

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON ve SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

REALİTİ ŞOVLARDA GERÇEKLİĞİN YENİDEN İNŞASI:

“MÜGE ANLI İLE TATLI SERT PROGRAMI” ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

EMRE BULUT

İSTANBUL, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON ve SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

REALİTİ ŞOVLARDA GERÇEKLİĞİN YENİDEN İNŞASI:

“MÜGE ANLI İLE TATLI SERT PROGRAMI” ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

EMRE BULUT

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi YENAL GÖKSUN

İSTANBUL, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Emre Bulut
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı	: Radyo ve Televizyon
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Yenal Gökşun
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Eylül 2020

ÖZET

Tür olarak Realiti Şov’lar “Gerçek” temelli yayıncılık söylemi ile izleyici karşısına çıkmaktadır. İşlediği konular itibariyle hayatın içinden gerçek hikâyelerin yayınlandığı bu programlarda gerçeklik yeniden üretilmektedir. Çalışmada gerçekliğin yeniden üretiminin hangi anlatısal unsurlar ve işlevler kullanılarak yapıldığını ortaya koymak hedeflenmiştir.

Bu çalışmada bir Realiti Şov türü örneği olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programının yapım aşamasından sunum aşamasına kadar çeşitli bölümleri incelenmiştir. Programın içeriğini, gerçek hayattan kişiler ve olaylar oluşturmaktadır. Başvuru yapanların talepleri doğrultusunda suçlular, katiller, hırsızlar veya kayıplar bulunmaktadır. Bu kapsamda kurmaca ile gerçek arasındaki çizginin keskinliğini kaybettiği, kurumların, normların ve değerlerin anlamlarını yitirdiği buna karşın tüm bu kavramların yeniden üretildiği gözlemlenmiştir. Bu yeniden üretim her bölümde aynı görsel ve işitsel unsurlar kullanılarak yapılmaktadır. Programın içerisinden, “Palu Ailesi olayı”, “Gazi Akbıyık’ın öldürülmesi olayı” ve “Şiar Kılıç olayı” örneklem olarak seçilmiştir. Bu örneklem anlatı analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Araştırmamız sonucunda programdaki bu yeniden üretim sürecinin belli başlı görsel ve işitsel unsurlar kullanılarak yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Hukuk nezdinde suçlu sayılan bir katilin masumiyetinin deklare edildiği, kolluk kuvvetleri, bakanlıklar gibi kurumların işlevlerini, değerlerin anlamlarını yitirdiği gözlemlenmiştir. Tüm bu bulgulara, programın her bölümünde aynı şekilde görülen 8 değişmez işlev ortaya konularak varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Televizyon programları, Realiti Şov, Aktarılmış gerçeklik, Anlatı analizi

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Emre Bulut
Field : Radio, Television and Cinema
Programme : Radio and Television
Supervisor : Ast: Prof. Yenal Göksun
Degree Awarded and Date : Master – Eylül 2020

ABSTRACT

Reality Shows as a genre appear before the audience with the "Real" based broadcasting discourse. Realiti is reproduced in these programs, where real stories from life are broadcast. The aim of the study is to reveal which narrative elements and functions are used to reproduce Reality.

Many parts of the program "Müge Anlı and Tatlı Sert", which is an example of a Realiti Show, from the production stage to the presentation stage have been examined. The content of the program consists of real life people and event: There are criminals, murderers, thieves or disappearances at the request of the applicant: In this context, it has been observed that the line between fiction and Realiti has lost its sharpness, institutions, norms and values have lost their meaning, yet all these concepts are reproduced. This reproduction process is done using the same visual and audio element: Among the program, the "Palu Family incident", "the murder of Gazi Akbıyık incident" and "Şiar Kılıç incident" were selected as sample: These samples were analyzed by the method of narrative analysi:

As a result of our research, it was concluded that this reproduction process in the program was carried out using certain visual and auditory element: It was concluded that the innocence of a murderer, who was considered a criminal under the law, was declared and that institutions such as law enforcement agencies and ministries lost their function: All these findings are arrived at by presenting 8 constant functions that are seen in the same way in every part of the program.

Keywords: Television Programs, Reality, Mediated Reality, Narrative Analysis

ÖNSÖZ

Bu çalışma, gerçek temelli bir yayıncılık iddiasında olan Realiti TV’lerde ve özellikle de “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında, gerçekliğin yeniden inşasını ve bunun nasıl yapıldığını ortaya koymayı amaçlamıştır.

Öncelikle tez konumu seçerken isteklerimi göz önünde bulunduran çalışmam süresince bana yol gösteren, desteğini ve anlayışını esirgemeyen, bakış açısı ve tavsiyeleriyle bu çalışmanın ortaya çıkmasına yardımcı olan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Yenal Göksun’a, özellikle Lisans dönemimde bana kattıkları ile ufkumu açan Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu’na çok teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte her zaman yanımda olan, fikirlerimi sabırla dinleyen, tüm stresi benimle birlikte yaşayan yol arkadaşım Deniz Çelikoğlu’na teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen fikirleri ile yardımcı olan kardeşlerim, Elif Bulut, Şeyma Nur Bulut ve Ali Hamza Bulut’a, sıkıştığım yerde yardımına koşan sevgili arkadaşım Yakup Toktay’a, süreç içerisinde arkamda durup bana yardımcı olan ÜLKE TV ailesine ve Genel Yayın Yönetmenim Hasan Öztürk’e sonsuz teşekkürler.

Bu çalışmayı, her zaman yanımda olan ve beni bugünlere getiren en sevdiğim ikiliye Annem Nursen Bulut ve Babam Ferhat Bulut’a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

GENEL BİLGİLER	iii
ÖZET	iii
GENERAL KNOWLEDGE	iv
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	0
1. GİRİŞ	6
2.TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN İNŞASI	8
2.1. Sosyal Bilimlerde ve Doğa Bilimlerinde Gerçeklik	8
2.2. Gerçeklik ve Hakikat.....	10
2.3. Bizden Bağımsız Olarak Gerçeklik.....	12
2.4. Toplumsal Gerçekliğin İnşası	14
2.4.1.Gündelik Hayatın Gerçekliğinde “Bilinç”	14
2.4.2.Gündelik Hayatın Gerçekliğinde Kişiler-arasılık	16
2.5.Kurumsal Olgular ve Kaba Olguların Ayrımı	18
2.6.Kurumsal Olgular ve Kurumsal Gerçeklik.....	19
2.7.Kurumsal Gerçeklikte Dilin Önemli Rolü.....	20
2.8.Gözlemciye Bağlı ve Bağımsız.....	21
2.8.1.Kolektif Niyetlilik	22
2.8.2 İşlev Yükleme.....	23
2.8.3 Kurucu Kurallar.....	23
3. MEDYA VE GERÇEKLİK	24
3.1.İletişim Teknolojilerinin Tarihsel Serüveni.....	25
3.2.Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş.....	26
3.3.Sözlü ve Yazılı Kültüre McLuhan’cı Bir Bakış	28
3.3.1.Kabile Çağı	29

3.3.2.Duyuların Dengesi ve Edebiyat Çağı	32
3.4.Kitle İletişim Araçları ve Kitle Kültürü.....	34
3.5.Anlatı.....	36
3.6.Yapısalcı Yaklaşım ve Anlatı	38
3.7.Medya Ürünlerinde Anlatı: Televizyon ve Sonrası	43
3.8.Gerçeklik ve Kurmaca	46
3.8.1.Jean Boudrillard ve Simülasyon Kuramı	48
3.8.2.Gerçeklik – Hiper-Gerçeklik	51
3.9.Televizyon ve Gerçeklik.....	52
3.10. Stuart Hall ve Temsil Kuramı.....	54
4.TÜR OLARAK REALİTİ ŞOV PROGRAMLARI VE TÜRKİYE	60
4.1.Televizyonda Türler	60
4.1.1.Realiti Şov Nedir?.....	61
4.1.2.Realiti TV'nin Literatürdeki Yeri	63
4.2.Realiti TV ve Benzeştiği TV Türleri.....	64
4.2.1.Tabloid TV – Tabloid Habercilik	64
4.2.2.Televizyon Belgeselciliği.....	66
4.2.3.Popüler Eğlence Formatları	67
4.2.3.1.Talk Şov'lar	68
4.2.3.2.Yarışma Programları	68
4.2.3.3.Spor Programları.....	68
4.2.3.4.Boş Zaman Yayıncılığı	68
4.2.3.5.Soap Opera(Dizi) – Melodram	69
4.3.Dünyada Realiti -TV	69
4.4.Türkiye’de Realiti – TV.....	71
4.4.1.Türkiye’de TRT yayıncılığı: Kamu Yayıncılığı	72
4.4.3. 1990’lar ve Türkiye’de Özel Yayıncılık	73
4.4.3.Türkiye’de Realiti TV Programının ilk Örnekler	74
4.4.4.Türkiye’de Realiti TV Programları ve Söylem Yapıları.....	75
4.4.5. Realiti Şov’larda Anlatıcı	76
4.4.6.Realiti Şov’larda Söylem	77
5. MÜGE ANLI İLE TATLI SERT PROGRAMI.....	79
5.1.Programın Künyesi.....	79

5.2. Programın Teması.....	79
5.3. Ana Hatlarıyla Programın İşleyişi	79
5.4. Programın Anlatı unsurları	80
5.4.1 Aktörler.....	80
5.4.1.1. Sunucu.....	80
5.4.1.2. Uzman Konuklar.....	82
5.4.1.2.1. Adli tıp uzmanı.....	82
5.4.1.2.2. Psikiyatrist	83
5.4.1.2.3. Avukat	84
5.4.1.3. Teknik Ekip	85
5.4.1.4. Katılımcılar.....	86
5.4.1.5. Stüdyo Seyircileri	88
5.4.1.6. İzler Kitle.....	89
5.4.2. Görsel Unsurlar	90
5.4.2.1. Oturma Düzeni.....	90
5.4.2.2. Dijital Ekranlar.....	92
5.4.2.3. Muhabir Bağlantıları	92
5.4.2.4. KJ– VTR.....	93
5.4.2.5. Beyaz Tahta.....	94
5.4.2.6. Dinleme Detayları ve Pencere	95
5.4.3. Yazılı Unsurlar	95
5.4.4. Kurumlar	96
5.5. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı’nın 8 Değişmez İşlevi	96
5.5.1. Tanıtım İşlevi.....	99
5.5.2. Yüzleşme İşlevi	104
5.5.3. Şahit İşlevi	108
5.5.4. Düğüm İşlevi	112
5.5.5. Hatırlatma İşlevi.....	115
5.5.6. Mantık Düzlemi İşlevi.....	115
5.5.7. Yargılama-Çıkarım İşlevi	119
5.5.8. Sonuç İşlevi.....	122
5.6. Program Anlatısındaki Gizli İşlev	128
6. SONUÇ	129

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: Adli Tıp Uzmanı Şevki Sözen katılımcı Tuncer Ustael ve eşi Emine Ustael'e mesleki deneyimini kullanarak açıklama yapıyor.....	82
Şekil 2: Uzman konuklardan Psikiyatrist Arif Verimli, katılımcılara kağıtta yazılanları okuyabilmesi için yardımcı oluyor.	83
Şekil 3: Uzman konuk Rahmi Özkan katılımcı Kıymet Albayrak ile konuşuyor.	84
Şekil 4: Sunucu Müge Anlı'nın dinlendirildiği, Uzman konuğun konuştuğu bir bölüm	85
Şekil 5: Palu Ailesi davasındaki katılımcıların yayına çıktıkları ilk an. Katılımcılar, Havva Palu, İsa Palı (ortadaki) ve Fatih Palu(soldaki)	87
Şekil 6: Katılımcı Havva Palu'nun sonuç bölümünde gözüktüğü an.....	87
Şekil 7: Müge Anlı ile Tatlı Sert Programındaki stüdyo seyircileri.....	89
Şekil 8: Müge Anlı ile Tatlı Sert programının oturma düzeni ve stüdyosu	90
Şekil 9: Programda kullanılan dijital ekranlar.....	92
Şekil 10: Programdaki muhabir bağlantısı	93
Şekil 11: Programdaki görsel unsurlardan beyaz tahtanın kullanıldığı bir an	94
Şekil 12: Teknik unsur olarak kullanılan Pencere ve dinleme detayına örnek	95
Şekil 13: Programa katılımcı olarak başvuran Havva Palu, İsa Palu ve Fatih Palu katıldığı ilk yayından ve tanıtım işlevinden bir an	101
Şekil 14: Programından tanıtım bölümünde Kayıp Meryem Tahnal'ın fotoğrafının gösterildiği bir an.....	102
Şekil 15: Sunucu Müge Anlı elindeki yazılı unsurlar ile hikâyenin tanıtım işlevini gerçekleştirmektedir	102
Şekil 16: Tanıtım videosunda geciktirme işlevini temsil eden bir kare	103
Şekil 17: Programındaki tanıtım videosundan bir kare	103
Şekil 18: Havva, İsa ve Fatih Palu'nun kendi ifadeleri ile yüzleştirildiği bir an	105
Şekil 19: Yüzleşme bölümünden bir an	107
Şekil 20: Şahit bölümünden bir an	109
Şekil 21: Bu an yüzleşme bölümüne güzel bir örnek	110
Şekil 22: Görülen şahit bir sonraki bölümde konuk olarak katılmaktadır	111
Şekil 23: Kırmızı ile işaretlenmiş şahit Şekil 22'de yayına canlı bağlantı ile katılmıştır..	111
Şekil 24: Hikâyelerin doruk notkasını anlatan görsel	113
Şekil 25: Düşüm bölümünde stüdyodaki karmaşıklık	114
Şekil 26: Sunucunun mantık işlevini temsil ettiği bir ifade	117
Şekil 27: Mantık düzlemini gerçekleştiren Uzman Konuk	118
Şekil 28: Mantık Düzlemi işlevinde sunucunun yüzündeki ifade.....	118
Şekil 29: Yargılama ve Çıkarım işlevine örnek verilecek bir an ve sunucunun ifadesi....	121
Şekil 30: Sonuç 1 bölümüne örnek verilebilecek Vakkas Akteke davası	123
Şekil 31: Sunucu Müge Anlı'nın duyulduğu an.....	125

Şekil 32: Sonuç 3 bölümüne verilen bu örnekte sunucu katılımcıya çıkışı göstermektedir	126
Şekil 33: Müge Anlı İle Tatlı Sert programının stüdyo seyircileri	127
Şekil 34: Zanlı ve katılımcı Tuncer Ustael'in canlı yayında gözaltına alındığı an.....	127

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: Reyting raporlarında programın bulunduğu sıralama	81
---	----



1. GİRİŞ

Türkiye’de özel televizyon kanallarının yayın hayatına başladığı yıllar olan 1990’lardan önce izleyicinin tanıştığı program formları sonraki yıllara kıyasla çok daha azdır. Bu yıllarla birlikte Türkiye’de televizyonculuk uluslararası formatlı yeni türler edinmeye başlamıştır. Yurtdışından alınan bu formatların kendi özelliklerine Türkiye’deki izleme alışkanlıklarının nitelikleri de eklenince, bu türler tüm dünyada olduğu gibi melez bir tür hüviyetine bürünmüştür. Zaman içerisinde çeşitlenen bu türlerden bizim çalışmamıza örnek olan Realiti Şov’lar, özgün bir tarzda “gerçeklik” ifadesiyle ortaya çıkmıştır.

Devam eden yıllarda artan Realiti Şov programlarının zemininde hep aynı içeriklerin olduğu görülse de birçoğu kendinden önceki programın biraz makyajlı hali olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin bir Realiti Şov yarışma programında anneler ve kızları yarışırken bir diğerinde neredeyse aynı puanlama türü ve içerikte ünlülerin mücadele ettiği görülmüştür. 7 gün 24 saat kameralarla gözetlenen ve birbirini tanımayan insanların bir evde olduğu “Biri bizi gözetliyor” programı ile tanışan izleyiciler belki de kendilerinin bile farkında olmadıkları “dikizleme” fantezilerini tatmin ederek merakla her gün destekledikleri yarışmacının her anına şahit olmuşlardır. İzlenilen bu gerçeklik salt bir gerçeklik olmamakla birlikte medya kendine içkin özellikleriyle bu gerçeği aktarılmış bir gerçeklik olarak sunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı bir tür olarak Realiti Şov’ların anlatısal unsurları kullanarak var olan gerçekliği nasıl yeniden ürettiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda Türkiye’de hafta içi her gün saat 10.00 – 13.00 saatleri arasında yayınlanan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı örneklem olarak seçilmiştir. Müge Anlı ile Tatlı Sert programı özellikle son yıllarda ülkenin gündeminde yer tuttuğu, işlediği hikâyeler ile haber bültenlerine taşındığı için çalışmanın konusu olarak belirlenmiştir.

Programın içerisinde işlenen “Palu Ailesi olayı”, “Gazi Akbıyık Cinayeti” ve “Şiar Kılıç Cinayeti” araştırmanın örneklemi içerisindeki vakalardır. “Palu Ailesi olayı” program içerisinde günlerce işlenmiş ve ertesi gün devam edecek şekilde bir seri olarak devam eden süreç sonucunda nihayete erdirilmiştir. Bu süreç içerisinde vaka, haber bültenlerinde, sosyal

medyada, evde, okulda, işyerlerinde çok fazla konuşulmuştur. Bu durum “Palu Ailesi” olayının seçilmesindeki birinci sebeptir. İkinci sebep ise, programın en uzun sürede sonuca ulaştırdığı hikâye olması nedeniyle programın anlatı unsurlarını test edilebilmesi için araştırmaya önemli bir imkân sağlamasıdır.

Bir diğer örnek vakada ise günlerdir aranan “Gazi Akbıyık” isimli şahsın programda yapılan itiraf sonucunda kızı tarafından öldürüldüğü ortaya çıkmıştır. Bu vakada babasını öldürüp tandırda yakan kız çocuğu suçunu canlı yayında Müge Anlı’ya itiraf etmiş ve sonrasında güvenlik güçleri tarafından tutuklanmıştır. Programın anlatı yapısı içerisinde ne tür gerçekliklerin inşa edildiğini anlamak için bu örnek olay önemli görüldüğü için seçilmiştir.

Bir diğer vaka ise yangın çıkan bir evde mahsur kalarak ölen Şiar Kılıç’ın aslında annesi ve üvey babası tarafından öldürüldüğünün ortaya çıktığı olaydır. Bu hikâye de programda işlendiği süre boyunca ülkenin gündeminde yer tutmuş ve sosyal medyada çokça tartışılmıştır. Bu yüzden çalışmamız içerisinde incelenecek diğer örnek vakadır.

Müge Anlı ile Tatlı Sert programında televizyonun anlatısal özellikleri kullanarak gerçekliğin nasıl inşa edildiğini problem olarak belirleyen araştırmamızın cevaplamayı amaçladığı soruları şunlardır.

1 – Bir tür olarak Realiti Şov’lar içeriklerinde barındırdığı gerçeklik ve kurmaca kavramlarını nasıl yapılandırmaktadır? Gerçek temelli bir yayıncılık iddiası olan bu türde yayınlandığı andan itibaren oluşan kurmaca unsurlar ile gerçeklik arasında beliren bir sorunsal bulunmaktadır.

2- Realiti Şov türü örneği olan Müge Anlı ile Tatlı Sert programının anlatısal işlevleri nelerdir?

3- Müge Anlı ile Tatlı Sert programının gerçekliği inşa ederken kullandığı anlatısal işlevler, hangi görsel ve işitsel öğelerle oluşturulmaktadır?

4- Programdaki anlatı yapısı ne tür gerçeklikler inşa etmektedir?

Bu dört soru araştırmamızın temel sorularını oluşturmaktadır. Çalışmamızda bu sorulara anlatı analizi yöntemi kullanılarak cevap aranacaktır.

2.TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN İNŞASI

2.1.Sosyal Bilimlerde ve Doğa Bilimlerinde Gerçeklik

Bu iki ana bilim kategorisi için gerçeklik, kendi içkin özelliklerinden dolayı farklılıklar arz etmektedir. Doğa bilimlerinin gerçekliği analiz edip ortaya koymak için kullandığı yöntemler farklıdır. En basit haliyle doğa bilimleri için bir durumun gerçekliği, kendi içerisinde bulunan yasalarla objektif bir tutumla, sübjektifliği dışarıda bırakarak belirlenmektedir. Bu haliyle doğa bilimleri gerçekliği deney ve gözlem yoluyla kanıtlama çabası içerisinde. Elbette bu doğa bilimlerinin ortaya çıkardığı şeyin her durum ve zamanda gerçek olduğu anlamına gelmemektedir.

Birikerek ilerleme özelliğine sahip bilimsel bilginin zamanla bir öncekini yanlışlıyor olması daha önce ortaya koyduğu gerçekliğin bir zaman sonra değişeceği anlamına gelmektedir. “Tüm kuğular beyazdır” hipotezi eğer bir tane bile siyah kuğu bulunursa tüm dengelim mantığına göre yanlışlığı kanıtlanabilir olacaktır.

“Benim önerim doğrulanabilirlik ile yanlışlanabilirlik arasındaki asimetriye dayanır; evrensel önermelerin mantıksal biçiminden kaynaklanan bir asimetri. Çünkü evrensel önermeler, tekil önermelerden türetilmez, fakat çelişebilir”(Popper, 2005: 19).

İnsanı tüm yönleriyle, farklı disiplinlerle inceleyen sosyal bilimler, bilimin nitel ve nicel yöntemlerini kullanarak gözlemlerini bu yöntemlerle açıklayıp ortaya bir kuram ve yaklaşım sunan bilim dallarıdır. Fen bilimleri ile doğa yasalarının oluşturulmaya başlandığı yılların ardından mevcut olan gerçekliklerin fizik ile açıklanmasını 17 ve 19.yy arasındaki sosyal gerçekliğin kavranmaya başlaması takip etmiştir. Aydınlanma Çağı diye tanımladığımız bu çağda en önemli gelişme bilimsel bilginin ortaya çıkmasıdır. Spinoza, Kant ve Descartes gibi düşünürler 17 yüzyılda bilgiye akıl ile ulaşılabilirliğini savunurken sonraki yıllarda bilimin çehresini değiştiren David Hume ve John Locke gibi düşünürler 19 yüzyılda bilimsel bilginin

kaynağını insanın duyuları ile algıladığı olgular üzerine kurgulamıştır. Böylelikle bilimsel bilginin sınırlılıkları da belirlenmiştir. Olguların söylediği üzere insanın duyuları ile algılayamadığı her durum bilimin inceleme alanına girmeyecektir.

Doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin arasında belli ayrımlar söz konusudur. Doğa bilimlerinin kullandığı yöntemler ile ulaştığı bilgi dünyanın her noktasında aynı olurken sosyal bilimler için bu durum geçerli olmayacaktır. Sosyal bilimlerin incelediği bir toplumsal gerçeklik, yer, zaman ve topluma göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu noktadan bakıldığında sosyal bilimlerin materyali olan olgular, doğa bilimlerinin incelediği fiziksel durumlardan tamamen farklıdır ve ayrım tam da burada gerçekleşmektedir. Moleküller, atom numaraları, suyun kaynama derecesi gibi evrensel kurallar doğa bilimlerinin incelediği olgularken, toplumdaki suç oranları, alışkanlıklar, toplum psikolojisi gibi durumlar her kesim için farklılıklar barındıran sosyal bilimsel olgulardır. Toplamlar, düşünce merkezleri, dil, din, değıştikçe ister makro olsun ister mikro her türlü ölçekte değışkenler farklılık göstermektedir. Wilhelm Dilthey'in bu konudaki düşüncesi “*Doğa bilimlerini açıklarız, tinsel hayatı anlarız*” şeklindedir (Topakkaya, 2016: 14).

Sosyal bilimlerin gerçeklik arayışındaki bağlamın değışmesi ile bilginin değışmesi gibi bir diğerk problem de nesnellik sorunudur. Sosyal bilimlerin sırtını amprık çalışmalara vermesi ile dayanak noktasını bilim yaptığı düşünöldüğünde araştırmacının bu bilimsel çalışma içerisinde ne kadar nesnel olduğı tartışılmıştır. Araştırmacının veri toplayıp analiz ederken kişisel düşüncelerinden soyutlanamayacağı düşüncesi sosyal bilimler ve onunla uğraşanların genel problemi olmuştur. Nesnelliğın karşısında öznellik var olan ve ortaya çıkarılmayı bekleyen gerçekliğı bozuma uğratacaktır. Her ne kadar bilim insanının nesnel olduğı söylene de her bilim insanın belli bir sosyal çevreye ait oluşu belli ön yargılara ve ön kabullere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sebeple her sosyal bilim araştırması gerçeğın tam anlamıyla yansıtıldığı araştırmalar olarak görölmemektedir. (Topakkaya, 2016: 34).

Özetle sosyal bilimler ve doğa bilimleri arasında temelden bir ayrım söz konusudur. İki bilim türünün de kendine has pratikleri ve tecrübeleri bu ayrımlardan beslenmektedir. Sosyal bilimlerin toplumları incelerken, toplumların farklılıklar barındırdığı ön kabulü doğa bilimlerinden ayrılan en keskin noktadır.

2.2 Gerçeklik ve Hakikat

“Gerçeklik” ve “Hakikat” kavramları insanın varoluşundan beri onu takip eden iki kavramdır. Çoğu zaman aynı bağlamlarda kullanılsa da aslına bakıldığında aynı şey değildir.

“Dilimizde bu sözcükler yan yana, çoğunlukla aralarındaki anlam farklılığı da pek önemsenmeksizin biri diğerinin yerine kullanılıyor. Özellikle “gerçeklik”, “hakikat”ın Türkçesi gibi düşünüldüğünden, kimi okuyucu bu sözcüğü gördüğü yerde, bunu yazarın dilinin eksikliğine verip, onu gerçeklik olarak okuyor, ya da tersi bir işlemle “gerçeklik” sözcüğünü “hakikat olarak okuyor”(akt. Tepe, 2003:17).

“Hakikat” kelimesi “gerçek” kavramını değil “doğru olan” kelimesini karşılamaktadır. “Gerçek nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihindeki yansımasını temsil eder”(Alpay: 2017: :26). Gerçeklik için bizden bağımsız bir var oluşun anlaşılması gerekmektedir. Hakikat içinse düşünülenin gerçekle uyumlu olması anlaşılmalıdır. “Hakikat nesnel gerçeklik üstünde edindiğimiz bilgidir”(Hançerlioğlu, 1979: 28).

“En genel anlamı içinde, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, var olanların tümü, var olan şeylerin bütünü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak var olan her şey”(Cevizci, 2003: 147).

Gerçekliğin, kişinin kendisinden soyut olarak zaten var olan kesinlik, olduğunu düşünürsek hakikat, gerçek olarak tanımlanan “şey”lerin zihinde belirmesidir. Tarihsel süreç içerisinde birçok düşünür ve filozof bu iki temel kavram üzerinde durmuşlardır. Sofistlerin en önemli düşünürlerinden olarak görülen Protagoras, meseleye insanı merkeze koyarak yaklaşmış, “bütün şeylerin ölçüsü insandır, var olanların var olduğunun, var olmayanların olmadıklarının. (akt.Tepe, 2016:32)” düşüncesini savunmuştur. İnsanı merkeze koyan anlayışla Protagoras, “her şey bana nasıl görünürse benim için öyledir,

sana nasıl görünürse senin için de öyle...üşüyen için rüzgâr soğuk, üşümeyen için değildir.” cümleleri ile doğruluğun göreliliği olduğu ve sofistlerin doğruluk hakkındaki savlarının bu görelilik olduğunu ortaya koymaktadır (akt. Tepe, 2003: 32).

Sofistlerin göreliliğe bakış açısına sahip oluşu doğruluk ve hakikat hakkındaki düşüncelerini temellendirmektedir. Pratogoras gibi bir diğer sofist olan Gorgias’ın düşünceleri ise göreliliğin ötesinde bilinmezliktir. *“Hiçbir şey yoktur; varsa bile insan için kavranılamazdır, kavranılır olsa da öteki insanlara bildirilemez, anlatılamaz* (akt. Tepe, 2003: 33).”

Sofistlerin doğruluk ile ilgili söyledikleri felsefi tartışmalarda halen devam ediyor olsa da pek bir ağırlığı yoktur. Ama onların bu tartışmaları yapmış olması sonraki düşünürlere zemin hazırlamıştır. Sofistlerin görelilik, bilinmezlik üzerine yaptığı çalışmalar onları eleştiren Sokrates ve Platon için başlangıç noktası olmuştur (akt. Tepe, 2003: 34).

Her ne kadar ontoloji alanının genel çerçevesini çizen kişi Aristoteles olsa da Platon’un bilgi-varlık alanındaki yöntemleri önem arz etmektedir. Platon, doğru bilginin ölçütünün insan olduğunu söyleyen düşüncelerin karşısında durmuştur. Ona göre doğru bilginin ölçütü ancak Tanrı’dır (Kranz, 1984: 195). Doğruluk, hakikat ve gerçeklik tartışmaları Orta Çağ filozoflarının da çokça tartıştığı bir konu olmuştur. Özellikle Thomas Aquinas’ın doğruluk ve var olanın arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koyduğu çalışmalar mevcuttur. Gerçeklik ve hakikat arayışında önemli dönüm noktalarından biri de Modernizm olmuştur. Modernizm ve öncesi dönemin en önemli ismi olan Descartes bir geçiş dönemi filozofu olarak bilinmektedir. Önceleri doğru bilginin kaynağı ve kural koyucusu Tanrı’ydı. Tanrı bir şeye ol deyince o oluvermekteydi. Ama Modernizm ile birlikte insan doğa bile baş başa kalmıştır. Tanrı’nın merkeze koyulduğu bir dünyadan aklın merkeze koyulduğu bir dünyaya doğru geçiş sağlanmıştır.

Kuşkucu bir düşünür olan Descartes her şeyden şüphe etmiştir. Duyuların insanı yanıltabileceğini söylemiştir. Uzakta küçük görünen nesnenin yakına gelince büyümesi ona duyu organlarının yanılabileceğini göstermiştir. Bu aramaların sonunda ise düşünüyor olması onun tutunduğu son kerte olmuştur ve *“...düşünüyorum öyleyse varım”* cümlesi böylece ortaya çıkmıştır. *“Doğru olan kesin olanıdır: kesin olan ise açık ve seçik kavranılmış olan, kendisinden, şüphe edilmeyecek olanıdır*(Tepe, 2003: 54).” Descartes için doğru demek kesin ve herhangi bir şüpheyi barındırmamasıdır.

2.3.Bizden Bağımsız Olarak Gerçeklik

Yaşanılan dünyada bizden bağımsız bir gerçeklik var mıdır? Bizden bağımsız bir dünyanın var olduğu fakat bu var oluşun bilinçle algılanamayacağı düşüncesi felsefe tarihi boyunca tartışılmıştır. Fakat bu konudaki en önemli detay bilincin bunu algılamayacak olmasıdır. Gerçekliğin bizim bilgimizden bağımsız olarak var olması durumu hem tehlikeli bir kuşkuculuğa sürükleyecektir hem de bu edilgenlik hiçbir işe yaramayacaktır. Berkeley'e göre eğer madde varsa, onu asla bilemeyiz; eğer yoksa hiçbir şey değişmez (Searle, 2006: 38).

Felsefe tarihindeki kuşkucuların Descartes'e varana kadar hepsinin düşünce sistemi aynıdır. Geçmişle alakalı en iyi kanıta sahip olursa da gelecek hakkında yanlış düşünmüş olunması mümkündür. Algısal tecrübeler hakkında en iyi kanıta sahip olursa da bu dış dünya hakkında hata yapılmayacağı anlamına gelmemektedir. Ulaşım araçları hakkında en iyi kanıta sahip olursa da hız konusunda hata yapılabilir. Böylesi bir kuşkuculuk ancak Descartes'de mevcuttur. Bunun bir sonraki adımı ise David Hume'un kuşkuculuğudur. Descartes'de yeterli delile sahip olmak durumu varken Hume'da hiçbir delile sahip olunamayacağı görüşü egemendir. İnsan gördüğü kuştan, oturduğu sandalyeden nasıl şüphe edebilir? Kuşkucu olan biri böylesi bir soruyu soruyla yanıtlar: “Bir ağaca baktığında ne algıyorsun?”. Cevap ise kendi bilinçli algısal deneyimimiz olacaktır. Bizim ağaç, kuş gibi şeyleri gerçekten gördüğümüze dair sağduyulu tezi çürütmek için bilimden ve yanılsamadan iki tez getirilmiştir(Searle, 2006: 38 - 39).

“Bir ağacı gördüğünüzde olup bitenleri bilimsel bir gözle dikkate alırsak, bulduğumuz şey şudur: Ağacın yüzeyinden fotonlar yansır, retinadaki görme sinir hücrelerine bu fotonlar hücum ederler ve retinadaki beş tabakalı hücreden geçerek bir dizi sinir hücresinin harekete geçmesine sebebiyet verirler ve beyindeki uyarı ve emir, sinir liflerinin birleştiği noktada sinir hücrelerinden oluşan gri kütleden de geçerek beyindeki görme zarına geri dönerler; sonuç olarak bu bir dizi sinir hücrelerinin uyarılması beynin derinlerinde bir yerde görme deneyimine sebep

olur. Görme dediğimiz şey neredeyse doğrudan doğruya beyinlerimizdeki görme deneyimidir. Buna ‘duyu verisi’, ‘algı’ ya da daha yakın zamanda ‘sembolik betim’ gibi farklı adlar verilir, ancak temel fikir, algılayan kişilerin gerçek dünyayı görmedikleridir.(Searle, 2006 : 39)”

Fakat bilimsellikten gelen bu kanıt hatalıdır. Gerçek dünyayı görmemin biyolojik açıklamasını yapmak bizim dünyayı görmediğimiz anlamına gelmemektedir. Yani ağacı görüyor olmamızın nasıl gerçekleştiğini nedensel olarak açıklamak ağacı görmediğimizi göstermeyecektir.

İnsanlar, yaşantısı boyunca konuşurken veya düşünürken bazı durumları önceden kabul etmektedir. Bu kabul edişler insan hayatında önemli bir yer tutmaktadır. İnsan bu ön kabullerin içine doğmakta ve onları sorgulamadan kabul etmektedir. Bir mağazadan kıyafet alırken, bir kitap okurken ya da bir film izlerken, insanlardan, onların konuşmalarından ve düşündüklerinden tamamen bağımsız gerçek bir dünya vardır ve bu dünyada var olduğu söylenen şeylerin bulundukları durumlarla alakalı söylenen ifadeler, gerçekte içinde bulundukları durumlara göre doğru veya yanlıştır. Bir örnek bu konuda açıklayıcı olacaktır. Yazın yapılacak olan bir tatil planlanırken Yunanistan’ın İtalya’dan daha sıcak olup olmayacağını düşünülmesi, İtalya ve Yunanistan’ı içinde barındıran gerçek bir dünya olduğunu ve bu yerlerin farklı sıcaklıklara sahip olduğunu, önceden kabulünü gerektirmektedir (Searle, 2006 : 21 - 22).

Bu çalışma boyunca gerçeklik konusundaki çalışmalarına başvuru John Searle, bizden bağımsız olarak var olan gerçeklik tanımına “*Dışsal Realizm*” demiştir. Bu deyişi açıklarken “realizm” demesinin sebebini bir gerçeklik iddiası olduğu için, “dışsal” demesinin sebebini ise diğer gerçeklik türlerinden – matematiksel ya da ahlaki realizm- ayırt etmek için kullandığını açıklamaktadır. Searle, yukarıda “hakikat” olarak tanımlanan mevcut olan şeylere verilen ifadelerin doğru olup olmasını ise “doğruluğun örtüşme teorisi” olarak tanımlamıştır.

2.4.Toplumsal Gerçekliğin İnşası

“Gerçeklik” kavramını tarih boyunca tüm felsefi akımlar ve filozoflar tartışmış bu konuyu tartışmalarının odağı yapmışlardır. İlk çağ filozoflarından yeni dönem düşünürlerine kadar birçok filozof için gerçeklik çok çekici ama bir o kadar da zor bir konu olmuştur. Bu bölümden sonra salt bir gerçeklik değil, toplumsal, sosyo-ekonomik durum ve psikolojiden etkilenen bir gerçeklik tanımı üzerinde durulacaktır.

Gerçekliğin toplumsal inşasından bahsederken toplumsaldan bahsetmemek imkânsızdır. Bir toplumsal gerçeklik, yaşadığı toplumun özellikleriyle bütünleşmiş bir hüviyete sahiptir. O toplumun tarihsel ve güncel şartları o gerçekliği direkt şekilde etkilemektedir. Toplumsal gerçeklik konusundan bahsederken söz konusu insanın temeline koyulması gereken iki terim “gerçeklik” ve “bilgi” dir. Tarihsel süreç içerisinde türlü felsefi tartışma ve sorgulamaları geride bırakarak bugünlere gelmiş iki kadim terimdir. “Gerçeklik” irademizden bağımsız olarak var olan “şey” lerin özelliği, “bilgi” ise bu “şey” lerin gerçek olduklarına dair bir kesinliktir. Toplumsal bir gerçeklikten bahsettiğimiz için bu iki temel terim bir filozofu da sokaktaki herhangi bir adamı da aynı derecede ilgilendirmektedir. (Peter L. Berger 2008: 3).

2.4.1.Gündelik Hayatın Gerçekliğinde “Bilinç”

Bilinç ve niyetlilik kavramları gerçeklik ve onun toplumsal inşasının anlaşılmasında büyük bir öneme sahiptir. Literatürde ve diğer dillerden çevriminde sorunlu bir sözcük olan yönelimsellik, niyetlilik ile benzerlik göstermektedir. Fakat niyetlilikle veya bir şeyi yaparken amaç gütmek gibi diğer durumlarla karıştırılmamalıdır. “*Bilinç daima yönelimseldir; o daima nesnelere yönelir ya da yöneltir.*” Thomas Luckmann, bilincin yönelimsel olduğunu bu şekilde anlatmaktadır. Peki, ne demek yönelimsel olmak? Yahut gündelik hayatın gerçekliğinde bilinç ve yönelimsel bilincin önemi nedir?

Bilinç yönelimseldir. Yani bilinç hep bir şey karşısında bir durumun içinde bulunur ve yönelir. Dan Zahavi “...yönelimsellik bilincin doğrultulmuş olması ile alakalıdır” der ve ekler, “*Başka bir deyişle, algıladığımız ya da yargıladığımız zaman, hissettiğimiz ya da düşündüğümüz zaman, kendimizi bir şey hakkında ya da bir şeye yönelik bir zihin durumu içinde buluruz.*” Bir kişi, ister bir şehrin manzarasına baksın isterse de rüyasında bir tanıdığını görsün her ikisinde de bilincin yönelimselliği ile bilincinde bir şeyler belirmesine neden olacaktır. Bir birey olarak insanın günlük hayatta gördükleri ile rüyasında gördükleri oldukça

farklıdır. Günlük hayatındaki arkadaş, sevgili ya da ailenin gerçekliği zihne çok farklı gerilimler ile girmekte, rüyalandaki gerçeklik çok başka gerilimler uyandırarak girmektedir. Buradan anlaşılan ve çıkarılması gereken ise şudur: bir birey olarak insan çoklu gerçeklikler arasında yaşamaktadır. Bilinç ise bu çok katmanlı gerçeklikler arasında gidip-gelme karakterine sahiptir. Kişi bu farklı gerçekliklerin arasında yaşadığının farkındadır ve birinden diğerine geçiş kişide bir şok yaratmaktadır. Rüyadan uyanmak bu tür bir şoktur(Peter L. Berger 2008: 34).

Kabul etmek gerekir ki insan ömrü boyunca birçok gerçeklikle yaşamaktadır. Bu çoklu gerçeklikler arasındaki en üstün olanıysa gündelik hayatın gerçekliğidir(Peter L. Berger 2008: 34). Luckmann gündelik hayatın gerçekliğini şöyle anlatmaktadır:

“Ayrıcalıklı konumu ona, en üst gerçekliğin ne olduğunu tayin etme yetisi verir. Bilinç gerilimi, gündelik hayatta en üst seviyededir; bu demektir ki gündelik hayat, en heybetli, en ısrarcı ve en şiddetli tarzıyla kendini bilince dayatır. Görmezden gelmek şöyle dursun, buyurgan varlığını zayıflatmak bile zordur. Sonuçta beni kendisine azami dikkat göstermeye zorlar. Ben, gündelik hayatı, tamamen uyanık bir halde tecrübe ederim. Gündelik hayatta var olmaya ve onu kavramaya yönelik bu kapsamlı uyanıklık hali, benim nazarımda onu normal ve kendiliğinden-aşıkarak kabul edilir; bu demektir ki benim doğal tutumumu tesis eder.”

İnsan çoklu gerçeklik ortamında yaşamaktadır. Bu cümle ile aslında ne kastedilmektedir? İnsanlar yaşamları sırasında gözüyle ve kulağıyla algıladığı, gördüğü her nesne bir gerçekliktir. Örneğin masa fiziksel bir görüngüdür. Masanın fiziksel özellikleri ile oradalığı onun gerçekliğini sunmaktadır. Aynı zamanda onun oradalığının algılanıyor olması mı onu gerçek yapmaktadır? Yani göz görevini yapmıyor olsaydı yahut şimdikinden biraz farklı yapıyor olsaydı; misal başka bir yerden yansıyan bir görüntüyü orada gibi gösterip kişiyi yanıltsaydı masa yine aynı gerçekliğe sahip olur muydu? Bir ütopyadan bahsetmeye gerek yok, hâlihazırda insanın gözü, gördüğü nesnenin, görüngünün geometrik olarak belli birkaç noktasına odaklanmaktadır. Geri kalan noktaları zihnimiz anlamlı bir bütünlük olarak kendisi tamamlamaktadır. Yani şu cümle bir aforizma değil yorum olarak algılanmalıdır: “Bizim şu anda gördüğümüz hiçbir şey aslında tüm gerçeği yansıtmamaktadır.” Masanın öyle ya da böyle

maddesel bir gerçekliği olduğu- yukarıdaki bölümlerde Yunanistan'ın sıcaklığını sorgularken kabul edilen dünya gibi- sıcaklık, ahşap, vida, sandalye ön kabulleri ile birlikte kabul edilmektedir. Tüm bu “şey” ler türlü türlü ön kabul gerektiren başka gerçeklikler değil midir?

İnsan, dünyaya geldiğinde böylesine bir çoklu gerçekliğin içine doğmaktadır. Dahası bu gerçeklikler bilincin yönelimselliği ile anlamlı hale gelmektedir. Tam da bu noktada gündelik hayatın gerçekliğini anlatırken dilin önemine vurgu yapmak gerekmektedir. Tüm bu görüngülerin bilgiyle tamamlanan gerçeklikleri dil ile nesnelleşmektedir. Bu nesnelleşen toplumsal gerçeklikte yaşanmaktadır. Sürekli olarak gündelik hayatta kullanılan dil anlam kazanan ve nesnelleşen her bir “şey” in düzenini sağlamaktadır(Peter L. Berger, 2008: 34 - 35). Thomas Luckmann Gerçekliğin Sosyal İnşası kitabında durumu şöyle örnekler:

“Coğrafi olarak adlandırılmış bir yerde yaşarım; toplumun teknik vokabüleri içinde adlandırılmış, konserve açacağından spor arabaya kadar çeşitlenen araçlar kullanırım; yine bu vokabüler aracılığıyla düzenlenmiş, satranç kulübümden tutun da Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar uzanan bir insani ilişkiler ağının içinde yaşarım. Bu anlamıyla dil, hayatımın toplumdaki koordinatlarını gösterir ve bu hayatı, anlamlı nesnelerle doldurur.”

Gündelik hayat gerçekliğinde yaşanırken algılar, özellikle de görme duyusu kişiyi gündelik hayatın gerçekliğinde tutmaktadır. Buradaki tutma fiili ile gündelik hayattaki uyanıklık ve bilinç hali kastedilmektedir. Fakat burada önemli olan nokta gündelik hayatın gerçekliği yaşanırken bir ütopya, bir rüya ya da felsefi bir tartışmanın gerçekliğinden bahsederken oluşan tutarsızlık, bilinmezlik ve fikir ayrılığının yüksek oranda yaşanmıyor olmasıdır. Gündelik hayatın gerçekliğini zamansal ve mekânsal olarak kabul edilmektedir. İnsan bu çoklu gerçekliğin içine doğmuştur.

2.4.2.Gündelik Hayatın Gerçekliğinde Kişiler-arasılık

Gündelik hayatın gerçekliğinin diğer bir özelliği ise kişiler-arasılıktır. Gündelik hayatta sürekli olarak başkalarıyla iletişim halinde olma durumu söz konusudur. İnsanın diğerleriyle etkileşime geçip iletişim kuruyor olması bu gündelik hayat içinde varlığını sürdürmesini sağlamaktadır. İşte bu kişiler-arasılık, gündelik hayatın gerçekliğini, tecrübe edilen tüm diğer

gerçekliklerden ayırmaktadır. Bir rüyanın gerçekliğini örnek vermek konunun anlaşılmasında faydalı olacaktır. Uyku süresince görülen her şey başlı başına rüyayı görenin gerçekliklerinden ve zihninden oluşan görüngülerdir. Diğer taraftan gündelik hayat içerisinde yaşanan tüm gerçeklik bir diğerinin yaşadığı gerçeklik ile ilişki içindedir. Herkes kendi doğal tutumu içindedir ama bu doğal tutum ilişki halindedir.

Yaşanılan dünya içinde doğal yaşam şekli bir başkasının doğal yaşam şekline karşılık gelmektedir. Buna doğal tutum denmektedir. Yukarıda gündelik hayatın gerçekliğine dair bahsedilen, bireyin yaşadığı tüm nesnelleşmelerin, bu nesnelleşmeler ışığında kavradığı dünyanın, buradalık ve şimdilik esasının aynısını diğer insanların tecrübe ettiği bilinmektedir. Bu ortaklaşa dünya içinde birinin görüşleri ve bir başkasının görüşleri aynı veya farklı olabilmektedir. Aynı takımın tutuluyor ya da aynı kafelere gidiliyor olabilir. Farklı işlerde çalışıp, farklı kitaplar da okunuyor olabilir. Zamansal ve mekânsal uzam ile bir başkasınıniki örtüşmeyebilir. Ama yine de herkes ortak bir dünyada yaşadığını anlamaktadır. Nihayetinde alanları, duyular ile diğerinin arasında bir karşılıklılık durumu söz konusudur. Böylece dünyanın gerçekliğine dair ortak bir duyuyu paylaşılmaktadır. Doğal tutum bu duyusal bilincin tutumudur. Bu ortak duyuya sahip olunması ise ortak dünyada yaşadığımıza bir atıftır(Peter L. Berger, 2008 : 37).

Yaşantısına devam eden her insan için gündelik hayatın gerçekliği olduğu haliyle kabul edilmektedir. Bu, sorgulanmadan kabul edilen gerçeklik yalın varlığının ötesinde artı bir doğrulama gerektirmemektedir. Gündelik hayatın gerçekliğini sorgulamak isteyen insan şüpheyeye düşse bile yaşantısı içinde bu şüpheyi sürekli ötelemek zorunda kalmaktadır. Zira bu şüphe etme meselesi çok zor ve acımasızdır. Şüphesinde sadık kalan insan için gündelik hayatı değişmek zorunda kalmakta ve sert bir geçiş yaşanmaktadır. Gündelik hayatın gerçekliğine meydan okumak isteniyorsa dikenli bir yola girildi demektir. Artık gündelik hayatın doğal tutumundan çıkıp bir felsefecinin ya da bilim adamının teorik tutumuna geçilmiştir(Peter L. Berger 2008: 37).

2.5.Kurumsal Olgular ve Kaba Olguların Ayrımı

Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde toplumsal gerçekliğin inşası, gündelik hayatın gerçekliğini bilinç ve kişiler-arasılık özellikleri ile anlatılmıştır. Şimdi ise daha somut şekilde dünyada var olan şeyleri bazı içkin özellikleri ve algılanış biçimine göre ikiye ayrılacaktır. Bu noktada esas sorun ise şudur: ontolojik özellikleri olan varlıklara karşı tutumumuz öznel olduğu halde nesnel bir toplumsal gerçeklik nasıl söz konusu olabilir?

Cevabı vermeden önce soru daha anlaşılır kılınmalıdır. Dünyada var olan kurumsal gerçekliklerin bazı özellikleri mevcuttur. İnsanlar da o özelliklere göre görüngülere bazı değerler yüklemektedir. Örneğin bir para, ona para dediği için paradır. Yani ona para demeden önce o kimyasal selüloz liflerden oluşan kâğıt parçasıdır. Sonrasında öznel olarak bir değer atfedilmektedir. Böylelikle yeni formunda o bir para olmaktadır. Soru ise tam bu noktada başlamaktadır. Bu kimyasal varlığa yüklediğimiz öznel değer nasıl olup da herkes tarafından kabul edilmiş nesnel bir gerçekliğe dönüşmektedir? Toplumsal gerçeklik üzerine birçok eser kaleme alan John Searle *Zihin, Dil ve Toplum* kitabında bu sorulara yanıt vermiş ve olguları kaba ve kurumsal olgular olarak sınıflandırmıştır.

Dünyada var olan bazı şeyler, sadece insanlar onlara inandığı için var olmaktadır. Daha açık bir ifade ile insanların hâlihazırda olan dünyada olmadığı ama diğer maddi varlıkların, dağların, denizlerin olduğu varsayılırsa bu var olan ama daha insanların uğramadığı dünyada para, mal sahibi olma, evlenme, memur olma gibi olgular asla olmayacaktır. Zamanla, ateşi, ekip-biçmeyi, otomobili icat eden insanın “*bundan sonra buna para diyeceğiz*” dediği bir sözleşme gibi var olan olgular “*kurumsal olgular*” dır.

Diğer taraftan az önceki örnekte olduğu gibi insanların olmadığı ve her şeyi ile var olan dünyadaki her şey ise kaba-kurumsal olmayan olgulardır. Alp dağları, yeryüzüne vuran güneş ışınları, nehirler, okyanuslar, toprak, atomlar, elektronlar (Searle, 2006 : 26). Kurumsal olan her olgu için insan kurumlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Para için para, evlilik için evlilik kurumuna ihtiyaç duyulmaktadır. Ama kaba olgular için bir kurum ve insana ihtiyaç yoktur. Bu noktada “*kaba olguları ifade etmek için de dil kurumuna ihtiyaç duyulmuyor mu?*” diye bir soru gelebilir. Cevap, “*Hayır*” olacaktır. Çünkü dil kurumu olmadan önce de o kaba olgular orada öylece durmaktaydı ve bu sadece onun ifadesidir.

2.6.Kurumsal Olgular ve Kurumsal Gerçeklik

Bu bölümde kurumları oluşturan insanların her birinin öznel yargıları ile nasıl objektif bir gerçeklik oluşturduğunu ve yine bir araya gelen insanların kendi dünyalarında kullandıkları kurumsal gerçeklikleri nasıl nesnel bir olguya dönüştürdükleri anlatılacaktır. Bu çalışma iki olgudan kurumsal olana yoğunlaşacaktır. Zira çalışmanın amacı itibariyle kurumsal olguları açıklamak toplumsal gerçekliği anlaşılır kılmak açısından yerinde olacaktır.

Objektif bir toplumsal gerçekliğin inşasının nasıl mümkün olduğunu anlamak için kurumsal olguları incelemek gerekmektedir. Bu çalışmada John Searle'nin kategorize ettiği kurumsal ve kaba olgular izleğinde tanımlama yaparken yine onun benzetmelerini kullanılacaktır. Searle, objektif bir toplumsal gerçekliğin öznel düşüncelerin sonucunda oluştuğunu para örneği ile anlatmaktadır.

Cebimizden çıkardığımız bir kâğıt parayı inceleyelim. Onun kimyasal ve fiziksel özelliklerine odaklanalım. Boyanmış, selüloz liflerden oluşan önemsiz basit bir kâğıt parçası. Birçok kişinin elindeki bakteriyi toplamış ve kötü kokmuş olması da cabası. Peki bu basit ve kokuşmuş kâğıt parçasının ne değeri var? Ya da ona neden değer atfederiz. Onu para yapan güç nedir? Bu noktada düğümü çözecek olan şey elbette fizik ve kimya değildir. Zira bu konuya kafayı takmış biri olarak evimi darphaneye çevirip, her şeyi ile birebir aynı olan bir para üretmeye kalksam bile “para” üretmiş olunmayacaktır. Sahte para basmaktan yakalanıp, hüküm giyilmesi durumu söz konusu olacaktır. Peki tamamıyla aynı olarak üretilen kâğıt parçası neden hala “para” olamaz? Onu para yapan şey ancak hep birlikte onun para olduğunu düşünülmesidir. Tabii bunun yanında kullanılan tür paranın uzun zamandır kullanılan bir çeşit olması da gerekmektedir.

Kurumsal olan diğer olguların da durumu para ile benzerlik göstermektedir. Futbol maçları, konserler, cumhurbaşkanları, diplomalar, evlilik, kolluk kuvvetleri. Bunların tümü herkesin onların öyle olduğunu düşünmesinden dolayı öyledir ve o görevdedir. Konuyu biraz daha anlamlı kılmak için 1992’li yılların Los Angeles’ine gitmek gerekebilir. 1992 yılında Los Angeles’te siyahi bir Amerikalıyı darp eden polislerin suçsuz bulunup salıverildiği gün toplumsal olaylar patlak vermiştir. Kararı protesto etmek isteyen binlerce insan sokaklara dökülmüş, toplumsal düzen bozulmuştur. Özellikle yağmalama, kundaklama, cinayet olayları artmış, 53 kişi hayatını kaybetmiştir.

Bir markette yağma yapan kişiye BBC muhabiri yaklaşıp neden yağma yaptığını sormuştur. Adamın verdiği cevap bazı gerçekliklerin nasıl olup da biz sayesinde var olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. “*Bu şuada serbest, neden yapmayayım? Sahiden de yağma yapan adamın söylediği gibi bu ayaklanma ile bazı kurallar ve kural koyucuların iktidarı yok olmuştur. Polisten sayıca daha fazla olan öfkeli halk yüzünden polis karakola çekilmiş çaresizce beklemiştir. Her kurumun bir statü işlevi olduğunu gösteren bu örnek aynı zamanda biz istediğimiz için polisin ve askerin gücünün olduğunu göstermektedir. Yani toplumsal düzen insanlar evlerinde oturup, işlerine gidip gelirken, yani her şey yolundayken geçerli olmaktadır.*

2.7.Kurumsal Gerçeklikte Dilin Önemli Rolü

Kurumsal gerçeklikler var olabilmek için insana ihtiyaç duymaktadır. Bu kurumsal gerçeklikleri anlatıp onu betimlemek için bir başka kurumsal olgu olan dile ihtiyaç duyulmaktadır. Ama sade haliyle bu tanım dilin önemini anlatmak için yeterli değildir. Dil, kurumsal gerçekliklerin oluşumunda sadece onları tasvir ettiği ölçüde değil onların bir anlamda kurucu bileşeni de olduğundan çok önemlidir.

Mesela 50 liralık bir kâğıt paranın üzerindeki “*14 Ocak 1970 ve 1211 sayılı kanuna göre çıkarılmıştır*” ifadesi onun para olduğunu betimlemesinin de ötesinde, Merkez Bankası bu cümleyi yazarak yeni bir olgu yaratmış olmaktadır. Bu ibarenin Merkez Bankası tarafından yazılmış olması onu sahtelerinden ayıran en başat unsurdur ve bu ifade ile o kâğıt parçası ülkenin her yerinde geçerli olan bir kurumsal gerçekliğe dönüşmektedir.

Verilen örnekte Merkez Bankası’nın paranın üzerine yazdığı cümle aslında bir anlamda edimsel ifadelere benzemektedir. Edimsel ifadeler en basit haliyle bir şeyi belirtmenin o şeyin doğruluğuna delalet etmesidir. Mesela “*Yarın yanına geleceğim*” ya da “*İstifa ediyorum*” sözleri birer edimsel ifadedir. Bu noktada anlaşılması gereken nokta açıkça şudur: İstifa ediyorum sözü kendinden önceki gerçekliği bıçak gibi keserek yeni bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu sadece “*istifa ediyorum*” cümlesi ile yapılmaktadır. Bunun bir istifa olmasını sağlayan şey sadece öyle söylenmesidir (Searle, 2006: 150).

Edimsel ifadeler kurumsal gerçeklik oluşumunda sıkça kullanılan ifadelerdir. Edimsel ifadeleri literatüre kazandıran isim J.L. Austin’dir. Edimsöz ifadesi için “*...insanın dille iletişiminin eksiksiz en küçük birimidir. Ne zaman birbirimizle konuşsak ya da yazışsak*

edimsözde bulunmuş oluruz” (Akt. Searle, 2006:156). Edimsöz denilen ifadeler niyetli olmadan emretmek, tartışmak, söz vermek gibi ifadelerdir. Yani en basit haliyle ağızdan çıkan her ses dalgası birer söz edimidir. Bu söz edimleri ses dalgalarının şekline göre biçim almaktadır. Bir söz edimi ile ricada bulunulabilirken başka bir ses dalgası ile gerçekleşen söz edimi ile bir emir verilebilir ya da basit şey ifade edilebilir(Searle, 2006: 131).

Bu açıklanan haliyle Merkez Bankası’nın ifadesi de bir söz edimine benzemektedir. Çünkü Merkez Bankası çıkarttığı paranın yasal olarak geçerli para olduğunu söylemesi ile yasal olarak geçerli bir para üretmiş olur, bu da edimsel ifadedir.

2.8.Gözlemciye Bağlı ve Bağımsız

Bu çalışmada bir tür olarak Realiti Şov’larda gerçekliğin hangi anlatısal unsurlar ile inşa edildiğini ortaya koymak hedeflenmiştir. Bu türden bir gerçeklik yeniden inşasını anlaşılması için tüm bu gerçeklik açıklamalarının ve toplumsal gerçekliğin yapı taşlarının anlaşılması gerekmektedir. Gerçekliğin zihin, biyoloji ve metafizik boyutlarını inceleyen düşünür, yazar, John Searle, toplumsal gerçekliğin yapı taşlarını üç başlıkta anlatmaktadır. Kolektif niyetlilik, işlev yükleme, kurucu kurallar. Çalışmanın en başında gerçekliği anlatırken bahsedildiği gibi bazı gerçeklikler bizden bağımsız olarak vardır, bazıları ise bize bağlıdır. Bunun yanında her iki özelliği barındıran nesneler de mevcuttur.

Bir sandalyenin, fiziksel, kimyasal ve moleküler bir yapısı vardır. Sandalye ahşaptan yapılmış, üzeri verniklenmiş, oldukça hafif ve bir o kadar da sağlam olmuş olsun. Ayrıca yer çekimi yasasına uygun biçimde yere sabit durmaktadır. Bütün bu özellikler herkesin zihninde olan bir sandalyeyi tarif etmektedir. Sandalyenin fiziksel özellikleri “Bu bir sandalyedir” ifadesinde bulunmamaktadır. Fiziksel özelliklerinin yanında o bir sandalyedir, çünkü ahşap ona göre kesilmiş, ona göre üretilip satılmış ve ona göre kullanılmıştır. Yani onun sandalye oluşu bu tür gözlemciye bağlı özellikler sayesinde. Burada gözlemciden kasıt, yapan, kullanan, satan, dizayn eden anlamındadır. Yer çekimi, kütle fotosentez yani doğal bilimler gözlemciden bağımsız, seçimler, dergiler, futbol karşılaşmaları, gözlemciye bağımlı özelliklerdir(Searle, 2006: 132 - 133).

2.8.1.Kolektif Niyetlilik

Toplumsal gerçeğin yapı taşlarını açıklayan Searle'nin üç başlığından ilki kolektif niyetliliktir. Searle, Zihin, Dil ve Toplum kitabının dördüncü bölümünde niyetlilik sözcüğünden talihsiz bir sözcük olarak bahsetmiştir. Almanca kökenli kelime “*yönelmişlik*” demektir ve bu haliyle herhangi bir sorun yoktur. Ama İngilizcede niyet etmek niyetliliğin birçok şekliyle biridir. Searle en genel haliyle niyetliliği “... *benim öznel durumlarım beni dünyanın kalanı ile ilişkilendirir ve bu ilişkinin genel adı “niyetlilik”tir*”(Searle, 2006: 100).olarak tanımlamıştır.

Farklı dillerde niyetli olmak, niyet etmek, inanmak, ummak gibi anlamlara sahiptir. En genel anlamı ile niyetli olmak bir şeyi yapmaya yönelmektir. Kolektif niyetliliği sadece bunun çoğulu olarak nitelendirmek yeterli değildir. Felsefe geleneklerinde çoklu-kolektif niyetlilik bireysel niyetliliğe indirgenmektedir. Basit anlatımla bireysel niyetlilikler toplamda kolektif niyetliliği oluşturmaktadır. Bu durum bireylerin toplumu oluşturması ile benzerlik göstermektedir. Doğru bir ifade olsa da tanım sadece bu kadarla sınırlı değildir. Kolektif olmak bir şeyi birlikte yapıyor olmaksızın o birliktelikte bireyler arası inanç da gelişmektedir. Takım sporlarında kullanılan kolektif oyun tanımı kolektif niyetliliğe örnektir. Burada bahsedilen kolektif oyun sadece takımdaki her oyuncunun bireysel olarak görevlerini yerine getirmesi midir? Oyun kurucunun pas vermesi, forvetinde sayı yapması mıdır? Örneğin bir grup insanın bir arabayı ittiği bir durumda bireysel kuvvetler uygulanırken, kişinin yanındakinin de kendisi gibi iteceğine dair inanç beslemesi itmeye devam edilmesini sağlayan temel motivasyon değil midir? Evet, kolektif niyetlilik, biz kendi payımıza düşeni yaparken yanımızdakinin de aynı şekilde kendi payına düşeni yapmasına dair duyulan inancı gerektirmektedir. Aynı zamanda benim size inandığıma, sizin de inanmanız ve benim de benim inandığıma sizin de inandığınıza inanmam gerekmektedir. Bu aslında bir geriye doğru gidişi doğurmaktadır. Bu karşılıklı niyetlilik ve inanç haline iş birliği denmektedir. Bir kimsenin gidip birinin arkasından kafasına gizlice vurması kolektif niyetlilik barındırmaz ama aynı şey boks maçı için geçerli değildir. Orada herkes kendi payına düşeni yapmaktadır. İnsan bu iş birliği sayesinde, tartışma, futbol maçları, mahkemeler gibi birçok kurumsal olguyu oluşturmaktadır. (Searle, 2006: 134).

2.8.2 İşlev Yükleme

Kurumsal gerçeklik inşasının ikinci yapı taşı işlev yüklemedir. Belli nesneleri bazı işlemler için alet olarak kullanmak insanlarda ilk çağlardan bu yana var olan bir niteliktir. Bu yeteneğin bir sonraki formu nesnelere işlev yüklemektir. Fakat bu işlev nesnelerin kendisinde içkin değildir. İşlev dışarıdan birisi tarafından ona yüklenmek zorundadır. Bir kütüğün kendisinde sandalye olma özelliği mevcut değildir. Ona sandalye işlevi atfedilmektedir. Burada önemli olan nokta işlev tayin etmenin gözlemciye bağlı olmasıdır. Başka bir deyişle işlevler gözlemcilere ya da faillere bağlı olarak vardır. Bu noktada konuyu anlaşılır kılmak için Searle'ın kullandığı örneğin aynısı kullanılacaktır. İlerleyen teknolojik gelişmeler ve tıp kalbin işlevinin kan pompalamak olduğunu söylemektedir. Fakat bu işlev tayininin yapıldığı bağlam önceden kabul edilen bir inanç içerisindedir. Yani kalbin kendi mantığı içerisinde kanı pompalıyor olmasından dolayı kişi ya da canlı hayatta kalmayı sürdürebiliyor durumu biz hayatta kalmayı değerli olarak kabul ettiğimiz için bir işlev haline bürünmektedir. Burada bahsedilen inanç hayatta kalmanın değerli olduğu yönündeki inançtır. Eğer hayatta kalmanın değil de ölmenin değerli olduğu bir hayatta yaşıyor olsaydık, kalp kan pompalayarak canlıyı hayatta tuttuğunda işlevini yerine getirmemiş olacaktır. Bu yüzden bütün işlevler gözlemciye bağlıdır. Fakat diğer taraftan nedensel olarak var olan her şey gözlemciden bağımsızdır(Searle, 2006: 138 - 139).

2.8.3 Kurucu Kurallar

Kurumsal gerçekliğin yapı taşlarının son maddesi ve kurumsal olguların olmazsa olmazı kurucu kurallardır. Trafığın genel akışı içinde “sağdan git” diyen, alışveriş merkezlerine girerken “üzerinizdeki metal eşyaları çıkarın” diyen yapıldığında her şeyin daha düzenli kurallar bütünü olarak tanımlanabilmektedir. Diğer taraftan ise kurucu kurallar kendi varlığı ile var olduğu olguyu yönlendiren kurallardır. Örneğin satranç oyunu. Satranç oyununun kuralları oyunun oynanmasını sağlamaktadır. Eğer kurallar yoksa bir karenin üzerindeki garip şekiller orada öylece duracaklardır. Kurucu kurallar belli bir düzenleme sağlamaktadır ama aynı zamanda düzenledikleri şeyin bizzat kendisidirler. Futbol maçında topun çizgiyi geçmesi “gol”, rakipten daha fazla gol atmak da galibiyet sayılmaktadır. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi kurucu kurallar “X, Y sayılır” veya “X, C bağlamında Y sayılır” şeklindeki formül gibidir. En nihayetinde kurumsal olgular ancak bu tür kurallar sisteminde var olurlar denilebilmektedir(Searle, 2006: 140).

3. MEDYA VE GERÇEKLİK

İnsanoğlunun dünya yaşantısında belki de afilladığı, korktuğı ya da anlam veremediğı ilk sahnenin rüyadan uyandığı sahne olması muhtemeldir. Belki de ilk kez o zaman gerçek dünya ile düş arasında henüz açıklayamadığı bir durum hissetmiştir. Ya da bu durumu fark edene kadar uzun yıllar boyunca ikisini aynı gerçeklik olarak düşünmüş de olabilir. İlerleyen yıllarda sinema ve televizyon gibi aygıtlarla tanışan insanoğlu için düş ve gerçek arasındaki karışıklık yerini kurmaca ve gerçeğe bırakmıştır. Zaman içerisinde gördüğü düş ile gerçek dünyayı ayırmayı başaran insan, aynı başarıyı televizyon ve sinemanın kurmacası ile gerçek arasındaki ayırmda gösterememiştir. Bu mecraların kurgusal anlatısına kendini kaptırmıştır. Rüyadan uyanarak gerçek ile rüya arasındaki karmaşayı yaşayan ilk insan ile bugün iletişim teknolojileriyle donatılmış, gerçek olmayan dünya ile çepeçevre sarılmış insanın arasında çok uzun yıllar alan bir tarihsel gelişim süreci mevcuttur.

İlk insanların iyi bir gözlemci olmalarının yanında bir arayış içinde olduklarını söylemek yerinde olacaktır. Başlangıçta sadece doğa ile baş başa olan insan, avlanırken, uyurken ya da yürürken doğada gördüğü hayvanları taklit etmiştir. Bu taklit ve gözlem yeteneğinin yanında yaşadıkları tecrübeleri mağara duvarlarına resmetmişlerdir. Belki de mağaraya çizilen resimler, insanoğlunun ceylanı, güneşi, doğayı, gerçeği ve kendini sorguluyor olmasının dışavurumudur.

Zaman geçtikçe ölümle yüzleşen insan ona karşı koymak ve direnmek istemiştir. Eski Mısır'daki mumyalama adeti bir ölümsüzlük isteğinin yansımasıdır. Yağlı boyanın, fırçanın keşfi ile artık resmetmek mağara duvarlarına kazıyarak değil, tuvale fırça darbeleri ile icra edilir olmuştur. Tuval üzerinde fırça darbeleri ile gerçeğin en yakın haline ulaşmak istenmiş, hedef gerçeğe yakınlaşmak olmuştur. Resim sanatının tarih içerisindeki bu dönüşümü fotoğraf ve sinemayı daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Resim sanatı, gerçeğe benzemeye çalışan resimlerden zamanla gerçeğe en yakın resme doğru bir yolculuk yaşamıştır. Perspektif ve teknik gelişmeler, resim sanatının üçüncü boyutu keşfetmesini ve onu var olan dünyaya en yakın resimler çizmeye doğru itmiştir.

Fotoğraf makinesinin icadı yeni bir bakış açısı doğurmuş ve fotoğraf ve gerçeklik düşüncesi resmin verebileceğinden çok daha öteye geçmiştir. Artık anı kaydetmenin görevi resim sanatından alınıp fotoğraf makinesine verilmiştir. Fotoğrafın daha fazla gerçek

barındırması ve çeken kişinin gerçekliğe daha az müdahale etmesi nesnel bir geçeklik düşüncesi ortaya çıkarmıştır. Resim sanatı ise bu noktada fotoğraf makinesinin asla çekemeyeceği kavramlara, anlamlara, psikolojik durumlara yönelmiştir.

Fotoğraf ile birlikte insanın kendini bire bir görme duygusu tatmin olsa da zamanın fotoğrafa sıkışmışlığı sorununu yıllar sonra sinema çözmüştür. Sinema ile artık zaman bir kareye sıkışmayacak, devinim ve hareket halinde olacaktır. Sinemanın ortaya çıkışı insanoğlunun resim sanatında da istediği bire bir hal duygusunu yeniden harekete geçirmiş ve adeta büyülenmişçesine beyaz perdede kendisini izlemiştir. Bu durum gerçekliğe yeni bir kapı aralamıştır.

3.1.İletişim Teknolojilerinin Tarihsel Serüveni

Gerçekliğin Realiti Şov’larda yeniden üretiminin ortaya konulduğu bu çalışmada en önemli noktalardan biri de hiç şüphesiz iletişim teknolojilerinin teknoloji bağlamında süreç içerisinde bulunan katmanlarıdır. İletişimin mağara duvarlarına yazı yazmaktan, dumanla haberleşmeye, radyoda dinleyicilere seslenmekten, akıllı telefonda mesaj göndermeye kadar uzanan bu uzun yolculuğunda kat ettiği mesafe ve bunun teknolojik alt yapısının nasıl bir gelişim gösterdiği üzerinde durulması gereken bir konudur. Teknolojik olanakların iletişim için sunduğu yeni olanaklar onun biçimini de değiştirmektedir. Bu iletişim biçimlerini en baştan şimdiye sözlü, yazılı ve dijital kültür olarak isimlendirmek yerinde olacaktır.

3.2.Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş

İletişim insanın varlığını sürdürme biçiminin bir ürünü ve bu varlık sürdürme biçiminde yaşanan gelişmelere göre değişiklik gösteren insana özel bir olgudur(Oskay, 1994: 15). Bu insana özgü olgu bir kişinin başka biriyle karşılaştığı duruma zamana ve mekâna göre değişiklik göstererek kodlanan bir süreç barındırmaktadır. En basit haliyle birinin diğerine söylediği basit bir cümlenin karşı tarafla aynı kodlarla algılanması iletişimdir. Ünsal Özkay, iletişimin bu basit halinden de öte olduğunu anlatmaktadır:

“İletişim deyince aklımıza hemen insan ile insan arasındaki sözel süreç şeklinde işleyen konuşma gelir. Bunun çok basit bir olgu olduğuna inanmışızdır. Ancak bu basit bir olgu değildir: Bir erkek, konuşmakta olduğu kadına, “Ama sen bir kadınsın,” dediğinde, bu basit tümce bugüne dek yaşadığımız bütün bir insan tarihindeki eşitsizliği doğal bir olgu saydıran toplumun başat kültürünün ne olduğunu da ortaya koyar(Oskay, 1994: 15).”

İletişim adı altında anlatılan bu süreç tarihsel süreç içerisindeki tüm teknolojik gelişmelere göre şekillenmiş, kimi zaman ateş, kimi zaman telgraf, kimi zaman da telefonla icra edilmiştir. Bu süreç teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişmiş ve farklı formlara kavuşmuştur. İlk başlarda mağara duvarlarına çizilen resimlerle kurulan iletişim zamanın en büyük icadı olan ateşin bulunması ile dumanla haberleşmeye evrilmiştir.

Ünsal Özkay’a göre sözlü iletişim insanın dış dünya ile kurduğu etkileşimlerinin evrimsel bir sonucudur(Oskay, 1982: 318-343). Bu yüzden dil, yaşanan tarihe ve topluma göredir, değişmektedir. Dil kavramının kültürle bu kadar iç içe oluşunun altında yatan temel sebep de budur. Sözlü kültürün harfleri, tonlamayı ve heceyi kullanımı bu iletişimin olanaklarını artırmaktadır. Gutenberg Galaksisi kitabında matbaanın icadından önce sözlü kültür insanların iletişim şeklini ortaya koyabilmek için Mc Luhan, J.C. Carothers’ın Afrikalı yerlileri incelediği Psychiatry dergisindeki “Kültür, Psikiyatri ve Yazılı Söz” başlıklı makalesinden yardım almıştır. Halen sözlü kültür özellikleri gösteren bir kabile, dış dünya ile tamamen bağımsız bir yaşam sürdürmektedir. Çalışma batılı kültürün çocukları ile sözlü kültürün çocuklarının yaşam tarzını kıyaslarken sözlü kültürdeki iletişimin kodlarını da gözler önüne sermektedir. Sözlü kültürde yazının özellikleri nedeniyle tarif edebildiği her duygu,

düşünce, durum harflerle hecelerle tonlamayla ifade edilmektedir. Bu kültür aynı zamanda kulaktan kulağa anlatılagelen masallar, mitler, efsaneler gibi sözlü kültür öğelerinin alt yapısını oluşturmaktadır.

“...Büyü sözcüklerinin doğru kullanımı ve tam tonlamasını öğrenmek çok önemlidir, çünkü büyüü etkili bir biçimde uygulamak, sadece bu sözcüklerin ritüeldeki sırası içinde dile getirilmesine dayanır. İcracı, aşk büyüünün bu eylemleri yerine getirirken, sihirli bir formülü söylemek zorundadır... Bunun ardından kızın adını yüksek sesle söyler ve sanki kendisini dinliyormuşçasına ona hitap etmeye başlar (Carothers, 1959: 309).”

Yıllar boyunca sözlü kültür insanları mesajlarını, anlatılarını ve hikâyelerini nesilden nesle aktarmışlardır fakat iletişimin mekâna sıkışıp kalması anlatılanların belli bir bölgede kalmasına neden olmuştur. Yazıya geçirilen eserler ise kendisine önceleri kil tabletler deri ve kumaşlarda zemin bulmuş daha sonraları yerini el yazması kitaplara bırakmıştır. Bütün bir el yazması kitabının içerdiği tüm sayfaları ile çoğaltılmasının zorluğu bilginin toplumun tüm kesimlerine eşit şekilde yayılmasını zorlaştırmıştır. İşte tam da bu noktada matbaa bir dönüm noktası olmuştur.

Walter J. Ong’un, Sözlü ve Yazılı Kültür eserinde “...yazı imal edilmiş, yazarın istediği şekilde yazdığı kelimeleri okurun da aynı şekilde anlayabildiği bir sistemdir” (Ong & Banon, 1999: 98 - 104) demiştir. Bu noktadan hareketle söz ve yazının kendine özgü formları olduğu, sözün gerçekleştiği anda kaybolup gittiğini yazının ise silinmediği sürece sürekli var olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu temel ayrım kendilerinden önce süregelen kültürü de şekillendirmiştir.

Ong’a göre yazı, havada asılı duran sözü görsel bir zemine oturtmakta matbaa ise bu görselliği sağlamlaştırmaktadır(Ong & Banon, 1999: 146). Yazı ve matbaa sözü mekâna sıkıştırmıştır. Önceleri kil tabletler ve papiruslar olan mekânlar matbaa ile birlikte gazete, dergi gibi mekânlarda kendine yer bulmuş ve herkes tarafından ulaşılabilir hale gelmiştir. Ong, elektronik çağı referans alarak sözlü kültürü birincil ve ikincil sözlü kültür olarak ikiye ayırmıştır. Elektronik dönüşümden önceki döneme birincil sözlü kültür, telefon, televizyon ve

radio gibi aygıtların icadından sonraki döneme de ikinci sözlü kültür adını vermiştir(Ong & Banon, 1999: 160).

Birinci sözlü kültürde okur metin ile baş başa kalmaktadır ve daha bireysel bir kültür hakimdir. Aynı zamanda bu kültürde araçlar daha az gruplara hitap etmektedir. Diğer taraftan ikinci kültür insanları kitlelere hitap etmekte, daha büyük gruplar oluşturmaktadır ve zamansal-mekânsal uzamdan bağımsızdır, sınırları çok daha geniştir(Ong & Banon, 1999: 161). Bu noktadan hareketle ikinci kültür ürünleri tam da kapitalizme uygun şekilde zaman ve mekâna bağımlı olmaksızın hızlı hareket edecek şekilde tasarlanmış ve geliştirilmiştir. Hal böyleyken kapital ekonominin gelişiminde bu teknolojiler kendilerine gelişime açık bir zemin bulmuştur.

Aslında Ong'a göre bu iki kültürün önemli bir ortak özelliği vardır. Bu ortak özellik elektronik kültürde daha da net şekilde görünmektedir. Bu özellik iki kültürün aygıtlarının da dışarıya kapalı olmasıdır. Kitapta okurun müdahale edemediği mesajlar anında tüketilmektedir. Aynı şekilde elektronik ortamda var olan aygıtlarda araya giren teknolojik unsurların da etkisi ile tüm olan biten oracıkta oluyor gibi bir izlenim olsa da müdahale edilemez bir üslupla kodlanmaktadır. Geniş izleyici kitlesi de bu duruma ayak uydurmaktadır(Ong & Banon, 1999: 163).

3.3.Sözlü ve Yazılı Kültüre McLuhan'cı Bir Bakış

Marshall McLuhan, insanlık tarihinin gelişimini 4 ana döneme ayırmıştır. Bu dönemlerin her birinde yaşayan insanın, bu geçiş dönemlerinden etkilendiğini öne sürmüştür. Gutenberg Galaksisi kitabında kabile çağında yaşayan insanların işitsel deneyimlerinden, Edebiyat dönemindeki insanların el yazması eserlerindeki anlamdan bahsetmiştir.

McLuhan insanlık tarihini 4 döneme ayırmaktadır. Kabile Çağı, Edebiyat Çağı, Basım Çağı ve Elektronik Çağ. İlk çağlarda insanlar birlikte yaşamayı öğrendikten sonra elinde avucunda sadece söz vardır. Bu yüzden bu döneme sözlü kültür de denebilmektedir. İnsanlığın ilk efsaneleri, masalları, hikâyeleri ve söylenceleri bu dönemlerde ortaya çıkmış ve nesilden nesle aktarılmıştır. Tabi bu aktarımlar zamanla değişimlere uğramış coğrafyalara göre farklılıklar oluşturmuştur.

İlerleyen yıllarda yazıyı keşfeden insan için artık sözün yerini yazı almıştır. Önceleri ağızlarını ve kulaklarını kullanan insanlar gözlerini ve ellerini de kullanmaya başlamıştır. Yazının bulunduğu bu çağı McLuhan, Edebiyat çağı olarak isimlendirmiştir. El yazmalarının

altın çağını yaşadığı bu döneme matbaanın bulunması son vermiştir. Basım Çağı ile artık bütün el yazmaları çoğaltılmış yazılan tüm eserler geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Bu da beraberinde bütün ideoloji ve fikirlerin herkes tarafından kolayca erişilebilmesini sağlamıştır. Marshall McLuhan, basım dönemine son veren gelişmenin telgraf ile başladığını söylemektedir. Bu yeni dönem yani Elektronik Çağ ile birlikte basım çağındaki bireyselliğin sona erdiğini ve artık dünyanın küresel bir köy halini aldığını ortaya koymaktadır(J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007: 28).

3.3.1.Kabile Çağı

Teknolojinin hatta alfabenin bile olmadığı bir dünyada bireylerin birbirleri ile olan iletişimi nasıl sağlanmaktaydı? Bu iletişim sürecindeki insan ile şimdiki insan arasında nasıl farklar bulunmaktadır? McLuhan bu farkları ortaya koymak için Gutenberg Galaksisi kitabında J.C Carothers'ın Afrikalı yerlileri incelediği *Psychiatry dergisindeki “Kültür, Psikiyatri ve Yazılı söz”* başlıklı makalesinden yardım alarak anlatmıştır. Kabile çağında yaşayan insanlar ile alakalı bir inceleme ve yorum ortaya koymak için McLuhan, bugün onlara benzer bir yaşam süren Afrikalı yerlileri örnek almıştır. Dış dünyaya kapalı bir yaşam süren Afrikalı yerlilerin kabile çağında yaşayan insan ile birçok benzer yönün bulunması onu bu incelemeye itmiştir.

“Afrikalıları bebeklik ve erken çocukluk döneminde, aslına bakılırsa bütün yaşamları botunca etkileyen etkilerin tipi nedeniyle, bir insan kendi bağımsız, kendine yeterli bir birim yerine, çok daha büyük bir organizmanın – aile ve klanın- önemsiz bir parçası olarak kabul eder; kişisel inisiyatif ve hırsın ortaya çıkmasına çok sınırlı bir düzeyde izin verilir, insanın bireysel, kişisel çizgilerdeki deneyiminin anlamlı bir bütünleşmesi hiçbir zaman gerçekleşmez. Entelektüel düzeydeki daraltmanın tersine, mizaç düzeyinde büyük bir özgürlüğe izin verilir ve insanın büyük ölçüde “burada ve şimdi” yaşaması, son derece dışa dönük olması ve duygularını son derece özgür bir şekilde ifade etmesi beklenir(J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007: 29).”

Carothers'ın Afrikalı çocukları tanımladığı bu yazısından yola çıkarak kabile çağında yaşayan birey tanımlanabilir. McLuhan bu alıntıdan Gutenberg Galaksisi kitabında Afrikalı Çocuk ve Batılı Çocuk diye bir ayrıma giderek bugün ile dünün farklarını ortaya koymuştur.

“Batılı çocuk kendisini zamansal-uzaysal ilişkiler ve mekânîk nedensellik açısından düşünmeye zorlayan bir yapı blokları, kilit ve anahtarlar, musluklar ve daha pek çok cisim ve olayla çok erken yaşta tanışırken, Afrikalı çocuk bunun yerine hemen hemen yalnızca söylenen söze dayanan dram ve duygulu nispeten daha dolu bir eğitim alır(McLuhan, 2007: 30).”

Batılı çocuktan bugünkü insanı, Afrikalı çocuktansa Kabile çağındaki insanı çıkarmamız gerektiği noktada şöyle bir açıklama yapmak yerinde olacaktır. Modern dünyanın kurulu saatleriyle uyanan yaptığı kahvaltıda, giydiği elbiseye, kullandığı ulaşım aracına kadar Modern dünyanın ürünleriyle donatılmış olan Batılı çocuk, mekanik nedenselliğin deyim yerindeyse içine doğmuştur. Bilimsel nedensellik ilkesini kullandığı eşyalarla içselleştirmiş olan batılı çocuğun aksine Afrikalı çocuk bunların hiç birisi ile tanışmış değildir. O duygularını daha fazla kullandığı işitsel bir dünyada yaşamaktadır.

“Yani herhangi bir batılı ortamdaki çocuk, ‘neden’in etkili ve dizisel olduğu ve şeylerin tek bir düzlemde ve birbirini izleyen bir düzenle hareket ettiği ve meydana geldiği bir örnek zaman ve bir örnek sürekli uzayın soyut, apaçık görsel bir teknolojisi ile kuşatılmış durumdadır. Oysa Afrikalı çocuk konuşulan sözün örtük büyüğü dünyasında yaşar(McLuhan, 2007: 30).”

Carothers ve McLuhan'ın yaptığı ayrımında rahatlıkla söylenebilir ki batılı çocuk görsel bir dünyada Afrikalı çocuk ise işitsel bir dünyada yaşamaktadır. Birisinde bilimsel nedensellik hakimken diğesinde yani Afrikalı olan çocuk da duygu daha ön plandadır. *“Kulak dünyası sıcak, hiperestetik bir dünya iken, göz dünyası görece soğuk tarafsız bir dünya olduğundan, Batılı, kulak kültürü insanlarına tam bir soğuk nevale olarak görünür”* (McLuhan, 2007: 30). Okuma yazma bilmeyen bu Afrikalı –burada kabile çağında yaşayan insanları düşünülebilir – insanların yaşamlarında işitsel olan hayatı bir öneme sahiptir. Söylencelerin, efsanelerin, masal ve

hikâyelerin çokça anlatıldığı bir dönemde sözcüklerin vurgu ve tonlamalarının da önemli olduğunu Carothers, Kenya’da yaşayan Kikuyu kabilesini inceleyerek şöyle aktarmıştır:

“Büyü sözcüklerinin doğru kullanımı ve tam tonlamasını öğrenmek çok önemlidir, çünkü büyüü etkili bir biçimde uygulamak, sadece bu sözcüklerin ritüeldeki sırası içinde dile getirilmesine dayanır. İcracı, aşk büyüünün bu eylemleri yerine getirirken, sihirli bir formülü söylemek zorundadır... Bunun ardından kızın adını yüksek sesle söyler ve sanki kendisini dinliyormuşçasına ona hitap etmeye başlar.” (J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007: 32).”

Bir Afrika kabilesinde söylenen büyü sözcükleri ile alakalı tam da bu noktada McLuhan’ın yorumundan bahsetmek gerekmektedir. *“Bugün batılı çocuklar da Radyo ve Tv’deki reklamları dinleyerek bu çeşit bir büyüü tekrar dünyasına yetiştirmektedir(McLuhan, 2007: 33).”* Bu sözleri McLuhan, 1950 ve 60’lı yıllar için söylemiş olsa da şu an çocukların bundan bir iki derece daha ileri bir tekrar ve büyü dünyasında yaşadığı görülmektedir. Üstelik bu artık sadece McLuhan’ın kendi dönemi için bahsettiği TV ve Radyo’da değil, onun göremediği devrimin sonucu olarak ortaya çıkan dijital dünyanın araç ve gereçlerinde de türlü şekillerde gerçekleşmektedir.

McLuhan ve Carothers’in bahsettiği anlamda “batılı çocuk, bugün yaşadığı dünyada görsel ve işitsel duyuların ne kadarını kullanmaktadır? “Sözcük” önceleri bu kadar önemli ve büyüü bir konumdayken ilerleyen dönemlerde zihin için “anlam” demek olan “sözcük” kavramına nasıl evrilmiştir? McLuhan bu sorunun yanıtını Carothers’in aynı makalesinde aramaktadır.

“Benim düşünceme göre, ancak yazılı, daha da önemlisi basılı söz sahneye çıktığı zaman, sözcüklerin büyü güçlerini ve kırılganlıklarını yitirmesi için gereken ortam hazırlanmış oldu. Neden?(J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007: 35)”

Bunun nedenini bir başka makalesinde kırsal nüfusun ses dünyasında yaşadığını söyleyerek açıklayan Carothers:

“Sesler bir bakıma dinamik şeylerdir, ya da en azından daima dinamik şeylerin – vahşi orman ya da çayırlardaki yaşamın yarattığı

tehlikelere karşı büyük ölçüde korunmasız olan insanın sürekli alarm halinde olması gereken hareketlerin, olayların, etkinliklerin göstergeleridir... İnsanın sesi dikkate almama yeteneğini genellikle geliştirdiği, zaten geliştirmesinin de zorunlu olduğu batı Avrupa’da ise sesler bu öneminin çoğunu yitirmiştir. Avrupalılar ise genelde, “görmek, inanmak” iken, kırsal Afrikalılar için gerçekliğin, daha çok işitilen ve söylenen şeylerde bulunduğu görülür(J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007: 31).”

Önceleri dinamik ve canlı olan sözcük, işitsel bir dünyada yaşayan Afrika kabilesindeki ayini gerçekleştiren büyücü tarafından farklı tonlamalar ve vurgularla söylenirken yazıya döküldükleri anda özelliklerini yitirerek gözle görünür hale gelmektedir. Bunun sonucunda da sözcük artık önceki formunda olduğu gibi birine yöneltilmiş değildir. *“Genel anlamda sözcükler görünür hale geldiklerinde bakan kişinin görece kayıtsız dünyasına katılırlar – sözcüğün büyüğü gücünün ondan koparıldığı bir dünyadır bu(J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007).”* Kabile çağını dokunma, işitme koklama gibi duyularımızın daha çok çalıştığı bir dönem olarak niteleyen McLuhan, Afrika araştırmacısı olan J.C. Carothers ile Afrikalı yerlileri inceleyerek Kabile çağına yönelik çıkarımlar yapmıştır.

Bugün gelinen noktada iletişim teknolojilerinin gelişimi ile birlikte insanların bu teknolojilerden nasıl ve hangi ölçüde etkilendiğini gözler önüne sermek açısından başlangıç noktasını önemlidir. Bu bölümde insanlığın duyu organlarını kullanarak bir şeyler ifade etmeye çalıştığı ilk dönemden bugüne nasıl bir değişim yaşadığı anlatılmıştır.

3.3.2.Duyuların Dengesi ve Edebiyat Çağı

İlkokulda öğretilmeye başlanan 5 duyu organının varlığı, dokunma, tatma, işitme, görme, koku alma konusunda herkes temel bilgilere sahiptir. Aslında radyo kulağa, TV göze ve kulağa, cep telefonları göze, kulağa, parmağa hitap etmektedir. İnsanlık bu teknolojilerle hep sonradan tanışmıştır. İnsanlar fizyolojik olarak beş duyu organı ile dünyaya gelmektedir. Aynı zamanda bu organlar bir denge içerisinde. Peki sonradan üretilmiş olan teknolojilerin bu duyu organların dengesini bozduğunu söylenebilir mi?

“Bir kültürün içinden ya da dışından bir teknoloji başlatılır ve bu teknoloji duyularımızdan birine ya da diğerine yeni bir vurgu veya

üstünlük verirse, bütün duyularımız arasında oran değişir. Artık ne eskiden hissettiğimizin aynını hissederiz ne de gözlerimiz ve kulaklarımız ve öteki duyularımız aynı kalır. Anestezi koşulları dışında duyularımız arasında sürekli bir etkileşim vardır. Ama herhangi bir duyu, yüksek bir yoğunluk düzeyine çıkarıldığında öteki duyular üstünde anestetik bir etki yapabilir. Günümüzde dişçiler duyarlılığı ortadan kaldırmak için “audiac” (meydana getirilmiş gerçeklik) kullanmaktadır. Hipnoz da aynı şekilde öteki duyuları anestetize etmek üzere bir duyuyu yalıtma ilkesine dayanır. Sonuç duyular arasındaki oranın ortadan kalkması bir çeşit kimlik yitimidir(J.C. Carothers akt.McLuhan, 2007: 33).”

McLuhan’a göre duyu organları zamanın teknoloji kültürü ile bir bütünlük göstermektedir. Sözlü, yazılı ve elektronik kültürün her biri ona göre başka bir duyu organlarını harekete geçirmektedir. Matbaanın icadı ile tüm el yazması eserlerin basılı hale dönüşerek kopya hale gelmesi ona göre insanlık tarihinin en büyük devrimlerindendir.

“Göreceğimiz gibi, elyazması kültürü, basılı kültürle karşılaştırıldığında, yoğun bir biçimde işitsel-dokunsaldır ve bu, ayrılmış gözlem alışkanlıklarının, eski Mısır, Grek, Çin ya da Orta çağ elyazması kültürleriyle kesinlikle bağdaşmaz olduğu anlamına gelir. Elyazması dünyası, serinkanlı görsel uzaklığın yerine, bütün duyuların katılımını ve empatiyi koyar. Okuryazar olmayan kültürlerse, kulağın göz karşısında öylesine ezici bir zorbalığını yaşarlar ki, bu ilişkinin dinleyen tarafında, duyular arasında dengeli herhangi bir etkileşim bilinmez; tıpkı matbaanın Batılının deneyiminde görsel bileşeni aşırı bir yoğunluğa ulaştırmasından sonra duyuların dengeli etkileşiminin çok güç olması gibi.” (McLuhan, 2007: 43)

McLuhan’a göre el yazması eserlerin yazıldıkları anda gerçekleşen bir değeri vardır. Bir yazarın yazdığı eserin dünya üzerindeki “biricikliği” matbaa ve basım devrimi ile birlikte değerini yitirmiştir. Tam da bu noktada Walter Benjamin’den söz açmak isabetli olacaktır.

“Teknik olanaklarla yeniden üretilen çağda sanat” makalesinde sanatın yeniden üretim çağı olan endüstri çağında biricikliğe sahip “aurasını” kaybettiğini söylemiştir. Teknik yeniden üretimle sanat yapının değişen değeri üzerine sorular sormakta ve yapının bir aurası olduğunu söylemektedir.

“Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılması halinde bile bir eksiklik mevcuttur; o sanat eserinin zaman ve uzam içerisindeki buradılığı eserin meydana getirilmiş yerdeki biricik varlığı(Benjamin, 1995: 50).”

Walter Benjamin’in sanat eseri için söylediği teknik olanaklarla yeniden üretilip çoğaltılması ile yitirilen değer durumunu McLuhan el yazması eserlerin matbaa ile çoğaltılması için söylemiştir. İşıtsel ve dokunsal olan ve empatiyi geliştiren el yazmaları matbaa ile birlikte bu değerlerini kaybetmiştir. Dini açıdan çok değerli sayılan dini el yazmaları bile matbaa ile birlikte değerini yitirmiştir.

3.4.Kitle İletişim Araçları ve Kitle Kültürü

Posta, telgraf, telefon, gazete gibi bireysel kullanıma haiz kitleleri yönlendirme birlikte dinleme topluca yönlendirme gibi özellikleri olmayan “medium”-“araç”lardan ziyade televizyon, radyo, sinema gibi araçlar ile kitle kültürü arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. 19. yüzyılın ortalarından itibaren üretimde ve sermayede oluşan yoğunlaşma ve rekabetçi piyasa ile birlikte gelişen kapitalizm kitle kültürünün oluşumuna yol açmıştır. O yıllara kadar günlük tüketim anlayışı ile dar bir üretim bandında olan dünya ekonomisi, İngiltere merkezli ve ihtiyaçtan fazlasını üreterek kazanç sağlama özelliği olan geniş bir üretim modeline doğru yönelmiştir. İngiltere’den başlayarak giderek Avrupa ve dünyaya yayılan bu yeni ekonomik düzen “Kapitalizm”dir. Zamanla gücü ve üretim araçlarını elinde bulunduran merkez ülkeler emperyalist ülkeler olarak adlandırılan güçlü konuma gelmişlerdir. Kitle iletişim araçlarındaki teknolojik gelişmelerde aynı döneme rastlamaktadır. Üretim araçlarını elinde bulunduran ülkelerin gelişen ve kitleleri yönlendirme gücüne ulaşan kitle iletişim araçlarına sahip olmaya ve toplumsal düzeni sağlamaya muktedir oldular.

Kitle kültürü tekelle kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden

kesilip biçilmiş ve paketlenip sunulmuş bir kültürdür” (Erdoğan, 2018:151). Bu yönüyle kitle kültürü kapitalizmin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Erdoğan’a göre kitle kültürü egemen güçlerce kitle iletişim araçlarıyla gelen ve ondan öncekilerin mirasını alan bir kültürdür. Kitle kültürü, kitle çapında üretilir ve yine kitle çapında dağıtılan ürünler olarak tanımlanabilir. Radyo ve televizyon programları, dizi filmler, haberler, dergiler, çizgi romanlar, plaklar, sinema, reklamlar, videokasetler(Alemdar & Erdoğan, 1994: 151).

“Media – medium” yani araç anlamına gelen kelimenin Türkçe karşılığı “İletişim Ortamı”dır. İletişimi temel alan bu araçların bütününe medya denilmektedir. Gazete, televizyon, sinema, radyo ve kitlelere hitap eden ve kendi iletişim biçimlerini barındıran araçların her biri medyadır. Çalışmadaki Medya ve Gerçeklik başlığının arka planında tüm bu medya araçlarının ortak yönlerine vurgu yapılmaktadır. Diğer türlü her birinin kendine içkin, kitlelere hitap etme biçimleri, iletilen mesajın algılanış şekli ve geri dönüşleri gibi özellikleri bulunmaktadır.

Diğer taraftan her bir medya aracının kendine özgü özellikleri ile ilettiği mesajın gerçekliği ile asıl gerçeklik arasında kaçınılmaz bir fark bulunmaktadır. Searle’ın “bizden bağımsız gerçeklik” olarak nitelediği salt gerçekliğin bir medya organı tarafından katışıksız yine salt gerçeklik olarak iletilmesi mümkün değildir. Özellikle Realiti Şov’ların gerçek temelli yayıncılık iddiaları bu tarzda bir gerçeklik olsa da var olan olay ya da olgu, o medya aracının teknik olanakları ile işlendiğinde ilk halini kaybetmeye mahkumdur. Bu bağlamda medyada aktarılan bir gerçeklik söz konusudur.

Sonuç olarak bir medya aracından gerçekliği tüm çıplaklığıyla gerçek kavramını karşılayacak biçimde yansıtmasını beklemek yanlış olacaktır. Medya aracının sahiplik yapısı, söylemi, anlatı unsuları gibi birçok faktör gerçekliği, aktarılan bir gerçekliğe dönüştürmektedir. Mesajın içeriğini belirleyecek her faktör “tanrısal” düzeyde objektif olsa bile iletişim teknolojisinin kendine içkin özellikleri nedeniyle gerçek yine aktarılan bir gerçeklik olarak neşet edecektir. Diğer taraftan medya, geniş halk kitlelerine hitap eden içerikler iletmektedir. Mesajlar tüm çıplaklığıyla tüm izleyenlerin aynı anda ulaşacağı şekilde yayınlanmaktadır. Medya masraflı, örgütsel ve karmaşıktır(Severin, Tankard, Bir, & Sever, 1994).

Bu kadar fazla kişiye aynı anda ulaşabilme ve ulaştıktan sonra onları kendisine hayran bırakma niteliği medya araçları için paha biçilemez bir özelliktir. Tüm bunların ötesinde medyanın insanlık tarihinde büyük dönüşümü yaşatan görece en büyük özelliğinin mekânın

sınırlarını aşmak olduğunu söylenebilmektedir. Televizyondan, sinemadan hatta radyodan da önceki dönemlere bakıldığında bugün bilgi akışı, enformasyon akışı denilen şeyin, ulaşım araçlarının hızına bağlı olduğu ortaya çıkacaktır. Yani bir mesajı iletmenin hızı zamanın mesaj ileten en hızlı ulaşım aracının hızına eş değerdir. Postman, bu önemli detayı şöyle anlatmaktadır:

“On dokuzuncu yüzyılın ortasında sınırları pasifik okyanusuna kadar genişlemiş, ilk adımları 1830’larda atılan gelişmemiş demiryolu sistemi insanlarla birlikte bütün kıtayı kat etmeye başlamıştı. Gene de 1840’lara kadar enformasyon akışı, ancak insanların beraberlerinde götürebileceği hızlılıkta idi; tam bir anlatımla, bir trenin götürebileceği kadar hızlı, daha somut bir ifadeyle saatte yaklaşık otuz beş mildi(Postman, 1994: 77).”

Bu modeli elektriği iletişimin hizmetine sokan Samuel Finley Morse geliştirmiştir. Mors alfabesi ve telgraf ile birlikte zamanın enformasyon anlayışı tümüyle değişmiş bilginin mekâna sıkışmış hali ortadan kalkmıştır. Bu temeller üzerine kurulan medya araçlarında bugün TV’de, radyoda sinemada da aynı şekilde bilgi akışı mekân uzamından bağımsız olarak akmaktadır. Birbirini takip eder şekilde art arda icat edilen diğer aygıtlar teknolojik imkanların gelişmesiyle birlikte, önceleri pahalı ve büyük olup zamanla her eve girecek kadar küçülmüş ve ucuzlamıştır. Bu gelişme özellikle radyo ve TV’nin daha çok izleyicisi olmasını sağlamıştır(Postman, 1994: 77).

3.5.Anlatı

Sözlü veya yazılı, elektronik ya da dijital tüm kültürlere dışarıdan baktığımızda her türlü iletişimin bir anlatı yapısı vardır. Hikâye ve anlatı birbirinden ayrılamaz şekilde incelenmesi gereken iki kavramdır. İletişimin temelinde var olan anlatı için Fisher, “ *insanlar hikâye anlatır ve anlatacaktır ve bu da iletişimin en ilkel şeklidir*” der(Victor, 2008: 20).

Çalışmamızın konusu olan Realiti Şov’larda gerçeklik inşası meselesinin irdelerken mutlaka değinilmesi gereken unsurlardan biri de anlatıdır. Tüm TV içeriklerinin format, sunucu, teknolojik olanaklar, dekor kullanımı, ışık kullanımı ile şekillenip desteklenen bir anlatı yapısı vardır. Çalışmamıza örnek olarak aldığımız programın nasıl bir anlatı yapısı olduğunu ilerleyen bölümlerde irdedeceğiz ama önce anlatı olgusunun biraz tartışmamız yerinde

olacaktır. Anlatı diye tabir edilen kelimelerin birçoğu birbiri yerine kullanılır. Sözlü kültür, söylem, hikâye gibi terimler “anlatım”ı ifade etmektedir. Anlatı deneyimlenen olayları özümseyip yeniden birilerine anlatmanın en iyi şeklidir(Clandinin & Connolly, 2000).

Anlatı, basit sözlü iletişimin en kolay halidir. Sıradan günlük konuşmalarda, arkadaşlar arasındaki hararetli bir tartışmada ya da eğlenceli diyaloglarla yaşanan tecrübeler hikâyelendirilmektedir. Bütün bu hikâyeler farklı formlardaki birçok ifadeyi yerine getirmektedir. Eğlenmek, tartışmak, dinlendirmek gibi birçok farklı sebepten hikâye anlatılmaktadır. Roland Barthes, anlatının insanlık tarihi ile başladığını söylemekte, anlatısız bir halkın var olmadığını ifade etmektedir(Barthes, 1988: 2-7). Barthes’e göre anlatı:

“Dünyada sayılamayacak kadar anlatı vardır. Her şeyden önce şaşılabilecek sayıda tür söz konusu; bu türler de sanki her özdek insanın, anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı, eklemli dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol-baş hareketleri ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, komedide, pantomimde, tabloda (Carpaccio’nun Azize Ursula’sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimde, sıradan bir haberde, konuşmada anlatı hep vardır”(Barthes, 1988: 2).

Paul, Cobley Narrative adlı kitabında anlatı ve hikâyeden bahsederken temel farklılıklara dikkat çekmektedir. Ona göre hikâyeye tasvir edilen olaylardan oluşur ve içerdiği entrikalar tasvir edilen olaylar arasındaki nedenselliği ve aralarındaki ilişkiyi göstermektedir. Anlatı ise olayların gösterilmesini ve “bunun gerçekleşmesi için seçilen modu” içermektedir(Cobley, 2013: 4).

Anlatı, sözlü kültür ile birlikte gelişim gösteren ve aynı paralellikte olan bir kavramdır. Yukarıda bahsedildiği gibi birçok şeyde anlatıyı görülebildiği gibi diğer taraftan anlatı toplumun kültürel kodları ile beraber hareket etmektedir. Toplumun yaşamışlıkları, geçmişi, geleceği, toplumsal gerçeklik kodları, yaşadığı dönemin sosyolojik ve psikolojik durumları anlatıyı şekillendirmektedir. Anlatılar bağlamdaki insanlar tarafından üretilen sosyal ürünlerdir, bireyden bağımsız değildirler ve aynı zamanda toplumsal anlamın kolektif yapısını temsil etmektedirler(Archetti, 2010: 2-3-4).

Anlatının daha net tanımını Halverson, Corman ve Goodal yapmaktadır. Ortak paylaşılan olan tutarlı bir öykü sistemi olarak tanımlanan anlatı için dinleyicilerin beklentilerini belirleyerek oluşturulan çatışmanın retorik biçimde çözme isteği olarak nitelendirilmektedir(Halverson, Goodall Jr, & Corman, 2011: 14).

Hayden White ise anlatıyı “bilineni anlatıma dönüştürme” diğer bir ifade ile “insan deneyimini anlam yapılarıyla bağdaşık biçimlere dönüştürme” olarak nitelendirmektedir(White,1980:1). Gülru Yüksel, Anlatısal Metinler ve Kısa öyküler makalesinde anlatı için çeşitli isimlerden tanımlamalara yer vermektedir(Yüksel, 2007: 174).

“Anlatı nedir ve anlatıların işlevleri nelerdir sorularına yanıt arandığı yazısında Berger anlatıyı olaylar dizisinden oluşan öykü olarak tanımlar ve temel bileşenleri öykü kahramanı, olay(lar), zaman ve uzam olarak belirler. Patrick O’neill ise yeniden sunumu anlatının temel özelliği olarak niteleyerek “anlatıda ne ve nasıl önemli görünse de tüm anlatıları anlatı yapan temel özellik anlatılıyor olmasıdır” diyerek gerçek hayattan bir dizi olayın bir anlatıcı tarafından anlatılmadıkça öykü oluşturmayacağını belirtir.”

3.6.Yapısalcı Yaklaşım ve Anlatı

Yapısalcılığın temelini dili iki parçaya bölen Saussure atmıştır. Ferdinand de Soussure, dili ortadan ikiye bölmüştür. Pencere yazıldığında bir pencere imgesi zihinlerde belirlemektedir. Bu noktada pencere yazılı haliyle bir pencereyi simgelemektedir, dolayısıyla bu “simgeleyendir”; pencere ise simgelenendir. Son olarak simgelenen ve simgeleyen bütünde “simge”yi oluşturmaktadır. Bu noktada anlam, ayrıştırıp, bütünleştirme işlemleriyle birlikte ortaya çıkmakta; dil ise gerçekliğe ulaşmaktan çok gerçekliğe giden yolu tasarlamakta demek yerinde olacaktır. Tüm bu tanımlamalar ışığında anlama ve tanımlama süreçlerinin konuşulan dil ve kültür ile yakından ilişkisi olduğu ortaya çıkmaktadır(J. Storey, 2000: 67-68).

Dil, işleyişinin, sınırlı sayıdaki temel unsurlar arasındaki aynılaştırılabilir ve istikrarlı-stabilize bağıntılar temeline dayandığı bir sistemdir. İşaret edenler ile edilenler arasındaki, sesli-akustik işaretler oyunu sayesinde sesleri eklemlemeye imkân veren yapısal bir düzen meydana getiren bütünlüktür (Dekens, 2017,12).

Saussure'ün dilbilim modeline yakından bakıldığında, toplumsal olanla dilin yapısı arasında temel bir analogi olduğu görülmektedir. Etnolojininse bir bilim statüsü kazanmasının temelinde dilbilimi model olması yatmaktadır. Levi-Strauss'un yapısalcılığının temelinde yatan argüman şu şekilde anlatılabilir:

“...dilini işaret etme işlevi, doğrudan doğruya seslerin kendisine değil, seslerin arasındaki kombine edilmiş olarak bulunduğu tarza bağlıdır”(akt.Dekens, 2017:71).

Yapısalcılığın temel fikri olarak işleyiş kuralları ne kadar bilinçdışı ise o kadar belirleyicidir ve bir o kadar incelenmeye elverişlidir; çünkü onu dışı vuran özne, onun oluşmasına müdahale etmemektedir. Descartes'in fikrinin tersine bir yaklaşım olarak, en iyi bilebildiğim şey, en az olduğum şeydir. Diğer taraftan Saussure'ün görüşüne daha yakın bir yaklaşım ise dilbilimin malzemesinde içkin anlamlılığın olmadığıdır. Saussure'ün ifade ettiği şekliyle: *İşaret eden-gösteren (akustik imge) ile işaret edilen – gösterilen (kavram) arasındaki bağ, tek başına bir işaret için kurulamaz; yalnızca işaret edenler arasındaki bir karşılaştırma yoluyla kurulabilir*(Dekens,2017: 73).

Yapısalcılığın başlangıcı olarak Saussure'ün, dil üzerine yaptığı çözümlemeler gösterilebilir. Temel olarak yapı kavramını esas alarak, parçaların bir araya gelmesi ile bütünü oluşturması olarak nitelendirilen yapısalcılığın şüphesiz en önemli isimlerinden biri de Levi-Strauss'dur. Strauss, Saussure'ün dilbilim çalışmalarını antropolojiye uyarlamış, mit, akrabalık ilişkileri gibi topluma ait kültür çözümlemeleri yapmıştır.

Dünyanın çeşitli yerlerindeki mitleri inceleyen Strauss, temelde birbirinden çok farklı kültürlerin mit ve hikâyelerin önemli etkenleri referans olarak karşılaştırdığında benzerliklere ulaşmıştır. Strauss, incelediği mitleri belirli bir sistematığa oturtmuştur. Bu çalışmayı yaparken Saussure'ün dil ve söz arasında yaptığı ayırmadan faydalanarak dilin sistemine bir de zaman boyutunu eklemiştir. Nihayetinde tüm bu farklılık spektrumunda olan mitlerin bu sistematik göz önünde bulundurulduğunda benzer tarafları olduğu ortaya çıkmıştır.

Barthes, için ise mitler birbiri ile ilişki içindedir ve asıl görevleri tarihi doğallaştırmaktır. Ona göre mitler, o dönem yaşayan hâkim toplumun kültürüne göre şekil alır ve bunu doğallığı vurgulayarak yapmaktadır. Dolayısıyla mitler dönemin siyasi ve toplumsal durumunu gizlemektedir. Barthes, bu noktada Lèvi-Strauss'un düşüncelerinden ayrışmaktadır.

Fiske, iki düşünürün mitler hakkındaki zıtlığını şöyle anlatmaktadır. Barthes ve L vi-Strauss'un mit kuramları birçok açıdan taban tabana zıttır. L vi-Strauss'a göre mit, anlamları kullananlar tarafından bilinçli biçimde benimsenmemi  olsa bile mit olarak tanınan bir anlatıdır. Barthes'e göre mit birbiriyle bağlantılı kavramlar zinciridir. İnsanlar bu zincirin anlamlarının farkında olabilirler, ancak mitsel niteliğinden haberdar değillerdir. Mit, Barthes'e göre kendi i leyi ini gizlemekte ve anlamlarını do almı  gibi sunmaktadır; L vi-Strauss'a göre i leyi i açıktır, gizli olan anlamlarıdır(J. Fiske, 1996: 170).

Will Wright, Ferdinand de Saussure ve L vi-Strauss'un çalışmalarından yararlanarak mit bağlamında Hollywood'daki Western filmlerini incelemiştir. L vi-Strauss'un tüm mitlerde ortak noktala buluyor olması gibi Wright da Amerika'nın toplumsal yaşantısı ve inanı larının i lendi i Western filmlerinin hik yelerindeki ortak noktalara dikkat çekmiştir(Storey, 2000: 69).

1. Kahraman, sosyal bir gruba girer.
2. Kahraman, toplum için bilinmezdir.
3. Kahramanın istisnai bir kabiliyetinin olduğu ortaya çıkar.
4. Toplum, kendisi ile kahraman arasındaki farkı görür ve ona özel statü verir.
5. Toplum, kahramanı tam olarak kabul etmez.
6. Kötü karakterler ve toplum arasında çıkar  atı ması vardır.
7. Kötü karakterler güçlü; toplum zayıftır.
8. Kahraman ve kötü karakterler arasında sıkı bir arkadaşlık ve saygı vardır.
9. Kötüler toplumu tehdit eder.
10. Kahraman çatışmaya bula maktan kaçınır.
11. Kötüler, kahramanın bir arkadaşının hayatını tehlikeye sokar.
12. Kahraman kötülerle  arpı ır.
13. Kahraman kötüleri yener.
14. Toplum artık güvendedir.
15. Toplum kahramanı tam olarak kabul eder.
16. Kahraman toplumdaki özel statüsünü kaybeder ya da ondan vazgeçer(Storey, 2000:70).

Propp'un "Masalın Biçimbilimi" eseri hikâyelerin ve mitlerin ortak yönlerinin arandığı anlatı çalışmalarına temel olabilecek nitelikte bir eserdir. Propp, Rus halk masallarını incelemiş

ve ilk bakışta birbirinden çok farklı görünen bu masalların ortak yönleri olduğu sonucuna ulaşmıştır. Propp masallardaki eylemlerin farklı simgeler olsa da aslında aynı, kişilerin ise farklı olduğunu söylemektedir(Propp, 1985: 26-27).

1. *Kral bir yiğide, bir kartal verir. Kartal, yiğidi, başka bir krallığa götürür.*
2. *Büyükbaba, Suçenko 'ya bir at verir. At, Suçenko 'yu başka bir krallığa götürür.*
3. *Bir büyücü İvan 'a bir kayık verir. Kayık, İvan 'ı başka bir krallığa götürür (Propp,1985: 26-27).*

Bu durumlarda, değişmez değerlerle değişken değerlere rastlanılmaktadır. Değişen kişi adları ve aynı zamanda kişilerin nitelikleridir; değişmeyen ise kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan, masalın çoğunlukla aynı eylemleri değişik kişilere yaptırttığı sonucu çıkarılabilir. Bu da masalları, kişilerin işlevlerinden kalkarak incelenmesini sağlamaktadır.

Propp bütün masalarda var olan otuz bir tane aynı işleve dikkat çekmektedir. Tüm masalarda bu işlevlerin görüldüğünü söylemektedir. Ama diğer taraftan bütün masalarda aynı işlevler yer almamaktadır. Bazı masalarda bazı işlevler olmayabilir ama hiçbir şekilde işlevlerin dizilişi ile ilgili yasayı değişikliğe uğratmamaktadır(Propp, 1985: 29). Propp, çalışmalarının sonucunda her bir işleve bir harf yüklemekte ve masalı analiz ederken olayları bu harfler ile nitelemektedir. Dolayısıyla hangi masal incelenirse incelenir bu harfler ışığında analiz edilebilmektedir. Mesela “A”, “bir yardımcının ya da büyülü bir nesnenin kaçırılması” ya da “K”, “aranan nesne birçok yardımcıyla birlikte elde edilir”. Propp’a göre tüm masalların 31 tane ortak işlevi vardır.

A. Hazırlık Bölümü:

- 1) Ailenin üyelerinden birisi evden uzaklaşır. Sembol : e.
- 2) Masal kahramanına bir yasak bildirilir. Sembol : k.
- 3) Kahraman bildirilen yasağı mutlaka çiğner. Sembol : q.
- 4) Düşman bilgi elde etmeye çalışır. Sembol : v.
- 5) Düşmana bilgi verilir. Sembol : W.

6) Düşman, kurbanı aldatmaya çalışır. Sembol: J.

7)Kurban aldanır. Sembol: g. [5]

B) Birinci Kısım:

8) Düşman ailenin bir üyesine zarar verir. Sembol: X . Yahut ailenin fertlerinden birinin bir şeyin yokluğunu hissetmesi. (Bu ikincisi, önceden vuku bulmuş bir kötülük gibidir.) Sembol: x.

9)Yapılan kötülük yahut yokluk haberi yayılır, kahraman yardıma çağrılır. Sembol: Y.

10) Arayıcı kahramanın harekete geçmeye razı olması. Sembol : W

11) Arayıcı kahramanın yola çıkması. Sembol : K

12) Arayıcı kahramanın başışçı tarafından sınavdan geçirilmesi. Kahraman başardığı takdirde büyüü bir nesneye yahut büyüü bir yardımcıya kavuşacaktır. Sembol : D.

13) Müstakbel başışçıya kahramanın tepkisi. Sembol : H.

14) Kahramanın büyüü vasıtayı elde etmesi. Sembol : Z.

15) Kahramanın aranan nesnenin bulunduğu yere ulaştırılması. Sembol: R.

16) Kahraman ve düşmanın savaşı. Sembol: L.

17) Kahramanın daha sonra tanınmak için işaretlenmesi. Sembol: M.

18) Düşmanın yenilmesi. Sembol: V.

19) Masalın başlangıcındaki kötülük yahut yokluğun giderilmesi. Sembol: E. [6][7]

C) İkinci Kısım:

20) Arayıcı kahramanın geri dönüşü. Sembol : ¯.

21) Kahramanın düşman tarafından takip edilmesi. Sembol: :

22) Kahramanın takipten kurtulması. Sembol: :

23) Kahramanın kimliğini gizleyerek ülkesine dönmesi. Sembol: O.

24) Sahte kahramanın asılsız iddialarda bulunması. Sembol: F.

25) Kahramana zor bir görevin teklif edilmesi. Sembol: T.

26) Kahramanın görevi başarması. Sembol: A.

- 27) Kahramanın tanınması. Sembol: I.
- 28) Sahte kahramanın veya düşmanın maskesinin düşürülmesi. Sembol: Dv.
- 29) Kahramanın yeni bir fizikî görünüm kazanması. Sembol : Tr.
- 30) Düşmanın cezalandırılması. Pu.
- 31) Kahramanın evlenmesi ve tahta çıkması. Sembol: N.[8](Propp, 1985: 28-64).

3.7. Medya Ürünlerinde Anlatı: Televizyon ve Sonrası

Televizyon, günümüzde önemli bir hikâye anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gün içerisinde birçok formatta ve türde izleyiciye hikâyeler anlatmaktadır. Haber, spor, dizi, film belgesel gibi her türün kendine has anlatı yapıları bulunmaktadır. Örneğin bir haber bülteninin anlatı yapısında haber spikerinin son bilgileri bir an önce anlatması durumu söz konusudur. Belgesel de ise anlatı yapısı en etkileyici şekilde kurgulanmaktadır. Bir spor programında anlatıyı kuvvetlendiren unsur başka iken bir televizyon dizisinde bambaşkadır. Her bir ürünün özellikleri bağlamında anlatım yapıları farklılar arz etmektedir.

Televizyonun bir araç olarak sahip olduğu özelliklerin gerçekliğin yapısına nasıl etki ettiğine vurgu yapmadan evvel, Neil Postman'ın "Televizyon Öldüren Eğlence" kitabının ilk bölümünde yer verdiği ortamın hakikati nasıl etkilediği konusuna değinmemiz gerekmektedir. Postman, hakikat kavramının ifade biçimleriyle yakından ilişkisi olduğunu verdiği üç örnek ile açıklamıştır. Postman'ın ilk örneği yazı sistemi bulunmayan sivil hukukla yönetilen Afrika kabilesindendir. Kabilede yaşanan herhangi bir anlaşmazlık kabile şefinin -bu onun aynı zamanda görevi- konu hakkında daha önce kültürlerinde olan bir atasözü – deyişler repertuarından bir sözü çıkarıp söylemesi ile karara bağlanır. Bu sözleri söyleyerek orta yol bulunur ve taraflar tatmin edilir. Nihayetinde tüm taraflar adaletin yerine geldiği konusunda hem fikir olur sorun çözülür. Bu aynı zamanda ağırlıkla İsa peygamberin diğer peygamberlerinde sıkça başvurduğu bir yöntemdir.

Geçmişten geleceğe aktarılan "acele işe şeytan karışır", "mülkiyet hukukun onda dokuzudur" gibi sözler, günlük yaşantı içerisinde kullanılmaktadır. Bugün bir mahkeme ortamında "hatasız kul olmaz" ya da "hata insana bağışlamak tanrıya özgüdür" gibi savunma

yapılması kişiyi gülünç duruma düşürebilir (Postman, 1994: 28-29). Bir diğer örnek ise doktora tezinin savunmasını yapan öğrencinin başından geçenlerdir. Üniversitelerin hakikat anlayışları çoğunlukla basılı sözlerle yakından ilgilidir. Söz konusu aday tezinde bir alıntıyı daha önce tanık olduğu birinden bir alıntıyı dipnot kısmına “şifaen aktarılmıştır.” şeklinde yazması tez jürisinin dikkatini çekmiş ve bu konuyu öğrenciye sormuştur. Öğrenci ise “basılmış yayınların doğru olduğuna inanıyorsunuz da neden bir konuşmaya atfen yapılmış bir alıntının doğru olduğuna neden inanmıyorsunuz?” diyerek kendini savunmuştur. Adayın aldığı yanıt şöyle olmuştur: “Bir fikrin iletiliş şeklinin fikrin içerdiği hakikatle ilgisinin bulunmadığına inanmakla hata ediyorsunuz. Akademik dünyada yayınlanmış sözler ağızla ifade edilen sözden daha prestijli ve sahicidir. Ağızdan çıkan sözler gelişigüzel edilirken yazılı söz üzerinde uzun uzun düşünülmek kafa yorarak yapılır”(Postman, 1994: 30-31).

Bu örneklerden yola çıkarak Postman:

“Hakikat kavramı ifade biçimlerinin içerdiği yönelimlerle yakından bağlantılıdır. Hakikat kendisini süslenmemiş bir biçimde asla göstermez, asla da göstermemiştir. Hakikat asıl giysisiyle görünmek zorundadır, yoksa geçerliliği kalmaz (ve bu da “hakikat”ın bir tür kültürel ön yargı olduğunu söylemenin başka bir yoludur).(Postman, 1994: 32).”

Olanakları açısından bakıldığında zaman televizyon, yazılı medya organlarına göre görsel ve işitsel bir deneyim sunmaktadır. Aynı zamanda sinema gibi maliyeti olmayan ucuz bir araçtır. Radyo ile kıyaslandığında ise anlattığını göstermesi bakımından daha caziptir. İzleyicisine mekân değiştirmeden oturduğu yerden deneyim yaşatan televizyon bugün artık bilinçli olarak tüketilen bir araç olma durumundan çıkmış, alışkanlık haline gelmiştir. Artık televizyon buzdolabı ya da kanepe gibi ev demirbaşlarından biri olmuştur. Bu da izleyicisinin bu içine doğduğu kültürden fazlaca etkilenmesine neden olmaktadır(Gerbner, 2014: 338-340).

“Anlatı ve Televizyon” adlı çalışmasında anlatıbilime odaklanan Sarah Kozloff, bir araç olarak televizyonun anlatı metninin yerine anlatı biçiminin daha önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Ayrıca televizyondaki Realiti Şov’lar, tartışma programları, haber programları gibi değişik formatların her birinde TV’nin kendine özgü dilinin var olduğunu söylemektedir. Buna bağlı olarak da televizyonda tür kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Yani Kozloff’a göre

izleyici televizyondaki söylem ile ortaya çıkan şekillendirilmiş bir dünya izlemektedir(Kozloff, 1992: 69).

Bu noktada söylem ve şekillendirilmiş kelimesinin altında yatan gizli bir yapan-eden ideoloji durumu söz konusudur. Terry Eagleton “İdeoloji” kitabında ideolojinin göstergeler, anlam ve değerlerin egemen olan iktidarın varlığının yeniden üretilmesine katkı sağlama anlamına gelmektedir fakat bununla beraber siyasi çıkarlar ve söylem arasındaki konjonktürü de ifade ettiğini belirtmektedir. Şekillendirilmiş dünya perspektifinde bakıldığı zaman Eagleton iktidarın söylemleri genelde doğru olsa da yanlışlığı belli olan önermeleri de barındırdığını söylemektedir:

“İdeolojilerin söylediklerinin büyük bir çoğunluğu doğrudur; öyle olmasaydı hiçbir etkileri olmazdı; ne var ki ideolojiler, aynı zamanda, yanlışlığı aleni olan çok sayıda önermeyi de kapsamlarında barındırırlar; bunun nedeni doğalarında yatan bir nitelik değil de bir takım adil olmayan, baskıcı siyasal sistemleri onaylama ve meşru kılma girişimleri sırasında çoğu kez yapmaya zorlandıkları çarpıtmalardır(Eagleton, 2005: 305).”

Anlatı en basit haliyle birbiriyle bağlantılı bir ya da birden fazla olayın nakledilmesi olarak tanımlanabilmektedir. Anlatı kelimesi sadece kurmaca olayların değil yaşanmış olayların da dile getirilmesini de karşılamaktadır. Anlatı yapısı ise sadece bir metin değil birden çok metin ile yinelenen söylem, anlatıcı gibi unsurların toplamıdır. Vladimir Propp, Rus halk kültüründeki masalları inceleyerek anlatı kuramının temelini oluşturmuştur(Mutlu, 1995: 41-42).

Anlatı kuramı, anlatı yapısındaki tüm yönleri ifade eden öykü ile öykünün nasıl ifade edildiğini belirleyen söylemi iki ana başlıkta irdelemektedir. Zamanın öykü anlatıcı olarak tanımlanan televizyondan bahsettiğimiz öykü ve söylem haricinde televizyonun temel dinamiklerinden olan yayın akışından da bahsetmek gerekmektedir(Kaplan, 1993: 115-139). Televizyondaki anlatı kanalın oluşturduğu akış ile oluşturduğu üst söylemde temellenmektedir. Sarah Kozlof, televizyondaki her anlatının mitolojide zorla yola getirilmek için kullanılan procrustes yataklarına uymak zorunda olduğunu yani standart dışında olan her şeyin belli bir standarda uyma zorunluluğu ile temellenmekte olduğunu ifade etmektedir. Bu görüşü TV

programlarının anlatı yapısının reklamların araya girmesine uygun olarak oluşturulduğu gerçeği kanıtlamaktadır.

Televizondaki anlatı yapıları birçok çalışmada Propp'un çözümlemesini yaptığı masallara benzetilmiş, ürünlerin anlatılarındaki, karakterler, anlatı formülleri incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda ise ortaya öyküler, öyküyü anlatanlar ve öyküyü anlatanlar olarak üç ana unsur ortaya çıkmıştır. Televizyon anlatılarında hemen hepsinde açıkça görülmektedir ki bir öykü, bir anlatıcı ve bir dinleyici vardır.

Anlatı çözümlemesi genel olarak kurmaca metinler için kullanılsa da bir anlatıcı, öykü dinleyen gibi unsurları barındığı için haber, belgesel ve Realiti TV programlarında da kullanılmaktadır. Sonuç olarak bir medya ürününün anlatı yapısı, söylemi mesajının içeriğini ve bağlamını değiştirmektedir. Her bir medyanın kendine has özellikleri ve anlatı yapısı izleyici, sahiplik yapısı gibi faktörler ile belirlenmektedir.

3.8.Gerçeklik ve Kurmaca

Walter Benjamin'in önemli eseri "Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretim Çağında Sanat" yapıtında sanatın teknik olanaklar ile yeniden üretimi gerçeklik ve kurmaca kavramlarının tanımlanmasında önemli bir dayanak noktasıdır. Benjamin, fotoğraf teknolojisinin o döneme kadar biricikliğini koruyan sanat yapıtlarını önemli ölçüde değiştirdiğinden bahsetmektedir.

Bir ressamın eliyle çok uzun süreler harcayarak çizdiği resim bir kameranın vizöründen bakılarak saniyeler içinde aynısı hatta daha da gerçeği ortaya koyar nitelikte olmuştur. Dahası elle çizmeye nazaran fotoğraf makinesi yarıştıramayacak kadar daha hızlıdır(Benjamin, 1995: 55). Diğer taraftan bu hızlı ve pratik yeniden üretim Benjamin'e göre sanattaki biricikliğinde kaybolmasına neden olmuştur. Benjamin, en etkin düzeydeki yeniden üretimde dahi eksik bir şey olduğunu bunun da sanat eserinin şimdi ve buradalık özelliğinin yani biricik olma özelliğinin yitirildiğini söylemektedir. Sanat yapıtı tarihin içinde var olduğu andan itibaren onu önemli kılan en büyük özelliği ise bu biricikliğidir.

"En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve buradalığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliği taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı

andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliği taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir(Benjamin, 1995: 55).”

Teknik olanaklar ile yeniden üretilen sana eserinin hiç kuşkusuz gerçeklik ve hakikat kavramları tartışmaya açılmış olmaktadır. Bir ressamın elinden çıkmış olan bir resmin dünya üzerinde sadece bir tane orijinali bulunmaktadır. Bu eser, dünya üzerinde madde olarak kapladığı kütle ile bir mekânda bulunabilme özelliği taşımaktadır. Zaman içerisinde aşınacak, eskiyecektir. O eserin oradaki haliyle biricik olma özelliği taşımasının yanında bu özelliklerinden dolayı bir “aurası” bulunmaktadır. Aynı eserin kopyası üretildiğinde eser zaman ve mekândan koparılarak bir devlet dairesinde, okulda ya da bir evin duvarında olduğunda aynı biricikliği taşımayacak ve “aurasını” yitirecektir.

Teknik olanaklar ile yeniden üretilen mimari bir eserin üç boyutlu videoya çekilmiş hali farklı bir bağlamda kendi anlamını ve gerçekliğini yitirecektir. Bu nedenle sanat eserinin aurası değişmiş dönüşmüş olmaktadır. Benjamin’in üzerinde durduğu diğer bir nokta ise sahne sanatları ile kurgulanmış çekimler arasındaki farktır. Sahne de performans sergileyen bir sanatçı oynadığı oyunun tepkisini yaptığı anda almaktadır ve bu tepkiyi o anda orada bulunan seyirci vermektedir. Diğer taraftan bir sinema filmi için bu böyle gelişmemektedir. İzleyici sinema sanatçısı ile doğrudan bir ilişki kurmamaktadır. Arada onunla sanatçıyı buluşturan mecra-aygıt bulunmaktadır. Sanatçı, sinema filmi çekimi sırasında kamera karşısında performans sergilemektedir. Ayrıca sinemada tiyatro gibi geniş bir görüş açısı gibi gerçeğe daha yakın bir durum olmadığı gibi yakın plan, yüz plan, alt veya üst plan gibi çekim teknikleri vardır ve bu çekim açısını yönetmen belirlemektedir. Nihayetinde bu gerçeğin algılayış şeklini yönlendiren bir durumdur. Birçok parçanın bir araya getirilmesi, sırasının belirlenmesi ile bir bütünlük oluşturulmaktadır. Bu düzenleme kurgulanmış bir dünyanın kapısını aralar. Seyircinin beklentileri tiyatrodaki gibi anlık değil önceden belirlenir ve film buna göre kurgulanır. Tam da bu noktada medyanın gerçeklik ve kurmaca bağlamları devreye girmektedir(Benjamin, 1995: 63). Özetle teknik olanaklar ile sürekli yeniden çekim imkânı veren medya aygıtları yine aynı aygıtlarla izleyiciye kurgulanmış bir gerçeklik sunmaktadır.

3.8.1.Jean Boudrillard ve Simülasyon Kuramı

Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünüm.

Simülasyon: Bir araç, bir makine bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesidir.

Çalışmanın ana sorunsalı olan gerçeklik ve onun yeniden üretilmesini incelenirken, özellikle Realiti Şov program türü tercih edilmiştir. Diğer televizyon programı türleri incelenirken bir kuram gözlem, teori yeterli oluyorken, özellikle Realiti Şov türünün açıklanmasında gerçeklik kavramının hatırı sayılır şekilde açıklanması gerekmektedir. Realiti Şov program türünün her noktasında format ne olursa olsun gerçeklik ve kurmaca sorunsalı açığa çıkmaktadır. Gerçekler, değerler, anlamlar izleyici karşısında her dakika yeniden üretilmektedir. Realiti Şov türünde format ne olursa olsun gerçeklik sorunsalı bulunmaktadır. Nitekim türün ortaya çıkıl iddiası gerçekliktir. Bireyler tür içerisinde izleyici ya da katılımcı fark etmeksizin günlük yaşam pratiklerini tecrübe etmekte ve bu tecrübeyi, stüdyoda, kamera, dekor, ışıklar önünde yapay bir konumda edinmektedir. Boudrillard'ın da bahsettiği simüle etmek kavramını bir tür olarak Realiti Şov'larda sıkça görülmektedir. Kimi programlarda bir mutfak, kimisinde oturma odası veya bir ev, bazısında bir yarışma alanı kimisinde bir arena simüle edilmiş, yarışmacı ya da katılımcılar bu simülasyonun içerisinde gerçek hayat pratiklerini tecrübe edinmişlerdir.

Çalışma kapsamında incelenen “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında ise izler kitle arkadaş ortamlarında konuştukları dedikoduların, hadiselerin anlatıldığı ortamların benzerini TV’de üstelik daha karmaşık hikâyeleri dinlemektedir. Boudrillard'ın simülasyon kavramından bahsetmeden evvel kendisinden önceki Frankfurt okulunun temsilcilerinden ve onların çizdiği çerçeveden medyaya bakmakta fayda vardır. Adorno ve Herkheimer’a göre sanat ve kültür yeniden üretimin egemen olduğu kapitalist sistem içerisinde anlamını yitirmiştir. Frankfurt okulu temsilcileri medyanın ürettiği mesajlara sahip olan erkler tarafından dayatıldığını izleyicilerin sorunlar karşısında pasifize olduğunu söylemektedir. Boudrillard ise bu pasifliğin kitlelerin doğrudan eğlence isteğine bağlamaktadır. Frankfurt okulu düşünürlerine göre tekelleşen ekonomi sebebiyle medya endüstrisi dönüşüme uğramıştır. Genel hatlarıyla özetlersek okulun çalışmalarının çoğunda medyaya karşı olumsuz bir tavır sergilenmiş kitle

iletişim araçlarının bireylerin özgürleşmesi ve aydınlanmasına ket vuran bir faktör olarak görmüşlerdir.

Boudrillard, toplumsal yaşamın, ekonominin, politikanın kültürün etkisi altında olduğunun altını çizer. Dolayısıyla Boudrillard için önemli olan nokta ekonomi değil toplumsal ve kültürel yandır. Bu noktada Marx'ın ekonomi temelli yaklaşımından ayrılmaktadır(Adanır, 2010: 29). Adanır, Boudrillard'ı bağımsız bir düşünür olarak anlatır. Sadece kültür, iktisat, ekonomi ile değil sanat, fotoğraf ve sinema gibi disiplinlerle de ilgileniştir. Boumann'a göre Boudrillard, postmodern durum deneyimini ve onun ritimlerini biçim ve içeriğin tektipliğini, hızlılığını ve karmaşıklığını yansıtacak tek yazardır(Gane, 2008: 28).

Boudrillard, özellikle medya ve onun izleyicisi alanında çalışmalar yapmıştır. Televizyon, şov dünyası, canlı yayınlar gibi ürünleri gerçeklik bağlamında çalışarak alanda ufuk açıcı çözümlerler geliştirmiştir. Özellikle gerçeklik, hiper-gerçeklik, simülasyon ve simlaklar teorisi çerçevesinden bakıldığında çalışmanın konusu olan Realiti şov'larda gerçekliğin yeniden inşasında Boudrillard'ın kuramı temel olabilecek niteliktedir.

Boudrillard'ın ortaya koyduğu Simülasyon ve Simlaklar teorisi Realiti şov'lar için oldukça önemlidir. Teoriyi destekleyen önemli kavramlar ise gerçeklik, sanallık ve illüzyondur. Boudrillard'ın teorisi bulunduğu dönemi baz alarak 1960'lardan 2000'lere gelen süreci analiz etmektedir. Ona göre internet ağı ile başka bir döneme girilmiştir. Fakat yine de ortaya koyduğu simülasyon evreni kavramı halen TV programları, internet ortamlarına uyarlanabilecek yetkinliktedir. Boudrillard "simülakr" kavramını "gerçek olarak algılanmak istenen görünüm" olarak simüle etmek "*gerçek olmayan şeyi gerçekmiş gibi sunmak*" olarak açıklamıştır. Simülasyon için ise "*araç ya da makinenin, sistem ya da olguya has işleyiş şeklini incelenme gösterilme ya da açıklanma amacıyla maket ya da bilgisayar programı amacıyla yapay olarak üretilmesi*" tanımlamasını yapmıştır(Boudrillard, 1982: 7).

Boudrillard için simüle etmek "miş" gibi yapmak değildir. Gizlemek sahip olunan şeye değilmiş gibi yapmaksa bunun tam tersi yani sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Özetle simülakr hakikati değil hakikatin yokluğunu gizlemektir(Boudrillard, 2005: 29). 1960'lı yılların tüketim esaslı toplumu var olabilecek ütopyaların tamamına ulaşmıştır(Adanır, 2010: 37). Bu yıllarda Boudrillard'a göre toplum var olan gerçekliğe yabancılaşmış ve gerçeklikten uzaklaşmıştır. "*Doğrunun ve yanlışın ötesinde yer alan simülasyon – parodi, maskaralık,*

küçümseme- evrenine geçildiğinde bütün bunlar bir vazgeçirme girişimine benzemiştir” ifadesi ile Boudrillard, artık istikrarsızlaştırma gerçeğe ilgilenmeme girişimi olduğunu söylemiştir. Onun için simülasyon evreni düşsel bir evrendir. Sadece bu evrenin somut olarak anlaşılmasının sebebi kullanılan dilin bu dünyadan oluşudur(Adanır, 2010: 57). Bu noktada patafizik yani düşsel çözümler üretme bilimini tanımlamak gerekmektedir. Bu dünya diliyle simülasyon evrenini anlamamız noktasında Boudrillard düş ile gerçeği aynı değerde görüp patafiziği düşsel çözümler üretme yöntemi olarak açıklamıştır. Boudrillard makinelerle sanal aygıtlar denmesinin sebebinin, makinenin düşünceyi eksiksiz bir bilginin ortaya çıkmasına bağlı bir kararsızlıkta tutması olduğunu ifade etmektedir. Burada bahsedilen kararsızlık zihindeki bir süreç olarak nitelendirilebilir(Boudrillard, 1990: 57).

Boudrillard, “sanal” için gerçeğin peşindeki avcı, “sanallık” için ise gerçeğin kendisi tarafından nüfuz ettirilen yok edici ve bulaşıcı bir şey tanımlaması yapmaktadır(Boudrillard, 2005: 23). Sanal gerçeklik ise gerçeklikle kedinin fareyle oynadığı gibi oynamaktadır. Bu noktada Boudrillard’ın geldiği en vurucu nokta, yalın haliyle gerçeğin koltuğunu sanallığa bırakmasıdır(Boudrillard, 2005: 23). Ona göre bu dünyada açıklanmayan ve çözümlenmeyen hiçbir şey kalmamıştır. Simülasyon gerçek ile gerçek olmayan, gerçek ile düşsel arasında var olan duvarları yıkmıştır(Boudrillard, 2005: 16). Bu ayrımın fark edilmeme sebebi ise gerçekten başka bir şey yaşanılmayacağı düşüncesidir. Bu yüzden sanal olanda gerçek olarak algılanmaktadır(Boudrillard, 2005: 40).

Boudrillard’ın simülasyon kavramın verdiği örnek tanımlamaları daha anlaşılır kılmaktadır. “Disneyland”, simülasyon kavramlarının birbirinin içine geçtiği bir evrendir. Disneyland, dünyasında var olan her madde, olay, kişiler, kurgudur, sanaldır. Bu evrenin popüler olması ise tüm bu kurgu dünyasının uyum içinde olmasından kaynaklanmaktadır. Bir anlamda bu dünya Amerikan dünyasının minyatür halidir. Bu örnek gibi “Yüzüklerin Efendisi”, “Harry Potter” gibi günümüzün çok tutan filmlerinde de yine “Disneyland” dünyasına benzer bir kurgu ve simüle edilmiş dünya vardır(Boudrillard, 1982: 27-28).

Boudrillard, konuya başka bir örnek ile genişlik kazandırmıştır. Bir hastalığı simüle eden birini düşündüğümüzde bu kişide hastalık belirtileri görülebilir. Bu kişi için ne hastadır ne de değildir yorumu yapılabilir. Yani simülasyon ne sahtedir ne de gerçektir. Çünkü simüle

ediliyorsa semptom görülmesi gerekmektedir. Çünkü gerçek hastada da semptom görülür. Dolayısıyla gerçek ve sahte arasındaki fark ortadan kalkmıştır.

3.8.2. Gerçeklik – Hiper-Gerçeklik

Baudrillard “*gerçek artık gerçekliğini yitirmiştir.*” düşüncesinden hareketle gerçeğin artık komut sistemleri, matrisler tarafından yeniden üretildiği ve bu yeniden üretimin sonsuz sayıda olduğunu ifade etmektedir. Sayıca fazla gerçeğin üretilmesi artık tek bir gerçeğin olmadığı anlamına gelmektedir. Nitekim dolaşımda artık birden fazla gerçek bulunmaktadır. Nesnel gerçeklik karşısında sanal gerçeklik güç kazanmıştır. Son dönemde insanlar Baudrillard’a göre gerçeklikten uzaklaşmıştır ve oraya dönüş artık imkânsızdır. Gerçeğin kaybolduğu yeni bir döneme “Hiper-Gerçeklik” dönemine geçilmiştir. Bu yeni dönemde artık birden çok gerçek vardır ve bu gerçekler arasında kaybolunabilecek bir ortam vardır(Baudrillard, 2005: 29).

Gerçeği bu perspektifle tanımlayan Baudrillard, gerçeğin yeniden üretilen bir şeye dönüştüğünü aynı zamanda gerçeğin yeniden üretilmesinin yanında her zaman daha öncesinde yeniden üretildiğini yani “Hiper-Gerçek” formuna kavuştuğunu söylemektedir(Baudrillard, 2011: 131). Baudrillard, özellikle Körfez Savaşı için yaptığı yorumlarla o dönemde adından sıkça söz ettirmiştir. Baudrillard, Körfez Savaşı’nın aslında gerçekleşmediğini sadece televizyondan yayın yapıldığı sırada var olduğunu yayın yokken savaş adına bir şey olmadığını ifade etmiştir. Körfez Savaşı’nın “Hiper-Gerçek” terimiyle ilişkilendiren Baudrillard, Körfez Savaşı’nın görüntülerinin olmamasını savaşın da olmadığı ifadesi ile yorumlamaktadır(Baudrillard, 2012: 89).

Burada onun sıcak-soğuk olay yorumundan bahsetmek gerekmektedir. Medya Baudrillard’a göre sıcak olayları soğutup işleyerek seyirciye sunmakta ve bu işlem sırasında içerisine bir tutam eğlence eklemektedir. Körfez Savaşı sırasında medya Amerikalılara bu sıcak olayları izleyiciyi üzmeyecek şekilde soğutarak sunmuştur. (Baudrillard, Akt. Yumrukuz, 2016:89). Simülasyon evreni iç içe geçmiş “Hiper-Gerçek” tanımı toplumla birlikte kendini yeniden üreten ve toplumla bütünleşmiş bir teoridir. Zira toplumu ve izler kitleyi gerçeklik yeniden üretimi değiştirmekte, dönüştürmektedir. Baudrillard, bu evreni internetin kullanılmaya başladığı 2000’li yıllara kadar olan bir dönem olarak tanımlasa da bugün Realiti

Şov’larda ve diğer medya ürünlerinde gerçek üstü, simüle edilmiş, yeniden üretilmiş gerçekler görmektediriz.

3.9. Televizyon ve Gerçeklik

Platon’un “idealar dünyası” kavramını düşünüldüğünde bu dünyadakiler idealar dünyasından yansıyan görüntüleri-gölgeleri görmektedir. Gerçeklik perspektifinden bakılacak olursa asıl gerçeklik mağara duvarına yansıyan gölgeler değil idealar dünyasıdır. Morresi “Haber Etiği” adlı çalışmasında gerçeklik kavramını Platon’un “İdealar Dünyası” kavramı üzerinden irdelemektedir. Televizyon izleyen kişinin tıpkı mağara duvarına yansıyan görüntüleri izler gibi ekrana yansıyan görüntüleri izlediğini söyleyerek bir benzerlik kurmaktadır. Televizyon ekranında izlediğimiz gerçek değil onun bir yansımasıdır. Diğer bir anlatımla gerçek medya yoluyla hiçbir değişime uğramadan aktarılmamaktadır. Medya gerçekliği ancak aktarabilmektedir. Bu aktarım sırasında gerçeklik yeniden üretilmektedir. (Morresi, 2003: 34-35).

Boudrillard’ın Disneyland ve Simülasyon anlatımına bakıldığında Disneyland’ın renkli, masalsı dünyasının içinde gezen insanları adeta büyülediği ve fantazmagorik bir düş olduğu söylenebilmektedir. Üretilen bu düşsel evren için bilet alan, bu dünyayı tecrübe etmek isteyen insanlar ve bu ideali oluşturan egemen güç bağlamında Boudrillard ve simülasyon evrenine bakıldığında Gramsci ve Althusser gibi isimlerin toplumu ve onu yönlendiren egemen sınıf ilişkisi ile benzerlik göstermektedir.

Bu bağlamda, gerçek yaşam pratiklerinde yaşayan, sorunları ve gerçek tehditleri olan insana karşı, egemen güç gerçeklerin karşısına eşdeğer göstergeler üretmektedir. Bu erk, göstergelerin yanında yapay sorunlar ve tehditler de oluşturarak sahte ekonomik ve toplumsal mücadele yöntemlerine destek vermektedir. Aynı zamanda bu sahte sorun ve sahte mücadele karmaşası içinde iktidar, söyleminin devrim içinde sürekliliğini sağlamaktadır (Baudrillard, 1982: 44).

“İdeoloji, göstergelerin gerçekliğin üstüne yıktıkları bir suçluluk duygusundan başka bir şey değilken; simülasyon gerçekliğe kısa devre yaptırılarak, göstergeler aracılığıyla yeniden yaratılan şeydir. İdeolojik çözümlemenin amacı nesnel süreci yeniden oluşturmaktır;

hakikati bir simülakr şeklinde sunmaya kalkışmak, sahtekarlıktan başka bir şey değildir (Baudrillard, 1982: 51).”

Medya, bir araç olarak teknolojinin rahatlıkla ulaştığı her toplumda tartışılan bir mecradır. İzleyici her ne izlerse ekran karşısında gördüklerini günlük yaşam pratiklerindeki tecrübe ile kıyaslamaktadır. Bu kıyas, gerçek ve gerçek olmayanın arasındaki farkı bir süre sonra ayırt edilmeyecek kadar zorlaştığı bir duruma gebedir. Kitle iletişim araçları iletişim yönünden ele alındığında enformasyona ulaşmak, haber almak ve kamuoyu oluşturmak gibi yararları olduğu görülse de diğer taraftan algıların yönlendirildiği, yalan bilginin dolaşıma sokulduğu, abartılıp manipüle edildiği bir araç olarak da önümüze çıkmaktadır. Bu algıları yönlendirenlerin amacına hizmet eden bilgi, şekli değişmiş, tasarlanmış ve manipüle edilmiş hali ile bir gerçek olmaktan çıkmış ve bir simülasyona dönüşmüştür. Gerçeğin bu formu dönüşmüş hali bir yanılsamadır ve artık hakikat niteliği olmayan bir dezenformasyona dönüşmüştür (Baudrillard, 1982: 6). İnal ise bu dönüşümün gösterenlerin bir gösterge hüviyetine evrilmesi sonucu olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda artık insanın yaşadığı evren sanal bir evren olarak nitelendirilebilir(İnal, 1996: 47).

Bu çalışmanın incelediği tür olan Realiti Şov program formatına verilebilecek ilk örneklerden biri olan “Loud Ailesi”nin yaşadıklarını gerçeklik bağlamında çözümlemek yerinde olacaktır. 1971 yılında Loud ailesi 7 ay boyunca evlerinde bir televizyon seti ve kameralar eşliğinde yaşamıştır. Çekimler sonucunda tam 300 saatlik bir Realiti Şov program elde edilmiştir. Bütün hayatları her detayı ile izleyiciye gerçeğin en yakın hali sloganıyla sunulmuştur. Kameralardan haberi olan bu ailenin yaşamları program sırasında ve sonrasında değişikliğe uğramıştır. Burada ailenin yaşadığı drama değil kamera karşısında gerçek olduğu iddia edilen yaşamların aslında bir gerçek değil simülasyon olduğu iddiası önemlidir.

Boudrillard, programı incelenmeye değer bulmuş ve izleyicinin bir anlamda “röntgencilik” hislerini tatmin ettiğini söylemiştir. Boudrillard’a göre program gerçeği hiper-gerçeğe dönüştürmüş ve gerçek içerisindeki hileler ile korkunç bir durumun etkisi altına girmiştir. Programın her ne kadar gerçeğe en yakın hal olduğu iddia edilse de Loud ailesinin kameralar karşısında kameralar orada değilmiş gibi davranması bir paradokstur.

Ailenin günlük yaşam pratiklerinin her yanı kameraya yansıdığı düşünüldüğünde sıkıcı ve heyecanı olmayan sahnelerdeki durum ve davranışlara bu kez gereksiz anlamlar

yüklenmektedir. Her yerde olan kameralarla yapılan illüzyon sayesinde izleyicinin haz eşiği kontrol edilerek yüksek seviyelerde tutulmaktadır. Gerçekliğin içinden alınan bir bölüme olması gerekenden farklı manalar yüklenmesi ve izleyiciye yeniden sunulması bir simülasyon ve sahte bir gerçekliktir. Hal böyleyken var olan asıl gerçeklik, yitirilmiş gerçek, aktarılmak istenen içi boş simülasyon ile ikame edilmektedir (Baudrillard, 1982: 52).

Bir devinim içinde gerçek anlamların içi boşaltılmış, sürekli olarak yeni ve yeni anlamlar üretilerek akıp giden bir akış oluşturulmuştur. İzleyici ise “röntgencilik” hazzıyla akıp bu akıp giden sahte anlamlar ve gerçekler dünyasında kaybolmuştur. Kamera ise yaşanan gerçekliği önce parçalara ayırmakta ardından tamamen ortadan kaldırmaktadır. Boudrillard, modern dünyada kamera objektifinin öldürme etkisiyle artık Tanrının gazabının yerini aldığını söylemektedir. Hakikatin var olan manası dünyadaki gerçek aile hakikati ile televizyonun hakikati arasındayken televizyon hakikatini benimsemiştir. Bu durum kurgulanmış sahte bir hakikattir. Hal böyleyken hakikatin varlığı düşüncesi panoptiğin sonunun geldiğini göstermektedir. Çünkü televizyon gerçeği gören tek göz değildir (Baudrillard, 1982: 53).

Boudrillard’a göre bizler her şeyin televizyon ve haber düzeyinde olup bittiği bir dünyada yaşıyoruz (Baudrillard, 1982: 83). Boudrillard, Realiti Şov’larda anlatılanların kamera karşısında canlandırıldığı bir boyuta geçildiğini ve gerçek ile onun canlandırılması arasında bulunan farkın eriyip yok olduğunu belirtmektedir. İzleyici ise bu sanal evrene yerleşmiştir. Bu noktadan hareketle programın, gerçeği canlandırma görevini üstlendiğini ve bir simülasyonun parçası olduğunu izleyicinin ise bu evrene gömülüp simülasyon üzerinden bir simülasyon yaşadığını savunmaktadır. Gerçekliğin günlük gerçeklikten kopmuş bir duruma evrilmesi ve üretilen, yani gerçek üzerinden çok katmanlı bir simülasyon aşamasına geçilmesi “*dönüşmüş gerçeklik sanrısını*” oluşturduğunu söylemek yerinde olacaktır.

3.10. Stuart Hall ve Temsil Kuramı

İktidar, medya, ideoloji kavramlarından bahsedildiğinde Hall’un kültürel çalışmalarından da bahsetmek gerekmektedir. Özellikle Gramsci’nin hegemonya ve ideoloji kavramlarından etkilenen Hall, kendi tezlerini bu temel üzerinde oluşturmuştur. Medya, mesajları itibarıyla en önemli temsil örneklerinden biridir. Seyahat edenleri dışarıda bırakırsak, TV karşısında olan biri için New York, televizyonda, reklamda, sinema filminde, kitaplarda görülen başkası değildir. Fakat ne sinemada ne televizyon ne de gazetede görülen New York

şehri gerçek bir New York'tur. Temsil, gerçeği birebir yansıtmaktan uzaktır. Hall'a göre gerçek standart değildir ve değişebilir konumdur. Gerçek ancak deneyimlenen bir durumdur. Bu noktada gerçeğin deneyim ile ortaya çıkan yanı ile temsildeki hali arasında belirginleşen bir fark bulunmaktadır. Bu farkın yanında aynı zamanda paralellik gösteren bir durumun olduğu da görülmektedir. Nasıl? Medyanın sunduğu gerçeklik, temsilleri, temsilin aslı hakkında deneyim ve yorumları yönlendirmektedir. Diğer anlatımla temsil, gerçekliği temsil etmesinin yanında gerçeğin anlamına da katkı sağlamaktadır. (Laoughey, 2010: 83-84)

Medyada bu temsillerin tutarsızlık gösterdiğini De Gaetono ve Bander şu örnekle açıklamaktadır. Eğer dünyaya uzaylılar gelseydi ve bizleri Televizyondan tanıyacak olsalardı bazı yanlış bilgiler edinirlerdi. Örneğin ekranda 40 yaşın üstünde çok az insan görürlerdi. Diğer taraftan kadınlara kıyasla erkeklerin daha baskın oldukları kadınlarınsa daha az önemli rollerde olduğu bilgisini edinirlerdi. Eğlenceye yönelik programlar ise eğlenceye ne kadar düşkün olduğumuz yargısına sahip olmalarına neden olurdu. Ayrıca uzaylılar televizyonda izledikleri esasında dünya hakkında sürekli olumsuz haberlerin olduğu bir yer düşüncesine kapılmaları da muhtemeldir. Örnekleri artırmak mümkün fakat bu kadarı bile medyadaki eşitsiz temsil durumunu gözler önüne sermektedir. (Şahin, 2011: 192)

Bu tür olumsuz haberlerin ekranda sıkça yayınlanması izleyicinin de dünyanın olumsuz bir yer olduğu düşüncesini beslemektedir. Garbner, bu duruma "kötü dünya sendromu" tanımını yapmaktadır. Televizyon izlemenin sıklığı ile dışarıdaki her noktada kötülüğe rastlama sıklığımız düşüncesi doğru orantılıdır. Diğer taraftan Garbner, televizyon içeriklerinin izleyici beğenisine göre şekillendiğini söylemektedir. Televizyon içerik üreticileri yeni bir program formatı üretmek yerine daha önceden beğenilmiş olan programlara yönelmektedirler. Bu da sürekli olarak aynı tarz programlar izlenmesine yol açmaktadır. Bu çerçeveye ise izleyicinin, aynı dünya görüşüne sahip olmaları düşüncesinden öteye gitmemeleri durumunu ortaya çıkarmaktadır. Tüm bunlar neticesinde çok televizyon izleyen insanların izledikleri ile gerçekte yaşandığını düşündükleri olaylar arasında doğrudan ilişki kurdukları durumu söylenebilmektedir. Televizyonun yetiştirici işlevi izleyiciye televizyon dışındaki dünya hakkında yol gösterici konumdur. Sonuç olarak ise televizyonda görünenlerin gerçekliğin kendisi ile tam olarak bağdaşmadığı düşüncesi yerinde bir çıkarım olmayı hak etmektedir. (Laughey, 2010: 47, 49)

İngiliz kültürel çalışmaları geleneğindeki araştırmacılar medyayı incelerken medya için egemenin ideolojisini topluma aktaran ideolojik aygıtlar olarak tanımlamaktadır. Althusser konuyu “devletin ideolojik aygıtları”, Gramsci ise “hegemonya ve tahakküm” ile kavramsallaştırır. (Turner, 2016: 108) Hall, yayınladığı “Encodingent Decoding in Television Discourse” makalesinde klasik Amerikan iletişim modeli tanımlamasından ayrılmaktadır. Hall, iletişimi dizgesel ya da döngüsel bir model olduğu tanımlamasına karşı çıkmaktadır. Onun için mesajın gönderilmesi durumundan çok iletildiğinin kesinleşmemesi ve bununla birlikte mesajların gönderenden çıktığı andan itibaren birden çok belirleyen ile şekilleneceği durumu söz konusudur. Hall için önemli olan nokta mesajın söylemsel bağlamı ve mesajı ileten kanalın teknolojisini barındıran etkenlerin belirleyen olmasıdır. (Turner, 2016: 107)

Hall için iletişimin herhangi bir şeklindeki hiçbir durumun homojen olmadığı fikri önemlidir. Mesajın gönderi konumunda olması için ilk önce üretimi gerekmektedir. Bu üretim ise şüphesiz ki yorumlanabilen ve toplumun ekonomik, politik, sosyolojik yapısına bağlıdır. Ne var ki üretimi kadar alımlanması da aynı şekildedir. Toplum tek tip olmadığı gibi içerisinde farklı etnik, maddi – manevi çıkarlardan oluşan gruplardan meydana gelmektedir. İzler kitle televizyonun kodladığı şeyleri doğal gibi algılamaktadır. Görsel dilin bu kadar iyi kodlandıklarını açıklayıp çözümleme yapmak önemlidir (Turner, 2016: 109).

Hall, televizyon mesajının kodaçılmanabilmesi için 3 okuma tanımı yapılabileceğini ifade etmektedir:

- 1- Hâkim – Hegemonik Konum
- 2- Müzakereli Konum
- 3- Karşıt Konum

1. Hakim – Hegemonik Okuma: İzleyici mesajı tercih edilen şekilde okumak için anlatılanı, ima edileni olduğu gibi alır. Kodlanan referansa uygun bir açıklama yapar.

2. Müzekereci Okuma: Müzakereli okuma kabul edilen hakim görüşü kabul eder. Yalnızca bazı durumlarda istisnalar isteyebilir.

3 . Karşıt Okuma: Burada izleyici mesajın ima edilen çerçevede anlaşılmasını istediğini anlar ve alternatif bir okuma geliştirir (Turner, 2016: 110, 111).

Hall, Althusser gibi medyanın gerçek inşası rolünün yanında gerçeği yansıtan ayna işlevindeymiş gibi yaptığını söylemektedir. (Yaylagül, 2017: 129). Hall, medyanın egemen gücün çıkarlarına hizmet eden yorumların yeniden üretildiğini ifade etmektedir. O temsil kavramını “anamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğerlerine anlamlı bir şekilde anlatabilmek için dilin kullanımı” olarak açıklarken eksik olan yan olduğunu belirtir. Bir şey ifade etmek için dil kullanılmalıdır ki temsil kavramı tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Temsil kavramı diğer bir boyut ile kültürün içindeki anlamları üretmek ve değiştirmek adına da önem arz etmektedir. Dil temsil eden işaretlerin, imgelerin tümüdür. (Hall 1997: 15) Hall, temsilin dil ve kültürü birbirine bağladığını söyler ve temsilin 3 farklı uygulamasından bahseder. Yansıtıcı, Maksatlı ve İnşacı (Hall, 1997: 15).

Hall, “dil sadece dışarıda var olan nesnelerin olayların ve insanların anlamlarını mı yansıtmaktadır?” sorusu ile yansıtmacı, “dil sadece, konuşmacının, yazarın veya ressamın, kişisel olarak amaçladığı anlamı mı?” sorusu ile maksatlı, “anlam dilde ve dilin içinde mi yaratılır?” sorusu ile de inşacı yaklaşımı irdelemektedir. Temsil Oxford Sözlüğünde bir şeyi tasvir etmek olarak tanımlanırken başka bir tanımlama temsil için sembolize etmek nitelemesi yapmaktadır. Örneğim haç Hristiyanlar için İsa’nın acılarını temsil etmektedir. Hall ise temsil için dil vasıtasıyla anlam üretimi tanımını yapmaktadır. (Hall, 1997: 16)

Her insanın zihninde anlamlar farklı konumlandırılmaktadır. Bu sebeple olayları, durumları anlamlandırmakta farklılıklar ortaya çıkmaktadır. İnsanların karşılıklı olarak birbirini anlaması hali için aynı kavram düzlemine ihtiyaç duyulmaktadır. Dil bu sebeple aynı kavram düzlemine zemin oluşturan bir temsil sistemidir. Oluşturulan kavram düzleminin dili ortak olmalıdır. Böylelikle kavramlar, fikirler belirli işaret sistemi ve kelimelerle veya imgelerle ilişkilendirilebilir. Ses, anlam taşıyan semboller, kelimeler için yapılan tanımlamaya gösterge denmektedir. Saydığımız bu işaretler zihnimizde kavramlara karşılık gelmekte ve onları temsil etmektedir. Bu temsil sistemi ise kültürün anlamlılığını oluşturmaktadır (Hall,1997: 18).

Dil içinde örgütlenen göstergeler Hall’e göre düşüncüyü imgelere ve seslere çeviren diğerlerinin fikirlerini anlama ve iletişim kurmayı sağlayan ortak varlıktır. Dil, ne şekilde üretilirse üretilsin anlamı açıklandığında görsel imgeye dönüşmektedir (Hall, 1997:19). Müzik,

trafik levhaları, kıyafetler, jest ve mimikler dilsel değildir ve fakat göstergedir. Özetle tüm bunlar bir dildir ve buna bağlı olarak temsildir.

“...kültürdeki anlam sürecinin merkezinde iki temsil sistemi vardır. İlki, insanlar nesneler, olaylar, fikir gibi şeyler ve kavramsal haritalar arasında anlamlar zinciri kuran ve anlamlandırmayı sağlayan sistemdir. İkincisi; kavramları temsil ederek göstergeler dizisi oluşturmaya dayanır ve kavramlar ve göstergeler arasındaki dilde anlam üretme süreci dilin en önemli parçasıdır. Bu üç süreci birbirine bağlayan öge temsildir. Aynı kültürden gelen insanların büyük oranda aynı kavramsal haritayı paylaşırlar ve bu yüzden ortak bir kültüre ait insanlar, dilin göstergelerini de aynı yönde yorumlarlar. İnsanlar arasında anlam ancak bu yolla etkili bir biçimde paylaşılabilir. Buradaki sorun insanların hangi kavramın neyi temsil ettiğini nasıl bilebildiği ya da hangi kelimenin hangi kavramı daha iyi temsil ettiğine nasıl karar verdikleridir (Hall, 1997: 18-19).”

Temsil, formu görsel olan göstergelerden anlaşılabilir fakat bu durum bunun herkesçe kodaçılmanabileceği anlamına gelmemektedir. Bir göstergenin herkesçe anlaşılması için ortak bir kavram zeminine, kavram haritasına ve en mühim olanı ortak bir dil sistemine ihtiyaç duyulmaktadır. Bunun yanında temsil edilen ile temsil eden arasındaki bağ göreceli ise anlam bulanık olmaya mahkumdur. Görsel olan göstergelerde anlamın bulanık oluşu göstergenin ikonik oluşundan ötürü pek oluşmaz. Çünkü gösterilen gösterene benzemektedir. Lakin yazılı ve sözlü temsillerde kavramlar ve temsiller arasındaki ilişik durum nedensiz olduğu için kodaçılmamak güç olacaktır. Ağaç kelimesi İngilizcede “T-r-e-e”, Fransızca “A-r-b-r-e” ile kodlanır. Buradan hareketle yazılı olanı kodaçılmamak için dil sistemine ihtiyaç olmasının yanında gösteren ile gösterilen arasındaki ilişik nedensizdir. Farklı kelimeler aynı anlamı temsil etmektedir (Hall, 1997: 21).

Buradan hareketle medyada temsil edilenleri düşündüğümüzde tüm izler kitlenin aynı dil üzerinden bir aracı takip etseler de televizyon, radyo, sinema vs. hangi medya organını izlese izlesin temsil edilen her sözlü ya da yazılı temsil, izleyicide farklı kodaçımlara uğramaktadır. Toplumun tek bir düşünce yapısında ve tek grup halinde olmadığını düşünürsek birden çok alt kültür olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Bunun yanı sıra kodaçımlarının zihindeki anlayışla bu anlayışın da kültürle oluştuğunu düşündüğümüzde televizyondaki her temsil her grupta farklı kodaçılmanmaktadır. Bir kadının şiddet gördüğü haberi televizyonda izlenirken feminist grupların anladığı ile şiddeti legal gören grupların anladığı farklı olacaktır.

Çalışmanın incelediği tür olan Realiti Şov’larda da yayınlanan herhangi bir olayın izler kitle tarafından farklı algılanması muhtemeldir. Burada ise önemli olan nokta bu tür programlarda medya profesyonellerinin reyting kaygısı, teknik imkanlar ve sunucu faktörü ile kavram haritasını tek bir düzlemde oluşturmastır.



4. TÜR OLARAK REALİTİ ŞOV PROGRAMLARI VE TÜRKİYE

4.1. Televizyonda Türler

Bir medya ürünü olarak TV'nin içerisinde içeriğin ses, görüntü ve biçimsel özelliklerine göre gruplandırılmasına Televizyonda Türleri oluşturmaktadır. Tür için Burton, TV'nin bir çeşidi ya da kategorisidir yorumunu yapmaktadır(Burton, 1995: 92). Fakat türün içerisinde bulunan her örnekte türün bütün unsurlarına rastlanamayabilir. Televizyonda türler zaman içerisinde TV profesyonelleri, yapımcılar ve izleyicilerin uzlaştığı konular üzerine oluşmaktadır. Uzlaşılan konular birkaç ana ilkeye göre belirlenmektedir. Bu ilkeler türün hayatta kalmasını teminat altına alacak türdendir. TV türlerin içeriği bakımından sinemadan ayrılmaktadır. Sinemaya göre teknolojik imkânlardan ileri gelecek şekilde küçük ekranda, birden fazla kameraya ve aile merkezli bir izleme odağına sahip olduğundan farklı türleşmeler yaşamıştır(Aksop, 1998: 56-57).

Televizyon kendine has özelliklerinden dolayı türler arazi geçişin sağlandığı bir üründür. Bu melez yapı nedeniyle türler arasındaki keskin çizgiler kaybolmuştur. Bunun sonucunda da birbiri ile benzerlik gösteren program türleri sayısı giderek artmıştır. Televizyondaki türlerin bu benzerliğini anlatmak için Bourdieu, karşılıklı duran aynaların birbirini yansıtması türden bir oyun benzetmesi yaparak bunun bir zihinsel kapatılmışlık etkisi oluşturacağını söylemektedir(Bourdieu, 1997: 29). Türler arasındaki bu benzeşme formların maliyetlerinin ucu olmasının da bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir Realiti TV programı için en önemli nitelik içeriklerin el değmeden tüm yönleriyle gerçeklik iddiasıyla sunulmasıdır. Bunun yanı sıra TV türleri içerisindeki olgusal programlardaki bilgi içeriği, eğlence ve şov formatı ile iç içe geçerek birbirine benzeş türde Realiti Şov program örneklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

4.1.1.Realiti Şov Nedir?

John Corner'a göre artık post belgesel kültürün içerisinde yaşanmaktadır. Bu cümle ile Corner, belgeselciliğin bittiği yönünde bir görüş belirtmekten öte belgesel kültürünün yeniden yapılandığını biçimsel özelliklerinin değiştiğini vurgulamaktadır. Corner'ın bu yorumu "factual programming" yani yaşanmış, gerçek hikâyelerin işlendiği programların ekranda sıkça yer almasına dayandırmaktadır.

Literatüre bakıldığında Realiti TV program türü ile alakalı net bir tanımlamaya rastlanmamaktadır. Tür ile alakalı kavramların açıklanmasında ise bir karmaşıklık bulunmaktadır. Literatürde "kurgusal belgesel" (formatted documentary), "tabloid TV", "suç zamanı televizyonu" (crime-time television), "episodik gerçek dizi" (Episodic Realiti Soap) ya da "Çöplük TV" (Trash TV) gibi tanımlamalar bulunmaktadır(Holmes & Jermyn, 2004: 5). Bu kadar çok tanımlamaya sahip olması melez bir tür olması ile yakından ilişkilidir. Yayınlanan birçok program türünün Realiti TV formatında isimlendirilmesi türün melez bir niteliği olmasına sebep olmaktadır.

Tüm bu tanımlamaların ötesinde bir tanım yapmak gerekirse Realiti Şov için bir medya unsuru olan Televizyonda belli başlı ortak kodları, formları, formülleri olan ve kendisi gibi diğer programlardaki farklılıkları benzerliklerine göre çok az olan bir tür, tanımını yapmak yerinde olacaktır. Nihayetinde melez bir türün diğer örnekler ile benzerlik göstermesi içerdiği farklılıklardan daha fazla yer kaplamaktadır. Richard Kilborn, Realiti TV üzerine yaptığı incelemeler sonucunda türün bazı özelliklerinin anlatı yapısını oluşturduğunu söylemiştir.

- Bir kişi veya bir grubun yaşamlarını taşınabilir bir kamera ve ekipman ile belli aralıklarla kaydetmek
- Gerçek yaşamın içerisinde alınan herhangi bir hikâyeyi canlandırma yoluyla dramatize ederek yeniden gerçekleştirmek
- Bir televizyon programı içerisinde anlatı yapısının en güçlü sloganını gerçeklik iddiası olarak belirleyerek buna uygun içerikler hazırlamak. (R. Kilborn, 1994: 421-439).

Kilborn'un saydığı bu üç özellikten ilk ikisini acil servis ve suç temalarını içeren Realiti Şov programlarını betimlediği son maddenin ise günümüzde daha sık rastladığımız Realiti TV program türünü betimlemektedir.

Televizyonculuğun gelişen teknik imkanları, pratikleri ve ekonomik yapısı ile gerçek temelli TV yayıncılığının bu denli gelişeceğini 1900’li yıllarda kestirmek pek mümkün değildir. O dönemde yapılan suç ve acil temalı programların yanında belgeşov (docu-show) ve belge yarışma (docu-game) türündeki programlar bugünkü anlamda Realiti Şov programlarının temelini oluşturmaktadır.

Realiti TV için yapılan tanımlamalara baktığımızda tek ortak noktanın “gerçek” kavramı olduğu görülmektedir. Gerçek yaşamdan alınan olaylar ve kişiler yayıncılık süzgecinden geçirilerek izleyiciye sunulmaktadır. Bu ortak noktaya gelişen teknolojinin imkanları da katkı sağlamış ve “gerçekliğe en yakın hal” sloganına türü daha da yaklaştırmıştır. Realiti Şov program türünde son dönemlerde bir ortak nokta daha gelişmiştir. Bu nokta ise “tanık olma” eylemidir. İzleyici bir olaya ya da kişinin hayatına önceden hazırlanan TV stüdyosunda buna uygun olarak oluşturulan bir ortamda tanıklık etmektedir. Bu çalışmanın incelediği program olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı da bu türe örnek olarak gösterilebilmektedir.

Bu türe benzerlik gösteren bir diğer örnek ise sadece sıradan insanların hayatının değil program sırasında ya da daha öncesinde ünlü olan kişilerin hayatlarına tanıklık edilen programlardır. “Biri bizi gözetliyor”, “Akademi Türkiye” gibi programlar tüm dünyada ilgiyle izlenen programlar olmuştur. Globalleşen dünyada bir ülkede üretilen format diğer ülkelerde de birkaç düzenlemeye sokulup yayınlanabilmektedir.

Realiti TV türündeki programlar, diğer TV içerikleri ile temelden ayrılarak kendine yeni bir izler kitle kazanan bir tür değildir. Zaten izleniyor olan programların melez bir yapısını oluşturmasından dolayı 2000’li yıllara gelindiğinde bu tür en çok izlenen TV içeriği olmuştur. Bu tür için en belirgin özelliklerden biri programın içeriğindeki unsurlar farklılıklar arz etmektedir ki bu çok izlenmesine bir sebeptir, fakat tür aynı zamanda bu farklılıkları kendi kalıbına sokabilen bir yapıdadır(Holmes & Jermyn, 2004: 24).

Tüm tanımlamalar çerçevesinde Realiti TV kavramına bakıldığında gerçek olaylara ilgili olması türün temelini oluşturan argümandır. Fakat bunun yanı sıra türün sahip olduğu başka özelliklerde bulunmaktadır. Gerçek yaşamdan kişilerin katılmasından kaynaklı olarak, programda “*profesyonel olmayan, sıradan insanlar*” yer almakta, program bir “*senaryoya bağlı kalmamakta*”, “çekimler gözetleme tarzında”, “kameralar taşınabilir” özelliktedir. Aynı

zamanda bu türde “*gerçek olaylar kamera ile gözler önüne serilmekte*”dir(Biressi & Nunn, 2005: 9).

4.1.2.Realiti TV’nin Literatürdeki Yeri

“Dictionary of Media” Realiti TV’yi “halkın üyelerinin veya ünlülerin günlük hayatlarının ya da yaşadıkları belli zorlukların kameralar ile filme alınması olarak tanımlamaktadır.

1990’lı yıllarda Realiti TV için acil servis ve suç hikâyelerinden oluşan program tanımlaması yapılsa da günümüzde farklı formatları ve içerikleri de içinde barındıran bir tür tanımlaması yapılabilmektedir. Tür hakkında otoritelerin yerinde bir tanımlama yapamamasına türün bir kategoriye girmeye direnen melez yapısı neden olmaktadır. Türün postmodern bir yapıda olduğu belli kesimlerce söylenmektedir. David Sholle, Realiti Şov için “haber, eğlence ve reklam programlarının garip bir bileşimi” tanımını yapmaktadır. Sholle, tabloid’in formunu, dedektif dramaları, araştırmacı belgeseller, müzik videoları, soap operalar, psiko-sosyal moda reklamları, standart haber filmleri ve korku filmleri gibi çeşitli türlerden ödünç aldığını ifade etmektedir(Sholle, 1993: 56-72).

Amerikalı medya araştırmacısı olan Todd Gitlin, Realiti TV türünün televizyonlarda hep var olduğunu son dönemde artan sayılarının kapitalizmin kar mantığına dayandığını ifade etmektedir. Gitlin, televizyonda izleyici tarafından garipsenen bir türün bir sonraki dönemin klişesine dönüştüğünü belirterek TV’de yeni bir formun çok kısa zaman içerisinde izleyici tarafından doğal olarak karşılanacağını ifade etmiştir. Yapımcılar Realiti TV’yi neden tercih eder? Bu sorunun yanıtına Gitlin 3 neden ile cevap vermektedir.

- 1) Çoğunlukla bir metin yazarına gerek duyulmaktadır.
- 2) Maliyeti azdır.
- 3) Çok fazla konu gündeme gelir ama bunlar yüzeysel olarak işlenir

Realiti Şov programlarının ana amacının eğlendirmek olduğunu vurgulayan Gitlin, izleyicinin tercih sebebini ise “Televizyon insana gerçeği gösterir” yalanına bağlamaktadır. Oysa yapılan çalışmalar ışığında TV içeriklerine baktığımızda kurmaca ya da olgusal tüm TV

ürünlerinin, belirli bir süzgeçten geçirilerek yeniden biçimlendirildiği açıktır(Gitlin, 1979: 26-29). Günümüzde gelişen teknolojik imkanlar ile taşınabilir cep telefonlarına ve kameralara sahip olmamızı sağlamıştır. Amatör kameraman olarak bizler artık dünyamızı kendi gözümüzden aktarabilmekteyiz. Pierre Bourdieu, 90 yıllarda televizyonun geniş izleyici kitlesine sahip olmak için, yaşamın içinden belli kesitlerin hiç saklanmadan aşırılıklarla gösterildiği, röntgencilik ve teşhirciliği içinde barındırması ile izleyicinin beğenilerini sömürdüğünü söylemektedir(Bourdieu, 1997: 54).

4.2.Realiti TV ve Benzeştiği TV Türleri

Realiti TV kavramını nereden geldiği sorusu bilinmez bir yapıdadır. Popüler gerçek televizyonu olarak tanımlanan Realiti TV'nin yapısı oldukça karmaşıktır. Programı kategorize etmek zordur. Realiti TV programcılığı içinde birçok medya unsurunu incelemek gerekmektedir. Bu unsurları 3 ana başlıkla sınıflandırmak gerekirse bunlar:

1. Tabloid Habercilik – Tabloid TV
2. Televizyon Belgeselciliği
3. Popüler Eğlence yayıncılığıdır(Hill, 2005: 15-38).

4.2.1.Tabloid TV – Tabloid Habercilik

Tabloid habercilik türündeki pek çok etken Realiti TV yayıncılığına temel oluşturmuştur. Bilgi ve eğlence arasında bulunan etkileşimin yanı sıra ünlü ve sıradan kişi arasındaki etkileşim Realiti TV yayıncılığında da görülmektedir. Tabloid TV kategorisine Amiraka'da 1988 yılından bu yana yayınlanan “American Most Wanted” isimli program örnek verilebilir. Program FBI tarafından aranan ilk 10 sıradaki suçlunun ve kaçağın Amerikalara tanıtılması içeriğine sahiptir.

John Fiske Tabloid yayıncılığı, konusu özel yaşam ile halk arasındaki ayırmda üretilir, üslubu merak uyandırıcı, sesi popülisttir; kurmaca ve belgesel arasındaki dil farkını reddeder tanımlamasını yapmaktadır(Fiske, akt. Dahlgren and C. Sparks, 1992: 48) Tabloid haberciliği, sansasyonel hikâyelerden eğlendirici ve bilgilendirici haberler çıkarmak olarak tanımlayabiliriz. Pek çok haberde bugün de olayın sansasyonel ve eğlendirici tarafı vurgulanmaktadır. Geçmişte bu tarz haberlerin ilk örneğini modernitenin ilk çağlarında

İngiltere’de görebiliriz. Suç hikâyelerinin el ilanlarına basıldığı, broşürlerin hazırlandığı bu dönemde hikâyelerin ilginç yanları ortaya çıkarıldığı bir dönemdir.

Hikâyeyi magazinleştirerek anlatma tekniği bugün haberlerde sıkça rastlanılan bir durumdur. Kişisel hikâyelerin anlatımı zamanla hem TV’nin hem de Realiti türü programların içerisine yerleşerek türlere katkı sağlamıştır. 1950’li yıllarda radyoların dinlenebilirliğini artırmak için öykü içeren haber metinleri kullanılmıştır. Yine ilerleyen yıllarda gerçek ve güncel haberler dedikodu ile karıştırılarak sunulmuş böylelikle izleyicinin ilgisi çekilerek izlenebilirlik artmıştır. Bunu takip eden yıllarda teknolojik gelişmeler ile kameraların taşınabilirliği izleyicinin olay mahallini görmesini sağlamıştır. Bu teknik olanak Realiti TV programcılığının temelini oluşturan unsur olarak nitelendirilebilir.

1980’li yıllara gelindiğinde “American Most Wanted”, “Cops” gibi programlarla Tabloid TV yayıncılığı gelişim göstermiştir. Kilborn acil servis ve polis olaylarını içeren yayınlarla Amerikan televizyon yayıncılığın yeni bir şekil kazandığını söylemiştir(R. W. Kilborn, 2003: 43).

1990’lı ve 2000’li yılları ise Realiti programcılığın kanallar arasındaki rekabetin sebep olduğu bir yarışın ürünü olarak TV’lerdeki Prime-Time kuşağını doldurduğunu söylenilebilir. İnsanların günlük yaşam koşuşturmasından kaçtığı eğlence programları TV kanallarının izleme oranları bakımından en çok tercih edilen yayınları olmuştur. Bunun yanında bilgi veren daha ciddi içerikler her zaman medya kanalları için saygınlık ve güvenilirlik açısından önemsenmiştir. Haber bültenleri ve programları eğlence yayınlarının daha çok kar getirisi olmasına rağmen kendilerini kamu yararın yayıncılık ilkesinde konumlandırmışlardır. Bu konumlanış her ne kadar meşru bir zemine konumlandırılmak istense de içeriklerin eğlence unsuru ile iç içe geçmesi engellenememiştir(Aksop, 1998: 48).

İsveçli iletişim bilimci Peter Dahlgren’in tele-tabloid olarak isimlendirdiği format Realiti TV türündeki programlarla benzerlik göstermektedir. Dahlgren, Avrupa’daki kamu yayıncılığının yayın planlaması enformasyon ve eğlencenin bir arada olacağı şekilde yapıldığını ve bunun geçmişinin 1970’li yıllara dayandığını söylemektedir. 1970’li yıllarda TV haberlerinde yayınlanan “Happy Talk” isimli formata dikkat çekmiş, bu formatın stratejik yönlerini vurgulamıştır:

- 1) Programda sansasyonel bir üslup,
- 2) Sunucuların karizma ve imajlarına vurgu
- 3) Aralarında bilgiye dayalı bir ilişki olması ve aralarında şakalaşmaları
- 4) Hava durumlarının ayrıntılı sunumu
- 5) Kişisel haber öykülerinde artış

Dahlgren, televizyon gazeteciliğinde eğlence değerlerinin gelişimine katkı sağlayan unsurları da şöyle sıralamıştır:

- 1) Sansasyonalizm
- 2) Kişileştirme
- 3) Dramatik çatışmanın artması
- 4) Daha hızlı bir tempo
- 5) Daha az soyutlama

Haber dilinde 1950’li yıllarda olan belirli standartlar ve genellikle belirli konu ve kişileri içeren ciddilikten, daha gevşek bir hale doğru eğilim söz konusu olmuştur. Bu eğilim yıllar içerisinde televizyonun her eve girmesi, haber ile televizyonun buluşması ile daha çok dramatik unsurların kullanıldığı yeni bir dilin hegemonyasına kapı aralamıştır. Haberlerin dilindeki bu değişim giderek Realiti TV anlatı yapısına doğru bir kayma yaşamıştır. Bunun en açık göstergesi haberlerde kullanılan kurbanlaştırma, kişiselleştirme, sansasyonellik ve dramatik imgelerin çokça kullanılması ve canlandırılmasıdır. Bu yeni tür ile olaylar insanların anlayacağı bir dilde kurgulanan gevşek bir dil ortaya çıkmıştır(Aksop, 1998: 48-52).

4.2.2. Televizyon Belgeselciliği

Belgesel türü daha çok izlenebilir olmak için öncesine kıyasla izleyiciyi daha çok eğlendirmesi gerekmektedir. Bu zorunluluk ise belgeselin zamanla melez bir türe “Televizyon Belgeselin” evrilmesini sağlamıştır. Bu tür programın diğer belgesel türleri ile ortak niteliği gerçeklik barındırmasıdır(Corner, 1995: 76).

1990 yıllarda İngiltere’deki BBC kanalının hükümetin tutucu politikalarına tepki olarak gerçek televizyonculuk anlayışı ile yayınlar yapmıştır. BBC’nin o yıllarda yeni kurulan ITC kanalına karşı reytingleri yüksek tutmak için elindeki en etkili silah gerçek temelli yayıncılık olmuştur. Realiti TV yayıncılığı ile televizyon belgesel yayıncılığı arasında benzerlikler bulunmaktadır. Realiti TV programcılığı içerisinde belgesel haberciliği, belgesel gerçekçiliği

ve gözlemci belgeselciliği gibi unsurları barındırmaktadır. Belgesel habercilik ile haberciliğin çeşitli pratikleri kullanılarak bir muhabir tarafından araştırılan konu sunulur. Belgesel haberciliğine 1960 ve 70’lerde sıkça kullanılmıyordu. Türk televizyonlarında bunun en iyi örneklerini Mehmet Ali Birand 32. Gün programı ile Uğur Dündar ise Arena programı ile sunmuştur.

Belgesel gerçekçiliğin sınırlarını John Corner iki ana nokta ile açıklamaktadır.

- 1) Gözlenebilir Gerçeklik: İzlediğimiz içeriğin ne olduğunu teyit ettiren tutarlı işaretler bütünü
- 2) Açıklayıcı Gerçeklik: Gerçek ve doğru olan hakkında retorik

Bu iki temel madde pek çok televizyon belgeselinde kullanılmaktadır. Bu iki gerçeklik türü de gerçek yaşamı gözlemlemek için kullanılmaktadır(Corner, 2000). Televizyon belgeselciliği ile Realiti TV’nin benzeştiği en önemli tür gözlemci belgeselcilikle birlikte gelişmiştir. Gözlemci belgeselcilik taşınabilir kameralar ve güncel ve kamera önünde gerçekleşen olaylarla gündeme gelmiştir. Bu yönüyle Realiti TV programları ile benzerlik göstermektedir. Realiti TV programları belgeselciliğin diğer örneklerini de etkilemiştir. Reklessif belgesel türünde kullanılan yeniden canlandırma tekniği bugün bir çok Realiti TV programında da görülmektedir.

4.2.3.Popüler Eğlence Formatları

Popüler eğlence tanımı aslında içerisinde bir çok program çeşidini barındıran üst bir tanımlamadır. Çünkü popülerlik zaman içerisinde form değişikliğine uğramaktadır. Bu çeşitli programların içerisine Talk Şov’ları, yarışma programlarını, spor programlarını dahil edebilmekteyiz. Bu eğlence programları içerisinde profesyonel olmayan oyuncuların birebir ile iletişimini de barındırmaktadır. Bu yönüyle Realiti program türü ile benzerlikler göstermektedir.

Bu tür programlarda interaktif öğeler bulunmaktadır. Evde programı takip eden seyirciler veya stüdyodakiler direkt olarak programa dahil edilebilmektedir. Bu tür sıradan insanlar hakkındaki eğlence programına ABD’de yayınlanan “Candid Camera” isimli program örnek verilebilir. Bir şaka programı olarak öncelikle radyoda yayın yapmış daha sonra TV’ye transfer olmuştur. 60’lı yılların en çok izlenen formatı olduğu söylenebilir(Hill, 2005: 21). Daha sonra programın muadilleri tüm dünyada boy göstermiştir.

4.2.3.1.Talk Şov'lar

Bu tip programlarda Realiti TV programcılığı ile çok ilişkili olan Talk Şov'lardır. Stüdyodaki veya evdeki seyirciler ile en fazla iletişimin kurulduğu aynı zamanda katılım sağlayan ünlü konuklar ve seyircilere eşit mesafede ve demokratik yaklaştığı iddiası da bulunmaktadır. Bu tarz programlarda ayrıca seyirci konuşulacak konunun belirlenmesinde aktif bir roldedir. Bu tarz programlara ABD'de yayınlanan "Watch What Happens: Live" ve Türkiye'de yayınlanan "Beyaz Show"u örnek gösterebiliriz. Kişisel hayat hikâyelerinin de konu edinen bu tarz programlar zaman zaman konuyu halkın görüşlerine de açmaktadır. Bu yönüyle Realiti Program türü ile benzerlik göstermektedir.

4.2.3.2.Yarışma Programları

Bu tarz programların izlenmesini sağlayan iki önemli sebep vardır. Birincisi üretimi ucuz ve maliyetsizdir. İkincisi ile kolay ihraç edilebilmektedir. "Kim 500 bin lira ister" isimli program çok kısa süre içerisinde 70 ülkeye ihraç edilmiştir. Bu program türünün Realiti TV programları ile ilişkisi sıradan insanların hayatlarındaki değişimin ekrana yansımalarıdır. Birbirinden farklı birçok konu programda yarıştırmakta ve yarışanlar sıradan insanlar olmaktadır. Örneğin "Survivor" isimli programda yarışmacılar sıradan insanlardır ve hayatlarındaki fiziksel ve psikolojik değişimleri göze alarak yarışmaktadırlar. Aynı zamanda uzun soluklu olarak hayatlarının her anın gözleniyor olması onu Realiti TV programları benzeştirmiştir.

4.2.3.3.Spor Programları

Spor programları diğer TV program türünün formlarından oluşan karma bir üründür. Bir spor olayının TV'ye aktarılmasında birçok yayın pratiği kullanılmaktadır. Karşılaşma öncesi uzman yorumu, karşılaşma sırasında canlı bilgiler ve sonunda yapılan kritikler bunlara örnek olarak gösterilebilmektedir. Özellikle yayınların beslendiği noktanın gerçeklik oluşu onu Realiti programları ile ortak paydada buluşturmaktadır. Tıpkı spor yayınlarında olduğu gibi Realiti TV yayınlarında da bir kesim bir kişi ya da grup ön plana çıkmaktadır.

4.2.3.4.Boş Zaman Yayıncılığı

Hobi programları olarak isimlendirilen bu program genellikle gündüz kuşağında yayınlanmak için üretilmiştir. Tür ilk olarak 1950'li yıllarda ev hanımlarının boş zamanlarını değerlendirmesi ve ev işleri üzerine kurulan bir yayıncılık anlayışı ile yayınlanmıştır.

Günümüzde “life style” (yaşam stil) olarak adlandırılan bu program türünde bir şekil değiştirme durumu söz konusudur. İzleyici ciddi operasyonların nasıl gerçekleştiğini yayın esnasında görmektedir ve bu işlem seyirciye çok yakın konumlandırıldığı için “neden sıradaki ben olmayayım?” sorusunu kendisine sormaktadır. Böylelikle yapımcılar programın izlenebilirliğini artırmaktadır. Gündüz kuşağı programlarında seyircilere ücretsiz olarak makyaj yapılması bu duruma örnek olarak verilebilir.

4.2.3.5.Soap Opera(Dizi) – Melodram

Bu tür TV programlarında kurmacaya dayalı bir tür olarak kendisine yer bulmaktadır. Bu türün Realiti TV’nin alt kategorilerine etki ettiği iddia edilmektedir. Kurmaca olması nedeniyle paketler halinde hazırlanır ve istenilen zamanda yayınlanabilmektedir. Bunlara kısaca seri alıntılar denmektedir. Realist Soap’lar sosyal bir gerçeklik durumunu temsil ettiklerinden dolayı Realiti TV’ler ile benzerlik taşımaktadırlar.

4.3.Dünyada Realiti-TV

Realiti TV programlarına örnek olabilecek ilk yayına 1950’li yıllara rastlanmaktadır. Gerçek insanların beklenmeyen dramatik durumlarını sergileyen “quiz” formatları günümüzdeki Realiti TV türüne örnek oluşturabilecek türden programlardır. Bu türe öncü olarak örnek verilebilecek bir başka program ise gizli kameralar ile konumlandırılmış bir mekânda insanların şaşıracakları bir düzenek ile karşılaşmaları sonucu verdikleri tepkilerin kaydedildiği “Candid Camera” isimli programdır. It Could Happen to You, Real People ve That’s Incredible ve Star Search Realiti Program türünün ilk örnekleri arasında yer almaktadır(Murray & Ouellette, 2004: 3).

Realiti TV’nin modern örneklerine referans niteliğinde olabilecek bir başka program ise 1973 yılında PBS tarafından yayınlanan 12 bölümlük bir televizyon dizisi olan “An American Family” programdır. İçerisinde barındırdığı belgesel nitelikler onu Realiti TV türünde bir program olarak sayılmasını sağlamıştır. İlerleyen yıllarda benzerleri farklı ülkelerde de üretilmiş ve ihraç edilmiştir(Murray & Ouellette, 2004: 3).

1980 ve 90’lar Realiti TV içeriklerinin belirgin şekilde biçimlendiği yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. 1986 yılında günlük gerçek hayat dramlarını konu edinen “The Oprah Winfrey” ve 1991 yılında yayınlanan “The Jerry Springer Show” gündüz kuşağında ekranda boy göstermiş yapımlardır. Realiti TV program türündeki suç ve polisiye özelliklerini

barındıran program olan “COPS” (Central Organization of Polices Specialists) kimileri tarafından bilgi-eğlence türü kimileri tarafından da belgesel türü olarak sınıflandırılmıştır. 1990 yapımı olan “Top Cops” ve takip eden yıllarda “American Most Wanted” isimli programlar bu türün diğer örneklerini oluşturmaktadır. Kısacası bu tür programlar içeriğinde temel olarak suç ve polisiye konuları konu edinmiştir.

1991 yılında Almanya’da “Nummer 28” isimli bir program yayınlanmıştır. Hemen ardından MTV tarafından kameralar ve mikrofonlarla donatılmış bir eve kapatılan yetişkinlerin anlatı içerisinde sergilendikleri “The Real World” isimli başka bir program yayına çıkmıştır. Bu iki programda bugünkü anlamıyla Realiti TV programlarına en yakın örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır (Thompson, 2012).

Günümüzde adını sıkça duyuran Survivor programının bilinen anlamda ilk örneği 1997 yılında Charlie Parsons’ın yapımcısı olduğu İsveç kökenli “Expedition Robinson” isimli programdır. İçerisinde çeşitli yarışmaların olduğu ve ıssız bir adada birbirlerine karşı yarışan yarışmacıların olduğu programın tüm dünyaya yayıldığı örnek “Survivor” isimli programdır. Program ABD lisansı ile dünyanın birçok yerinde yayınlanmıştır. Ülkemizde ise ilk defa 2005 yılında Survivor: Büyük Macera ismi ile ekranlarda boy göstermiştir.

Realiti TV program türü denilince akla ilk gelen programlardan olan “Big Brother” isimli yarışma programıdır. Program birçok ülkede ülkenin kendi pratiklerine adapte edilerek yayınlanmıştır. 2000’li yılların en popüler Realiti programı örneği olan “Big Brother” yarışmacıların uzun bir süre aynı yatak odalarını ve banyoları kullandıkları kameralarla dolu bir evde yaşamaları üzerine kurulmuştur. Yarışmacılar 24 saat boyunca canlı olarak izlenebilmektedir. Türkiye’de ise ilk olarak 2001 yılında “Biri Bizi Gözetliyor” adı ile yayınlanmış ve büyük ilgi toplamıştır.

Realiti TV programlarının belirli alt kategorileri yukarıda saydığımız şekilde mevcuttur. Bunların arasında bir diğeri de “oyun” başlığı altında açıklanabilecek olan Realiti TV’lerdir. Yarışmacılar belirli bir prodüksiyonun içerisinde belirli oyunlar sonucu para kazanabilmektedir. Bu türe örnek olarak “Kim 500 bin lira ister” veya “Var mısın Yok musun” gibi programlar gösterilebilir.

Bir tür olarak Realiti TV programlarına baktığımızda stüdyodaki veya evdeki seyircilerin telefon, faks, e-mail yoluyla katıldıkları ve ünlü ya da sıradan insanların hayatlarının konu

edildiği program türleri ile de karşılaşmaktayız. “Jerry Springer Show”, “The Oprah Winfrey Show” gibi örnekleri olan bu programa Türkiye’den “Sabah Sabah Seda Sayan” isimli programı örnek olarak gösterebiliriz.

Belgesel konsepti Realiti TV programına örnek olarak “The Osbournes” isimli programı verebiliriz. Bu tür programlar sıradan ya da ünlü insanların hayatlarının yayında izleyicilerle paylaşılması üzerinden yayınlanmaktadır(Murray & Ouellette, 2004: 3-4). Realiti TV türleri arasında yarışma programlarına örnek olarak “Star Search”, “Pop Star” ülkemizde ise “Yetenek Sizsiniz” isimli programları verebiliriz. Fakat sürekli olarak yenisinin üretildiği ve daha önce tutulanın çabuk unutulduğu günümüzde yapımcılar birden çok içeriği aynı anda bir programa sığdırarak türün sınırlılıklarının ortadan kalkmasına neden olmaktadır.

Tüm bu alt türlerin neticesinde bir toparlama yapmamız gerekirse Annette Hill’in çıkarımlarına başvurmamız yerinde olacaktır. Hill, günlük TV içeriklerinin büyük bir bölümünü oluşturan Realiti TV’leri 3 ana dalga da kategorize etmiştir. İlk dalga 1980’lerin sonu 1990’ların başlarında bilgi-eğlence (infotainment) olarak isimlendirilebilecek, acil servis ve suç içeriği barındıran örneklerdir. Amerika’dan Avrupa’ya doğru bir yayılım göstermiştir. İkinci dalga ise 1990’lı yıllarda popüler olan ve İngiltere’den Avrupa’ya doğru yayılım göstermiş gözlemsel belgesel (belgesel drama) ve yaşam stili tarzındaki programları içermektedir. Üçüncü dalgayı ise Kuzey Avrupa’dan Amerika’ya doğru yayılım gösteren, sürekli olarak kontrol edilen bir çevrede yaşayan ve yarışmacıların sosyal tepkilerini, deneyim ve pratiklerini içeren ve 2000’li yıllarda popülerliği artan “Realiti Game-Show” (gerçeklik-oyun şovları) programları oluşturmaktadır(Hill, 2005: 24).

4.4.Türkiye’de Realiti – TV

1990’lar özel televizyonların kurulduğu ve Türk izleyicisinin de bu kanallar sayesinde Batı’dan alınan yeni program türleri ve formatları ile tanıştığı yıllar olarak değerlendirilmektedir. O yıllara kadar izledikleri tek Kanal TRT olan Türk izleyicisinin tanıştığı yeni türlerden bir ide Realiti TV programlarıdır. Türkiye’de yayın hayatını sürdüren ve Realiti TV türüne bir örnek olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programını incelemeden önce Türkiye’deki Realiti TV programlarının izleyici ile tanışıp uğradığı değişim-dönüşüm ve genel duruma bakmak yerinde olacaktır.

4.4.1.Türkiye’de TRT yayıncılığı: Kamu Yayıncılığı

Türkiye’de uzun yıllar tek yayın kuruluşu olan TRT ilk yayını 1968’de yapmıştır. İlerleyen yıllarda 1986’de TRT-1, 1989 ve 1990’da sırasıyla TRT-2, TRT-3 ve GAP-TV ve TRT-4 kurulmuştur. Avrupa’daki izleyicilere hitap etmesi için de TRT-INT yayın hayatına başlamıştır.

TRT bu yıllarda tek kanal olarak herhangi bir değişim ve dönüşüme uğramadan uzun bir süre yayın yapmıştır. Bunun sebepleri ise yasal bir dayanağı olmayan TV yayıncılığına sonradan birçok sermaye sahibinin el atacak olması, yetkililer tarafından bu durum fark edilse bile ticari ve kamu yayıncılığı ayrımı nedeniyle TRT’nin kendini farklı bir zemine oturtması ve buna bağlı olarak bir yenilik ihtiyacı duymaması, gelir açısından reklam ücretlerine bağımlı olmayıp gelirini devletten alıyor olması şeklinde sıralanabilir. Tüm bu sebeplerden dolayı izleyici uzun yıllar boyunca kendini yenilemeyen ve dönüşüme uğramayan bir TRT yayıncılığı seyretmiştir(Çelenk, 2005: 128-129).

TRT uzun yıllar boyunca özellikle Büyük Yatırımlar olarak isimlendirdiği belli atılımlar ile gündeme gelse de yayınlanan programlar, özel kanallar kurulmaya başlandığı andan itibaren çokseslilikten uzak ve 1968’de yayınlanan ilk yayınlar ile çok da farklılaşmayan türden programlar olarak nitelendirilmiştir. TRT kurum olarak kendisine çeşitli meslek ve yaş ve eğitim gruplarındaki insanlara göre tarafsız ve anlaşılabilir bir yayın yapmayı ve eğlendirirken aynı zamanda eğitmeyi amaçlayan bir misyon edinmiştir.

TRT özerklik yıllarında birçok sıkıntı ile mücadele etmek zorunda kaldı. Hükümetlerin nereye konumlandırımları gerektiğini bilemedikleri TRT uzun yıllar boyunca “özerklik” tartışmalarının odağında olmuştur. Nihayetinde 1971 yılındaki örtük askeri darbe ile TRT özerkliğini yitirmiştir. Özerkliğini yitirmiş ama karşılığında ödediği bedellerden de kurtuldu. Kadro ve ruhsatiye sıkıntısı kalmadı hatta bir süre sonra reklam almaya bile başlamıştır(Mutlu, 1999: 20-21). Özerklik dönemi TRT’si o dönemde kamu yararı yayıncılığın bayraktarı BBC’yi örnek almıştır. Kuruluş ve idari anlamda değil ama dayandıkları ilkeler bakımından TRT, BBC’den öykünerek bir yayın anlayışı geliştirmiştir. Kamu yayıncılığı kavramını Tecimsel yayıncılığın gelir elde yöntemleri bakımından karşıtı olduğunu söyleyebiliriz. Kamu yayıncılığının gelir kaynağı kamu kaynakları, tecimsel yayıncılığın gelir kaynağı ise yayın saatlerinin satılması ile oluşmaktadır(Mutlu, 1999: 22-23).

TRT'nin yayınlarında yıllar içerisinde çok da fazla bir değişimin olmadığından yukarıda bahsetmiştik. Bu kendini yineleneme durumu da kurumun eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur. Bu eleştiriler yıllarca tek kanal olmuş bir kanala 1990'lardan sonra oluşan alternatif kanallar nedeniyle izleyici kaybı olarak geri dönmüştür. Bu yıllarla birlikte izleyiciler ile TRT arasında bir kopuş baş göstermiştir.

4.4.3. 1990'lar ve Türkiye'de Özel Yayıncılık

Ülkemizde 1980'lerde kullanılmaya başlanan çanak antenler sayesinde Avrupa'daki başka yayınlar ile tanışılmaya ve ilgi duyulmaya başlanmıştır. Özellikle 1980'lerin ikinci yarısında Turgut Özal'ın serbest girişimciliği destekleyen politikaları ile birlikte "Magic Box" isimli şirket 7 Mayıs 1990'da Star1 kanalında yaptığı ilk test yayını ile Türkiye'de özel televizyonculuğu başlatmıştır. Böylelikle Türkiye televizyonculuk açısından yeni bir döneme giriş yapmıştır. Takip eden yıllarda Kanal 6, Show TV, TELEON, HBB, Cine5, TGRT, Kanal D, Flash TV, ATV gibi televizyon kanalları yayın hayatlarına başlamışlardır.

Uzun yıllar TRT yayıncılığının ekranlara vermedikleri içerikleri özel kanallar kendilerine yayın içeriği olarak seçmiş, yıllarca yayınlanmayan unsurlar evlerin içlerine girmeye başlamıştır. Her geçen gün rekabetin artması ile birlikte kamu yayıncılığının yanında artık ticari yayıncılık kavramı gelişim göstermiş, kanallar izleyiciyi ekrana bağlamak için çeşitli prodüksiyonlar denemişlerdir. Bu prodüksiyonu genelde içerik merkezli programlar oluşturmaktaydı.

O yıllarda yarışma programına olan rağbet fark edilmiş ve Show TV'de yayınlanan "Çarkıfelek" programı en çok izlenen içerik olunca diğer kanallarda da birçok yarışma programı yayınlanmaya başlamıştır. Özellikle Kanal 6 bu türde tekel olma anlayışı güderek üst üste birçok yarışma programı yayınlamıştır. Çarkıfelek isimli programın yakaladığı başarının ardından kanallar yeni format bulmanın da ötesinde kanalla bitecek olan sözleşmeyi takip edip programı kendi kanallarına transfer etme mücadelesine girmiştir.

TV izleme alışkanlığını TRT ile öğrenen izleyici, daha önce hiç tecrübe etmediği kadar çeşitlilik, değişkenlik ile tanışmıştır. Rekabetçi bir anlayışla kendi pazar paylarını ellerinde tutmak isteyen özel kanallar sürekli olarak kendilerini yenileme, daha çok para kazanma ve daha çok izleyiciye ulaşmaya çalışmışlardır. Bu çabaların sonucu olarak TV'lerde boy

göstermeye başlayan yarışma programları ve Realiti TV’ler zaman içerisinde melezlenerek izleyicinin karşısına farklı örnekler ile çıkmışlardır.

4.4.3.Türkiye’de Realiti TV Programının ilk Örnekler

Türkiye’de izleyiciler Realiti TV formatı ile ilk olarak habercilik iddiasıyla yola çıkan ve polisiye-dedektif içeriğine sahip olan “Sıcağı Sıcağına” (1993), “Olay Olay” (1994), “Söz Fato’da” (1994), “Böyle Gitmez” (1994) gibi programlar ile tanışmıştır. Özellikle bizim incelediğimiz program olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programının temel referans aldığı yönü ve izleyici alışkınları bu programlardan gelmektedir.

Bütün kanallarda hızla yaygınlaşan bu tür programlardaki sunucu ve muhabirlik pratikleri abartılı, ses ve görüntüleri rahatsız edici bulunmuş ve zamanla itibar kaybetmeye başlamıştır. Fakat takip eden yıllarda polisiye-dedektiflik türü bu programdaki vahşet içeriklerin tersine daha çok hayatın içinden ve kayıpların aranıp bulunduğu dram içeren programlar tercih edilmeye başlanmıştır ki bu da yine bizim incelediğimi programın kendine referans aldığı diğer bir örnektir. Yaşam öyküleri olarak kategorize edilen bu programlara “Film Gibi”, “Karar Anı” “Reha Muhtar’a İtiraf” gibi yapımları örnek olarak gösterebiliriz(Çelenk, 2005: 212).

Özellikle 2000’li yıllarda izleyici yeni yarışma formatları ile tanışmıştır. 24 saat kameralar ile görüntülenen bir eve kapatılmış bir grup insanın her anının canlı olarak izlenmesi pratiğine dayanan “Biri Bizi Gözetliyor” programı çok fazla ilgi görmüştür. Özellikle gerçeklik söylemi ile ekranlara gelen bu programı takip eden yıllarda birçok örneği farklı içeriklerle yayınlanmıştır. “Biri Bizi Gözetliyor”dan sonra “Dokun Bana”, “Akademi Türkiye”, “Gelinim Olur musun?”, “Sevda Masalı”, “Yetenek Sizsiniz Türkiye”, “Türkstar”, “Kısmetse Olur”, “Bu Tarz Benim” ve daha adlarını saymanın sayfalara alacağı birçok program yeni medya olanakları ile birlikte seyircisi ile geri bildirim sağlayabilen formlarda ve ertesi gün kaldığı yerden devam edecek biçimlerde üretilmiştir. Bu programlardan bazıları izleyicinin katılımı ile bant veya canlı stüdyo çekimlerinde icra edilmiş, bazıları ise önceden tasarlanmış bir yaşama alanında, kameralar ile donatılmış bir ev ya da ıssız bir adada çekilmiştir. Bu tarz yarışma programları ülkemizde çok sevilmiştir. Kimi zaman gruplar halinde kimi zaman bireysel olarak yarışa tabi tutulan programlardaki katılımcılar en sonunda bir ödül kazanmak ile motive edilmektedirler.

4.4.4.Türkiye’de Realiti TV Programları ve Söylem Yapıları

Televizyon genel itibariyle birçok kesime aynı anda ulaşma yetisine sahip ve ucuz, maliyetsiz bir medya aracıdır. İçeriğinin süre sınırlamasına bağlı kalmaksızın her gün izleniyor olması nedeniyle izleyicinin anlam dünyasını, dünya görüşünü şekillendirmede güçlü bir araçtır. Türkiye’de ise Televizyon, geleneksel, eğitimsel ve kültürel kısıtlamaların ardından izlendiği için yüceltilmiş ve birçok kavrama karşılık gelen bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bireyselliğin kutsandığı 1980’lerden itibaren kimlik sorunu yaşayan insanlar için televizyon, cinsellik ve kimlik aidiyeti sorunlarına kadar birçok kavramı karşılar hale gelmiştir. Devam eden yıllarda Türkiye’de artan kanal sayısı Avrupa ile yarışır düzeye gelmiş ve bunun sonucu olarak da yeni formatlar üretilmiştir. Bu yeni program çeşitliliği ise formatların belirli söylem ve anlatı yapılarının oluşmasına sağlamıştır. Bu söylem de yine basit bir arz talep ilişkisinden doğmakta yukarıda saydığımız ikame kavramları talep eden izleyiciye yine aynı kavramlar üzerinden yayınlar sunulmuştur.

Türkiye’de insanların 1980’li yıllara kadar iş ve günlük yaşam rutinlerinin haricinde uğraşacakları bir meşgalelerinin olmaması nedeniyle siyasetle çok ilgilendiklerini söylemek yerinde olacaktır. Fakat takip eden yıllarda TV içeriklerinin gelişmesi ve özel kanallardaki Realiti TV türlerinin artması ile TV’ler çok izlenen araçlar haline gelmiştir. Özellikle günlük ilişkileri, yarışmaları ve ünlü insanların hayatlarını içeriklerinde sunmaları nedeniyle Realiti TV’ler siyaset dışılığın temsili haline gelmiştir. Artık günlük hayat pratikleri ve hayatın yaşayış biçimi TV’lerde yeniden üretilmeye başlanmıştır. Bunun ötesinde insanlar bu yayınlarla birlikte kendi günlük hayatını tartışmaya sorgulamaya başlamıştır.

Türkiye’de Realiti TV programlarının söylem yapısı özellikle muhafazakarlık, eğlence ve tüketim toplumu kavramları üzerinden kurulmuştur. Guy Debord’un kavramsallaştırdığı Gösteri Toplumu, günümüzdeki bireyi ve insanı anlamlandırmada önemlidir. Debord, kapitalist ekonomik mantığın uzantısı olan Gösteri toplumunun göstergelerinin günümüz toplumunda da temsil edildiğini söylemektedir. Buradan hareketle bireyi yansıtan araçlar olarak kitle iletişim araçlarını bu gösteri kültürünün birer unsuru olarak görmek mümkündür.

Debord’a göre gösteri kavramı toplumun her kesimin, her bilincini bir araya getiren bir sektördür. Gösteri mevcut düzenin içerisinde bu tarz üretimin bir sonucu ve aynı zamanda da tasarısıdır. Gerek bilgi, gerek eğlence temalı olsun her türlü üründe bu hâkim gösteri anlayışını görülmektedir(Debord, 1996: 5). Bu kavramsallaştırma üzerinden Realiti TV programlarına bakıldığında program içerisindeki hayatlar ve öyküler, her ne kadar gerçek temelli oldukları iddia edilseler de TV karşısında bir tüketim nesnesine dönüşmektedirler. “Görünen şey iyidir, iyi olan görünür” iddiası üzerine temellendirilen Realiti TV programları Türkiye’de popüler kültürün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bireyin tüketime yöneltilen bilinci perspektifinden bakıldığında bu işlevi ile TV’nin bilgilendirici-eğitici işlevi geri planda kalmış, insanların seyir halindeyken düşünme yetileri arka plana itilmiştir. Debord’un şu cümleleri çıkarıma temel olabilecek niteliktedir. “*Gösteri, sonuç olarak uyuma isteğinden başka bir şey ifade etmeyen, zincirlenmiş modern toplum insanının gördüğü kötü düştür. Gösteri uykunun bekçisidir*(Debord, 1996: 36-51).”

Debord’a göre gösteri, insanlara yaşanan tüm olayları, anlaşılabilir bütün şeyleri derhal unutturmayı hedeflememektedir. Realiti TV programlarında tam da bu duruma uygun bir anlatı yapısı olduğunu rahatlıkla görebilmekteyiz. Daha önceleri hayatın içerisindeki ciddi meseleler ile ilgilenen toplum üyeleri artık erotizm, futbol ve fanatizm gibi konularla ilgilenmeye başlamışlardır. Diğer taraftan Realiti TV programlarında bireyin kendini gerçekleştirmesine olanak sağlanmaktadır.

4.4.5. Realiti Şov’larda Anlatıcı

Anlatı kuramı içerisinde anlatıcının öykü içerisinde yer alması durumuna bağlı olarak belli sınıflandırmalar yapılmıştır. Eğer anlatıcı öykü içerisinde yer alıyorsa, “homodiegetic” almıyorsa “heterodiegetic” olarak isimlendirilmiştir. Heterodiegetic anlatıcı örneğine haber bültenlerini sunan spikerler, homodiegetic anlatıcıya ise bizzat olayların içerisinde olan muhabirler örnek olarak verilebilmektedir. Fakat Realiti TV programlarında bir kahraman olarak anlatı içerisine yerleştirilen sunucu, nesnelliğini ve inandırıcılığını izleyicinin yıllarca onu izlemesinden doğan performans ile sağlamaktadır.

Realiti Şov’larda anlatıcı, öykü ve söylem yapının çözümlenmesinde hayati bir öneme sahiptir. Yukarıdaki tanımlamalar dikkate alındığında Realiti Şov sunucusu genellikle homodiegetic bir özelliktedir. Bunun nedeni sunucunun olayların içerisine dahil olması ve hikâyenin gidiş yolunu değiştirebilmesidir. Bu tür programlarda anlatıcı, mağdur olan

katılımcıların sorunlarını bir anne veya abi figürü ile dinlemekte, yaşadıkları sorunları çözüme kavuştururken bir dedektif edasıyla suçluları da kolluk kuvvetlerine teslim edecek nitelikte kurgulanmaktadırlar. Genellikle bu anlatıcılar ünlü veya sanatçılardan seçilmektedir.

Bazen Realiti Şov’larda ikinci bir anlatıcı ile de karşılaşmaktadır. Bu ikinci anlatıcı olaylara öykü dışından seslenen üst bir anlatıcıdır. Genel olarak ekranda izlenilen öykünün normal dünyada ne anlama geldiğini ifade eden aklın ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öykü sahipleri ya da suçluların anlattıklarının aslında hangi anlamlara geldiğini izleyiciye aktaran bir konumları vardır. Anlatılanların bazen karşısında bazen de yanında duran bir anlatı ögesine dönüşmektedirler. Bu ikinci anlatıcıları bizim incelediğimi program olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programındaki uzman konuklara karşılık gelmektedir. Bu tarz programlarda mağdurun söylediklerine yer verilmekten çok anlatıcı veya üst anlatıcının söyledikleri iktidar kavramı söylemi içerisinde kurulmaktadır.

4.4.6.Realiti Şov’larda Söylem

Anlatı yapılarındaki bir diğer önemli aktör ise söylemdir. Öykülerin içeriği bir tarafta dursun bu öykülerin nasıl bir söylem üzerinden aktarılacağı da anlatı yapısını oluşturan önemi vurgulanması gereken unsurdur. Bu tarz programlarda öyküler bir dedektiflik öyküsü üzerinden kurgulanmaktadır. Gazetelerin 3 sayfa haberlerinin televizyondaki karşılığı gibi duran bu konular genellikle cinsellik, cinayet gibi toplumsal konuların, kıskançlık, hırs gibi kişisel özellikler sosyo-psikolojik bir nedenlerden kaynaklanmaktadır. Programın içeriğinde genellikle, aşk ihanet, cinsellik gibi orta sınıfın yıllardır sorunlarını oluşturan konular bulunmaktadır. Diğer bir deyişle programın içerisinde üst sınıftan herhangi birinin yaşadığı ekonomik sorunlar konu edinilmemektedir.

Realiti Şov’lar izleyiciye kolay tüketebileceği öyküleri bazı öğelerle yeniden gerçekleştirerek sunmaktadır. Peki nedir bu öğeler?

Sansayonelleştirme, özellikle haberlerde sıkça başvurulan bir yöntem olarak izlenebilirliği artırmak için başvurulan bir öğedir. Realiti Şov’ların anlatı yapısını oluşturan temel etmenlerden birini oluşturmaktadır. Mesela öykülerin arasında bizim tanıtım bölümü olarak isimlendirdiğimiz bölümlerde “Birazdan”, “Az sonra” gibi söylemlerle anlatı merak edici bir şeye dönüştürülmektedir. Kullanılan görsellikler ve sesleri ile öykü çarpıcı hikâyelere evrilmektedir.

Gizemleştirme ve Geciktirim tekniği ile öykü her yönüyle ortaya konmuş olsa bile asıl çatışma bilerek ve isteyerek geciktirilir. Anlatıdaki sunucunun suçlunun peşinde bir dedektif gibi koşması olayı gizemleştirmek ve bulunması için yavaş hareket etmesi, araya reklam veya başka unsurların dahil edilmesi ise geciktirmek olarak yorumlanabilir. Bazen anlatılardaki basit bir bilinmezlik gizemleştirme mantığı üzerinden kurularak izleyici ilgisi uyanık tutulmaya çalışılmaktadır. Örneğin bu çalışmada incelenen program olan Müge Anlı ile tatlı sert programının bir bölümünde sunucu kayıp olan yaşlı adamın 3 aydır emekli maaşına dokunmadığı için başına bir şey gelme ihtimalinin yüksek olduğunu söylemektedir. Burada gizemleştirme tekniğini kullanılarak öyküye genişlik kazandırılmaktadır. Diğer taraftan olayın çözüme kavuşmasına önem arz edeceğini bildiği bir gerçeği programın sonunda doğru aktararak bir geciktirme oluşturmaktadır.

Kurbanlaştırma, Realiti Şov programlarında çokça başvurulan bir diğer unsurdur. Yayınlarda genel olarak çocuklar, kadınlar, engelliler, eşcinseller potansiyel kurban olarak gösterilmektedir. Bu genelde ön yargılı kesin çıkarımlarla yapılmaktadır. Yani herhangi bir bilinmezlikte bu kurban yaratılır ama işin aslında böyle bir gerçek olmayabilir.

Kişileştirme ile olayı yaşayan ve spesifik olarak farklı bir deneyim yaşayan kişinin başına gelen olayları kişisel tercihlere indirgemektedir. Örneğin çocuğu hırsızlık yapan bir anneye demek ki doğru yetiştirememişsin gibi bir yargıyla yaklaşılabilir.

Duygusallaştırma tekniği ile programdaki herhangi bir olay gerçek yaşamda bizi duygulandırabilecek çağrışımlarla iç içe geçirilerek sunulması yoluyla uygulanmaktadır. Hemen hemen bütün Realiti Şov'larda görmek mümkündür. Sözler ile yapılan duygusalatırma bazen görsel öğeler ile de yapılmaktadır. Olay sırasında bir anda katılımcının yakınının fotoğrafının gösterilmesi buna örnek olarak verilebilir.

5.MÜGE ANLI İLE TATLI SERT PROGRAMI

5.1.Programın Künyesi

Müge Anlı ile Tatlı Sert programının yapımcısı ve sunucusu programa ismini de veren Müge Anlı'dır. Program 18 Ağustos 2008 tarihinden itibaren ATV ekranlarında gündüz kuşağında hafta içi her gün 10.00 – 13.00 saatleri arasında yayınlanmaktadır. Programın yönetici – yapımcısı Kebriye Koç, yapım şirketi ise “Mavi Klaket”tir. Programın yayın ve gösterim süresi yaklaşık olarak 135 dakikadır. Şimdiye kadar 12 sezon ve 2431 bölüm çekilmiştir. Program ATV'nin İstanbul stüdyolarında çekilmektedir.

5.2.Programın Teması

“Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı ana hatlarıyla faili meçhul cinayetleri ve kayıpları konu almaktadır. Program süresince cinayeti işleyen, azmettiren kaybolan kişi ya da kişiler aranır bulunmaya çalışılır. Program bunun yanında birçok sosyal sorumluluk projeleri ile de adından söz ettirmektedir.

5.3.Ana Hatlarıyla Programın İşleyişi

Genel itibariyle “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programına baktığımızda programı bir kayıp arama programı şeklinde isimlendirebiliriz. İşlenen konu – olay ne olursa olsun belli başlı sosyal sorumluluk projeleri dışarıda bırakılırsa sürekli olarak bir kayıp söz konusudur. Kimi zaman bir kişi, kimi zaman bir para ya da maddi bir şey kimi zaman hırsız ya da olaylara karışan suç işleyen bilinmez bir nitelik ortaya çıkartılarak olay aydınlatılmaktadır.

Programı bugün kavuştuğu ün nazarından değerlendirdiğimizde bir olayın canlı yayında konu edinilmesi için konunun aydınlatılmasını isteyen kişinin, kişilerin programa bizzat başvurması ve olayın bilgilerini kanala ya da işin profesyonellerine vermesi gerekmektedir. Gerekli bilgiler yapımcılara ve sunucuya ulaştıktan sonraki bu noktanın reyting ve izlenebilirlik açısından önemlidir. Müge anlı ve ekibi olayı izlenebilirlik ve kendi kriterlerine göre irdelemektedir. Aslında bu nokta ileride bahsedilecek olan tanıtım sürecinden de önceki gizil bir süreçtir. Fakat ulaşılabilirlik açısından yalnızca eldeki verilerle inceleme yapıldığından ve arka planda yapılan bu irdeleme bölümüne şahit olunamadığından bu bölüme gizil süreç adı verilmiştir.

Yayından önce incelenen ve yayına taşınmasına karar verilen olay program saatinde işlenmeye başlanmaktadır. Verilen bilgiler ışığında tanıtıcı videolar, TV dilinde “teaser” olarak bilinen görüntüler ve bilgileri derleyen haber niteliğinde VTR’ler merak unsuru barındıracak şekilde hazırlanmakta ve yayınlanmaktadır.

Yayın boyunca başvuran kişilerin bilgiler ve yayına kayıtlı şahit ve görgü tanığı uzman konuklar ve olayı tüm yönleri ile yürüten araştırmacı-gazeteci kimliğindeki sunucu sayesinde olay aydınlatılmaya çalışılmaktadır. Suçlu ya da kayıp, katil ya da azmettiren bulunur ve olay çözülerek kolluk kuvvetlerine teslim edilmektedir.

5.4.Programın Anlatı unsurları

5.4.1Aktörler

5.4.1.1.Sunucu

Müge Anlı ile tatlı sert programının aktörlerinin en önemlisi programa adını da vermiş olan Müge Anlı’dır. Program ilk yayınlandığı 2008 tarihinden itibaren yapımcılığını ve sunuculuğunu üstlenen Müge Anlı, Marmara Üniversitesi İletişim fakültesi mezunudur. Aynı zamanda hukuk bölümünde yüksek lisans yapmıştır. Televizyon hayatına magazin haberciliği ile giriş yapan müge anlı “dobra dobra” isimli bir programla edindiği sunuculuk tecrübesi ile farklı bir alanda çalışmaya başlamıştır. Medya ve hukuk alanındaki tecrübesi kayıpların arandığı faili meçhul cinayetlerin aydınlatıldı Realiti Şov türündeki bu programda başarıyı yakalamasını sağlamıştır. Müge Anlı programda araştırmacı-gazeteci kimliği ile konumlandırılmaktadır. Bu konumlandırma izleyiciye programın bir Realiti Şov olmasının ötesinde bir gazetecilik çalışması olduğuna dair fikir vermektedir. Nitekim sunucu Müge Anlı’da sık sık programın içerisinde kendisini “30 yıllık gazeteci” olarak tanıtmaktadır. Bir Realiti TV programının sunucusu olsa da Müge Anlı sık sık gazeteci kimliğini ön plana çıkararak anlatı içerisindeki konumlandırmasını güçlü bir kadın kişiliği olarak inşa etmektedir. Aynı zamanda gazeteci kimliğini öne çıkarması onun objektifliğini programın ise gerçekliğe yakınlığını göstermektedir. Çünkü gazetecilik, bir olayı objektif biçimde ele alıp nesnel şekilde yansıtmayı gerektirmektedir. Oysa Realiti Şov bir haber programının gerçekleri ele alış biçimindeki sınırlılıkları aşp, birçok kamera eşliğinde gerçekleri yeniden inşa etmek üzerine kurulu birçok unsuru içinde barındırmaktadır.

Programın en önemli aktörü olan Müge Anlı, program boyunca edindiği tecrübe, başarı ve yıllardır ekranda çok izlenmesine bağlı olarak izleyici olarak çok sevilmiştir. Sunucu müge Anlı'nın program süresince kendini geliştirmiş olmasının sosyal-psikolojik ve bir bilimsel çalışma için sübjektif sayılabilecek yorumları bir kenara bırakırsak ekranda görüldüğü haliyle güven veren, araştıran, sorgulayan kimi zaman akli kimi zaman da halkı temsil eden niteliklerdedir. Bu nitelikler olayların çözüme kavuşmasında önemlidir. Ne var ki toplumlar için kanaat önderleri her zaman önemli olmuştur. Bunu programın reyting sıralamalarında da anlaşılabilmektedir.

	AB REYTING SIRALAMASI ilk 10	Kanal
1	MASTERCHEF TURKIYE	TV8
2	FOX ANA HABER	FOX
3	MASTERCHEF TURKIYE OZET	TV8
4	MÜGE ANLI ILE TATLI SERT	ATV
5	GENÇLİĞİM EYVAH	ATV
6	SHOW ANA HABER	SHOW TV
7	AİLE ARASINDA	SHOW TV
8	GENÇLİĞİM EYVAH (OZET)	ATV
9	YASAK ELMA (TEKRAR)	FOX
10	HARRY POTTER VE MELEZ PRENS (Y.S) -	KANAL D

Tablo 1- *Reyting Raporlarında programın sıralaması*

Bu liste reyting listesi 31 Ağustos 2020 tarihine aittir ve içeriğin ne olduğuna bakılmaksızın rastgele seçilmiştir. Müge anlı sunucusu olduğu bu programın formatının belirlenmesinde önemli bir roldedir. Program boyunca kullandığı üslup, dil, jest ve mimikler ile bu program türüne özgün içerikler kazandırmıştır. Araştırmacı gazeteci olarak sınıflandırılabilir bu niteliği, programın konusu olan faili meçhul cinayetler, aranan kayıplar gibi toplumsal konularda kullanmaktadır.

5.4.1.2.Uzman Konuklar

Müge anlı ile tatlı sert programı konu itibariyle cinayet, kayıp, adli ve hukuki konular ve disiplinle ilişkilidir. Bu yüzden anlatı yapısını güçlendirmek için farklı disiplinlerde uzman kişiler konuk olarak kullanılmaktadır.

5.4.1.2.1.Adli tıp uzmanı

Programda bulunan bir adli tıp uzmanı Şevki Sözen alanı ile ilgili her türlü konuya açıklık getirmektedir. Örneğin bir iğnenin yapıldığı vücutta iğne yapılır yapılmaz değil de en az üç gün sonra apse oluşabileceğini söylemesi ile düğümlemiş bir olaya kesinlik kazandırarak açıklık getirebilmektedir. Böylelikle zanlı ya da şahidin söylediği doğrulanır veya yalanlanır. Kısacası tıp ile ilgili her konuyu uzman aydınlatmak için oradadır.



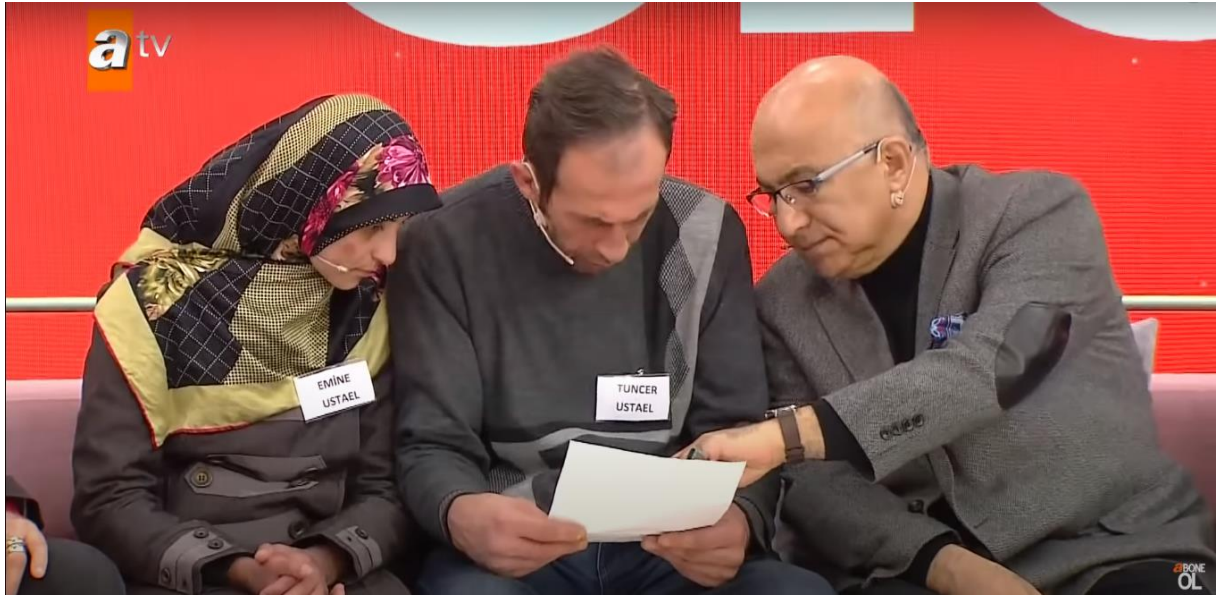
Şekil 1-Adli Tıp Uzmanı Şevki Sözen katılımcı Tuncer Ustael ve eşi Emine Ustael'e mesleki deneyimini kullanarak açıklama yapıyor

Kaynak: (<https://www.youtube.com/watch?v=UWhQjTmwhA&t=21593s>, Erişim: 05.09.2020).

Fotoğrafta Adli Tıp Uzmanı Şevki Sözen mesleki bilgisini kullanarak olayda bahsi geçen iğnelerin vücutta yaptığı apsenin en az 3-4 gün sonra oluşabileceğini katılımcılara aktarmaktadır. Fotoğrafta görülen adli tıp uzmanı mesleki bilgisini kullanarak olayda bahsi geçen iğnelerin vücutta yaptığı apsenin en az 3-4 gün sonra oluşabileceğini katılımcılara aktarmaktadır.

5.4.1.2.2.Psikiyatrist

Programın bir diğ er uzman konuğu ise psikiyatrist Arif Verimli'dir. Sakin, sevecen ve nazik tavırları ile program boyunca psikolojik ve toplumsal her soruya psikiyatrist bakış açısıyla ç  z mler getirmektedir. Anlatı içerisinde önemli bir işlevi vardır. Olayın boyutu ne olursa olsun tartışmanın en sıcak veya soğuk yerinde olaya sakin bir tavırla yaklaşarak ortamı sakinleştirmektedir.



Şekil 2 Uzman konuklardan Psikiyatrist Arif Verimli, katılımcılara kağıtta yazılanları okuyabilmesi için yardımcı oluyor.

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=21593s>, Erişim: 04.09.2020

Anlatının herhangi bir noktasında yanındaki katılımcı kim olursa olsun Psikiyatrist uzman katılımcılara daha yakın bir yere konumlandırılmaktadır. Gelişen olaylar ile alakalı bilgileri katılımcıların anlayabileceği bir üslupla aktarmaktadır. Yukarıdaki görselde Uzman Psikiyatrist suçluluğu konusunda kanaatlerin güçlendiği Palu Ailesi davasındaki Enişte Tuncer Ustael'e daha önce kendisinin polise verdiği ifadeyi okumasına yardımcı olmaktadır. Stüdyoda o anda bulunan aktörler arasında suçlu olduğu bilinen Tuncer Ustael'e sakince yaklaşılabilen ve bir doktor olarak onun bile haklarını savunabileceğini gösteren tek kişi Psikiyatrist Arif Verimli'dir.

5.4.1.2.3. Avukat

Bir diğerk uzman ise Avukat Rahmi Özkan'dır. Babacan hali ve olaylara geleneksel bakış açısı ile yaptığı yorumlar nedeniyle çok fazla ilgi görmektedir. Hukuki konularda yorumlara yaparak çözümlemeye yardımcı olmaktadır. Anlatı içerisinde önemli bir işlevi vardır. Bir anlamda toplumu temsil etmekte ve olaylara daha çok halk ağzı ile yorumlar yaparak izleyicinin söylemek istediklerini dillendirmektedir.



Şekil 3 Uzman konuk Rahmi Özkan katılımcı Kıymet Albayrak ile konuşuyor.

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=LD7fiYxpAA&t=2540s>, Erişim: 25.08.2020

Görselde görülen Avukat Rahmi Özkan, katılımcı Kıymet Albayrak'a aldığı maaş ile 50 bin liralık bir kredi çekmenin doğru olmadığını “bu parayla böyle bir kredi çekilmez ki kardeşim” diyerek ifade etmiştir. Bu örnekte de görüleceği üzere Avukat Rahmi Özkan, toplumun genel olarak yanlış sayacağı bir durumu kendi uzmanlık alanındaki bilgi ve deneyimini de kullanarak, toplumun içinden biri gibi ifade etmektedir.

Bu üç uzmanında programın anlatısında işlevleri vardır. Uzmanlar hâkim oldukları disiplin hakkında yorum yapmalarının yanında bir diğerk işlevleri de sunucu Müge Anlı'ya yardımcı olmaktır. Program boyunca sunucu hem yorum yapıp hem de sunum yaptığı için onu rahatlatıp dinlenmesini sağlayanlar da uzman konuklardır. Bazen sorular ile bazense olayın

anlaşılmasına yardımcı olmak için özetler yaparak anlatının genişlemesini sağlamaktadırlar. Anlatı içerisinde en önemli işlevlerinin bilginlik, rasyonalite ve bilimi temsil etmektedirler.



Şekil 4 Sunucu Müge Anlı'nın dinlendirildiği, Uzman konunun konuştuğu bir bölüm

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=21593s>, Erişim: 04.09.2020

Palu Ailesi davasının işlendiği bir bölümde yükselen tansiyonun ardından sunucu Müge Anlı'nın dinlenmesine bir örnek olarak yukarıdaki görsel verilebilir. Adli Tıp Uzmanı Şevki Sözen alanı olmayan bir konuda yorum yapmakta ve doğruyu söylemesi için ailenin birçok gerçeği saklayan annesine telkinde bulunmaktadır. Sunucu ise bu zamanı dinlenmek için kullanmaktadır.

5.4.1.3. Teknik Ekip

Programdaki anlatı yapısını oluşturan bir diğer aktör ise teknik ekiptir. Televizyonculuk profesyonelliğinin ötesinde Realiti Şov türündeki bir program için daha aktif ve habercilik anlayışına daha yatkın hepsinin ötesinde hızlı ve pratik bir çalışma formları bulunmaktadır. Format gereği gelen yeni gelişmeler adeta bir haber bültenine düşen son dakika bilgisi gibi işlenmektedir. Herhangi bir gelişme stüdyodaki dijital ekranlarda kırmızı bir son dakika bilgisi olarak yansıtılmakta ekrandaki KJ'de buna uygun olarak değiştirilmektedir. Anlatının yeni haberi, katil, kayıp ya da şahit ile ilgili her gelişme bir anında yayına yansımakta ve izleyicinin merak duygusu beslenmektedir. Diğer taraftan birçok konu ve konunun takibini yapıp

koordinasyonunun sağlanması açısından bir TV programıdır. Bu yönleriyle “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı için yeni bir tür ve çalışanların ise bu yeni türün çalışanları olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Teknik ekip başlığı altına aldığımız yönetmeninden stüdyo şefine, ulaşımdan güvenlik görevlisine, kameramanından muhabirine kadar her çalışan programın anındalık ve buradalık niteliklerini öne taşımaktadırlar.

5.4.1.4.Katılımcılar

Programın anlatısının en önemli aktörlerinden biri ise hiç kuşkusuz herhangi bir talep ile programa başvurarak katılım gerçekleştiren katılımcılardır. Kimi zaman kayıp bir yakını için kimi zaman ise katilin, suçlunun v.s. bulunması için başvuru yapmaktadırlar. Başvuru yapan katılımcılar gerekli hallerde anlatıya müdahil olduğunu iddia ettikleri farklı kişileri de yayında açıklayarak onların da yayına katılmalarını sağlayabilmektedirler. Bu sonradan anlatıya dahil olanlar suçlu olduğunu gizleyerek üzerlerine yöneltilen suçlamaları atmak için katılım sağlamaları söz konusu olabilmektedir. İşte tam da bunun sonucu olarak sonradan suçlu olduğu anlaşılan bu sonradan dahil olan kişiler canlı yayında gözaltına alınabilecek noktaya evirilmektedirler. Örneğin programa şahit ya da tanık olarak katılan birisinin sonradan suçlu olduğu, cinayeti işlediği ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle kendi isteği ya da başkasının zoruyla katılan her bir katılımcı potansiyel olarak suçlu, katil, hırsız konumundadırlar. Anlatı sırasında bütün sorgu teknikleri ve şüpheli yaklaşımlar tüm katılımcılara uygulanabilmektedir.



Şekil 5 Palu Ailesi davasındaki katılımcıların yayına çıktıkları ilk an. Katılımcılar, Havva Palu, İsa Palı (ortadaki) ve Fatih Palu(soldaki)

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=21593s>, Erişim: 04.09.2020

Yukarıdaki görsel bu araştırma için örneklem olarak seçilen Palu Ailesi davasının ilk bölümünden alınmıştır. Fotoğrafta görülen üç kişi Palu ailesinin annesi ve oğullarıdır. Programa bir katılımcı olarak başvurmuşlar ve kayıp kızlarını ve torunlarının bulunmasını istemişlerdir. Seçtiğimiz bu örneklem programa katılımcı olarak başvuran bu kişilerin hikâye sona erdiğinde suçlu olarak gözaltına alınmaları ile nihayetlenmiştir.



Şekil 6 Katılımcı Havva Palu'nun sonuç bölümünde gözaltına alındığı an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=21593s>, Erişim: 04.09.2020

Katılımcı aktörlerin anlatıda büyük bir işlevi bulunmaktadır. Hikâyenin başladığı andan itibaren yaşadıklarını anlatıp belli sorgulamalara maruz kalmakta ve anlatıyı şekillendirmektedirler. Hatta bazı katılımcılar suçlu olduğu konusunda iddialar güçlendikçe zanlı bir tarafta, sunucu, uzmanlar, seyirci ve izler kitle başka bir tarafta konumlanmaktadır. Bu noktadan itibaren program suçluluğun ispatlanması mücadelesine dönüşebilmektedir. Şunu söylemek bu noktada elzemdir ki her anlatı ve programda işlenen hikâyede, bu aktörlerin bütün işlevleri aynı şekilde gerçekleşmeyebilir. Bu işlevler her anlatıda mevcuttur fakat hepsi yaşanmayabilmektedir.

5.4.1.5. Stüdyo Seyircileri

Stüdyoda seyircilerin olması TV’de yayınlana herhangi bir programları için her zaman anlatıyı güçlendiren bir durumdur. Sanatçının şarkısı, sunucusunun enerjisi bakımından seyirci her zaman önemli konumdadır. Şarkı söyleyen bir sanatçının karşısında şarkısına eşlik eden bir grubun olması halinde sanatçının daha iyi performans sergilediği açıktır. Hal böyleyken seyirci evdeki izler kitleden geri bildirim yönüyle ayrılmaktadır. Bu yüzden bu iki aktörü birbirinden ayırmakta yarar görüyoruz. “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programındaki seyirci de anlık geri bildirimler ile toplumsal olayların işlendiği programda toplumun yaşantısına uymayan durumlarda homurdanmalar ve şaşkınlıklar gibi bazı tepkiler ile evdeki izler kitleden ayrılmaktadır. Diğer bir noktadan bakıldığında ise stüdyodaki seyirciler programı evde takip eden izler kitlenin minimize edilmiş halidir. Bu yönüyle anlatı yapısının oluşturulmasında stüdyodaki seyirciler, toplumsal olaylarda gösterdikleri tepkilerle olayın toplum için ne kadar uygun olduğu test etmekte ve toplumsal değerler, ilke ve etikler yeniden inşa edilmektedir.

Seyirci bütün bir hikâyeyi yakından takip etmekte ve onların takdiri önemli görülmektedir. Seyirci ve sunucu arasında retorik yönden bir bağ mevcuttur. Bu yönüyle stüdyoyu bir Amerikan mahkeme salonuna benzetirsek, seyirci buradaki jüriyi temsil etmektedir. Sunucu yaptığı çıkarımları, yorumları seyirciye dönerek sunar ve tıpkı Amerikan mahkeme salonlarında avukatların jüriye hitap onları ikna etmesi gibi burada da seyirciye dönük bir retorik söz konusudur. Dolayısıyla seyircinin anlatı yapısında bu türden bir işlevi de söz konusudur.



Şekil 7 Müge Anlı ile Tatlı Sert Programındaki stüdyo seyircileri

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=21593s>, Erişim: 01.09.2020

Özellikle sürekli aynı kişilerin stüdyo seyircisi olarak katılım sağlamaları dikkat çeken başka bir unsurdur. Seyircileri yaş ortalaması yüksek kadınların oluşturduğu gözlemlenmiştir.

5.4.1.6. İzler Kitle

“Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı gündüz kuşağında yer alan diğer programlara göre son yıllarda en çok izlenen kadın programı olmuştur. 12 sezondur aynı saatlerde hafa içi her gün yayınlanan bir programın çok izlendiğini de hesaba katıldığında izler kitlenin anlatı yapısında önemli olduğu yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Stüdyodaki seyirciler büyük ölçekli hali de TV karşısındadır ve aktörler arasındaki en kalabalık grubu temsil etmektedir. Stüdyodaki seyirci ile anlatıyı takip etme açısından aynı izleme edimine sahip olsa da geri bildirim ve hikâyeye katkı yönünden farklılık göstermektedir. Hikâye boyunca izler kitlenin içerisinden konuya yardımcı olmak için görgü tanıkları ve şahitler çıkmaktadır. Anlatının herhangi bir yerinde katılımcılardan biri ile yaşadıkları bir anı telefonla yayına katılarak anlatımları durumu anlatıya yön vermek yönünden önemlidir. Örneğin “ben cinayetin işlendiği vakitlerde Sakarya’ya hiç gitmedim” diyen katılımcıyı hatırlayan esnaf yayına telefonla bağlanıp “o tarihlerde marketimden alışveriş yapmıştır” demesi ile olayın aydınlatılmasına, yalanın ortaya çıkarılmasına yardımcı olabilmektedir. Yani programın izler kitlesi kendisinde sadece programı izleyenlerin anladığı bir dille sosyal ödev hissetmektedir. Yeri geldiğinde üzerine düşen görevi adaletin sağlanması ve suçluların bulunmasına verdikleri

önem gereği yapmaktadırlar. Bu yönüyle anlatının en güçlü parçalarından birini oluşturmaktadırlar. Sunucu her fırsatta “bizim izleyicimiz böyle işte, bizim izleyicimiz farklı, izleyicilerimize yardımlarından dolayı çok teşekkür ediyoruz” gibi cümlelerle sağlanan katkıları ödüllendirmekte ve motive etmektedir.

5.4.2. Görsel Unsurlar

“Müge Anlı ile Tatlı Sert” programının anlatı yapısını güçlendiren bir diğer faktör ise görsel unsurlardır. Programın tamamında olmasa da belli noktalarında devreye giren görsellikler hikâyenin anlaşılabilir ve izlenebilir olması için önemlidir. Stüdyodaki oturma düzeninden, dijital ekranlara, olayların yazıldığı basit beyaz tahtadan uzun konuk koltuğuna kadar her bir parça anlatı yapısına katkısı sağlamaktadır.

5.4.2.1.Oturma Düzeni



Şekil 8 Müge Anlı ile Tatlı Sert programının oturma düzeni ve stüdyosu

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=YNL3rMBP9xM&t=6584s>, Erişim: 22.07.2020

Bu görsel unsurların ilki ve en önemlisi stüdyodaki yerleşim düzenidir. Programın stüdyo yerleşiminde göze çarpan ilk detay oldukça büyük olmasıdır. Yayın sırasında stüdyodakilerin sunucu ve uzman konuklarla en az dört kişi, katılımcılar ile birlikte en fazla ise dokuz on kişiye yükselmesi göz önünde bulundurulduğunda geniş bir kullanım alanı gerekli

görülmüştür. Bu noktada programın yıllar içerisindeki teknik imkanlarının gelişimi göz önünde bulundurulmaksızın yalnızca bölümlerdeki olaylar dikkate alınmıştır. Sunucu için arkadaki dijital ekranlara yakın olan karşıdaki konukları rahatça görebildiğini ve kameramanın çerçeve yapabildiği -ekranda çok görülenler kameramanın görüntü vermesi için önemlidir – bir yer seçilmiştir. Stüdyonun sol tarafında konukları ve seyirciyi görebileceği bir çapraz konumlandırma ile yerleştirilen sunucuya geniş bir hareket alanı bırakılmıştır. Anlatının içerisinde etkin bir işlevi olan sunucu çoğu zaman önündeki boş alanı yürüyerek, adeta bir sunum yapıyormuşçasına kullanmaktadır. Kimi zaman arkasındaki dijital ekranları kullanıp birtakım şeyler anlatmakta kimi zaman ise koltukta oturan katılımcının yanına oturup yakın temasta bulunmaktadır. Diğer taraftan sunucunun bulunduğu konumun tam çaprazında bulunan teknik ekip bulunmaktadır. Ekibi ile göz temasında bulunması yayının koordinasyonu bakımından önemlidir. Tüm bu işlevlerden dolayı sunucunun yeri bilinçli olarak stüdyonun sol çaprazına konumlandırılmıştır. Son olarak sunucunun koltuğunun etrafına, kendisine gelen çiçekler yerleştirilerek “halkın teveccühünü kazanmış program ve sunucu” efekti verilmektedir.

Sunucunun karşısında uzun ve iç bükey konumda bulunan koltuk ise hem katılımcıların hem de uzman konukların bulunduğu anlatı içerisinde uzunluğu ve büyüklüğü ile adından söz ettirmektedir. Koltuk oldukça büyük ve uzundur. Bu haliyle kimi zaman koltukta oturacak yer kalmamaktadır. Sunucu ise bu büyüklükte bir koltuğun katılımcılar ile dolmasını ve oturacak yer kalmamasını program için bir övünç malzemesi olarak kullanmaktadır. Nitekim o sırada işlenen hikâyeye müdahil olmayan konuklar bile aynı anda koltuğa oturtularak programın birden fazla iş ve dert ile uğraştığı mesajı verilmektedir. Zira katılımcılar koltuğa sırayla alınması da mümkündür. Bu noktadaki yorumlarımızda, yapılan yayıncılığın teknik olanakları ve kuralları değerlendirme dışında bırakılmış sadece ekranda gördüğümüz haliyle çıkarımlar yapılmıştır.

Uzman konuklar program boyunca kimi zaman yan yana kimi zaman da katılımcıların arasına oturmaktadır. Özellikle psikiyatrist olan uzmanın daha çok katılımcılar ile yan yana oturarak onların yanında olduğu hissini vermektedir. Uzman konuklar katılımcılardan birinin suçlu olduğu şüphesi peyda olduğu zaman onların karşısında seyirciler gibi taraf olmasının tersine objektif bir bakış açısı ile konumlandığı söylenebilmektedir. Bu suretle potansiyel olarak suçlu olan katılımcının bile yanına oturarak onunla herkesten daha yakın iletişim kurup gizlenenlerin ortaya çıkmasına yardımcı olunmaktadır.

5.4.2.2.Dijital Ekranlar



Şekil 9 Programda kullanılan dijital ekranlar

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=dMTswUBOP_8&t=12720s, Erişim: 05.06.2020

Stüdyonun arka bölümündeki 3 ana duvar da etkin şekilde kullanılmaktadır. Duvarlara yerleştirilmiş dijital ekranlara, hikâyenin unsurları ile ilgili durağan ya da hareketli görüntüler yerleştirilebilmektedir. Bu dijital ekranlara 3g bağlantısı ile olayın muhatapları, olay yerinden an be an canlı görüntüler verilerek anlatının gerçekçiliği güçlendirilmektedir. Aynı ekranın diğer tarafına olayın manşeti, can alıcı soruları - “3 yaşındaki miraç neden kayboldu?”, “Meryem’in katili kim?” – yansıtılmaktadır. Bu ekranlardaki içerik yayın profesyonelliği ve diline uygun şekilde sunucunun konuğun konumuna ve kameranın çerçevesinin ne olacağına göre yönetmen eliyle bazen de sunucunun talebiyle değiştirilmektedir.

5.4.2.3.Muhabir Bağlantıları

Programın bir başka görsel unsuru muhabir bağlantılarıdır. Hikâyenin sunucu veya katılımcılar yoluyla anlatılmasının ardından eğer bir kişi veya bölge ile ilgili önem durumu artarsa ivedi bir şekilde bahsi geçen bölge ya da kişiye bir muhabir gönderilmektedir. Programın bir bölümünde öldürüldüğü iddia edilen kişinin cesedinin gömüldüğü konum hakkında şüpheler artınca bölgeye bir muhabir gönderilmiş ve o bölge muhabir eşliğinde gösterilmiştir. Böylelikle o ana kadar insanların zihninde beliren imgelemi görsel olarak desteklenmektedir. Özetle muhabir bağlantıları anlatıya görsel olarak zenginlik kazandırmaktadır.



Şekil 10 Programdaki muhabir bağlantısı

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=dMTswUBOP_8&t=12720s, Erişim: 05.06.2020

Bu görsel Palu ailesi örneğinde kaybolan cesedin nereye gömüldüğü ile alakalı olay yerinden yapılan muhabir bağlantısına örnektir.

5.4.2.4.KJ– VTR

Programın görsel unsurlarının diğerleri neredeyse artık tüm TV içeriklerinde de var olan KJ ve VTR'lerdir. Yayın sırasında oluşan sorular ve konuya ilişkin başlıklar ekranında altında yer alan KJ bölümüne yazılır. Yeni bir gelişme ve son dakika bilgisi ulaştığında ise anında ekrana verilerek izleyiciye ekranda önemli bir şey olduğu bilgisi verilmektedir. Tanıtım bölümünde zaten inceleyeceğimiz VTR'ler son dönem televizyon jargonları arasında kendisine yer bulmuştur. Video Tape Recorder kelimelerinin kısaltması olan VTR paket olarak hazırlanmış, kurgulanmış görüntüler için kullanılan bir tabirdir. Müge Anlı İle Tatlı Sert programında ise görsel unsurlar arasında sayılabilecek olan VTR'ler olaylara ilişkin soruların cevaplandığı, içeriğinde röportajların, görüntülerin olduğu haber formatlı bantlardır.

5.4.2.5.Beyaz Tahta

Programın bir diğerk görsel unsuru ise stüdyoda bulunan beyaz tahtadır. Konunun herkesçe anlaşılması, görsellik kazanması için genellikle isim ve tarihler beyaz tahtaya sunucu tarafından yazılmaktadır. Anlatı içerisinde tüm detayların incelenip, irdelendiğini gösteren bir işlevi vardır.



Şekil 11 Programdaki görsel unsurlardan beyaz tahtanın kullanıldığı bir an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=XB08Z5jClrU> Erişim: 06.06.2020

5.4.2.6.Dinleme Detayları ve Pencere



Şekil 12 Teknik unsur olarak kullanılan Pencere ve dinleme detayına örnek

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=LD7filYxpAA&t=2540s>, Erişim: 25.08.2020

Eşini arka bahçede tandırda yakan Kıymet Albayrak’a sunucu, cesedi sakladığını söylerken ekranın diğer bölümünde Gazi Akbıyık’ın ailesi ve eşinin dinleme detayları verilerek o anki tepkileri yansıtılmaktadır.

Televizyon yayıncılığı dilinde kullanılan bu kavram program boyunca işlenen konuyla alakalı olarak ekranda olan katılımcıların konuşmuyor olsalar da ekranda olmaları yönünden görsel unsur olarak değerlendirilmiştir. Birçok televizyon yönetmeninin birden fazla konu ve malzeme olduğunda kullandığı yöntem olan pencere yapma işlemi rejideki resim masası ile yapılır. Katılımcıların yüzündeki ifadeyi ekrana yansıtmak başkaları konuşurken de ekranı pencereye bölerek ve bu pencerelerin için belli kriterlere göre doldurup oraya katılımcıları yerleştirerek anlatı güçlendirilmektedir.

5.4.3.Yazılı Unsurlar

Programdaki görsel unsurların yanında bazı yazılı unsurlar ve belgeler de anlatı içerisinde kurumlarla ilişkili olarak kendilerine yer bulmaktadır. Bu yüzden kısaca değinmekte fayda görmekteyiz. İlk yazılı unsur program başlamadan evvel hikâyeye ilişkin notlardır. Programa başvuran katılımcılar taleplerini anlatan kısa bir belgeyi kanala teslim ederler. Bunun üzerine olayın bir özeti sunucuya verilmektedir. Bunun üzerinden okuma yapan sunucu

hikâyeyi anlamaya çalışmaktadır. İkinci yazılı unsur ise olaya ilişkin varsa dava dosyaları, ifade tutanakları ve kurum yazılarına dair bilgi içeren her türlü evraklardır. Bunların resmî belge olması önem arz etmektedir. İlerleyen safhalarda bu belgeler akışı değiştirmekte muktedir olabilmektedir. İşte bu iki yazılı unsurun verdiği bilgiler ışığında sunucu ve yapımcı konunun işlenebilir olup olmadığına karar vermektedir. Bu yüzden anlatının oluşmasının yapı taşlarından birisidir.

5.4.4. Kurumlar

Program boyunca bazı kurumlar hikâyeye dahil olmaktadır. İşlenen konu ve katılımcıların anlattıkları doğrultusunda kendilerine söz hakkı düşmektedir. Bu yüzden programın ve kanalın belli kurumlar ile yakından ilişkisi olduğu gözle görünür bir gerçektir. Özellikle adli ve hukuki konuların işlendiği durumlarda emniyet müdürlükleri ve jandarma kuvvetleri ile koordineli bir çalışma gerçekleşmektedir. Daha önce delil yetersizliğinden suçsuz bulunan bir şahsın katılımcı olarak programa katılmasının ardından yeterli delili gören kolluk kuvvetlerinin stüdyoya gelip zanlıyı göz altına alması buna bir örnek olarak verilebilir. Bu noktada programın kendine içkin özellikleri kolluk kuvvetlerinin çalışma prensiplerinin çakışmaması için emniyetin ve program yapımcılarının koordinasyon içinde olduğu görülmektedir. Diğer taraftan toplumu ilgilendiren sosyal konularda da yayınlar yapıldığı için Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı gibi kurumlar da programı takip etmektedirler. Eşinin ailesi tarafından tehdit edilen bir kadın için Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı koruma kararı çıkartabilmektedir. Bu iki örnekten de anlaşılacağı üzere programın kurumlar ilişkisi olduğu yadsınamaz bir gerçek olmasının yanında kurumların da programı izliyor olmaları kamu yararına yayıncılık yapıyor olmaya verilecek iyi örneklerden biridir.

5.5. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı'nın 8 Değişmez İşlevi

Programın türü gereği gerçeğin, gerçek konuların ve toplumsal olayların bir hikâyeye anlatısı içinde işleniyor olması araştırmayı bu anlatı yapısını incelemeye itmiştir. Programda kurulan anlatı sayesinde gerçeklik ile kurgu arasındaki ilişki muğlaklaşmaktadır. Gerçek insan hikâyeleri, Realiti Şov'un izleyiciyi heyecanlandıran kurgusal hikâyeleri haline gelmektedir. Programda soruşturulan konu nedeniyle birçok kavram, değer ve ilkeler su yüzüne çıkmakta ve bütün bu kavram, değer ve ilkeler yayın süresince her saniye yeniden inşa edilmektedir. Katılımcıların yaşadığı her tecrübe gerçek olarak programda anlatılmakta, format gereği

soruşturulan her gerçek yukarıda sayılan birçok unsurla birlikte yeniden anlam kazanmaktadır. Bu kadar fazla anlamın bir anlatı yapısı içerisinde şekillendirilip yeniden üretilmesi programı incelenabilir kılan yegâne temeldir. Mesajın iletiliş biçimi hakikati değiştirmekte veya yeniden üretmektedir.

Programda bir anlatı yapısının bulunması ve hikâyenin a noktasından b noktasına doğrusal şekilde ilerleyerek nihayete ermesi bu çalışmaya Vladimir Propp'un masalın biçimbilimi teorisi perspektifi ile bakılmasını sağlamıştır. Rus halkbilimci Propp incelediği binlerce halk masalındaki ortak 31 işlevin her masal ve anlatı için geçerli olduğunu söylemiştir. Masal içerisindeki bütün işlevlerin her masalda olduğunu söyleyen Propp eylemleri gerçekleştiren kişilerin isimleri ve nitelikleri değişse de eylemlerinin ve işlevlerinin aynı kaldığının altını çizmektedir. Propp'a göre masallar aynı eylemleri farklı kişilere yaptırır bu yüzden masallar kişilere göre değil kişilerin eylemlerine göre incelenmesi gerekir. Bu noktadan hareketle Propp, işlevlerin masalın değişmez unsurlarını ne kadar temsil ettiğini incelemekte ve sonuç olarak bütün işlevlerin tüm masallarda kendini yenilediği sonucuna ulaşmaktadır. Bir işlevin gerçekleşmesine giden yol değişse de işlev aynı kalmaktadır. Propp masallardaki kişi sayısı fazla olsa da hepsinin işlevinin aynı olduğunu savunmaktadır. Ona göre masallar olağanüstü ve renkli görünümlü olsalar da tekbiçimli ve tek düzedir. Propp işlev sözcüğü için: *“Bir kişinin eylemini, olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından tanımlanmış eylem”* tanımı yapar ve bu işlevlerin dört özelliğinden bahsetmektedir.

- 1- Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalların temel oluşturucu bölümleridir.
- 2- Olağanüstü masalların işlevleri sınırlıdır.
- 3- İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır. Ancak bütün masallarda bütün işlevler yer almaz. Bazı işlevlerin bulunmayışı diğer işlevlerin düzenini değiştirmez.
- 4- Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar(Propp, 2011: 24-27).

Propp, araştırma kapsamında incelenen programın anlatı yapısının çözümlenmesine ışık tutmuştur. Ne var ki tür olarak Realiti Şov programı ve masallar arasında kurgusal açıdan farklar bulunduğu ve incelenen türün kurgusal olmayan bir gerçeklik şovundan neşet

ediyor olmasından, Propp'un değişmeyen işlevler çözümlemesine bağlam olarak aynı içerik olarak farklı biçimde yaklaşılmasını sağlamıştır. Bağlam olarak aynı içerik olarak farklı cümlesi neye karşılık gelmektedir? Propp'un masalları işlevleri yönü ile 31 maddeye ayırması kurgusal olan bir hikâyenin kendine içkin özellikleri bakımından tutarlıdır. Masalların içerisindeki kahraman ve düşmanın veya diğer aktörlerin gerçekliğin gözlenemez diyarlarında eylemler gerçekleştirdiği ve bu hikâyenin anlatım ve iletişim kanalları bakımından TV'den ayrıldığı göz önünde bulundurulduğunda 31 değişmez işlev masalın bu özgün niteliklerine göre belirlenmiştir. Oysa bizim çalıştığımız alan olan TV ve onun içerisindeki türlerden biri olan Realiti Şov'un kendine has özellikleri oldukça farklıdır. TV'nin işitsel ve görsel gerçekliği ve izlenebilirlik pratikleri masaldan ayrıldığı en keskin çizgilerdir. Realiti Şov'lar ise kurgusallıktan uzak, gerçeğin kendisine ulaşmaya çalışan bir slogan ile ekranlara taşınır. Bu noktada masallardan ayrılır.

Bu yüzden bu çalışma bağlam olarak Propp ve masallardaki değişmeyen işlevlere yakın konumda olsa bile içerik açısından türlerin benzeşmemesi durumu, incelenen programda değişmeyen 8 işlevi bulup çıkarmaya ve hangi bölümü izlenirse izlensin aynı 8 işlevin sürekli olarak kendini yinelediği gerçeğini gözler önüne sermeye itmiştir.

Bu değişmez işlevleri belirlenmesinde referans alınan nokta, işlenen hikâyelerin ilk ele alındığı andan nihayete erdirildiği, çözüme kavuşturulduğu ana kadar olan süredir. İşlevleri incelerken programın başladığı saatten bittiği saate kadar olan geçen süre değil devamlılık esas alınarak bir hikâyenin başlayıp bittiği süre referans alınmıştır. Yani arkası yarın programları gibi çözüme kavuşmayan hikâyeler -ki zaten yayın süresinin buna izin verdiği düşünülemez- sonraki günlere sarktığı için a ve b noktası hikâyelerin başı ve sonu olarak düşünülmüştür. Diğer bir deyişle incelenen her konu nihayete erdiği noktada Propp'un incelediği masallar gibi düşünülmüştür.

5.5.1.Tanıtım İşlevi

Bu işlevde Müge Anlı ile tatlı sert programı soruşturduğu konuyu tanıtmaktadır. Katılımcıların başvuru yaptıklarında verdikleri bilgiler ışığında bir çerçeve çizilmektedir. Konuyu tanıtacak her türlü bilgi toplanmakta ve bir başlangıç noktası oluşturulmaktadır. Bu bölüm “a” noktası yani başlangıç noktası olarak isimlendirilebilir.

Tanıtım işlevi soruşturulan konu için oldukça önemlidir. Çünkü konunun aydınlığa kavuşturulmasının yanında bir diğer unsur, önceden sahibi olduğu izler kitlenin programa dönük ilgilerini uyanık tutulması amaçlanmaktadır. Bu yüzden konunun ana hatları ile çerçevesi çizilip tarih, mekân ve isimler anlatıldıktan sonra konunun en can alıcı yerleri ortaya çıkartılmaktadır. Peki tanıtım işlevinin içerisinde yer alan unsurlar nelerdir?

Tanıtım ve reklam unsurlarının medyadaki önemi tartışmasızdır. Medya her ne olursa olsun TV, sinema, radyo v: bir içeriğin izlenmesi ve o konuda merak uyanması profesyonellerce hazırlanan tanıtımlar ile yapılmaktadır. Bir sinema filminin fragmanı aylar hatta yıllar öncesinden gösterilerek film için insanların beklenti duyguları beslenmektedir. İçerisine yerleştirilen önemli kesitler ve bilgiler veya görüntüler yoluyla yap-bozun sadece bir parçası verilerek devamında ne olacağı konusu yoruma açık olarak bırakılmaktadır. Bu müphemlik içerik hakkında yorumların yapılması, konuşulması ve merak edilmesini sağlamanın en etkili yoludur. Bugün birçok medya kanalında bu tanıtım ve merak unsurunu görmekteyiz. Haber bültenlerinde bile sunucunun okuduğu metin haberle alakalı bütün bilgiyi vermeyerek haberin izlenmesini sağlayacak şekilde yazılmakta ve düzenlenmektedir.

Bugün birçok reklam panosundaki metinler de içeriğe atıfta bulunarak ne olduğunun çerçevesini çizen ama asla tamamının bilgisinin paylaşılmadığı şekilde düzenlenmektedir. Medya bölümü bulanan birçok şirket ve kurum yine kendisi ile alakalı tanıtım videoları hazırlamakta ve sürekli olarak içeriklere atıfta bulunmaktadır. Medya profesyonellerince bu tanıtım unsuru artık teknolojinin gelişimi ve kurgu teknikleri ile kısa videolar halinde yapılmaktadır. İncelenen program olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı da bu videolar yoluyla tanıtım işlevini güçlendirmektedir.

Programda hikâyenin tanıtılmasında birkaç yol mevcuttur. Bunlardan ilki tanıtıcı videolardır. Yayın saati başlayıp programın jeneriği girdikten hemen sonra ekrana bu videolar gelmektedir. Yayından önce katılımcıların verdiği veya sonradan edinilen bilgiler ile hikâyenin

ana sorununu temel alarak hazırlanmaktadır. Ses ve görüntü ilgi çekici şekilde bir araya getirilir. Bunun yanı sıra olayın güncel ve temel sorusu ön plana çıkartılarak hem seslendirilir hem de yazıyla ekrana verilmektedir. Böylelikle hikâyedeki ana amaç güçlendirilerek anlatıya katkı sağlanmaktadır.

Bu görüntülerin anlatı yapısı içerisinde hikâyenin tanıtımının yapılması, ana sorusunun herkesçe bilinmesi görüntülerin dönüşünde ise dikkat çekilen konuların konuşulacak olmasını sağlama yönünden işlevi bulunmaktadır. Hazırlanan bu tanıtıcı videoların yanında bir diğer tanıtıcı unsur ise hikâyeye eklenen yeni bilgiler ile hazırlanan VTR'lerdir. Bu unsurun içeriğini genelde bir görgü tanığı ya da şahidin yaşadıklarını anlatarak olayın çözüme kavuşturulmasına yardımcı olan kişilerle yapılan röportajlar oluşturmaktadır. İşlenen konu ile ilişkili bölgede yapılan çekimler ile anlatının zenginleştirilmektedir.

Tanıtıcı bölümünün bir diğer ayağı VTR ve tanıtıcı görüntülerin ardından stüdyoda sunucuların katılımcılar ve seyirci karşısında olayı tüm yönleriyle anlatmasıdır. Elindeki notlar ve eğer varsa polise verilen ifade tutanakları veya dava dosyalar ile sunucu hikâyeyi herkese anlatmaktadır. "X" isimli şahsın şu tarihte evinden çıkıp bir daha da geri dönmediğini, sonra en son şu mekânda görüldüğü ve hesaplarındaki paraya hiç dokunmadığı gibi bilgileri kronolojik sırayla anlatmaktadır. Bu noktanın anlatı içerisinde başlangıç noktasını belirlemek gibi bir işlevi söz konusudur. Bu andan itibaren her yeni bilgi anlatıyı bir adım öteye götürecektir.

Olayların anlaşılması gereken bilgisi fazla olduğunda sunucu Müge Anlı sağ arkasında duran bir beyaz tahtayı kullanmaktadır. Çok fazla tarih, isim ve mekân bulunduğu beyaz tahtaya tüm bilgiler yazılmaktadır. Anlatı içerisinde konunun tüm yönleriyle irdelendiği mesajını vermek gibi işlevi vardır. Bu nokta programın her şeyden önce izlenilebilir kılmak için tüm yönleriyle geliştirmeye dönük bir TV içeriği olduğu unutulmamalıdır. Kamu yararına yapılan bir program olmasının yanında reyting kaygısı güden ve stüdyo şefinden sunucuya, kameramanından uzman konuğuna kadar herkesin maddi bir karşılığa bağlı olarak orada hazır bulunduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu yüzden tanıtım bölümündeki işlevlerin anlatıyı güçlendirmesiyle birlikte daha fazla izlenilebilir bir içerik oluşturmayı amaçladığı bir gerçektir.

Konuya yine sinema alanından bir örnek vererek genişlik kazandırmak istiyoruz. Özellikle Hollywood sinemasında bir filmin ilk 15 dakikası sinemaseverler ve eleştirmenler tarafından çok önemsenmektedir. Yapımcı, yönetmen ve senaristler de bu durumu bildiği için filmleri genel itibarıyla bu 15 dakikanın ilgi çekici olması yönünde tasarlamaktadır. Diğer bir

deyişle bir filmin ilk 15 dakikası filmin izlenebilirliğini belirleyen önemli bir süreçtir. Bu dakikalarda yakalanan seyirci tüm film boyunca filmin içerisinde tutulabilmektedir. Ama tam tersi ilk 15 dakika ilgi çekici olup filmin üslubu hakkında bilgi verici olmazsa ya da üslup veya hikâye beğenilmezse izlenebilirliği düşmektedir. Bu Hollywood için söylenen yazılı olmayan bir kuraldır. Yine aynı şekilde sübjektif yorumlara açık bir konu olsa da bir kitap da ilk sayfalarında ilgi çekici değilse okunması büyük sabır ve emek istemektedir. Bu noktadan hareketle bir TV programı olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı da her şeyden öte kar amacı güden ticari bir birliktelikten oluşmaktadır. Bu yüzden tanıtım bölümünün izleyiciyi ekranda tutmak için önemli bir bölüm olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

“Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı içerisinde örnek vaka olarak seçilen, programın yapımcıları tarafından Palu Ailesi Davası diye isimlendirilen olayın katılımcıları Havva Palu, İsa Palu ve Fatih Palu, 21 Aralık 2018 günü ilk defa yayına katılmışlardır.



Şekil 13 Programa katılımcı olarak başvuran Havva Palu, İsa Palu ve Fatih Palu katıldığı ilk yayından ve tanıtım işlevinden bir an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKxzoYLAxk&t=3155s>, Erişim: 02.09.2020

Davanın katılımcı olarak programa başvuranların verdiği bilgiler beyaz tahtaya yazılmıştır. Burada sunucu bilgileri yazarken ailenin üyelerinden de yanlışlık olan yerleri düzeltmesini istemektedir. Buradan anlaşılacağı üzere ilk planda tanıtım işlevinin görevi olayın tüm yönleriyle anlaşılabilmesidir.



Şekil 14 Programından tanıtım bölümünde Kayıp Meryem Tahnal'ın fotoğrafının gösterildiği bir an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKxzoYLAxk&t=3155s>, Erişim: 02.09.2020

Bu fotoğrafta ise ekranın tam merkezine kaybolan ve aranan Meryem Tahnal'ın fotoğrafı koyulmuştur. Anlatılanların somut bir görünüm kazanması için yapılan bu tanıtım işlevinin aynı zamanda fotoğraftaki kişiyi görenlerin ihbar etmesi gibi bir görevi de bulunmaktadır.



Şekil 15 Sunucu Müge Anlı elindeki yazılı unsurlar ile hikâyenin tanıtım işlevini gerçekleştirmektedir

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKxzoYLAxk&t=3155s>, Erişim: 02.09.2020

Olayın işlendiği ilk yayından alınan bu fotoğrafta sunucuyu elinde daha önce de bahsedildiği üzere yazılı unsurlar bulunmaktadır. Elinde tuttuğu kağıtlar daha önce anne Havva Palu'nun kızının kaybolması ile alakalı olarak Cumhuriyet Başsavcılığına verdiği ifadedir. Bu noktada bu belgenin ellerine nasıl geçtiği bilgisi verilmeksizin belge tüm yönleriyle katılımcılara sorulmaktadır. Önemli olan durum ise burada verilen ifade ile katılımcıların yayında söylediklerinin tutarlılığının aranmasıdır. Zira bu örnekte katılımcılardan Havva Palu'nun 2008 yılında verdiği ifade ile yayında söylediklerinin örtüşmemesi durumu bulunmaktadır. Bu durum bir sonraki işleve yani yüzleşme işlevine geçişi sağlamaktadır. Anlatının bu noktası ile izler kitleye ise olayın tüm yönleriyle araştırmacı-gazetecilik niteliği kullanılarak irdelendiği mesajı verilmektedir.

Tanıtım bölümü için bahsedilen bir diğer unsurun tanıtıcı videolardır. Tanıtıcı videolar bir önceki gün yayınlanan bölümden kesilen önemli yerler ile hem dün ne olduğunu hatırlatmak hem de ekranı yeni açanlara tanıtmak için hazırlanmaktadır. Videoyu çalışmanın içerisinde sunulamayacağı için en can alıcı noktasında ekrana verilen sorunun bir görseli sunulmuştur.



Şekil 17 Programındaki tanıtım videosundan bir kare



Şekil 16 Tanıtım videosunda geciktirme işlevini temsil eden bir kare

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKxzoYLAxk&t=3155s>, Erişim: 02.09.2020

Bu görsel kurgu-montaj programı ile bir önceki günün yayınından alınarak işlenmiş bir tanıtım videosundan alınmıştır. Bu videolar reklam dönüşünde konuyu işlemeyen evvel ya da program başlarken jeneriğin ardından ekrana verilmektedir.

5.5.2.Yüzleşme İşlevi

Programdaki bir diğer işlev tanıtım bölümünde oluşan soru işaretlerinin giderildiği ve olayın muhatabına tanıtımda anlatılanların sorulduğu yüzleşme bölümüdür. Sunucu tanıtımda anlatılanların ardından yaşananları bir de katılımcılardan dinlemektedir. Can alıcı ve altı çizilen noktalar muhataplara ve katılımcılara sorularak tanıtım işlevi güçlendirilmektedir. Bu bölüm aynı zamanda hikâyenin genişlemeye başladığı ilk safhadır.

Birinin uzun soluklu bir olaydan bahsettiğini düşünelim. Olayın tanıklarının olmadığı bir yerde olayı gerçekleştiren kişilerin gıyabında konuşulduğunu varsayalım. Hikâyenin ilginç, sıra dışı olaylardan oluştuğunu düşünürsek bazı noktalarda eylemi gerçekleştiren kişilerin nasıl olur da böylesine işler yaptığını orada olmadığı için kendisine sorulamaz. Yani hikâye anlatılırken muhatapları orada olmayabilir. Fakat Müge Anlı ile Tatlı Sert programında işte tam da hikâyenin merak edilen unsurlarının sorulacağı bir durum söz konusudur. Yani anlatılanı canlı şahitleri ile orada öylece durmaktadır ki gerçekliğe yakın olduğu vurgusu burada temellenmektedir. Çocuğu kaçırılan, kızı ölen, babasını öldüren ya da suçlu olduğu bilinse de ispatlanamayan kişiler konuk koltuğunda oturarak anlatıya katkı sağlamaktadır. Bu yüzden tanıtım bölümünde anlatılanların hemen ardından canlı şahit ve katılımcılara olayın perde arkası, yaşananlar sırasındaki duyguları, neler hissettikleri sorulur. Bu noktaya yüzleşme bölümü denmesinin sebebi, katılımcıların zaten bildikleri olayla, yukarıda saydığımız tüm unsurlar, aktörler ve işlevler eşliğinde yeniden ele alınarak irdelenmesi sonucu hikâye ile yeniden yüzleşmeleridir.

Bütün bir anlatı içerisinde belki de Propp'un masallarındaki kahraman figürü ile programın sunucusu arasında benzerlik bulunmaktadır. Çalışma içerisinde tüm bu anlatıya dışarıdan bakıp onlarca bölümün izlenmesi sonucunda hangi işlevlerin kronolojiye bağlı gerçekleşeceğini ortaya konulmuştur. Fakat yayın sırasında belli bir akış ve fikri benimsenerek iş yürütülüyor olsa da işlenen hikâyenin nereye evrileceği bilinmez bir durumdur. Nihayetinde her olay birbirinden farklı ve bağımsızdır. Bu noktada sunucunun olayın şekillenmesine yön veren en önemli aktördür. Sunucunun etkin rolde olduğunun altını dolduran durum tam da yüzleşme bölümünde baş göstermektedir.

Tanıtım bölümünde birçok bilgi ve tarih, isim, mekân gibi unsurlar açığa çıkartılarak hikâye parçalara ayrılmaktadır. Bu durum bir haber metninin ajanslardan kanallara tüm bilgileri ile gelmesi fakat haber editörünün bu bilgileri belli süzgeçlerden ve kanalın ekonomi-politik

yapısına uygun şekilde yeniden inşa etmesin ile benzerlik göstermektedir. Aynen öyle de sunucu bütün bu bilgileri tüm yönleriyle açıkladıktan sonra üzerine gidilecek olan onlarca yoldan birini seçerek hikâyenin akışında tüm aktörleri taşımaktadır. Fakat Propp'un masallarda bahsettiği işlevin gerçekleşmesine giden yol değişse de sonuç aynıdır dediği gibi sunucu da buradaki yollardan hangisine odaklanırsa odaklansın işlev aynı kalmaktadır. Nihayetinde belli çıkarımlara ve sonuçlara ulaşarak konu nihayete erdirilmektedir. Ama bu noktada hikâyeyi yönlendiren ana unsur sunucudur.

Yüzleşme bölümünün hikâyedeki merak unsurlarını giderici ve tatmin edici bir işlevi bulunmaktadır. Tanıtım bölümünde oluşan soruların muhatap ya da muhatapların yakınlarına sorulması ile cevaplanması konusunda beklenti üst seviyelere çıkartılmaktadır. Katılımcıların konuyla alakalı ifadelerinde tutarsızlıkları, yanlış ya da doğruları bulmak anlatıyı zenginleştirmektedir. Daha önce verilen ifade ile şimdikinin tutarsızlık arz etmesi halinde tutarsızlıklar gün yüzüne çıkartılarak katılımcının bununla yüzleşmesi sağlanmaktadır.



Şekil 18 Havva, İsa ve Fatih Palu'nun kendi ifadeleri ile yüzleştirildiği bir an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKxzoYLAxk&t=3155s>, Erişim: 02.09.2020

Palu Ailesi davasındaki tanıtım bölümünden sonra ifadeleri ile tutarsızlık gösteren katılımcı Havva, İsa ve Fatih Palu'nun kendi ifadeleri yüzleştirildiği bir anı yukarıda görebilmekteyiz. Sunucunun anlatı içerisindeki hâkim konumu ve etkinliği ile hikâyeye özümsemiş olmasından ileri gelen bir tutumla yine kendi karakteristik özellikleri ile toplumun sağduyusunu oluşturan niteliğini harmanlayarak katılımcıların üzerinde psikolojik baskı

uyguladığını görmekteyiz. Tam da bu anda “Eğer bir cinayet varsa üçünüz de bundan hüküm giyersiniz haberiniz olsun” diyerek katılımcıların korkmasını ve bildikleri anlatmasını istemektedir. Nitekim olay sonuçlandığında gerçekten de bu üç katılımcı cinayetten gözaltına alınarak hüküm giymişlerdir.

Fotoğrafı biraz yakından incelediğimizde aktörler bölümünde de bahsettiğimiz gibi sunucunun kendisi için bırakılan “meydan”ı tıpkı bir mahkeme salonunda hakime SSya da jüriye hitaben bildiklerini anlatarak işini yapan bir Avukat edasıyla kullandığını görmekteyiz. Örneklem içerisinden seçtiğimiz bu lahza programın genelinde her konuda karşımıza çıkan bir durumdur ama bundan öte programdaki diğer aktörlerden hiç birinin yapmadığı ve ifade biçimi sunucu ile özdeşleşmiştir. Bu durum o kadar özdeşleşmiştir ki programın jeneriği bile bu tür anlardan derlenen görüntüler ile oluşmuştur.

Fotoğrafta dikkat çeken diğer unsur ise katılımcıların suçlu olma potansiyeli olsun ya da olmasın hepsinin görüldüğü üzere bir mahkeme salonundaymışçasına vücut dilinde olmalarıdır. Halbuki katılımcılar ne bir mahkeme salonunda ne de kolluk kuvvetlerinin bulunduğu resmi bir ortamdadırlar. Kar amacı güden bir TV programının yine elde ettiği kar ile satın aldığı kameraların, dekorların, ışıkların olduğu bir stüdyodadırlar. Karşılarında kendileri gibi resmi bir mesleği olmayan sıradan vatandaşlar olmasına karşın programın ve sunucunun etkileri ile böyle bir ifade ile orada oturmaktadırlar. Bu yüzden yüzleşme bölümünün anlatı içerisinde karakterleri netleştiren ve karakterler hakkında fikir veren bir işlevi olduğunu söylemek yerinde olacaktır.



Şekil 19 Yüzleşme bölümünden bir an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKxzoYLAxk&t=3155s>, Erişim: 02.09.2020

Bu görsel ise iddiaların odağındaki isim Tuncer Ustael'in suçlu olduğu kanaatine vicdanlarda varıldığı ama ispatlanamadığı bir yüzleşme bölümünden alınmıştır. Kendisine yöneltilen suçlamalar hakkında konuşurken ekranın bölünüp dinleme detayı ile sunucunun gösterilmesi bize önemli bir detayı işaret etmektedir. Katil zanlısını dinlerken üzerinde suçluluğunu kanıtlayan kesin bir delil olmamasına rağmen sunucunun yüzündeki tikslenme ifadesi rahatlıkla görünmektedir. Bu tür anlar izler kitlenin dikkatini çekmektedir çünkü bu görüntü ekranda uzun uzun kalmaktadır. Yani iletişim halinde iken konuşana değil dinleyene de bakılması istenmektedir. Bu durum ise sunucu ile duygusal bir bağı olan izleyicinin sunucu ile aynı kanaati paylaşmasına neden olmaktadır.

Önceki bölümlerde Loud Ailesi isimli Realiti Şov türündeki programdan bahsedilmiştir. Boudrillard ailenin her anının kameralar ile görüntülenmesi ve bunun herkes tarafından an be an izlenmesinin gerçekliğe yaklaşmayacağını ifade etmiştir. Tam tersine ailenin en ufak detaylarının bile kameralar ile çekilip yayınlanmasının o basit hallere bile izleyicinin önemli anlamlar yüklemesini getireceğini söylemektedir. Yani normalde ekranda gösterilmeyecek kadar basit bir olay bile ekranda sergilenirse izleyici bu basit hale fazlaca anlam yükler ve böylece gerçeklik dumura uğrar(Baudrillard, 1982: 52).

Boudrillard'ın bu yorumu Müge Anlı ile Tatlı Sert programı için de önemlidir. Çünkü Müge Anlı'nın neredeyse her halinin ekrana yansması ile olay karşısında basit bir mimiğinin bile izleyiciye fikir vermesi, evlerinde TV karşısında dedektif gibi suçluyu bulmaya çalışan izleyicinin yönlendirilmesi anlamına gelmektedir. Bunun yanı sıra bir gerçeklik iddiası ile yayınlanan Realiti Şov türündeki program için Boudrillard'ın da dediği gibi gerçekliği bozduğunu ve Hiper-gerçek bir konuma ulaştığı yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.5.3. Şahit İşlevi

Programın anlatı yapısındaki bir diğer işlev şahit bölümüdür. Bu noktada artık anlatı başlangıç çizgisinden uzaklaşmaya başlamaktadır. Tanıtım bölümünde olayla alakalı bilgileri yenileri eklenmekte hikâye genişlemektedir. Anlatının başından sonuna kadar bu işlevi görebilmemiz mümkündür. Şahit bölümünü masallarda kahramana yardımcı olan kasabalılara benzetebiliriz.

Masallarda kahraman uzun bir yolculuğa çıktığında ya da bir sıkıntı ile karşılaştığında kasabaya saklanır. Bunu Propp 22. İşlev olarak, “Kahramanın takipten kurtulması” şeklinde isimlendirir. Burada kasabalılar kahramana yardım ederek onu gizler ve anlatıya katkı sağlarlar. İncelediğimiz programdaki şahit işlevi de bu durum ile benzerlik göstermektedir. Programın herhangi bir yerinde telefonla ya da muhabir eşliğinde yayına katılarak, katılımcıların anlattıklarıyla paralel veya zıt ekseninde bildiklerini anlatmaktadır. Bu durumda katılımcının o ana kadar anlattıkları, sunucunun ve uzman konukların herkesin bildiği bilgilerin dışında bir gelişme ile karşılaşılabilir. Bu yüzden şahit bölümünün anlatıyı genişletmesi şeklinde bir işlevi söz konusudur.

Burada önemli olan nokta şahit olarak yayına katılan kişinin söylediklerinin her durumda yüzde yüz doğru olduğuna inanılmamasıdır. Katılımcıların aleyhine edilen şahitliklerde katılımcı kısa bir sorguya tabi tutularak hikâye ile ilişkisi sorulmaktadır. Şahitlerin söyledikleriyle yeni bilinmezlikler oluşur ve başta bilinen bilgilere yenileri eklenir. Şahit katılımcıların bunu yapması için herhangi bir sebebi olmasa bile sadece kamu yararı bir sosyal ödevi yerine getiriyor olmak ve adaletin sağlanmasına katkı sunmak için gördüklerini, yaşadıklarını ve duyduklarını aktarırlar. Şahitler anlatının aktörleri arasında saydığımız izler-kitlenin içinden çıkmaktadır. Bu işlev planlı olarak yapılmaz ve her an kimin arayacağı ve ne söyleyeceği hakkında bilgi bulunmamaktadır.

Önemli olan bir diğer nokta ise şahidin yayına katılmadan önceki program durumu ne kadar karmaşık, gergin ve tansiyonu yüksek olursa olsun, sunucu Müge Anlı adeta bir çağrı merkezindeki müşteri temsilcisi gibi şahidi ilgi ile dinlemekte ve nezaketinden ödün vermemektedir. Bazen ise telefonla ya da canlı bağlantı ile yayına katkı sağlayan şahidin anlattıklarından fazlasını bildiği anlaşıldığı durumlarda bir sonraki gün yayına davet edilerek katılımcı olması istenmektedir. Diğer bir deyişle dün yayına telefonla katılan şahit ertesi gün katılımcı olarak yayına gelebilmektedir. Bu yönüyle programda pratiklik ve ulaşılabilirlik ön plandadır. Bu sebeple program herkese açık bir arena mesajı vererek bir sonraki katılımcıyı motive etmektedir.

Çalışmamız için seçtiğimiz bir diğer örneklem ise Abdullah Gazi Akbıyık davasıdır. Bir müddet kayıp olarak arandıktan sonra kızı ve eşinin ifadesi ile gerçek ortaya çıkmış Abdullah Gazi öldürülerek evin arkasındaki ekmek tandırında kızı ve eşi tarafından yakılmıştır. Yayına merhumun kardeşleri başvurmuş ve kendisinin bulunmasını talep etmişlerdir.



Şekil 20 Şahit bölümünden bir an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=WROBeZwnG8&t=268s> Erişim: 25.08.2020

Katılımcıların talebi üzerine kayıp Gazi Akbıyık'ın dini nikahsız ve birlikte yaşadığı eşi de yayına katılmıştır. Suçlamaların odağındaki isim olan Kıymet Albayrak ile alakalı sınırlı bilgiler varken, üvey kızının yayına telefonla bağlanarak yaşadıklarını anlatması ile olay genişler ve Kıymet Albayrak üzerindeki iddialar güçlenmektedir. Şahidin söylediklerinden önce Kıymet Albayrak nereye gittiği ile ilgili bilgisinin olmadığını söylerken, telefon bağlantısından sonra durum değişmiştir. Çünkü Kıymet Albayrak üvey kızına eşinin

kaybolduğu günden sonra birden fazla kere nereye gittiğini söylemiştir. Böylece katılımcı Kıymet Albayrak şahidin söyledikleri ile yüzleştirilmiştir.



Şekil 21 Bu an yüzleşme bölümüne güzel bir örnek

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=WROBeZwnG8&t=268s> Erişim: 25.08.2020

Bu görselde ise yüzleşmenin yapıldığı andaki ifadeler bize işlevin ne kadar tutarlı olduğunu göstermektedir. Üvey kızın söylediklerinden sonra sunucu katılımcıya “yine yalan mı söylüyorsun” şeklinde bir cümle beyan eder. Bu cümle ile birlikte sunucunun yüz ifadesindeki şüphecilik anlam kazanmaktadır. Görüldüğü üzere yayına katılan şahit anlatıya genişlik kazandırmış, iddiaları güçlendirmiştir.

Diğer örneklemimiz olan Palu Ailesi davasından incelememiz içerisine dahil ettiğimiz şahit işlevine bir misal daha vereceğiz. Çünkü bu örnekte de şahit olarak yayına katılan birinin anlatacaklarının içeriğinin fazla olmasından dolayı stüdyoya gelmesi programın anlatıyı nihayetlendirmek için ne kadar çaba sarf ettiğini gözler önüne sermektedir.



Şekil 22'de görülen şahit bir sonraki bölümde konuk olarak katılmaktadır

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=6786s>, Erişim 26.05.2020



Şekil 23 Kırmızı ile işaretlenmiş şahit Şekil 22'de yayına canlı bağlantı ile katılmıştır

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=6786s>, Erişim 26.05.2020

Görselde ekranın sağ altında bulunan şahit 3g bağlantısı ile cesedin gömüldüğü tahmin edilen bölgedeki muhabirin yayınına şahit olarak katılmıştır. Söyledikleri ise hikâyenin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Enişte Tuncer Usta'ın büyü ve sihir gibi işlerle uğraştığı yönündeki iddialar çok güçlü değilken tam 10 yıl önce farklı bir zaman ve mekânda

karşılaştıklarını ve kendisine büyü-sihir işleri ile yardımcı olmak istediğini söylemiştir. Bununla da kalmamış söyleyeceklerinin fazla olmasından dolayı ertesi gün yayına konuk olarak katılmıştır.

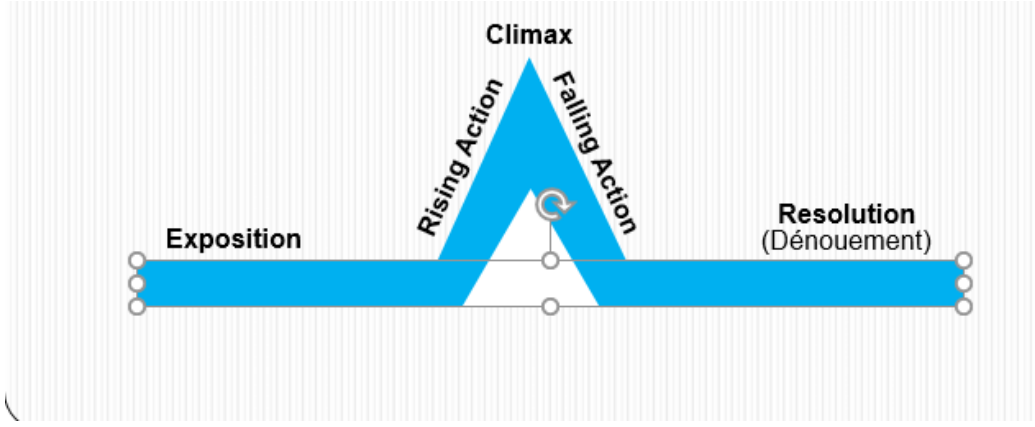
5.5.4.Düğüm İşlevi

Bu noktaya kadar olan bölümde incelediğimiz program olan Müge Anlı ile Tatlı Sert programının her bölümünde olan işlevleri, Tanıtım, Yüzleşme ve Şahit işlevlerini ortaya koyduk. Hikâyeyi ilk kez duydukları andan itibaren bu ana kadar kronolojik sıra ile gerçekleşmesi beklenmeksizin anlatı a noktasından b noktasına doğru ilerlemeye başlamıştır. Tanıtımda söylenen bilgiler, yüzleşme bölümü ile sentezlenmiş ve şahit bölümü ile birlikte genişlemiştir. Burada söylenmesi elzem olan bir konudan bahsetmemiz gerekmektedir. Çalışmamızda oluşturduğumu bu işlevlerin kronolojik bir sıra ile ilerlemediği belirtmeliyiz. Burada işlevler birbirinden önce veya sonra gerçekleşebilir hatta, gerçekleşen bir işlev kendini sürekli olarak yenileyerek tekrar edebilir. Nasıl mı?

İlk işlevimiz olan tanıtım işlevinden sonra yüzleşme bölümünde aktarılan bilgiler ışığında tanıtım işlevine geri dönmekte, bilgiler toparlanarak yeniden bir tanıtım yapılmaktadır. Bu tanıtım yine kısa videolar ve VTR'ler ile yapılabilir, tahtaya veriler yeniden yazılabilmektedir. Ya da şahit bölümünden sonra edinilen yeni bilgiler ile katılımcıların yüzleşmesi sağlanabilir. Bu yüzden anlatıyı doğrusal bir düzlemde ele alsak da kendi içinde sarmallar oluşturduğunu söyleyebilmekteyiz.

Bu noktadan hareketle yeni işlevimiz Düğüm bölümüdür. Burada olaylar şehitlerin anlattıkları ve ardından katılımcıların bununla yüzleşmelerinden sonra düğümlenmektedir. Klasik anlatı yapısında olan serim, düğüm, çözüm bölümündeki düğüm olarak nitelendirilebilir. Bu bölümde asıl aktörlerin yanında devreye yan unsurlar ve yan aktörler girmektedir.

Bir anlatıyı, hikâye, masal, film senaryosu v: düşündüğümüzde temel olarak giriş, gelişme ve sonuçtan oluşmaktadır. Bu ana temel direkleri biraz daha irdelediğimiz zaman özellikle gelişme bölümünün de kendi içerisinde üç evreye ayrıldığını görebiliriz. Bu özellikle İngiliz edebiyatı için böyle olsa da günümüz film senaryolarında çokça kullanılmaktadır.



Şekil 24 Hikayelerin doruk noktasını anlatan görsel

Kaynak: [www.beulah.k12.nd.us > lib > Domain > 1533_7501_attach_1545](http://www.beulah.k12.nd.us/lib/Domain/1533_7501_attach_1545)

Şekilde gördüğümüz Exposition, için giriş tanımlaması yapabiliriz. Ardından gelen düğüm yani gelişme bölümü görüldüğü üzere 3'e ayrılmaktadır. Rising Action – Yükselen Eylem bölümü ile yaşanacak olan doruk noktasına doğru bir gidiş durumu söz konusudur. Bu yolun ardından hikâye Climax-Doruk ile en zirve noktasındaki heyecana yükselir. Ardından Failing Action-Başarısız eylem bölümü ile Rising Action'un tam tersi şekilde heyecan giderek aşağı seviyelere inmekte ve en sonunda Resolution-Sonuç bölümüne ulaşılmaktadır.

Bu anlatı yapısını hikâyeler için temel olarak kabul edersek şahit bölümünü Rising Action'a, Climax yani doruk noktasını ise Düğüm bölümü olarak isimlendirebiliriz. Sinema filmlerinde süre kaygısı ve izlenebilirlik meselesinden dolayı doruk noktası çok uzun olmamaktadır. Fakat Realiti Şov türünde her gün yayınlanan bir program için bu kaygılar geçerli değildir. Bu yüzden programımızda doğrusal çizgi içerisinde birden fazla doruk noktaları ve heyecan dakikaları bulunmaktadır. İşlenen bazı olaylarda ise bu aşamalar çok daha az heyecanla daha kısa sürede çözülmektedir.

Düğüm bölümünde hikâyeye dahil olan yan karakter ve unsurlarda aydınlatılmak için anlatıdaki yerini almaktadır. Bu bölümün programın izlenebilirliğini artırmak açısından işlevi büyüktür. Çünkü düğüm bölümü ne kadar karmaşık olur ise izler kitlenin izleme edimi aynı oranda artmaktadır.



Şekil 25 Düğüm bölümünde stüdyodaki karmaşıklık

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=6786s>, Erişim 26.05.2020

Palu Ailesi davası örneklemimizdeki bu kare düğüm işlevinin anlatıdaki yerini anlatmamızda önem arz etmektedir. Öncelikle düğüm bölümü yukarıda da söylediğimiz üzere yayın içerisinde çok kere tekrar etmektedir. Bu yüzden bu anı hikâyenin en tepe noktası olarak kabul etsek de yalnızca bu ana mahsus olmadığını belirtmemiz gerekmektedir.

Bu ana ilişkin ilk olarak tüm aktörlerin ve görsel unsurların aynı anda kullanıldığı söylenebilir. Aktörlerin hepsinin aktif konumda olmasının yanı sıra arka planda ada teknik ekip olayı yakından takip etmektedir. Göze çarpan ilk detay stüdyonun arkasındaki dijital ekranlardır. Burada telefonla yayına katılan konuğun söyledikleri ile hikâyeye yeni gelişmeler dahil olduğundan büyük puntolarla dikkat çekici şekilde “Sıcak Gelişme” yazısı yazıldığı görülmektedir. Diğer büyük ekranda an be an ceset gömüldüğü iddia edilen yerde kepçeler eşliğinde aranmaktadır. Yayında katılımcılar ile yüzleşmek için bir telefon bağlantısı yapılmakta katılımcı ise kendini savunmaktadır.

Bu an, hikâyenin doruk noktaya çıktığı ve takip edilmesi gereken birden fazla unsurun olduğunu söylememiz yerinde olacaktır. Dikkat çeken başka bir detay ise sunucunun çok etkin bir rolde olduğunu hep hatırlatmamızın yanında bu gibi anlarda geride durarak yüzleşmeleri ve iddiaları dikkatle dinlemesidir. Ekranın altında bulunan KJ ile rejideki operatör ve yönetmen

eliyle telefonla katılan şahidin söylediği cümle yazılarak izleyicinin takip mekânizması ayakta tutulmaktadır.

5.5.5. Hatırlatma İşlevi

Müge Anlı ile Tatlı Sert programı her gün saat 10.00’da başlayarak saat 13.00’a kadar devam etmektedir. Yani program ile alakalı gün içerisinde bir zaman sınırlaması mevcuttur. Yayın sırasında birbirinden farklı olarak duruma göre 2,3 veya 4 konu işlenmektedir. Bu durum işlenen konuların gösterdikleri gelişmeye göre değişmektedir. Eğer bir hikâye iyice genişleyip dallanıp budaklanırsa diğer hikâyeleri işlemeye zaman kalmayabilir. Bu durumda ana olay çözülmeden diğer konulara değinilmemektedir.

Yayınlarda anlatılanların uzun olması ve hikâyenin düğüm bölümü ile iyice karmaşıklaşması ile birlikte araya giren reklamlar ve sürenin bitmesi durumlarında anlatı yarım kalmakta ve hikâye bıçak gibi kesilebilmektedir. Televizyonculuk kuralları gereği bir saat dilimi içerisinde girilmesi gereken reklam kuşağı ertelenemeyeceği için konunun en heyecanlı yerinde reklama gidilmektedir. Bu noktada yine tanıtım bölümü devreye girmekte reklam dönüşünde o gün için hazırlanan hatırlatıcı videolar yayınlanmaktadır. Ardından stüdyoda canlı yayında sunucu en son ne üzerine konuşulduğunu hatırlatarak anlatıyı devam ettirir.

Bu durum sadece reklam dönüşleri için değil ertesi günkü yayınlar için de geçerlidir. Önceki günden kalan konular ile ilgili hatırlatma yapan sunucu olayın ana sorusunu tekrarlamakta ve tüm aktörleri hikâyede tutmaktadır. Bu bölüme bu yüzden hatırlatma işlevi adını vermekteyiz. İşlevin anlatı içerisinde tüm aktörlerin hikâyede kalmasını sağlayan bir işlevi vardır. Aslında hatırlatma bölümü bir bakıma yeniden tanıtım işlevindedir.

5.5.6. Mantık Düzlemi İşlevi

Bu bölümü anlatmak için yine Propp’un masallardaki işlevlerini hatırlatmakta fayda vardır. Propp’un bahsettiği:

“12) Arayıcı kahramanın başışçı tarafından sınavdan geçirilmesi. Kahraman başardığı takdirde büyü bir nesneye yahut büyü bir yardımcıya kavuşacaktır. Sembol : D.

14) Kahramanın büyü vasıtayı elde etmesi. Sembol : Z.” bu işlevlerde kahraman masal boyunca kendisine yardımcı olacak bir nesneye kavuşmaktadır. Bu büyü vasıta düşeceği bir zorlukta kullanmak üzere elde edilmiştir. Bizim çalışmamızda bahsedeceğimiz Mantık Düzlemi

de bir anlamda kahramanımızın yani sunucunun yardımcı kahramanları yani uzman konuklar ve izler kitle ile birlikte kullanacağı büyülu nesnedir. Ne demek istiyoruz?

“Müge Anlı İle Tatlı Sert” programı katılımcılar, aktörler, yazılı ve sözlü ve görsel unsurlar ve kurumlar ile birlikte bir akış içerisinde hikâyelerin çözüme kavuşturulduğu bir Realiti Şov türüdür. Fakat programdaki bu aktörlerin hiç birisinin asıl mesleği cezayı uygulayacak olan polis ya da jandarma değildir. Ama diğer taraftan bir TV programında ceza uygulanamayacak olsa da suçlu veya kayıp olanın hikâyesi işlenmektedir. Hal böyle olunca suçlunun bulunması, gizli durumların ortaya çıkartılması gibi hususlarda yapılacaklar bir TV programının yapacakları ile sınırlıdır. Sunucu ya da uzman konuk olmak gibi mesleki rolleri bir kenara bırakırsak katılımcılar ile diğerleri arasındaki konuşma sıradan iki vatandaşın sohbet etmesinden öte bir durum değildir. Bu yüzden katılımcıların ve şahitlerin anlattıklarının, yazılı ifadelerinin doğru olup olmadığını sorgulamak için bu “büyülü nesne” yani mantık düzlemi devreye girmektedir. Tam da bu nokta anlatımızın diğer işlevini oluşturmaktadır.

Programın rastgele açılmış herhangi bir yerinde bu işlevle karşılaşma olasılığımız yüksektir. Bir katılımcının anlattıkları karşılığında bir tutarsızlık sezilirse anlatılan hikâye mantık düzleminde test edilir. Eğer mantıklı ise doğru söylediği mantıksız ise yalan söylediği yönündeki kanaat güçlenmektedir. Bu basit testin konuyu anlama yönünden sığ bir yaklaşım olduğunu söylemek yerinde olacaktır fakat bu basit test, ana sonuca ulaşmak için değil daha basit konularda kullanılmaktadır. Katılımcı ya da olay bu mantık düzlemi testinden geçirilerek – uzman konuklardan Avukat olan bu cümleyi çok kullanır – “bu söylediğiniz hayatın normal akışına ters” cümlesi ile anlamlandırılmaya çalışılır.

Bu işlevin anlatı içerisinde bir sonraki işleve ön açan bir konumu vardır. Sunucunun bu düzlem sonucunda ulaştığı yargılara geçmeden evvel bu işlev ile izler kitle tarafından takdir toplaması işlevin anlatıya kattığı bir diğer kazanımdır. Peki bunu nasıl yapmaktadır?

Sunucu Müge Anlı araştırmacı-gazeteci niteliğini taşıyan ve bunu her yayınında hissettiren bir kişiliktir. Türk toplumu ise kamu yararına eylemlerde bulunan, yardımsever, bağış yapan sosyal sorumluluklarını yerine getiren kanaat önderlerine her zaman sevgi beslemiştir. Türkiye’de kurulan ilk özel kanalların ardından kamu yararına yayıncılık yaparak bu türün ilk örneklerini oluşturan Fatma Girik ile “Söz Fato’da” ya da Seda Sayan ile “Yetiş Bacı” gibi programlar Türk toplumunda çok izlenen ve adından söz ettiren yapımlar

olmuşlardır. Bu yapımlardaki sunuculara baktığımızda da kişilik anlamında araştıran, soruşturan ve doğruluğu temsil eden insanlar olduğunu görmekteyiz. Şüphesiz ki gece hayatı olan alkol aldığı bilinen veya lüks hayatını sürekli gösteren bir sanatçı veya kişinin bu tür programlarda yer alması söz konusu olmamaktadır. Toplum böylesi programlarda ahlaklı, doğruluk timsal, ve güven veren kişileri görmeyi arzulamaktadır. Müge Anlı ise yaklaşık 15 yıllık yayın hayatında bu niteliklerini korumayı başarmış ve güven kazanmış bir konumdadır. Bu konumda olmanın en önemli özelliğinden birisi de mantıklı ve aydın olmaktır.

Bu çerçeveden bakıldığında olaylar karşısında sunucunun mantık düzlemi ile duruş sergilemesi halkın takdirini toplamakta ve güven duygusunu perçinlemektedir. Çalışmamıza örneklem olarak seçtiğimiz Şiar Kılıç adlı 9 yaşındaki çocuğun evlerinde çıkan yangın sonucu şüpheli ölümünün incelendiği bölümdür. Bu programın yüzleşme bölümünde şahitlerin anlattıkları bir durumu sunucu Müge Anlı yukarıda bahsettiğimiz mantık testinden geçirerek belirli yargılara ulaşmaktadır.



Şekil 26 Sunucunun mantık işlevini temsil ettiği bir ifade

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=YW0f2tdMlz0> Erişim: 25.08.2020

Görselde sunucunun mantığı temsil eden bir tavır ile katılımcıya yani Gülizar Amanet'in eski eşine karısının olduğu eve sevgilisini getirmesinin mantıklı olmadığını söylemektedir. Burada dikkat çekmemiz gereken diğer nokta ise sunucunun söylediği diğer cümledir. "Hayatta bazı şeyler vardır, olmaz" bu cümle ile sunucu katılımcının yaptıklarının hayatın normal akışına

ters olduğunu söylemektedir. Burada kullandığı tek dayanak ise mantıktır. Bu mantık düzlemi ile belli sonuçlara ve yargılamalara ulaşmaktadır. Hikâye anlatısı içerisinde mantık düzlemi işlevinin “doğru insanların” yapması gerekeni gösteren bir görevi vardır.



Şekil 27 Mantık düzlemini gerçekleştiren Uzman Konuk

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=YW0f2tdMlz0> Erişim: 25.08.2020

Yine aynı programdaki başka bir örnekte de uzman konuk psikiyatrist Arif Verimli rüyalar gördüğünü iddia eden katılımcı ve zanlı Gülizar Amanet’e söylediklerinin mantıklı olmadığını ifade etmektedir. Her iki görselde de sunucu ve uzman konuğun olayın mantık



Şekil 28 Mantık Düzlemi işlevinde sunucunun yüzündeki ifade

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=YW0f2tdMlz0> Erişim: 25.08.2020

tarafını savunurken aynı el hareketi ile benzer jestlere sahip olduğu dikkat çeken başka bir unsurdur.

Bu görselde Gülizar Amanet oğlunun yanan evde yalnız olduğunu ifade etmektedir. Sunucu ifadenin doğruluğunu kanıtlayabilmek için yine mantık düzlemi işlevini kullanarak 7 kişilik bir ailede sadece 9 yaşındaki Şiar Kılıç'ın o evde olmasının mantıksız olduğunu söylemektedir. Böylece yalan söylediği düşünülen katılımcı köşeye sıkıştırılarak gizlediği bir şey varsa onu söylemesi istenmektedir.

5.5.7. Yargılama-Çıkarım İşlevi

İncelediğimiz programın belki de en akılda kalan ve herkesçe bilinen belki de etik kurallarla en fazla ters düşen işlevi yargılama ve çıkarım işlevidir. Programın sunucu ile bütünleşen karakteristik boyutunu oluşturan bu işlev için anlatının biçimsel özelliklerini üslubunu belirlediğini söylemek doğru olacaktır.

Programın anlatı yapısı içerisinde her işlev belli durumlara hizmet etmektedir. Programdaki katılımcılar ve olaylar farklı olsa da nihayetinde aynı işlevler gerçekleşmektedir. Şimdi bu noktada konuyu, eylemler-durumlar karşısında kişi ve kurumların bağlı bulundukları kişi ve kurumlar ile ekonomi-politik yapıya göre nasıl tavır aldıklarına doğru genişletmek istiyoruz. Bir medya kuruluşunun sahiplik yapısı yaptığı yayınlara yansımaktadır. Birçok TV kanalı söyleminde özellikle haber yayınlarında objektiflik esasını temel aldıklarını belirtmeler de kurumun içinde bulunduğu ekonomi-politik yapı, toplumsal konumlanış ve hitap ettiği kitle nazarında yayınların taraflı olduğu bugün herkes tarafından kabul görmektedir. İstisnai durumların olduğunu kabul ediyor olsak bile genelin durumu bu şekildedir. Fakat gelmek istediğimiz nokta “bu işin doğrusu böyle olmalıdır” gibi iddialı bir cümle değildir.

Bir medya kuruluşundan öte başka bir örneklerle varmak istediğimiz sonucu betimleyelim. Bir yazar düşünelim. Yıllar içerisinde yetiştiği toplumun sosyo-kültürel yapısını içselleştirmiş olması, aldığı eğitim ve okudukları ile kendini yetiştirmiş olması beklenen doğal bir durumdur. Hal böyleyken herhangi bir konu hakkında yorum yapıyor olmasında yukarıda saydığımız değerlerden beslenmesi çok normaldir. Bir konu hakkında yorum yapan birinin bir tarafı destekliyor olmasından başka bir sonuç olamaz zaten. Bir görüş belirtmiyor olmak bile, bir görüş belirtmemek tarafını seçmekten ileri gelmektedir.

Bu örneklerde gelmek istediğimiz nokta, incelediğimiz programın söylemini ve anlatı yapısını oluşturan aktörlerin başında gelen sunucunun “yargılama ve çıkarım” işlevinde yukarıda bahsettiğimiz yazar ve medya kanalı ile aynı durumları yaşıyor olmasıdır. Programda en büyük söz hakkı sunucu Müge Anlı’ya aittir. Programın metin yazarlığını, yapımcılığını ve sunuculuğunu üstlenen bu kişinin olaylar karşısında çıkarımlarda ve yargılamalarda bulunması çok tabiidir. Bu tabii durumun perde arkasında ise kanalın ekonomi-politik yapısı, izler kitlenin Türk toplumunun genel karakteristik yapısına sahip olması ve sunucunun daha marjinal olmayan doğru bir yaşamı destekliyor olması bulunmaktadır. Bu yüzden anlatının sadece bu işlevi bile üzerine çalışılması gereken önemli bir konudur.

Bu işlev program boyunca her dakika karşımıza çıkabilmektedir. Katılımcıların söylediği her şey mantık düzleminden geçirildikten sonra yukarıda saydığımız etkenlerin sonucu olarak sunucu tarafından olay hakkında çıkarımlar yapılır. Bu çıkarımlar sonucunda katılımcılar, kim olduğu fark etmeksizin anlatıyla ilişkili olsun olmasın yargılanmaktadır. Örneğin ölen 92 yaşında bir ninenin arandığı bölümde, başka bilgilerin ortaya çıkması ile katılımcı şahsın kendisinden yaşça küçük kız yeğeninin evine gittiği öğrenilir. Sunucu büyük bir özgüven ile başkası söylediğinde ayıplanacak olan bir cümleyi rahatlıkla katılımcıya ifade edebilmektedir. “Senin o evde ne işin var”... Bu cümle bir polis sorgusunda kolluk kuvvetlerinin söyleyebileceği bir cümle iken bir Realiti Şov’da sunucu tarafından söyleniyor olması sunucuya ne kadar büyük bir eylem gücü verildiğini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Sunucu bu çıkarımları sürekli olarak yapmaktadır. Katılımcıyı, şahidi veya tanığını dinlerken yaptığı bu çıkarımlar ve yargılamalar ile belli sonuçlara ulaşmaktadır. Bu sonuçlar ise düğüm işlevinde bahsettiğimiz gibi hikâyenin ne yöne doğru genişleyeceğini belirlemektedir. Emekli maaşını 3 aydır çekmeyen ve aranan yaşlı bir adamın 5 aydır bulunamadığı bir olay üzerine sunucu, “emekli maaşına 3 aydır dokunmuyor ise kesin bu adamın başına bir şey gelmiştir.” şeklinde bir çıkarım yapmakta ve böylece olayın akışını bu yöne doğru genişletmektedir. Çünkü yayının izlenebilirliği için yaşlı adamın bir yerlerde sağ oluşu değil, kötü bir vaziyette olması gerekmektedir. Zira izleyici her zaman için kötü örnekleri izlemekten keyif almaktadır.



Şekil 29 Yargılama ve Çıkarım işlevine örnek verilecek bir an ve sunucunun ifadesi

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=YW0f2tdMlz0> Erişim: 25.08.2020

Yargılama ve çıkarım işlevine yine Şiar Kılıç vakası üzerinden bir örnek vereceğiz. Yargılama ve çıkarım işlevi programın başından sonuna dek sunucu ile özdeşleşmiş bir işlev olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuyla alakalı olsun veya olmasın sunucu yani hikâyemizin kahramanı anlatılan bir durumu kendi düşüncesine uymadığı zaman karşısındakini yargılamaktan geri durmamaktadır. Yukarıdaki görsel katılımcı olan Şiar Kılıç'ın babası, eski eşinden sonra yeni bir sevgilisinin olması sonra onu da terk etmesi üzerine yargılamalar yapmaktadır. Hikâyenin ana sorusuna hizmet etmese dahi orada katılımcıya ve genel olarak erkeklere, “siz erkekler bu kadınlarla evlenince neden onları tapulu malınız gibi kullanıyorsunuz” diyerek sitemde bulunmuştur. İşlenen konu ile alakalı olmayan bu çıkarım ve yargılama hikâyeye olmasa da programın anlatı yapısındaki sunucunun “bayan doğru” kişiliğini güçlendirmektedir.

İncelenen örnekler neticesinde görüşmüştür ki sunucu sürekli olarak bu yargılamaları cinsiyet, kadın hakları, anne-babaya saygı, geleneklere bağlılık gibi temel değerler üzerinden yapmaktadır. Özellikle kadın cinayetlerinin artması ile ve işlenen konularda kadınlara ve çocuklara zarar verilmesi onu bu konularda sitem etmeye ve yargılamalar yapmaya ittiğini düşünmekteyiz.

5.5.8. Sonuç İşlevi

Müge anlı ile tatlı sert programını inceleyip analiz ederken belirlediğimiz 8 değişmez işlevin sonuncusu Sonuç bölümüdür. Bu bölüm Propp'un belirttiği işlevlerden sonuncusuna denk gelmektedir. “Düşmanın cezalandırılması ve kahramanın evlenmesi, tahta çıkması” işlevlerini incelediğimiz programın sonuç bölümünde görmekteyiz. Program boyunca suçlanan, suçlayan katılımcılar, aranan ya da arayanlar, bir hikâye akışı içerisinde belli işlevler çerçevesinde anlatı içerisindeki yerlerini korumuşlardır. Hikâyenin tüm gelişmeler ile nihayete ermesi durumu işlevlerimizden sonuç bölümünü oluşturmaktadır.

Masalların iyi ya da kötü bitmesi gibi iki ana seçeneği varken incelediğimiz programda böyle bir durum yoktur. Sonuçlar değişkenlik gösterebilmektedir.

Sonuç 1: Programa bir talep ile başvuran katılımcıların kendi istek ve rızaları ile suçlu oldukları konusunda şüphe yoksa - ki varsa da buna devam etmek yayıncıların kararıyla belirlenir- programa katılma isteklerinden cayabilmektedir. Böylelikle işlenen hikâye herhangi bir yerinde bitebilmektedir.

Sonuç 2: Yayıncı ve sunucu, bir talep ile başvuru yapıp programa katılanların hikâyelerini işlemekten vazgeçebilmektedir. Daha önce katılan bir katılımcının yaşanan olayların gün yüzüne çıkmasından dolayı çok etkilenmesi üzerine sunucu Müge Anlı bu konuyu işlememe kararı almıştır. Programın formatı gereği birçok kaybı bulduğu, cinayetleri ortaya çıkardığını daha önce söylemiştik. İncelediğimiz bu programa herkesin bakış açısı bu olsa da sunucu ve yapımcıların bazı başvuruları işlememe hakkı da mevcuttur.



Şekil 30 Sonuç 1 bölümüne örnek verilebilecek Vakkas Akteke davası

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=izkG9bgs5ng> Erişim: 25.09.2020

Yukarıdaki görsel kayıt olarak aranan Vakkas Akteke davasının işlendiği bölümden alınmıştır. Seçtiğimiz örneklem arasında yer almasa da sonuç 2'ye güzel bir örnek olması nedeniyle seçilmiştir. Programa kaybolan Vakkas Akteke'nin kızı ve kardeşi başvurmuştur. Fakat hikâye içerisinde anlatılanlar öyle noktaya gelmiştir ki kayıp Akteke'nin eşini defalarca kez dövdüğü, eziyet ettiği ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine de sunucu programın tarihine geçebilecek nitelikte şu konuşmayı yapmıştır:

Sunucu: *"Ben size eşinizin durumu ile ilgili yol gösteremem ama ben de çok özür diliyorum, her başvurulmuş kaybı aramak zorunda değilim. Bu hataya bir kere düştüm, babasını öldüren kızda. O zaman da söyledim bilseydim almazdım o konuyu. Bence siz jandarmaya başvurun."*

Sunucunun bu hataya bir kere düştüm dediği programa da sonuç 2 içerisinde yer vermeden önce bu konuşma üzerine biraz konuşmak çalışmanın anlattığı unsurları anlamlandırmak için faydalı olacaktır.

Sunucunun her şeyden öte, canlı yayında kimse ile konuşmadan, danışmadan bu kararı almış olması programdaki gücünü kesin bir biçimde ortaya koymaktadır. Programın isminde adı bulunan Müge Anlı'nın program anlatısı içerisinde kahraman rolünde olmasının yanında bir hikâyeyi kendi isteği ile bitirmesi programdaki söylemlerin bu iktidar yapısı içerisinde konumlandığını da göstermektedir. Nitekim kullandığı cümlelerde bütün bir ekibi bir kenara bırakarak birinci tekil şahıs kipini kullanması, konuyu programa almaktan işlenmesine kadar

tek başına bir ekip gibi davranarak anlatı içerisindeki konumunu yüceltmesi de bu iktidar yapısına yapılan vurgudan ileri gelmektedir.

Diğer taraftan konuşmanın bütününe baktığımızda çıkan anlam şudur: *“Başvuran bütün katılımcıların sorunlarını çözüp, kayıplarını bulduk. İstersek bu kaybı da buluruz. Fakat kendi hür irademiz ve kayıp kişinin bizce hoş görülme nitelikleri, onun hakkında vardığımız çıkarımlar sonucu biz bu kaybı aramak istemiyoruz. İstesek buluruz ama bulmak istemiyoruz. Karısı daha fazla eziyet çeksın istemiyoruz. Siz jandarmaya başvurun.”* Burada son cümlede belki gizli bir biçimde; programın daha öncesinde polis ve jandarmaların bulamadığını bulmasından ileri gelen bir özgüven ile işlerin daha yavaş ilerlediği bir kurum olan jandarmaya bu kaybı bulamayabilir anlamı da çıkmaktadır. Bilerek ya da bilmeyerek yapılan bu yorum kurumların değer kaybetmesine verilecek en çarpıcı örneklerden biridir. Kurumların bir Realiti TV programında bu kadar bulunuyor olmasının iyi yanları olduğu gibi bir sunucunun ağzından çıkacak cümleler ile bağlam ve söylem gereği zedelenme ihtimali de bulunabilmektedir.

Bu noktada yukarıda bıraktığımız konuya geri dönmek istiyoruz. Belki de böyle bir örnek bulmasaydık sonuç 2 bölümünde bahsetmeyeceğimiz bir konuyu paylaşmak istiyoruz. Sunucunun “daha önce de böyle bir hata yaptım” cümlesi ile kastettiği hata aslında sonuç 3 bölümüne örnek gösterilebilir. Çünkü burada suçlu açık bir itirafla kolluk kuvvetlerine teslim olmuştur. Fakat burada temas etmemiz gereken ince bir detay var.

Sunucunun hata yaptığını düşündüğü program bizim de örneklem olarak seçtiğimiz öldürölüp tandırda yakılan Gazi Akbıyk davasıdır. Gazi Akbıyk’ın kardeşleri kayıp olan abilerini bulmak için programa başvururlar. Eşine ve çocuklarına şiddet uyguladığı ortaya çıkan babanın bir gün yine şiddet uygularken kızı tarafından durdurulmaya çalışılırken öldürölüğü ortaya çıkmıştır. Kızı ve annesi cinayeti annenin üstleneceği konusunda ağız birliği yapmışken annesini korumak isteyen kız cinayeti işlediğini itiraf etmiştir. Duygu dolu anlara sahne olan bu itiraf sahnesinde kız çocuğu babasının hem annesine hem kendisine defalarca şiddet uyguladığını gözyaşları için de anlatmıştır. Sonuç olarak Müge Anlı bir suçluyu bulsa da bu kez sonuca ulaşmaktan memnun olmamıştır. Bunu cinayetin çözölmesinden bir sonraki bölümde duygu dolu bir anında şu cümleler ile aktarmıştır:



Şekil 31 Sunucu Müge Anlı'nın duygulandığı an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=WROBeZwnG8&t=264s>, Erişim: 01.08.2020

Sunucu: *Çok üzgünüm. Hepiniz bilirsiniz benim kalbim adalet diye çarpar ama... Ne yalan söyleyeyim bilseydim işlemezdim. Saklamak için de elimden gelen her şeyi yapardım. Ortaya çıkınca da ceza alırdım. Çok açık söylüyorum yani... Çünkü annesi de öyle yaptı. İstemezdim... Hiç böyle bir şey beklemiyordum.*

Sunucu yani anlatı içerisindeki kahraman Müge Anlı, bir hata yaptığını bu cümlelerde açıkça itiraf etmiştir. Etmiştir etmesine ama bu duygu dolu ağlamaklı haliyle yaptığı hata bir anlamda doğruluk timsaline olan vurguyu açıkça güçlendirmektedir. Çünkü burada açıkça ironik bir hata durumu söz konusudur. Bu konuyu işleminin hata olması babasını öldüren kızın çektiği eziyetlerdir. Bu eziyetlere dayanarak işlenen cinayet ister istemez meşru bir zemine oturtulmuş günler sonra çıkan mahkeme kararında cezanın az olması haberi mutlulukla izler kitleye sunulmuştur. Daha önceleri cezanın çok olması bir sevinç nedeniyken bu kez tam tersine az olması istenmiştir.

Böyle durumlarda da hikâyenin herhangi bir yerde bitme durumu söz konusu olabilir.

Sonuç 3: Katılımcıların talepleri doğrultusunda başlayan hikâye, yukarıda saydığımız tüm işlevleri gerçekleştirerek sonuca ulaşmaktadır. Sonuçta suçlu bulunur, aranan kayıp bulunur ve arzular yerine getirilmiş olur. Suçlunun-katilin-zanlının bulunduğu durumlarda kurumlar bölümünde bahsettiğimiz üzere kolluk kuvvetleri yayın sırasındaki herhangi bir

ifadeyi ihbar ya da delil kabul ederek devreye girmektedir. Bunun üzerine katilin veya suçlunun ceza alması ile hikâye sonuçlanmaktadır. Birinci örneklemimiz olan Palu Ailesi davasındaki zanlıların yakalanması sonuç 3 bölümüne verilecek güzel bir örnektir.



Şekil 32 Sonuç 3 bölümüne verilen bu örnekte sunucu katılımcıya çıkışı göstermektedir

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=6786s>, Erişim: 25.08.2020

Asayiş büro ekiplerinden polislerin stüdyoya zanlı Tuncer Ustael'i yakalamaya geldiklerinde sunucu Müge Anlı görselde de görüldüğü üzere katılımcıya çıkışı göstermektedir. O anda stüdyoda mutlu bir an yaşanmakta seyirciler sevinç çığlıkları atmaktadır.



Şekil 33 Müge Anlı İle Tatlı Sert programının stüdyo seyircileri

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=6786s>, Erişim: 25.08.2020

Hikâyenin mutlu sona ermesi ile dinleyicilerin mutluluğu hat safhaya çıkmaktadır. Sonuç olarak Zanlı Tuncer Ustael yakalanarak gözaltına alınmıştır.



Şekil 34 Zanlı ve katılımcı Tuncer Ustael'in canlı yayında gözaltına alındığı an

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tJWhQjTmwhA&t=6786s>, Erişim: 25.08.2020

5.6. Program Anlatısındaki Gizli İşlev

Anlatı yapısını incelediğimiz ve bölümlere ayırdığımız Müge Anlı ile Tatlı Sert programındaki tüm işlevlerden farklı olan bir işlev daha vardır. Bu işleve gizli işlev adını vermenin doğru olacağınız düşünüyoruz. Programın anlatı yapısında yukarıda saydığımız 8 işlev gözle görünür şekilde, herhangi bir bölümün herhangi bir yerini açtığımızda dahi karşımıza çıkabilecek belli bir sıralamaya uymaksızın gerçekleşen işlevlerdir. Fakat bu işlevlerin yanında bir işlev de arka planda çalışmaktadır.

Programın her şeyden öte reyting kaygısı güden ticari bir faaliyet olduğunu hesaba katarsak, yapımcıların yayında hangi konuyu işleyeceklerini belirledikleri kameralar ötesinde ofiste, izleyicinin hiçbir şekilde göremeyeceği ya da duyamayacağı bir yerde bir toplantı veya görüş alışverişi yapılması gerekmektedir. Çünkü programa her başvuru konu işlenebilir olmamaktadır. Bunun kararın verilmesi gereken bir mekânizmanın olması şarttır. Bu yüzden bizim incelerken gözlemleyeceğimiz bir karar aşamasının bulunduğunu savunmaktayız. Gizli dememizin sebebi ise bu aşamanın kimselerce gözlemlenemeyecek olmasıdır.

Sadece programa yapılan başvuruların değil programlar alakalı her türlü konunun konuşulduğu bu toplantının görünmese dahi anlatıya katkılar sunduğunu savunmaktayız. Bu yüzden bu aşama gözlenebilir olmamasından dolayı programın Gizli işlevidir.

6. SONUÇ

Televizyondaki en yaygın türlerden biri olan Realiti Şov programları dünyada olduğu gibi Türkiye’de de geniş izleyici kitlelerine ulaşmıştır. Gerçek temelli yayıncılık iddiasında olan Realiti Şov’lar türsel olarak karmaşık bir yapıdadır. Melez bir tür olan bu programı herhangi bir kategoriye sokmak oldukça zordur. Tür içerisindeki örnekler yıllar içerisinde gelişen TV endüstrisi ve kültürel etmenlere bağlı olarak değişime uğramıştır. Bir kitle iletişim aracı olan televizyonun ve daha özelde Realiti Şov’ların geniş kitlelere hitap etmesi türün incelenmesi için önemli bir noktadır. Bu çalışma ilk bölümde kuramsal olarak yaklaşılan gerçeklik ile medyadan yansıyan gerçekliğin arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Son bölümde ise örnek vakalar ile birlikte hayatın akışı içerisinde bireylere bağlı olarak anlam kazanan kurumsal gerçekliklerin, bir TV programıyla çeşitli anlatısal unsurlar kullanılarak yeniden üretimine odaklanılmıştır.

Bir tür olarak Realiti Şov’larda, gerçekliğin anlatısal unsurlar kullanılarak hangi işlevler ile yeniden üretildiğini ortaya konmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda bir Realiti Şov türü örneği olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı gerek çok izleniyor olması gerekse de uzun yıllardır ekranlarda olması sebebiyle örneklem olarak seçilmiştir. Müge Anlı ile Tatlı Sert programının gerçekliği televizyonun anlatısal özelliklerini kullanarak yeniden inşa etmesi araştırmamızda cevaplanması gereken soruları oluşturmuştur.

Araştırmanın cevaplamaya çalıştığı birinci soru, Realiti Şov’ların gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi nasıl yapılandırdığıdır. Realiti Şov’lar ilk ortaya çıktığı günden bu yana gerçek temelli bir yayıncılık söylemi ile ekranlarda yer tutmuştur. Türün, haber, belgesel, spor gibi birçok içeriğe sahip çeşitleri olsa da hepsi aynı temel slogana sahiptir: gerçeklik.

Nasıl bir içeriğe sahip olursa olsun, Realiti Şov’lar hayatın içinden gerçek konuları belli bir anlatı yapısı içerisinde kurgulamaktadır. Özellikle incelenen Realiti Şov örneği olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında katılımcıların başvuruları doğrultusunda ekrana taşınan hikâyeler programın anlatı yapısı içerisinde yeniden üretilmektedir.

Kayıp kızını aramak için programa başvuran bir katılımcının yayın öncesinde yaşadığı hikâye gerçek dahi olsa yayına çıktığı andan itibaren anlatı yapısı içerisinde konumlandırılmakta ve artık kurgusal bir hikâyenin aktörü haline gelmektedir. Kendisine belirlenen yere oturmakta, söz verilmeden konuşmamaktadır. Kızının kaybolması ile alakalı

üzüntüsünü sıra geldiğinde kameralar, ışıklar ve seyirciler ile donatılmış bir stüdyoda yaşamaktadır. Katılımcının bu üzüntüsü kameranın yakın plan tekniği ile görüntülenmektedir. Tüm bu anlatısal unsurlar içerisinde kişilerin ve olayların gerçeklikleri yeniden üretilmektedir.

Araştırmamızın diğer sorusu programın anlatısal işlevlerinin ne olduğudur. Bir Realiti Şov örneği olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında yeniden üretilen gerçeklik belli başlı anlatısal işlevler kullanılarak inşa edilmektedir. Araştırma boyunca incelenen programda 8 değişmez işlevin bulunduğu ortaya konulmuştur.

1- Tanıtım İşlevi: Bu işlev ile programda işlenecek olan hikâye muhataplara, tüm görsel, işitsel dokümanlar ve dijital teknolojiler kullanılarak tanıtılmaktadır. Bu işlev diğer bir ifade ile hikâyenin giriş bölümünü oluşturmaktadır.

2- Yüzleşme İşlevi: Bu işlevle tanıtım işlevinde aktarılan tüm ifadeler belgeler katılımcılara bir mahkeme salonunda sorgudaymış gibi sorulmaktadır. Anlatı yapısı içerisinde katılımcılar hakkında çıkarım yapabilmek açısından önemli bir yere sahiptir.

3- Şahit Bölümü: Yüzleşme işlevinde katılımcıya yöneltile iddialar ile ilgili olarak programın izler kitlesi içerisinde hikâyeye şahit olan kişiler yayına telefon ya da 3g canlı bağlantı ile katılmaktadır. Bu işlev hikâyenin aydınlığa kavuşması bakımından önemlidir.

4- Düğüm İşlevi: Çözölmek için işlenen hikâyelere şahitlerin anlattıkları ile yeni bilgiler eklenmiştir. Bu işlev ile tüm veriler olaya dahil edilerek adete bir düğüm oluşturulmaktadır. Yayının başında söylenebilecek olan bir bilgi hikâyenin düğüm işlevinde ortaya konularak karmaşıklığın artması sağlanmaktadır.

5- Hatırlatma Bölümü: Anlatının tüm işlevleri ile birlikte karmaşıklaşan hikâye hatırlatma işlevi kullanılarak başlangıç noktasına döndürölmektedir. Böylece programın amacı hatırlatılmaktadır.

6- Mantın Düzlemi İşlevi: Programın anlatı yapısı içerisinde sunucu ve uzman konukların sıkça başvurduğu bir işlevdir. Hikâyenin karanlık olan kısımları mantık ile yorumlanarak aydınlatılmaya çalışılmaktadır.

7- Yargılama ve Çıkarım İşlevi: Bu işlev programın sunucusu ve uzman konukların katılımcıları yargılayan ifadeler ortaya koyması yoluyla gerçekleşmektedir. Anlatı yapısı içerisinde sonuca ulaşmak için kullanılmaktadır.

8- Sonuç İşlevi: Bu işlev hikâyenin nihayete ermesi için kullanılmaktadır. Hikâye program yapımcısının ya da katılımcının cayması ile bitebilmektedir. Diğer taraftan ise suçlulara adaletle teslim edilerek sonuca ulaşılmaktadır.

Müge Anlı ile Tatlı Sert programında yukarıda sıralanan anlatısal işlevlerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Programın anlatısal işlevlerinin hangi görsel ve işitsel öğeler kullanılarak oluşturulduğu araştırmamızın bir diğer sorusudur. Müge Anlı ile Tatlı Sert programında ortaya koyduğumuz anlatısal işlevler bazı görsel ve işitsel öğeler kullanılarak oluşturulmaktadır. Programın aktörleri arasında yer alan sunucu ve uzman konuklar anlatısal işlevleri yerine getirmektedir. Özellikle sunucu Müge Anlı anlatı içerisinde egemen bir konumdadır. Katılımcılar ile yüzleşme işlevinin yerine getirilmesinde bir mahkeme salonunda yargıçmış gibi davrandığı gözlemlenmiştir. Diğer taraftan uzman konuklar anlatı yapısı içerisinde mantık, akıl ve sağduyu işlevlerini temsil etmektedir.

Anlatı içerisindeki yüzleşme işlevi 3g ve telefon bağlantıları gibi görsel ve işitsel unsurlar ile oluşturulmaktadır. Tanıtım işlevinde kullanmak için bilgilendirici videolar hazırlanmakta, kayıp kişinin fotoğrafı büyük dijital ekranlarda sunulmaktadır. Katılımcılar, sunucu, uzman konuklar ve seyirciler anlatı içerisindeki konumlandırmalarına göre stüdyoda belli bir düzene göre yerleştirilmiştir. Özellikle sunucuya stüdyo içerisinde en etkin olacağı yer verilmiştir.

Bir Realiti Şov programı olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında anlatı yapısının ne tür gerçeklikler inşa ettiği araştırmamızın bir diğer sorusudur. Programda işlenen hayatın içinden seçilen gerçek konular yukarıda bahsedilen işlevler ve unsurlarla birlikte yeniden üretilmektedir. Peki bu yeniden üretim süreci sonunda üretilen gerçekliğin türleri nelerdir?

Program, formatı gereği birçok konu ve konuğu anlatı yapısı içerisinde işlemektedir. Bu konular kimi zaman bir kaybın kimi zamansa bir suçlunun bulunması üzerine olmaktadır. Adli ve polisiye konuların işlenmesine bağlı olarak bazı kurum, değer ve toplumsal normlar hikâyeye dahil edilmektedir. Anlatı yapısı içerisinde işlenen bu kavramlar yeniden üretim sürecinden bambaşka bir niteliğe bürünerek çıkmaktadır.

Örnek olarak seçilen “Gazi Akbıyık” cinayetinde kendisine eziyet eden babasını öldüren kız, hukuk nezdinde suçlu bulunmuş, kasten adam öldürmekten 2 yıl 9 ay süreyle hapis cezasına çarptırılmıştır. Küçük bir kız çocuğunun tüm yaşadıkları programda gözler önüne serildikten sonra babasını annesiyle birlikte öldürüp ardından cesedi yakması babasının ona eziyet etmesinden dolayı masum gösterilmiştir. “*Bilseydim bu konuyu işlemezdim. Suçu gizlemek için elimden geleni yapardım*” ifadeleri ile sunucu bir katilin masumiyetini deklare etmiştir. Özellikle bu örnekte, suçlu ve suçsuzu belirleyen hukuk sistemi yok sayılarak adalet kavramının

yeniden üretildiği gözlemlenmiştir. Ülke içerisinde herkesi bağlayan hukuk sisteminin adaleti beğenilmeyip suçluya yardımcı olmak istenmesi anlatı unsurları kullanılarak kurumsal bir gerçekliğin yeniden üretildiğini açıkça göstermektedir.

Araştırmamızın cevapladığı bu sorular ışığında tür olarak Realiti Şov örneği olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında, anlatı yapısını oluşturan işlevler ile birlikte gerçeklik bozuma uğratılıp görsel ve işitsel öğeler kullanılarak yeniden üretildiği sonucuna ulaşılmıştır.



KAYNAKÇA

KİTAP

Adanır, O. (2010). Baudrillard: Say Yayınları.

Alemdar, K., & Erdoğan, İ. (1994). Popüler kültür ve iletişim: Ümit Yayıncılık.

Alpay, Y. (2017). Yalanın siyaseti. İstanbul: Destek Yayınları.

Archetti, C. (2010). Terrorism, communication and the war of ideas: Al-Qaida's strategic narrative as a brand. ICA, Singapore, June, 391-420.

Barthes, R. (1988). Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev. Riyat: Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Baudrillard, J. (1982). Simülakrlar ve Simülasyon. Çev. Oguz Adanır. Ankara: Dogu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (1990). Kötülüğün Şeffaflığı (6. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2005). Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2011). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, (çev. O. Adanır). Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Baudrillard, J. (2012). Kusursuz Cinayet. çev. Necmettin Sevil,(İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998).

Benjamin, W. (1995). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Biressi, A., ve Nunn, H. (2005). Realiti TV: Realism and Revelation: Columbia University Pres:

Bourdieu: (1997). Televizyon Üzerine, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Burton, G. (1995). Medya Analizlerine Giriş: Görünenden Fazlası. Nefin Dinç (çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul.

Carothers, J. C. (1959). Kültür, Psikiyatri ve Yazılı Söz. Psychiatry, 22(4), 307-320.

Cevizci, A. (2003). Felsefe terimleri sözlüğü: Paradigma.

Cobley: (2013). Narrative: Routledge.

Corner, J. (1995). Television form and public address: Edward Arnold.

Çelenk: (2005). Televizyon, Temsil, Kültür: 90'lı yıllarda sosyo kültürel iklim ve televizyon içerikleri (Vol. 120): Ütopya Yayınevi.

Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu, çev. Ekmekçi & O. Taflkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Eagleton, T. (2005). İdeoloji: Giriş: Ayrıntı.

Ellul, J. (2004). Sözün Düşüşü: Paradigma.

Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2.

Fiske, (1992). Journalism and Popular Culture: Sage.

Gane, M. (2008). Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik, çev. In: Ali Utku ve Serhat Toker, Ankara: De Ki Yayınları.

Gerbner, G. (2014). Medyaya Karşı: Ayrıntı Yayınları.

Gitlin, T. (1979). Prime Time Ideology, The Hegemonic Process in Television Entertainment. *Social Problems*, 26(3), 251-266.

Habermas, J. (2015). Kamusalığın Yapısal Dönüşümü. Çev: T. Bora ve M. Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Halverson, J., Goodall Jr, H., ve Corman: (2011). Master Narratives of Islamist Extremism

Hançerlioğlu, O. (1979). Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar: Remzi Kitabevi.

Hill A. (2005). *Realiti TV: Audiences and Popular Factual Television*, Psychology Pres:

Holmes : ve Jermyn D. (2004). Introduction: Understanding Realiti TV, Understanding Realiti Television, 1-32.

İnal, A. (1996). Haberi Okumak. İstanbul: Temuçin Yayınları, 124.

J.C. Carothers akt.McLuhan, M. (2007). Gutenberg galaksisi: Tipografik insanın oluşumu: Yapı Kredi Yayınları.

Kaplan, Y. (1993). Öykü Anlatma ve Mit Üretme Aracı Olarak Televizyon: Ağaç Yayıncılık.

Kozloff : (1992). Narrative Theory and Television, Channels of Discourse Reassembled, Television and Contemporary Criticism

Kranz, W. (1984). Antik Felsefe. çev. Suat Baydu, Sosyal Yayınları, İstanbul.

McLuhan, M. (2007). Gutenberg Galaksisi: Tipografik insanın oluşumu, Yapı Kredi Yayınları.

Morresi, E. (2003). Haber Etiği. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Mutlu, E. (1995). İletişim Sözlüğü, Ark Yayınevi, Ankara.

Mutlu, E. (1999). Televizyon ve Toplum, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı.

Murray :, ve Quellette L. (2004). Realiti TV: Remaking Television Culture, NYU Pres:

Ong, W. J., & Banon: : (1999). Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi, Metis Yayınları.

Oskay, Ü. (1982). 19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Ankara, SBF.

Oskay, Ü. (1994). İletişimin ABC'Si İstanbul: Simavi.

Peter L. Berger, T. L. (2008). Gerçekliğin Sosyal İnşası, Bir bilgi Sosyolojisi İncelemesi, Paradigma.

Popper, K. R. (2005). Bilimsel Araştırmanın Mantığı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Postman, N. (1994). Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem, Çeviren Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Propp, V. (2011). Masalın Biçimbilimi, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Searle, J. (2006). Zihin Dil Toplum, çev. Tural, A., Litera Yayıncılık, İstanbul.

Severin W. J. Tankard, Bir A.A. ve Sever N. : (1994). İletişim Kuramları, Kökenleri, Yöntemleri ve Kitle İletişim Araçlarında Kullanımları: Anadolu Univ.

Storey. (2000). Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar, Babil Yayınları.

Storey, J. (2000). Popüler Kültür Çalışmaları, çev. Koray Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları.

Tepe, H. (2003). Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Kakikat, İmge Kitabevi.

Topakkaya, A. (2016). Wilhelm Dilthey ve Felsefesi, Say Yayınları, İstanbul, 24-57.

White H. (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Realiti, akt. Gülru Yüksel, Anlatısal Metinler ve Kısa Öykü.

MAKALELER

Kilborn R. (1994). How Real Can You Get ?, Recent Developments in Realiti Television, European Journal of Communication,

Kilborn R. W. (2003). *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*, Manchester University Pres:

Sholle D. (1993). Buy Our News, Tabloid Television and Commodification, *Journal of*

Communication Inquiry, 17(1), 56-72.

Victor A. F. (2008). Stories Of Success, Narrative Communication Themes And The Direct Selling Industry.

Yüksel H. G. (2007). Anlatısal Metinler ve Kısa Öykü, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,

TEZLER

Aksop G. (1998). Türkiye’de Realiti Şov’lar, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*

Corner J. (2000). Documentary in a Post-Documentary Culture, A note on Forms and their Functions ,(Webpublikation, <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/index.html>

Clandinin D. J. ve Connelly F. M. (2000). Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research, akt. Lori M. Hamlet Matthews,