygun çözünürlüğe sahip bir ekran ve yüksek internet kalitesi gerekmektedir. YouTube hesaplarının profillerini (kanal) daha belirlenebilir hale getirmek için kanal türleri mevcuttur. Bunlar; YouTuber (tüm profil sahiplerinin hesapları), Director (profesyonel yönetmen ve film yapımcıları için hazırlanmış hesaplar), Musician (müzik yapıtları yapan hesaplar), Comedian (mizah yapan hesaplar), Guru (yaptığı işin uzmanı olan hesaplar), Reporter (uygunsuz kullanıcıları ve videoları bildiren hesaplar) olarak sıralanmaktadırlar (WikiZero, 2019).

YouTube, Netflix, Amazon Video, Hulu gibi internet yayıncılığı yapan mecralardan bazı açılardan farklıdır. Bu farklılık öncelikle YouTube'un bir sosyal medya platformu olarak açık erişime dayanan bir işleve sahip olmasından ileri gelmektedir. Bahsi geçen diğer yayın mecraları program geliştirmekte, düzenlemekte ve kendileri de üretim yapmaktayken, YouTube ne program ve video geliştirme için ödeme yapmakta ne de dağıttığı içerikte pay sahibi olmaktadır. Bu açıdan diğerlerinden daha farklı bir iş modeline dayandığı söylenebilmektedir. Bu durum

YouTube'un daha düşük işletme maliyetleri ve reklamveren destekli bir gelir modeliyle çalışmasını sağlamaktadır (Lotz, 2018: 150).

YouTube benimsediği çalışma modeli ve kullanıcı dostu arayüzüyle önce amatör içerik paylaşımı için alan açmış, amatör videonun kaynağı haline gelmiştir. Sektör profesyonelleri ile amatör yapımcılar arasındaki ayrım için ticari hedefler belirleyici olsa da YouTube'da amatör olmayan ama aynı zamanda televizyonculuğun geleneklerine göre profesyonel de olmayan üreticileri barındıran bir sektörün ortaya çıkmasıyla birlikte daha sonra yavaş yavaş yarı profesyonel ve sonrasında da profesyonel bir sektöre dönüşen içeriğin ana dağıtıcısı haline gelmiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak, açık erişime dayanan bir platform olan YouTube, televizyon programlarında kendine yer bulamayan hikâye anlatıcıları ve onların hikayeleri için yeni bir paylaşım yolu açmıştır (Lotz, 2018: 149-150).

Profesyonel içerik üreticilerinden amatör prodüksiyonların da söz sahibi olabildiği yeni bir medya ortamına doğru yaşanan bu köklü değişim, özellikle yayıncılığın bir parçası olma ve erişim açısından YouTube'un, bir gönderici ve çok sayıda alıcının olduğu geleneksel kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştirilen yayıncılıkla kıyaslandığında katılıma izin veren teknik altyapısının çok daha büyük bir potansiyel yaratması ile de ilişkilidir (Rudolph, 2014: 29; Fuchs, 2020: 102). Katılım ve katılımcı kültür, daha erişilebilir dijital teknolojiler, kullanıcı tarafından oluşturulan içerik ve medya endüstrileri ile tüketicileri arasındaki güç ilişkilerinde yaşanan değişimi açıklamak için sıklıkla kullanılan kavramlardır (Burgess & Green, 2009: 10; Jenkins, 2018: 392). Katılım tüm sosyal medya mecralarında olduğu gibi, YouTube için de vazgeçilmez bir unsurdur, hatta YouTube'un temelinde katılımcı kültürün yer aldığını iddia eden görüşlere de rastlanmaktadır (Maulana, 2019: 67). Jenkins'e göre (2009) YouTube, bireylerin kitlesel olarak üretilen kültürel ürünlere ve bunları üreten büyük medya kuruluşlarına meydan okumalarına olanak tanıyan "bugünün katılımcı kültürünün merkez üssü" (Jenkins, 2009'dan aktaran Maulana, 2019: 65) haline gelmiştir.

Yeni medyanın eski medyayı öldüreceği görüşünü yansıtan bir biçimde, bazıları, YouTube'un 21. yüzyılın ilk yıllarında televizyon endüstrisini yok edeceğini

öngörmüştür. Fakat günümüzde milyarlarca internet kullanıcısı Youtube’da video izlemesine rağmen, eski televizyon endüstrisi, kimi zaman stratejilerini kendi içeriklerini paylaşmak için YouTube’u kullanmayı da içerecek şekilde genişleterek, varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Lotz, 2018: 149).



İKİNCİ BÖLÜM

BİR TELEVİZYON PROGRAM TÜRÜ OLARAK DRAMA VE DRAMATİK YAPI

2.1. Televizyon Program Türleri

Tür ve anlatı kavramları hem tüm edebiyat biçimlerinin hem kimi durumlarda müzik, resim ve dans gibi diğer sanat dallarının hem de medya çalışmalarının merkezinde bulunmaktadır (Newcomb, 2004: 413). “Dünyada sayısız anlatım biçimleri mevcuttur. Her şeyden önce, türlerin olağanüstü bir çeşitliliği söz konusu ve bu türlerin her biri, sanki bütün içerikler insanoğlunun öyküsünü bir araya getirmek için oluşturulmuş gibi, iletişim araçlarının yani medyanın çeşitliliği içinde dallanıp budaklanıyor” (Barthes, 1975’ten aktaran Jahn, 2020: 48).

Günümüz medyası ve medya ürünlerinin incelenmesinde tür ve anlatı büyük önem taşımaktadır. Her iki kavram da insanların deneyimlerinden oluşan dünyanın yeniden düzenlenebilmesini, yeniden hayal ve inşa edilebilmesini sağlayan araçlardır. Bu özellikleriyle tür ve anlatı, deneyim ve bilgiyi düzenlemenin, şekillendirmenin ve yönlendirmenin yolları olarak başlangıcından bu yana elektronik medyanın odak noktasında yer almıştır (Newcomb, 2004: 413).

Türler gruplandırma veya sınıflandırma sistemleri olarak işlev görmektedirler (Newcomb, 2004: 423). Tür kelimesi, ortak özellikleri birey ve nesneler anlamına gelen Fransızca *genre* kelimesinin karşılığı olarak Türkçeye yerleşmiştir (Özmen, 2014: 27). Türün anlamı Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük’te (TDK, 2021) “çeşit, cins” ve “ortak özellikleri olan bireylerin tamamı, cinslerin ayrıldığı bölüm, janr” olarak verilmektedir. Mutlu (2017: 326) ise sanat ve iletişim disiplinleriyle ilişkilendirerek türü, “sanat ve iletişimde özgün anlatım biçimleri” olarak tanımlamaktadır.

Tür kavramı edebiyatta ilk olarak Aristoteles tarafından *Poetika* adlı eserinde kullanılmıştır (Artu, 2014: 6). Türe dair geleneksel sınıflandırmalar önceleri drama, şiir ve daha sonraları roman olmak üzere sunum biçimlerine göre gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca dramanın kendi içinde trajedi ve komedi türleri, şiir içindeyse lirik, epik ve dramatik biçimler arasında ayrım yapılmıştır (Newcomb, 2004: 423). Nitekim Aristoteles'in kendisi de tür kavramını Yunan edebiyat eserlerini trajedi ve komedi gibi kategorilere ayırmak için kullanmıştır (Casey et al., 2008: 135). Daha sonraki dönemlerde edebiyatta yaşanan gelişmeleri içine alabilecek daha karmaşık bir sınıflandırma sistemi geliştirilmesi ihtiyacı duyulmuş, böylece Aristoteles'in kategorileri, sınıflandırma ölçütleri kahramanın eylemlerine göre belirlenen alt türlere genişletilmiş ve ayrıca çoğunlukla içeriğe odaklanan daha belirli ve spesifik sınıflandırma biçimleri benimsenmiştir. Daha belirleyici özellikler ortaya çıktıkça tür kavramı daha çok yaygınlaşmış, edebiyattan radyo, sinema ve televizyona, belli kalıplardan faydalanan yapımlar tür olarak kabul edilmeye başlamıştır (Newcomb, 2004: 423; Casey et al., 2008: 135).

Türler toplumsal yapının içinden ortaya çıkmış ürünler olarak görülmekte, tekrarlanan, izleyici tarafından beklenen, bir dereceye kadar tahmin edilebilir ve üzerinde artık uzlaşmaya varılmış birtakım özellikleri ile tanımlanmaktadır (Newcomb, 2004: 423; Artu, 2014: 6). Dolayısıyla bir türe ait olan metinlerin belirli içerik ve form uzlaşımları paylaştıkları söylenebilmektedir (Chandler & Munday, 2018: 414). Türü belirleyen bu tip uzlaşımlara örnek olarak karakter uzlaşımları, olay örgüsü, kostüm, dekor gösterilebilmektedir (Newcomb, 2004: 423).

Bu özelliklerinin yanında tür kavramı, televizyon yayıncılığı söz konusu olduğunda daha da karmaşık hale gelmektedir (Newcomb, 2004: 425). Diğer kitle iletişim araçlarında ve sanat eserlerindeki gibi televizyonda da sınıflandırma amacıyla tür kavramı kullanılmaktadır (Bolat, 2017: 193). Televizyonda türler farklı konular, ayırt edici metinsel özellikler, fonksiyonlar ve izleyici kitleleriyle farklılaşmaktadır. Farklı türdeki televizyon programları ile izleyiciler arasında kendine özgü ilişkiler kurulduğu ve dahil olma biçimlerinin de değiştiği dikkat çekmektedir. Televizyon program türleri izleyiciye “yorumlayıcı bir referans çerçevesi” sağlaması ve böylece izleyicinin beklentilerini etkilemesi bakımından önemlidir (Chandler & Munday, 2018: 396-397).

Tür kavramından aynı zamanda birbirinden farklı ekonomik, sosyal ve kültürel arka plana sahip, farklı demografik gruplardan izleyicilerin ilgisini çekmek için de istifade edilmektedir. Televizyonlar projelerini yayın akışlarını kendi içinde farklılıklar barındıran hedef izleyici kitlesini göz önünde bulundurarak oluşturmakta, izleyici sayısını ve izlenirliği arttırmak kadar yapım maliyetlerini düşürmek de istemektedirler (Artu, 2014: 8; Bolat, 2017: 194). Dolayısıyla endüstri açısından bakıldığında türlerin önemli ölçüde ekonomik fayda sağladığı görülmektedir. Belli bir türdeki anlatılar, yapımları finanse eden ve dağıtan yapımcıların halihazırda var olan ve etkinliğini önceden kanıtlamış imkanlardan faydalanabilmelerini sağlamaktadır. Bunun yanında belirli bir türde uzmanlaşan yazarlar, yapımcıların beklentileri doğrultusunda ürünler ortaya koyabilmekte, yine belirli bir türde deneyim sahibi olan yönetmenler yoğun program ve hazırlanmış bütçelerle başa çıkabilmekte ve üretim sürecini verimli bir şekilde yönetebilmektedir. Bütün bunlar yapım sürecinde maddi açıdan avantaj sağlamaktadır (Newcomb, 2004: 424).

Televizyonda programların sınıflandırılması; konuları, konularının uygulanış şekli, konuların işlenirken kullanılan ekipman ve yapım unsurlarının kullanılış şeklindeki benzerlikler ve ortak özelliklere göre gerçekleşmektedir. Birçok ülkede televizyon programları farklı sınıflandırılmaktadır. İletişim ile alakalı düzenlemeleri Amerika Birleşik Devletleri için yapan Federal İletişim Komisyonu (Federal Communication Commission - FCC) televizyon programlarını sekiz farklı türe ayırmaktadır (Kars, 2012: 25):

- Haberler
- Tarım programları
- Eğlence programları
- Kamusal yayınlar
- Eğitim programları
- Spor programları
- Dini programlar
- (Bu türlere girmeyen) Diğer programlar

İngiltere’de bu sınıflandırmayı yapan BBC (British Broadcasting Corporation), daha detaylı bir kategorizasyon yapmıştır. BBC’ye göre türler aşağıdaki gibi sıralanmaktadır (Williams, 1975’ten aktaran Kars, 2012: 25):

- Haberler ve kamusal içerikler
- Eğitim
- Magazin ve belgeseller
- Sanat ve müzik
- Dramalar
- Filmler
- Çocuk programları
- Spor programları
- Eğlence programları
- Dini programlar
- Reklamlar
- Program tanıtımları

Avrupa Birliği’nde ise ESKORT isimli bir sistem geliştiren Avrupa Yayın Birliği (European Broadcasting Union - EBU) radyo ve televizyon programlarına bir standart sınıflandırma getirmiştir. Avrupa Yayın Birliği öncelikle konuları bakımından ana gruplara ayırdığı programları daha sonra alt başlıklara ayırmaktadır. Ana konular aşağıdaki gibidir (Cankaya, t.y.’den aktaran Kars, 2012: 26):

- Kamusal konular
- Bilim ve insanlık
- Güzel sanatlar, drama ve müzik
- Yaşam felsefesi
- Boş zaman ve hobiler
- Eğlence, folklor ve insan odaklı programlar
- Karışık konular
- Diğer konular

Türkiye’de TRT televizyonu sınıflandırması ise aşağıdaki gibi yapılmaktadır (Kars, 2012: 26-27):

- Haber bülteni ve haber programları
- Kültür ve eğitim programları
- Spor programları
- Dramalar
- Belgeseller
- Eğlence programları
- Müzik programları
- Yarışma programları
- Çocuk programları
- Reklam programları

Televizyon yayıncılığında Türkiye’de denetleyici ve düzenleyici kurum olan Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK), alanda ortak bir dil ve ortak ölçütlerin oluşturulması amacıyla program türlerinin sınıflandırılması için 2003 yılında bir çalışma yürütmüştür. Avrupa Yayın Birliği ve TRT’nin program sınıflandırmalarından da faydalanılan bu çalışmanın sonucunda ana tür kategorileri ve alt kategoriler belirlenmiş ve tanımlanmış, *Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları Rehberi* ortaya çıkmıştır (RTÜK, 2014: 7). Bu rehber gere göre ana tür kategorileri aşağıdaki gibidir (RTÜK, 2014: 11-20):

- Haber
- Güncel programlar
- Kültür programları
- Eğitim programları
- Gerçek yaşamlar
- Drama
- Eğlence programları
- Çocuk programları
- Ticari iletişim ve tanıtım
- Diğer

Sinema tarihçisi Nijat Özön ise *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü* kitabında aşağıdaki program türleri arasında ayrım yapmaktadır (Özön, 1981'den aktaran Artu, 2014: 9):

- Belgesel (belgesel, haber, gezi-röportaj, magazin programları)
- Açık oturum
- Okul televizyonu
- Yuvarlak masa programları
- Yarışma programları
- Eğlence programları
- Spor programları
- Konserler
- Televizyon oyunu
- Reklamlar
- Hava durumu

Televizyonda türlerin belirlenmesindeki en önemli faktörlerden birinin aracın olanakları ile sınırlılıklarının olduğunu ifade eden Erol Mutlu'nun (Mutlu, 1991'den aktaran Artu, 2014: 8), *Televizyonda Program Yapımı* isimli kitabında aşağıdaki program türleri arasında ayrım yaptığı görülmektedir (Mutlu, 1995: 82-154):

- Kısa tanıtıcı programlar
- Konuşma, görüşme ve tartışma programları
- Belgesel programlar
- Dramatik programlar
- Müzik programları
- Eğlence programları
- Eğitim programları

Şermin Tekinalp (311-340) televizyon programlarını dört ana türe ayırarak incelemektedir:

- Haberler
- Eğlence

- Spor
- Reklamlar

Arthur Asa Berger (1993: 34) ise televizyon dahil olmak üzere iletişim araçlarının popüler sanatların farklı türlerini aktardığına işaret etmekte ve aşağıdaki sınıflandırmayı yapmaktadır:

- Soap opera’lar
- Reklamlar
- Haberler
- Belgeseller
- Söyleşiler
- Kovboy filmleri
- Casusluk öyküleri
- Polisiyeler
- Varyeteler
- Müzikaller
- Aşk öyküleri

Değinilen bu kişi ve kurumların sınıflandırmalarına göre sıralanan program türlerinin kendi içlerinde alt türleri de olabilmektedir. Bunun yanında televizyon programları birden fazla tür ve konu barındırabilmektedir. Bu durumda bu tipte programlara karma veya kuşak programlar denmektedir (Kars, 2012: 27). Televizyonun yoğun ve zorlu çalışma süreci, gün geçtikçe artan yeni materyalin hızla üretilmesi ihtiyacı ve bu yöndeki talep, program türlerinde çeşitlenmeye yol açmakta, ayrıca geleneksel program türlerini deneye açık hale getirmektedir (Newcomb, 2004: 425). Türlerden zamanla yeni (melez) türler ortaya çıktığı da görülebilmektedir (Chandler & Munday, 2018: 414).

Türün ne olduğu ve nasıl sınıflandırıldığıyla ilgili bu bilgilerden sonra bu çalışmanın konusu bakımından bir televizyon program türü olan dramaya odaklanılmaktadır.

2.2. Drama

2.2.1. Drama Kavramı

Drama kavramı Aristoteles'e göre bir şey yapmak ve eyleme geçmek anlamları taşıyan *drao* fiilinden türemiştir (Aristoteles, 2021: 22, 88). Bu nedenle Eski Yunancada aslında birçok farklı anlamı bulunan drama kelimesi öncelikle “bir şey yapma” veya “yapılan bir şey” anlamlarına gelmiştir (Nutku, 2020: 29). Bunlar dışında “hareket halindeki olay, eylem” manasında da kullanılmıştır (Aslanyürek, 2014: 20). Buna bağlı olarak bir eylem içinde bulunan kişileri anlatan eserlere drama denilmektedir (Aristoteles, 2021: 22). Bir edebi eseri drama yapan onu oluşturan kelimelerden ziyade o kelimelerde barınan eylemdir (Aslanyürek, 2014: 20).

Drama, Eski Yunancadaki bir diğer kullanılışında ise, bir anlatı, yazılmış bir olay içerisinde oynamak anlamını taşımıştır. Bu bağlamda oynamak aslında yaşam içerisinde olan bir olayın veya hareketin tekrardan yaratılması, yazılması ya da betimlenmesi olarak açıklanabilmektedir. Gerçek yaşamın bir yansıması olarak kabul edilen drama, bu yansımayı canlandırma ile gösterirken, dramanın öne çıkan özelliklerinden biri insan ve insanlığı ilgilendiren her şeyi kapsamasıdır (Nutku, 2020: 30). Drama kavramı özünde, birbirleriyle etkileşim içinde ve sınırları çizilmiş olan birtakım arzu ve gayeyi renkli ve ilgi çekici bir biçimde tarif etmektedir. “Drama; mesajı daha öznel, lirik ya da karakterlerin iç yaşantılarının veya dış olayların tanımlayıcı biçimde anlatılması olan, epik ve roman türünün tersine, yazarın, sahneye konuşmak, oynamak ve karar vermek için çıkan karakterler aracılığıyla kendini anlattığı sanat türüdür” (Foss, 2016: 185).

Drama, her ne kadar monolog ve diyaloglar içinde sözlere dayalı bir eylem olarak ortaya çıkmış olsa da yapıları açısından bakıldığında dramaların ikiye ayrıldığı görülmektedir. Bunlardan birincisi sözlerden oluşan fakat edebiyatın yazılı anlatım tekniklerine ve üslubuna karşılık gelen edebi eserlerdir. İkincisi ise dili, mantığı ve bütün yapısı oyuncular tarafından sahnede sergilenmeye yönelik kurulmuş olan oyunlardır. Genel olarak drama ile öncelikle bu oyunlar kastedilmektedir (Aslanyürek, 2014: 20).

2.2.2. Dramanın Anlatısal İlkeleri

2.2.2.1. Dram Sanatının Temel Özellikleri

Eski Mısır, Çin ve Hint kültürlerinde dramının ilkel örnekleri tespit edilmiş olsa da halen kullanılan çerçevesi içinde gelişkin drama kavramını karşılayan özelliklerin Antik Yunan kültüründe doğduğu ve şekillendiği kabul edilmektedir (Ünal, 2015: 25). Dram sanatının günümüzde de hala geçerliliğini koruyan biçimsel ana hatlarını Antik Çağ'da Yunan filozof Aristoteles, sahnede sergilenen oyunları inceleyerek ortaya koyduğu eseri *Poetika* ile belirlemiştir (Matthews, 1910: 277; Başol, 2017: 222).

Üretken bilimler alanında, Aristoteles'in aslında iki eseri vardır. Bunlar *Retorik* ve *Poetika*'dır (Kenny, 2019: 63). İki eserin konularının kesiştiği ve birbirini tamamladığı noktalar bulunsa da (Aristoteles, 2021: 31, 60) tarih boyunca, konuşmacıyı ve onun hedef aldığı insan duygularını ayrıntılı olarak inceleyen *Retorik*'ten ziyade, *Poetika* çok daha geniş bir kitlenin ilgisini çekmiştir. Destan ve trajik şiir değerlendirmesi olan *Poetika*, sadece birinci kitabıyla günümüze kadar ulaşabilmiştir. Dram sanatının komedi türü üzerine olan ikinci kitap ise zaman içinde kaybolmuştur (Kenny, 2019: 63; Nutku, 2020: 59).

Poetika'nın hayatta kalan ilk kısmı esas olarak trajik dramının doğasıyla ilgili olmakla birlikte (Kenny, 2019: 63), Aristoteles'in burada belirlediği ve açıkladığı unsurlar, genel olarak dram sanatının ilk temel prensipleri olarak kabul edilmektedir. Bu prensipler özellikle Rönesans'ta önem kazanmış, günümüze kadar değişmez prensipler olarak yer etmişler, dram sanatı alanında bir kılavuz haline gelmişlerdir (Yanat, 2015: 3; Nutku, 2020: 30, 56). Dram sanatının temel özelliklerini Ünal şu şekilde sıralamaktadır (2015: 16, 33-34):

- “Drama, bireyin kaderinin topluluğun kaderinden ayrılmaya başladığı, eşitlikçi yapısı bozulmuş ve bölünmüş topluluğun anlatısıdır.”
- Bu nedenle dramada olayların ele alınışı topluluk açısından değil, birey açısından ve bireyin çatışmalarının ve eyleminin, bireyin kendi üstündeki etkileri önemlidir.

- Epik anlatıdan ve doğaüstü, tanrısal unsurlardan uzaklaşan drama insanın seküler dünyasını odak noktasına almaktadır.
- Dramanın merkezinde bireyin bulunmasından dolayı olaylar, kuş bakışı, genel hatlarla değil, detayları ön plana çıkaran bir biçimde, yakından incelenmektedir.
- Söze dayalı epik anlatıdan görmeye dayalı dramatik anlatıya geçiş sürecinde anlatıcı kurguya dönüşmüştür.
- ‘Nasıl oldu?’ sorusuna cevap vermek zorunda olduğu için drama, ayrıntılı bir olay örgüsüne sahiptir.
- Anlatı içinde olayların düzenlenme biçimi, her şeyin o anda ve orada olduğuna dair yanlış bir algı olarak açıklanabilecek şimdiki zaman yanlışlamasını beraberinde getirmektedir.
- Anlatıda mekân ve zaman, gerçek hayattaki deneyimi taklit edecek biçimde oluşturulmaktadır. Bunun sonucu olarak, anlatıda “ampirik zaman algısına dayalı kurgu” zorunluluğu doğmaktadır.
- Gerek nedensellik bağının gerekse zaman ve mekânın itinayla ve ayrıntılı biçimde düzenlenmiş bir olay örgüsü içinde kurulması gerekliliği, epik anlatıya kıyasla dramanın daha kuralcı olmasına neden olmaktadır. Bu durum dramayı yazarın yanlışlarına karşı daha hassas kılmaktadır.
- Anonim epos ozanlarından farklı olarak, bireyi odak noktasına koyan mimetik anlatı türünün yazarları, isimleri ve yaşamlarıyla tanınmışlardır. Bu bakımdan yazdıkları dramalardaki karakterler gibi ozanların da bireyin doğumunu simgeledikleri yorumu yapılabilmektedir.

2.2.2.2. *Mimesis*

Sözlükteki karşılıkları öykünme, taklit, taklitçilik ve (güzel) sanat olan (Peters, 2004: 221) *mimesis* kavramı basitçe "nesne ve olayların taklit edilmesi" (y.y., 2013'ten aktaran Şefii, 2019: 53) ve “doğa ve insan davranışının sanatta taklide dayanan temsili” (Gök, 2007'den aktaran Şefii, 2019: 53) olarak tanımlanmaktadır. Görüldüğü gibi

mimesis'in çevirilerinde hem taklit hem de temsil kelimeleri kullanılmaktadır. Ricoeur (2021: 74), hangisinin tercih edildiğinden bağımsız olarak, *mimesis* ile asıl olarak mimetik etkinliğin anlaşılması gerektiğini belirtmekte, bunu “taklit etmenin ya da temsil etmenin etkin süreci” olarak açıklamaktadır. Bu çerçevede içinde temsil veya taklit, “temsil edici yapıtlara aktarma” olarak, yani dinamik bir anlamda kullanılmaktadır.

Sanatla bağlantılı olarak *mimesis* kavramı, tüm sanatların temelinde *mimesis* olduğu düşüncesiyle birlikte ele alınmaktadır (Şefii, 2019: 53). Kavramı varlığın veya gerçekliğin bir kopyası olarak gören (Hafız, 2015: 49) Aristoteles de sanatın bir *mimesis* olduğunu ifade etmektedir (Rifat, 2021: 13). Aristoteles'e göre sanat, nesne ve olayların taklit edilmesi ile yapılmaktadır. Aristoteles somut varlıkların, yaradılışların, objelerin, olayların, eylemlerin, yani insancıl gerçeklerin kişiler tarafından taklit edilmesine *mimesis* demiştir. Sanat içerisindeki ayrılıkları ve benzerlikleri de neyi taklit edip, taklit şeklinin nasıl olduğuna bakarak araştırmaktadır (y.y., 2013: 21-23; Rifat, 2021: 13).

Mimesis, Aristoteles için yalnızca sanatla sınırlı bir etkinlik değildir, Aristoteles onu insan doğasıyla ilişkili olarak değerlendirmektedir (Hafız, 2015: 49). İnsanlık öğrendiği her şeyi taklit ederek ve geliştirerek elde etmiştir. *Mimesis* insanın bir anlamda doğasında olan taklit etme güdüsüdür (y.y., 2013: 21-23) ve bu temel güdü insanın sahip olduğu bütün bilgiyi sağlayan güç olarak görülmektedir (Hafız, 2015: 49).

“Bu durumda taklit isteği insanlarda doğuştan var olduğuna ve aynı şey harmoni ve ritmin uyandırdığı duygular için de geçerli olduğuna göre, bu işler için yetenekli olan ve yeteneğini zamanla geliştiren insanlar, öncelikle uzun süre düşünmeden ortaya koydukları denemelerini geliştirerek şiir sanatını ortaya çıkarmışlardır” (Aristoteles, 2013: 40).

Şiir Aristoteles için, bir temsil, bir taklit ve bir sanattır, yani *mimesis*'tir. Buna bağlı olarak şiirin destan, komedi, trajedi gibi alt türleri, hatta arp çalma gibi sanat türleri de birer *mimesis*'tir (Dürüşken, 2014: 266). Bunlar; sanatçının kullandığı araçların farklılıkları, neyi ne şekilde taklit ettiği ve taklidin yöneldiği nesne açısından

birbirlerinden ayrılmaktadır (y.y., 2013: 22). Aristoteles'e göre (2013: 39-40), taklide dayanan şiir sanatı insanın doğumundan itibaren sahip olduğu taklit isteği ve onu diğer canlılardan ayıran taklit yeteneği ile yine insanın doğasında var olan ve öğrenmekten doğan taklit ürünlerden hoşlanma özelliği ile ilişkilidir.

Mimesis bağlamı içinde Aristoteles dram sanatını “yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması” olarak tarif etmektedir. Nutku, Aristoteles’in burada kastettiği şeyin, dram sanatının, hayatın bizzat kendisinin değil, hayatın gerçekliğinin yansınması olduğunu belirtmektedir. Dram sanatı, “gerçeğin olduğu gibi aktarılışı değil, gerçekliğin belli bir kimsenin yaratış özellikleri ile yansınmasıdır” (Nutku, 2020: 30). Yalnızca dram sanatında değil, gerçekliğin taklit yoluyla ifade edilmesi anlayışı sanat dallarının tümünde vardır (Şefii, 2019: 53).

Sanatın gerçekliği yansıtması konusu, Antik Yunan’da, Aristoteles’ten önce bir temsil teorisi ortaya atan Platon tarafından ele alınmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 66; Gürgün, 2021: 351). Platon *mimesis*’e olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşmakta, şairin olayları kendi anlatması olan saf anlatım biçimini, trajedi ve komedideki taklitten üstün tutmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 66; Platon, 2019: 85).

Platon’a göre gerçek dünya *idea*’lar dünyasıdır, yaşam dünyası ise onun bir kopyası, yani taklididir. Buna bağlı olarak, sanat ürünleri, *idea*’ların kopyası olan nesnelerin kopyasıdır. Dolayısıyla benzetmeci sanatlardaki mimetik anlatıyı, kopyanın kopyası, “gölgenin gölgesi” (Platon, 2019: 339), başka bir deyişle taklidin taklidi olarak görmekte, yani ideal modelden, hakikatten, doğrudan, iki kat uzak olduğunu düşündüğü için de aldatıcı bulmaktadır (Dürüşken, 2014: 267; Dervişcemaloğlu, 2016: 67; Platon, 2019: 346; Ricoeur, 2021: 77).

Bunun yanında Platon, *mimesis*’in ve taklitten yararlanan şairin, insanları rasyonellikten, aklın yolundan uzaklaştırıp, zihinlerini duygusal şeylerle kirlettiğini iddia etmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 67). Platon (2019: 349) bu düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır:

“Onun işi, benzetmesi daha kolay olan coşkun, taşkın, değişken yanımızı ortaya koymaktır. [...] içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor; böylelikle de aklı

yıpratıyor. En akıllıları yok edip kötülerini başa getiren bir devlet ne hale gelirse o hale sokuyor insanı. Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıdıklıyor, o yanımızsa üstünlüğümüzle aşağılığımızı ayırt edemez birbirinden; aynı şeyleri bir büyük görür, bir küçük. Bir sürü görüntüler, kuruntular yaratır, her zaman alabildiğine uzak kalır doğrudan.”

Platon'a göre taklit sanatları bastırılması gereken duyguları, coşkuları açığa çıkarmaktadır. Bu nedenle bu sanat türleri ideal bir devlet ve toplum anlayışına zarar vermektedir (Yücel, 2014: 353). Benzetmeci şairin, akıllı ve insanın iyi yanını bırakarak daha az değerli yanını güçlendirdiğini düşünen Platon, bu durumu onu ideal devlete sokmamak için yeterli bir sebep olarak görmektedir. “Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak” diyerek topluma şiirlerini okumak isteyen şairi başka bir ülkeye göndermeyi tasarladığını ifade etmektedir (Platon, 2019: 89, 349).

Platon, şiiri ve şairi küçük görerek ideal devletten uzaklaştırmak isterken (Rifat, 2021: 12), Aristoteles’in açıkça ondan farklı bir yerde durduğu ve *Poetika*’da felsefe ile *mimesis*’e dayalı şiir sanatı arasında bir orta yol bulmaya çalıştığı görülmektedir (Dürüşken, 2014: 267). Aslında Aristoteles *Poetika*’da *mimesis* kavramını genel hatlarıyla tanımlamamakta, sadece dram sanatı bağlamında ve bir eylemin trajediye özgü temsil veya taklidi anlamında ele almaktadır (Ricoeur, 2021: 75):

“Demek ki olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya ve yapının bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğelerle çeşnilendirilmiş bir dil kullanır bunu yaparken. Bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların *katharsis*’ini gerçekleştirir” (Aristoteles, 2021: 29).

Taklit edenler, eylem içindeki insanları taklit etmektedirler fakat trajedide esas olan insanların değil, trajedideki en önemli unsur olan eylemin kendisinin, eylemin içinde bulunan mutluluğun veya yıkımın ve yaşamın taklit edilmesidir (Aristoteles,

2021: 21, 30). Böylelikle *mimesis* izleyicide birtakım duygular uyandırmayı ve bu yolla ruhları arındırmayı amaç edinmektedir (Rifat, 2021: 13).

2.2.2.3. *Katharsis*

Mimesis bölümünde detaylıca açıklandığı gibi, Aristoteles, trajedinin bir eylemin taklidi olduğunu belirtmekte ve “bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların *katharsis*’ini gerçekleştirir” diye eklemektedir (Aristoteles, 2021: 29). *Poetika*’da *katharsis* terimi tek bir yerde geçmektedir. *Katharsis*, arınma, rahatlama, boşalma, temizlenme gibi anlamlara gelmektedir. Terim *Poetika*’da, dramanın izleyicide sebep olduğu etkiyi anlatmak için kullanılmaktadır. Aristoteles’ten sonra bütün sanat estetik kuramında belirleyici olmuştur (Ünal, 2015: 105; Aristoteles, 2021: 89).

Aristoteles *Poetika*’da *katharsis* terimini kullandığı tek yer olan VI. bölümde veya devamında, tam olarak neyi kastettiğini açıklamamaktadır, bu durum *katharsis*’in trajedideki rolü ve önemi konusunda pek çok farklı yoruma yol açmıştır (Woodruff, 2009: 618, Aristoteles, 2021: 29). Terimin kendisinin, dinsel bağlamı olup olmadığı veya tıp alanından gelip gelmediği noktasında tartışmalar da mevcuttur. Çünkü *katharsis* hem “dinsel yönden kirlenmiş bir insanın törenle ruhsal yönden arınması” hem de tıpta tedavi anlamlarına gelmektedir. Bu anlamlarının yanında Antik Yunan’da yazarların, örneğin Platon’un, kelimeyi entelektüel arınma anlamında kullandıkları da bilinmektedir. Nutku, *katharsis*’in genel olarak arınmayı, kurtuluşu ve ruhsal yıkanmayı sağladığını ve kavramın hem din hem de tıp alanından türetilmiş bir mecaz olduğunu belirtmektedir (Woodruff, 2009: 619; Nutku, 2020: 54-55).

Katharsis, özünde insanların iç dünyaları için gerekli görünen bir arınmadır. Aristoteles’e göre bunun için öykünün izleyicide acıma ve korku duygularını uyandırması gerekmektedir. Ancak bu şekilde, yani bir trajedinin sonunda izleyicide uyanan korku ve acıma duygularının sonucunda *katharsis* gerçekleşmektedir. Trajedinin izleyiciye verdiği haz da bu duygulardan kaynaklanmaktadır. Bu acı duygular hazzı dönüştüğünde *katharsis* meydana gelmektedir. Söz konusu dönüşüm

eserde mimetik etkinlikle sağlanmaktadır. Trajedinin temel amacı budur (Kenny, 2019: 64; Nutku, 2020: 53; Ricoeur, 2021: 106).

Dikkat çekici bir nokta, Aristoteles literatüründe acıma ve korku duygularının ekseriyetle birbirleriyle kaynaşmış bir biçimde, bir arada ele alınmış olmasıdır (Nutku, 2020: 53). Aristoteles'in *Poetika*'daki "taklidin konusu yalnızca sonuna ulaştırılmış bir eylem değil, korku ve acıma duygusu uyandırabilecek olaylardır" (2021: 38) veya "acıma, hak etmediği halde yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa bize benzer kişi için duyumsanan şeydir" (2021: 44) ifadeleri bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir. Nutku bu görüşü, *Retorika*'dan yaptığı bir alıntı ile desteklemektedir: "[...] genel olarak, bize korku veren şey, başkalarının yazgısını tehdit ettiği anda, bizi bir acıma duygusu içine iter" (Aristoteles, 1961'den aktaran Nutku, 2020: 53). Acıma duygusunun korkuya dönüşmesi ise, izleyici izlediği sahneyi kendisine çok yakın bulursa gerçekleşmektedir (Nutku, 2020: 53).

Bütün bunlar ışığında, dramaya ilişkin olarak *katharsis*'in öneminin; iyi bir eserin, güzel bir *mimesis* örneği olması, izleyicisine haz vermesi, korku veren ve acıma uyandıran eylemler sergilemesi gerekliliğinden ileri geldiği söylenebilmektedir. Zira bütün bunlar gerçekleştiğinde, *katharsis*'e ulaşılması sağlanmaktadır (Woodruff, 2009: 614). "*Katharsis*, dramatik anlatımın kaçınılmaz olarak ulaştığı mantıksal bir sonuçtur" (Ünal, 2015: 105).

2.2.3. Dramanın Yapısal İlkeleri

Dramanın yapısal ilkeleri ile temel olarak biçimsel özellikleri kastedilmektedir (Esen, 2014: 11). Field'e göre (2020: 11), tüm hikayeler aynı dramatik prensiplere bağlı kalmaktadır. Temel alınan bu prensiplerin büyük bir bölümünü Aristoteles'in *Poetika*'da açıkladığı yapısal ilkeler oluşturmaktadır (Esen, 2014: 11). Bu eserde Aristoteles, bir bütün olarak dramanın bir türü olan trajedinin öğelerinin ve olay örgüsünün dikkatli bir analizini sunmakta, ayrıca her bir ögenin ayrı ayrı ve bir arada, bu türün kapsamı içinde, trajedinin izleyende acıma ve korku duygularını uyandırma amacına ne şekilde katkıda bulunduğunu göstermektedir (Belfiore, 2009: 641).

2.2.3.1. Dramanın Öğeleri

Aristoteles bir eylemin taklidi olan trajik dramanın, eserin bölümlerine göre ayrı ayrı kullanılan altı öğeden oluştuğunu belirtmektedir. Bunlar olay örgüsü, karakterler, sözel dışavurum (söz düzeni), düşünce, gösteri (sahneleme) ve şarkı düzenidir. Esere farklılık katan bu öğeler arasından söz ve şarkı düzeni taklidin araçları; gösteri taklidin yapılış biçimi; olay örgüsü, düşünceler ve karakterler ise nesneleridir. Kendi içinde bütünlüğü olan bir eserde bu altı öğenin hepsi bulunmaktadır (Aristoteles, 2021: 29-30, 90). Kenny'e göre (2019: 63) Aristoteles bu unsurları önem sırasına göre listelemiş gibi görünmektedir. Ricoeur (2021: 75) ise bu altı öğe ile kastedilenin şiirin öğelerinden ziyade, genel olarak yazma sanatının, biçimlendirmenin öğeleri olduğunu belirtmektedir.

2.2.3.1.1. Olay Örgüsü

Aristoteles (2021: 30) olayların düzenlenmesi olarak açıkladığı olay örgüsünün, dramanın unsurları arasında en önemlisi olduğunu ifade etmektedir. Ona göre olay örgüsü, biçimsel olarak estetik özellikler ile mantıksal zorunluluklar göz önünde bulundurularak belli bir düzen içinde bir araya getirilen bir olaylar kümesinden meydana gelmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 17).

Olaylar dizisi veya olay örüntüsü olarak da ifade edilebilen olay örgüsü ile öykü kavramı sıklıkla birbirine karıştırıldığından (Mutlu, 1995: 131), öykü ile olay örgüsü arasında bir ayrım yapılması ihtiyacı doğmaktadır. *Poetika*'nın Fransızca ve Almanca çevirilerini baz alan Türkçe çevirilerde *mythos* kelimesinin çevirisi olarak öykü kelimesi tercih edilmiştir. Fakat İngilizce çevirilerde *mythos*'un, öykü anlamına gelen *story* ile değil, yapısal bir çözümlemeye ilişkin içeriğe daha uygun düşen *plot* kelimesi ile karşılandığı görülmektedir (Esen, 2014: 11-12). Ricoeur (2021: 74) da *mythos* için İngilizce *plot* kelimesini örnek aldığını, buna bağlı olarak terimi Fransızcaya olay örgüsü olarak çevirmeyi doğru bulduğunu belirtmekte, “daha ilk satırlardan başlayarak, *mythos* ‘kompoze etmek’ [kurmak, biçimlendirmek, işlemek, yazmak] anlamına gelen bir fiilin tümleci olarak ortaya konur. *Poetika* da böylece,

daha başka bir sorun yaratmadan ‘olayörgüleri biçimlendirme, kurma’ sanatıyla özdeşleştirilir” demektedir.

Bu noktada E. M. Forster’ın 1927 yılında *Aspects of the Novel (Roman Sanatı)* kitabında öykü ve olay örgüsü arasında yaptığı ayrım yol gösterici olmaktadır. Ona göre öyküde, olayların zamansal dizilişi söz konusuyken, olay örgüsünde olayların arasındaki nedensel ilişki öne çıkmaktadır. ‘Sonra ne oluyor?’ sorusunun cevabı öykünün yapısıyla ilgili bilgi verirken, cevabı olay örgüsünün yapısını ortaya çıkaran başlıca soru ise ‘bu neden oluyor?’ sorusudur (Dervişcemaloğlu, 2016: 18; Jahn, 2020: 92). Forster aralarındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır (Forster, 1985’ten aktaran Ünal, 2015: 17):

“Öyküyü olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması biçiminde tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü’ dersek öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,’ dersek olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir. Ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır.”

Görüldüğü gibi, kısa bir açıklama (“üzüntüsünden”) eklenmesiyle birlikte olayların salt zamansal dizilişi, akla uygun ve kendi içinde nedensellik ilişkisi bulunan bir anlatısal olay örgüsüne dönüşmüştür (Dervişcemaloğlu, 2016: 18). Olay örgüsünde, olayların gelişimde neden-sonuç ilişkisi kurulurken, öykü anlatımında buna gerek görülmemektedir. İki kavramı birbirinden ayıran bu özellik, dramatik yapımlar için büyük önem taşımaktadır, zira “olayları, nedenlerini açıklamaksızın sadece zamandizimsel olarak sıralayan bir anlatı dramatik bir anlatı olamaz” (Mutlu, 1995: 131). Ayrıca öyküde, başı ve sonu kesin olarak belli olmayan, uzayıp gitmesi mümkün olan bir anlatım söz konusudur. Oysaki olay örgüsünün başlangıcı, ortası ve sonu olduğu Aristoteles tarafından net bir şekilde ifade edilmektedir. Bu yapısal farklılık öykü ile olay örgüsünü ayıran bir diğer ayrıntıdır (Nutku, 2020: 40-41; Aristoteles, 2021: 33).

Ricoeur (2021: 84), olayların düzenlenişinde en önemli vurgunun uyumluluk noktasında yapıldığına dikkat çekmektedir. Bu uyumluluğun; bütünlük, tamamlanmışlık ve belli bir uzunluk olmak üzere üç niteliği bulunmaktadır. Yani olay örgüsü, başı, ortası ve sonu olan, nerede başladığı ve bittiği açıkça belli olan, kendi içinde bütünlüklü bir yapıdan oluşmaktadır, belli bir uzunluğu vardır ve bütünün içinde bir sonuca varmaktadır (Aristoteles, 2021: 33; Kenny, 2019: 63). Tek bir kahramanın etrafında şekillenen bir dizi olaydan ibaret olmayan, tek bir önemli eylemin söz konusu olduğu, iyi düzenlenmiş bir olay örgüsü, “rastgele başlayıp bitmemeli ve sözünü ettiğimiz bu biçimlere uymalıdır” (Aristoteles, 2021: 33). İyi düzenlendikten sonra olay örgüsü, etik ve estetik unsurlar eklenerek zenginleştirilmektedir (Esen, 2014: 12).

2.2.3.1.2. Karakter

Aristoteles’e göre bir trajedide karakterler önem sırasında olay örgüsünden sonra gelmektedir (Belfiore, 2009: 631). Eserde, karakterler uğruna olay örgüsü kurulmamakta, bilakis karakterler olay örgüsü gereği tanıtılmaktadır (Kenny, 2019: 63). Çünkü trajedi, karakterin değil, eylemin taklididir. İzleyicide korku ve acıma duygusunun uyandırılması ile *katharsis*’e ulaştırma işlevini yerine getiren karakterden çok olay örgüsünün yapısıdır (Belfiore, 2009: 631).

Karakteri belirleyen üç önemli faktör bulunmaktadır. Bunlar amaç, çatışma ve eylemdir. Karakterin tek bir amacı olabileceği gibi, bir ana amacı gerçekleştirmek için alt amaçları olması da mümkündür. Ayrıca karakter amacını gerçekleştirmek için ileri yönlü bir eylem içinde bulunmalı, yani harekete geçmiş olmalıdır. Bunun eserin bütünü açısından önemi ise, öykü ve olay örgüsünün karakterlerin aldıkları kararlar ve içinde bulundukları eylemler aracılığıyla ilerlemesinde yatmaktadır. Karakterlerin kararları ve buna uygun davranışları dramada hareketi sağlamaktadır. Dolayısıyla dramada yer alan karakterler olay örgüsünü geliştiren unsurlardan biri olarak dramatik yapının en önemli ikinci ögesi sayılmaktadır (Artu, 2014: 75; Ünal, 2015: 70; Başol, 2017: 522; Nutku, 2020: 183).

Karakterin karşısına çıkan engelleri aşmak için başvurduğu yollar, karakterin tanıtılması için en önemli araçlardır (Başol, 2017: 523). Karakterlerin gerek kendi

içlerinde gerekse olaylar dizinin ilerleyişi içinde tutarlı bir şekilde hareket etmeleri beklenmektedir. Yaptıkları her şey karaktere uygun olmalı, ayrıca başlarına gelenler, olay örgüsünün nedensellik bağı içinde, davranışlarının bir sonucu olmalıdır (Dervişcemaloğlu, 2016: 18; Kenny, 2019: 63).

Karakterlerin, olaylar dizisinin, eserin özüne uygun olarak ilerlemesini sağlayacak şekilde oluşturulmasına kişileştirme adı verilmektedir. Kişileştirme, tipler ve karakterler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Tipler, eserde genel olarak bilinen kalıplar içerisinde kurgulanan, saldırgan, sarhoş, cimri vb. belli sıfatlar taşıyan kişilerdir. Tiplerde psikolojik ayrıntı olmadığı gibi, anlatı boyunca herhangi bir değişme veya gelişme de görülmemektedir. Buna karşılık karakterler, derinlemesine düşünülmüş, özel, psikolojik bakımdan kendine has özelliklere sahip kişilerdir. Karakterlerin, kendi tepkileri, düşünceleri, davranışları ve eğilimleri bulunmaktadır. Trajedilerde karakter kişileştirmesi söz konusudur (Nutku, 2020: 185).

2.2.3.1.3. Sözel Dışavurum

Taklidin araçlarından biri olan sözel dışavurum, aynı zamanda dille ilişkili bir ögedir. Bir şeyin kelimeler yoluyla aktarılması olarak anlaşılmaktadır. Sözel dışavurum, şiir sanatında da düzyazıda da aynı görevi üstlenmektedir (Aristoteles, 2021: 32, 90). Bunların başlıcası olay dizisinin gelişimine katkı sunmaktır. Bunu yapmanın, aksiyonu beslemek ve sahnede gösterilmeyen olaylar hakkında izleyiciye bilgi vermek üzere iki önemli yolu vardır. Olay örgüsünü geliştirmenin yanı sıra, eserde yer alan kişileri nitelendirmek ve çatışmaları ortaya çıkarmak için de başvurulmuş bir ögedir (Nutku, 2020: 186-187).

Dışavurum türleri arasında, dua, soru, cevap, anlatı, emir ve buna benzer şeyler yer almaktadır. Herhangi bir karakter, düşünce veya eylem içermeyen sözel dışavurumun iyi kullanılmaması durumunda, düşüncenin ve karakterlerin üstüne gölge düşmesi mümkün olabilmektedir (Aristoteles, 2021: 60, 76).

2.2.3.1.4. Düşünce

Dramanın nesnelerinden biri olan düşünce, “bir şeyin var olup olmadığını kanıtlamaya çalışan sözlerdir ya da ileri sürülen yerleşik bir kanıdır” (Aristoteles, 2021: 32). Düşüncenin alanı, sözler aracılığıyla dışa vurulan her şeyi kapsamaktadır. Fakat Aristoteles (2021: 60) düşünceye ilişkin konuların daha ziyade *retorika*’nın alanına girdiğini belirtmektedir.

2.2.3.1.5. Gösteri

Taklidin yapılaş biçimi olan gösteri, Aristoteles’e göre şiir sanatı için en az gerekli olan ögedir. Gösteri dramının ilgi çekici bir yönü olmakla birlikte, aslında eser o olmadan da etkisini ortaya koyabilmektedir. Ayrıca gösteri ve sahne düzeni, ozandan ziyade kostümleri ve sahne dekorlarını yapan dekorcunun sanatıyla ilişkilidir (Aristoteles, 2021: 32, 90).

Aristoteles, hedeflenen acıma ve korku duygularının olayların düzenlenişinin yanı sıra, gösteri ile de uyandırılabilceğini fakat bu yolun tercih edilmemesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre, sahnede görülme bile anlatılanlar, insanda bu duyguların ve bu duygulardan doğan hazzın oluşumuna neden olabilmelidir. Bu etkiyi gösteri aracılığıyla elde etmek hem usta ozanların işi olarak görülmemekte hem daha çok harcama yapılmasına yol açmakta hem de şiir sanatının alanından çıkmak anlamına gelmektedir (Aristoteles, 2021: 47).

2.2.3.1.6. Şarkı Düzeni

Taklidin araçlarından biri olan şarkı düzeni, diğerleri arasında tragedyaya tat veren bir ögedir (Aristoteles, 2021: 32, 90). Aristoteles, trajedinin bölümlerini açıklarken koro şarkısını da saymakta ve şarkının kendi içinde *parodos* ve *stasimon* olarak ayrıldığını belirtmekte, bunları şu şekilde açıklamaktadır: “Koro şarkıları içinde *parodos*, koronun bütünüyle söylediği ilk şarkıdır; *stasimon*, içinde *anapaistos*’lu ya da *trokhaio*’lu dizeler bulunmayan bir koro şarkısıdır; *kommos* ise koro, sahnedeki oyuncuların birlikte söyledikleri bir ağıttır” (Aristoteles, 2021: 43). Yunan dramasında

koronun söylediği şarkılar, hoş giden aksesuarlar olarak yorumlanmaktadır (Kenny, 2019: 63).

2.2.3.2. Geleneksel Dramatik Yapı

Dramatik yapı, okurun veya izleyicinin anlatılan hikâyenin içine çekilmesini ve onunla duygusal bir bağ kurarak özdeşleşmesini sağlayacak drama, çatışma ve gerilim için gerekli şartları hazırlayan ve bütün hikayeyi destekleyen altyapıdır (Costello, 2010: 52).

Dramatik yapı, “baş karakterin net ve gerçekleştirilmesi zor bir amacının olduğu, bu amacı gerçekleştirmeye çalışırken karşısına çıkan iç ve dış engelleri aşmaya çalıştığı model” (Başol, 2017: 377) veya daha basitçe “dramatik bir çözülmeye doğru giden, birbiriyle ilgili olayların, bölümlerin, hadiselerin çizgisel bir düzenlemesi” şeklinde tanımlanabilmektedir (Field, 2020: 44). Bu düzenleme içinde olayların birbirlerine rastgele değil, bir nedensellik ilişkisi içinde bağlı olmaları gerekmektedir (Nişancı, 2018: 288).

Olayların bu şekilde birbirlerine bağlı olmaları, Aristoteles’in açıkladığı en önemli kural sayılan, bir bütün meydana getiren ve sonuna kadar götürülen bir eylemin varlığıyla ilişkilidir (Başol, 2017: 222-223; Nişancı, 2018: 288). Bütünle bütünü oluşturan parçaların arasında tam bir denge bulunmaktadır. Ünal’a göre (2015: 69) bu gereklilik, dramatik biçimin, diğer türlerde olmayan kuralcı ve katı bir anlatı yapısına dönüşmesine neden olmaktadır.

Aristoteles *Poetika*’da dramaların bir bütün oluşturan bir eylemin taklidi olduğunu ve bu bütünün başı, ortası ve sonu olduğunu belirtmektedir (Aristoteles, 2021: 33). Bugün üç perdelik yapı olarak bilinen bu düzenleme dramının temel taşı kabul edilmektedir. Bu yapının yalnızca Aristoteles’in dramatik yapısını açıklamakla kalmadığını, aynı zamanda fizik yasalarını da takip ettiğini söylemek mümkündür. Zira her şeyin bir başı, ortası ve sonu olmalıdır (Yorke, 2013: 26). Aristoteles bunu şu şekilde izah etmektedir:

“‘Bütün’ dediğimiz, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şeydir. Başlangıç, zorunlu olarak başka bir şeyin ardından

gelmeyen şeydir; ama ondan sonra başka bir şey doğal olarak var olur ya da meydana gelir. Sonuca gelince, tersine, zorunlu olarak –ya da çoğu kez doğal bir biçimde– bir şeyden sonra olagelen şeydir ama ondan sonra başka bir şey medyana gelmez. Orta da bir şeyin peşinden gelen ve başka bir şeyin izlediği şeydir” (Aristoteles, 2021: 33).

Her ne kadar günümüzde tiyatro oyunlarının genellikle iki perde ve bir aradan oluştuğu görülse de, başlangıç, orta, son; giriş, gelişme, sonuç ya da serim, düğüm ve çözüm olmak üzere üç bölümden oluşan yapı geleneksel dramatik yapı olarak kabul edilmektedir (Başol, 2017: 353; Özakman, 2020: 227). Bu bölümler sırasıyla öykünün kuruluşu, geliştirilmesi, doruğa çıkması ve sonunda çözüm aşamalarını içermektedir (Seğer, 2016: 29-31). Bütünü oluşturan bu parçaların ne şekilde kullanıldığı senaryonun biçimini belirlemektedir (Field, 2020: 44).

2.2.3.2.1. Giriş (Serim)

Giriş bölümü, temel olarak öykünün başlangıcı, kuruluş aşamasıdır. Bu aşamada eserin ne hakkında olduğu sezdirilmekte, mekanlar, karakterler tanıtılmakta ve karakterler arası ilişkiler sunulmakta, ayrıca içinde bulunulan durum ve öykünün anlaşılmasını sağlayacak arka plan bilgileri açıklanmaktadır (Nişancı, 2018: 288; Field, 2020: 36-37).

Serim bölümünde sunulan bilgi, öykünün okur veya izleyici açısından anlaşılır olmasını sağlamaktadır (Nutlu, 2020: 173). Buna bağlı olarak eserin kalan bölümlerine hazırlık yapılan yer olduğu söylenebilmektedir (Başol, 2017: 410). Giriş bölümü ayrıca, izleyicide öykünün devamına dair ilgi ve merak uyandırılan bölümdür (Nişancı, 2018: 288), bir beklenti içermektedir (Aslanyürek, 2014: 143). Serimin sonunda izleyici karakterin amacını algılamaktadır (Başol, 2017: 411).

2.2.3.2.2. Çatışma

Anlatıda bir karakterin, karşısına çıkan engel veya engelleri aşmak için çaba harcarken içine düştüğü duruma ve sergilediği davranışlara çatışma denilmektedir (Başol, 2017: 289). Giriş bölümünde tanıtılan karakterlerin ve açıklanan olayların

gelişmeye başladığı aşamadır (Nutku, 2020: 174). Çatışma, dramatik yapı içinde doruk noktasının sonuna kadar devam etmektedir (Özakman, 2020: 186).

Olay örgüsünün önemli olan bir parçası olan çatışma, dram sanatının temelinde yer almaktadır (Nutku, 2020: 174; Özakman, 2020: 185), bunun da ötesinde Field (2020: 40), dramanın çatışma olduğunu iddia etmekte, bunu “çatışma yoksa harekete geçen kimse de yoktur; harekete geçen kimse yoksa kahraman da yoktur; kahraman yoksa bir hikâye de yoktur; hikaye yoksa senaryo da yoktur” ifadeleriyle destekleyerek çatışmanın olay örgüsü içindeki kritik rolünü açıklamaktadır. Bir engelin, çatışmanın, kesintinin, krizin olmadığı, düz bir çizgi üzerinde, kesintisiz olarak ilerleyen bir konu, roman, öykü gibi türler için elverişli olmakla birlikte, dramatik sayılmamakta, drama için uygun bulunmamaktadır (Özakman, 2020: 73, 185).

Çatışmanın ortaya çıkması, her dramatik eserde bulunan istek ve bunun gerçekleşmesi için ortaya konan mücadele ile ilişkilidir. Çatışma, birbirinden farklı istemlerin karşı karşıya gelmesinden doğmaktadır (Aslanyürek, 2014: 95). Çatışmanın başlangıç noktasında olay örgüsündeki ilerlemenin dramatik hedefi belli olmaktadır (Foss, 2016: 165). İzleyicinin olayları ilgi ve merakla takip etmeye devam edebilmesi için bu konuda bilgi sahibi olması ve hedefi benimsemesi gerekmektedir. Dramada küçük veya büyük, dolaylı veya doğrudan, kapalı veya açık pek çok çatışma biçimi yer alabilmektedir (Özakman, 2020: 186). Dramatik yapı içerisinde ortaya çıkan farklı biçimlerdeki çatışma ve engeller, olabildiğince geniş bir spektrum içerisinde düşünüldüğünde;

“çatışma oyun kişilerinin düşüncesinde olabilir; oyun kişilerinin istekleri arasında olabilir; bir oyun kişisi ve onun ailesi ya da toplumsal grupta; veya iki ya da daha çok aile veya toplumsal grup arasında; veya izleyicinin düşüncesiyle; veya izleyici parçaları arasında; veya izleyici ve oyun kişisi arasında; oyun kişisi ve tanrılar veya kader gibi daha soyut bazı prensipler arasında olabilir. Hatta çatışma aktör ve rolü arasında da olabilir” (Hodgson 1998'den aktaran Toksoy, 2009: 39)

Görüldüğü gibi çatışma, soyut, düşünsel veya psikolojik de olabilir. Kavramın yalnızca fiziksel veya harekete dayalı bir çatışma ile sınırlandırılmaması gerekmektedir (Özakman, 2020: 186).

2.2.3.2.3. *Peripeteia, Anagnorisis ve Pathos*

Aristoteles'in *Poetika*'da dramatik yapıya ilişkin yaptığı bir başka tespit, olay örgüsünde dönüşüm unsurunun yer alması gerekliliğidir. Zira olay örgüsü dümdüz bir çizgide düzenlenen olaylar anlamına gelmemektedir. Buna bağlı olarak olay örgüsünde *peripeteia* (baht dönüşü) ve *anagnorisis* (tanınma) adı verilen dönüşüm noktaları bulunmalıdır (Esen, 2014: 14). *Peripeteia* ve *anagnorisis* Aristoteles'e göre bir trajedinin en çok hoşlanılan bölümleridir (Aristoteles, 2021: 31).

Aristoteles (2021: 31) *peripeteia*'yı "olayın gidişini tersine çeviren anlar" olarak tanımlamaktadır. Bu kelime, öğrencileriyle yürüyerek felsefe konuşma tarzına sahip olduğu bilinen Aristoteles'in, öğrencileriyle sohbet ettiği ve gidip gelen düşüncelerini geliştirirken yürüyüşler yaptığı okula ve yola, yani *peripatos*'a göndermedir (Çağlıyan, 2019: 366; Vogler, 2021: 415). Genel olarak olay örgüsü, bu kırılma noktasına gelene kadar gitgide daha karmaşık bir hal almaktadır (Kenny, 2019: 63). Bu dönüm noktasında ise bir eylem, önceki olayların sonucunda, yani bir nedensellik ilişkisi içinde, zorunluluğa veya olabilirliğe bağlı olarak tersine döndürülmektedir. Ayrıca *peripeteia* ile şaşırtma etkisi yaratılmakta, böylece izleyicide insancıl duygular uyandırma amacına ulaşılmaktadır (Aristoteles, 2021: 40-41, 58). Başta bahtı açık gözüken bir karakterin başına bir felaket gelmesi *peripeteia*'ya örnek olarak gösterilebilmektedir (Kenny, 2019: 63).

Anagnorisis, yani tanınma ise "bilgisizlikten bilgiye geçiştir; yazgının açıkça mutluluğa ya da yıkıma sürüklediği kişileri birleşmeye ya da düşmanlığa götüren şeydir" (Aristoteles, 2021: 41). Burada cansız varlıkların ya da sıradan nesnelerin tanınması veya bir kişinin bir eylemi yapıp yapmadığının öğrenilmesi türünden bir tanınma söz konusu olabilmektedir. Ancak kişilerin tanınması en iyi *anagnorisis* türüdür, çünkü bu iyi ya da kötü talihe, mutluluğa ya da mutsuzluğa yol açmaktadır (Belfiore, 2009: 635, Aristoteles, 2021: 41-42).

Tanınmanın beş farklı türü bulunmaktadır. Bunlar, şiir sanatına uzak olmasına rağmen sıklıkla kullanılan belirtiler aracılığıyla tanınma, ozanın söylediği şeylerle gerçekleşen ve bu nedenle sanata yabancı olduğu varsayılan ozanın düzenlediği tanınma, bir şeyin birdenbire anlaşıldığı anımsamayla gerçekleşen tanınma, akıl

yürütmeye dayanan tanınma ve izleyicinin yanlış akıl yürütmesine dayalı tanınmadır (Aristoteles, 2021: 52-53).

Bahtın dönüşü veya tanınmanın olay örgüsündeki varlığına bağlı olarak Aristoteles iki tür olay örgüsü arasında ayrım yapmaktadır. Bir olay örgüsü bu aşamaları içermiyorsa basit, birini ya da ikisini birden içeriyorsa karmaşık sayılmaktadır (Esen, 2014: 14). Aristoteles (2021: 40) bunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Öykülerin kimileri basit, kimileri karmaşıktır; çünkü taklit ettikleri eylemler bu özellikleri taşır. ‘Basit eylem’ derken, daha önce tanımladığımız gibi tek ve tutarlı bir biçimde gelişen ve baht dönüşünün, akışı tersine çeviren bir olaya ya da bir tanınmaya gerek kalmadan gerçekleştiği eylemleri kastediyorum; ‘karmaşık eylem’ derken de bu dönüşün akışı tersine çeviren bir olayla, bir tanınmayla ya da ikisiyle birden gerçekleştiği öyküleri.”

Eyleme ve olay örgüsüne en uygunu, bahtın dönüşünün yıkımdan mutluluğa doğru olması ve baht dönüşü ile tanınmanın bir arada meydana gelmesidir. Böyle olması, izleyende korku veya acıma duygularının oluşumuna yol açmakta, böylece bu duyguları ortaya çıkaran eylemlerin taklidi olan trajedinin temel bir ilkesi de karşılanmış olmaktadır (Aristoteles, 2021: 41-45). Dolayısıyla bu iki dönüşümün birlikte gerçekleşmesinin dramatik etkiyi arttırdığı söylenebilmektedir (Esen, 2014: 15).

Aristoteles (2021: 42), *peripeteia* ve *anagnorisis*’e bir üçüncü öge olarak heyecan (*pathos*) yaratan olayların eklendiğini belirtmektedir. Yücel (2014: 359), *pathos*’u duygu olarak çevirmekte, Ricoeur (2021: 94), şiddetli etki olarak açıklamaktadır. Basit veya karmaşık olması fark etmeksizin, her olay örgüsü *pathos* unsurunu içermektedir (Belfiore, 2009: 633). Heyecan veya şiddetli etki yaratan olaylar, büyük acılar, yaralamalar, ölümler gibi, acı veya yıkımla neticelenen olaylardır (Aristoteles, 2021: 42). Heyecan yaratan olayın birbirine yakın kişiler arasında gerçekleşmesi “–bir kardeşin kardeşini, bir oğlun babasını, bir ananın oğlunu ya da bir oğlun anasını öldürdüğü, öldürmek istediği ya da taraflardan birinin ötekine karşı buna benzer bir eyleme geçtiği durumlar–“ ise trajedide acıma duygusu uyandırmanın en doğru yoludur (Aristoteles, 2021: 48). *Pathos*, olay örgüsü içinde

korku ve acıma duyguları oluşturan unsurları doruk noktasına ulaştırmaktadır (Ricoeur, 2021: 95).

2.2.3.2.4. Gelişme (Düğüm)

Her dramada bir düğüm bölümü bulunmaktadır. *Poetika*'da Aristoteles (2021: 57) bu bölümün kapsamını “başlangıçla mutluluğa ya da yıkıma götüren baht dönüşünün meydana geldiği bölümün -sonuncusunun- hemen öncesi arasında olagelenler” olarak açıklamaktadır.

Gelişme bölümünde, senaryo gereği karakterin başarmak, elde etmek istediği şeylerle arasına pek çok engel girmekte, o da zincirleme olaylar dizisi içinde bunları aşmaya çalışmaktadır (Foss, 2016: 165; Field, 2020: 39). Düğüm, art arda gelen krizler, yan olaylar, çatışmalar, karmaşık ilişkiler gibi güçlüklerle izleyicinin ilgisini derinleştiren ve taşıyan (Nişancı, 2018: 289), dolayısıyla aksiyonun yoğunlaştığı bölümdür (Field, 2020: 258). Anlatıyı doruk noktası ve sonuca götüren bu bölümde yer alan çatışma, gerilim, merak gibi bazı unsurların görevi izleyiciyi doruk noktasına hazırlamaktır (Miller, 2016: 33).

2.2.3.2.5. Doruk Noktası

Olay örgüsünde, izleyicinin ilgisini ve merakını arttıracak bir tırmanış çizgisi bulunmaktadır (Kars, 2012: 106). Anlatıdaki dramatik gerilim doruk noktasından bir önceki sahnede en yüksek noktasına ulaşmakta ve dramanın en merak edilen, en gerilimli yeri olan doruk noktası ile birlikte sona ermektedir. Dramatik cevap bu noktada verilmektedir. Dramatik cevabın verildiği yer olan doruk noktası içeren sahne, uzun veya kısa olabilmekte, tek bir sahne veya bir dizi sahneden oluşabilmektedir ancak bu noktanın içerik kadar görsellik açısından da eserin en yoğun sahnesi olması beklenmektedir (Kars, 2012: 106; Başol, 2017: 441-442; Özakman, 2020: 192).

Doruk noktası, gelişme bölümünün sonunda yer alabileceği gibi, çözüm bölümünde de bulunabilmekte, hatta eserin çözümü de içinde barındıran son noktası olabilmektedir (Başol, 2017: 441; Nutku, 2020: 180; Özakman, 2020: 192-193). Kimi durumda ise doruk noktası düğümden çözüme geçiş noktası olarak, ikisinin tam

ortasında konumlandırılmaktadır (Foss, 2016: 165). Doruk noktasından sonra çatışma çözülmekte ve sonuca ulaşılmaktadır (Kars, 2012: 106).

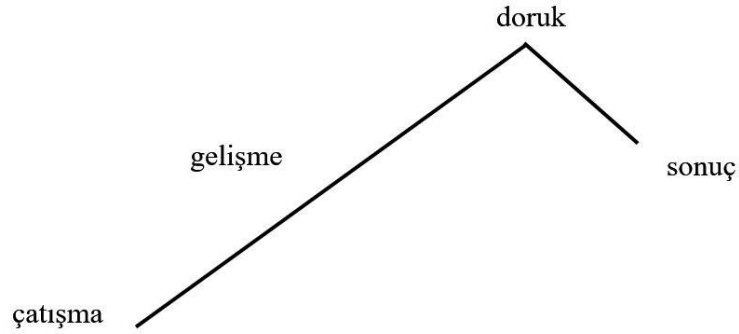
2.2.3.2.6. Sonuç (Çözüm)

Eserin son bölümüdür. Ana karakterin amacına ulaşip ulaşmadığının anlaşılmasından sonraki tüm sahneler sonuç bölümünü oluşturmaktadır. Çatışmaların son bulduğu, sorunların çözümlendiği, olayın neticeye ulaştığı kısımdır (Başol, 2017: 443; Nişancı, 2018: 289; Nutku, 2020: 182). Aristoteles'e göre (2021: 57) çözüm, "öykünün dışında olup biten olaylarla, çoğu kez içinde yer alan olayların bir bölümünden" oluşan düğümden geriye kalandır. Bu bölümde doruk noktası ve karakterin amacını gerçekleştirmekte başarılı mı yoksa başarısız mı olduğunun cevabının verildiği dramatik sonuçtan sonra kısaca karakterlerin içinde bulunduğu durum gösterilmektedir (Başol, 2017: 369, 443).

Olay örgüsü içinde çözümün kendi içinden doğması beklenmektedir. Bu bağlamda çözüm akla uygun olmalıdır (Aristoteles, 2021: 51). Ayrıca ilginç, anlaşılır ve belirgin olmalıdır (Nutku, 2020: 182).

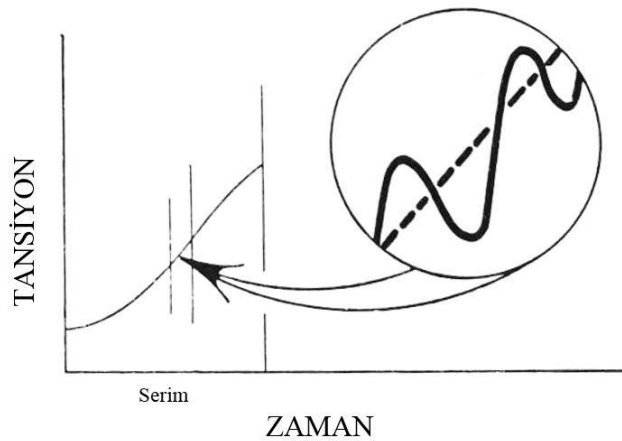
2.2.3.2.7. Dramatik Eğri

Daha önce bahsedildiği gibi dramatik yapı çerçevesinde, olay örgüsünün yükselen bir eğriye sahip olması, Antik Yunan'dan günümüze kadar ulaşmış bir diğer unsurdur. Dramatik yapı kendi içinde bazı önemli noktaları barındırmaktadır. Bu noktalar belirli bir yükselti içinde ilerleyen eserin anlatımında büyük rol oynamaktadır. Anlatının başlangıcından anlatının doruk noktasına kadar olan ve sonrasında çözülerek sonuca giden süreç içerisinde öykü birçok önemli aşamadan geçmektedir. Önceki bölümlerde açıklanan aşamaların doruk noktasına kadar ilerleyişi, yükselen bir çizgi izlemektedir. Bu çizgiye yükselen dramatik eğri adı verilmektedir. Dramatik eğri basitçe aşağıdaki gibi görselleştirilebilmektedir (Miller, 2016: 33):



Şekil 1 Yükselen dramatik eğri (Miller, 2016: 33)

Miller (2016: 33), dramatik eğrinin “gelişimi yükselen ve alçalan anların ritmik bir dizisi şeklinde yansıtabilecek testere dişleri biçiminde” planlanmasının daha doğru ve elverişli olacağını ifade etmektedir. Böylece belli aralıklarla, izleyicinin nefes almasına ve yeni bir gelişme başlamadan evvel daha öncekileri gözden geçirmesine olanak sağlayan alanlar açılabilir. Bunun sonucunda eser, gerilimin azaldığı anlarla bir dizi küçük çatışma ve doruk noktası içeren bir yapı kazanmaktadır (Dietrich & Duckwall, 1983: 25).



Şekil 2 Testere dişleri biçiminde dramatik eğri (Dietrich & Duckwall, 1983: 24)

Dolayısıyla eserdeki dramatik yapıya ve olay örgüsüne bağlı olarak, dramatik eğrinin bir grafikte görselleştirildiği durumlarda da testere dişleri biçimini alması söz konusudur (bkz. Şekil 2). Her ne kadar anlamlı, net ve sade bir yoldan açıklayıcı olsa da olaylar örgüsü düz bir gerilim çizgisinde gelişmediği için, grafikte dümdüz bir çizgi

yanıltıcı olabilmektedir. Testere biçimindeki gelişimin yansıması olarak tırtıklı bir çizgi, görselleştirerek açıklama amacına daha uygun bulunmaktadır (Dietrich & Duckwall, 1983: 24).

2.3. Televizyon Draması

Drama günümüzde bir tür iletişim biçimi olarak kitle iletişim araçlarında kendine geniş bir alan açmış olmasıyla dikkat çekmektedir. Bu araçların arasında televizyon önemli bir yere sahiptir (Erturgut, 2009: 14). Farklı pek çok formata sahip dramatik yapımlar televizyon programcılığının en cazip ögesi olmalarının yanında, aynı zamanda televizyon için üretilen içeriğin çok büyük bir bölümünü de oluşturmaktadırlar (Mutlu, 1995: 129).

Bir kitle iletişim aracı olan televizyonun kendisinin dramatik bir araç olduğu açıktır. Esslin (2019: 13-14) televizyon dili ile drama dili arasındaki benzerliği ve yakınlığı şöyle açıklamaktadır:

“Dil’i, yani onun medeniyet kadar eski bir geleneğe sahip; gramerinin ve sözdiziminin çözülmesi için büyük bir düşünce gayreti gösterilmiş olduğunu; onu incelerken elimizde geçerli bir terminoloji ve sınanmış kritik stratejiler türünden şeyler bulunduğunu; aynı şekilde psikolojisini ve etkilerini tahlil etmek için etkin aletlere sahip olduğumuzu anladığımızda, bir iletişim aracı olarak televizyonun dilinin drama dilinden başka bir şey olmadığıdır. Başka bir ifadeyle televizyon, pek çok şeyi ortaklaştığı sinema gibi, özünde dramatik bir araçtır ve televizyonu dramatik eleştirinin analitik araçlarıyla değerlendirmek onun mahiyetinin ve hem kısa dönemde hem de uzun dönemde makro zaman ölçeğinde psikolojik, sosyal ve kültürel etkilerinin pek çok yönünün daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir.”

Televizyonun izleyicilerine sunduğu içerik, dramatik iletişim ve dramatik düşünce biçimlerini içinde barındırmaktadır (Esslin, 2019: 14-15). Dolayısıyla dramanın anlatım unsurlarının, yapısının ve dilinin, televizyonun kendi doğal yapısı ve içeriğiyle örtüştüğü söylenebilmektedir (Erturgut, 2009: 69).

Dramalar, televizyon izleyicilerinin çokça tercih ettiği program türlerinden birisidir. Drama kelimesinin günlük kullanım içerisinde melodram ile karıştırılabildiğini belirten Başol'a göre (2017: 662) sitcom dışında bütün diziler drama sayılabilmektedir. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) ise, *Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları Rehberi*'nde dramayı "bir sözcüğün, bir kavramın, bir davranışın, bir fikir ya da yaşantının veya bir olaylar dizisinin, tiyatro ve sinema tekniklerinden yararlanarak canlandırıldığı yapıım türü" olarak tanımlamaktadır (RTÜK, 2014: 16).

Televizyon drama örnekleri ilk defa 1950'li yıllarda görölmeye başlamıştır. Geneline bakılacak olursa, basit hukuk ve polisiye hikayeler televizyon drama örneklerinin ilklereidir (Başol, 2017: 662). Türkiye'de ise dizi izleme alışkanlığı daha ziyade pembe dizilerle başlamıştır. Gerek TRT döneminde gerekse özel televizyon yayıncılığında dramalar izleyicinin ilgisini en çok çeken programlardan olmuş, böylece çok kanallı televizyon döneminin en yaygın anlatı türleri arasına girmiştir (Geçer, 2015: 97-98).

Prensip olarak televizyonda program süreleri standarttır, formatları gibi süreleri de önceden belirlenmişlerdir (Kars, 2012: 100; Özakman, 2020: 226). Televizyonda yayınlanmak amacıyla hazırlanan klasik televizyon drama programlarının yaklaşık olarak süresi 40 dakika kadardır. Senaryo yazımı olaraksa 40 dakikalık bir drama 60 sayfalık metne tekabül etmektedir. Bu bilgi doğrultusunda bakılırsa ölkemizde yayınlanan drama türlerinin süresinin dünya çapındakinden yaklaşık iki kat kadar daha uzun olduğu görölmektedir. Aşağı yukarı 70 dakika olan drama türleri yayınlanan saate bağılı olarak araya giren reklam kuşağı ile minimum 1 saat 45 dakika kadar bir zamanı doldurmaktadır. Bunun yanında, eğer bu program çok tutulan bir dizi ise, her bölüm öncesinde televizyonda yayınlanan, 45 dakika kadar süren bir özeti ile birlikte bir dizi bölümü bir yayın kuşağını kaplayabilmektedir (Başol, 2017: 662).

2.3.1. Televizyon Dramalarında Alt Türler

Dramatik televizyon programları kendi içinde geniş bir türsel spektruma sahiptir (Mutlu, 1995: 129). Başol (2017: 663-664) dünyadaki televizyon dramalarının bazı alt türlerini şöyle sıralamaktadır:

- Polisiye Diziler
- Casusluk, Politika, Terör Konulu Diziler
- Fantastik Diziler
- Macera Dizileri
- Westernler
- Komediler
- Seksi Komediler
- Hukuki Öyküler
- Medikal Diziler
- Uzay Dizileri
- Aile Melodramları
- Tarihi Dram-Macera
- Animasyon
- Gençlik Dizileri
- Diğer Türler

Dünya çapında bilinen drama örneklerinin yanında Türk televizyonlarındaki dizi türlerine de aşağıdaki örnekler verilebilmektedir (Başol, 2017: 664):

- Mahalle Komedileri
- Romantik Komedi
- Melodramlar
- Töre, Ağa ve Köy Dizileri
- Siyasi Söylemli Diziler
- Şehir Dramaları
- Dönem Dramları
- Tarihi Diziler

- Uyarlamalar
- Polisiye
- Çocuk ve Gençlik Dizileri

Televizyon dramalarında anlatının merkezinde yer alan karakterler ve ilişki ağı ile formata bağlı olarak bir sınıflandırma yapan Çelenk ise (2005: 291) alt türleri şu şekilde sıralamaktadır:

- Pembe diziler
- Polisiyeler
- Dedektif dizileri
- Durum komedileri
- Fantezi ve bilim kurgu dizileri
- Hastane melodramları
- Televizyon filmleri

Televizyon draması söz konusu olduğunda Çelenk'in ayrıca format açısından dizi ve seriyal arasında ayrım yaptığı görülmektedir (Çelenk, 2005: 290-291). Benzer bir şekilde Mutlu'nun da (1995: 129) dizi ve seriyalden iki farklı dramatik program türü olarak bahsettiği görülmektedir. Dolayısıyla televizyon dramalarının yapısal özelliklerine geçilmeden önce alan araştırmasında bir diziyi ele alan bu çalışmada kısaca bu iki tür arasındaki farkın ve ondan önce de dizisel kavramının açıklanması uygun bulunmuştur.

2.3.2. Diziselik

Televizyon dramalarının en önemli özellikleri arasında diziselik yer almaktadır (Artu, 2014: 97). Fakat dizisellekle bağlantılı olarak yalnızca televizyon dramalarını düşünmek doğru değildir. Diziselik kavramı, dramalar dışındaki televizyon programlarını da kapsamakla kalmamakta, edebiyattaki tefrika romanlardan fotoğrafa, sinemadan televizyona, sosyal medyaya ve yeni medyaya kadar çok geniş bir alana uzanmaktadır (Page, 2013: 31; Yaren, 2015: 196). Dizisellekle temelde birbirini izleyen ve süregiden parçalardan oluşan bir yapı

kastedilmektedir. Aralarında genellikle bir boşluk bulunan bu parçalar, örneğin saatlik, günlük veya haftalık olmak üzere, düzenli aralıklara sahiptirler (Page, 2013: 33).

Televizyonun ve televizyon söyleminin, program türünden bağımsız olmak üzere, küçük hikâye bölümlerinden oluşan ve çoğunlukla birbirini izleyen kendine özgü, çizgiselden ziyade dizisel bir anlatımı vardır (Ayaşlı, 2006: 106; Güllüoğlu, 2012: 82). Televizyon programları "bir zamanlanmış birimler dizisi", televizyon programcılığı ise her birimin dizisel toplamı olarak görülebilmektedir (Williams, 2003: 73).

Televizyonun diziselliği ayrıca sürekli tekrarlamaları da içermektedir (Güllüoğlu, 2012: 82). Televizyonun kendine mahsus anlatım şekli ve tabiatı içinde aynı olan, sürekli olarak, birbirinden farklı biçimlerde tekrar edilmektedir. Bu durum diziler kadar, haberler ve eğlence programları gibi farklı televizyon program türlerinde de görülmektedir (Ellis, 1982'den aktaran Şentürk, 2017: 224). Benzer bir düşünceye sahip Hickethier'e göre de televizyon, anlatılabilir ve daha önceden de her zaman anlatılmış olanı yeni bir biçimde sürekli olarak yeniden üreten bir "büyük anlatım makinesi"dir (Hickethier, 1993'ten aktaran Şentürk, 2017: 224). Bu doğrultuda televizyonun, izleyiciyi televizyon söyleminin yinleme yönüyle etkisi altına aldığı söylenebilmektedir (Güllüoğlu, 2012: 82). Tekrarlanan öğeler bir süre sonra izlerkitleye tanıdık gelmeye başlamakta, bu aşinalık izleyiciyi hem rahatlatmakta hem de daha önceki benzer metinlerden aldığı keyfi yeni metinden de alacağı konusunda güvence vermektedir. Dolayısıyla dizisellik bu anlamda izleyicinin popüler kültürle arasındaki duygusal bağı düzenlemeye de yardımcı olmaktadır (Marshall, 2014: 3).

Tüm bunlara bağlı olarak televizyon dramaları, formatları itibarıyla televizyonun kendine özgü yapısına kolaylıkla uyum sağlayan program türleri olarak öne çıkmaktadırlar (Özmen, 2014: 43). Haftalık periyotlarda yayınlanan bir tür olarak televizyon draması, televizyon programcılığının on üç haftadan oluşan her bir dönemi boyunca izleyicinin belli bir kanala sadık kalmasının sağlanması açısından oldukça etkili bir araçtır. Bu bakımdan, bölümlere ayrılmış bir anlatı biçimi olarak diziler televizyonun en belirgin türünü oluşturmaktadır (Self, 1984: 22).

Dizisellik artık yayıncılığın standart sunum biçimi haline gelmiştir ve bu süreç üretim ekonomileri tarafından yönlendirilmiştir. Diziselliğin, hem bahsedilen tüm kültürel biçimler için hem de televizyon dizileri özelinde geçerli sayılan boyutlarından biri de arka planda varlığını sürdüren ekonomik etkenler ve diziselliğin kültürün endüstrileşmesi süreci ile olan ilişkisidir (Marshall, 2014: 4-5). Diziler, “televizyonun deneyimlenme biçimine uygun olmakla kalmazlar bir tek fabrika tarzı çalışan televizyon endüstrisinin kitlesel üretim tekniğine de yapıları gereği en uygun program türleridir” (Mutlu, 1991’den aktaran Özmen, 2014: 43). Boş zamanları doldurmak üzerine kurulu bir endüstrileşmenin varlığını tartışan çalışmalar, televizyon programlarını ve bunlar arasında izleyicinin en çok ilgi duyduğu program türlerinden biri olan dizileri, endüstrileşme sürecinin öne çıkan unsurlarından biri olarak göstermektedir. Zira bu programlar, kültür endüstrisi kavramının da merkezinde yer alan sürekli yenilenme ve standart üretime dayanmaktadır (Geçer, 2015: 98). Televizyon dizileri ayrıca, kendilerini, sinema, tiyatro, radyo ve edebiyat gibi başka alanların ürünlerinden ham madde olarak yararlanarak tamamlamaktadır (Hickethier, 1993’ten aktaran Şentürk, 2017: 224).

2.3.3. Dizi ve Seriyal Ayrımı

Diziler (veya bölüklü diziler), kendi içinde açılıp kapanan, aynı bölüm içinde sonuçlanan olaylar içeren ve birbirinden bağımsız bölümlerden oluşan, epizodik biçime sahip yapımlardır (Çelenk, 2005: 290; Erturgut, 2009: 119; Artu, 2014: 23). Anlatılan olayın her bölümde farklı olması, bölümlerin sırayla ve eksiksiz izlenmesi gerekliliğini ortadan kaldırmaktadır (Özmen, 2014: 41). Bölümlerin birbirlerinden bağımsız olması ayrıca anlatının nedensellik ilişkisinin mantıksal olma zorunluluğunu ortadan kaldırmaktadır (Söğüt, 2020). Dizide, her bölüm görülen belli bir karakter grubu, sabit bir yer veya bir kurumun varlığı söz konusudur (Self, 1984: 22). Yinelenen bu sabit yapı, bir yandan dizilerin uzun yıllar devam ettirilmesini mümkün kılmakta (Çelenk, 2005: 290), diğer yandan da yaratıcılığın kaybolması ve tekrara düşme riskini beraberinde getirmektedir (Yorke, 2014: 183). Ayrıca dizilerin her bir bölümünün çatışma, karmaşıklık ve çözüm içeren klasik bir dramatik yapısı bulunmaktadır

(Himmelstein, 2004: 1472). Bu türe örnek olarak (ilk) polisiye ve suç dizileri gösterilebilmektedir (Self, 1984: 22).

Buna karşılık, bir seriyal (veya uzun soluklu dizi) bölümden bölüme sürüp giden bir ana hikâye içermektedir (Self, 1984: 22; Erturgut, 2009: 119). Dizi türünün biçimsel olarak öyküye dayandığı, seriyal türünün temelinin ise 19. yüzyıla, Charles Dickens'ın romanlarına ve bu romanların yayınlanma biçimine dayandığı söylenebilmektedir. Dickens'ın romanlarında hikâye, tamamı bir bütün oluşturacak şekilde sırasıyla bölümler halinde yayınlanmış, bu yayınlanma biçimi edebiyatta tefrika roman adı verilen ayrı bir tür olarak yaygınlaşmıştır (Kula, 2012: 515; Yorke, 2014: 173). Seriyal formdaki anlatılar o dönemden itibaren Batı kültüründe etkili olmuş, popüler kültürde önemli bir yer edinmiş ve iyice yerleşmiştir (Brasch & Brinker, 2021: 32). Televizyonda yayımlanan seriyallerde de hikâyenin tamamı, parçalara bölünerek, belirli sayıda bölümler halinde anlatılmaktadır. Bölümlerin birbirine bağlı olması nedeniyle seriyallerde devamlılık söz konusudur (Çelenk, 2005: 290-291). Birden fazla bölümde anlatılması, diziye kıyasla hikâyenin daha yavaş tempoda ilerletilmesine ve buna bağlı olarak daha karmaşık karakterler yaratmaya, karakter derinliği ve gelişimini daha ayrıntılı vermeye olanak sağlamaktadır (Tulloch, 2002: 35). Seriyalin yapısı, bölümlerin anlatılan bütünlüklü hikâyenin içindeki yeri bakımından geleneksel tiyatrodaki aktlardan oluşan yapıya benzemektedir. Dolayısıyla seriyalin her bir bölümü hikâyenin tamamı içinde birer akt gibi görülebilmektedir (Yorke, 2014: 177). Bölümler genellikle “kanca atma ilkesi” adı da verilen (Artu, 2014: 23) arkası yarın formunda, bir sonraki bölümü hakkında merak uyandıracak şekilde en heyecanlı yerinde sona ermektedir. Pembe diziler, seriyallerin bariz örnekleri sayılmaktadır (Self, 1984: 22)

Başlangıçta, bahsedilen bu iki tür arasında net bir ayrım varken, 1970'li yıllardan itibaren bu ayrım daha az belirgin hale gelmiştir. Bu yakınlaşma televizyon programcılığındaki izleyici sayısı kaygısının bir sonucu olarak görülebilmektedir. Bir yandan, seriyallerin her hafta her bir bölümü izleyecek sadık bir izleyici kitlesi oluşturma gücü, özellikle reklam açısından bakıldığında, program yapımcıları için memnuniyet verici olmasına rağmen; diğer yandan ise bir bölümü kaçıran bir izleyicinin, hikâyeyi bir daha yakalayamayacağı endişesiyle diziyi tamamen

bırakabileceği ihtimali yapımcıları ve yazarları iki türü birleştirmeye itmiştir (Self, 1984: 22). Dizi ve seriyalin birleşmesiyle ortaya çıkan melez türde ise, kapanmayan veya her bölümde duruma bağlı olarak kapanan yan olaylarla, düzenli olarak takip edemeyen izleyicinin ilgisi çekilmeye çalışılmaktadır. Buna bağlı olarak her bölümde devam eden bir hikâyenin yanı sıra o bölümde açılıp kapanan bir hikâye de anlatılmaktadır. Öykülemeye yer verilmekte ve seriyallere özgü bir nitelik olan çoğul karakterler dikkat çekmektedir (Özmen, 2014: 39; Çöteli, 2016: 126). Televizyon dramalarının artık çoğunlukla bu melez türde olduğu görülmekte olsa bile, dizi ve seriye format bakımından ayrı birer tür olmaya devam etmektedir (Erturgut, 2009: 119).

Günümüzde günlük konuşma dilinde bütün bu türleri kapsayan şemsiye bir terim olarak dizi ifadesi kullanılmaktadır. Nitekim RTÜK (2014: 16) de *Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları Rehberi*'nde dizi ve seriye olmak üzere bir ayırım yapmamakta, dizi film için "birden çok bölüm halinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama program türü" şeklinde genel bir tanım kullanmaktadır. Bu çalışmada da dizi kelimesi televizyon dramaları için kapsayıcı bir terim olarak tercih edilmektedir.

2.3.4. Dizilerde Dramatik Yapı ve Anlatı Özellikleri

Televizyon anlatısı, diğer tüm iletişim ortamlarının metinlerinin etkisinde, geleneksel modelleri kullanarak gelişmektedir. Televizyon draması da dramatik yapısını, tiyatro ve sinemanın yerleşmiş geleneksel yöntemlerinden faydalanarak oluşturmaktadır fakat sürekli ve sonlanmayan bir yapıya sahip olmasıyla klasik metinlerden ayrılmaktadır (Artı, 2014: 98; Bolat, 2017: 205). Daha önce de belirtildiği gibi televizyonun kendisi, yapısı, dili ve içeriği itibarıyla dramatik bir araçtır. Zira televizyonun "aktardığı şeylerin büyük kısmı oyuncuların daha önceden hazırlanarak sunduğu kurgusal malzemelerden oluşan ve oyunun konusunu, konuşmaları, karakterleri, kostümleri -kısaca dramatik ifade araçlarının hepsini- kullanan geleneksel drama biçimindedir" (Esslin, 2019: 14).

Televizyon yayınının bütünlüğü içinde her programın kendine ait bir yeri bulunmaktadır. Her bir program bütünü tamamlayan bir niteliğe sahiptir. Ayrıca televizyon programlarının izleyicinin ilgisini çekecek bir yapısı ve kendi içerisinde bir bütünlüğü olması beklenmektedir (Kars, 2012: 100). Televizyon programlarının ve bunlar arasında televizyon dramalarının stratejisi, planlanması, hazırlık süreci ve izleyiciye sunulma biçimi baştan sona televizyonun reyting sistemini de kapsayan nicel özellikleriyle ilişkilidir (Çöteli, 2016: 129-130).

Geleneksel anlatı yapısının giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden meydana gelmesi gibi, televizyon programlarının da açılış, ana gövde ve kapanış olmak üzere üç bölümden oluşması beklenmektedir (Kars, 2012: 100-101). Belli bir sıralamanın takip edilmesi, izleyicinin kafasını karıştırmamak açısından önemli olsa bile, görsel metinlerde geleneksel anlatıdaki sıralamanın izlenmediği durumlar da olabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, anlatı unsurlarının izleyicinin ilgisini toplayacak ve devam ettirecek şekilde düzenlenmesidir (Kars, 2012: 104-105).

Televizyon programlarının henüz açılış bölümünde izleyicinin dikkatini çekmesi gerekmektedir. Bunun için genellikle vurucu, canlı, kısa ve etkileyici bir olay tercih edilmektedir. Aynı amaçla kanca atıcı tanıtımlar da kullanılabilir. Kanca atıcı tanıtımda örnek olarak, karakterlerin karşılaşacakları tehdit gösterilebilmekte veya bir cinayetle merak unsuru yaratılabilmektedir. Bu tür açılışta çatışma veya sorun da yer alabilmektedir. Bütün diziler bu yöntemden faydalanmasa da kanca atıcı tanıtım kullananlar, ilgisini çekmenin yanı sıra izleyiciye gelecek programla ilgili bilgi de verebilmektedir (Miller, 2016: 82-83).

Televizyon dramalarında üç bölümlü yapı korunmakla birlikte, özellikle uzun dizilerde gelişme bölümü, birkaç gelişim ve birkaç doruk noktası içerecek biçimde birden fazla parça halinde sunulabilmektedir. Bu düzenlemenin altında yatan neden reklamlardır. Reklamların bölümün neresinde verileceğinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Reklamlar sırasında izleyicinin anlatıdan kopmaması ve reklam kuşağının sonuna kadar beklemesi için birden fazla doruk noktası ile merak unsuru korunmaya çalışılmaktadır. Dizi bölümünün ana doruk noktasının yanında ikincil doruk noktaları da reklam kuşaklarının hemen öncesine yerleştirilmektedir.

Ayrıca seriyallere mahsus olmak üzere, birkaç gelişim içeren gelişme bölümündeki kimi aşamalar neticelendirilirken, bir olay bir sonraki bölüme uzanacak şekilde kritik bir noktada bitirilmektedir. Böylece izleyicinin merak ve ilgisi gerek bölüm süresince gerekse iki bölüm arasında geçen sürede canlı tutulmaktadır (Erturgut, 2009: 89-90; Miller, 2016: 82; Seger, 2016: 29; Özakman, 2020: 228).

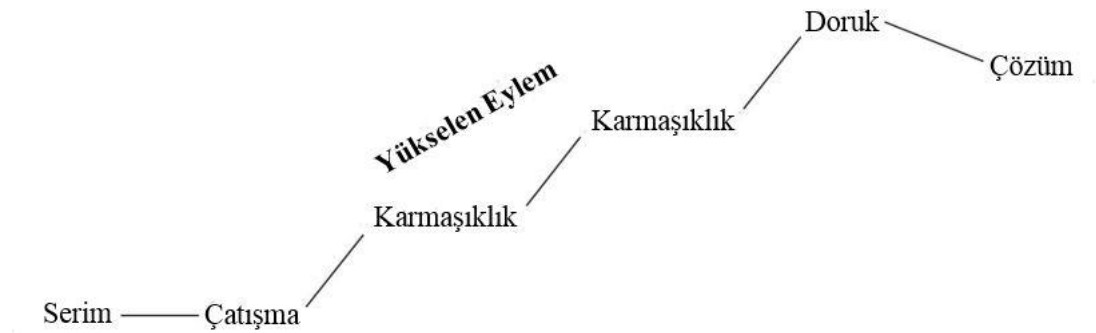
Bir televizyon programının kapanışının, doruk noktasının ardından çözüme ulaşılan aşamaya yakın olması istenmektedir. Zira çözümden sonra izleyicinin ilgisi azalmaya başlamakta ve buna bağlı olarak kanalı değiştirme ihtimali doğmaktadır. İzleyicinin ilgisi tamamen kaybolmadan programın bitirilmesi, kapanış yapan programı takip eden programın da izlenebilmesi açısından önemlidir (Kars, 2012: 106). Tiyatroda her perdenin sonunun o perdenin finali olması ve “bir aşamanın sonunda, bir dönemecin eşiğinde ya da kritik bir noktada” bitirilmesi gibi, televizyon dramalarında da her bir bölümün sonu o bölümün finali sayılmakta, dolayısıyla bölümler izleyiciyi etkisi altına alan bir ifade veya olayla sonlandırılmaktadır (Özakman, 2020: 228). Hatta yalnızca bölümlerin değil, bölüm içerisinde yer alan her bir sahnenin de soru, cevap, sürpriz veya çatışma gibi, izleyicide beklenti yaratacak bir unsurla bitirilmesi istenmektedir (Başol, 2017: 666).

Televizyonun nicel özelliklerinden biri olan süre sınırlaması, kimi zaman bölüm içerisinde ayrıca bir çözümden tamamen vazgeçilmesi zorunluluğunu doğurmaktadır. Buna bağlı olarak çözüm bazen doruk noktasının bir parçası olarak anlatıya dahil edilebilmektedir. Böylece programların doruk noktasıyla sona erdiği, doruk noktasından sonra son bir reklam geldiği ve reklamın ardından kısa bir çözüm veya son söz için geri döndüğü görülebilmektedir (Hilliard, 2015: 393). Fakat televizyon dramalarında, olay örgüsü içerisinde düğümlerin çözülmesine ve izleyici açısından müphem bir nokta bırakılmamasına dikkat edilmelidir (Mutlu, 1995: 144).

Doruk noktasının yanında birlik, çeşitlilik ve akış hızı da televizyon dramaları için geçerli ve gerekli prensiplerdir. Aristoteles (2021: 36) birliği *Poetika*’da bir bütünün parçalarına bağlamaktadır. Bütünün yapısal birliğini, parçalarından birinin eksilmesi ya da yerinin değişmesi durumunda bütünün altüst olması ile açıklamaktadır. “Öykünün birliği, kimilerinin sandığı gibi tek bir kahramanın çevresinde dönerek

sağlanamaz; çünkü tek bir insanın yaşamında birçok, giderek sonsuz sayıda olay meydana gelir ve bunlar bir birlik oluşturmaz; tıpkı bir insanın girişeceği çok sayıda eylemin tek bir eylem oluşturmayacağı gibi” diyerek tek ve bir bütün meydana getiren bir eylemin önemine dikkat çekmektedir (Aristoteles, 2021: 35). Televizyon dramalarında yapısal birlik çoğunlukla ana olay örgüsü, ana aksiyon, kahraman, ana çatışma, tek duygusal çizgi ve tek doruk noktası ile elde edilmektedir (Mutlu, 1995: 143). Birlik içinde, genellikle karakterler ve mekanlardan faydalanılarak çeşitlilik de sağlanmaktadır. Televizyon dramaları için gerekli görülen bir başka ilke olan akış hızı ise konuşmaların veya eylemin hızını arttırarak, ilgili sahnedeki olayların yoğunluğunu veya sahnenin şiddetini arttırarak sağlanabilmektedir. Dramatik yapının geleneksel olarak doruk noktasına doğru yükselen bir eğimi olması, doğal bir şekilde akışı sağlamakta ve izleyicinin ilerleme duygusu içine girmesini sağlamaktadır (Mutlu, 1995: 143-144).

Televizyon dramalarında anlatı temel olarak Şekil 3’teki yapıyı takip etmektedir (Hilliard, 2015: 392). Anlatı, şekilde görüldüğü gibi, izleyicinin ilgisini ve merakını gitgide arttıracak bir tırmanış çizgisine sahip olmalıdır (Kars, 2012: 106).



Şekil 3 Televizyon dramalarında dramatik eğri (Hilliard, 2015: 392)

Televizyon dizilerinde sürenin sınırlı olması, sıkı bir olay örgüsü ve sekanstan sekansa geçişlerin yoğunlaşması ihtiyacını doğurmaktadır. Bu aynı zamanda olay örgüsünün yalnızca karakterlerin deneyimlerinin özünü ve hikâyenin uç noktalarını içermesi, dolayısıyla anlatının gerçek hayatta pek görülmeyen vurgularla aktarılması anlamına gelmektedir. Bunun yanında program süresindeki sınırlılıklar çatışmanın

mümkün olan en kısa sürede, hatta kimi zaman açılışta gerçekleşmesini gerektirmektedir. Ayrıca belli bir sürede olması, bir bölümün içinde yer alan engel ve karmaşıklık sayısını da sınırlandırmaktadır. Anlatılan hikâyenin süregittiği seriyallerde ise olay örgüsünün kasıtlı olarak uzatılması söz konusudur. İzleyiciyi sıkmamak ve ilgisini kaybetmemek için birden fazla doruk noktasının yerleştirilmesi zorunlu olsa da bazı temel çatışmalarının son doruk noktasının asla gelmemesi veya yeni engellerin ve karmaşıklıkların ancak bölümden bölüme ortaya çıkması da mümkün olabilmektedir (Hilliard, 2015: 392-393). İzleyicinin, her bir çatışmanın sonundan veya her bir karmaşıklıktan sonra hikâyenin yeni baştan başladığı izlenimine kapılmaması için bir karmaşıklığın çözüme ulaştığı yerde yeni engeller, yeni krizler ortaya çıkmaktadır (Başol, 2017: 666).

Yalnızca yayın değil, üretim sürecinde de var olan zaman sınırlılıkları ile ekonomik kısıtlamalar nedeniyle soygun, takip, fiziksel çatışma, hareket gibi eylemler televizyon dramalarında nadiren yer bulabilmektedir. Buna bağlı olarak, imkanlar dahilinde var olan eylemlerin doruk noktalarına taşınmasına ve başka bir noktada hızlıca harcanmamasına dikkat edilmektedir (Başol, 2017: 666).

Mutlu (1995: 134) televizyondaki dramatik programların temel unsurunun karakter olduğunu belirtmektedir. Endüstride, özellikle ana karakterlerin televizyon izleyicisi tarafından ilgi çekici, hoş, gerçekçi, inandırıcı ve gerçek hayatta da rahatça kabul edilebilir bulunmasının bir yapımın başarısına doğrudan etki ettiği görüşü yaygındır. Dolayısıyla yapımcıların karakter özelliklerini belirlerken konuya izlerkitle açısından bakmaları gerekmektedir. Televizyon dramasında karakterler geliştirilirken, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinin ve karakterler arası çatışmalarda birinden yana olmalarının sağlanması ve karakter sayısının sınırlı olması gibi noktalar göz önünde bulundurulmalıdır (Mutlu, 1995: 134-136).

Bir televizyon dramasında olay örgüsünü ilerleten faktör, karakterlerin karşılıklı ilişkileri ve eylemleridir (Mutlu, 1995: 134). Televizyon dramalarında henüz birinci bölümde tüm ana karakterlerin tanıtılması, ana karakterler ile yan karakterler arasındaki ayrımın net olarak yapılması beklenmektedir. Zira ana karakterler için belirleyici olan olaylar ilk bölümde verilmekte, diğer karakterler onlarla bağlantılı olay

örgüleriyle sunulmaktadır (Başol, 2017: 665). Karakterlerin düşünceleri, sözleri ve eylemleri kendi içlerinde ve anlatının bütünüyle tutarlı olmalıdır (Mutlu, 1995: 134).

Olay örgüsü zamansal olarak çoğunlukla çizgisel bir yapıda, olaylar kronolojik bir sıralamadır. Bu durum olay örgüsünde olayların daima gerçek zamanda ilerleyeceği anlamını taşımamaktadır. Örneğin sinemada olduğu gibi televizyonda da geriye dönüş tekniği kullanılabilir. Mutlu (1995: 133), televizyonun, izleyicisinin kafasının karıştırılmasını hoş görmeyen bir araç olduğunu belirterek bu konuda sinemadan farkını ortaya koymakta, buna bağlı olarak geriye dönüş tekniğinden faydalanılan durumlarda izleyicinin net bir biçimde bundan haberdar edilmesi gerektiğini eklemektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

01 DİZİSİNİN DRAMATİK YAPISI

3.1. Araştırmanın Amacı

YouTube, izleme ve video yükleme bakımından akla gelen ilk sosyal medya platformlarından birisidir. Her konu üzerine, amatör ve iş profesyonellerince hazırlanan videolara ulaşmak mümkündür. Hazırlanan videoların bir kısmı hobi, müzik, kişisel arşiv ve benzeri olsalar da, bir kısmı hazırladıkları senaryolar dahilinde öykülerini anlatmaktadır. Bu öyküler anlatılırken kısa film formatları uygulanabildiği gibi, diziler ve arkası yarın şeklinde seriyaller de oluşturulmuştur. YouTube sosyal medya platformunun yapısı ve izleyici alışkanlıkları gereği video süreleri genellikle kısa tutulmaktadır. YouTube, izleme alışkanlıkları, izleyici yaklaşımları, izlendiği araçlar, görsel üretim araçları ve birçok farklı noktada değişkenlik gösterir. Bu çalışma kapsamında, YouTube üzerinden izleyicisi ile buluşan, meslek profesyonelleri tarafından üretilmeyen ancak dizi formatında olan 01 dizisinin dramatik yapısının ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu çerçevede, YouTube mecrasında yayınlanan dizinin geleneksel olay örgüsü ve dramatik yapı bakımından diğer yapımlardan farklı olup olmadığı, varsa bu farklılıkların neler olduğu sorularına cevap aranmaktadır.

3.2. Araştırmanın Yöntemi

Sosyal medya kendine ait bazı dinamiklere sahiptir. Yayınlanma şeklinden, izleme şekline kadar kendi içinde olmak üzere medya alışkanlıklarından farklılıklar göstermektedir. Oluşan bu değişkenler içerisinde dramatik yapının farklılık göstermesi ihtimali, bu araştırma içerisinde araştırılacaktır. Dramatik yapının farklılık gösterip göstermediğinin araştırılması amacıyla, örnekleme giren bölümlerin dramatik yapı analizi yapılacaktır.

Dramatik yapının, bir eserin yazımından performansına kadar tüm süreç açısından büyük öneme sahip olması nedeniyle birçok yazar, teorisyen ve düşünür bu konuda çeşitli yaklaşımlar geliştirmiş ve dramatik yapıyı merkezine alan araştırmalar yapmıştır (Karabulut, 2015: 38). Anlatı yapısını anlamaya yönelik geleneksel bir

yaklaşım ve bir araştırma yöntemi olarak dramatik yapı analizinin köklerinin Antik Yunan'a dayandığı söylenebilmektedir. Aristoteles, kendi döneminin tiyatrodaki sahnelenen oyunlarını izleyip analiz ederek ortaya koyduğu ilkelerle bu alanın ilk ve aynı zamanda önde gelen kuramcısı olmuştur (Matthews, 1910: 101, 276-277; Goodman & Simkins, 2014; Karabulut, 2015: 38). Aristoteles'in oyunların yapısal özelliklerini açıkladığı *Poetika* isimli eseri gerek drama teorileri için bir çıkış noktası gerekse günümüzün dramatik anlatı biçimlerine ilişkin çözümlemeler için bir temel teşkil etmektedir (Goodman & Simkins, 2014; Karabulut, 2015: 38).

Aristoteles'in yaklaşımı ve geleneği, ondan yüzlerce yıl sonra Batı dramasının yapısını ve bu yapının unsurlarının birbirleriyle nasıl ilişki kurduğu konusunda eserler veren Matthews, Freytag, Dietrich gibi modern kuramcılarının çalışmalarında da görülebilmektedir (Lazier, Zahn & Bellinghiere, 1974: 381). Örneğin Freytag Aristoteles'in ortaya koyduğu dramatik yapıya yükselen ve düşen eylem unsurlarını eklemiş, böylece giriş-serim, yükselen eylem, doruk noktası, düşen eylem-çözülme ve sonuç-felaketten oluşan dramatik yapıyı piramidi andıran bir grafikte göstermiştir (Lazier, Zahn & Bellinghiere, 1974: 381; Freytag, 2008; Harun et al., 2013). Dietrich kendisinden önce gelen Aristoteles, Freytag, Matthews gibi alanın önemli isimlerinin modellerini incelemiş ve daha rafine bir biçimde sunmuş (Lazier, Zahn & Bellinghiere, 1974: 381), bunun yanında Freytag'a benzer bir biçimde dramatik yapıyı çizgi grafiği aracılığıyla görselleştirerek dramatik yapı analizi geleneğine önemli bir katkıda bulunmuştur (Dietrich & Duckwall, 1983: 23-24). Fakat literatürde bulunan pek çok yaklaşım arasında, günümüzde dramatik metin ve dramatik yapı analizinde öncelikle ve çoğunlukla Aristoteles ve Freytag'dan faydalandığı görülmektedir (Karabulut, 2015: 37; Avşar, 2019: 12).

Bin yıldan uzun bir süredir aslında değişmemiş olan geleneksel dramatik yapı (Dietrich & Duckwall, 1983: 22), televizyon dizilerinde de “başı ve sonu saptanan, baştan sona neden-sonuç bağlantısı içinde geliştirilen, olayları zincirleme bir gelişimi içinde anlatan bütün”, başka bir deyişle “öykünün düzenlendiği doku” (Demir & Özgür, 2013: 150) olarak anlatıya temel oluşturmaktadır. Bu dokuyu tanımlamak için, anlatının salt ne hakkında olduğunu anlatmak değil, Price'ın (1908: 9) analiz tanımında belirttiği gibi, “doğasını ve var olduğu ve işlevlerine sahip olduğu yapım ilkelerini

keşfetmek için onu parçalarına ayırmak, bileşenlerine ayırmak”, yani tezin 2. bölümünde detaylı olarak açıklanan dramatik yapıyı oluşturan ve dramatik akışı somut hale getiren “giriş (serim, sergileme), gelişme-yükselme noktaları-çatışma, düğüm, devinimin yükselmesi, doruk nokta (climax), azalan devinim ve sonuç’tan (çözüm)” (Akyürek, 2008: 117-120) unsurlarını saptamak gerekmektedir. Bir diğer ifadeyle, pek çok anlatı unsurunu içinde barındıran dramatik yapının analizi “anlatıyı oluşturan temel parametrelerin incelenmesi yorumlanması sürecidir” (Dönmez, 2018: 193).

Dramatik yapı analizi temelde giriş, gelişme, doruk nokta ve sonuçtan oluşan bir yapı sergilemektedir. Bu çalışmada yapılan analizde, yapımın amatör olması, bölüm sürelerinin kısa olması, bölümlerin sosyal medya ortamında yayınlanıyor olması, dizinin televizyon dizilerinden farklı olarak daha mobil olması, çekildiği yer ile alakalı özgün bir anlatım diline sahip olması vb. sebepler göz önünde bulundurulmaktadır. Bu çerçevede, *Sıfır Bir* dizisinin örnekleme giren bölümlerinin dramatik yapı analizi, çatışma, zaman-mekan, anlatım dili ve final unsurları açısından yapılacak ve ardından yapıyı oluşturan unsurlar birer grafikte görselleştirilecektir. Ayrıca dramatik yapı analizi yapılırken Yelda Yanat’ın *Türk Sineması’nda Senaryonun Yapısal Sorunlarının En İyi Senaryo Ödüllü Filmler Üzerinden İncelenmesi* (2015) isimli doktora tezindeki film analizleri de örnek alınmıştır.

3.3. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Düşük bir bütçeye sahip amatör bir yapım olan *01* dizisi YouTube üzerinden yayınlanarak belirli bir izleyici kitlesinin dikkatini çekmiştir. Kısa süre içerisinde büyük kitleler tarafından seyredilen dizinin ilk iki sezon bölümlerinin aldığı başarı sonucu, BluTV ile anlaşmış, üçüncü sezondan itibaren bu ücretli platformda devam sezonları çekilmiştir (Güven, 2017: 150).

Dizinin ilk bölümü YouTube üzerinden herhangi bir kısıtlama olmadan 1 Haziran 2016 tarihinde yayınlanmış (Can & Baysal, 2019: 278), ilk altı ay içerisinde 4 milyonun üzerinde görüntülenme sayısına ulaşmıştır (Emen, 2017). Dizinin BluTV platformuna geçiş yaptığı 2017 sonunda ise ilk bölümün YouTube’da görüntülenme sayısı 12 milyon olmuştur (Onedio, 2017). Erişime açık bir video paylaşım sitesinde, düşük bütçeli bir internet dizisi olarak, ilk iki sezonda her bölümünün yaklaşık 10

milyon kere görüntülenmiş olması büyük bir başarı olarak görülebilmektedir (Güven, 2017: 150).

Bu çalışma kapsamında, yukarıdaki veriler göz önünde bulundurularak, 01 dizisinin YouTube platformunda yayınlanan, düşük bütçeli ve amatör bir yapım olmasına rağmen yüksek izlenme sayılarına ulaşan ilk iki sezonunun araştırılması uygun bulunmuştur. Başlangıç ve yükselişinin yapıldığı mecra olan YouTube üzerinde yayınlanan ilk iki sezonda toplamda beşer bölüm bulunmaktadır. YouTube üzerinde yayınlanan birinci sezondan ilk üç ve ikinci sezonun ilk iki bölümü, yapılacak dramatik yapı analizi için örneklem olarak belirlenmiştir.

3.4. 01 Dizisinin Dramatik Yapısının Çözümlemesi

3.4.1. Dizinin Konusu ve Künyesi

Adana Hürriyet Mahallesi'nde yaşayan Savaş, Cio, Özgür, Cabbar ve Seyit hayatlarını gayrimeşru yollardan elde ettikleri gelir ile sürdürmektedirler. Organize oldukları bir işte, kandırmaca ile aracını park eden bir kadının arabasından çantasını çalarlar. Yüklü miktarda para elde ettikten sonra paranın bir kısmını eğlencede harcarlarken bir kısmını çevredeki ihtiyaç sahiplerine dağıtırlar. Ekip beraber yemek yedikleri lokantada rast geldikleri bir tefecinin parasını gasp etmek için plan yapar. Plan sonucunda ekip parayı alırken tefeci ve yanındaki korumasını öldürür. Kazandıklarını çevrelerindeki yoksullarla paylaşmaları daha eski ve güçlü bir çetenin dikkatini çeker. Kendilerinden güçlü olan çete tarafından tehdit edilirler. Haraç vermeme kararı aldıktan sonra tekrar bir soygun yapar ve çok büyük gelir elde ederler. Kazandıkları gelir içerisinden haraç vermeyi reddedince, grubun en genci Seyit evinin önünde vurularak öldürülür. Kardeş gibi gördükleri Seyit'in intikamını almak için başta Savaş olmak üzere tüm grup yemin eder. Karşı çetenin liderini ve bir adamını hamamda vurarak öldürürler. Grup lideri Savaş önderliğinde başlayan çatışmalar ile çete büyümeye başlar. Büyüdükçe çevresindeki insanlarla etkileşimi artar. Onlardan destek bekleyenlerin artması ile beraber onlara karşı düşmanlık besleyen gruplar ve kişiler de çoğalacaktır. Aynı zamanda kendi mahalleleri içerisindeki çatışmalar, huzursuzluk ve anlaşmazlıklar da onların ilerleyişini büyük ölçüde etkileyecektir.

Mahalleleri olan Hürriyet Mahallesi'nde huzuru sağlamak ve saygınlıklarını korumak için mahalle içinde başta uyuşturucu olmak üzere her türlü suça karşı savaş açarlar. Böylelikle mahallelerinde, sevenlerinin bağı arttığı gibi, çevrelerindeki düşman sayısı da artar. Dizi genel hatlarıyla suç odaklı bir arkadaş grubunun yaşam serüvenini anlatmaktadır.

Künye:

Yıl : 2016
Tür : Polisiye - Suç
Yönetmen : Kadri Baran Taşkın
Yapım : Doğru İşler Yapım
Senarist : Bilinmiyor
Görüntü : Ali Yılmaz
Işık : Berzan Yücel
Kamera : Apdulsamet Samir, Tarkan Toygar, Cem Uğurelli, Yusuf Gün,
Kurgu : Serhat Cenk Yalın, Turgut Yalçın
Müzik : Esat Bargun
Ses : Eren Tokluoğlu
G. Efekt : Aykut Taylaner
Sanat : Semih Uğur
Kostüm : Melek İğde, Ayşenur Sümer
Prodüksiyon : Doğal Deniz, Cemal Yücel, Burçin Ezici, Harun Yanar, Sezgin Serçe, Seyit Girgin.
Oyuncular : (Savaş) Savaş Satış, (Cio) Cihangir Ceyhan, (Özgür) Özgür Meriç, (Cihat) Onur Akbay, (Nesih) Nesih Tunç, (Tümer) Tümer Adakener, (Garip) Kenan Doğan Ciniyiz, (Anafor) Burak Şahin, (Berto) Bertan Uçar, (Cabbar) Burak Şafak

3.4.2. 01 1. Sezon 1. Bölüm

3.4.2.1. Öykü Akışı

Adana Hürriyet Mahallesi'nden bir grup arkadaş araba soygunu yapar. Olay sonrası gittikleri lokantada gözlerine bir tefeciye kestirirler. Daha çok para kazanmak için gözüne kestirdikleri tefeciye gasp etmek adına plan yaparlar. Tefeci ve adamını öldürüp paralarını gasp ederler. Elde ettikleri geliri mahallelerindeki ihtiyaç sahipleriyle paylaşmaları daha büyük çetelerin dikkatini çeker. Daha büyük bir çeteye tehdit ile haraç vermek istemezler. Hırsızlık yaparak kazandıkları para gittikçe artar.

Haraç vermek istemedikleri grup tarafından arkadaşları Seyit evinin önünde öldürülür. Savaş, Cio, Özgür, Cabbar intikam yemini ederler. Karşı çetenin liderini ve sağ kolunu hamamda infaz ederler.

3.4.2.2. Senaryonun Yapısı

Çatışma: Dizinin ilk sezon, bölüm başına düşen süresi 15 dakikadır. Bu sebeple, dizide dramatik öğeler hızla işlenmektedir. YouTube üzerinden yayınlanan dizi süre itibarıyla nedensellik bakımından zayıftır. Yayınlandığı mecra içinde hıza dayalı olabilecek aksaklıklar, konu bütünlüğüne büyük bir dokunuşa bulunmadığı için sorun teşkil etmeyecektir. Yanlış yollardan kazanç elde ederlerken, kazandıkları bu paralar ile hayır işi yapmaya çalışmaları temel çatışma unsurunu yansıtmaktadır. Hırsızlık, gasp yapıp adam öldürerek kazandıkları para ile kurban keser, yoksul ailelere bağış yaparlar. Kendi eğlenceleri için alkol ve hayat kadınları ile vakit geçirirlerken, çatışmaya gitmeden önce camiye giderek namaz kılarlar. Mahalleleri için Robin Hood rolünü üstlenmeye çalışırlar.

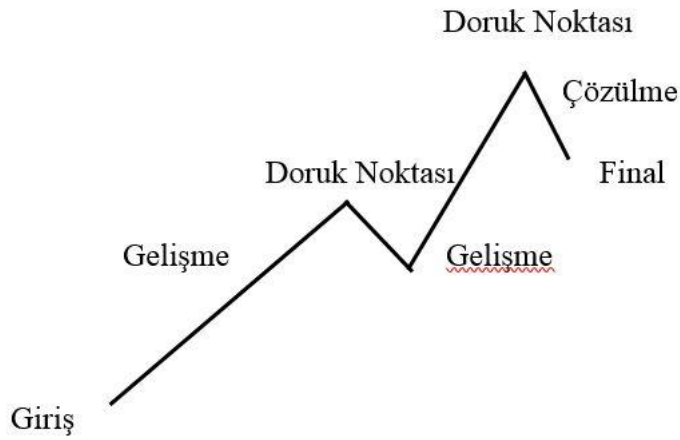
Zaman ve Mekân: Dizi Adana Hürriyet Mahallesi'nde çekilmiştir. Mahalle ekonomik geliri düşük kişilerin yaşadığı bir yerdir. Yoksulluk ve bu yoksulluk içinde olan yaşam savaşı, mahallenin duvar yazıları ve genel planlarda görünen mahallenin hasarlı ve eski evlerinden fark edilir. Sokaklarda bulunan mahalle sakinleri, gerçek mahalle sakinleridir. Adana'nın mahalleleri, sokakları, mekânları göze çarpmaktadır. Dizi öyküsü birçok mekâna yayılmaktadır. Birçok profesyonel yapımın gitmediği kadar çok mekânda öykü anlatılmıştır. YouTube üzerinden yayınlandığı için ritmi diğer dizilere göre hızlıdır. Bu mecra için çalışmaları daha taşınabilir ekipmanlar ve mobil bir çekim imkânı sunduğundan mekânlar doldurulmuştur. Zaman içinde sıçramalar çok olsa da belirli bir nedensellik ile desteklenmektedir. Dış mekân kullanımı yoğunlukta olup, olaylar birçok mekânda geçer.

Anlatım Dili: Dizinin birinci bölümünde Adana Hürriyet Mahallesi oldukça bol görsellerle tanıtılmıştır. Anlatım dili, hem görsel açıdan hem diyalog açısından bölgenin zenginlik ve farklılıklarını taşımaktadır. Diyaloglar Adana'nın şivesini taşımaktadır. Dış mekân yoğunlukta çekimler yapıp, bulundukları mahalle ve hayatları hakkında fikir sahibi olabileceğimiz görsellere yer verilmiştir. Yılmaz Güney

sinemasına olan yakınlıklarını, Yılmaz Güney afişleri ve anlatım üslubuyla gösterirler. Sokak hayatını göstermek adına, müziklerin girdiği sahnelerde, tanıtım için çevreden görseller, detay görüntüler, mahalle sakinleri ve gece hayatından görüntülerle mini klipler oluşturulmuştur.

Final: *Sıfır Bir* internet dizisi, arkası yarın şeklinde olay örgüsünü kurmuştur. İlk bölüm kişileri, grup içerisindeki rollerini, bulundukları çevreyi ve yaptıklarını tanıtmak doğrultusunda ilerlemiştir. Başlangıçta gayrimeşru hayatı gelir elde etmek için sürdüren grup, diğer çetelerin karşısına çıkması sonucu daha organize bir hal almıştır. İlegal yoldan elde ettikleri gelirlerini yoksul mahalle sakinleri ile paylaşmışlardır. Karşısına çıkan diğer çetelere karşı direnirler. Karşı grupla olan çatışmaları sonucu arkadaşları Seyit öldürülür. İntikam yemini edilir. Dizin son sahnesinde düşmanlar öldürülerek etkisiz hale getirilir. Böylece artık sadece illegal yoldan gelir elde eden bir çete değil, mahalleleri içinde tanınırlığı olan ve gücünü ispat etmiş bir grup olurlar. Karakterlerin grup içerisindeki rolleri belirginleşir. Grubun lideri Savaş olurken, en yakınında Özgür ve Cio bulunur. Arkası yarın olarak planlanan bir dizi için finalin hemen doruk noktasından sonra olması ikinci bölüm için merak unsurunun devamlılığını azaltmıştır.

3.4.2.3. Dramatik Yapı Şeması



Şekil 4 Birinci sezon birinci bölüm dramatik yapı şeması

Giriş ile beraber hızlı bir şekilde karakterler tanıtılır. Kısa süren bir ilk gelişme bölümüne sahiptir. Düşman grup ile çok hızlı karşılaşılır. Olaylar hızlı gelişir, ilk gelişme kısmı bitip doruk noktasına ulaştıktan sonra ulaştıktan sonra kısa bir çözülme ile ikinci gelişme sahnesi oluşur. Doruk noktasından sonra hızlı bir çözülme ve final gelir. Bu ikili iniş çıkışın olduğu yapı diğer bölümlerde görülmemektedir. Kısa süreli bir yapım olması olay akışının hızlı olmasında etkindir. Arkası yarın şeklinde tasarlanmış olan bir yapım için sert bir finalin olması ikinci bölüm için merak unsurunu zayıflatmıştır.

3.4.3. 01 1. Sezon 2. Bölüm

3.4.3.1. Öykü Akışı

Eren çevresi tarafından uyuşturucuya alıştıran bir gençtir. Aşırı doz uyuşturucudan dolayı cami tuvaletinde ölü bulunur. Bunun üzerine abisi ve abisinin yakın arkadaşı Anafor (Burak) intikam yemini ederler.

İlk bölümde öldürülen çetenin liderinin kardeşi hapisten çıkar. Bir genelev işletmecisi ve uyuşturucu satıcısı tarafından desteklenerek Savaş ve ekibine karşı harp ilan eder. Savaş ve çetesi ise Sarsılmaz abilerince desteklenerek silah ve finansman desteği alırlar.

Mahallede Ömer isimli bir çocuğun annesi oğlunun uyuşturucuya alıştırdığını ve bunu satanlara karşı bir önlem alınmasını istediğini Savaş'a söyler. Savaş bu isteğe karşı kayıtsız kalmaz. Mahallede uyuşturucu satanlara karşı savaş açar. Aynı akşam uyuşturucu satanlar Cihangir ve Özgür tarafından bıçaklanır. Cio ve Özgür olay yerini terk ettikten sonra Anafor ve Eren'in abisi bıçaklanan uyuşturucu satıcılarını silahla vurarak öldürür.

Olaylar iyice gerginliği arttırırken Savaş'ın ekibinden Cabbar vurularak yaralanır. Bu olaydan sonra her şey daha da hızlanır. Anafor ve Eren'in abisi Savaş ve ekibiyle tanışır. Karşı çetenin lideriyle Savaşlar ile birlikteliğini gizleyerek konuşur. Tefecinin kardeşi Kemal, Savaşlara karşı Anafor ve Eren'in abisine destek vererek onları öldürmesini ister. Ancak kardeşlerinin intikam yeminini eden Anafor ve arkadaşı Savaşlarla birlikteliğini gizleyerek doğru anı bekler.

Özgür'ün genelev işletmecisini vurması ile çatışmalar başlar. Savaş ve ekibi karşı çetenin lideri Kemal ve uyuşturucu satıcısını vurarak öldürür. Bu çatışma sırasında Eren'in abisi ölür.

3.4.3.2. Senaryonun Yapısı

Çatışma: Birçok karakter diziye katılırken nasıl bir geçmiş ve yaşanmışlıkla düşmanlık veya dostluk bağı kurulduğu gösterilmez. Nedensellik oldukça zayıftır. Karakterler çok hızlı bir şekilde birbirleri için ölecek seviyede dost olur. Grupların nasıl oluştuğuna dair izah eksikliği bulunmakla beraber, gruplara destek olan ekiplerin neden bu denli büyük destek olduğu da anlatılmamıştır.

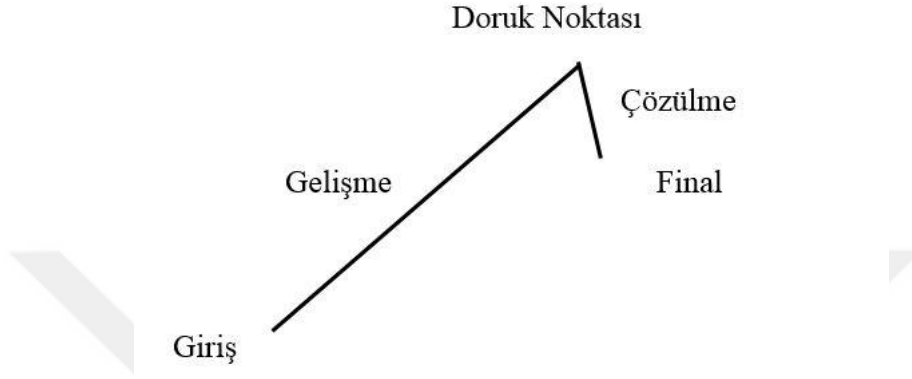
Zaman ve Mekân: Adana Hürriyet Mahallesi sokaklarında geçen birçok farklı mekân göstermektedir. Küçük ve amatör bir yapım olmasına karşın mekân çokluğu diziyi daha çekici hale getiren unsurlardan biridir. Olayların sırası ve zaman akışı çok karmaşık kurgulandığından hikâye örgüsünü zayıflatmaktadır. Cami, bilardo salonu, baraj gölü, kahvehane gibi çok sayıda farklı mekân kullanılarak olay örgüsü geniş bir alana yayılmıştır.

Anlatım Dili: Adana şivesi tüm karakterlerde görüşmektedir. Argo ve küfür kullanımı yoğun olmakla beraber karakterlerin genel tavrı içinde tutarlıdır. Yapım dizi süresini uzatmak ve yaşadıkları mahalleyi tanıtmak adına çevreden çokça görsel sunar. Uyuşturucu ve silah gibi öğeler açıkça gösterilmektedir. Duvar yazıları ve şehre özel unsurlar diziye zenginlik katmaktadır. Şehri anlatan mini kliplere bu bölümde de yer verilmiştir.

Final: İlk bölümde tanıtılan karakterler hızlı bir şekilde kendilerini gayrimeşru hayatın derinliklerinde bulurlar. Çevreleri tarafından yardım taleplerini geri çevirmezler. Böylece mahallelerinde saygınlıkları artar. İkinci bölüm ile menfaatlerinin çatıştıkları düşmanlarının, intikam peşinde olan dostları ile savaşır. Bu savaşı da kazanıp artık rüştünü ispat etmişlerdir. İkinci bölümde tüm düşmanlar öldürülerek keskin bir finalle bitirilmiştir. Bu durum bir sonraki bölüm için merak unsurunu azaltmaktadır. Sebep sonuç ilişkisinin yeterince gösterilmediği dizide

olaylar seyircinin aklında birleşmektedir. Hızlı bir gruplaşma ile çeteler kalabalıklaşır. Birbirlerine yakın gruplar menfaatleri doğrultusunda birleşerek diğer çetelerle savaşır.

3.4.3.3. Dramatik Yapı Şeması



Şekil 5 Birinci sezon ikinci bölüm dramatik yapı şeması

Olayların başlangıcını yapmak için giriş kısmı bu bölümde detaylandırılır. Uyuşturucudan ölen genç Eren ve abisinin geçmişi gösterilmiş, intikam yemini ettirilmiş, Savaş ve ekibi ile paralel bir çatışma içinde oldukları gösterilmiştir. Olayların gelişimi detaylandırılırken nedensellik eksik kalır. Farklı karakterler ile öykü güçlendirilir. İki grubun savaşması kesindir. Bu kesin savaş için zemin oluşturulur. Savaşın ekibinden birisinin vurulması her şeyi tetikler. Sonrasında çok hızlı bir şekilde tüm düşmanlar öldürülür. Dizinin sonraki bölümde merak unsuru için düşmanı kalmaz. Gelişmeler gelişigüzel ve hızlı gerçekleşir.

3.4.4. 01 1. Sezon 3. Bölüm

3.4.4.1. Öykü Akışı

İkinci bölüm sonunda olan çatışma sonucunda tüm karşı çete öldürülür. Olay yerinden kaçarlarken Özgür polis tarafından yakalanır. Sarsılmaz kendi avukatını Savaş'a yardım etmesi için gönderir. Avukat Özgür'e vereceği ifadeyi ezberletir. Özgür ile beraber yakalanan gençler suçu üstlenirler. Düşmanlarını öldüren Savaş gücünü ispatlar ve ekibiyle mahalleye gelerek mahalleliye artık bu mahallenin onların olduğunu söyler. Bu günden sonra mahallede uyuşturucu, fuhuş ve benzeri suçların

işlenmesine müsaade etmeyeceklerini ilan ederler. İlk bölümde öldürdükleri çete liderinin kahvesine el koyarlar. İkinci bölümde öldürdükleri genel işletmecisinin zorla çalıştırdığı hayat kadınlarını kurtarıp memleketlerine yollarlar. Özgür mahkemeye kadar tutuklu kalır. Cezaevinde eski dostlarıyla aynı koğuştadır. Artık hapiste de bir güçleri bulunmaktadır.

Mahallede kızı kaçırılan bir anne Savaş'tan yardım ister. Savaş kızının adresini öğrenerek kızı kurtarmaya Hatay'a doğru yola çıkar. Ancak Hatay'a vardıklarında kızın kendi rızasıyla gittiğini görür. Kızın evlenmesine müsaade edilmediğini bu sebepten kaçtığını öğrenen Savaş, damadın Alevi olması sebebiyle kızla evlendirilmediğini öğrenince kızın annesine karşı çıkar. Damadı getirerek aile ile barışı sağlar. Mahallede düğün yapacağını sözünü verir. Savaş ve ekibine olan güven oldukça artar. İzmir'den iş için gelen bir ekip Savaş'tan destek ister. Artık isimleri diğer şehirlerde duyulmaya başlamıştır.

Eş zamanda, borç verdiği altını geri alamayan bir kuyumcu Sarsılmaz ve ekibine giderek borçlusunun ondan yüklü miktarda altın alarak geri vermediğini yardımını istediğini söyler. Sarsılmaz kendisine gelen yardım talebini geri çeviremez ve borçluları çağırır. Bu sırada Savaş ve ekibinin düğün hazırlıkları bitmiş düğün başlamıştır. Sarsılmaz borçlularla konuşurken işler gerginleşir. Borçlular Savaş ve ekibi düğündeyken Sarsılmaz ve ondan destek isteyen kuyumcuyu vurarak öldürür.

3.4.4.2. Senaryonun Yapısı

Çatışma: İlk bölümde hırsızlıkla ve gasp ile geçim sağlayan ekip artık mahallelerinde uyuşturucu, fuhuş ve tüm suçlara karşı koyan bir ekip haline gelir. Mahalleyi sahiplenip tüm illegal işlere son verir ancak bir diğer yandan bahis işi için İzmir'den gelen ekiple iş konuşurlar. Güç ve statüleri arttıkça adi suçlardan uzaklaşırlar. Tüm mahalle her sorununda Savaş'ı bularak ondan yardım ister. Kendi yakın dostları Özgür'ün kurtulması için onlarla beraber çatışmaya giden iki gence, ailelerine bakmak karşılığında suçu üstlendirirler. Elde ettikleri gelir ile başta mahallenin çocukları olmak üzere herkese karşılıksız iyilik ve yardım yaparlar. Ancak tüm gelirleri illegaldır. Önceki bölümlerde bulunan düşman kahvehanesi, zorla çalıştırılan hayat kadınları gibi unsurlar bu bölümde de gösterilerek sebep sonuç

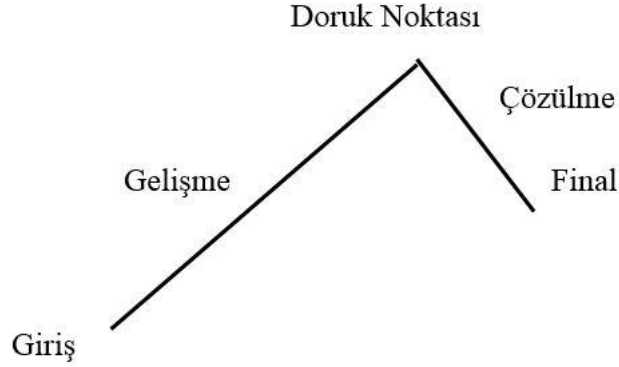
ilişkileri tersine de olsa sağlanmaya çalışır. Damat Alevi olduğu için evliliğine müsaade edilmeyen bir çiftin evlenmesi için arabuluculuk yapılır. Bulundukları bölgenin dini unsurları ve karşıtlıklarına böylece yer verilir. Savaş ve ekibi gibi her yardım isteyeneye yardım eli uzatan Sarsılmaz'ın ölümü yeni bir düşmanlık serüvenini başlatacaktır.

Zaman ve Mekân: Genel olarak Adana ve Hürriyet Mahallesi içerisinde geçen dizi bu bölümde kaçırılan kızı kurtarmak için Hatay'a gitmiştir. Ekonomik olarak kısıtlı imkânları bulunan yapımın diğer şehirlere gitmesi mekân zenginliğini arttırmaktadır. İzmir'den gelen ekibin bulunması dizinin mekânsal olarak gelişime açık olduğunu gösterir. Cezaevi iç mekân olarak başarılı bir şekilde gösterilmiştir. Düğün yeri, Hürriyet Mahallesi'nde gerçekten olacak bir düğün gibi tasarlanarak çekim yapılmıştır. Olay örgüsü eş zamanlı olarak birbirinden bağımsız ilk bölümde gösterilir. Mekân seçimi ve zenginliği gitgide artmaktadır.

Anlatım Dili: Dizide argo, küfür ve şive kullanım yoğunluğu artmasıyla beraber Özgür'ün hapisaneden yazdığı şiirler ve mektuplar diyaloglara çeşitlilik katmıştır. Ekip bu şiir ve mektuplar ile Yılmaz Güney sinemasına atıfta bulunur. Yılmaz Güney posterleri burada gözükmemektedir. Düğünde havaya silahla ateş edildiği anda abileri Sarsılmaz terasta vurularak ölür. Bu durum da Doğu illerinde bir dönem yoğun olan düğünlerde havaya ateş açılması sorununa sembolik bir yaklaşımdır.

Final: Savaş ve ekibi artık gücünü ispat eder. Mahalleliye gücünü kabul ettirir. Artık mahalleli tüm dertlerinde destek bulacakları Savaş ve ekibini kabullenmiştir. Tüm düşmanlar öldürülmüştür. Artık ticaret yapıp, çevrelerine destek olacakları zamanda, destek görüp büyükleri olarak kabul ettikleri Sarsılmaz abileri öldürülür. Özgür hapisanede Savaş ve Cio dışarıda yeni bir çatışma içine gireceklerdir. Bölüm içinde diğer bölümler için yeni başlangıçlar yapılırken nedensellik diğer bölümlerde olduğu gibi eksik kalmıştır. Ancak kısa süreli bir yapım olup aksiyon öğelerinin çok olması ve her çatışmanın aynı bölüm içerisinde sonuçlanması sebebiyle havada kalan sebep sonuç ilişkileri göze batmaz. Bölüm içerisinde bulundukları mahallenin sosyal sorunlarına değinilmiştir. Alevi olduğu için evlenemeyen çiftin evlenmesine destek olunmuştur. Bu bölümle beraber sonraki bölümler için merak unsuru bulunmaktadır.

3.4.4.3. Dramatik Yapı Şeması



Şekil 6 Birinci sezon üçüncü bölüm dramatik yapı şeması

Çatışma sonrası kaçarlarken Özgür ve iki genç polise yakalanıp hapsolür. Avukatın yönlendirmesi ile üzerinde silah bulunmayan Özgür, avukatın verdirdiği ifade doğrultusunda birkaç mahkeme ile beraat etme şansına sahiptir. Gelişmeler yavaşça ilerlemektedir. Yardıma ihtiyacı olan kuyumcu Sarsılmaz'a giderken, evlenmek için kaçan gençler Savaş'a gider. Paralel zamanlı ilerleyen bu olaylar, çiftlerin düğün yaparak evlendirilmesi ve Sarsılmaz'ın öldürölmesi ile son bulur. Gelecek bölümlere merak unsuru taşıması, doruk noktası olan düğün ve Sarsılmaz'ın ölümü sonrası gelişmelere açık bir öykü bırakılması ile daha güçlü bir final yapılmıştır.

3.4.5. 01 2. Sezon 1. Bölüm

3.4.5.1. Öykü Akışı

İkinci sezon ilk bölümü, başlangıcında birinci sezonunun önemli olaylarını göstererek bir özet ile başlar. Sarsılmaz'ı öldüren Hipodromcu Zeki'ye karşı Savaş ve Sarsılmaz'ın kardeşi Cihat'ın intikam yemini sonrası olan çatışmalar ve ekip içinde yaralanan vurulanlar bu özetle gösterilmektedir. Savaş ve ekibinin evlerine polis baskını yapılır. Ancak ne Savaş ne ekibi yakalanabilir. Cihat, Özgür ve Savaş beraber firari bir şekilde gizlenir. Mahallenin gençlerinden haber alıp dışarıdaki işlerini yaptırırlar. Anafor ve Vedat emniyet tarafından sorgulanır ancak delil yetersizliğinden salınır. Bu durum Savaş ve Özgür için iyi haberdür. Çünkü emniyetin haklarında bilgi

sahibi olmadığını anlarlar. Bu esnada Savaş ve ekibi tarafından Sarsılmaz'ın intikamı için öldürülen Hipodromcu Zeki'nin kardeşi kendisine destek toplamaya başlar. Destek için gittiği kişilerden birisi Özgür'ün cezaevinden arkadaşıdır. Mersin'den Adana'ya Özgür'e bilgi vermek için gelir. Kendi adamlarından birini yanlarına destek olması için verdiğini ve bir bilgisi olursa paylaşacağını söyler. Savaş mahallesindeki gençleri uyarmak ve hastanedeki arkadaşlarını korumak için firar olarak saklandığı evden çıkıp mahalleye gelir ve grubu örgütleyerek nasihat verir. Düşman çete Mersin'den Adana'ya gelir ve finansman için soygun yapar. İlk çatışma için hastanedeki yaralıları saldırılır. Aynı zamanda mahalleye de saldırı düzenlenir. Hastanedeki çatışmada Cio ve Garip öldürülmek üzereyken Bertan son anda gelerek hastanedekileri kurtarır. Savaşların firar oldukları yerde aldıkları bilgi ile mahalleye gelmesi ile mahalledeki çatışma bertaraf edilir.

3.4.5.2. Senaryonun Yapısı

Çatışma: İlk sezon bölümlerinden daha uzun süren bölüm ile sezon başlar. Mahalledeki gençleri her türlü suçtan korumaya çalışan Savaş, firariyken gençlerin hepsini mahallelerini korumak için çağırıp yaptığı konuşmada hepsinin mahallenin “abisi” olmayı hak eden gençler olduğunu söyler. Bu gençler abileri için adam öldürüp ölmeye hazırdırlar. Korumak ve suçtan uzak tutmak için yemin ettiği mahalle gençlerini silahlandırarak düşmanlarına karşı örgütler. Artık mahallesi tarafından bilinen Savaş çete lideri olur.

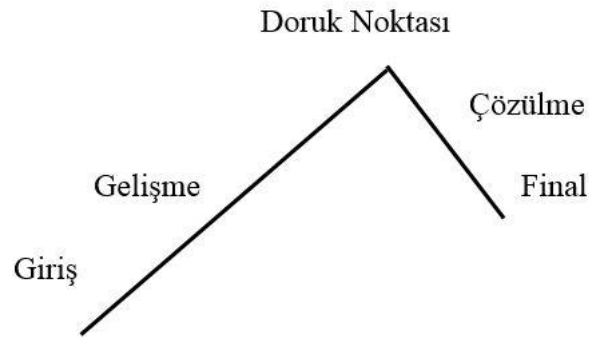
Zaman ve Mekân: Bölümlerin süresinin uzaması zaman kullanımının daha doğru olmasını sağlamıştır. Adana Hürriyet Mahallesi'nde geçen dizi, Adanalı çete ile Mersinli bir çete arasında olan savaş sonucu iki şehir arasında geçmeye başlar. Cezaevi, okul, park, sokaklar gibi hastane ve adliyelerde bölümlerde gözükmeye başlar. Suçlular firar oldukları yerleri şehirden uzak köy veya çiftlik evinden seçer. Böylece şehrin arka sokakları gibi artık Adana ve Mersin kırsalı görülmektedir.

Anlatım Dili: İlk sezonda olduğu gibi şehri tanıtan ya da yemek kültürü üzerine olan küçük klipler azaltılıp süreleri kısaltılmıştır. Olaylar ve aksiyon artık diziye daha hakimdir. Görsellerde uyuşturucu, cinayet, kan, silah görünme miktarı oldukça

artmıştır. Olaylar hiç nabzı düşürmeden art arda gerçekleşmektedir. Aksiyon sahnelerinde müzik kullanımı belirginleşmiştir.

Final: Grup artık birçok mahalleli genç ve Cihat'ın ekibinin katılmasıyla mahalle çetesi olmaktan çıkarak, organize bir suç örgütü olur. Savaş artık sadece çatışmalara gidip düşmanları ile çatışmaz. Onun yolundan gelen gençlere mahalle abisi olmak gibi hedefler göstererek onları örgütleyen, yol gösteren bir lider olmuştur. Cio, Özgür sevilen karakterlerdir. Neden-sonuç ilişkisi bir dengeye oturur. Yaşadıkları şöhretli ve paralı hayatın bir bedeli olduğunu, bu bedelin ölen ve yaralanan arkadaşları tarafından ödendiği ve bu arkadaşlarının intikamının alınmasının her bir grup üyesinin zorunlu görevi olduğu tüm grup üyelerine empoze edilir. Düşman çete ne kadar kuvvetli olsa da iyi ve doğruyu savunan tarafın galip geldiği gösterilir. Tüm düşmanlar öldürülür. Ancak her zaman intikam için gelecek yeni düşmanlar olacaktır. Savaş kazanılsa bile ölen, yaralanan, sakat kalan gençlerin olduğu bir galibiyet elde edilir. Ekonomik olarak zorda kaldıkları anda destek oldukları mahalleliden destek isterler. Her hamle bir sebep içindir.

3.4.5.3. Dramatik Yapı Şeması



Şekil 7 İkinci sezon birinci bölüm dramatik yapı şeması

İkinci sezon başlangıç bölümü olması sebebiyle ilk sezon özeti ile giriş yapılır. Düşmanların hazırlıkları, istihbarat çalışmaları ile ana karakterlerin akıbeti gösterilir. Çatışma için gerekli finansman ve çevre desteğini edinmek için çevrelerine korku salarlar. Soygun yaparak savaşlarına finansman sağlarlar. Yapılan hazırlıklar

sonucunda mahalle ve hastaneye eş zamanlı saldırı düzenlerler. Kahramanların gelmesi ile saldırı başarısız olur. Gelişmeler daha detaylı anlatılarak doruk noktasına giden süreç uzatılır. Düşman yok edilir. Neredeyse tüm bölümler için geçerli olan hızlı bir final ile biter. Bitiş sahnesinde hastanede yatan Cio'nun elinin kıpırdadığı görülür. Finaller sonraki bölümlere merak unsuru taşımaya başlar.

3.4.6. 01 2. Sezon 2. Bölüm

3.4.6.1. Öykü Akışı

Önceki bölümün son sahnesi ile bitişik başlayan bir giriş vardır. Her çete üyesi kontrol edilir, polis gelmeden olay yerinden kaçış başlar. Savaş ve ekibinden yakın olanlar Tümer abilerinin çiftliğine sığınır. Tümer öyküye yeni katılır. Savaş ve çetesini hoş karşılar. Tümer adamlarına Savaş'ın geçmiş zamanda ona ne kadar yardım ettiğini anlatır. Bu yüzden vefa borcunun ödenmesi için tüm adamlarına Savaş ve arkadaşlarına çok iyi ev sahipliği yapılması konusunda tembihler. Cihangir yaralı olsa dahi artık kendine gelmiştir. Onu kurtaran arkadaşı Bertan ile olan biteni konuşur. Bertan sonrasında tüm bilgileri Savaş'ın saklandığı yere giderek anlatır. Cihangir'in hastanede olduğu süreçte işlediği tüm suçları Garip isimli genç üstlenir. Finansman olarak büyük sıkıntı başlayıp, mahallenin gençleri hırsızlıkla bu sıkıntıyı kapatmaya hazırlanırken Savaş çevresinden topladığı parayı ekibe verir. Böylece hapisteki arkadaşları ve mahalleliye firari olsalar bile yanlarında olduklarını gösterirler. Öldürülen Hipodromcu Zeki'nin kardeşi hapisten çıkar. Sessizce çevresini toplar. Hapisteyken ona sırt çevirenlere ceza verir. Savaşlara karşı hareket için güçlenmeye çalışır. Cihangir mahkemeye çıkana kadar cezaevine gönderilir. Burada koğuş mesulü ile aralarında gerginlik yaşanır.

3.4.6.2. Senaryonun Yapısı

Çatışma: Finansman anlamda zorluk çekilmesi grubun tekrar adi suçlara yönelebileceğini gösterir. Lider Savaş bu duruma şimdilik müsaade etmeyerek geçici çözümler üretir. Kendisine verilen paranın yarısını çevresine dağıtır, diğer yarısını kendine alır. Yeni düşmanları kendisini hemen göstermek yerine plan yaparak güçlenmeyi bekler. Çevresinde iyilik yaptığı herkesten bu zor gününde yardım

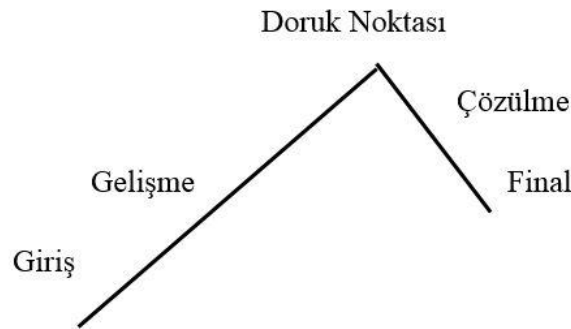
toplayan Savaş, yakın dostu Cihangir'in hapse girmemesi için başka bir gence tüm suçları üstlendirebilir.

Zaman ve Mekân: Firari olan çete artık arkadaşlarının çiftliğindedir. Mahalle daha az gösterilerek olay örgüsü kırsala taşınmıştır. Cezaevi, hastane gibi mekânlar gerçek mekânlardır. Mahallenin yaşayan sakinleri ufak rollerle diziye katılmaktadır.

Anlatım Dili: Birçok bölümde görülen Adana ile sembolleşen Yılmaz Güney'in posterleri bu bölümde tekrar gözükür. Farklı kamera açıları ile görsel zenginleştirilir. Yok etmek için göle atılan silaha kamera bağlanarak su altından da görüntü koyulmuştur. Gençler alışveriş yapırlarken şehrin küçük dükkânlarına gider. Semboller çok yoğun kullanılmakla beraber, Adana içinde yoğun bir şekilde bulunan kuşçuluk hobisine yer verilir. Özgür dizi içerisinde şiir okuyan, yapıcı öğütler veren bilge bir karakter olma yolunda ilerlemektedir. Cinayetler her bölümde daha vahşice işlenmeye başlamıştır.

Final: Savaş ve ekininin her ne kadar finansman anlamında sorunları olsa bile tüm düşmanlarını öldürmenin getirdiği rahatlık belirgin bir şekilde görülmektedir. Yeni dostlar ekibe eklenirken, artık diziye eklenenler Savaş ve ekip ile olan bağlantılarını sohbet esnasında anlatarak, ortaya çıkan nedensellik sorununa çözüm sağlamaya çalışırlar. Yeni gelen düşman daha planlı ve organizedir. Bölüm içinde yeni üyeler tanıtılır. Sonraki bölümler için ucu açık öyküler bırakılır. Diğer bölümler için merak unsuru bırakılır.

3.4.6.3. Dramatik Yapı Şeması



Şekil 8 İkinci sezon ikinci bölüm dramatik yapı şeması

Önceki bölümle bitişik bir final yapılarak giriş önceki öykü ile bağlanarak ilerler. Olay örgüsü daha sakin bir şekilde ilerler. Yeni gelen oyuncular neden sonuç ilişkisi bağlamını kuvvetlendirmek için kendilerini tanıtan ve ekiple olan bağlantılarını anlatan küçük hikayeler anlatırlar. Her bölüm içerisinde hızla gelişen olaylar bu bölümde yoktur. Düşmanların yükselmesi ile doruk noktasına erişilir. Aniden biten bölüm yerine doruk noktasına erdikten sonra ucu açık bırakılan bir final gösterilir.



SONUÇ

Televizyon kanallarında yayınlanan programlar içerisinde izlenilirlik açısından önemli bir yer tutan diziler, günlük, haftalık, aylık ve benzeri periyotlarla yayınlanmaktadır. İlgili kanun ile denetlenip, düzenlenen diziler televizyon yayınlarında önemli bir yer tutmaktadır. Teknolojik aygıtların, mecraların artması ile yoğunlaşan internet tüketimi, sosyal medyanın yoğun kullanımına zemin oluşturmaktadır. Sosyal medya içerisinde yoğun bir şekilde kullanılan platformlardan birisi olan YouTube, içerisinde birçok amatörün ve iş profesyonelinin oluşturduğu içerikleri yayınlamaktadır. Denetim bakımından daha özgür bir alan olan YouTube üzerinden yayınlanan *Sıfır Bir*, dizi formatında olması sebebiyle örnek bölümler dahilinde dramatik bağlamında incelenmiştir.

Uluslararası internet kullanımı açısından bakıldığında en bilinen sosyal mecralardan biri olan YouTube, kullanıcılarına, her coğrafyadan farklı içerik üreticilerin, farklı içeriklerini bir arada bulabilme imkânını sunmaktadır. Her içerik kendi bulunduğu coğrafyanın kültürel izlerini taşımakla beraber, yayınladığı her bir iletinin tüm dünya tarafından izlenilir olmasını sağlamaktadır. Böylelikle YouTube üzerinden yayınlanan içeriklerdeki kültürel ve etnik unsurlar daha geniş kitlelere ulaşabilmektedir. İzleyicinin, seyri için sayısız içerik ile izleyici kitlesinin her kesimi için tüketilebilir içerikler üretilmektedir. Kültürel bağlamda birden fazla bakış açısı için araştırmaya müsait bir zemin oluşturacak kadar her açıdan çeşitli içerikler üretilmektedir. Kitle kültürüne ait, sosyoekonomik olarak orta ve alt sınıfa hitaben hazırlanan iletiler, genellikle melodram içermekte, popüler olanı üretmek için var olmaktadır. Tüketim toplumuna uygun biçimde biçim ve içerik oluşturulmaktadır. Bu denli geniş kitlelere aynı anda ileti götürmek ilk adımda televizyonla mümkün olmuştur. Eş zamanlılık gerektiren televizyon, halkın çoğunluğu için yayın hazırlamakta, kültürün evrenselliği ve kültürün tüm dünyada paylaşılmasıyla, tüketim aracılığını üstlenmektedir. Kültürel aktarım ve paylaşımlar için televizyon en büyük kitlesel adımı atmıştır.

İnternetin kullanımının yaygınlaşması bilgisayar teknolojilerinin gelişimi ile paralellik göstermiştir. Bilgisayarların ulaşılabilirliğinin artması, cep telefonlarının

seyir için uygun hale gelmesi ile internet erişimi anlık ve her daim ulaşılabilir hale gelmesi, internet kullanımının paralelinde, sosyal medyanın kullanımını arttırmış ve büyük kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Öncelikle televizyonun yanında tercih edilebilir olan sosyal medya, zaman içerisinde içerik çeşitliliği ile daha büyük kitlelere erişmiştir. Televizyon kanalları ve yayınlar ise zaman içerisinde kendini internet üzerinden izlenebilir hale getirmiştir. Televizyon bazı açılardan izlenebilir olup, sosyal medya dinamiklerini yakalamak adına biçim değişirse dahi, yoğun biçimde tercih edilmeye devam etmektedir.

Sosyal medya içerisinde, birçok farklı kategori, birçok farklı format, iş profesyonellerinin yanı sıra, amatörlerin de kendi ürettikleri içerikleri yayınlatabildikleri YouTube izlenirlik bakımından televizyon kanalları ile büyük bir rekabet halindedir. Televizyon programları içerisinde çokça tür bulunmaktadır. Bu türler kendi içlerinde alt türler üretebilmektedirler. YouTube içerikleri ise türler bağlamında televizyon ile benzerlikler göstermektedir. Bunlardan birisi drama türünde yapılan yayınlardır. Yazılmış bir şeyin oynanması olarak anlatılabilen drama, Eski Yunan zamanından günümüze bu tanımını korur. Drama, içerisinde kendi iletisini barındırmakta, belirli kurallar içerisinde, süregelen biçimlerde üretilmektedir. Drama; *mimesis*'i, yani nesneleri, doğayı taklit ile sanatı gerçeğin bir yansıması olarak sunmaktadır. Oluşan bu anlatı izleyiciyi *katharsis* 'e ulaştıran bir seyre götürmektedir. *Katharsis*, kelime anlamı olarak arınma demektir. Bu arınmaya ulaşabilmek için drama öğelerinden biri olan olay örgüsünün iyi işlenerek, nedensellik göz ardı edilmeden bir içerik oluşturulmaktadır. Kişisel olarak özdeşim kurulan karakterler, sözel ve görsel dışavurumla yazılmış olan öyküyü izleyiciye aktarmaktadır. Karakterler amaçları doğrultusunda engelleri aşmaktadır. Başlangıcı, ortası, sonu olan drama, karakter içinde bir çatışma barındırmakta, bir kırılma noktası ile yükselerek gelişme göstermekte, doruk noktasına ulaşp izleyiciye çözüm ile bir arınma yaşatmaktadır.

Televizyon izleyicisinin çokça takip ettiği dramalar içerisinde diziler de yer almaktadır. Dizi ve seriyal olarak bakıldığında *Sıfır Bir* bir internet dizisi olarak gözükmektedir. Ancak zamanla ilerleyen bölümlerde konular diğer bölümlere aktararak bir arkası yarın haline gelerek, her bölüm kendi içinde çözülmeyi

bırakmıştır. Bu sebeple bu araştırma, incelenen bölümlerin geneli itibariyle dizi olarak incelenmesine rağmen, her iki türe de değinmektedir.

Televizyon dizileri, geleneksel dramatik yapılarını sinema ve tiyatrodan almaktadır. Diziler giriş, gelişme ve sonuç kısımlarından oluşmaktadır. Bu bölümler, dramatik yapıyı oluşturan unsurları içinde barındırmaktadır. Nedensellik, merak unsuru ve diğer unsurları içinde barındıran televizyon dizileri, birden fazla doruk noktasına sahip olabildiği gibi genel itibari ile girişten sonra gelen gelişmeler ile doruk noktasına ulaşmakta, uzun olmayan bir çözülme ile final yapmaktadır. Karmaşa ve çatışmalar ile merak unsuru taze tutulmaya çalışılmaktadır. Televizyon dizileri için ayrılan bütçe, çalışan ekibin iş profesyonellerinden oluşması, dizinin süresi ve birçok başka unsur, dizilerin belirli çizginin üzerinde bir kalitede üretilmesini sağlamaktadır.

YouTube, profil oluşturup, kayıt olan her bir kişi ya da kuruluşa gerek canlı gerek banttan olmak üzere yayın yapma imkanı sunar. Televizyondan farklı olarak zaman ve mekândan bağımsız olarak ulaşılarak izlenebilmesi, YouTube üzerinden yayınlanan içeriklerin daha kolay ulaşılabilir olmasını sağlamaktadır. Farklı türler içerisinde kendi program türlerini zaman içerisinde oluşturan YouTube dramatik yapımlar için göz ardı edilemez hale gelmiştir.

Sıfır Bir dizisi iş profesyonellerinin yapmadığı amatör bir yapımdır. Dizi içerisinde gerek ekonomik sebeplerden gerekse amatör olmanın sebeplerinden aksaklıklar gözlemlenmektedir. Yapımın başta çekilmeye başladığı Adana ve çevresinde sevilerek izlendikten sonra YouTube üzerinde büyük bir popülerlik kazanması ile ülke çapında bilinir olması araştırma konusu olmasında etkilidir. Dizinin amatör olup, başta ekonomik anlamda yeterli kaynak bulamaması sebebi ile ilk iki sezon bölümleri on beş - yirmi dakika aralığında sürmektedir. Bu süre bazı televizyon dizileri için reklam kuşağından kısadır. *Sıfır Bir* dizisinin bol aksiyonlu bir yapıda, gelişmeleri hızlı bir şekilde ilerletiyor oluşunun, nedensellik unsurunu zayıflattığı görülmektedir. Sürenin kısa olması nedensellik sorununun göze çarpmasında etkili olmaktadır. Televizyon dizilerindeki benzeri sorunlar gerek süre gerek oyuncuların popülerliği ve benzeri sebeplerden göz ardı edilebilmektedir. Televizyon dizileri gibi, YouTube üzerinde yayınlanan *Sıfır Bir* dizisinin de dramatik yapı ilkelerini sinema,

tiyatro ve edebiyattan aldığı gözlenmektedir. Giriş, gelişme ve sonucun olduğu bu yapımlarda olay örgüsü belirli karakterler ve olaylar etrafında kurulmaktadır. Kırılma noktasından sonra öykü çatışmalar ile doruk noktasına taşınmaktadır. Doruk noktasına ulaşan öykü çözülme ile finale ulaşmaktadır. Amatör bir yapım olmasına rağmen *01* dizisi, içerisinde aksaklıklar barındırmakla beraber, süregelen dramanın yapısal ilkelerini bozmadan ve dramatik yapı öğelerini içinde barındırarak dramatik yapı bağlamında televizyon dizileri ile aynı yapıyı taşıyarak, aynı çizgiyi göstermektedir.



KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2005) “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Cogito**, 36, Yaz 2003, 76-83.
- Akyürek, Feridun (2008) **Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak**, İstanbul, MediaCat.
- Alexander, Victoria D. (2010) “Public institutions of “high” culture”, **Handbook of Cultural Sociology**, Ed. John R. Hall, Laura Grindstaff & Ming-Cheng Lo, London, Routledge, 368-377.
- Aristoteles (2013) **Poetika, Şiir Sanatı Üzerine**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say.
- Aristoteles (2021) **Poetika, Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Sanat Yayınları.
- Arklan, Ümit & Taşdemir, Erdem (2008) “Bilgi Toplumu ve İletişim: Bilginin Yayılması Sürecinde Kitle İletişim Araçları ve İnternet”, **Selçuk İletişim**, 5(3), 67-80.
- Arnold, Matthew (2020) **Kültür ve Anarşi, Siyasal ve Toplumsal Eleştiri Alanında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, VakıfBank Kültür Yayınları.
- Artı, Mine (2014) **Romanın Televizyona Uyarlanma Sürecinde Yeni Bir Kavram Olarak Dijinirasyon**, Yayınlanmamış, Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Aslan, Bora (2007) “Web 2.0: Teknikleri ve Uygulamaları”, (Çevrim içi) http://inet-tr.org.tr/inetconf12/kitap/Bildiriler/70_46_inet07.pdf, 30.12.2019.
- Aslan, Pınar (2020) “Digital Transformation in Television Series as a Popular Culture Product: A Study on Transnational Fandom of Turkish Television Series”, **Digital Transformation in Media & Society**, Ed. Ayşen Akkor Gül, Yıldız Dilek Ertürk & Paul Elmer, İstanbul, Istanbul University Press, 3-13.
- Aslanyürek, Semir (2014) **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Agora Kitaplığı.

- Ateşalp, Selin & Başlar, Gülşah (2015) “Katılımcı Kültür Tartışmaları Ekseninde Sosyal Medyada Diziler: Kardeş Payı Örneği”, **Intermedia International E-journal**, 2(1), 158-180.
- Atılğan, Gökhan (2010) “Küreselleşme Süreci ve Ulusal Kültür”, **Mülkiye Dergisi**, XXXIV(266), 5-22.
- Avşar, Rasim Erdem (2019) "Aklın "Aksesuar"ları: Gustav Freytag'ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 28, 1-30.
- Ayaşlı, Zeynep (2006) **Televizyonun Popüler Kültürü Oluşturma ve Yayma Etkisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Maltepe Üniversitesi.
- Başol, Öktem (2017) **Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri**, İstanbul, İthaki.
- Beer, David (2013) **Popular Culture and New Media: The Politics of Circulation**, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Bektaş Şeker, Tülay (2005) “Bilgi Teknolojilerindeki Gelişmeler Çerçevesinde Bilgiye Erişimin Yeni Boyutları”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 13, 377-391.
- Belfiore, Elizabeth (2009) "The Elements of Tragedy", **A Companion to Aristotle**, Ed. Georgios Anagnostopoulos, Chichester, Wiley-Blackwell, 628-642.
- Benjamin, Walter (2019) **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Bennet, Tony (2005) “Culture”, **New Keywords, A Revised Vocabulary of Culture and Society**, Ed. Tony Bennett, Lawrence Grossberg & Meaghan Morris, Malden, Blackwell, 63-69.
- Berger, Arthur Asa (1993) **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Çev. Murat Barkan v.d., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- BloombergHT (2021) “Twitter ile birlikte Türkiye'de en çok kullanılan sosyal medya şirketlerinin hepsi temsilci atamış oldu”, (Çevrim içi) <https://www.bloomberght.com/twitter-ile-birlikte-turkiye-de-en-cok-kullanilan-sosyal-medya-sirketlerinin-hepsi-temsilci-atamis-oldu-2277029>, 10.08.2021.

- Bolat, Nursel (2017) **Modernleşen Türkiye’de Feodal Dizilerin Görüntü Metni: Karagül Dizisi Örneği**, Yayınlanmamış, Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Bourdieu, Pierre (2019) **Televizyon Üzerine**, Çev. Alper Bakım, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Bourse, Michel & Yücel, Halime (2017) **Kültürel Çalışmaları Anlamak**, Çev. Halime Yücel, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Brasch, Ilka & Brinker, Felix (2021) "Opening Gambits: Cross-media Self-reflexivity and Audience Engagement in Serial Cinema, 1936–2008", **Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television**, Ed. Ariane Hudelet & Anne Crémieux, London, Routledge, 19-36.
- Bulunmaz, Barış (2014) “Yeni Medya Eski Medyaya Karşı: Savaşı Kim Kazandı ya da Kim Kazanacak?”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, 4(1), 22-29.
- Burgess, Jean & Green, Joshua (2009) **YouTube: Online Video and Participatory Culture**, Cambridge, Polity Press.
- Can, Fatma & Baysal, Hatice (2019) “Sosyal Medya ve Değişen Eğlence Kültürü: Sosyal Medya Dizisi “Adana 01” Üzerine İçerik Analizi”, **IV. Uluslararası Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Sempozyumu Bildirisi**, Burdur, 276-285.
- Casey, Bernadette, Casey, Neil, Calvert, Ben, French, Liam & Lewis, Justin (2008) **Television Studies, The Key Concepts**, London, Routledge.
- Chandler, Daniel & Munday, Rod (2018) **Medya ve İletişim Sözlüğü**, Çev. Babacan Taşdemir, İstanbul, İletişim.
- Chaney, David C. (2018) “Yaşam Biçimlerinden Yaşam Tarzına: Kültürü İdeoloji ve Duyarlılık Olarak Yeniden Düşünmek”, **İletişim Çağında Kültür**, Ed. James Lull, Çev. Ece Simin Civelek, Hece Yayınları, 127-150.
- Costello, John (2010) **Senaryo Yazımı**, Çev. Barış Baysal, İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- Crane, Diana (2002) “Culture and Globalization, Theoretical Models and Emerging Trends”, **Global Culture, Media, Arts, Policy, and Globalization**, Ed. Diana Crane, Nobuko

- Kawashima & Ken'ichi Kawasaki, London, Routledge, 1-28.
- Çağlıyan, Ebru Aydın (2019) "Aristoteles Nikomakhos'a Etik: Ahlak ve Siyaset Üzerine Bir İnceleme", **SineFilozofi Dergisi**, 4(8), 366-374.
- Çakır, Mukadder (2014) **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- Çelenk, Sevilay (2005) **Televizyon Temsil Kültür, 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri**, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- Çöteli, Sami (2016) "İnternet'ten İzlenen Dizi ve Seriyallerin "Araç İletidir" ve "Kullanımlar Doyumlar" Bağlamında İncelenmesi", **İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 3(2), 119-134.
- Çüçen, A. Kadir (2005) "Kültür, Uygarlık, Evrensellik ve Çok-Kültürlülük", **Kaygı: Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, 4, 111-115.
- Danesi, Marcel (2019) **Popular Culture: Introductory Perspectives**, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Dellaloğlu, Besim F. (2005) "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında", **Cogito**, 36, Yaz 2003, 13-36.
- Demir, Yalçın & Özgür, Aydın Ziya (Ed.) (2013) **Radio ve Televizyonda Program Yapımı**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2016) **Anlatıbilime Giriş**, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Dietrich, John E. & Duckwall, Ralph W. (1983) **Play Direction**, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- DiMaggio, Paul (1982) "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America", **Media, Culture and Society**, 4, 33-50.
- Dittmer, Jason & Bos, Daniel (2019) **Popular Culture, Geopolitics, and Identity**, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Dönmez, Nihan (2018) "Format Programların Anlatı Yapısı ve Küreselleşen Söylem: "Super Nanny" ve "Super Dadı"

- Programlarının Dramatik Yapısı ve Söylemi”, **Televizyon Çalışmaları**, Ed. Mert Gürer, İstanbul, Der Yayınları, 189-212.
- Dürüşken, Çiğdem (2014) **Antikçağ Felsefesi, Homeros’tan Augustinus’a Bir Düşünce Serüveni**, İstanbul, Alfa.
- Eagleton, Terry (2016) **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Emen, Emir Burak (2017) Adana Sokaklarından Bildiriyoruz: S1F1R B1R, (Çevrim içi) <https://bigumigu.com/haber/adana-sokaklarindan-bildiriyoruz-s1f1r-b1r/>, 28.01.2022.
- Erdoğan, İrfan & Alemdar, Korkmaz (2005) **Popüler Kültür ve İletişim**, Ankara, Erk Yayınları.
- Erdoğan, İrfan (2004) “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, 57, 1-18.
- Erdoğan, İrfan (2011) İletişimi Anlamak, (Çevrimiçi) <http://irfanerdogan.com/kitaplar/anlamak2011.pdf>, 27.10.2020.
- Erdoğan, İrfan (2016) “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayrimeşrûluğu”, **Doğu Batı**, 15, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, 69-100.
- Ergin, Ertan Eren (2015) **Sosyal Medyada Reklam Kullanım Örneği Olarak Yerli Reklamların İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Ergüney, Merve (2017) “Türkiye’de İnternet Dizilerinin Gelişmesine Zemin Hazırlayan Tarihsel ve Teknolojik Süreç”, **Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi**, 2(1), 52-59.
- Ersin, Nimet (2019) “The Effect of Popular Culture on TV Program Genres Within Globalization Process”, **Handbook of Research on Consumption, Media, and Popular Culture in the Global Age**, Ed. Ozlen Ozgen, Hershey, IGI Global, 76-93.
- Erturgut, Sedef Mine (2009) **Yerli Televizyon Dizilerinde Dramatik Yapı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi.

- Esen, Uluç (2014) **Aristoteles'ten Freytag'a Klasik Drama Yapısı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi.
- Esslin, Martin (2019) **Televizyon Çağı**, Çev. Murat Çiftkaya, İstanbul, Pınar Yayınları.
- Field, Syd (2020) **Senaryo Yazımının Temelleri**, Çev. Şerif Erol, İstanbul, Alfa.
- Fiske, John & Hartley, John (2004) **Reading Television**, London, Routledge.
- Fiske, John (2001) **Television Culture: Popular Pleasures and Politics**, Padstow, Routledge.
- Fiske, John (2002) **Introduction to Communication Studies**, London, Routledge.
- Fiske, John (2009) “British cultural studies and television”, **What is Cultural Studies? A Reader**, Ed. John Storey, London, Arnold, 115-146.
- Fiske, John (2010) **Understanding Popular Culture**, London, Routledge.
- Foss, Bob (2016) **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev. Mustafa K. Gerçeker, İstanbul, Hayalperest.
- Freytag, Gustav (2008) **Freytag's Technique of the Drama, An Exposition of Dramatic Composition and Art**, (Çevrim içi) <https://www.scribd.com/document/142741978/Translated-by-Elias-J-MacEwan-Gustav-Freytag-Freytag-s-Technique-of-the-Drama-an-Exposition-of-Dramatic-Composition-and-Art-BiblioBazaar-2008>, 06.12.2021.
- Fuchs, Christian (2020) **Sosyal Medya: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Diyar Saraçoğlu & İlker Kalaycı, İstanbul, NotaBene.
- Gans, Herbert J. (2018) **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Geçer, Ekmel (2015) **Medya ve Popüler Kültür, Diziler, Televizyon ve Toplum**, İstanbul, Okur Kitaplığı.
- Gentikow, Barbara (2010) “Television Use in New Media Environments”, **Relocating Television: Television in the Digital Context**, Ed. Jostein Gripsrud, London, Routledge.

- Gider Işıkman, Nihan (2016) "Genç Lumiere'lerin Yeni Mecrası Youtube", **Atatürk İletişim Dergisi**, 10, 5-18.
- Goodman, Gordon & Simkins, David (2014) "Updating Aristotle, Freytag & Campbell With Lakoff and Frames, Designing Interactive Narratives In Games", (Çevrim içi) <https://ieeexplore.ieee.org/document/7044157>, 06.12.2021.
- Gray, Jonathan & Lotz, Amanda D. (2019) **Television Studies**, Cambridge, Polity Press.
- Güllüoğlu, Özlem (2012) "Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme", **Global Media Journal**, 2(4), 64-86.
- Güngör, Nazife (2018) **İletişime Giriş**, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Güngör, Nazife (2020) **İletişim, Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Gürer, Mert (2015) "TV İstasyonlarının Web ve Sosyal Medya Kullanımı", **Yeni Medya Çağında Televizyon**, Ed. Sedat Özel, İstanbul, Derin Yayınları, 36-64.
- Gürgün, Hasan (2021) "'Mimêsis" Kavramı, Üç Yansıtmaya Kuramı ve Bu Kavramın Temel Sanat Akımları Üzerine Etkisi", **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, 51, 349-366.
- Güven, Ahmet (2017) "Bir İnternet Dizisi Değerlendirmesi: Sıfır Bir'de Şiddet ve Gerçeklik", **Marmara İletişim Dergisi**, 28, 149-152.
- Hafız, Muharrem (2015) "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi", **Journal of Islamic Research**, 26(1), 45-52.
- Hamamcı, Elif (2015) **Televizyon ve Sosyal Medya İlişkisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi.
- Hamilton, Caitlin (2016) "World Politics 2.0: An Introduction", **Understanding Popular Culture and World Politics in the Digital Age**, Ed. Caitlin Hamilton & Laura J. Shepherd, London, Routledge, 3-13.
- Hannerz, Ulf (2001) "Thinking About Culture in a Global Ecumene", **Culture in the Communication Age**, Ed. James Lull, London, Routledge, 54-71.

- Harun, Azahar & Abd Razak, Mohamed Razeef & Nasir, Muhammad Nur Firdaus & Nasir, Mohd & Ali, Ariff. (2013) "Freitag's Pyramid: An Approach for Analyzing The Dramatic Elements and Narrative Structure in Filem Negara Malaysia's First Animated Cartoon", (Çevrim içi) <https://www.researchgate.net/publication/301293373>, 07.12.2021.
- Hilliard, Robert L. (2015) **Writing for Television, Radio, and New Media**, Stamford, Cengage Learning.
- Himmelstein, Hal (2004) "Melodrama", **Encyclopedia of Television, Volume 1 A-C**, Ed. Horace Newcomb, New York, Fitzroy Dearborn, 1472-1474.
- İçli, Gönül (2001) "Küreselleşme ve Kültür", **C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi**, 25(2), 163-172.
- Jahn, Manfred (2020) **Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Jenkins, Henry (2017) "Medya Yöndeşmesinin Kültürel Mantığı", **Yeni Medya Kuramları**, Ed. Filiz Aydoğan, İstanbul, Der Yayınları.
- Jenkins, Henry (2018) **Cesur Yeni Medya, Teknolojiler ve Hayran Kültürü**, Çev. Nihan Yeğengil, İstanbul, İletişim.
- Jenkins, Henry, McPherson, Tara & Shattuc, Jane (2002) "Defining Popular Culture", **Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture**, Ed. Henry Jenkins, Tara McPherson & Jane Shattuc, Durham, Duke University Press, 26-41.
- Johnson, Richard (2009) "What is cultural studies anyway?", **What is Cultural Studies? A Reader**, Ed. John Storey, London, Arnold, 75-114.
- Jones, Steve & Kucker, Stephanie (2018) "Bilgisayarlar, İnternet ve Sanal Kültürler", **İletişim Çağında Kültür**, Ed. James Lull, Çev. Ece Simin Civelek, Hece Yayınları, 357-380.
- Karabulut, Tufan (2015) "Dramatik Yapının Analizinde Freitag Tekniğinin Kullanımı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 39(1), 37-54.
- Karaduman, Nedim (2017) "Popüler Kültürün Oluşmasında ve Aktarılmasında Sosyal Medyanın Rolü", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 31(43), 7-27.

- Karakoç, Enderhan (2014) “Medya Aracılığıyla Popüler Kültürün Aktarılmasında Toplumsal Değişkenlerin Rolü”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 2(3), 245-269.
- Kars, Neşe (2012) **Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin**, İstanbul, Derin Yayınları.
- Kellner, Douglas (2016) “Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar”, **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, 9(2), 132-151.
- Kellner, Douglas (2018) “Kültür Endüstrileri”, **Kitle İletişim Kuramları**, Der. Erol Mutlu, Ankara, Ütopya Yayınevi, 233-239.
- Kenny, Anthony (2019) **An Illustrated Brief History of Western Philosophy, 20th Anniversary**, Oxford, Wiley Blackwell.
- Köse, Utku & Çal, Özlem (2012) “Web 2.0 Servislerinin Sosyolojik Değerlendirmesi”, **Akademik Bilişim’12 XIV. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri**, (Çevrim içi) https://ab.org.tr/ab12/kitap/kose_cal_AB12.pdf, 10.08.2020.
- Kula, Nesrin (2012) “TV Dizileri Yoluyla Yeniden Üretilen Tüketim Kültürü”, **Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi**, 1(4), 507-530.
- Küçükdoğan, Bülent (2009) “Kültür ve Televizyon”, **Televizyon ve...**, Der. Bülent Küçükdoğan, Ankara, Ütopya Yayınevi, 69-109.
- Langer, Beryl (2019) “Popular Culture”, **Core Concepts in Sociology**, Ed. J. Michael Ryan, Hoboken, Wiley, 212-213.
- Lazier, Gil & Zahn, Douglas & Bellinghiere, Joseph (1974) "Empirical analysis of dramatic structure", **Speech Monographs**, 41(4), 381-390.
- Lotz, Amanda D. (2018) **We Now Disrupt This Broadcast, How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All**, Cambridge, The MIT Press.
- Löwenthal, Leo (2017) **Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum**, Çev. Beybin Kejanlıoğlu, İstanbul, Metis Yayınları.
- Lull, James (2018) “Neden İletişim Çağı?”, **İletişim Çağında Kültür**, Ed. James Lull, Çev. Ece Simin Civelek, Hece Yayınları, 9-16.

- Marshall, P. David (2014) “Seriality and Persona”, **M/C journal: A Journal of Media and Culture**, 17(3), 1-10.
- Matthews, Brander (1910) **A Study of the Drama, Boston**, The Riverside Press Cambridge.
- Maulana, İkbāl (2019) “Big Brothers are Seducing You: Consumerism, Surveillance, and the Agency of Consumers”, **Handbook of Research on Consumption, Media, and Popular Culture in the Global Age**, Ed. Ozlen Ozgen, Hershey, IGI Global, 57-75.
- Merrin, William (2012) “Still fighting “the Beast”: Guerrilla television and the limits of YouTube”, **Cultural Politics**, 8(1), 97-119.
- Mevzuat (2011) “Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun”, (Çevrim içi), <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.6112.pdf>, 15.11.2018.
- Miller, William (2016) **Senaryo Yazımı, Sinema ve Televizyon İçin**, Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir & Nesrin Esen, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Mutlu, Erol (1995) **Televizyonda Program Yapımı**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Mutlu, Erol (2016) “Popüler Kültürü Eleştirmek”, **Doğu Batı**, 15, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, 11-44.
- Mutlu, Erol (2017) **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- Newcomb, Horace (2004) “Narrative and Genre”, **The Sage Handbook of Media Studies**, Ed. John D. H. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger & Ellen Wartella, Thousand Oaks, Sage Publications, 413-428.
- Nişancı, İlkay (2018) **Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu**, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Nutku, Özdemir (2020) **Dram Sanatı, Tiyatroya Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Onedio (2017) Adana'nın En Gerçek Hali Sıfır Bir Dizisinin Başarı Hikayesi, (Çevrim içi) <https://onedio.com/haber/adana-nin-en-gercek-hali-sifir-bir-dizisinin-basari-hikayesi-797132>, 28.01.2022.

- Oskay, Ünsal (2018) **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul, İnkılâp.
- Oskay, Ünsal (2019a) **İletişimin ABC'si**, İstanbul, İnkılâp.
- Oskay, Ünsal (2019b) **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, XIX. Yüzyıldan Günümüze Kuramsal Bir Yaklaşım**, İstanbul, İnkılâp.
- Ozankaya, Özer (1992) "Ulusal Toplumun ve Ulusal Kültürün Kurucu Ögeleri", **Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, 3(10), 213-225.
- Özakman, Turgut (2020) **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği: Tiyatro, Radyo, Televizyon ve Sinema**, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Özel, Sedat (2015) "Televizyon Ekseninde İzleyici ve İnternet Üzerindeki Video Hizmetlerinin İzleyiciye Etkisi", **Yeni Medya Çağında Televizyon**, Ed. Sedat Özel, İstanbul, Derin Yayınları, 1-35.
- Özel, Sedat (2018) "Televizyon Yayınları İçin Mobil Girişimler", **Televizyon Çalışmaları**, Ed. Mert Gürer, İstanbul, Derin Yayınları, 68-104.
- Özer, Hatice (2016) "Popüler Kültür veya 'Beyaz Camın' Düşündürdükleri: Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Üzerine Etkisi", **Tarih Okulu Dergisi**, 9(XXVIII), 541-562.
- Özmen, Seçkin (2014) **Radyo ve Televizyon Okumaları**, İstanbul, Derin Yayınları.
- Page, Ruth (2013) "Seriality and Storytelling in Social Media", **Storyworlds: A Journal of Narrative Studies**, 5, 31-54.
- Peters, Francis E. (2004) **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.
- Platon (2019) **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Price, W. T. (1908) **The Analysis of Play Construction and Dramatic Principle**, New York, W. T. Price Publisher.

- Real, Michael (2018) “Popüler Kùltürde ve Medya Gösterilerinde Kùltürel Teori”, **İletişim Çağında Kùltür**, Ed. James Lull, Çev. Ece Simin Civelek, Hece Yayınları, 279-298.
- Ricoeur, Paul (2021) **Zaman ve Anlatı 1, Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**, Çev. Mehmet Rifat & Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Samih (2021) “Önsöz”, **Poetika, Şiir Sanatı Üstüne**, Aristoteles, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 9-17.
- RTÜK (2013) **Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırmaları 2013**, (Çevrim içi) <https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-kamuoyu-arastirmalari/3890/5232/televizyon-izleme-egilimleri-arastirmasi-3-2013.html>, 15.11.2018.
- RTÜK (2014) **Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları**, (Çevrim içi) <https://silo.tips/download/yayinlarda-program-trler-kod-tanim-ve-siniflandirmalari>, 23.08.2021.
- Rudolph, Dominik (2014) **YouTube und Fernsehen: Konkurrenz oder Ergänzung? Eine mehrstufige, vergleichende Analyse aus Nutzersicht unter besonderer Berücksichtigung der Digital Natives**, Baden-Baden, Nomos.
- Seeger, Linda (2016) **İyi Bir Senaryoyu Harika Hale Getirmek**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Self, David (1984) **Television Drama: An Introduction**, Houndmills, Macmillan.
- Slevin, James (2015) “İnternet ve Toplum”, **Sosyoloji: Başlangıç Okumaları**, Ed. Anthony Giddens, Çev. Günseli Altaylar, İstanbul, Say Yayınları, 411-417.
- Smith, Anthony D. (1990) “Towards a Global Culture?”, **Theory, Culture & Society**, 7, 171-191.
- Söğüt, Fatih (2020) “Dizilerin Yeni Mecrası Olarak İnternet: Televizyon Dizileri ile İnternet Dizileri Arasında Karşılaştırmalı Bir Analiz”, (Çevrim içi) <https://www.researchgate.net/publication/347323372>, 21.12.2021.

- Sözen, Edibe (2016) “Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi”, **Doğu Batı**, 15, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, 57-68.
- Storey, John (2003) **Inventing Popular Culture, From Folklore to Globalization**, Malden, Blackwell.
- Storey, John (2014) **From Popular Culture to Everyday Life**, London, Routledge.
- Storey, John (2018) **Cultural Theory and Popular Culture**, Harlow, Pearson.
- Swidler, Ann (2010) “Access to pleasure, Aesthetics, social inequality, and the structure of culture production”, **Handbook of Cultural Sociology**, Ed. John R. Hall, Laura Grindstaff & Ming-Cheng Lo, London, Routledge, 285-295.
- Şefii, Şirin (2019) **Kentlerin Dijitalleşmesinin Sinemada Temsili**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Şentürk, Rıdvan (2017) **İletişim ve Televizyon Teorileri**, İstanbul, Küre Yayınları.
- Taş, Oğuzhan (2020) **İletişim, Medya ve Kültür, Anahtar Kavramlar**, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- Taylan, Hasan Hüseyin & Arklan, Ümit (2008) “Medya ve Kültür: Kültürün Medya Aracılığıyla Küreselleşmesi”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, X(1), Haziran 2008, 85-97.
- TDK (2021) “Halk”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 10.02.2021.
- TDK (2021) “Tür”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 22.08.2021.
- TDK (2021) “Ulus”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 15.02.2021.
- Tekinalp, Şermin (2011) **Karşılaştırmalı Radyo ve Televizyon, Camera Obscura’dan Synopticon’a Teknolojik, Kurumsal ve Kültürel Evrim**, İstanbul, Beta.
- Timisi, Nilüfer (2016) “Teknoloji ve Toplum, Ağlar ve Aktörler”, **Dijital: Kavramlar, Olanaklar, Deneyimler**, Ed. Nilüfer Timisi, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 17-40.

- Tokgöz, Oya (2015) **İletişim Kuramlarına Anlam Vermek: Başlangıcından Günümüze Anglo-Amerikan İletişim Kuramı**, Ankara, İmge Kitabevi.
- Toksoy, Duygu (2009) **Dramatik Yapıda Çatışma**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi.
- Tulloch, John (2002) **Television Drama: Agency, Audience and Myth**, London, Routledge.
- Turner, Graeme (2016) **İngiliz Kültürel Çalışmaları**, Çev. Deniz Özçetin & Burak Özçetin, Ankara, Heretik Yayınları.
- Ünal, Yörükhan (2015) **Dram Sanatı ve Sinema, Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri**, İstanbul, Hayalperest.
- VoA Türkçe (2006) "Time Dergisinde 'Yılın İnsanı' Herkes", (Çevrim içi) <https://www.amerikaninsesi.com/a/a-17-2006-12-18-voa3-88040622/852603.html>, 04.08.2021.
- Vogler, Christopher (2021) **Yazarın Yolculuğu, Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları**, Çev. Kenan Şahin, İstanbul, Okuyan Us.
- We are social (2021) "Digital 2021", (Çevrim içi) <https://wearesocial.com/digital-2021>, 10.08.2021.
- We are social (2021) "The World's Most-Used Social Platforms", (Çevrim içi) <https://wearesocial.com/blog/2021/01/digital-2021-the-latest-insights-into-the-state-of-digital>, 10.08.2021.
- Wikizero (2019) "YouTube", (Çevrim içi) <https://www.wikizero.com/tr/YouTube>, 30.12.2019.
- Williams, Raymond (1993) **Kültür**, Çev. Suavi Aydın, Ankara, İmge Kitabevi.
- Williams, Raymond (2003) **Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim**, Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Williams, Raymond (2016a) "Teknoloji ve Toplum", **Doğu Batı**, 15, Mayıs, Haziran, Temmuz 2001, 225-237.
- Williams, Raymond (2016b) **Anahtar Sözcükler**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Williams, Raymond (2017) **Kültür ve Toplum, 1780-1950**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Woodruff, Paul (2009) “Aristotle’s Poetics: The Aim of Tragedy”, **A Companion to Aristotle**, Ed. Georgios Anagnostopoulos, Chichester, Wiley-Blackwell, 612-627.
- y.y. (2013) “Önsöz”, **Poetika, Şiir Sanatı Üzerine**, Aristoteles, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say, 19-32.
- Yanat, Yelda (2015) **Türk Sineması’nda Senaryonun Yapısal Sorunlarının En İyi Senaryo Ödüllü Filmler Üzerinden İncelenmesi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Yaren, Özgür (2015) "On The Wire ve The Wire Üzerine", **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, 22, 195-199.
- Yorke, John (2014) **Into the Woods, How Stories Work and Why We Tell Them**, UK, Penguin Books.
- Yücel, Volkan (2014) "Aristoteles'in Poietika'sı - Toplumsallaştırıcı Anlatı", **Cogito**, 77, 352-364.