

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

**TELEVİZYON DRAMALARININ GELECEĞİ:
ANLATI YAPISI BAĞLAMINDA İSTEĞE BAĞLI
VIDEO İÇERİĞİ**

BURAK YILMAZ

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN

İstanbul - 2020

ÖZ

TELEVİZYON DRAMALARININ GELECEĞİ: ANLATI YAPISI BAĞLAMINDA İSTEĞE BAĞLI VIDEO İÇERİĞİ

BURAK YILMAZ

İnternet tabanlı isteğe bağlı video platformlarının internet kullanıcısıyla tanışmasının üzerinden geçen kısa sürede, platformlara özgü içeriklerin her geçen gün daha fazla izleyici tarafından tercih edilmeye başlandığı görülmektedir. Dünyanın önde gelen isteğe bağlı video platformu Netflix'in ve ardından Amazon Prime'ın Türkiye'ye girmesi ve Blu Tv, Puhu Tv gibi yerli platformların orijinal içerikler üretmeye başlaması, gelecekte ülkemizde televizyon ekranında izlenecek içeriklerin nicelik olarak artacağını ve nitelik olarak çeşitleneceğinin bir göstergesi olarak karşımızda durmaktadır.

İsteğe bağlı video dramalarının her geçen gün daha fazla izleyiciye ulaşması, bu dramaların literatürde görünür hale gelmesi ve çeşitli açılardan incelenmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu inceleme alanlarından birisi de söz konusu yapımların anlatısının özü, yapısı ve niteliğine ilişkindir.

Bu tez çalışması, isteğe bağlı video dramalarının anlatı yapısına dair özelliklerini, anlatının yapısını miras aldığı öncülleriyle ilişkilendirerek çözümlemeye, varsa değişimleri irdelemeye çalışmaktadır. Bu çözümleme çalışması, dramaların dönüşümünde aracın ve anlatının etkilerini sorgulayarak, ülkemizde üretilen yerli isteğe bağlı video dramalarının anlatı yapısına dair özelliklerini bulma ve analiz etme amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı; İsteğe Bağlı Video İçeriği; Dizi; Televizyon; İzleyici.



ABSTRACT

FUTURE OF TV DRAMA: V.O.D CONTENT IN THE CONTEXT OF NARRATIVE STRUCTURE

BURAK YILMAZ

It's observed that after the internet based video on demand platforms meet the internet users, the content of the platforms is becoming more preferred by the audience. It's an absolute indicator that the world's leading video on demand platform Netflix, Amazon Prime and the domestic Tv platforms such as Blu-Tv and Puhu Tv will increase the quantity of these contents and their qualities in the future.

The fact that optional video dramas reach more and more viewers every day, these dramas become visible in the literature and are examined from various perspectives. One of these areas of investigation is related to the essence, structure and quality of the narrative of these productions. One of these areas of examinations is related to the essence, structure and quality of the narrative of these productions.

This thesis endeavours to analyze the features of the narrative structure of the optional video dramas by associating the structure of the narrative with its predecessors, and to examine the changes, if there's any. This analysis study aims to find and analyze the features of the narrative structure of the domestic video on demand dramas produced in our country by questioning the effects of the tool and narration in the transformation of dramas.

Key Words: Narrative; VOD Content; Series; Television; Audience.

ÖNSÖZ

Televizyon Dramalarının Geleceği: Anlatı Yapısı Bağlamında İsteğe Bağlı Video İçeriği adlı bu tezde, anlatının sinema ve televizyon mecralarındaki yolculuğu ele alınmış, bu mecralar üzerindeki bilimsel çözümlemeler ışığında bugününe ve yarına dair hem yapısal hem de yeni mecralardaki dönüşümleri üzerine çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır.

Tezin oluşmasında özellikle 70’li yıllardan sonra günümüze kadar gelişen biçimci-yapısalcı analiz pratiğinin katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Bunun ötesinde; tezin ana uğraş noktası olan isteğe bağlı video platformlarının anlatıya yaptığı etkiyi irdelemek için özellikle sinema ve televizyon anlatıları üzerine yapılmış analiz ve çalışmalar, tezin son kısmında irdelenen içeriklere uygun şekilde geliştirilmeye çalışılmıştır.

İzleyicinin geri bildiriminin oldukça hızlı olduğu günümüzde elbette içeriklerin dönüşmesinde geri bildirimlerin göz ardı edilmesi söz konusu olmamaktadır. Bu açıdan tezde, izleyicinin alışkanlıklarına ve yatkınlıklarına dair belli başlı bulguları, anlatının analizine dahil edilmiştir.

Bu tezin yazım süreci, 2020 yılı başlarında sona ermiş, ancak Covid-19 pandemisi önlemleri nedeniyle savunma jürisi sürecinde gecikme yaşanmıştır. Pandemi sürecinin sinema ve televizyon içeriklerine olan etkisine bakıldığında, çevrimiçi içerik tüketiminin ağırlığının bu andan itibaren baskın unsur olacağı net olarak gözükmektedir. Bu durum, tezin yazım aşamasında henüz deneyimlenmediği ancak yaşadığımız sürecin tezde ele alınan bazı önermelerle uyumlu olduğunu belirtmek gerekir.

Sonuç olarak tezin, anlatının yeni önemli durağı olması muhtemel çevrimiçi yayıncılığın geleceğine ve üretilen içeriklerin yapısal muhteviyatına dair çalışmalara ve tartışmalara aracı olması, anlatı analizinin ülkemizde gelişerek küresel örneklerdeki seviyeye gelmesine ön ayak olması ümit edilmektedir.

Doktora tezinin ortaya çıkmasına olanak sağlayan, desteklerini her daim hissettiğim eşime, anneme, babama ve ablama, hem doktora eğitimim boyunca engin bilgi, tecrübe

ve bilimsel yetkinliğiyle çokça faydalandığım hem de tezin oluşum sürecinde yol göstericiliği sayesinde pek çok zorluğun üstesinden gelmemi sağlayan danışmanım Prof. Dr. Seçkin Özmen'e, profesyonel akademik kariyerimde desteğini daima hissettiğim ve hissedeceğim, tezin oluşum sürecinde her türlü katkıyı yapmaktan çekinmeyen ve akademik çalışmalarım için ortam hazırlayan değerli hocam Doğ. Nalan Bükler'e, doktora derslerinde ve tezin yazım sürecindeki çalışmalarımnda kritik önermeleriyle rol oynayan Prof. Dr. Murat İri'ye, tezin yazım sürecinde bilimsel tartışma ve fikir alışverişleriyle çalışmaya büyük katkı sağlayan dostlarım ve Işık Üniversitesi'ndeki çalışma arkadaşlarıma teşekkürü bir borę bilirim.

İstanbul – 2020

Burak Yılmaz

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TELEVİZYON TEKNOLOJİSİ VE ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ

1.1	TELEVİZYON VE ANLATI	12
1.1.1	AKIŞ PRENSİBİ VE TV DRAMALARI	15
1.1.2	DİZİ, SERİYAL VE ANTOLOJİ SERİLERİ	16
1.1.3	COMPLEX TV	19
1.2	TELEVİZYON VE SİNEMA İLİŞKİSİ	21
1.2.1	ÖYKÜ ANLATIBİLİMİ	22
1.2.1.1	SYD FIELD VE PARADİGMA	23
1.2.1.2	TODOROV VE DENGİ	25
1.2.1.3	GUSTAV FREYTAG VE FREYTAG PİRAMİDİ	26
1.2.1.4	VLADİMİR PROPP VE MASALIN BİÇİMBİLİMİ	28
1.2.1.5	CLAUDE LEVİ-STRAUSS VE KARŞITLIK	30
1.2.1.6	JOSEPH CAMPBELL VE KAHRAMANIN YOLCULUĞU	31
1.2.1.7	KARAKTERLER	36
1.2.2	SÖYLEM ANLATIBİLİMİ	38

İKİNCİ BÖLÜM

İZLEYİCİNİN KULLANICIYA DÖNÜŞMESİ: İNTERNET

2.1.	KARASAL YAYINDAN QUALITY (NİTEL) TV'YE: İZLEYİCİ VE TELEVİZYON	55
2.2.	BİNGE WATCHİNG (İZLEME MARATONU)	60
2.3.	VIDEO ON DEMAND – VOD- (İSTEĞE BAĞLI VIDEO)	65
2.4.	GÜNÜMÜZDE VOD VE SVOD İÇERİKLERİNİN ANLATI YAPILARI	71
	ÖYKÜ YAPISI	82

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MASUM, ŞAHSİYET VE MUHAFAZ ADLI İÇERİKLERİN ANALİZİ

3.1.	MASUM	89
3.2.	HAKAN: MUHAFAZ	111

3.3	ŞAHİİYET	121
SONUÇ		138
KAYNAKÇA		148



GİRİŞ

Televizyon, insanlığın hikâye anlatma serüveninin çağdaş durağıdır. Belki de televizyonun ardından bir daha hiçbir araç, onun kalabalık kitlelere eş zamanlı olarak iletmediği mesajı ya da anlattığı hikâyeyi, onun kadar güçlü anlatamayacaktır. Elbette televizyon, etki gücünün genişliğiyle, değişime ve gelişime ayak uyduracak ve anlatının binlerce yıl süren yolculuğunu geleceğe taşıyacak olan araç olacaktır.

Televizyonun eş zamanlı hikâye anlatıcılığının en tipik örnekleri dizi/seriyaller ve canlı spor müsabakaları olmuştur. Halen bu iki ileti, yegâne ortaklıkları çağdaşlık olan birçok toplumu alıcı konumuna, aynı anda getirebilmektedir.

Öte yandan toplumda karşılığı oldukça yüksek olan televizyon içeriğine, özellikle sanat ve akademi çevresinde ön yargıyla yaklaşılmaktadır. Televizyon dramalarının birer tecimsel ürün olduğu, estetik açıdan ve dolayısıyla sanatsal olarak bir karşılığı olmadığı; dil, anlatım, stil, biçim vb. açısından incelemenin bu nedenle faydasız olduğu gibi önermelerle sıkça karşılaşmıştır. 80’li yılların ardından Nitel Televizyonun ortaya çıkmasıyla terk edilmeye başlayan bir görüştür bu. Ancak Kristin Thompson’ın **Storytelling in Film and Television** adlı çalışmasında belirttiği gibi, televizyon da tıpkı diğer “sanat üretme araçları” gibi hem iyi hem de kötü ürünler verebilir (Thompson K. , 2003). Bu durum, onun ilgi dışı olmasını gerektirmez. Özellikle son yıllarda görülmektedir ki, gelişen ve dönüşen televizyon hem estetik hem de anlatının çeşitliliği bakımından daha doyurucu içerikleri bünyesine katmaya başlamıştır.

Televizyon için üretilen (ister karasal yayın, ister uydu veya kablo kanalları, ister üyelik temelli yayın platformları) içeriklerin nicelik olarak gelişmesi, aynı zamanda daha dar kitlelere yönelik oluşturulmasına da olanak sağlamıştır. Bu fırsat, geçmişte temel olarak günün saatlerine ve televizyonu izlediği düşünülen veya ölçülen kitlelerin özelliklerini tespit etmekten daha öteye ulaşan bir dönemi beraberinde getirmiştir. Artık anahtar kelimelerle, söz gelimi dar yaş gruplarının veya ilgi ve beğeni sahiplerinin tercih etmesinin mümkün olacağı içerikler üretilebilmektedir.

2000’li yıllar ile birlikte toplumların internete ulaşımı kolaylaştıkça, anlatılar da çok katmanlı bir biçimde kendilerini bu yeni mecraaya uydurmaya başlamışlardır. Özellikle klasik anlatının en güçlü temsilcisi tür filmleri ve post-modern dönemin bazı özelliklerinin bir arada, televizyon için üretilen içeriklerde de kullanıldığını deneyimlemekteyiz. İzleyicinin artık kullanıcıya dönüştüğü internet ortamında, televizyona ait bazı formların değiştiğini, bazılarının süre, içerik vb. alanlarda dönüştüğünü, bazı form ve yapıların ise birleşerek yeni melez anlatıları oluşturduklarını görmekteyiz.

İnternet ve televizyonun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan pek çok formun bir sonucu olarak, dizi ve seriyallerin de bir nevi değişim ve dönüşüm geçirdiğine şahit olmaktadır. Televizyon içeriklerinin en tipik özellikleri olan kalabalık izlenme ve reklamlı izlenme özelliklerinin isteğe bağlı izleme platformlarında ortadan kalkmasıyla, dramaların hem yapı hem içerik hem de anlam bakımından dönüştüğünü görüyoruz.

Video on Demand – VOD- (İsteğe Bağlı Video), televizyon izleme deneyiminin en modern versiyonudur. İnternet temelli bu sistem, izleyici gruplarını beğeni ve tercihlere göre sınıflandırmakta, bu sınıflandırma ise izleme deneyiminin, tıpkı kitap okuma aktivitesinde olduğu gibi bireyselleşmesini sağlamaktadır.

İzleme deneyiminin bireyselleşmesi, beraberinde izleme biçiminin, zamanının, süresinin ve izlenen içeriğin özelliklerinin de bireyselleşmesi anlamına gelmektedir. Bu bireyselleşme, çalışmamızda özellikle üzerinde durulacak olan isteğe bağlı video içeriklerinin yapılarının, geleneksel televizyon dramalarından farklılaşmasının nedenlerinden ve aynı zamanda sonuçlarından biridir.

Bu çalışmanın ortaya çıkma sebebi de temelde televizyon dramalarının anlatı biçimlerinde bir değişimin olup olmadığı, olduysa bu değişimin hangi özelliklere sahip olduğunu ve nihayet ortaya çıkan yeni formun ya da melez formların niteliklerini araştırma merakıdır. Dolayısıyla bir önceki paragrafın referansının, bu çalışmanın ta kendisi olması amaçlanmıştır. Elbette amaç ve araştırılmak istenen konular bununla

sınırlı değildir. Bu doktora tezinin oluşmasına sebep olan nedenler ve doktora tezinin amaçlarını birkaç başlıkta toplamak uygun olabilir.

1- Sinema ve Televizyon İçeriklerinin Üretiminde ve Eleştirisinde Anlatı Kuramının Eksikliği

Senaryo yazımının teknik bir süreç olduğunun bilinmesine rağmen, şaşılacak biçimde, bir senaryonun nasıl yazılması gerektiğine dair hemen herkesin ayrı bir düşüncesinin olduğu görülmektedir. Youtube kanallarında videolar, blog sayfalarında ve internet sitelerinde yazılar, çeşitli özel kurslarda atölyeler, kitapçılarda basılı yayınlar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Senaryonun nasıl yazılacağına ya da yazılması gerektiğine dair öneriler, izlekler, formülasyonlar bir tarafta, bir de senaryo yazmanın “öğretilmeyeceğini” savunan yayınlar ya da açıklamalar da bulunmaktadır. Baskın kısmı akademi dışı veya bilimsel temelden uzak olan bu yayınların yanında sinemacıların senaryo ile ilgili düşüncelerini, kendi uygulamalarını ve kimi zaman kullandıkları tekniklerini paylaştıkları yayınlar da bulunmaktadır. Senaryo yazımı ile ilgili, bir araştırmacının ya da senaryo yazımına hevesli bir kişinin karşısındaki “öğütler” bulutunun arasında doğru kaynağı bulmak, derin bir sorgulama ve titiz bir çalışmanın neticesinde ortaya çıkabilir düşüncesi ağır basmaktadır.

Bu çalışma, yazımın nasıl yapılması gerektiğine dair bir kılavuz değildir ve böyle bir amacı da yoktur. Öte yandan yukarıda bahsedilen karmaşanın arasında işlevsel yönü bulmak, anlatının sinemaya, televizyona, izleyiciye ve teknolojiye verdiği reaksiyonları doğru analiz edebilmeye yönelik bir amaçtan söz etmek mümkündür. Tam bu noktada çalışmanın literatürünün esas dayanağı olan anlatı kuramcılarının çalışmaları önemli birer yol gösterici işlevi görür. Anlatı kuramcılarının hemen hepsinin, hangi eylemin ya da varlığın izleyicide hangi duyguları harekete geçireceğine, hangi öyküleme tekniklerinin izleyicide hangi anlamları ortaya çıkaracağına dair söyleyecekleri vardır. “İyi senaryo yazmanın ipuçları” benzeri kitaplarla anlatı kuramcılarının çalışmaları arasındaki fark, kuram çalışmalarının; yazarlara ve yazar adaylarına yönelik herhangi bir yönlendirmeden uzak durmalarıdır.

Öte yandan, var olan anlatıların kurduğu anlam bütünlerinin çözümlemelerini yapmaktan geri durmamaktadırlar.

Ülkemizde üretilen filmlerin anlatı yapılarına dair çalışmaların sayıca az olmasının yanında televizyon dramalarının, anlatı yapısı alanında çözümlemelerinin oldukça yetersiz olduğunu görmekteyiz. Ne yazık ki ülkemizde sinema sektörü / eleştiri mekanizmaları ve sinema sektörü / akademi gibi kurumların aralarında kopukluk göze çarpmaktadır. Hem bir bilim dalı hem de sanat dalı olan sinema, 20. yüzyıl dünyasını derinden etkilemiş, televizyon başta olmak üzere medya sayesinde kültürel açıdan insanlık büyük değişimler yaşamıştır. Dolayısıyla estetik kaygıyla hayata getirilen sanat eserinin sanatçının dışavurumu olması ne kadar doğruysa, konvansiyonel bir üretim sürecinin ardından endüstriyel bir ürün haline gelen yapının bilimsel araçlar ve tecrübeler vasıtasıyla irdelenmesi ve yorumlanması da o kadar doğrudur. Ülkemizde batılı eşdeğerlerinin uzun süredir uyguladığı biçimde anlatı yapısına dair çıkarımların ve stratejilerin planlanması hem beyaz perdede hem de ekranda izleyiciyle buluşan dramatik içeriklerin geliştirilmesi ve sürdürülebilir olması açısından önem arz ettiğini savunabiliriz.

Yine ülkemizde yapılan çalışmaların çoğunun, anlatıların içindeki mesajların kültürel, sosyolojik ve psikolojik çözümlemeleri üzerine yoğunlaştığını görüyoruz. Medyanın toplum üzerindeki etkilerinin araştırılması ve bulgulara ulaşılması açısından oldukça faydalı olan bu dağılım, araştırma kapasitesinin dengeli kullanılmaması nedeniyle mikro düzeyde, konvansiyonel bir sürecin ürünü olan dramaların sürekliliğinin ve gelişmesinin önünde bir engel teşkil ederken, makro düzeyde; yaratıcı kadroların etkili biçimde yetişmesini ve istikrarlı biçimde ürün ortaya koymasını da zorlaştırmaktadır. Söz gelimi “bir televizyon dizisinin ticari olarak başarısı hangi etmenlere bağlıdır?” sorusunun cevabı, izleyicide karşılık bulması, temasının ve karakterlerinin kültürel açıdan temsiliyeti, güncelliği, yapım maliyetleri vb. son ürüne dair özelliklerle açıklanırken, “anlatı tekniklerini etkin biçimde kullanması” başlığının yeteri kadar irdelenmediğini, izleyicinin öykünün tümüyle ve öyküyü oluşturan tekniklerle girdiği ilişkinin, uylaşımın göz ardı edildiğini gözlemlemekteyiz.

“İyi bir yönetmen, iyi bir senaryo ile bir başyapıt üretebilir. Aynı senaryo ile vasat bir yönetmen, ancak sıradan bir film yapabilir. Fakat kötü bir senaryo ile çok iyi bir yönetmen bile iyi bir film yapamaz.”¹

Akira Kurosawa’ya atfedilen yukarıdaki ünlü söze hemen hiç eleştiri gelmemesine rağmen, iyi senaryonun yaratıcılık ve tasarım arasındaki çizgide nerede durduğuna dair pek fazla yorum bulunmamaktadır. Anlatı kuramı ve ilgili çalışmalar, “iyi senaryo yazma kılavuzu” amacıyla olmasa dahi, var olan formüllerin ya da anlam aktarımlarının incelenmesi ve dolayısıyla sistematize edilmesi bakımından önemlidir.

“... (Anlatı) kuramın amacı, yapıtların yeni ya da geliştirmiş okumalarını önermek değil, tam da normal okuma sırasında bilinçaltına isabetle yaptığımız şeyin ne olduğunu açıklamaktır. (...) Noam Chomsky ve diğer modern düşünürler, bizim sezgisel düzeyde zaten bildiğimizin ne olduğunu belirlemenin yaşamsal önemini göstermişlerdir. Herkes nasıl yürüyeceğini zaten bilir. Ancak bu durum fizyoloji bilimini utandırmaz.” (Chatman, 2009)

Aristo’dan günümüze kadar gelişen, tanımlanmış bazı anlatı tekniklerinin dikkatli ve yetenekli yazarlar tarafından uygulandığını elbette biliyoruz. Fakat bu tekniklerin özellikle televizyon ve sinema için içerik üreten profesyonel kadroların hangi düzeyde kullanıldığına dair bir çalışma ne yazık ki bulunmamaktadır. Dahası, yukarıda belirttiğimiz üzere teknik ve estetiğin birlikte uygulanması düsturunun hangi ağırlıkta doğru kabul edildiği de bir muammadır. Bu eksikliğin tezahürünü özellikle ana akımda günü yakalayamamış, uluslararası anlayıştan uzak anlatı kümelerinin oluşturulması ve izleyiciye iletilmesi olarak görmekteyiz. Öte yandan yine içinde bulunduğumuz yıl itibarıyla Uzak Doğu ve Amerikan orijinal içeriklerinin uyarlamalarının hem televizyon dramalarında hem de sinemada fazlaca yer kapladığına şahit olmaktadır. Dolayısıyla özellikle çalışmanın odaklandığı içerik formlarının, anlatı tekniklerinin ve

¹ (Öteki Sinema, 2013)

stratejilerinin tanımlanmaya ve ortak özelliklerinin ortaya konma çabası, bu eksikliğin giderilmesine dair yeni yol haritaları yaratma amacının bir sonucudur.

2- İsteğe Bağlı Video İçerikleri

İsteğe bağlı video içerik platformları, ister geniş bir yelpazede içerik sunan ancak kullanıcıların tercihlerine göre biçimlenen (vimeo, youtube vb.), ister illegal yapıda ister üyelik sistemiyle belirli bir ücret karşılığı abonelerine içerik sağlayan (Netflix, Amazon Prime, Puhu Tv, Blu Tv, vb.) yapıda olsun, televizyon izleyicisinin kullanıcıya dönüşmesini pekiştiren platformlardır. Bu platformlarda üretilen içeriklerin özellikleri, bu çalışmanın ilk bölümünde anlatı kuramı kapsamında, ikinci bölümünde ise VOD (İsteğe Bağlı Video) ve SVOD (Üyelikli İsteğe Bağlı Video) platformlarının ana akım haline gelme sürecinde gözlemlenen unsurlar kapsamında değerlendirilecektir.

Bu noktada merak ettiğimiz asıl husus, isteğe bağlı video içeriklerinin dramalar bağlamında tanımlanıp sınıflandırılmasına yönelik tartışmadır. Söz gelimi, Netflix için tasarlanmış ancak sadece film festivallerinde boy gösterebilmesi amacıyla sınırlı sayıda sinema salonunda gösterime giren, yani biletli izleyici sayısı kaygısı gütmeyen, bir film, televizyon filmi midir yoksa VOD İçeriği midir?² Bir başka örnek; Masum (2017) adlı içerik yayınlandığı tarihlerde, yayıncı kuruluş tarafından “internet dizisi” olarak lanse edilmiştir.³ Masum bir internet dizisi midir? Bunun da ötesinde “İnternet Dizisi” nedir? Dizi olarak tanımlanan içeriklerin belirli yapısal özelliklere sahip olduğu bilinirken, Masum’a hangi sebepler ve tasnif süreçleri sonunda dizi denilmektedir?⁴ Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir ancak temel husus, İsteğe Bağlı Video platformlarında yayınlanan dramatik içeriklerin henüz bir tanımlama ve sınıflandırma sürecine tabi tutulmamış olduklarıdır. Bu sonuç, bizi üçüncü bir

² Netflix için üretilmiş Alfonso Cuarón imzalı Roma (2018) filminin bir tv-filmi olması, Bafta ve Oscar gibi önemli ödüllere aday gösterilmesi üzerine yapılan tartışmaları içeren bir gazete haberi bkz: (Sakoui, 2019)

³ Blu TV’nin resmi Youtube kanalında paylaşılan videonun başlığında **Türkiye’nin ilk internet dizisi Masum** cümlesi kullanılmıştır. <https://www.youtube.com/watch?v=5aApSDsFd9E>

⁴ Yayıncı platform Blu TV’nin arşivinde içerik halen dizi kategorisinde bulunmaktadır.

araştırma başlığı ve aynı zamanda çalışmanın amacını ortaya koyan bir üçüncü alan açmaya yönelir.

3- Televizyon Dramalarının Geleceği: Anlatı Yapısı Bağlamında İsteğe Bağlı Video Dramalarının Anlatıya Dair Özellikleri

Televizyonda alışık olduğumuz dramalarının türsel ve yapısal olarak sınıflandırılmasında ana eğilimin yayın özellikleri, dramatik yapıları ve kültürel açıdan yarattıkları anlamlar olduğunu gözlemleyebiliriz. O halde, isteğe bağlı video platformlarının yeni bir yayın sistematiği ortaya koyması (ki bu akışa bağlı yayından çok içerik paylaşımı olarak adlandırılabilir), bu çalışmanın konusu olan içeriklerin televizyon dramaları olarak adlandırılması için gerekli temel unsurlarda değişikliklerin olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan yine çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı üzere, bu içerikler kimi zaman dizi, seriyal ve epizodik olarak ayrıştırılan formlar arasında durmakta ve karmaşık yapılarda oldukları gözlemlenmektedir.⁵ Ancak bu ayrımı ortaya koymak bile, bütün olarak bu içerikleri sınıflandırmak için yeterli olmayacaktır. Söz gelimi, daha önceden mini seri olarak adlandırılan süreli ve takvime dayalı yayınların (akla gelen ilk örnekler bazı BBC dramaları, Band of Brothers (2001) vb. yapımlardır) bölümleri, izleme takvimi izleyici tarafından belirlendiğinde nasıl bir izleme deneyimi ortaya çıkmaktadır? Yine, Masum adlı içerik, yaratıcısı Berkun Oya tarafından “sekiz saatlik bir filmin bölümlere ayrılmış hali.” olarak tanımlanmıştır.⁶ Bu tanımın, daha derinlemesine bir analize ihtiyaç duyduğu ortadadır. Ancak aksi halde bile, gelecekte benzer içeriklerin nasıl üretileceği konusu gündeme geldiğinde, üzerinde durulması gereken bir durum olduğu aşikârdır.

Toparlamak gerekirse, televizyon dramaları olarak benimsediğimiz yapımları yayın biçimine göre sınıflandırdığımızda 19. yüzyılda karşılaştığımız gazete tefrikalarından bugüne gelişen ve değişen bir üst kümeye dâhil olduğunu görebilmekteyiz. Dolayısıyla isteğe bağlı video içeriklerini incelemek için sinemadan, sinemanın anlatı kuramından, televizyon kurmacalarının anlatı özelliklerinden ve nihayet, VOD İçeriği ve televizyon

⁵ Jason Mittel’in Narrative Complexity olarak açıkladığı bu durum, Robin Nelson’ın ortaya attığı “Flexi-Narrative” kavramının genişletilmesi olarak görülmektedir. Bkz: (Nelson, Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City, 1997) Ayrıca bkz. (Mittel, 2015)

⁶ (Medyascope, 2017).

dramalarını birbirine yaklaştıran ama aynı zamanda dönüştüren durumlardan bahsetmek elzemdir. Çalışmanın bölümleri, bahsettiğimiz tüm bu etkenleri açıklama gayreti neticesinde yapılandırılmıştır.

Çalışmanın amacı ve beklenen sonuçlarına yönelik açıklamaların yanında bir önemli hususu da ortaya koymak gerekmektedir. Bu husus, çalışmanın ana amacının, isteğe bağlı video içeriklerinin kuramsal bir iskeletini veya formülünü ortaya koyma niyetinde olmadığıdır. “İsteğe Bağlı Video İçeriklerinin Naratolojisi” adında bir çalışma, elbette ki yakın zamanda üzerine tartışılacak bir başlık olacaktır. Ancak şimdi, bu çalışmanın önünü açması ve konunun üzerine gidilmesi açısından içeriklerin özellikleri üzerine yapılacak bir çalışma daha elzem gözükmektedir.

Çalışmanın ana kapsamının yerli yapımlar olması, doğal olarak ülkemizde üretilen içerikler üzerine yoğunlaşabilmek ve gelecekte üretilecek içeriklerle birlikte bu alanda akademik bir analiz zemininin açılmasına katkı sunmaktır. Öte yandan, bazı yabancı televizyon dramalarından örnekler verilmiştir. Bunun sebebi hem bu dramaların isteğe bağlı video platformları için özel olarak üretilen içeriklerin öykündüğü yapımlar olması, hem de ikinci bölümde üzerinde durmaya çalışacağımız şekilde izleyici tarafından yönetilen izleme deneyimlerine uygun olmasıdır. Kapsama dâhil edilen yapımlar, ülkemizde tez çalışmasının sürdüğü zaman diliminde var olan, Netflix, Puhu Tv ve Blu TV adlı Üyelikli İsteğe Bağlı Video Platformları (SVOD) için özel olarak üretilen kurmaca içeriklerin önde gelenlerinden ibarettir.

Tezin bölümlerinin ve kapsamının belirlenmesinde takip edilen ana unsur, tezin asıl konusunun oluşum süreciyle birlikte ortaya konulma niyetidir. “Televizyon Dramalarının Geleceği” üst başlığı anlam itibarıyla bir kronolojiye işaret eder. Bu başlık seçimi, aslında çalışmanın bölümlerine uygun olarak dramaların geçmişine ve geleceğine bakmak ve irdelemek niyetini ortaya koyar. Dolayısıyla anlatının kimi zaman teknolojik olanaklar çerçevesinde gelişimine ve dönüşümüne, kimi zaman da kuramsal olarak edinilen tecrübe birikimine yoğunlaşmak gerekli görülmüştür. Söz gelimi Antik Yunan’da medyum, taklide ve sahnelemeye özgü biçimlere bürünmüşken, daha yakın geçmişte basılı yayına dönüşmüştür. Asil karakterlerin baht dönümlerine hem Antik Yunan’da hem de 19. yüzyıl romanlarında rastlarız. Ancak

kitleye eseri sunan araç değişmiştir. Dolayısıyla teknik de değişmiştir. İzleyici / okuyucu başka bir forma dönüşmüştür. Kültürel yapı, toplum dinamikleri farklılaşmıştır. Nihayetinde elimizde benzer kökenden gelen, fakat değişmiş, dönüşmüş ve eskisini neredeyse andırmayan yeni formlar bulunmaktadır. McLuhan'ın "Araç iletidir" önermesinde olduğu gibi araç, iletinin muhteviyatını da değiştirmiştir.

Benzer durumu film ve televizyon dramalarına uyguladığımızda, yukarıdaki örnek kadar hem zaman hem de biçim olarak büyük farklar olmasa da değişimleri tespit edebilmekteyiz. Sinema salonunda izlenen filmin izleyici ile olan ilişkisi, televizyonun kendi izleyicisi ile aynı değildir. Dahası, yalnızca ortalama doksan dakika, üç perdeli bir anlatıma sahip olan filmlerle değil, dramatik yapılarını farklı biçimlerde kuran, zaman zaman yıllarca sona ermeyen anlatılarla da karşılaşırız. Bu tip formları analiz ederken elbette sinemanın anlatı kuramına başvurmamız elzemdir. Fakat aynı zamanda daha da ötesini, yani televizyonun izleyici ile olan ilişkisini de hesaba katmamız gerekir.

Yukarıda yaptığımız kronolojik ilişki önermesinin doğal sonucu olarak isteğe bağlı video içeriklerinde anlatı yapısı çalışmaları, sinemanın anlatı yapısına dair yapılan çalışmalardan başlaması gerektiği sonucuna varabiliriz. Öte yandan sinemada anlatı yapısı çalışmaları, anlatı alanında edebiyatın sunduğu literatürü de içermektedir. Çalışmanın birinci bölümünde literatür, bazen kronolojik bazen de atlamalı olarak bu izlek üzerinden oluşturulmuştur.

İkinci bölümde tıpkı VOD İçeriği ve televizyon draması geçişkenliğinde olduğu gibi televizyon – sinema – isteğe bağlı video içerikleri ilişkisinin tanımlanması açısından teknolojinin aracın ve izleyicinin üzerinde yaptığı değişime değinilecektir. Anlatı alanında akış prensibinden VOD platformlarına kadar geçen süreçteki geçişkenliğin irdelendiği bu bölüm, VOD platformları için üretilen ya da sınırlı biçimde bu platformların ortaya çıkışının kıyısında bulunan bazı dramaların özelliklerini ortaya koyma amacıyla olan bir analiz alt bölümüyle sona ermektedir. Yine bu bölüm, izleyicinin zaman içerisinde belirlediği davranış özelliklerine, "kaliteli içerik", "Maraton İzleme" gibi isteğe bağlı video platformları ile popüler olan kavramlara nasıl baktığını irdelemekte ve çıkarımlar yapma amacındadır. Bu bölüm aynı zamanda

televizyon dramalarının anlatı ve form özellikleri üzerinden önemli çıkarımlarda bulunan Sarah Kozloff, Robert Thompson ve Mareike Jenner'in çalışmalarını da tartışmakta ve irdelemektedir. Kozloff'un geleneksel televizyon dramalarının genel özelliklerini sıraladığı çalışması, Robert Thompson'ın nitel televizyonun sahip olduğu kriterleri sıraladığı çalışması ve Mareike Jenner'in Netflix'in, televizyonun dördüncü çağını açtığını savunduğu çalışması incelendikten sonra, ikinci bölüm, isteğe bağlı video dramalarının özelliklerinin hem anlatıya dair hem de aracın anlatıyı etkilemesine dair çıkarımlara dair tartışma ve önermelerle son bulacaktır.

Üçüncü bölüm ise, çalışmanın bir ve ikinci bölümlerinde elde edilen veriler ışığında ülkemizde isteğe bağlı video platformları dahilinde üretilen dramalardan önde gelenlerinin anlatı yapısı bağlamında analizine ayrılmıştır. Anlatı yapısı analizleri Seymour Chatman'ın mikro ve makro yapısal çözümlemelerini ve metodolojisinde takip ettiği filmde anlatının bölümlerini takip edecektir. Buna göre analiz edilecek her içerik, önce öykü yapısı başlığı altında makroyapısal bağlamda ele alınacaktır. Ardından, söylem analizi, anlatının söyleminin kullandığı stratejiler ve karakterler bağlamında ele alınacaktır. Burada belirtilmesi gereken husus, Chatman'ın kuşku ile yaklaştığı taksonomik sınıflandırmadan bu çalışmada uzak durulacağıdır. Son olarak izleyicinin dramaları tüketimiyle anlatı arasındaki ilişkinin irdelendiği bölümle analiz sona erecektir.

Anlatı analizi, öykü yapısının analizi ve söylem analizi olarak ikiye ayrılır. Literatürün belirlediği olanaklar dâhilinde sözü geçen yapımların özellikleri, varsa başka yapımlarla benzerlikleri, yenilikleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

İncelenecek içeriklerden Masum (2017), Blu TV için üretilmiştir. Türkçe olarak çekilmiş ilk SVOD dramasıdır. Muhafız (2018), dünyanın önde gelen SVOD platformu Netflix'in ilk Türkçe dramasıdır. Şahsiyet (2018) ise, bir diğer yerli SVOD platformu olan PUHU Tv'nin dramasıdır.

Analiz edilecek dramaların bu üç yapımdan ibaret olmasının birden fazla sebebi vardır. Bunlardan ilki, tez çalışmasının çerçevesi belirlendiği sırada Türkiye'de isteğe bağlı video platformları için üretilmiş dramaların sayısının sınırlı olmasıdır. İkincisi, tez

alışmasının sürdüğü yaklaşık bir buçuk yıllık dönemde, yayınlanan dramaların sayısının hızla artması, gelecek yıllar veya aylar için yapımı başlayan veya duyurusu yapılan bütün içeriklerin detaylı analizinin mümkün olamamasıdır. nc sebep ise, belirlenen üç yapının öykü ve söylem yapılarının zgn, geleneksel yerli dizi ve seriyal anlatılarından farklılaşmış ve dünyadaki muadilleriyle uyum göstermeleridir. Bunun yanında şu anda ülkemizde faaliyet gösteren üç aboneli isteğ bağlı video platformunun her birinin orijinal olarak ürettiği birer yapım, analiz edilmek üzere bu çalışmanın kapsamına dâhil edilmiştir.

2019 Aralık ayı itibariyle Puhu Tv'nin üç, Blu Tv'nin dokuz ve Netflix Türkiye'nin yayınlanmış iki orijinal içeriği bulunmaktadır. Çalışmamızın kapsamında bulunan Muhafız, Netflix'in ilk Türkçe orijinal içeriği olması nedeniyle, Masum, ilk yerli aboneli isteğ bağlı video platformu draması olması nedeniyle seçilmiştir. Puhu Tv içeriklerinden Fi yerine şahsiyet'in çalışma kapsamına dahil edilmesinde, yukarıda belirttiğimiz özgünlük ve geleneksel televizyon dramalarından farklı özellikler sunması kriteri etkili olmuştur. Bu zellikleri, tezin üçüncü bölümünde daha detaylı inceleyecek olmakla birlikte, olay örgüsüne bağlı anlatı yaklaşımı sunması, entrikayı öykü çizgisinde yanal olarak değerlendirip ana öyküyle rtştrmemesi gibi polisiye özellikleri başlıkları altında değerlendirebiliriz.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TELEVİZYON TEKNOLOJİSİ VE ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ

1.1 Televizyon ve Anlatı

Televizyon programları, türleri veya en geniş anlamıyla televizyon için üretilen içerikler, televizyon dramlarını kapsayan daha geniş bir kümeyi ifade eder. Bu çalışmanın odağını oluşturan televizyon dramaları, televizyon için üretilen kurmaca içerikler başlığıyla incelenebilir. Dolayısıyla bu bölümde takip edilmesi gereken anlatıya dair köken izleği, sadece kurmaca içerikler için geçerli olabilir.

Günümüz televizyonculuğunda sıkça karşılaştığımız aynı anda hem kurmaca hem de kurmaca olmayan öğeler barındıran içerikler ise çalışmanın bazı yerlerinde bahis konusu olabilmesine rağmen, çalışmanın ana eksenini oluşturmamaktadır.

Televizyonun kurmaca içeriklerinin yarattığı anlamın niteliğini incelemek için öncelikle bu anlam yaratma pratiğinin kökenine inmek gerekmektedir. Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak** adlı kitabında bu kökenin evrimsel bir bakış açısıyla irdeleyen araştırmacılara değinmiştir. Raymond Williams'ın, televizyonu gazete, mitingler, dershaneler, spor alanları, tiyatro, radyo, sinema, reklam panoları gibi kültürel ve toplumsal etkinliklerin bir bileşimi olarak nitelemesinden hareketle Mutlu, televizyonun anlatı köklerini, sinemada olduğu gibi Poetika'da arayan görüşü yineler (Mutlu, 2008, s. 33-36). Bu noktada Mutlu, tür kavramının popüler kültür araçlarında form ve formül arayışının yerine kullanılan bir kavram olduğuna değinir. Sonuç olarak Erol Mutlu'ya göre televizyon anlatısının incelenmesi, türsel yani form ve formüllere dayalı olmalıdır:

... televizyon anlatıları ağırlıkla türsel saymacalara dayanmakta. Bu saymacaların saptanıp betimlenmeleri çok zor değil, zira televizyon programlarının sıkı bir formüsel yapısı var ve bunları karakterize eden saymacalar programlarda sürekli olarak yineleniyor. Dolayısıyla televizyonu anlamak ya da tanımlamak için tek tek program bölümlerine yönelik

çözümlemeler yerine bu aracın özgül türsel saymacalarını çözümlemeye çalışmak daha doğru bir kalkış noktası olacaktır. Çünkü televizyon ekranında kurulan dünyaları televizyonun türsel saymacaları karakterize eder (Mutlu, 2008, s. 63).

Televizyon dramaları, yani televizyon için üretilen veya televizyona uyarlanan kurmaca içerikler, yolculuğuna 1920'li yılların sonunda ABD'de ve hemen akabinde 30'lu yılların başında İngiltere'de başlamıştır. Erol Mutlu'nun önermesiyle televizyon oyunu formatının program yapısı radyodan, tematik ve biçimsel yapısı ise tiyatrodan alınmıştır (Mutlu, 2008, s. 83). Tiyatro oyununun perdeli yapı sistemi, izleyici ile televizyon oyunun kurmaya çalıştığı anlam iletimi sürekliliği kapsamında kullanılarak hem reklamlar için gerekli bölünmeler hem de teknik açıdan gerekli değişimler (dekor değişimi vb.) mümkün kılınmıştır. Bu sayede klasik anlatının önerdiği üç perdeli yapının, serim-düğüm ve çözüm bölümleri temel alınarak bir çatı altına oturtulması sağlanmıştır. Televizyon anlatısının ileride irdedeleyeceğimiz şekilde öykü anlatıbilimiye kesişme durumu bu noktada karşımıza çıkmaktadır.

Televizyon içeriğinin formülasyona ve döngüsel paternlere dayalı olması, televizyonun sinemanın anlatı kuramıyla bağlantılı olduğu kabulünün bir diğer göstergesidir. Sarah Kozloff, televizyon anlatısının ortak özelliklerini, bir bakıma sıkça kullanılan özelliklerini aşağıdaki biçimde sıralamıştır.

- *Seri ya da seriyal formatı,*
- *Tahmin edilebilir, formüle edilmiş hikayeler,*
- *Kompleks, birbirine dolanmış ve birbirinin içine geçen hikayeler,*
- *Ayrımlaştırma, karakterleri standardize edilmiş bir role oturtma,*
- *Karakterler arasındaki ilişkilere vurgu,*
- *Başlangıçta kurulu ilişkilerin aynısına metnin son noktasında geri dönülmesi,*
- *Nadiren fonksiyonel, göstermelik dekorlar,*
- *Başkasının yerini doldurabilen hikayeler,*
- *Üst ses kullanımı,*
- *Çoğunlukla her şeyi bilen ve güvenilir anlatıcılar,*
- *Eksiltili anlatım ve dekora bağlılık,*

- *İzlemeyi teşvik etmek (önceki bölümler hakkında gösterilenler) ve bilgilendirmek amacıyla (bir bölümdeki geriye dönüşler) kronolojik olmayan sıralama,*
 - *Kesintileri, araya girmeleri yerleştirme (anlatının parçalanması),*
 - *Zamandaki boşlukları standardize etmek için uzun kesmeler,*
 - *Mevzulaştırmaktan kaçınmak, olayları evrenselleştirmek,*
- Genelleştirmek (Kozloff, 1992 aktaran Yörük, 2005, s. 24).⁷*

Sarah Kozloff'un, televizyonun anlatısını irdelerken sadece metne odaklanması gerektiğini, diğer eleştiriye açık durumların metnin irdelenmesinden ayrı olarak incelenmesinin uygun olacağını hatırlatmamız gerekir. Kozloff'un sıraladığı ortak özelliklerle günümüzün isteğe bağlı video içeriklerinde karşılaştığımız özelliklerin karşılığı dikkate değerdir. Bu karşıtlığın detaylarını ileriki bölümlerde inceleyeceğiz. Ancak bu noktada, televizyon anlatısının bizim ana eksenimiz olan dramalar bağlamında karakteristik özelliklerini incelemek elzem gözükmektedir.

Televizyon anlatısının özgünlüğünden bahsederken iki nokta özellikle göze çarpmaktadır. Bunlar, formatın katılığı ve seriye bağlanmış öykülerin uzunluk bağlamındaki olanaklarıdır. ABD komedileri 23 dakikadır. Dramalar ise 43 ila 47 dakikadır. HBO dramaları 50 ila 60 dakika olurken ABC, CBS ve FOX gibi kablo tv yayıncılarında içerikler her yıl 22 ila 24 epizot yayınlarlar. Bu katı süre kısıtlaması, yaratıcıları, izleyicinin beğeni ve dikkatlerini göz önünde bulundurarak belirli yapısal formüller geliştirmeye yöneltmiştir. Öte yandan bu kısıtlamaların yanında televizyon anlatısı kendine özgü öykü uzatma formuna da sahiptir. Bu özellik sinema filmlerinde görülenlerden oldukça farklıdır ve televizyon anlatısının analizini naratolojik alana iter (Martinez, 2016, s. 3-4).

Ülkemizde dramaların epizot sürelerinin yıllar içinde sürekli bir artış trendinde olduğunu görmekteyiz. Bugün, büyük çoğunluğu soap opera özellikleri gösteren televizyon dramalarının epizot süreleri yaklaşık 3 saati bulurken, bölüm başına 150 ila

⁷ Evrim Yörük'ün, Sarah Kozloff'un kriterlerini yorumladığı versiyonu bu şekildedir. Kozloff'un orijinal metnindeki kriterler, sadeleştirilmiş biçimde, tezin ikinci bölümünde yer alan karşılaştırmalı tabloda kullanılacaktır.

180 sayfalık senaryolar söz konusudur. Elbette bu kadar uzun ve değişken süre kuralları altına uygun bir formülasyon geliştirmenin güçlüğü de malumdur.⁸

Televizyon dramalarının anlatı yapısı bağlamında gelişimi, görünürde teknolojik imkanlar dahilinde değerlendirilebilirken; aynı zamanda klasik anlatının odağı, içerik ve izleyicinin arasındaki ilişkiyle de değerlendirilebilir. Televizyon anlatısına dair yapılacak çözümlerlerin, yazın ve özellikle sinema alanından televizyona kaydırılacak olan tür kavramına dayandırılmasında sağlam gerekçeler vardır (Mutlu, 2008, s. 29-30). Başka bir deyişle televizyon dramalarının kökeninin ve izleğinin tür kavramına yaklaşık yüz yıllık sürede bağlı kalmasının temel sebebi; çeşitli tekrar eden yapı ve izlekler vasıtasıyla izleyiciye yalın, anlaşılır, basit ve takibi kolay hikayelerin anlatılmasının tercih edilmesidir. Bu tercihin isteğe bağlı video (VOD) içeriklerinin yaygınlaşması ile birlikte sürdüğü ancak yeni yönelimlerin ya da denemelerin de olduğu gözlemlenmektedir. Bahsi geçen yeni yönelimlerin, çalışmanın sonraki bölümlerinde ele alınacağı şekilde isteğe bağlı video içeriklerinin geleneksel televizyon anlatısının formundan uzaklaşarak sinemanın anlatısına doğru uzandığını ancak bulunduğu noktadan ya da dönüştüğü formun geleneksel sinema anlatısıyla da uyumsuzluklar yaşadığını görmekteyiz.

1.1.1 Akış Prensibi ve Tv Dramaları

Televizyon içeriklerinin sınıflandırmasında karşımıza iki önemli yaklaşım çıkmaktadır. Bunlardan ilki Raymond Williams'ın önerdiği biçimde televizyonun parçalardan oluşmadığı, bütüncül tek bir akışın var olduğu önermesidir. Williams'a göre izleyicinin kesinti olarak tanımladığı ve iki ayrı televizyon programının bitişi ve başlangıcı arasında konumlanan söz gelimi reklam kuşakları, akışın bir parçasıdır. Dolayısıyla televizyon yayını tek bir bütündür.

Konuyla bağlantılı olarak ikinci yaklaşım şeklinde tanımlayabileceğimiz durumda John Ellis, Williams'ın bu önermesine karşı çıkararak parçaların (yani farklı

⁸ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi ve senaryo yazarlarının 2017 yılında imzaladıkları bildiri metninin haberi için bkz: (Sozcu.com.tr, 2017)

programların) bir araya gelmesiyle bir bütünlük ortaya çıkmadığını savunur. Bunun yanında televizyon anlatısında sinemadaki gibi tek bir parçanın bütünlüğünün olmasını da savunmamakla birlikte, Williams'ın akışı tanımlarken televizyon anlatısına VOD İçeriği anlatısına benzer biçimde yaklaşmasını eleştirir. (Yörük, 2005, s. 24-25)

John Fiske de Ellis gibi akış prensibine karşı çıkar. Fiske'ye göre, Williams'ın açıkladığı biçimde bu yaklaşım izleyiciyi pasif bir biçimde televizyonda yayınlanan içerikleri yutmaya hazır olarak tanımlama gereğini ortaya çıkarır. (Thompson K. , 2003, s. 11). Oysa iletişim çalışmalarında artık genel eğilim, izleyicinin sanıldığı kadar pasif değil, aksine aktif ve etkin olduğu yönündedir. (Morley, 2005)

Kristin Thompson ise John Fiske'nin yaklaşımını eleştirir. Thompson'a göre televizyon programlarının parçalı olarak izlenebilme, söz gelimi kanallar arasında hızlıca gezinme (zapping) durumu, bir akış ya da bir programlama (schedule) prensibinin var olmadığı anlamına gelmez. (Thompson K. , 2003, s. 12).

John Ellis'in, Raymond Williams'a karşı çıkarak önerdiği parçalı analiz yaklaşımı, çalışmamızda değindiğimiz isteğe bağlı video dramaları ile televizyon arasındaki köprüyü kurmada önemli bir mihenk taşı oluşturmaktadır. İzleme deneyiminin akış tarafından yönetilmediği, izleyicinin izleme biçimini ve zamanını kendisinin belirlediği durumda, geleneksel olarak televizyon anlatısının içinde bulunan parçalar, tıpkı film anlatısında olduğu gibi tek başına incelenmeye muhtaç kalmaktadır.

1.1.2 Dizi, Seriyal ve Antoloji Serileri

Geleneksel televizyon anlatısı göz önünde bulundurulduğunda dizi ve seriyal farkı, başlangıç noktası olması adına üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Ülkemizde televizyon yayınları özelinde karşılaştığımız tüm kurmaca içeriklerin (televizyon dramalarının) “dizi” olarak tanımlandığı görülmektedir. Bunun sebebi, günümüzde dizi ve seriyal formatlarının arasında eskisi kadar net ayrımların kalmamasıdır (Özmen, 2014, s. 39).

Televizyon dizilerinin ve seriyallerin anlatım biçimleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar dizisel (paradigmatic) ve sözdizimsel (syntagmatic) yapılarla, zamansal ve mekânsal ilişkilerde karşımıza çıkmaktadır. Dizisel (serial) form, televizyon programcılığının ‘paradigmatic’ biçimidir. Dizisellik (seriality), televizyonda programda yapım ve yayın mantığını ve biçimini düzenlemektedir. Dizisellik özelliği öykünün belli bir yerde bitmesini önlemekte ve araya giren reklamlar, program tanıtım filmleri, duyurular aracılığıyla oluşan kırılmalar sebebiyle filmin açık uçlu bir şekilde sona ermesini sağlamaktadır (Özmen, 2014, s. 39-40).

Dizi, aynı ana karakterler, bazen sürekli bir mekân ortak paydasına dayanan ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütünüdür (Mutlu, 2008, s. 155). Bu formda, karakterler bir önceki bölümden miras özellikler taşımaz. Çizgisel bir zaman bilinci taşımazlar. Tarih bilinçleri ve hafızaları yoktur (Çöteli, 2016, s. 125). Bu sayede karakterler arasında bir önceki bölümde yaşanan söz gelimi, ayrılık, tartışma vs. gibi kritik durumlar, bahsi geçen bölümde bir sonuca ulaşır. Bir sonraki bölüme karakterler, dizinin sezona dayalı ana ekseninde tanımlandıkları biçimde başlarlar. Dizilerde her bölüm farklı bir olay yaşanır. Böylelikle dizinin söz gelimi aynı sezonun farklı bölümlerinin izlenmesi, kronolojik izlemenin dikkate alınmaması önemli değildir. Seriyal ise her bölümde kapanmayan bir ana öykü ile onun etrafında her bölümde biten yan öykülerden oluşan dramalardır. (Özmen & Yıldızhan, 2004, s. 294) Çizgisel ve kümülatif olan seriyalin bu özelliği, onun daha karmaşık, çözümü güç ve zamana yayılabilecek bir yapıya kavuşmasına olanak tanır. Seriyalin sonu ile ilgili bir ipucu verilmez veya seriyalin sonunu getirmesi mümkün olan bir durumdan bahsedilmez. Böylelikle uzun yıllar seriyallerin devam etmesi mümkün olur.

Karakter sayıları ve bu karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin doğurduğu durumlar, seriyallerin sıklıkla kullandığı konu stratejilerinden biridir. Zengin kız fakir oğlan gibi toplumsal bilincin hızlıca kavrayabileceği net karşıtlıklar, bir seriyal çeşidi olan soap operaların sıklıkla başvurduğu temalardan biridir. Öte yandan diziler, söz gelimi sit-comlar, karakterlerin bireyselliklerine ve farklılıklarına işaret ederler. Karakterlerin birbirleriyle olan ilişki özellikleri, sezonlar boyunca değişmeden devam

eder. 90'lı yıllarda Türk televizyonlarında yayımlanan **Medeni Haller** (1997) dizisinde eğitimsiz, kaba ve zorlu bir adam olan Haydar karakteriyle, eğitilmiş, entelektüel ve çağdaş bir kadın olan Simten evlidir. Dizi boyunca karakterler türlü olaylarla karşılaşır. Fakat ikili arasındaki zıtlığın derecesi değişmez. Haydar'ın kaba davranışlarını değiştirdiği ya da değiştirmeye çalıştığı bir bölüm olabilir. Fakat bir sonraki bölümde Haydar yine dizinin geneline dair tanımlanan karakteristik özelliklerine geri döner. Eşler arası karşıtlık durumunun bir benzerini 2000'li yılların başında yayımlanmaya başlayan ve dönem dönem yayınlanmaya devam eden **Çocuklar Duymasın** (2002) dizisinde de gözlemleyebiliriz.

Dizi ve Seriyaller, televizyonun kurmaca anlatısının en eski örnekleridir. Televizyon anlatısı dahilinde incelenebilecek tüm kurmaca içerikler, bu iki formun özelliklerinin yer değiştirmesi veya esnetilmesi ile elde edilmiştir diyebiliriz. Günümüzde televizyon kanallarında yayınlanan içeriklerin hemen hepsinin dizi ve seriyalin ayrı ayrı çizdiği sınırların içinde olmadığını gözlemlemekteyiz. Sıklıkla karşılaştığımız üzere tek başına bir sezon içerisinde birden fazla kapanmaya (closure) sahip olan diziler bulunmaktadır. Söz gelimi ünlü Amerikan suç dramalarından **CSI** (2000)'in karakterlerinden Warrick sezonlara uzanan bir süre zarfında kumar problemiyle yaşar. Bu problem onun sekizinci sezonda hayatını kaybetmesine neden olur. Benzer bir örnek ülkemizden, **Behzat Ç.** (2010) adlı dramada karşımıza çıkar. Her bölüm ayrı bir maceraya atılan Behzat'ın psikolojik sorunları, epizotlar ilerledikçe daha da ağırlaşır ve epizotlar yavaşça birbirini takip etmeye başlar. Dickensvari kümülatif olay ve durum biriktirme örneğiyle karşılaştığımızda Behzat Ç., dizi özelliklerinden çıkarak seriyal özelliklerini sahiplenmeye başlar.

Dizi ve seriyal formatlarının yanında bir üçüncü format yine son yıllarda göze çarpmaktadır. Antoloji serisi olarak adlandırılan bu formatta drama her sezonda farklı konu, karakter ve diagesis barındırır. **True Detective**, (2014) **The Terror** (2018) ve **Fargo** (2014) bu tip dramaların önemli örneklerini teşkil eder. Bu tip dramalar genel olarak üç ana prensibe dayanır: tek başına bir öykü açılır, gelişir ve 8 ila 10 bölümde sonuçlanır. Bütün öykü ve oyuncular bir sonraki sezonda sıfırlanır. Bu iki prensibin sonucu olarak da diğer seriyallerde olduğu gibi yapım uzun yıllar devam etmez.

(Martinez, 2016, s. 7) Antoloji olarak adlandırılan bu tip, çalışmamızda analiz edeceğimiz yapımlardan 7 Yüz'de karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan her sezonda birbirinden bağımsız üç ila beş ayrı öykü barındıran **Black Mirror** (2011) örneği de akıllara gelmektedir. Black Mirror bu epizotları, teknolojinin insan iradesini ele geçirdiği distopik bir diagesis bağlamında birbirleriyle ilişkilendirir.

Bu noktada akıllara bu üç tip anlatı yapısının birleşimiyle yani kümülatif öykü (seriyal), tek başına epizotlar (dizi) ve antolojinin iç içe bulunduğu bir içeriğin geliştirilip geliştirilemeyeceği sorusu gelir. Martinez bu soruya İngiliz Channel 4 kanalının **Dates** (2013) adlı yapımını örnek gösterir. Robin Nelson bu melezleşmeye **Flexi-Narrative** (Esnek Anlatı) adını verirken Jason Mittel bu durumu **Complex TV** başlığıyla açıklar (Martinez, 2016, s. 8).

1.1.3 Complex TV

Dizi ve seriyallerin kendilerine has özelliklerinin birleşerek melez formlar oluşturduğu, özellikle 90'lı yıllarından sonundan itibaren üzerinde durulan bir fenomen iken, Jason Mittel'in önerdiği "Complex TV" kavramı tam da bu durumu açıklamak için uygun bir anahtar vazifesi görmektedir. Mittel 2015 yılında yayınladığı **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**⁹ adlı çalışmasında, geleneksel televizyon anlatısının içindeki dizi ve seriyal kavramlarında görmeye alışık olmadığımız bazı durumların görülür hale geldiğini ve bu durumların karmaşık anlatı yapılarına yol açtığını savunur. Sarah Kozloff, Mittel'in *Complex* olarak nitelendirdiği kavramın, David Bordwell'in Hollywood sinemasını açıklarken altını çizdiği 'olabildiğine açık' anlatımın zıttı olduğunu ifade eder. Kozloff'a göre oldukça açık medya metinlerinde (excessively obvious media texts), izleyicinin akli anlatı içindeki zaman, mekân, karakterler ve karakterlerin motivasyonları konularında asla karışık olmaz. Ancak, Mittel'in örnekleriyle televizyon anlatısındaki bu yeni mod

⁹ (Mittel, 2015)

(tip), izleyicilerin birbirine dönüp “bir dakika, bu kim?” ya da “bir dakika, ne oluyor?” demesini sağlar (Kozloff, 2016).

Televizyon anlatısını dahilinde gerçekleşen melezleştirme denemelerinin, günümüzde yavaş yavaş tanımları yapılan, yeni formların ortaya çıkmasına ve izleyici tarafından kabullenilmesine ön ayak olduğunu söyleyebiliriz. Televizyon anlatısının, özellikle de dramaların açık, anlaşılır ve basit olması gerektiği düsturunun yerini, izleyicinin kafasının karışmasına, takibinin zorlaşmasına sebep olan anlatıların lehine zayıfladığını, en azından bu yönde güçlü bir enerjinin var olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki, ‘tahmin edilebilirlik’, izleyicinin drama karakterleri ve onların öyküleriyle aralarında empati kurabilmesinin başat kuralıyken, bugün bir dramanın ana öykü çizgisinin gidişatının tahmin edilebilir olması kusur olarak nitelendirilebilmektedir.

Yukarıda bahsedilen, yapısal değişiklikler vasıtasıyla yapılan karmaşık anlatıya sahip içerik üretiminin geçmişine, **Puzzle Films** olarak bilinen kavramla da genişletmek mümkündür. Warren Buckland’ın önermesiyle Puzzle Films (Yap-boz Filmler), anlatıyı karmaşıklştırmak adına yapılan olay örgüsü düzenlemeleriyle ortaya çıkar. Aristoteles’in bu bölümde açıklanmakta olan **Complex** kavramına karşılık **Peplegmenos** kavramını kullanmasına değinen Buckland, Aristoteles’in bu kavramı iç içe geçmek (interwoven) anlamında kullandığını belirtir. Buna göre başarılı bir complex (karmaşık) öyküde ikinci öykü çizgisi, birinci öykü öykü çizgisi ile iç içe geçerek birinci çizgiyi bozar. Bunun yanında Buckland, Yap-boz öykünün, Aristoteles’in işaret ettiği peplegmenos kavramının bir adım ötesine geçtiğini iddia eder. Yap-boz öyküde söz konusu olan durum sadece karmaşıklaşmak değil, daha ötesinde, kafa karıştırıcı olmaktır. Olaylar sadece karmaşıklaşmaz, birbirine dolanır. Böylece izleyicinin anlam yaratması gittikçe zorlaşır (Buckland, 2009, s. 2-3).

Televizyon dramalarında yapısal “ne” yapıldığının anlaşılması, konumuzun çerçevesinin anlaşılması için önemlidir. Öte yandan daha detaylı analizleri mümkün kılmak için “nasıl” sorusunun da cevaplanması gerekmektedir. Dolayısıyla anlatı kuramının genel olarak önerdiği şablonları ve stratejileri, sinemanın derinliklerinden alıp çalışmamıza koymamız gerekmektedir.

1.2Televizyon ve Sinema İlişkisi

Televizyon anlatısı bu noktada, sinema ve televizyon anlatısının birleştiği yerde, sinemanın anlatı tecrübesinin ve bunun yapısal olarak değerlendirmesinden bahsetmek elzem gözükmemektedir.

Robert Stam'e göre anlatı yapıları ve anlatıyı anlama çalışmaları, **anlatı analizi** başlığının bir konusudur. Stam, anlatıyı iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ve olayın) mantıklı biçimde birleşmesi, zaman üzerinde gerçekleşmesi ve sabit bir subje vasıtasıyla bütüne bağlanması olarak açıklar (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 2005, s. 71).

Özgür Yaren'e göre anlatı, en geniş tanımıyla "hikayelerin nasıl anlatıldığıyla, hikayelerin anlamının seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. (...) Her anlatıda olmazsa olmaz bir takım temel kavramlar bulunmaktadır. Bunlar: **Zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu ve seyircinin konumudur.** (Yaren, 2013, s. 1) Bu temel kavramların Poetika'dan başlamak üzere çeşitli başlıklar altında incelendiğini görmekteyiz. Aristo'nun tragedyanın genel hatlarını çizmesiyle ortaya koyduğu kapsam ışığında anlatı kuramı çalışmaları gelişmiştir.

Anlatının analiz edilmesinde Rus biçimcilerin ve yapısalcılarının katkılarına geçmeden önce, Manfred Jahn'ın analizin sınıflandırılması konusunda yaptığı ayrıma dikkat çekmek gerekir. Jahn'a göre anlatısal bir metin için gösteren, **söylem** yani sunuş kipi; gösterilen ise **öykü** yani eylem dizisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla anlatıbilimsel bir inceleme sıklıkla söylem ve öykü anlatıbilimi olarak iki temel yönelimden birinin taklip edilmesi olarak ortaya çıkar. Buna göre söylem anlatıbilimi; anlatısal bir metnin biçimini ya da gerçekleşmesini belirleyen üslupla ilgili tercihleri analiz eder. Öykü anlatıbilimi ise; bir olayın akışını, temalar, yönlendirici unsurlar ve olaylar dizisi yörüngesinde düzenleyen, olay örgüsü haline getiren eylem birimleri üzerine odaklanır (Parın, 2017, s. 70-71).

1.2.1 Öykü Anlatıbilimi

Aristo'nun açıkladığı biçimde tragedya bir bütünlüğü olan eylemin taklididir. Bütünlük, taklidin başının, ortasının ve sonunun net bir biçimde belirtilmesidir. (Tunalı, 1987, s. 27). Klasik anlatıda öykü; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. Devamında Aristo, gelişme bölümünü düğüm, sonuç bölümünü de çözüm kavramlarıyla açıklar (Tunalı, 1987, s. 53).

David Bordwell'e göre Aristo, Poetika'nın hiçbir yerinde üç perdeli yapıya referans vermemektedir. Ancak ilerleyen yüzyıllarda edebiyat kuramcıları, anlaşılır biçimde, bir anlatının başı, ortası ve sonu olması, başının serim, ortasının düğüm ve sonunun çözüm olarak tanımlanmasından dolayı bu bütünü "Üç Perde" (Three Act) olarak adlandırmışlardır (Bordwell, 2007, s. 21). Ülkemizde "Act" kavramına karşılık "perde" isminin kullanılması üzerinde bir tartışma yoktur. Tiyatro geleneğinden gelen bu kavramın yine ülkemizde tiyatroyla ilintili bir isimle adlandırılması akla uygundur.

Üç perdeli yapı, Roma İmparatorluğu dönemindeki dramalarda, 16. Ve 17. Yüzyıl İspanyol dramalarında kullanılmıştır. Aynı zamanda Hegel, bu yapıyı teorik olarak en uygun tasarım olarak nitelendirmiştir (Bordwell, 2008, s. 105-106).

19 Yüzyılda Gustav Freytag'ın çalışmaları sayesinde beş perdeli yapı sıkça kullanılmaya başlanmıştır (Bordwell, 2008, s. 104). Günümüzde baskın olarak üç ve beş perdeli yapıların sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Bu iki yapıya daha yakından bakmak önemlidir.

Üç perdeli yapı, adından da anlaşılacağı gibi anlatıyı üç parçaya ayırır. Bu parçalardan ilki *Serim* bölümüdür. Giriş olarak da adlandırabileceğimiz bu bölüm, başlayan anlatının ne ile ilgili olduğu, nerede, ne zaman gerçekleşiyor olduğu, izleyicinin kimin ya da kimlerin eylemlerini takip edeceği hakkında bilgi verir.

İkinci bölüm olan *Düğüm* bölümü ise serim bölümünde sıralanan eylemlerin bir veya birden fazla probleme yol açtığı, karakterlerin bu problemlerle başa çıkmak adına sergilediği yeni eylemlerin aktarıldığı bölümdür. Aristo'dan günümüze ulaşan ve halen sıkıca korunan bir düsturu bu noktada aktarmak önemlidir. Anlatının serim

bölümünün sonunda ve düğüm bölümünün başına tekabül eden bir noktada karakterlerin başına gelen olay ya da olaylar kümesi, anlatının akışını pozitiften negatife ya da negatiften pozitifte döndürür. Aristo'nun **Peripetie** olarak adlandırdığı bu nokta, aynı zamanda serim bölümünün kapanmakta, düğüm bölümünün açılmakta olduğunun işaret fişeği gibidir. **Baht Dönümü** ya da **Baht Dönüşü** olarak da adlandırılan peripetie, Tzvetan Todorov'un **denge** kavramıyla örtüşmektedir. Todorov, her öykünün negatif ya da pozitif anlamda bir denge durumunda başladığını ancak bir olay ya da ya da olaylar kümesi neticesinde bu dengenin bozulduğunu ve düğüm bölümünün bu denge durumunu yeniden sağlama çalışmalarından ibaret olduğunu belirtir (Todorov, 1977, s. 111).

Çözüm bölümü ise düğüm bölümünde karşılaşılan problemlerin sonuca ulaştığı, ikinci perdedeki eylemlerin neticesinin izleyiciye ya da okuyucuya aktarıldığı bölümdür.

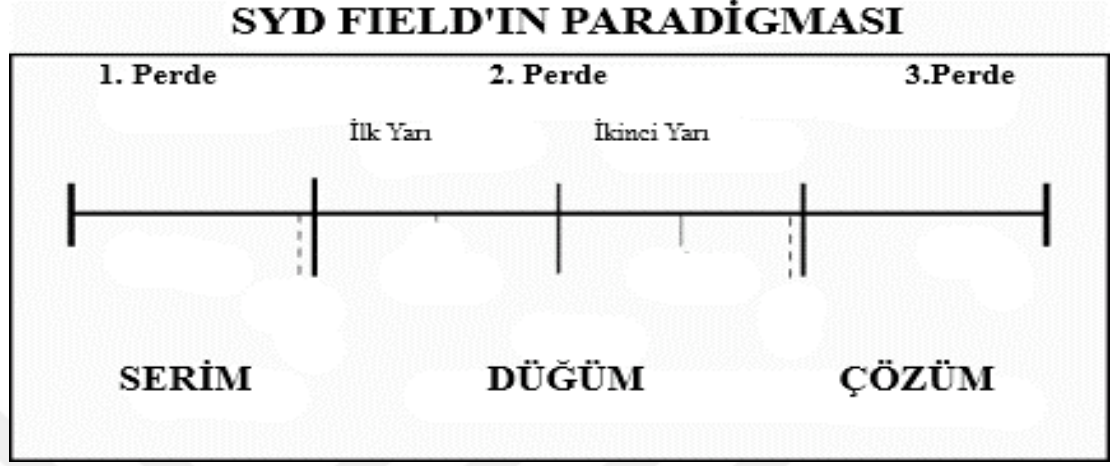
Üç perdeli yapının sinemadaki izdüşümünü sergileyen en doğru ve popüler çalışmalardan biri, kuşkusuz Syd Field'in paradigma adını verdiği şekildir.¹⁰

1.2.1.1 Syd Field ve Paradigma

Syd Field'in 1978 yılında yayımlanan **Senaryo** kitabı 19 dile çevrilmiş, özellikle Hollywood'da kısa sürede baş ucu kitabı haline gelmiştir. Dahası uzun süre Hollywood yapımcıları Syd Field'in önerdiği formülasyona uygun senaryoları değerlendirmişler ya da kendilerine bu formülasyona uyan senaryoların iletilmesini istemişlerdir. Syd Field, Hollywood filmlerinin çoğunluğunun üç perdeli yapıya uygun biçimlendirildiğini savunur.

¹⁰ (Field, 2012)

Şekil 1: Syd Field'in Paradigması



(Field, 2012)

Paradigmaya göre 120 dakikalık bir uzun metraj filmin ilk 30 dakikası serim bölümüdür. Serim bölümü içinde bir **Kışkırtıcı Olay** ya da olaylar vuku bulur. Bu olay ya da olaylar, protagonisti farklı eylemlere yöneltir. Bu eylemleri tıpkı peripetienin (baht dönüşü) önerdiği biçimde anlatının gidişatını kırarak olay örgüsünü farklı bir yöne sevk eder.

Düğüm bölümü paradigmaya göre **ilk yarı** ve **ikinci yarı** olarak ikiye ayrılmıştır. İlk yarı, baht dönümünün ardından protagonistin izleyeceği yolu aktarır. İkinci yarı ise, *orta nokta* adındaki belli belirsiz bir durum ile başlar. İkinci yarı, ilk yarıda sergilenen eylemlerin genellikle işe yaramadığı, boşa çıktığı ya da yeni yönelimlerin sergilendiği bölümdür.

Çözüm bölümü filmin ikinci perdesinin tamamında sorulan ancak cevaplanmayan soruların taşındığı ve cevabın beklendiği bölümdür. Genellikle tüm sorular ya da sorunlar bir büyük ana, yüzleşmeye ya da karşılaşmaya işaret eder. **Climax** olarak adlandırılan bu noktanın ardından öykü yeniden bir dengeye ulaşır ve sona erer. Elbette bu dengenin her durumda birinci perdedeki dengenin aynısı olması gerekmemektedir.

1.2.1.2 Todorov ve Denge

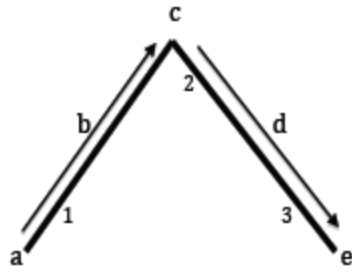
Todorov masallar ve klasik hikayeler üzerinde yaptığı çalışmaların ardından, anlatıların kronolojik olarak ilerlediği sonucuna varmıştır. Bu ilerleyiş bir eylemin diğerini takip etmesi biçiminde gerçekleşir. Bir başka deyişle hikayelerin bir başı, ortası ve sonu bulunmaktadır. Öte yandan Todorov, anlatıdaki karakterlerin bir biçimde dönüştüklerini ve bu dönüşümün hikâyenin sonunda belirginleştiğini belirtir (Bitesize, 2019).

Todorov'a göre hikayeler beş aşamadan geçer;

- 1- Anlatı bir denge durumuyla başlar (bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir).
- 2- Bir olay bu dengeyi bozar (karakter ya da eylem).
- 3- Bozulan dengeyi onarmak için bir araştırma ya da çalışma başlar (veya karakter bu durumu fark eder)
- 4- Anlatı bir doruk noktasına doğru ilerler ve karakter dengeyi yeniden sağlamak için mücadele verir.
- 5- Denge yeniden kurulur ancak neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler sonucunda aslında kurulan yeni bir dengedir (Todorov, 1977, aktaran Yaren, 2013, s. 186).

Sherlock Holmes'ün televizyon uyarlamasının herhangi bir bölümü, Todorov'un dengesini uygulamak için iyi bir örnek olabilir (Yaren, 2013, s. 186). Sherlock ve yardımcısı Watson epizoda zaman öldürürlerken başlar. Ardından bir karakter ya da bir eylem çözülmesi gereken bir dosyayı önlerine koyar. İkili, olayı çözmek için araştırmalara başlarlar. Anlatı ikilinin suçluyla yüzleşecekleri doruk noktasına kadar ilerler. Dosyaya konu olan olay çözüldükten sonra denge durumu tekrar sağlanır. Sherlock ve Watson tekrar sıradan hayatlarına dönerler. Todorov'un denge kuramında denge durumunun tekrar sağlanması, Kahramanın Yolculuğu sistematığında sıradan dünyaya dönüş aşaması ile benzerlik taşımaktadır.

Şekil 2 Freytag Piramidi



(a) Giriş (b) Yükselen Eylem c) Doruk Noktası, (d) Düşen Eylem, (e) Sonuç Kriz
Anları: (1) Kışkırtıcı Etki, (2) Trajik Etki, (3) Belirsizlik Etkisi

1.2.1.3 Gustav Freytag ve Freytag Piramidi

Gustav Freytag tarafından önerilen üçgen biçimindeki şekil, sıklıkla **Freytag Piramidi** olarak adlandırılır. Freytag, dramada iki karşıt eylemin bir noktada birleşen iki yarısından söz eder. (Karabulut, 2015) Üç perdeli yapının giriş, gelişme ve sonuç olarak adlandırabileceğimiz düzlemsel çizgisinin aksine, yükseklik özelliği katan görünümü, bu üç perdenin arasına yerleşen yükselen ve düşen aksiyonlar verir. Piramit, temelde üç ana bölümden oluşur: Kışkırtıcı etkinin ortaya çıktığı giriş bölümü, eylemin en üst seviyeye eriştiği doruk noktası ve

sonuç bölümü. Bu üç bölümün arasında ise, yükselen ve düşen eylemler uzanır. (...) Birincisi, heyecan uyandırıcı eylemin başlangıcını belirten ve giriş ile yükselen eylem arasında yer alan kışkırtıcı etki; ikincisi, karşı eylemin başlangıcında ortaya çıkan ve doruk noktası ile düşen eylem arasında yer alan trajik etkidir; üçüncüsü ise, sonuçtan az önce beliren ve düşen eylem ile sonuç arasında yer alan belirsizlik etkisidir (Karabulut, 2015, s. 41- 42).

Aşağıdaki tabloda Freytag Piramidi'nin Macbeth adlı oyuna uygulanışı gösterilmektedir.¹¹

¹¹ Uygulamanın orijinal dilindeki kaynağı için bkz. (Bitesize, 2019)

Şekil 2 Freytag Piramidinin Macbeth adlı oyuna uygulanışı

Perde	Ne?	Ne Zaman?
Serim	Karakterler, kurulum, olaylar ve anahtar durumlar tanıtılır.	Perde 1: Ana karakterler tanıtılır. Cadılar kehanetlerini yaparlar. Cinayet düşüncesi oluşmaya başlar.
Yükselen Aksiyon	Birbirleriyle ilişkili olaylar serisi vuku bulur ve öyküyü anahtar noktaya götürür.	Perde 2: Macbeth fikirlerini değiştirir. Lady Macbeth kontrolü ele alır. Duncan öldürülür. (Anahtar Nokta)
Doruk Noktası	Öykünün (oyunun) dönüm noktası bu bölümdür. Bu bölüme kadar olup bitenler ana karakter için olumludur. Şimdi ise olup bitenler olumsuzza dönecektir.	Perde 3: Macbeth kral olur. Banquo öldürülür ve Fleance kaçar. Macduff Malcolm'a katılır.
Düşen Aksiyon	Protagonist (Macbeth) ve Antagonist (Macduff) arasındaki çatışma gün yüzüne çıkar.	Perde 4: Macbeth tekrar cadılara döner. Macduff'ın ailesi katledilir. Malcolm ve Macduff işgallerini planlarlar.
Felaket	Protagonist, antagonist tarafından mağlup edilir. Olaylar tekrar denge durumuna geri döner.	Perde 5: İşgal gerçekleşir ve Malcolm kral olur. Cadıların kehanetleri beklenmedik biçimlerde gerçekleşir. Macbeth ve Lady Macbeth ölür.

(Bitesize, 2019)

1.2.1.4 Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi

Modern anlatı kuramının kurucuları arasında Viktor Shklovsky, Yury Tynanov, Boris Eichenbaum gibi 1920'lerin Rus biçimcileri yer alsa da yapısal anlatı çözümlemesi alanının öncülerinden olan Rus dilbilimci ve halkbilimci Vladimir Propp, özellikle film çalışmaları alanında daha bilinen bir kuramcıdır. (Yaren :14) Propp, **Masalın Biçimbilimi** adlı kitabında, **olağanüstü** sınıfına koyduğu Rus masallarının tek bir yapı ya da bir formül etrafında oluştuğunu savunur. 31 işlevi sıralayarak bir liste oluşturan Propp, anlatı içindeki karakterlerin masaldan masala değiştiğini ancak görevlerinin ya da işlevlerinin değişmediğini, dolayısıyla karakterlerin yalnızca birer işlevden ibaret olduğunu açıklar.

1. UZAKLAŞMA: Aileden biri evden uzaklaşır.
2. YASAKLAMA: Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. YASAK ÇİĞNEME: Yasak çiğnenir.
4. SORUŞTURMA: Hain bilgi edinmeye çalışır.
5. BİLGİ TOPLAMA: Hain kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. ALDATMA: Hain, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
7. SUÇA KATILMA: Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8. KÖTÜLÜK ya da EKSİKLİK: Hain aileden birine zarar verir. Ya da aileden birinin bir eksiği vardır.
9. ARACILIK: Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır. Bir dilek ya da buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider.
10. KARŞI EYLEMİN BAŞLANGICI: Arayıcı ya da kahraman eyleme geçmeyi kabul eder.
11. AYRILIŞ: Kahraman evinden ayrılır.

12. BAĞIŞÇININ İLK İŞLEVİ: Kahraman büyülu bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.
13. KAHRAMANIN TEPKİSİ: Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak olanın eylemlerine tepki gösterir.
14. BÜYÜLÜ NESNENİN ALINMASI: Büyülü nesne kahramana verilir.
15. KILAVUZLUK: Kahraman aradığı nesnenin bulunduğı yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.
16. MÜCADELE: Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. DAMGALANMA: Kahraman özel bir işaret edinir (yaralanır, işaretlenir).
18. ZAFER: Hain yenik düşer.
19. GİDERME: Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
20. GERİ DÖNÜŞ: Kahraman geri döner.
21. İZLEME/TAKİP: Kahraman izlenir.
22. YARDIM: Kahramanın yardımına koşulur.
23. FARK EDİLMEYEN VARİŞ: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.
24. ASILSIZ SAVLAR: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
25. GÜÇ GÖREV: Kahramana güç bir görev önerilir.
26. ÇÖZÜM: Görev yerine getirilir.
27. TANINMA: Kahraman tanınır

28. ORTAYA ÇIKARMA: Düzmece kahramanın ya da hainin kimliği ortaya çıkar.
29. BİÇİM DEĞİŞTİRME: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. CEZALANDIRMA: Hain cezalandırılır.
31. BAŞARI: Kahraman evlenir ve tahta çıkar. (Yaren, 2013, s. 16)

Propp, yaptığı çalışmanın yalnızca olağanüstü masallar için geçerli olduğunu dile getirmesine karşın, bu formülasyon ışığında, özellikle çalışmanın 1960'lı yıllarda İngilizceye çevrilmesiyle, batılı yapısalcılar metin çözümlemelerine girer. Sistematığın farklı medyumlara dahil metinlerde çalışılması üzerindeki tartışma bir yana *Masalın Biçimbilimi*, senaryoların arkasında bulunabilecek bir formülasyonu çözümlemenin mümkün olup olmadığı sorusunu gündeme getirmesi bakımından önemlidir. Keza erken dönem Hollywood sinemasında, Propp'un sistematığından esinlendiği görülür. Öte yandan Seymour Chatman'a göre Propp'un Rus masalları üzerinde başarılı olan çözümlemesi, aynı başarıyı sinemada göstermez. Çünkü film anlatısı, masallardaki gibi "siyah ve beyazdan" ibaret değildir. (Chatman, 2009, s. 85).

1.2.1.5 Claude Levi-Strauss ve Karşıtlık

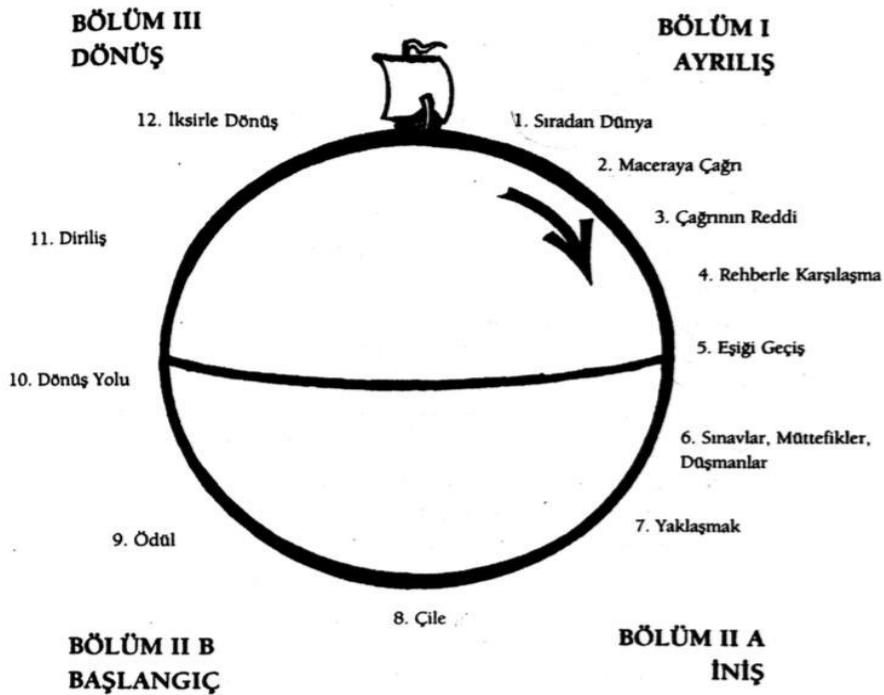
"Lévi-Strauss'un toplumsal kavrayış üzerine düşüncelerinde karşıtlık durumunu ele alır. Amerikan yerlilerine ait yüzlerce efsane ve miti inceleyen Lévi-Strauss, bizim dünyayı, olayları ve insanların karmaşasını basitleştirip ikili karşıtlıklara indirgeyerek anlamlandırdığımızı ileri sürer." (...) "Lévi -Strauss'a göre iki karakter ikili bir yapıda karşı karşıya geldiklerinde onların simgesel anlamları, aralarındaki farklılığın basitliği nedeniyle hem genelleştirilir hem de kolay anlaşılabilir bir biçime sokulur. Yapısalcılık anlamı en kolay biçimde aktarmak için ikili karşıtlıklara dayanır. Kavramları ve fikirleri, onların zıtlarıyla karşılaştırarak anlamlandırırız. Bu nedenle bir anlatıda söz gelimi zengin ile yoksulu otomatik olarak karşılaştırırız. John Fiske, Lévi-Strauss'un ikili karşıtlık modelini geleneksel western filmlerine, popüler savaş filmlerine ve hatta haberlere uyarlar. Fiske'ye göre western türü filmlerde kültür ve doğa arasındaki

çelişki iç mekân-dış mekân zıtlığıyla ortaya konur ve yasa ve düzen-kanunsuzluk; beyaz-yerli; insani-gayri insani; kovboy çiftlik sahibi gibi başka karşıtlıklarla ilişkilendirilebilir. Yani yerlilerin bir beyaz çiftliğine saldırması, doğa ve kültür arasındaki zıtlığın somut bir metaforik dönüşümüdür. Anlatı ise, bu karşıtlığın özellikleri ve sonuçları hakkındadır” (Yaren, 2013, s. 187 - 188).

1.2.1.6 Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu

Joseph Campbell’ın The Hero With Thousand Faces adlı çalışması, Proppçu bir yaklaşımla farklı kültürlerdeki mitleri ve destanları araştırması bakımından önemlidir. Campbell bu çalışmasında farklı kültürlerde farklı adlar ya da özelliklere sahip olan, ancak genelde tek bir yolculuğa katılan kahramanı anlatmaktadır. Kitabın 1949 yılında yayınlanmasından sonra, özellikle 70’lerde Hollywood’un kahramanın yolculuğu sistematüğini kullanmaya başladığı görülür.

Şekil 3 Kahramanın Yolculuğu



(Vogler, 2009)

Christopher Vogler'ın 1992 yılında yayımladığı kitapta ise, sistematığın sinemaya uyarlanmış biçimi görülmektedir. Buna göre film 12 parçaya ayrılır. Bu parçalara verilen adlar, kabaca bir öykünün bölüm başlıkları gibidir. Her parça kendine has özellikler barındırırken, genellikle kahramanın takip edildiği ana eksenin ilerleyişine yine kahraman odaklı bir bakış açısıyla yaklaşılır.

1- Sıradan Dünya: Vogler'a göre birçok öykü, kahramanı sıradan dünyasından alıp özel ve yabancı bir dünyaya yolculuğa çıkarır. Özel dünyanın karmaşıklığı ve kahramanın bu dünyaya yabancılığını aktarmanın en iyi yolu, kahramanın sıradan dünyası ile bir karşıtlık kurmaktır (Vogler, 2009, s. 50).

Sıradan Dünya, kahramanın fiziksel ya da ruhsal yolculuğunun başlamasından önce sahip olduğu hayattır. Bu noktada sıradan dünya, Todorov'un denge kuramıyla paralellik gösterir.

2- Maceraya Çağrı: “Kahraman'a bir sorun, meydan okuma ya da kalkışılacak bir macera sunulur. Bir kere Maceraya Çağrı ile karşılaştığında artık Sıradan Dünya'nın huzurlu ortamında kalamaz” (Vogler, 2009, s. 51). Sıradan Dünya'nın her zaman huzurlu olması gerekmez. Star Wars'ta Luke'un sıradan dünyasında amcası ile olan çatışması ya da Neo'nun Matrix'te sorunlu iş yaşamı buna örnek gösterilebilir.

3- Çağrının Reddi: Bu korkuyla ilgilidir. Söz konusu noktada kahraman sıklıkla çağrının reddi ile bir gönülsüzlük göstererek maceranın eşiğinde duraksamaktadır. Sonuçta tüm korkuların en büyüğüyle yüzleşme zorunda olan kendisidir. Kahraman henüz tümüyle kendisini yolculuğa bırakmamıştır ve belki de aklından geri dönmeyi geçirmektedir. Bu dönüm noktasını geçebilmek için bir başka etken (koşullarda bir değişiklik, doğal düzene karşı bir saldırı ya da bir rehberin cesaretlendirmesi) gerekmektedir. (Vogler, 2009, s. 52)

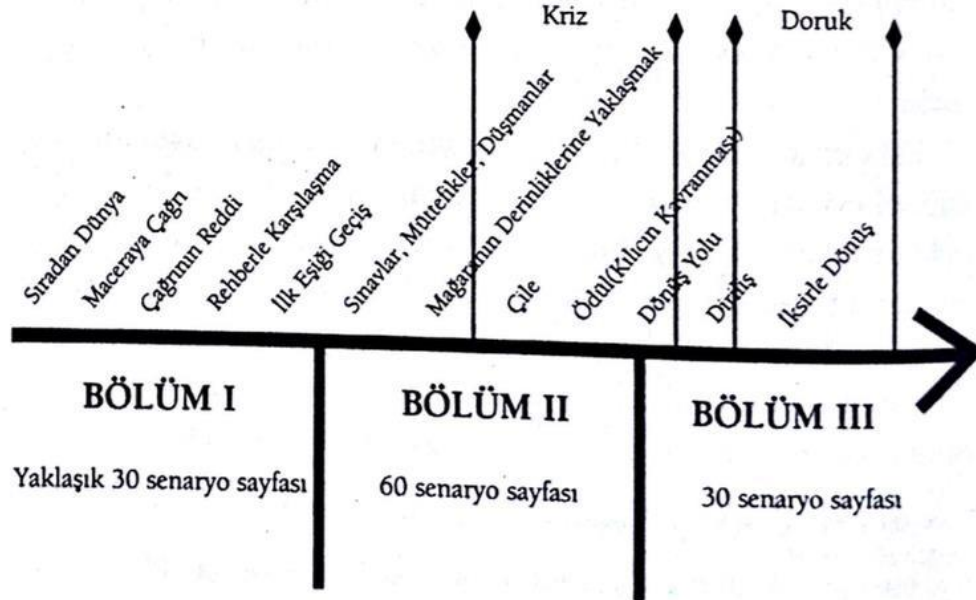
4- Rehber: Bu an geldiğinde birçok öykü, kahramanın rehberliğini devreye sokacak Merlinvari¹² bir karakteri devreye sokar. Kahraman ve Rehber arasındaki

ilişki, mitolojideki en yaygın temalardan ve sembolik değerleri açısından en zenginlerinden biridir. Ebeveynle çocuk, öğretmenle öğrenci, doktorla hasta ve Tanrı'yla insan arasındaki bağı simgelemektedir. (Vogler, 2009, s. 53)

5- İlk Eşiği Geçiş: Artık kahraman macerayı kabullenmiş ve İlk Eşiği Geçiş ile birlikte ilk adımını atarak, öykünü **Özel Dünyasına** tamamen girmiştir. Maceraya Çağrı'nın sebep olduğu sorun ya da mücadelelerle uğraşmanın sonuçlarıyla yüzleşmeyi kabullenmektedir. Öykünün şahlandığı, maceranın gerçekten başladığı an, işte bu andır. Balon havalanır, gemi yelken açar, aşk başlar, uçak ya da uzay gemisi motorlarını çalıştırır. Tren hareket eder. Vogler bu noktada üç perdeli yapıya işaret ederek filmlerin genellikle 3 bölümden oluştuğunu, bunlardan ilkinin kahramanın harekete geçme kararı, ikincisinin eylemin kendisini, üçüncüsünün ise eylemin sonuçlarına dair olduğunu belirtir. İlk eşiğin geçilmesi, birinci perdenin sonuyla ikinci perdenin başı arasındaki bir noktada bulunur (Vogler, 2009, s. 53 - 54).

Şekil 4: Kahramanın Yolculuğu'nun Syd Field'in Paradigmasına uygun hale getirilmesi.

KAHRAMANIN YOLCULUĞU



- 6- **Sınavlar, Müttefikler ve Düşmanlar:** İlk eşik geçildikten sonra kahraman doğal olarak yeni meydan okumalar ve sınavlar ile karşılaşır. Düşmanlar ve müttefikler kazanarak Özel Dünya'nın kurallarını öğrenmeye başlar. (Vogler, 2009, s. 54)
- 7- **Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak:** Kahraman sonunda aradığı şeyin saklı olduğu tehlikeli bir yerin sınırına, bazen yeraltının derinliklerine ulaşır. Burası genellikle kahramanın baş düşmanının karargâhı, Özel Dünya'daki en tehlikeli yer, mağaranın en derin yeridir. Kahraman bu ürkütücü yere girdiğinde ikinci önemli eşiği de geçecektir. Kahramanlar sıklıkla hazırlanmak, plan yapmak ve rakibin muhafızlarını atlatmak için kapıda duraksarlar. Bu bölüm **yaklaşma** safhasıdır. (Vogler, 2009, s. 55)
- 8- **Çile:** Bu aşamada en büyük korkusuyla doğrudan yüzleşen kahramanın şansı dibe vurmaktadır. Ölüm olasılığıyla karşı karşıyadır ve düşman güçle bir çarpışmanın eşiğine getirilmiştir. Bizler kahramanın yaşayıp yaşamayacağını bilmediğimiz için gerginlik ve belirsizlik içinde kaldığımızdan, **Çile** izleyici

açısından karanlık bir andır. Kahraman, “Yunus Peygamber” gibi canavarın karnındadır. (Vogler, 2009, s. 56)

Vogler, çileyi filmdeki kırılma anı olarak tasvir eder ve Star Wars (IV) filmindeki çöp öğütücüsüne sıkışan Luke, Leia ve arkadaşlarını örnek gösterir. Bu sahnede karakterler içinden çıkmaları imkânsız gibi gözükken bir tehlike ile karşı karşıyadırlar. İzleyici, kahramanın hayatta kalıp kalmayacağını sorgulamaya başlar.

9- Ödül: Ölümle burun buruna gelen ancak tehlikeden sıyrılmayı başaran (kimi zaman ejderhayı yenen, kimi zaman Minotaur’u öldüren) kahraman, izleyiciyle birlikte bir kutlama havasına girer. Kahraman şimdi aradığı hazineyi, **ödülünü** sahiplenir. Bu, sihirli bir kılıç gibi özel bir silah ya da kâse gibi bir simge ya da yaralı toprağı iyileştirebilecek bir iksir olabilir. (Vogler, 2009, s. 58)

10- Dönüş Yolu: Kahraman henüz ormandan çıkmamıştır. O, çilenin karanlık güçleriyle karşılaşmanın sonuçlarıyla uğraşırken bizler üçüncü bölüme geçeriz. Şayet henüz ailesiyle, tanrılarla ya da düşman kuvvetlerle uzlaşmayı beceremediyse hışımla arkasından gelebilirler. (...) Bu safha **sıradan dünyaya dönüş** kararının altını çizer. Kahraman Özel Dünya’nın eninde sonunda geride bırakılması gerektiğini ve önünde hala tehlikeler, kışkırtmalar ve sınavlar bulunduğunu anlar. (Vogler, 2009, s. 59)

11- Diriliş: Eski zamanlarda savaşçılar, kana bulanmış olduklarından, topluluklarına dönmeden önce arınmak zorundaydılar. Ölüler alemini ziyaret eden kahraman, yaşamın sıradan dünyasına dönmeden önce son bir kez ölümün çilesinde ve **dirilişte** yeniden doğmalı ve temizlenmelidir. Bu çoğunlukla ikinci bir ölüm-kalım anı, çilenin ve yeniden doğumun tekrarıdır. Ölüm ve karanlık, yenilgiye uğratılmadan önce son bir kez atağa kalkarlar. (...) Kahraman, bu ölüm kalım anlarıyla değişecek ve yeni iç görülere sahip olarak yeniden doğup sıradan yaşama dönebilecektir. (Vogler, 2009, s. 60)

12- İksirle Dönüş: Kahraman sıradan dünyaya döner; ancak özel dünyadan geriye **iksir**, hazine ya da ibretlik bir öykü getirmediği sürece yolculuk anlamsızdır. İksir, iyileştirme gücüne sahip büyümlü bir karışımdır. Bu bir kâse olabileceği gibi ileride toplumunun işine yarayacak bir bilgi ya da deneyim olabilir.

(Vogler, 2009, s. 60-61). Vogler'ın bahsettiği deneyim ya da bilgi, Kahramanın sıklıkla yolculuğun sonunda zıttını dönüşmesini sağlayan dönüşüme ile ilintili olarak değerlendirilebilir. Pek çok romantik komedide ya da dramada, kahramanların yolculuk aşamalarından geçtiğini ve bu aşamaların ardından karakter özellikleri açısından dönüştüklerini gözlemleyebiliriz.

Kahramanın Yolculuğu, özellikle Hollywood sinemasında oldukça sık kullanılır. Sıralı olan 12 bölüme ya da basamağa sıkı biçimde bağlı kalınır. Ancak kimi zaman, birbirini takip eden bazı basamakların yer değiştirdiği ya da iç içe geçtiği gözlemlenebilir.

1.2.1.7 Karakterler

Karakter konusu üzerinde tartışmalar, poetika kadar eskidir. Aristoteles'in karakteri, öykü için gerekli araçlar olarak görmesi, yıllar sonra biçimciler tarafından da benimsenmiştir. Fransız kuramcılar da bu geleneği sürdürürken, Tzvetan Todorov, karakterin metnin özelliğine göre ikincil araç olarak kabul edilip edilemeyeceğini belirtmiştir. Todorov'a göre eğer bir edebi eser psikolojik bir ana eksen üzerinde ilerliyorsa, eksenin ilerleten, onu biçimlendiren unsur karakter olacaktır. Seymour Chatman, önceliğin olay örgüsünde mi yoksa karakterde mi olduğu tartışmasını gereksiz bulur. Çünkü ona göre öyküler hem olayların hem de varlıkların (karakterlerin) hazır bulunmasıyla da ortaya çıkabilir. (Chatman, 2009, s. 105).

Klasik anlatıyı sıkı sıkıya takip eden anlatılarda, Aristoteles'in adi ve asil karakter ayrımı gibi bazı tanımlamalarla karşılaşırız. Joseph Campbell, **A Hero with Thousand Faces** adlı ünlü çalışmada, mitlerde ve masallarda sıkça rastlanan karakter tiplerinden söz eder.¹³ Bu tiplerin bazıları Carl Jung'un arketipleriyle de paralellik taşır.

Özellikle Joseph Campbell ve ardından Christopher Vogler gibi araştırmacıların çalışmalarının etkilerini Hollywood sinemasında ciddi biçimde görebiliriz. Star Wars,

¹³ Sinema anlatısında arketipler konusu için bkz. (Vogler, 2009, s. 65 - 134)

Lion King, Matrix, The Lord of the Rings gibi tüm zamanların en çok izlenen filmleri arasında yer alan yapımların, arketipleri kullandığını ve Campbell'ın eserinde sistematize ettiği olay örgüsü izleğini kısmen yorumlayarak ve dönüştürerek takip ettiğini görülmektedir.

Arketiplerin öyküye monte edilmesi, ya da öyküde niteliği, eylemleri ve dönüşümü belli olan karakterlerin öyküde yer alması, tıpkı biçimcilerin önerdiği gibi karakterlerin olay örgüsünün kullandığı birer araç olması durumuyla örtüşmektedir. Arketipler, eylemleriyle anlatı blokları içindeki çekirdek olayları dönüştürme kapasiteleri bakımından vazgeçilmezlerdir. O halde fonksiyonları, yazar tarafından önceden belirlenmiştir.

Tzvetan Todorov karakterin olay örgüsü içinde bir işlevden ibaret mi yoksa olay örgüsü bizzat tayin eden unsur mu olduğu sorusunu irdeler. Todorov'a göre bu sorunun cevabı, anlatının olay örgüsü merkezli ya da psikolojik tabanlı olmasına göre değişir (Chatman, 2009, s. 105-106). Chatman bu noktada Todorov'un Proppçu bir bakış açısıyla hareket ettiğini belirtmesine rağmen, yine onun belirttiği ikili inceleme alanı yaklaşımını benimser. Chatman'a göre bir anlatı hem olay tabanlı hem de karakter üzerinden öykü akışını ilerletebilir.

Chatman bu durumu açıklamak için kitabının birinci bölümünde verdiği örneği tekrar ele alır.

Peter hasta oldu (1)

Öldü (2)

Hiç arkadaşı ya da akrabası yoktu (3)

Cenazesine kimse gelmedi (4)

Bu örnekte Chatman, 3 numaralı ifadenin kronolojik dizi içerisinde olmadığını ve olay örgüsünü ileri taşımadığını ifade eder. Yani bu ifade durağan bir ifadedir. (Chatman,

2009, s. 40). Bunun yanında yine Chatman, psikolojik tabanlı bir anlatıda 3 numaralı ifadenin 4 numaralı ifadenin “çünkü” olduğunu belirtir. Ancak yine de Chatman’a göre 3 numaralı ifade çizgisel olay örgüsü diyagramında yer almamalıdır (Chatman, 2009, s. 120).

Peki olay örgüsü içerisinde neden-sonuca dair akışın yoğunluğunun karakter özellikleri üzerinden aktarıldığı anlatılarda diyagramımızı nasıl kurmalıyız? Karakterler arası ilişkilerin yoğunlaştığı, anlatının büyük kısmının karakter özellikleri ve bu özelliklerin birbiriyle çatışması ile gelişen a

nlatılarda çizgisel olay diyagramımız neye benzeyecektir? Bu tartışmaya son bölümde Masum adlı içeriğin analizinde geri dönmek üzere burada virgül koyuyoruz.

1.2.2 Söylem Anlatıbilimi

Sinemanın izleyiciyi etkisi altına alan özelliklerinden biri, kuşkusuz senaryonun ta kendisidir. Yaygın görüş; iyi konu, iyi tema, iyi karakterlerin birlikte oluşturduğu bütünün bu anlatıyı güçlü kıldığı yaklaşımını benimser. Bu yaklaşım yanlış olmamakla birlikte eksiktir. İyi bir tema üzerine şekillendirilmiş iyi bir konu ve bu konuyu temsil görevini üstlenen iyi karakterlerin izleyiciye sunum şekli, anlatının asıl gücünü oluşturur. Daha açık anlatmak gerekirse; kronolojik olarak yapılandırılmış, sadeleştirmelerden ve seçimlerden uzak olan bir anlatı, izleyiciyle ilişki kurmakta güçlük çeker. İzleyicinin ilgisini dinç tutmakta zorlanır ve nihayet ardı arkası kesilmeyen olaylar birikimine dönüşür. Bu noktada, kronolojik olayların sadeleştirilmesi, yerlerinin değiştirilmesi izleyicinin hem ilgisini çekecek hem de anlatıya olan bağlılığını güçlendirecektir. Bunun yanında sadeleştirme işlemi esnasında hangi olayların seçilip hangi olayların izleyiciden saklanacağı, farklı bir strateji kurgusu gerektirmektedir. Anlatının başından itibaren izleyiciyle yaşanan bu alışveriş, kaba tabirle anlatının nasıl kurgulandığına bağlıdır.

Yukarıda bahsedilen izafî kavramlar ve bu kavramlarla yürütülen tartışmalar, 20. Yüzyılın başlarında anlatı çalışmalarıyla ilgilenen araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Önce edebiyat kuramcılarının çalışma alanında ilerleyen anlatı kuramı tartışmaları, 20. Yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte sinemanın alanına girmeye başlamıştır.

Rus biçimcilerin ortaya attığı fabula / syuzhet kavramları, anlatı kuramına girerken elimizde bulunması gereken iki temel kavramdır.

Bu kalıba göre bir anlatı, iç içe geçmiş iki katmandan oluşmaktadır. Bunlardan ilki olan *Fabula*; belirli bir zaman anından başlayıp yine belirli bir ana kadar olup biten tüm olayları içeren olaylar ve varlıklar kümesidir. Fabulanın sınırları, anlatıda izleyiciye iletilen bilgilerle ve anlam yaratan mesajların birbirleriyle olan ilintisiyle çizilir. Chatman'a göre fabula ya da temel öykü malzemesi, anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünüdür (Chatman, 2009, s. 18). Özgür Yaren, fabulayı temel öykü malzemesi ya da olaylar bütünü olarak açıklar (Yaren, 2013, s. 174). Mieke Bal'a göre fabula, karakterler sebebiyle ortaya çıkan ya da karakterlerin deneyimlediği, mantıksal ve kronolojik olarak düzenlenmiş ilişkililer serisidir. Olaylar, aktörler, zaman ve mekân birlikte fabulanın materyalini oluştururlar (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 2005, s. 72).

Örnek vermek gerekirse; A kişinin doğumundan, 80 yaşındaki ölümüne kadar olan olayların anlatıldığı bir anlatının fabulası 80 yıllık süreyi ifade eder. Fabulanın içinde kişinin doğduğu an, okula başladığı gün, evlendiği gün, öldüğü gün vb. tüm ayrıntılar mevcuttur. Fakat malum olduğu üzere hiçbir anlatı 80 yılı her anıyla işlemez.

Konumuzun A kişinin 80 yıllık hayatı olduğu düşünüldüğünde, bir film süresine tüm olayları sığdırmak hem teknik açıdan imkânsız hem de estetik açıdan anlamsız ise, anlatı çeşitli eksiltmelerle aynı bütünsel anlamı ve bilgi birikimini saklı tutmak kaydıyla bir nevi tasarrufa gider. A kişinin yaşamındaki tüm kahvaltıları, tüm akşam yemeklerini, tüm uykularını izleyiciyle paylaşmaz. İşte fabulayı sadeleştirme görevi üstlenen bu ikinci katmana **syuzhet** denir. Syuzhet, olayları birbirine bağlayarak anlatıldığı biçimiyle öyküdür (Chatman, 2009, s. 18) . Robert Stam benzer şekilde syuzheti kronolojik olaylar dizilimini artistik bir biçimde organize ya da deforme

etmek olarak açıklar. Syuzhet İngilizce sıklıkla **Plot** olarak tercüme edilir. (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 2005, s. 72). Syuzhetin salt işlevi bu eksiltme değildir. Aynı zamanda kronolojik olarak ilerleyen olaylar yığınının çeşitli tekniklerle müdahale edip anlatıya estetik bir değer katar. Chatman'ın Syuzhet tasviri, elbette fabula içinde var olan, filmde izleyiciye gösterilmeyen ancak izleyici tarafından bilinen mesajların nasıl üretildiği sorusunu akla getirir. Bu sorunun cevabını bir örnekle pekiştirmeye çalışalım:

SAHNE X YATAK ODASI

İÇ/GECE

Ayşe gergin biçimde yatak odasına girer. İçeriden kalabalık bir grup insanın konuşmaları duyulmaktadır. Odanın penceresine yaklaşır. Derin nefesler almaktadır. Pencerenin önünde bulunan bir ilaç kutusunu açar ve bir hap içer. Bu sırada odanın penceresinden kendi yansımasına bakmaktadır. Pencerenin yansımasından Ali'nin odaya girdiği görülür. Ali, Ayşe'nin yanına yaklaşır.

ALİ

(Fısıldayarak, sinirli biçimde)

Buna ne zaman bir son vereceksin?

AYŞE

Sen bana farklı cevaplar vermeye başladığında!

Yukarıdaki kurmaca örnekte Ayşe ve Ali'nin başkalarının olduğu bir ortamda tartıştığını, tartışmanın özünü oluşturan konunun yeni olmadığı ve süregelen bir durum olduğu bilgisi izleyiciye verilmemiştir. Ancak diyaloglar ve mizansen sayesinde bu mesaj izleyiciye ulaştırılmıştır. O halde syuzhetin, fabulanın görünen kısmı olduğunu, izleyicinin durum ve olayları birbirine bağlamak suretiyle fabulayı kendi bilincinde inşa ettiğini söylememiz mümkündür. Chatman'ın **gerçekgibilik ve güdülenme**

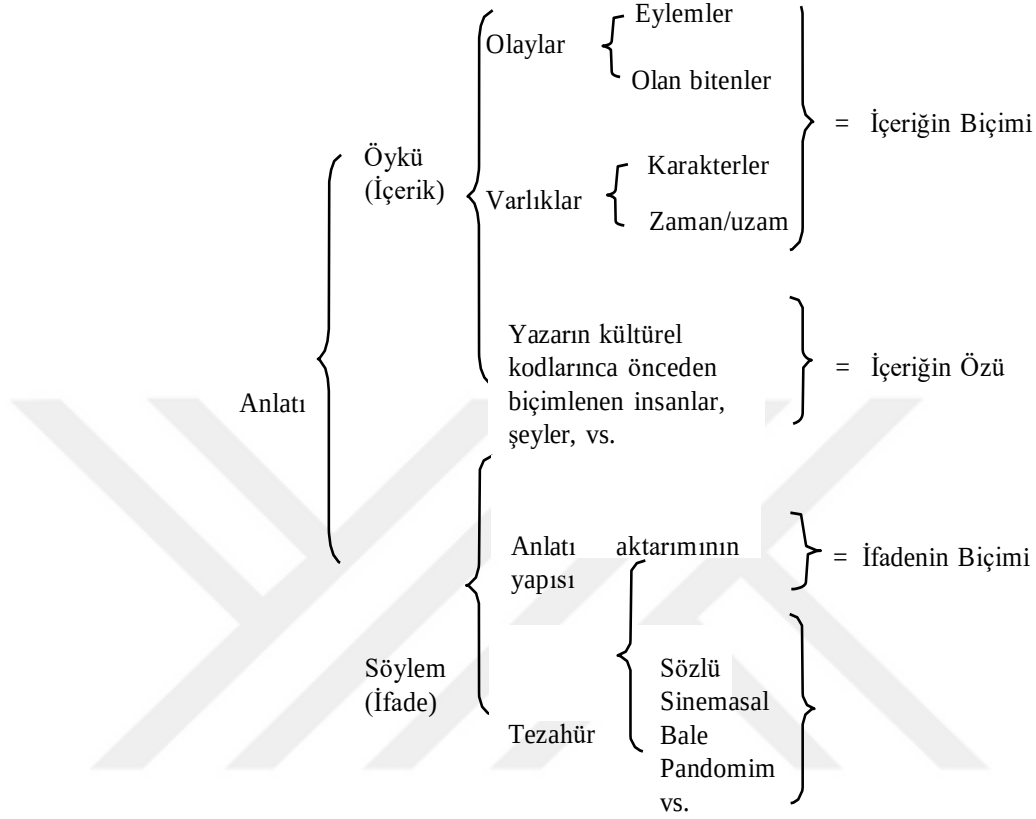
kavramlarıyla açıkladığı bu durumun nasıl oluştuğuna dair detaylara daha sonra değineceğiz.

Fabula ve syuzhet ayrımına farklı yapısalcılar farklı isimler vermişlerdir. E.M. Forster Öykü / Olay Örgüsü, Roland Bourneur ve Real Quillet Hikâye / Entrika, Michel Chion Öykü ve Öyküleme, Seymour Chatman ise Öykü / Söylem olarak bu ayrımı yapar (Ersümer, 2013, s. 24). Fabulanın anlatıda “ne oldu?” sorusuna yanıt verdiğini belirten Özgür Yaren, syuzhetin ise “izleyici bundan nasıl haberdar oluyor?” sorusuna yanıt verdiğinin altını çizer (Yaren. S:7).

David Bordwell, **Narration in Fiction Film** adlı çalışmasında, fabulanın seyirciye nakledilen bir katman olmadığını belirtir (Bordwell, 1985). Seyirciye nakledilen katman, syuzhetir. (Bordwell, 1985, s. 49). Syuzhet, fabulayı düzenleyerek izleyiciye gördüklerinin ve duyduklarının yanında görmediklerini ve duymadıklarını da içeren bir anlam bütünü sunar. Öte yandan Bordwell, fabula ve syuzhetin yanında bir de ‘stil’ adını verdiği üçüncü bir boyutun olduğunu belirtir. Kendi deyimiyile ‘stil’ basitçe, filmin sinematik araçları sistematik olarak kullanmasıyla ortaya çıkar (Bordwell, 1985, s. 50) ... “stil daha çok teknik bir kavramdır ve bir filmin anlatım biçimi oluşturan kurgu, ses, aydınlatma ve kamera hareketleri gibi sinematografik anlatım araçlarını içerir. Bu araçların kullanım şekli, bir filmin ‘stil’ini oluşturur” (Ersümer, 2013, s. 28).

Seymour Chatman, **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film** adlı kitabında fabula ve syuzhet ayrımını geliştirip daha kapsayıcı bir ayrım ortaya koyarak anlatının iki boyutunu Story (Öykü) ve Discourse (Söylem) olarak açıklar. Chatman çalışmasında aşağıdaki diyagramı paylaşır.

Şekil 5 Seymour Chatman'ın Yapısal Analiz diyagramı



(Chatman, 2009)

Chatman'ın Story (öykü) olarak nitelendirdiği boyut, fabulaya karşılık gelmektedir. Söylem ise, fabulanın ifade ediliş şeklidir. Söylem anlatının nasıl bir yapıda olduğu ve nasıl tezahür ettiği gibi bileşenlere sahiptir. Tezahür ise, anlatının izleyiciye aktarıldığı medyumun (sinema, bale, pandomim vb.) özelliklerine göre biçimlenir. Dolayısıyla Chatman, Bordwell'in 'stil' olarak nitelendirdiği teknikleri, söylem içinde daha geniş kavramlarla ve farklı medyumları kapsayan fonksiyonlara sahip biçimde kümelendirir.

James E. Cutting, film literatüründe bu kavramların sırasıyla narrative ve narration kelimelerine eş değer olduğunu belirtirken David Bordwell'e gönderme yapar (Cutting, 2016: 2). Buna rağmen Cutting, fabula ve syuzhet kavramlarını kullanmayı uygun görür. O halde elimizde eş anlamlı üçer kelime bulunmaktadır.

FABULA	SYUZHET
STORY	DISCOURSE
NARRATIVE	NARRATION

Story ve discourse kelimelerini rahatlıkla Türkçe 'ye çevirdiğimizde karşımıza sırasıyla Öykü ve Söylem kelimeleri çıkar. Türk Dil Kurumu'nun açıklamasıyla *söylem* kelimesi aşağıdaki anlamlara karşılık gelmektedir:

1. isim *Söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz.*
2. isim *Kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade.*
3. isim *Bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez.*

Öykü kelimesi ise yine Türk Dil Kurumu'nun açıklamasıyla şu anlamları karşılar:

1. isim *Ayrıntılarıyla anlatılan olay.*
2. isim, edebiyat *Hikâye:*

Görüldüğü üzere yukarıda bahsettiğimiz ana ayrım kavramlarının (fabula ve syuzhet) açıklamaları, öykü ve söylem kelimeleriyle ulaştığımız anlamları karşılamakta güçlük çekmektedir. Yine Cutting, anadili olan İngilizce'de de Story ve Discourse kelimelerinin Fabula ve Syuzhet kelimelerini karşılamakta yetersiz kaldıklarını belirtmektedir. Cutting gibi bu çalışmada da kavramların orijinalleri olan fabula ve syuzhet kelimelerini kullanmayı tercih etmekle birlikte, öykü ve söylem kelimelerinin sıklıkla kullanılması ve anlamı yakalamaya yakınlığı çalışmada ikinci olarak bu kelimelerin kullanılması gereğini doğurmaktadır. Bu noktada, fikir vermesi açısından literatürde iki katmanın adlandırılış biçimlerini gösteren aşağıdaki tabloyu son haliyle eklemek uygun gözükmektedir.

LOGOS	MYTHOS
FABULA	SYUZHET
STORY	DISCOURSE
NARRATIVE	NARRATION
ÖYKÜ	SÖYLEM
ÖYKÜ	ÖYKÜLEME

Fabula ve syuzhet kavramları, bir filmin, bir televizyon dramasının veya çalışmamızdaki odak noktası olması itibariyle bir isteğe bağlı video (VOD) dramasının anlatısının hangi yöntem ve çeşitliliklerle izleyiciye sunulduğunun kuramsal açıdan izahını mümkün kılması nedeniyle önem arz etmektedir. Bu açıdan, bu kavramların örneklerle pekiştirilmesi bu noktada elzem görünmektedir. Çalışma, isteğe bağlı video (VOD) platformları üzerinden izleyiciye sunulan içerikler olduğuna göre, üçüncü bölümde detaylı olarak inceleyeceğimiz içeriklere en yakın anlatıların geniş kitlelerin beğenisine ve ilgisine sunulan, daha çok endüstriyel sinemanın ürünü olan, türsel saymacalara uygun filmler ile benzerlik taşımaktadır. Bu açıdan Hollywood filmlerinin yapısal kavramların açıklanmasında uygun bir örnek havuz oluşturması doğaldır.

1985 yapımı **Back to the Future** filmini, sonradan 2. ve 3. bölümlerinin yapıldığı bilgisini saklı tutarak örnek alalım. Film, 1985 yılında, haylaz bir lise öğrencisi olan Marty'nin dostluk kurduğu mucit Dr. Brown ile olan ilişkisi ile başlar. Doktor, son icadı olan zaman makinasının denemesini yapacağı akşama Marty'yi de davet eder. İşler yolunda gitmez ve Marty kazara kendisini 1955 yılında bulur. 1955 yılında yine lise öğrencileri olan annesi Loreine ve babası George ile tanışır. Ebeveynlerinin kişiliklerinde ve tanışmalarında anahtar önemde olan bazı olayları yine istemeden engeller veya değiştirir. Birçok talihsizlikler ve engeller sonrasında Marty 1985 yılına geri dönmeyi başarır ve film sona erer. Ancak hayatı ve ailesi ile ilgili bildiği pek çok gerçeğin de değiştiğini gözlemler.

Filmin yukarıda tanımlanan kısa özetiyle bile anlatının fabulasının 1955 ve 1985 yılları arasındaki 30 yıllık süreyi kapsadığını anlamak mümkündür. Fakat film, 1955 yılında Marty'nin aniden ortaya çıkmasıyla başlamaz. Bunun yerine 1985 yılından yapılan sıçramayla önce 1955 yılında yaşanan olayları, sonrasında yine bir sıçramayla 1985 yılında yaşanan olayları anlatır. İşte bu sıçramalar, syuzhetin zaman yönünden fabulayı düzenlemesiyle ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, Marty'nin ebeveynleri olan George ve Loreine'nin 60'lı, 70'li yıllarda yaşadıklarına dair hiçbir bilgi izleyiciye verilmez. Fakat izleyici, önceden aldığı bilgi birikimiyle bu eksikliği sorgulamaz. Çünkü anlatının odaklandığı ana değişimin cevabı (özellikle George'un kişiliğinde yaşanan değişimin) verilmiştir.

Back to the Future filmi, kullandığı iki ayrı zaman çizgisine isim koyarak (1955 ve 1985) izleyici için takip etmesi kolay, anlaşılır aynı zamanda zevkli bir kalıp oluşturmuştur. Serinin devam filmlerinde fabula geçmişte 1885'e, gelecekte ise 2015'e kadar genişler. Hatta ikinci filmde alternatif bir 1985 çizgisi bile yaratılır.

Konuyla ilgili bir başka örneği 2016 yapımı **Sully** adlı filmde verebiliriz. Bu film, 2009 yılında ABD'de Hudson nehrine acil iniş yapan yolcu uçağının pilotunun, olayın yaşanması ve ardından gelen kabaca bir aylık sürede yaşadıklarına odaklanmıştır. Gerçek bir olaydan esinlenen film, beklenenin aksine nehre iniş ile başlamaz. Bunun yerine Sully'nin (uçağın pilotu) kazanın soruşturma sürecinde karşılaştığı sorunlara mercek tutar.

Filmin tamamı izlendiğinde fabulanın kazanın yaşanmasından kısa bir süre öncesiyle, kazadan yaklaşık bir ay sonrasına kadar geçen süre olduğu anlaşılmaktadır. Syuzhet ise bu süreyi kronolojik olarak izleyiciye sunmaz. Çeşitli noktalarda yapılan geri dönüşler vasıtasıyla kayıp ya da eksik anlam parçalarını izleyiciye iletir.

Fabulanın bir öyküde 'ne', syuzhetin ise bir öyküde 'nasıl' sorularına cevap verdiğini belirtmiştik. Syuzhetin fabula üzerinde yaptığı düzenlemelere dair farklı kuramcılarının açıklamalarını çoğunlukla ortak noktalar göz önünde bulundurarak derlemeye çalışalım.

Syuzhetin Fabulayı Düzenlemesi

David Bordwell'in Syuzhet – Fabula ve Stil ilişkisine dair tanımlamalarına değinmiştik. Bu katmanların birbirleriyle olan ilişkisinin nasıl gerçekleştiğine dair teorik detaylar önemli görünmektedir. Bordwell'e göre syuzhet fabulayı bazı başlıklar altında düzenler. Bunlardan ilki **öykünün mantığı** üzerinedir. Öykünün mantığı denildiğinde akla gelen kavram basitçe neden – sonuç ilişkisidir. Syuzhet'in izleyiciye sunduğu bir olay, bir diğerinin sebebi ya da sonucu olabilir veya bunların dışında genel bir yasayla uyumlu olabilir (Bordwell, 1985, s. 51). Bu vesileyle izleyiciye nedensel çıkarımlar yapabilmesi için çeşitli ipuçları vererek onları yönlendirir. (Ersümer, 2013, s. 29)

Bordwell, öykünün mantığı üzerinden yapılan düzenlemeleri **anlatı teknikleri** üzerinde değerlendirir. Seymour Chatman ise sınıflandırmalarını naratoloji biliminin imkanlarıyla genişletme eğilimindedir.

Bakış Açısı

Bakış açısı, sinema anlatıbiliminde tartışmalı konulardan biridir. Michel Chion'a göre bir film, kişilerden birinin bakış açısıyla anlatılabilir. Bu kişinin ya oyunda önemli bir yeri vardır ya da olayın başlıca tanığıdır (...) olay hakkında seyircinin bildiği şeyleri bilir (...) Bu kişinin tek başına rol aldığı sahneleri yalnızca seyircinin görmesi, film boyunca onun gördüklerini seyircinin görmesi, duyduklarını duyması, seyirciyle bu kişi arasında bir yakınlık kurmasına, bir başka deyişle özdeşleşmesine yarar (Chion, 1987, s. 189-190).

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

düşündüklerini bilmesidir. c) Dış odaklaşma; Anlatıcının öyküde olan her şeyi dışarıdan bilmesi ve anlatmasıdır (Chion, 1987, s. 191-192).

Bakış açısı, sinemanın anlatı kuramında seyirciye bilgi verme konusuyla ilintilidir. Anlatıcı vasıtasıyla ya da verilecek bilgilerin seçimi ve iletimi her ne şekilde olursa olsun, seyircinin anlatıyla olan uyuşumunu ve karakterlerle özdeşim kurmasını etkiler. Michel Chion, sinemada bilgi seçiminin bir sanat olduğunu ifade ettikten sonra Hitchcock'un Vertigo filmini örnek gösterir. Boileau Narcejac'ın **Ölümler Arasında** adlı romanından uyarlanan Vertigo'nun orijinalinde okuyucunun ancak romanın sonunda Madeleine'in, Judy ile aynı kişi olduğunu öğrendiğini aktaran Chion, filmde anlatının filmin başında bu bilgiyi izleyiciye verdiğini ancak protagonistin bu bilgiye sahip olmadığını belirtir (Chion, 1987, s. 193). Bu yolla bilginin izleyicinin farklı biçimde etkilenmesi amaçlanır.

Gerçekgibilik ve GÜdülenme

Seymour Chatman, izleyicinin neden sonuç ilişkisi vasıtasıyla edindiği mesajları anlamlandırma işlemini gerçekgibilik ve güdülenme başlıklarıyla açıklar (Chatman, 2009, s. 44). Gerçekgibilik, doğal olana, gerçek hayatta kabul edilene veya "akla yatana" uygun biçimde izleyiciyle uyuşumunu mümkün kılar. Yukarıda verdiğimiz örneği hatırlayalım. Bir filmde gergin biçimde yatak odasına gelen bir kadın, hemen arkasından onu takip eden bir adam, yatak odasının dışında; bizim göremediğimiz bir odadan gelen kalabalık bir gruba ait konuşma seslerine ait bir mesaj bütünü ile karşılaştığımızda bulunacağımız ilk uyuşum bu çiftin evin sahipleri olduğudur. Çünkü yatak odası, ev sahiplerinin özel alanıdır ve misafirler tarafından girilmesi, odadaki eşyaların kullanılması gerçeğe çok uygun değildir. Bir başka ifade ile, bir misafirin konuk olduğu evin yatak odasına girip beklenmedik bir noktada bulunan bir ilacı alıp rahatlıkla içmesi izleyiciye "doğal" görünmez. Duruma, görünmeyen fakat var oldukları bilinen karakterler tarafından bakarak da sağlamasını yapabiliriz. Uzaktaki odada birden fazla (en az iki) kişinin olduğunu, konuşma seslerini duyarak algılıyoruz. Çünkü bir kişinin kendi kendine konuşması yine doğal bir durum değildir. Dahası, üst üste binen konuşmaların varlığı bizi en az iki çiftin diyalog halinde olduğu bilgisine yönlendirir. Seyircinin saniyeden kısa bir sürede aldığı bilgi, yüksek ihtimalle salonda

oturan kalabalık bir grubun varlığıdır. Peki, senaryoda isimleri yazmasına rağmen tanımadığımız, isimlerini bilmediğimiz bu iki karakterin partner olduğu uylasımına bizi iten nedir? Bu benimsemeye de yatak odası ortamından ve diyaloglardan ulaşabiliriz. Son olarak “**Buna ne zaman bir son vereceksin?**” sorusunun, ikilinin daha önce de benzer durumlarda ihtilafta bulundukları varsayımını izleyiciye verdiğini görebiliriz.

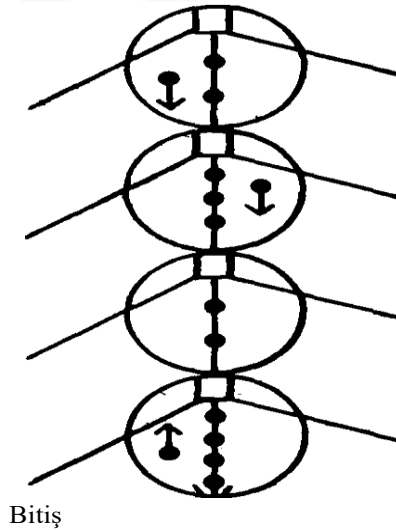
Yukarıdaki basit örnek, elbette daha karmaşık hale getirilebilir. Yatak odasının ev sahibi dışındaki kişilere mahremliği durumundan daha fazlası ya da daha kompleks durumlar karşımıza çıkabilir. Farklı kültürlerdeki alışkanlıklar, farklı izleyici kitlelerine olağandışı gelebilir. Tam tersi, bir kültürde oldukça doğal gözüken eylemler bir başkasına sıra dışı gözükebilir. Uylasım, mikro ölçekte olduğu gibi makro ölçekte de gerçekleşebilir. Sevdiği insanı kaybeden karakterin çektiği acı evrenseldir ve hangi kültürde olursa olsun aynı uylasım ile kabul edilir. Anlatının makro ölçekli uylasımına yer vermesi, onun daha geniş kitleler tarafından kabul edilmesine de olanak sağlar.

Çekirdek ve Uydu

Chatman’ın çekirdek ve uydu kavramlarıyla açıkladığı durumlar, syuzhet ya da öyküleme sözcükleri yerine neden olay örgüsü tamlamasını kullanmaktan imtina ettiğimize bir örnek teşkil etmektedir. Geleceğe Dönüş’te Marty’nin o gece zaman makinesini test etmek için Dr. Brown ile buluşmaya gitmemesi veya Batman’de Bruce Wayne’in anne ve babasının bir yankesici tarafından öldürülmemesi, takip eden tüm olayların neden sonuç bakımından çökmesine sebep olacaktır. Verdiğimiz örnekler Aritoteles’in **peripetie** yani **baht dönümü** olarak tanımladığı, öykünün özünü oluşturan temel olaylardır. Fakat aynı zamanda birer çekirdektir. 1955 yılında Marty’nin anne ve babası ile tanışmaması sonrasında gelen eylemlerin başlatıcısı veya nedenidir. Ancak yaşanmaması durumunda dahi “kazara gittiği geçmişten kurtulma” örgüsünü değiştirmez. Dolayısıyla bu olay bir çekirdektir ancak baht dönümü değildir. Çekirdek eylemi hemen ardından takip eden eylemlerin çoğunluğu, çekirdek eylem kadar önem arz etmez. Bu eylemleri çıkarmak ya da değiştirmek olay örgüsü içinde noksanlıklara sebebiyet verebilir ancak neden sonuç zincirinin kopup yapının yıkılmasına neden olmaz. Bu tip eylem ve olaylara da Chatman, uydu adını vermiştir.

Yukarıda bahsettiğimiz çekirdek ve uydu kavramlarının art arda gelerek oluşturduğu bütün, bir bakıma olayların bir örgü meydana getirmesidir. Ancak syuzhetin veya öykülemenin salt işlevinin olayları sıralamak olmadığını, aynı zamanda farklı tekniklerle şekillendirmek ya da estetize etmek olduğunu hatırlayalım. Chatman, çekirdek ve uydu kavramlarını açıklarken aşağıdaki diyagramdan faydalanır.

Başlangıç



49

yönüne göre daha sonraki ya da daha önceki çekirdeklerin geleceğine ya da geçmişine aittir” (Chatman, 2009, s. 50).

Chatman’ın bu diyagramı, anlatı bloğu içindeki parçalar (eylem, durum ve olaylar) arasında önem bakımından bir hiyerarşi olup olmadığı sorusunu akla getirir. Eğer bakış açımız olay örgüsü tarafından ise, gerçekten böyle bir hiyerarşiden söz etmemiz mümkündür. Bazı parçaların vazgeçilebilir olması veya alternatiflerinin uygulanması durumunda olay örgüsünün anlatının ana mantığına uygun biçimde ilerleyebiliyor olması, bu hiyerarşiden söz etmek için yeterli kanıt sunmaktadır.

Geciktirim, Sürpriz ve Belirsizlik

Geciktirim, sonucu belli olanın nispeten uzatılmış anlatı parçaları kullanılarak verilmesidir. Geciktirim kullanılan anlatılarda, anlatı bloğunun hatta bazen öykünün varacağı nokta bellidir. Fakat izleyici, sona nasıl ulaşıldığı sorusuna yanıt ararken acı ve haz arasında bir duygu durumu içine girer. Öte yandan belirsizlik ise, sonucun belli olmadığı durumlar için kullanılır.

Bir filmin açılışının kaldırımında yatan cansız bir bedenle yapıldığını varsayalım. Takip eden sahnede, az önce cansız halde gördüğümüz karakterin kanlı canlı karşımızda olduğunu düşünelim. Eğer anlatıda geriye dönüş tekniği kullanıldıysa, izleyici tüm filmi karakterin hangi olaylar neticesinde kaldırımında can verdiğini düşünerek geçirecektir. Tersine, açılış ikinci sahne ile yapıldığında ve ilerleyen sahnelerde karakterin odasında uyurken yangına yakalandığı gösterildiğinde, izleyici karakterin bu yangından kurtulup kurtulamayacağını sorgulayacaktır. Açık biçimde ilk versiyon geciktirime, ikinci versiyon ise belirsizliğe örnektir. Bu tekniklerin uygulanması durumunda izleyici sıklıkla olacakları önceden bilmenin verdiği doğüstü bir gücün hazzını hissedecektir. Belirsizlik ise bilinmeyeni çözüme ulaştırma gayretinin verdiği bir duygudur. Pek çok polisiye anlatı, bu duyguyu besler.

Sürpriz ise, geciktirim ve belirsizlik teknikleriyle birlikte kullanılabilecek bir yan teknik olarak karşımıza çıkar. Uylaşımın işaret ettiği sonucun ya da anlamın yanlış çıkması sonucu meydana gelir. **The Sinner** adlı dramının ikinci sezonunun ilk bölümü, tatil yolunda yetişkin bir çiftin ve bir çocuğun neşeli yolculuklarıyla açılır.

Çiftin çocuğa olan ilgi ve alakaları, izleyiciyi çocuğun anne ve babaları oldukları sonucuna yönlendirir. Fakat ikinci bölümde çiftin anne ve baba olmadığı ortaya çıkar. İzleyici açısından bu gelişme açık bir sürprizdir.

Edebiyatta ve sinemada sıkça kullanılan bir teknik, temel olarak sürpriz başlığı altında ele alınabildiği gibi, daha geniş bir tanımlamayı gerektirmektedir. Plot Twist adı verilen bu teknik, anlatıdaki öykü çizgisinde görülen radikal bir değişikliği ya da öykünün izleyiciye verdiği beklentilerin boşa çıkmasını ifade eder (Singleton, Conrad, & Healy, 2000, s. 229).

Bordwell'in Syuzhet'in fabulayı düzenlediği başlıklar konusuna geri dönelim. Anlatının mantığı üzerine yapılan düzenlemenin ardından kaşılaştığımız ikinci başlık **zaman üzerinde** yapılan düzenlemedir. Hem Chatman (Chatman, 2009, s. 58) hem de Bordwell (Bordwell, 1985, s. 51) bu konuda Gerard Genette'nin yaptığı sınıflandırmayı kullanmışlardır. Anlatı zamanıyla anlatılan zaman arasındaki ayrım, gerçek yaşamda takvimlerle, saatlerle bölünmüş zamanla kurmaca evrende geçerli olan zaman arasındaki farka dayanır (Ersümer, 2013, s. 29). Syuzhet, fabula üzerindeki tüm olayları izleyiciye yansıtmak yerine sadece mantıksal olarak birbirine bağlı ve ard arda dizildiğinde bütünsel anlamı içerecek olayları seçer.

Genette'ye göre syuzhet, fabula zamanını üç yolla biçimlendirir:

Süre: Syuzhet, fabula olaylarının kapsadıkları süreleri eksiltebilir, fabula zamanını yavaşlatıp hızlandırabilir ya da özetleyebilir. Böylelikle anlatının ritmini yönetir (Ersümer, 2013, s. 46). “Bunun sonucunda aşağıdaki temel ilişki tipleri ortaya çıkar: Eşzamanlı / eş süreli / eşit sunumda, öykü zamanı ve söylem zamanı neredeyse birbirine eşittir ya da ritmik olarak birbirine eşlenmiştir. Hızlandırma/ivme kazanma durumunda, söz konusu bölümün söylem zamanı öykü zamanından oldukça kısadır. Yavaşlatma durumunda söz konusu bölümün söylem zamanı öykü zamanından oldukça uzundur. Yavaşlatma nadiren karşılaşılan bir durumdur. Eksilti / atma / çıkarma, öykü zamanına ait bir kısmın metinde temsil edilmemesi, atlanmasıdır. Duraklama: Duraklama esnasında, söylem zamanı betimleme ya da yorumlamayla geçer” (Parın, 2017, s. 73).

Sıklık: Syuzhet, fabulada bir kez olmuş bir olayı bir kez anlatabildiği gibi birden çok kere de anlatabilir ya da fabulada tekrar eden olayları bir kez anlatabilir.

Düzen: Syuzhet olayların oluş sırasını izlemek, kronolojik sıraya bağlı kalmak zorunda değildir. Önce olan ile sonra olan arasında bazı yer değiştirmeleri yapar. Bunu yaparken kullanılan iki temel yöntem geriye dönüş ve ileriye atlama teknikleridir (Ersümer, 2013, s. 46) . “Anakroni, öyküdeki mutlak kronolojiden sapma demektir. Anakroninin başlıca iki tipi vardır. Bunlardan ilki geriye dönüş, ikincisi ise ileriye atlamadır. Akroni ise zaman açısından düzensiz olaylar dizisidir” (Parın, 2017, s. 72).

Syuzhetin fabulayı düzenlediği üçüncü alan ise **mekân** üzerinedir. “Öyküde olayların geçtiği yere dair bilgi olmayabilir ya da olayların geçtiği yer belli değildir. Ancak syuzhetin bu olayları anlatabilmesi için bunları mutlaka bir mekânsal zemine oturtması gerekir. Syuzhet öykü olaylarının geçtiği mekâna dair çeşitli bilgileri içerir (Ersümer, 2013, s. 30). Back to the Future serisinin ikinci filminde Marty’nin 2015 yılında aldığı son 30 yılın spor müsabakalarının sonuçlarını içeren almanak, 1955 yılında Biff’in eline geçer. Marty 1985 yılına geri döndüğünde Biff’in bahis oyunlarından kazandığı parayla bir imparatorluk kurduğu bir alternatif gerçeklikle karşılaşır. Nedensellik üzerinden yapılan düzenlemenin yanında, Marty’nin yaşadığı Hill Walley kasabasının da değiştiği, Biff’in kurduğu düzenin özelliklerine göre dizayn edildiği görülür. Syuzhet mekân üzerinden alternatif gerçekliğin özelliklerini güçlendirmiştir. Ayşen Oluk Ersümer, David Bordwell’e yaptığı atıfla syuzhetin fabulayı mekân üzerinden düzenlemesini Alfred Hitchcock’un Arka Pencere filmiyle örneklendirir. “Filmde syuzhet, fabula mekanına dair bilgileri iyice kısıtlar. Anlatının mekânı, Jeff’in penceresinden gördüğü apartman daireleri ve aradaki bahçeyle sınırlandırılmıştır. Burada izleyici, Jeff’le aynı konumda olarak bu avlunun dışındaki mekanlarda olan şeylerin bilgisinden mahrum bırakılır. Film tamamen bazı bilgilerin izleyicilere verilmemesi temeline dayanır” (Ersümer, 2013, s. 30-31).

Syuzhetin nedensellik, zaman ve mekân üzerinden yaptığı çeşitli düzenlemelerin sonucu karşımıza filmin fabulası çıkar. Syuzhetin karakterlere, bilgilere, kronolojiye yönelik manipülasyonu, filmin anlatı yapısını ortaya çıkartır. İzleyici bu

manipölasyonların sonucu olarak, filmde izlemediği veya edinmediği olay ve bilgiler bütünü vasıtasıyla fabulayı oluşturur.

Allan Cameron ve Modüler Anlatı

Klasik anlatının dahilinde bulunan stratejilerin, klasik anlatının temel düsturlarını zorladığı ve kimi zaman bozduğu örnekler, özellikle 90'ların ortasından günümüze kadar uzanan bir dönemde kendisini hissettirmeye başlamıştır. Complex Narrative (Karmaşık Anlatı) ve Puzzle Films (Yap-boz Filmler) başlıkları altında çalışmanın devamında incelenecek olan bu durumlar için Allan Cameron'ın Modüler Anlatı teorisini irdelemek bu noktada elzem görünmektedir.

Pulp Fiction, Eternal Sunshine of the Spotless Mind ve Babel gibi filmler üzerinden yola çıkan Matthew Campora, Allan Cameron'ın çalışmasına değinerek, bu filmleri nasıl tanımlamamız gerektiği sorusunu sorar. İzleyiciye alışlagelmiş klasik anlatı filmlerinin sunduğundan daha karmaşık bir anlatı yapısı sunan bu filmler klasik olanın varyasyonları mıdır yoksa geleneksel Hollywood filmlerinin sınırlarında dolaşan sanat filmleri midir? Eğer bu filmler bambaşka bir tanıma ihtiyaç duyuyorsa, bu nedir? (Campora, 2010).

Allan Cameron, Modular Narratives in Contemporary Cinema adlı kitabında, anlatının ve anlatının karmaşıklaştığı filmleri dört başlıkta toplar. Cameron'a göre bu başlıklar şunlardır:

1- Anakronik Anlatılar (Anachronic Narratives)

Anakronik anlatıya sahip filmler, geri dönüş (flashback /analepsi) ve sıçrayış (flashforward / prolepsis) kullanarak öykü içindeki birincil ve ikincil öykü çizgisi arasındaki hiyerarşiyi bozar.

2- Çatallanan Yol Anlatıları (Forking – Path Narratives)

Cameron'ın Çatallanan Yol adını verdiği bu formda, öykünün küçük değişimler sonucu alternatif versiyonlarının işlendiği filmler ele alınmaktadır. Run Lola Run, Groundhog Day ya da Sliding Doors gibi filmler bu tipe örnek olarak gösterilebilir.

3- Epizodik Anlatı (Episodic Narratives)

Alan Cameron, epizodik anlatı formunu ikiye ayırır. Bunlarda ilki olan ‘özet’ anlatıda, öykü kronolojik ya da neden-sonuca dair alanlarda düzenlenmez. Bunun yerine, olaylar, sıklıkla mantıksal düzleme oturmada serilir. Bu formun en açık örneği, Peter Greenaway’in *A Zed an Two Noughts* filminde karşımıza çıkar. Filmde, hayvanlara saplantı derecesinde bağlı olan iki kardeşin eylemleri, hayvanların isimlerinin alfabetik sırasıyla dizilir.

Epizodik anlatının ikinci alt formu olan ‘antoloji’ formunda ise anlatı çeşitli kısa hikayeler içerir. Bu hikayeler görünürde birbiriyle bağlantısız sanılırken, hikayelerin aynı diageitic evrende geçtiği anlaşılır. Krzysztof Kieslowski’nin ‘Dekalog’ adlı eseri ve Blu Tv’nin ‘7 Yüz’ adlı yapımı, bu forma örnek olarak gösterilebilir. İki yapım da bir apartmanın farklı dairelerinde yaşayan insanların birbirlerinden çoğunlukla bağımsız hikayelerini işlemektedir.

4- Bölünmüş Ekran (Split Screen)

Split Screen (Bölünmüş Ekran) formu, öykü içindeki eylemleri, karakterleri veya olaylar eş zamanlı olarak iletir. Bu eş zamanlı iletim, ekranın ikiye veya daha fazla bölüme ayrılmasıyla gerçekleşebilir. Bu forma, Mike Figgis’in ‘Time Code’ filmi örnek olarak gösterilebilir (Cameron, 2008, s. 6 - 16).

İKİNCİ BÖLÜM

2. İZLEYİCİNİN KULLANICIYA DÖNÜŞMESİ: İNTERNET

2.1. Karasal Yayından Quality (Nitel) TV'ye: İzleyici ve Televizyon

Televizyonun ortaya çıkışından itibaren teknolojiyle olan ilişkisi, onun izleyiciyle yürüttüğü ilişkiye ve içerik özelliklerine doğrudan etki etmiştir. Bir başka deyişle teknoloji – televizyon – içerik – izleyici arasında doğrudan bir ilişki olduğundan söz edilebilir. Aracın geniş kitlelere yayılması aşamasında teknolojik ilerlemenin daha çok yayın ağının genişletilmesi ve daha fazla kişiye ulaşılabilmesi hususuna odaklandığını iddia etmek yanlış olmaz. Bu noktadan hareketle geleneksel televizyon yayıncılığının temelinde nitelikten ya da sanatsal üretimden ziyade enformasyon aktarımına daha uygun olduğunu yönünde genel bir kanı mevcuttur (Ateşalp, 2012). John Ellis'in televizyonun karakteristik özelliklerinin sanatsal üretime uygun olmadığına belirtmesine paralel olarak Richard Adler, **Televizyonu Anlamak** adlı derleme çalışmanın girişinde, teknik özellikleri nedeniyle (düşük çözünürlük, düşük ses kalitesi, küçük ekran) televizyonun **dramatik gösterilere** uygun olmadığını belirterek, televizyonun canlı yayınlarla olayları, enformasyonu anında iletebilme potansiyeline odaklanmaktadır (aktaran Ateşalp, 2012, s. 13).¹⁴ Adler'ın savı, sinema salonu ile oturma odası arasındaki farkları da gözler önüne sermektedir. Bu önermeyi temel aldığımızda televizyonun teknik özelliklerinin gelişmesi sinema salonundaki film gösteriminin (görüntü kalitesi, ekran oranı, ses kalitesinin artması, bölünmeyen anlatılar vb.) tarafına ilerlerse, karşımıza sinema izleyicisine yakın bir izleyici profilinin çıkması beklenebilir.

¹⁴ John Ellis'in Raymond Williams'dan ayrılarak akış prensibine karşı çıktığı, geleneksel televizyon yayıncılığının parçalı bir sistem olarak görülmesi gerektiği savı ile ilgili tartışmaları önceki bölümlerde (s.17) işlenmişti. Bu noktada ise televizyonun karakteristik özelliklerinin (televizyon metninin reklamlarla bölünen anlatısı, izleyicinin metni kumanda ile bölüp parçalama olasılığı, televizyon izlemenin evde gerçekleşen ve sürekli dikkat gerektirmeyen bir aktivite olması), sanatsal üretime sekte vuracak durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1950’li ve 60’lı yıllarda Amerikan televizyonlarında görülen ünlü edebiyat eserlerinin uyarlamalarının ardından özellikle 70’li ve 80’li yıllar, televizyona ait anlatı formlarının yerleşmesi ve gelişmesinin gözlemlendiği yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980’lerde nitel televizyon örneği olarak nitelendirilen yapımların ortaya çıkmasında ilk yıllarda sitcom’ların yapımcılığını yapan MTM adlı şirketin 1970’lerin ikincisi yarısından itibaren televizyon draması üretimine başlaması ve nitel dramalarla kendini diğer kanallardan farklılaştırmaya çalışan, gelirini abonelik sistemi ile sağlayan Home Box Office’in (HBO) kurulması önemli rol oynar. MTM dramalarının ayırt edici özellikleri olarak öz düşünümsellik ve metinlerarasılık gösterilmektedir. MTM dramaları alışlagelmişin dışındaki anlatıları ve görsellikleriyle, izleyicilerin belli bir çaba sarf etmesini gerektirmektedir 1981 yılında yayınlanmaya başlanan MTM yapımı **Hill Street Blues**, nitel televizyonun ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Hill Street Blues belgesel stilinde kamera kullanımı, doğaçlamaymış hissi uyandıran üst üste binmiş diyalogları, geniş oyuncu topluluğu, etnik stereotiplere uymayan oyuncular ve iç içe geçmiş birden çok hikâyeyi çözüme ulaştırmaksızın anlatmasıyla o dönemde diğer televizyon dramalarından ayrılır. Anlatısında televizyon polisiye dizisi, *soap opera*, parodi gibi farklı türlere özgü öğeleri bir arada kullanan *Hill Street Blues* o dönemde ortaya çıkmakta olan prime-time soap operasının ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir (Ateşalp, 2012).

1980’lerden sonra televizyonda yeni bir altın çağ başladığına dair tartışmalar sürse de çoğunluk, mevcut ağ (network) yapımlarından daha iyi, daha sofistike, daha sanatsal bir programcılık biçiminin ortaya çıktığını fark ediyordu. Bu yeni biçim **Nitel (quality) Televizyon** olarak adlandırıldı. (...) Bir nitel serisi öğretir, zenginleştirir, meydan okur, kuşatır ve karşı durur. Riskleri göze alır, dürüsttür ve aydınlatıcıdır. Zekaya yöneliktir ve hislere dokunur. Konstransiyon ve dikkat gerektirir, düşünceyi kışkırtır. Nitelendirme araştırılmıştır. Genel olarak “quality” komedi hem mizah duygusuna hem de kalbe dokunacaktır (Özmen, 2014, s. 85-56).

HBO’nun geleneksel anlatının dışına çıkmasında bazı faktörlerin bulunduğu belirten Robin Nelson, bunların izleyicinin ilgisini uzatacak bir anlatı modunun ve kaliteli

izleyiciyi – ki bu izleyici aynı zamanda en yüksek gelir düzeyine sahip olan izleyici grubudur- çekecek anlatılara ihtiyaç duyulması olduğunu belirtir (Nelson, 1997, s. 30-31).

Robert J. Thompson, **Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER** adlı kitabının giriş kısmında, bir televizyon içeriğinin nitel televizyon (Quality TV) olarak adlandırılmasını 12 adet kritere bağlar. Bu kriterlere göre;

- Nitel televizyonu en iyi tanımlayan şey ne olduğu değil ne olmadığıdır. Nitel televizyon sıradan televizyon (içerikleri) değildir.
- Nitel televizyon yapımlarında rol alan oyuncular sıklıkla tiyatro ve sinemadan gelirler.
- Nitel televizyon iyi eğitilmiş, yüksek gelirli ve görece genç izleyiciyi hedef alır.
- Nitel televizyon yapımları tecimsel yayın önceliği ağır basan televizyonlar tarafından hoş karşılanmazlar ya da riskli bulunurlar.
- Nitel televizyon yapımları geniş bir yelpazede karakter çeşitliliğine ve bakış açısına sahip olurlar.
- Nitel televizyonun hafızası vardır. Dramalar her epizodu sıklıkla önceki epizotta olanları hatırlama eğilimindedir.
- Nitel televizyon eski türleri birbiriyle karıştırarak yeni bir tür yaratır.
- Nitel televizyon edebidir ve yazar odaklıdır. Senaryo, nitel olmayan yapımlara göre oldukça karmaşıktır.
- Nitel televizyon kendi kendinin farkındadır.
- Nitel televizyon toplumda tartışma yaratacak konuları ele alır ya da bu konuları öykü içinde kullanır.
- Nitel televizyon realizmden etkilenir.
- Yukarıda sayılan 11 kriteri sağlayan içerikler genellikle saygın kurumlarca ödüllendirilir. (Thompson R. , 1997 , s. 13-15)

Robert Thompson 2007 yılında **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond** adlı kitabın önsözünde 1997 ve 2007 yılları arasını ele alır. Thompson'a

göre artık birçok karasal yayın yapan kanalda Quality TV özellikleri taşıyan yapımlar yer almaktadır ve hatta bu yapımlar çoğunluktadır. Quality Tv bir virüs gibi yayılmaktadır (Thompson R. , Preface, 2007).

Mareike Jenner, HBO'nun başını çektiği Quality TV yaklaşımının **TVIII** olarak adlandırıldığını belirtir ve Roberta Pearson'dan şu alıntıyı yapar: "ABD'de 1950'lerin ortalarıyla 1980'lere kadar olan dönem kısıtlı kanal çeşitliliği, geniş izleyici kitlesi ve üç büyük network hegemonyasıyla anılır. Bu döneme **TVI** adı verilir. **TVII** dönemi, 1980'lerle 1990'ların sonuna kadar olan dönemdir. Bu dönemde kanal/network sayısı artmıştır. Nitel televizyon ortaya çıkmıştır ve networklerin pazarlama stratejileri söz konusudur. **TVIII** ise 1990'ların sonunda 2010'ların başında devam etmekte olan dönemi kapsar. Bu dönemin özellikleri arasında dijital dağıtım platformlarının çoğalması, daha fazla izleyici bölünmesi sayılabilir". Pearson'ın yaptığı bu dönemlendirme elbette Amerika Birleşik Devletleri'nde televizyon yayıncılığının gelişimi ve dönüşümünü ifade etmektedir. Bunun yanında Pearson, Batı ülkelerinde gelişmelerin her birinin ABD'den birkaç yıl sonra başladığını ekler ve kabaca dönemlerin özelliklerinin birbirine benzediğini belirtir. John Ellis ise özellikle İngiliz televizyonuna odaklanır ve İngiltere'deki televizyon yayıncılığını üç döneme ayırır. Bunlardan ilki **Kıtlık** dönemidir. Ellis'e göre birçok ülkede 70'lerin sonu hatta 80'lerin başına kadar, sınırlı sayıda televizyon kanalının olduğu bu dönem deneyimlenmiştir. Kıtlık dönemi yerini **Bulunabilirlik** dönemine bırakır. Bu dönemde birçok televizyon kanalı, uydu ya da kablo yayın teknolojileri vasıtasıyla daha fazla izleyici çekmek için birbirleriyle yarışmaktadır. Üçüncü dönem ise **Bolluk** dönemidir. Bolluk dönemi Ellis'e göre artık televizyon kanallarının yayınlarından çok **içerik** adı verilmeye başlanacak olan televizyon ürünlerinin farklı teknolojiler vasıtasıyla tüketilmeye başladığı dönemdir. (Jenner, 2018, s. 10-11)

John Ellis ve Roberta Pearson, İngiliz ve Amerikan televizyonlarını dönemlere ayırırken kriterlerini benzer bir perspektiften yapmaktadırlar. Buna göre dönemlerin hepsinin dönüşümünün ya da değişiminin teknolojik değişimlere bağlı olduğu görülmektedir. Daha fazla televizyon kanalının kurulabilmesi, kablo tv teknolojisi vb. teknolojik gelişmeler, sıklıkla bahsi geçen dönemlerin kapanmasına ya da yeni

dönemlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Ülkemizdeki gelişime yalnızca teknolojik gelişmeler perspektifinden bakmanın mümkün olabildiği bir analizde, yine benzer geçişleri daha geç ama belirgin biçimde görmek olasıdır.

Mareike Jenner’a göre çevrimiçi ulaşılan Netflix ve diğer isteğe bağlı video platformları, televizyon “makinesinden” uzaklaşmayı simgeler (Jenner, 2014, s. 2-3). Jenner, makalesinde adını koyduğu biçimde isteğe bağlı video platformlarının yayılmasıyla değişim gösteren izleme ve içerik değişiminin **TVIV** olarak tanımlanıp tanımlanamayacağını tartışmaktadır. Ona göre 2000’li yılların başında oldukça revaçta olan DVD kiralama, illegal içerik indirme ve izleme eğilimi, izleyici davranışlarında yeni bir değişime sebep olmuştur. Bu değişime **Binge Watching** denmektedir.

Öte yandan Netflix’in televizyon olmaması, akıllara HBO’nun meşhur sloganını getirir. “*Bu Televizyon Değil. Bu HBO.*” HBO’nun sloganı geleneksel televizyondan farklılığı simgelerken Netflix’in başını çektiği isteğe bağlı video platformları, çoğunlukla seriyallere ağırlık verip geleneksel televizyona dair hiçbir şeyle ilişkilendirilmez (Jenner, 2014, s. 8).

John Ellis’in bolluk dönemi olarak nitelendirdiği dönemin halen devam ettiğini, televizyon programlarının birer içeriğe dönüştüğünü ve sıklıkla internet tabanlı uygulamalar vasıtasıyla birer transmedya içeriği haline geldiğini deneyimlemekteyiz. Bunun yanında isteğe bağlı video içerikleri özelinde ele alınan içeriklerin ise kaynağının geleneksel televizyon olmadığı ve özellikle isteğe bağlı video içerik platformlarına özel üretildiğini görmekteyiz. Bu iki gelişim halen, eş zamanlı olarak devam etmektedir. Televizyonun dönemselleştirilmesinde bir dönemin kapanıp bir diğerinin açılması kuralını göz önünde bulundurduğumuzda, isteğe bağlı video platformlarının temsil ettiği kavramın bu yaklaşıma göre “televizyon” olamayacağı aşıkardır. Yeni deneyimlediğimiz bu durumun hem yapısal hem de nitelik olarak televizyonla aynı köklere sahip olduğu bir gerçek olarak karşımızda durmasına karşın, izleyici perspektifinden bakıldığında geleneksel televizyon yayınının tüketimi ile isteğe bağlı video içeriklerinin tüketimi arasında televizyon aracının kullanılması haricinde pek fazla benzer yön kalmamıştır. Bu yeni durum, İnternete ait video tüketimi, sinema ve televizyonun tüketim ve üretim biçimlerinden doğmuş, ancak

televizyondansa (dramalar özelinde) sinemaya daha yakın bir içerik havuzuna işaret etmektedir.

Geleneksel televizyondan nitel televizyona geçişin ardından, nitel televizyonun isteğe bağlı video platformlarında kendine yer bulması, bir akımın yaygınlaşmasından daha fazlası olarak değerlendirilebilir. Çünkü yaşanan bu geçişte yalnızca televizyonun anlatı yapısının ve içerik niteliğinin değil aynı zamanda geleneksel televizyonun estetiğinin de terk edildiğini görmekteyiz. Mareike Jenner’ın “Netflix televizyon değildir” önermesine dair tartışmalara ileriki bölümlerde değineceğiz. Öncelikle izleyicinin daha önce göstermediği bir tutum olan ve isteğe bağlı video içeriklerinin karakteristiği gibi gözüken Binge Watching kavramını irdelememiz önem arz etmektedir.

2.2. Binge Watching (İzleme Maratonu)

Binge Watching¹⁵ (Yerli kaynaklarda karşımıza Dizi Maratonu olarak çıkmaktadır. Ancak “dizi” kelimesinin kullanım alanlarının tartışmalı olması sebebiyle tez içinde orijinal ismiyle ya da “izleme maratonu” olarak kullanılacaktır.) deyimi, İngilizce Binge Eating¹⁶ ya da Binge Drinking¹⁷ deyimlerine gönderme olarak fazla sayıda ya da sürede televizyon içeriğini bir kerede tüketme anlamında kullanılmaktadır (Sung, Kang, & Lee, 2018, s. 409). Ülkemizde bu kavramı sıklıkla internet üzerinden korsan ya da isteğe bağlı video platformları vasıtasıyla bir içeriğin birden çok bölümünün tüketilmesi olarak gözlemlerken, son yapılan araştırmalar izleme alışkanlıklarının çoklu izlemeye doğru evrildiğini göstermektedir. 2016 yılında Deloitte tarafından yapılan bir araştırmaya göre katılımcıların %70’i binge watching deneyimi yaşadıklarını, %31’i ise haftalık olarak bir içeriğin bölümlerini bir oturuşta arka arkaya izlediklerini belirtmişlerdir (Spangler, 2016).

¹⁵ Binge Watching kavramının karşılığını yerli kaynaklarda Dizi Maratonu olarak görmekteyiz. (Sanatata, 2016)

¹⁶ Bir oturuşta çok miktarda yemek yeme bozukluğu (binge eating disorder) olarak bilinmektedir. Bkz: (Binge Eating Disorders, 2019)

¹⁷ Bir oturuşta fazla miktarda alkol tüketmek (Binge Drinking). (Cambridge Dictionary, 2019)

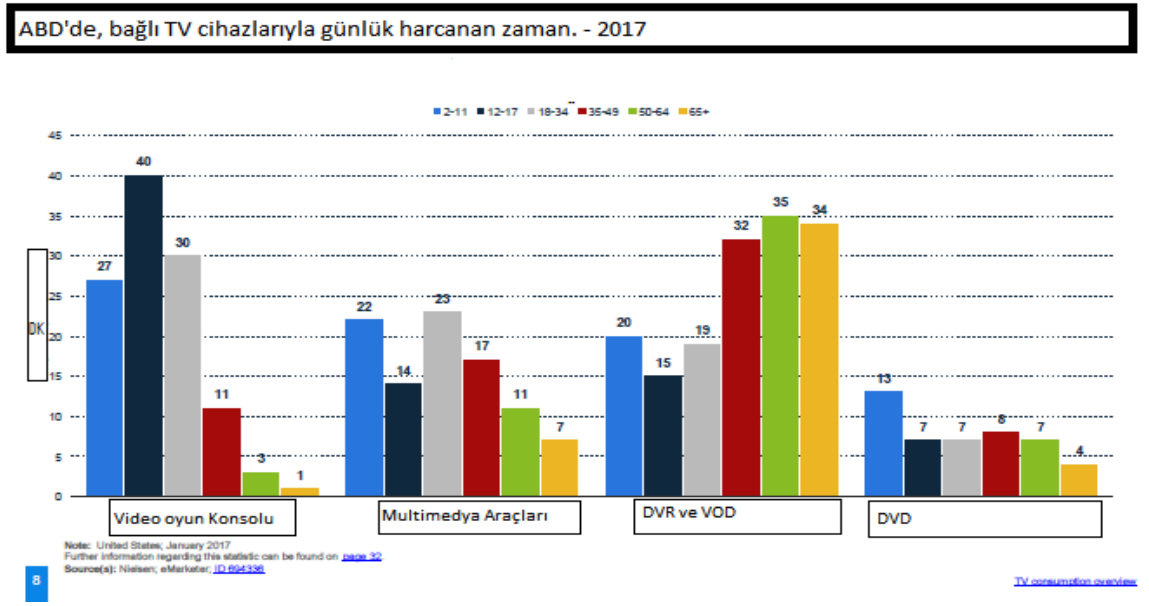
İzleme maratonunun bir kavram haline gelmesinde, 2000’li yılların başında, televizyon dramalarının DVD seti olarak alınıp izlenmesi, internetten indirilmesi gibi uygulamaların olduğunu belirten Mareike Jenner, isteğe bağlı video içerik platformlarının izleme maratonu etkinliğiyle ilişkisini, Arrested Development adlı sitcom ile açıklar. Amerikan Fox kanalının yapımı olan Arrested Development üçüncü sezonu sonrası düşük reytingler gösterilerek yayından 2006 yılında kaldırılır. Ancak yapım ilerleyen yıllarda izleyici için “kült” statüsüne ulaşır. 2013 yılında Netflix yapımın dördüncü sezonu olarak 15 bölümü aynı anda arşivine yükler ve üyeleriyle paylaşır. Bu, Netflix’in yapımı izleyicilerin istediği gibi, bir kerede birden fazla sayıda bölüm olmak üzere, izlemelerine olanak tanıdığını göstermektedir (Jenner, 2014, s. 11-12). 2019 itibariyle konuşmak gerekirse Netflix’in tüm orijinal içeriklerini aynı şekilde tüm sezonu bütün halinde arşivine eklediğini ve üyeleriyle paylaştığını görmekteyiz.

Türkiye’de 2000’li yıllarla birlikte adsl internet donanımlarının daha fazla haneye yayılmasıyla, internet üzerinden korsan içerikleri kişisel bilgisayarlara indirmenin, söz gelimi bir dizi veya seriyalin tüm sezonlarını, bu içeriklerin epizotlarını hızlıca ve bir oturuşta tüketmenin özellikle genç nüfus arasında popüler olduğu bilinmektedir. Günümüzde Netflix, Blu Tv ve Puhu Tv gibi legal üyelikli isteğe bağlı video platformlarının yaygınlaşmasıyla, izleme maratonu alışkanlığının hızlanarak sürmekte olduğu görülmektedir.¹⁸

¹⁸ Konuyla ilgili basında yer alan haberlerden bazıları için bkz: (Hürriyet Kampüs, 2017) , (Şen, 2017)

Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan araştırmaya göre katılımcıların karasal yayın dışında televizyon izleme kaynakları aşağıdaki gibidir (şekil 7).

Şekil 7 Bağlı Cihazlarla İzleyicilerin Günlük Harcadığı Zaman

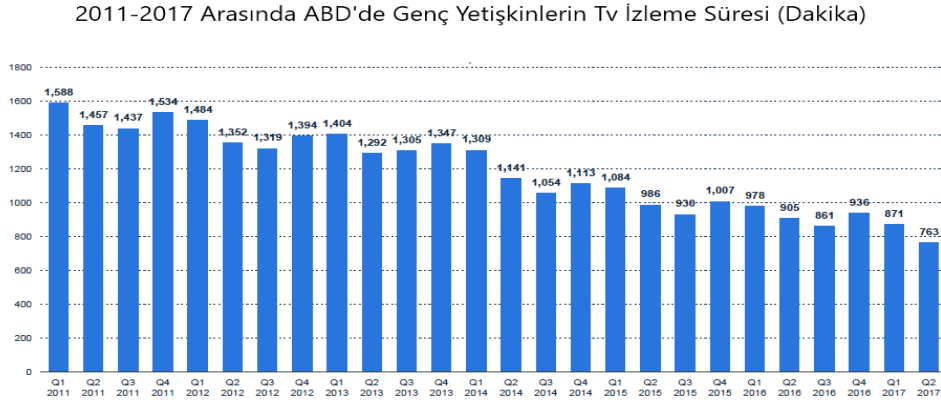


Kaynak :Statista¹⁹

Yine aynı araştırmada Amerikalı genç yetişkinlerin televizyon izleme sürelerinde 2011 – 2017 yılları arasında gözlemlenen değişim aşağıdaki gibidir (Şekil 8).

¹⁹ Statista.com “Binge Viewing in the United States” Dossier.2017.

Şekil 8 Abd'de Genç Yetişkinlerin Tv İzleme Süresi



Kaynak: Statista²⁰

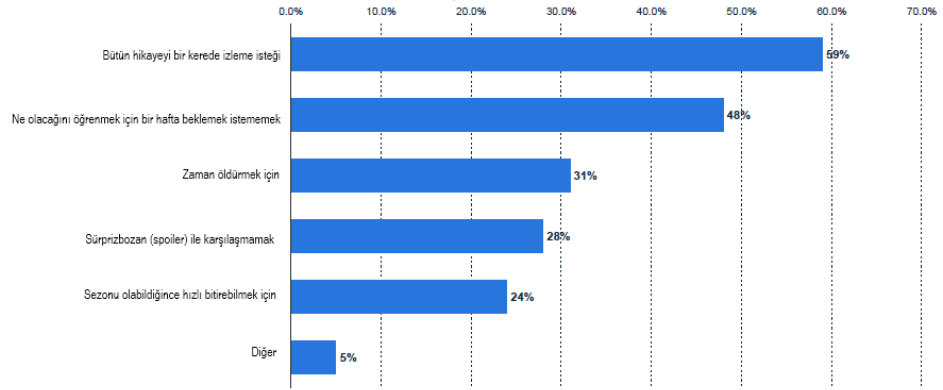
Şekil 7 ve 8, Amerikalı izleyicilerin izleme tercihlerini göstermektedir. Buna göre geleneksel televizyon dışında katılımcıların geniş bir kısmı (aynı zamanda geniş bir yaş grubu yelpazesıyla) isteğe bağlı video platformlarını ve dijital video kayıt cihazlarını tercih etmektedirler. Öte yandan genç yetişkinler arasında geleneksel televizyon izleme süreleri 2011 ve 2017 yılları arasında dikkate değer bir biçimde düşmüştür. Buna göre genç yetişkinlerin geleneksel televizyon izleme süreleri yarı yarıya düşmüştür.

Yine Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan araştırmaya göre katılımcıların dizi maratonu yapma sebepleri sırasıyla; tüm hikâyeyi bir kerede izleme isteği (%59), neler olacağını görmek için bir hafta beklemek istememek (%48), zamanımı geçirmek için (%31), yapımın izlemediğim bölümlerine dair bilgilere isteğim dışında maruz kalmamak (spoiler) için (% 28), olabildiğince hızlı içeriği tüketmek için (%24) ve diğer (%5) olarak gözlemlenmiştir.

²⁰ Statista.com "Binge Viewing in the United States" Dossier.2017.

Şekil 9: İzleme Maratonu Şeklinde İzleme Sebepleri

Tv Programlarını İzleme Maratonu (Binge Watching) Şeklinde Tüketme Sebepleri

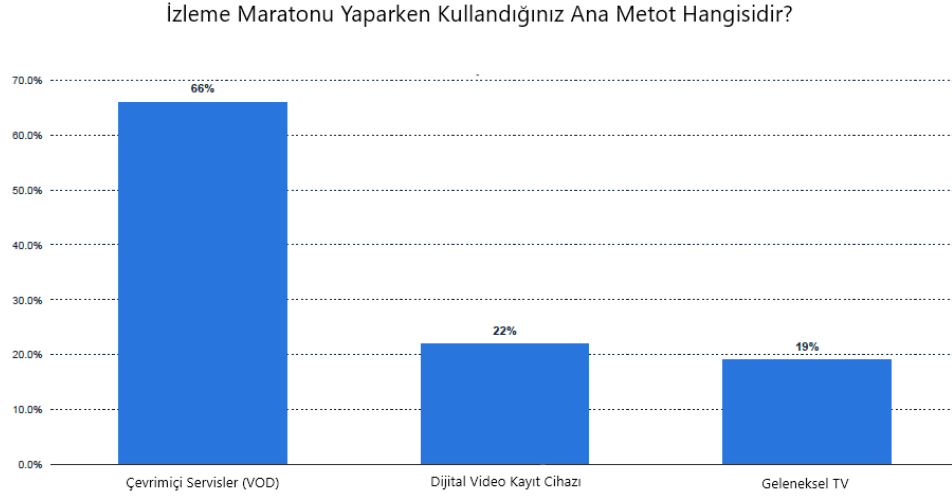


Kaynak: Statista²¹

Bir diğer araştırmaya göre ise katılımcılar dizi maratonu yapma kaynaklarını ya da metotlarını %66 video paylaşım sitelerinden, %22 dijital video kayıt cihazları vasıtasıyla ve %19 geleneksel televizyon yayınlarından yaptıklarını belirtmişlerdir.

²¹ Statista.com "Binge Viewing in the United States" Dossier.2017.

Şekil 10: İzleme Maratonu Yapma Metotları



Kaynak: Statista²²

Araştırmalar izleme kaynaklarının geleneksel televizyondan isteğe bağlı video platformlarına ya da video paylaşım sitelerine kaydığını göstermektedir. Öte yandan izleyiciyi izleme maratonuna sevk eden sebeplerin geniş bir yelpazede olduğu görülmektedir.

2.3. Video on Demand – VOD- (İsteğe Bağlı Video)

İsteğe bağlı video kavramının kökleri, 1970’lerin ortalarında video kaset kaydedicilerin ortaya çıkmasına kadar uzanır. Bugün kullanıldığı anlamını karşılamasa da televizyon içeriklerinin kaydedilip istenildiği zaman izlenebilme teknolojisi, kavramın kökenine dair önemli bilgiler verir. İsteğe bağlı video (VOD), izleyiciye neyi ne zaman izleyeceğine karar verme yetisini verir. Bu bağlamda, VOD teknolojisinin var olması için, dijital yayıncılığın gelişmesi gerekmiştir. Dijitalleşen kablolu yayıncılığın isteğe bağlı videoya geçişin önünü açtığı ve bu kablo tv yayıncılarının kendi isteğe bağlı video platformlarını oluşturmaya başladığı görülmüştür. VOD sisteminin tekil ve temel girişimlerden bugünkü haline dönüşmesi ise, geniş bant

²² Statista.com “Binge Viewing in the United States” Dossier.2017

internet teknolojisinin yaygınlaşması ve Youtube'un ortaya çıkması ile mümkün olmuştur (Evans, 2017).

Analog yayıncılığın dijital yayıncılığa geçiş sürecine paralel olarak, isteğe bağlı video, internet tabanlı arşiv oluşturma ve içerikleri sunma teknolojisine ulaşmıştır. 'Streaming Services' 'OTT' gibi tanımlar ve sınıflandırmalara tabi olan bu teknolojiye sahip kuruluşların en önemlileri, abonelere özel içerikler üretme ve bu içerikleri servis etme stratejisini benimsemişlerdir.

Streaming terimi bir bilgisayar ağı üzerindeki veri aktarma yöntemini tanımlamak için kullanılır. Bu yöntemde internet ağı üzerindeki sunucudan sonraki verilerin alınması sırasında oynatmanın devam etmesine izin veren sabit ve sürekli akış yöntemini tanımlamak için kullanılır. Video verilerinin eş zamanlı olarak aktarımı sırasında video dosyaları sayısal ortamda çok küçük verilere ayrılarak istemci cihaza gönderilir. Hedef noktasında ise video akışlarını işleme için geliştirilen özel uygulamalar sayesinde alıcılar, dosyanın bilgisayara inmesinin beklemeden, video dosyalarını oynatabilirler. Bu yapıda dosya depolanmadığından dolayı yetersiz disk alanı gibi endişeleri ortadan kaldırmıştır (Özel'den aktaran, Akcan, 2017. S. 8).

Bu noktada John Ellis'in 1982 yılında televizyonun karakteristik özellikleri ve sinema ilişkisi konusuna geri dönmek yararlı gözükmemektedir. Televizyon dramalarının tüketiminin akış prensibinden kurtulup izleyici tarafından istendiği zaman tüketimine geçişin sağlandığı kabul edilirse, televizyon içeriklerinin ya da bu çalışmanın üzerinde durduğu biçimde dramalar özelinde sinema anlatısına yakınlaştığı savı için ne gibi çıkarımlar yapılabilir?

John Ellis'in 1982 yılında yaptığı çalışmanın akabinde televizyon üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar, televizyon ve sinemanın birbirine zıt iki araç olduğunu varsaymaya başlamışlardır. Öyle ki, önde gelen gazete yazarları dahi, televizyon ile sinema anlatısının karşılaştırılamayacak ölçüde farklı olduğunu, televizyonun, sinemanın soluk bir yedeği olduğunu savunmuşlardır. Öte yandan sinema anlatısına özgü özellikleri barındıran televizyonun anlatısının, Robin Nelson ve Christine Gerarghty gibi araştırmacıların üzerinde durduğu biçimde günümüzde sinemayla

etkileşim içinde olduğunu göz ardı etmemek gerekir (Ateşalp, 2012, s. 14). O halde günümüzde Ellis'in sunduğu ve televizyonun karakteristik özellikleri olarak tanımladığı faktörlerin bir bir ortadan kalkmasıyla (akış prensibinin isteğe bağlı video platformlarında bulunmaması, reklamsız içeriğe ulaşabilme, sinema perdesi ölçülerine uygun televizyon ekranları, yüksek çözünürlüklü izleme ve yüksek kalitede ses teknolojileri vb.) teorik olarak televizyon dramlarını sinemadan uzaklaştıran durumların kaybolmaya başladığı gözlemlenmektedir. Yine teorik olarak konuşmak gerekirse, söz gelimi Netflix orijinal içerikleri olan Irishman filmini tekil ya da toplu olarak, 16:9 bir televizyon ekranında sinema salonunun karakteristik özelliklerini gözeterek izlemek, tanımlanması gereken bir izleme deneyimidir.

Youtube, Vimeo gibi kullanıcının bilgisayarlar üzerinden ulaşmaya alışkın olduğu isteğe bağlı video platformları yanında, Netflix, Amazon, Blu Tv gibi Smart Tv özellikleri sayesinde sıklıkla televizyon cihazından erişim sağlanan isteğe bağlı video platformları da mevcuttur. Bu platformların ortak özelliklerinden biri, içeriği anten, uydu ya da kablo gibi bir televizyon altyapısından değil, internet bağlantısı vasıtasıyla edinmeleridir.

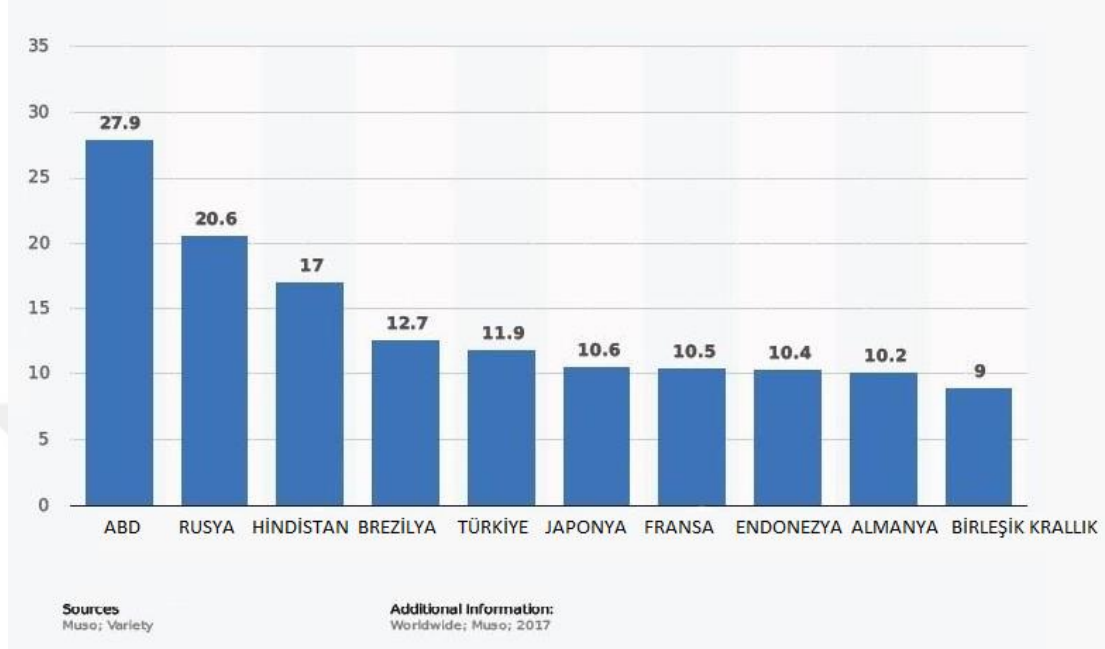
İsteğe bağlı video platformları, çok sayıda videoyu kendi arşivlerinde barındırıp, bu arşivden herhangi birisini herhangi bir zamanda kullanıcıya sunmaktadır. Platformların arşivinde bulunan videoların türü, kişilerin platformları kullanım amacını da belirlemektedir. Söz gelimi internet kullanıcılarının kendi videolarını paylaşımlarıyla ünlenen Youtube'un aksine Netflix, kendi içeriklerini ya da satın aldığı içerikleri arşivine eklemektedir. Dolayısıyla Netflix ve Youtube, temelde isteğe bağlı video platformları olmalarına rağmen kullanım biçimleri farklıdır. Öte yandan ücretsiz kullanım olanağı tanıyan Youtube'un yanında Netflix aboneli bir sisteme sahiptir. Aboneli sistemde kullanıcı aylık bir ücret karşılığında platformun arşivine ulaşımına sahip olur ve bu arşivin kullanımından herhangi bir sınırlandırma bulunmamaktadır. Son dönemde Youtube'un videolarının arasına daha sık reklam aldığı görülmekle birlikte Netflix içerikleri izlenirken ya da ana sayfada reklam bulunmamaktadır. Yine Youtube'un aksine Netflix'in film, dizi, seriyal, belgesel gibi

içerikleri sunduğu, Youtube'un ise telif yasalarına karşı gelmemek koşuluyla her tür videoyu arşivinde barındırdığı bilinmektedir.

Netflix'in aboneli sistemine benzer biçimde çalışan diğer platformlara Amazon Prime, HBO Now, Disney, Hulu örnek gösterilebilir. Ülkemizde dramalara ve belgesellere yer veren aboneli sistemle çalışan platformlar ise 2019 Kasım itibariyle Blu Tv, Netflix, Prime Video'dur.

Ülkemizde 2000'li yıllarla birlikte adsl internet kullanımı başlamış ve çevirmeli bağlantıdan daha hızlı olan adsl bağlantısı abonelikleri internetin kullanım olanaklarını genişletmiştir. Günümüze kadar geçen süreçte uydu ve fiber teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte evlerde ve hatta mobil telefonlarda, eş zamanlı video indirme ve izleme olanakları sağlanmıştır. İnternet hızının bir filmi ya da bir seriyalin bölümlerini makul sürelerde bilgisayara indirmeyi mümkün kılmaya başladığı yıllarda, ülkemizde özellikle genç izleyicilerin korsan yollarla bu tip izleme seçeneklerini tercih ettiği herkesin malumudur. Dahası korsan yollarla çoğaltılan filmler, VCD ve DVD halinde yine korsan yollarla satılmıştır. Günümüzde ise bu uygulamanın, yukarıda belirttiğimiz isteğe bağlı video platformlarına benzer bir üçüncü tip sistemin var olmasına ön ayak olduğu iddia edilebilir. İçerikleri telifsiz biçimde izlemeye olanak tanıyan siteler, korsan yollarla kullanıcıya ulaşan isteğe bağlı video platformlarıdır.

Şekil 11: 2017 Yılında Ülkeler Bazında Korsan Medya Sitelerine Ulaşım (Milyar)



Kaynak: Statista²³

Ülkemiz, 2017 verilerine göre korsan siteler vasıtasıyla medya içeriklerine ulaşımın en yoğun yaşandığı 10 ülke arasında beşinci sıradadır. Ancak Türkiye'nin önünde bulunan ABD (329 Milyon), Rusya (145 Milyon) Hindistan (1 Milyar 336 Milyon 417 Bin) Brezilya (211 Milyon)²⁴ gibi ülkelerle Türkiye'nin (82 Milyon)²⁵ nüfusu karşılaştırıldığında, ülkemizde korsan içeriğin tercih edilme yoğunluğunun çok daha fazla olduğu görülmektedir. Bu durum pek çok ekonomik ve hukuksal çıkarımın yanında, ülkenin kullanıcıları arasında film ve drama içeriklerini tüketme iştahının boyutlarını gözler önüne sermektedir.

2011 yılında 21.5 Milyon aboneden, 2019'un üçüncü çeyreği itibariyle dünya çapında 158 milyon aboneye ulaşan Netflix,²⁶ Türkiye'deki abone sayısını 2019 Eylül itibariyle 1.5 Milyon olarak açıklamıştır.²⁷ 2019 yılı şubat ayında 170 bin olarak ifade

²³ Statista.com "Binge Viewing in the United States" Dossier.2017.

²⁴ (Worldometers - Population, 2019)

²⁵ (Sözcü, 2020)

²⁶ (Number of Netflix paying streaming subscribers worldwide, 2019)

²⁷ (Ulukan, 2019)

edilen üye sayısındaki artış, dikkate değer gözükmemektedir.²⁸ Ülkemizin bir diğer isteğe bağlı video platformu olan Blu Tv'nin abone sayısı ise 334 Bin olarak ifade edilmektedir.²⁹

Veriler göz önünde bulundurulduğunda içerikleri geleneksel televizyon yayınları üzerinden izlemenin düşüş trendinde olduğu, aboneli isteğe bağlı video platformlarına sahip hane sayısının hızlı biçimde arttığı, OTT -TV gelirlerinin arttığı, dünya çapında video kaset ve DVD üzerinden içerik izleme gelirinin son 10 yılda yarı yarıya azaldığı, uluslararası pazarda online video izleme üzerinden elde edilecek toplam gelirin 2027 yılında 43 milyar ABD dolarına ulaşacağı, 2016 yılı itibariyle ülkemizde çoğunlukla içerikleri online platformlardan takip eden izleyicinin toplam izleyiciye oranının %34 olduğu ve dizi maratonu yapanların sayısının her geçen yıl arttığı gözlemlenmektedir.³⁰

Bu bilgiler ışığında yurtdışında kaliteli içerik ve dizi maratonuna uygun kurmaca içeriklerin yapımına ağırlık verilmesi, bir başka deyişle içerik üreticilerinin bu alanlara yatırım yapmalarının mantıklı gözüktüğü sonucuna ulaşılmaktadır. Öte yandan ülkemizin korsan medya içeriği servis eden sitelere en çok girişin yapıldığı ülkelerden biri olması, potansiyel olarak izleyicinin içerikleri online olarak izleme yatkınlığına işaret eden bir gösterge olarak okunabilir. Bunun yanında önde gelen üç isteğe bağlı video platformu olan Netflix, Blu tv ve Puhu tv'nin Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik koşullara rağmen orijinal içerik üretimlerini sürdürmeleri, bu platformların karlılıklarını korudukları ya da orta ve uzun vade projeksiyonlarında karlılığa ulaşacakları yönünde bir işaret olarak görülebilir.

Son yıllarda dünya çapında izleyicilerin davranışlarına ve seçimlerine yönelik yukarıda paylaşılan araştırmalar ışığında, önümüzdeki orta ve uzun vadede dünya çapında üretilecek içeriklerin ağırlığının, isteğe bağlı video platformlarına uygun, anlatı yapılarının dizi maratonu ve her yerde izle gibi metotlarla tüketilmeye elverişli nitelikte üretilmesi kuvvetle muhtemeldir.

²⁸ (Yaşam, 2019)

²⁹ (Boomsocial, 2019)

³⁰ Statista'nın Dijital Tv Araştırması 2016-2022 Projeksiyon Raporu. Statista 2018.

2.4. Günümüzde VOD ve SVOD İçeriklerinin Anlatı Yapıları

Bu bölümde isteğe bağlı video (VOD) dramalarında sıkça rastlanan bazı öğelere değinilecektir. Aşağıda sıralanan öğeler ve açıklamaları genişletilebilir ya da tartışılabilir. Ancak çalışmaya konu olan içerikleri tanımlamak adına bir “robot resim” işlevi görmesi amaçlanmaktadır.

Sarah Kozloff’un televizyon dramalarının genel özelliklerini sıraladığı listenin, ana konumuz olan isteğe bağlı video dramalarının genel özellikleri arasında farklılıklar olduğundan bahsetmiştik.³¹ Öte yandan Robert Thompson’ın nitel televizyonun ne olduğu sorusuna “geleneksel televizyon değildir” şeklindeki cevabına binaen, isteğe bağlı video içeriklerinin bu iki değişim noktasından farklılıklarını ve benzerliklerini açıklamak gerekmektedir. Açıklamalar önce Kozloff’un geleneksel televizyon dramalarına, ardından Thompson’ın nitel tv dramalarına dair kriterleriyle yapılacaktır. Karşılaştırmaya dayanak olacak dramalar, 21 önde gelen orijinal isteğe bağlı video platformu içeriği ve 2019 yılının en çok izlenen 12 Netflix dramasıdır.

- True Detective (Pizolatto, 2014) (HBO)
- Dark (Odar & Friesse, 2017) (Netflix)
- See (Apple Tv)
- The Sinner (2017) (Netflix)
- Travelers (Wright, 2016) (Netflix)
- Russian Doll (Netflix)
- The Hunting of Hill House (Flanagan, 2018) (Netflix)
- Maniac (Netflix)
- Servant (Apple Tv)
- La Casa De Papel (Netflix)
- The OA (Netflix)
- Westworld (HBO)

³¹ Bkz sayfa 13

- Punsihir (Netflix)
- Chernobyl (HBO)
- Manhunt Unabomber (Netflix)
- Umbrella Academy (Netflix)
- Mindhunter (Netflix)
- The Terror (Amazon Prime)
- Handmaid's Tale (Hulu)
- Parfume (Netflix)
- Dogs of Berlin (Netflix)

En çok izlenen Netflix orjinal dramaları:³²

- Stranger Things
- Ozark
- Orange is the New Black
- Black Mirror
- Lucifer
- The Crown
- Dead to Me
- Daredevil
- The Ranch
- House of Cards
- Santa Clara Diet
- 13 Reasons Why

Sarah Kozloff'a göre Geleneksel Televizyon Dramalarının Özellikleri ve İsteğe Bağlı Video Dramaları

- “Dizi, seriyal ya da melez formlar.”

³² <https://variety.com/2019/digital/news/netflix-orange-is-the-new-black-stranger-things-most-poular-1203267573/>

Seri ya da seriyal formatı özellikleri taşıyan içeriklerin bulunmasına karşın, geleneksel ayrımın her içerikte net biçimde yapılması mümkün gözükmemektedir. Dramaların ekseriyetinin seriyal formuna yakın olduğu, dizi özelliklerini nadir bulundurduğu değerlendirilebilir. Bunun yanında, listemizde bulunan Travelers adlı yapıma ayrı bir parantez açmak doğru görünmektedir. Travelers’da dünyayı kurtarma göreviyle gelecekte günümüze gönderilen beş kişilik bir ekibin maceralarını anlatır. Her bölüm yeni görevlere ve mücadelelere çıkan ekibin her sezon bir de büyük görevi bulunmaktadır. Dolayısıyla bölüme dayalı maceralar genellikle geçici, daha az önemli ama ilgilenilmemesi durumunda büyük görevin başarılmasını etkileyecek maceralardır. Öte yandan tıpkı bölümlük görevler gibi, karakterler arasında cereyan eden husumetler sıklıkla aynı bölüm içinde sonuca ulaşır. Bir sonraki bölüm, karakterlerin çerçeve hikayedeki tanımlarına geri dönmeleriyle tekrar başlar. Tipik dizi özellikleri gösteren bu yapı ilerleyen sezonlarda bazı görevlerin ana görevle kesişmesi, ya da iki ila üç bölüm uzunluğunda süren görevlerin ortaya çıkmasıyla bozulur.

Travelers örneği, incelediğimiz isteğe bağlı video dramalarında sit-com dışında nadir olarak görülen dizi formatının, seriyal özellikleri ile birlikte kullanıldığının örneklerinden sadece biridir.

- *“Tahmin edilebilir, formüle edilmiş hikayeler”*

Kozloff’un önerdiği bu özellik, televizyon izleyicisinin yalın, anlaşılır ve takip edilebilir içerikleri tercih etmesi kabulüne dayanmaktadır. Gerçekten de ülkemizde kimi dizi ve seriyal yapımcıları, izleyicilerin evde başka meşguliyetleri esnasında eş zamanlı olarak dizi veya seriyal izleme alışkanlıklarına vurgu yapar. Dramaların basit ve karmaşıklıklardan uzak yapılarla kurulduğunu, aynı zamanda epizot sürelerinin uzunluğu göz önünde bulundurulduğunda tekrarların ve syuzhetin seçtiği fabula olaylarını uzun süreli olarak nakletmesini bu duruma dayanarak açıklamaktadırlar.

İsteğe bağlı video platformlarında karşılaştığımız yapılarda ise genel eğilimin, olay örgüsünün karmaşılaştırılarak ana eksenin tahmin edilebilirliğinin sınırlandırılması

olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Elbette geleneksel televizyon anlatısının sınırları içine girebilecek nitelikte yapımlarla da karşılaşılmasına karşın bu yaklaşımın çağdaşlarıyla kıyaslandığında geri planda kaldığı görülebilir. Bu eğilimin, yani anlatının anlaşılmasının güçleştirilmesi stratejisinin, ortaya çıkmasındaki temel nedenlerden bir tanesinin, isteğe bağlı video içeriği platformlarında yayınlanan içeriklerde, anlatıyı kesintiye uğratan reklamların bulunmaması hususu olduğu önerilebilir.

Listemizdeki yapımların çoğu teknik formülasyonlar kullanmaktadır ancak bu, Kozloff'un tahmin edilebilirlik başlığıyla tanımladığı durumu doğurmamaktadır. Söz gelimi Russian Doll adlı yapım, öldükten sonra sürekli aynı ana geri dönen bir karakteri işlemektedir. Literatürde “forking paths” olarak karşımıza çıkan bu durumun daha önce kullanılmış versiyonları, belirlenmiş mantıksal sınırlamaları, bilimkurgu dayanaklar vb. çalışılmış ve formüllere dayandırılmış öykü stratejileri mevcuttur. Ancak bu stratejiler ya da formüller tahmin edilebilirliği arttırmamakta, aksine tahmin edilebilirliği karmaşık bir anlatı sunarak azaltmaktadır.

- *İç içe geçmiş, birbirine bağlanan çoklu öykü çizgileri.*

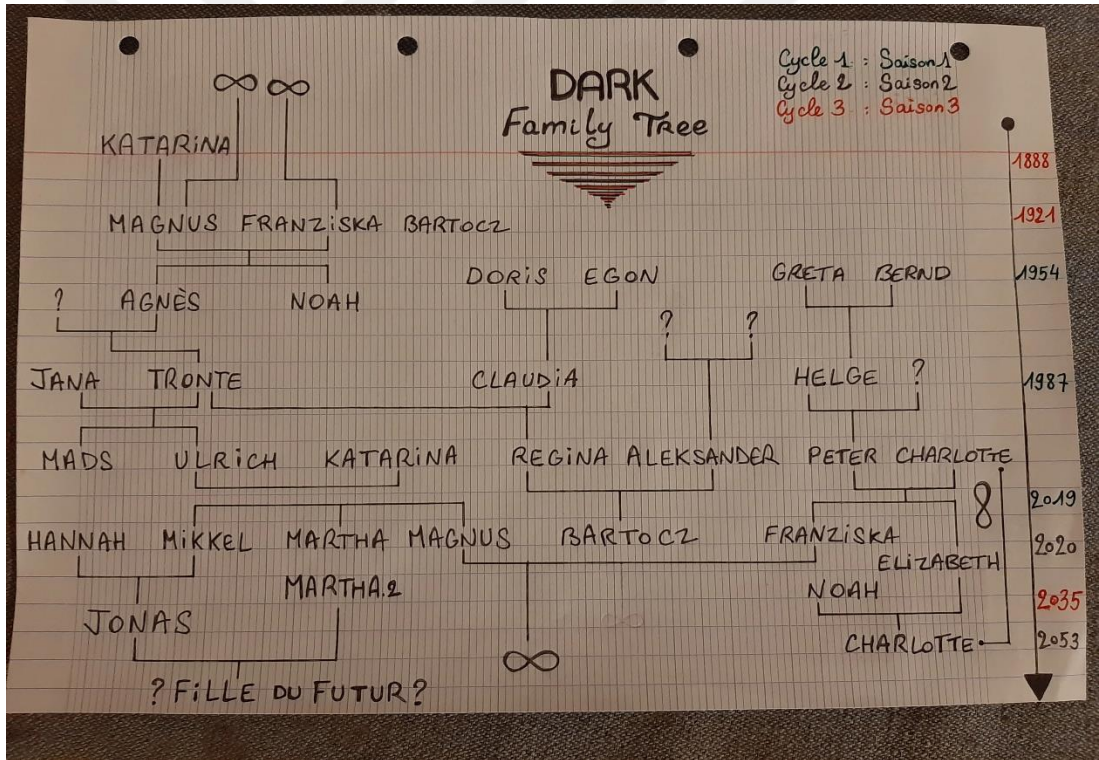
Nitel televizyon dramalarında görüldüğü gibi isteğe bağlı video dramalarında da karmaşık ve iç içe geçmiş öyküler görülmektedir.

Dark, Maniac, Russian Doll, The OA, Westworld, Stranger Things, Perfume gibi yapımlar ya karakter üzerinden ya zaman üzerinden ya da gerçeklik üzerinden farklı öykü çizgileri kurarak bu çizgileri birbirlerine dolar. Sonuçta izleyicinin anlatının başında ayrı ayrı seçip takip ettiği öykü çizgilerinin birbirleriyle iç içe geçtiği (peplegmenos) ve bunun ötesinde birbirine dolandığı, nihayetinde ayırt etmenin imkânsız hale geldiği görülür. Bunun için izleyici durdurma tekrar izleme, bir başka izleyiciyle konuyu tartışma, ya da çevrimiçi ortamlardaki tartışmalara katılma gibi yollara başvurur.

Dark, ilk sezonunda iki, ikinci sezonunda ise 3 adet zaman çizgisi kullanır. Anlatının hangi zaman çizgisinde ilerlediği doğal olarak mekânsal bilgiler (syuzhetin fabulayı

mekân üzerinden düzenlemesi) vasıtasıyla önceleri anlaşılabilir durumdadır. Fakat anlatı ilerledikçe farklı zaman çizgilerine ait karakterler öykü evreninde zamanda yolculuk yaparlar ve belirli bir öykü çizgisine ait bir karakterin öyküsü, başka bir zaman ve başka bir öykü çizgisindeki karakterle kesişir. Bu kesişme, karmaşık soy ilişkileri ve aynı karakterin farklı zaman çizgilerindeki versiyonlarının birbirleriyle iletişime geçmesi gibi durumlarla daha da karmaşıklaşır. Sonuç olarak Dark'ın ikinci sezonunda olan olayların ya da ilişkilerin tam olarak anlaşılması için mutlaka harici bazı bilgilere başvurulması veya ilgili anlatı bloklarının tekrar tekrar izlenmesi gerekir.

Şekil 12 İzleyicilerin Dark adlı yapımla ilgili çevrimiçi paylaştıkları aile ağacı çalışmalarından biri.³³



Bu harici bilgilerin başında, izleyicilerin çeşitli forum sayfalarında yapım ile ilgili teorileri ve yorumları tartıştıkları forumlar gelmektedir.

³³ (Mikki2b, 2019)

- *Standardize edilmiş, tekil ve çekici karakterler.*

İsteğe bağlı video dramalarında karakterler standardize edilmekten uzaktır. Karakterleri standardize etmek sözü, akla tipeştirilen, bir başka deyişle izleyicinin zihninde bazı göstergeler vasıtasıyla genel bir karakter tarzını çağrıştıran bir karakter inşası yönelimini getirir. Söz gelimi, mafya veya çete liderleri, belirli meslek gruplarına ait (akademisyenleri, polisler, doktorlar) kişiler gibi karakterler, tipeştirilmek için genel geçer olarak kabul edilen veya yapımın izleyiciyle buluştuğu dönemde trend olan bazı özellikleriyle sunulurlar. Böylelikle izleyici karakterin tanıtımı için fazla meşgul olmadan hızlıca entrika ve öykünün gelişimine odaklanabilir.

Öte yandan tutarsız karakterlerin varlığı da söz konusudur. Karakter motivasyonlarının altında yatan sebepler kimi zaman geçmiş travmalara, kimi zaman psikolojik sorunlara kadar ilerler. Dolayısıyla karakterlerin dahil oldukları öykü çizgilerindeki motivasyonları zaman zaman belirsizliğe kadar varabilir.

İsteğe bağlı video platformlarındaki dramalarda ise baş karakterlerin sıklıkla tipeştirmeden uzakta oldukları söylenebilir. True Detective’de Rusty ve Marty adlı ortak dedektiflerin karakter özellikleri o kadar belirsizdir ki, ancak birbirlerine zıtlıkları vasıtasıyla özellikleri ortaya çıkartılabilir. Ozark’ta Martin karakteri, iyi bir aile babası olmasının yanında nitelikli bir dolandırıcıdır. The OA’de, Oa karakteri gerçekte kim olduğunu, anlattığı hikayelerin doğru olup olmadığını izleyiciyle paylaşmaz. Karakterlere meslekleri ya da toplumdaki yerleri göz önüne alınarak izleyicinin beklentilerine zıt ya da bu beklentilerin dışında özellikler yüklemek, isteğe bağlı video dramalarında sık rastlanan, aynı zamanda bu yapımları geleneksel televizyon dramalarından uzaklaştırıp sinemaya yakınlaştıran bir başka durumdur.

- *Nadiren fonksiyonel, göstermelik dekorlar,*

Dekorlar, tıpkı sinema filmlerinde olduğu gibi işlevsel ve gerçekçi gözükmemektedir. Dolayısıyla dekorların göstermelik olduğundan söz etmek mümkün

gözükmemektedir. Dahası, sıklıkla gerçek mekanlarda ve gerçekçi görünüme özellikle önem verildiği gözlemlenmektedir.

- *Üst ses kullanımı,*

Üst ses, ya da dış ses (voice over) kullanımının isteğe bağlı video platformları için üretilmiş dramalarda bir standart olduğundan söz etmek pek mümkün gözükmemektedir.

- *Çoğunlukla her şeyi bilen ve güvenilir anlatıcılar ve anlatılar.*

İsteğe bağlı video platformu dramalarında böyle bir kriteri genellemek mümkün değildir. Öte yandan anlatının ve anlatıcıların güvenilirmez oluşuna dair örnekler mevcuttur. The OA adlı dramada Oa karakterinin geçmişine dair anlattıklarının doğru mu yanlış mı olduğu, ilk sezon boyunca hem anlatıda hem de izleyici arasında tartışılan bir durumdur. True Detective’de Marty ve Rusty, başlarından geçen olayları, kendilerini sorgulayan polisler çarpıtarak ya da değiştirerek anlatılar. Westworld adlı yapımda ilk sezonun büyük kısmında iki ayrı karakterin öykü çizgileri olarak takip edilen anlatı bloklarının, sezonun son bölümlerinde aynı karakterin gençliği ve yaşlılığı olduğu ortaya çıkar. Aynı durum Dark adlı yapım için de geçerlidir. The Sinner’da (birinci ve ikinci sezon için geçerli), ikincil karakterin psikolojik sorunları, işlediği cinayetin sebeplerini aydınlatmaya engel teşkil eder. Karakterin bu sorunları, cinayetin çözümü için gerekli ipuçlarının sağlanmasının önüne bir duvar örmektedir. Yine geçmiş travmaları ile boğuşan protagonist dedektif karakteri ise bu engelleri aşmaya çalışır.

- *Eksiltili anlatım ve dekora bağlılık,*

Eksiltili anlatım, sezon boyunca devam eden merak unsurunu yüksek tutmak için kullanılır. Ancak dekora bağlılıktan söz edilmesi güçtür. Ancak sit-com özelinde bu kriterden söz edilebilir.

- *Akronik önceden gösterme (in medias res) ya da geri dönüşler (flashback)*

Önceki bölümler hakkındaki anlatı dizilimleri, orijinal içeriklerin izleme maratonuna uygun içerikler olması nedeniyle söz konusu değildir. Anakroni ise çok sık başvurulmuş bir tekniktir.

Tablo 1 Geleneksel Televizyon Anlatısı ve İsteğe Bağlı Video Dramaları Anlatısı Özelliklerinin Karşılaştırılması

Geleneksel Televizyon Anlatısı (Sarah Kozloff)	İsteğe Bağlı Video Dramaları Anlatısı (Burak Yılmaz)
Dizi, seriyal ya da melez formlar.	Dizi, seriyal, melez ve antoloji formları.
Tahmin edilebilir, formüle edilmiş hikayeler	Tahmin edilmesi güç hikayeler.
İç içe geçmiş, birbirine bağlanan çoklu öykü çizgileri.	Birbirine “dolaşık”, çözümü güç, çoklu öykü çizgileri.
Standardize edilmiş, tekil ve çekici karakterler.	Standardize edilmekten uzak (tipleştirilmemiş) karakterler.
Nadiren fonksiyonel, göstermelik dekorlar	Sinema formuna uygun, gerçekçi dekor ve mizansenler.
Çoğunlukla her şeyi bilen ve güvenilir anlatıcılar ve güveniler anlatılar	Güvenilir olma kaygısı gütmeyen anlatıcı ve anlatılar.
Eksilteli anlatım ve dekora bağlılık,	Eksilteli anlatım. Gerçekçi dekor veya mekanlar.
Akronik önceden gösterme (in medias res) ya da geri dönüşler (flashback)	Anakroni, anlatımı berraklaştırmaktan ziyade anlatımı karmaşıklaştırmak adına kullanılır.
Üst Ses Kullanımı Bulunur	Üst Ses Kullanımı Bulunur

Robert Thompson’a göre Nitel Televizyonun Özellikleri:

- Nitel televizyonu en iyi tanımlayan şey ne olduğu değil ne olmadığıdır. Nitel televizyon sıradan televizyon (içerikleri) değildir.
- Nitel televizyon yapımlarında rol alan oyuncular sıklıkla tiyatro ve sinemadan gelirler.
- Nitel televizyon iyi eğitilmiş, yüksek gelirli ve görece genç izleyiciyi hedef alır.
- Nitel televizyon yapımları tecimsel yayın önceliği ağır basan televizyonlar tarafından hoş karşılanmazlar ya da riskli bulunurlar.
- Nitel televizyon yapımları geniş bir yelpazede karakter çeşitliliğine ve bakış açısına sahip olurlar.
- Nitel televizyonun hafızası vardır. Dramalar her epizodu sıklıkla önceki epizotta olanları hatırlama eğilimindedir.
- Nitel televizyon eski türleri birbiriyle karıştırarak yeni bir tür yaratır.
- Nitel televizyon edebidir ve yazar odaklıdır. Senaryo, nitel olmayan yapımlara göre oldukça karmaşıktır.
- Nitel televizyon kendi kendinin farkındadır.
- Nitel televizyon toplumda tartışma yaratacak konuları ele alır ya da bu konuları öykü içinde kullanır.
- Nitel televizyon realizmden etkilenir.
- Yukarıda sayılan 11 kriteri sağlayan içerikler genellikle saygın kurumlarca ödüllendirilir. (Thompson R. , 1997 , s. 13-15)

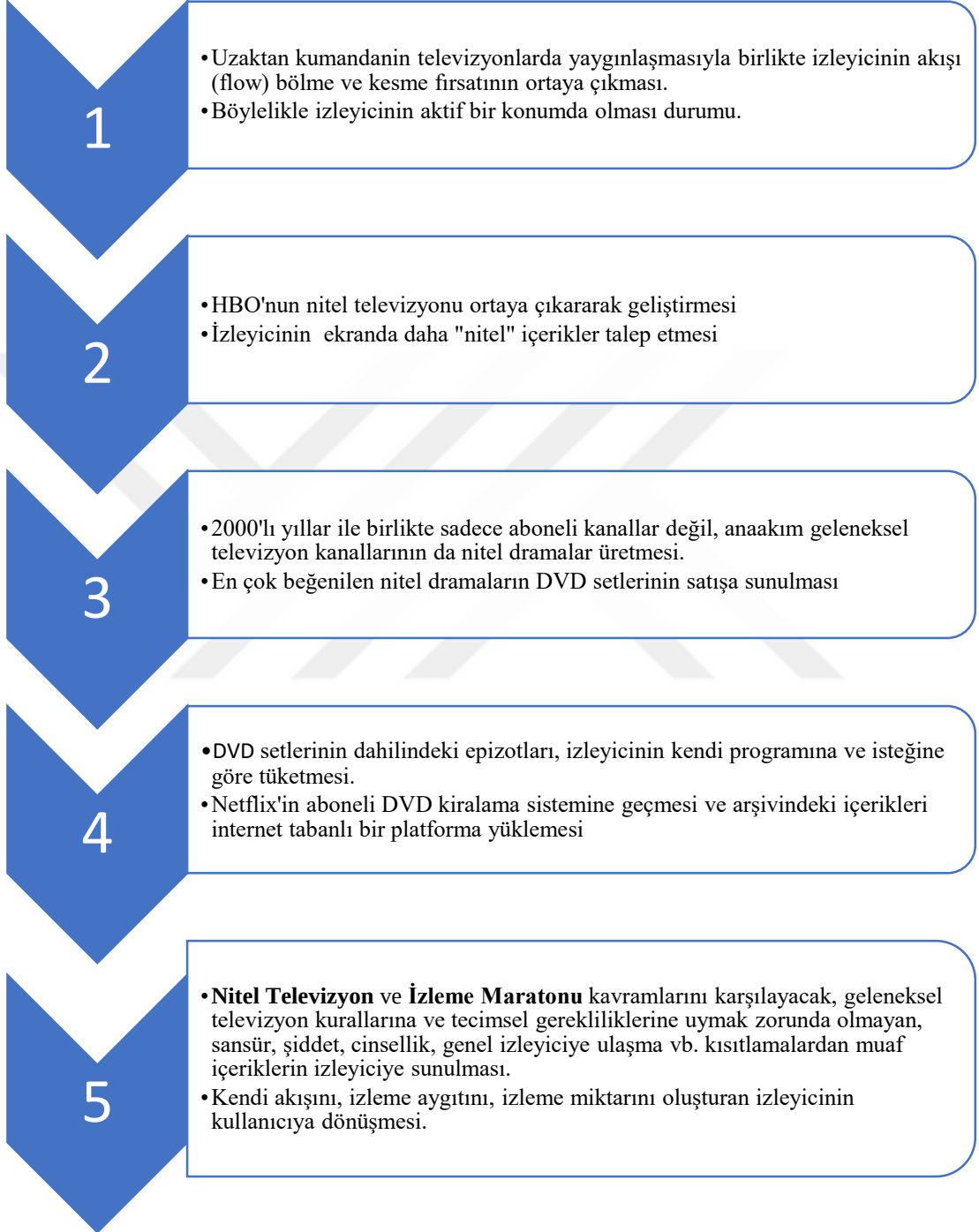
Thompson’ın nitel televizyon kriterleri, isteğe bağlı video dramalarını genel olarak karşılayan kriterlerdir. Kozloff ve Thompson’ın kriterleri ışığında isteğe bağlı video içerikleri incelendiğinde, **TVIII** adı verilen kavrama ve bu kavramın karşıladığı özelliklere uygunluk göze çarpmaktadır. Ancak TVIII’nin kriterleri arasında bulunmayan izleme maratonu (binge watching) ve buna bağlı olarak değişen izleyici davranışları nasıl konumlandırılacaktır?

Mareike Jenner, Netflix and the Re-invention of Television adlı kitabında Netflix’in **izleme maratonu** ve **nitel televizyon** kavramlarını birleştirdiğini belirtir. Yine

Jenner’a göre Netflix bu birleşimi bulan değil kullanan konumdadır (Jenner, 2018, s. 140). Sonuç olarak karşımıza aşağıdaki şekil ile sadeleştirilmeye çalışılan süreç çıkmaktadır.



Şekil 13: İçerik ve İzleyicinin Dönüşümü



Bu bağlamda, İsteğe bağlı video dramalarının yapımı ve yayına dair özelliklerinin, nitel televizyon kriterlerini karşıladığı görülmektedir. Ancak bunun yanında, izleme maratonu gibi izleyici reflekslerinin, anlatı yapısını da etkilediği sonucuna ulaşılabilir. Nitel televizyon kriterlerinin, anlatı analizine girmemesi ve bu alanın tanımsız kalması, çalışmamızdaki anlatı analizi kısmında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Öykü Yapısı

Şekil 14 Belirli Yapımların Süreleri

Yapım	Bölümler	Bölüm Süresi	Toplam Süre
True Detective	8	60 dk.	480 dk.
Dark	10	44 – 55 dk.	500 dk.
The Sinner	8	40 – 42 dk.	330 dk.
Russian Doll	8	24 – 27 dk.	200 dk.
Travelers *	12	45 dk.	540 dk.
The Hunting of Hill House	10	50 – 71 dk.	560 dk.
Maniac	10	28 – 47 dk.	350 dk.
La Casa De Papel	9	45 dk.	405 dk.
The OA	8	60 dk.	480 dk.
Westworld **	10	60 dk.	630 dk.
Dogs of Berlin	10	60 dk.	600 dk.
Stranger Things	8	41 – 55 dk.	400 dk.
Ozark***	10	52 – 60 dk.	550 dk.
Orange is the New Black	13	52 – 61 dk.	730 dk.
Black Mirror ****	6	52 – 89 dk.	370 dk.
Lucifer	13	42- 44 dk.	560 dk.
The Crown	10	55 – 60 dk.	570 dk.
The Witcher	8	47-67 dk.	480 dk.

* Dizi ve Seriyal özelliklerini birlikte barındırır.

** Son Bölüm 90 dk.

***Son Bölüm 70 dk.

**** Netflix için üretilen 3. Sezon

Yapım	Bölümler	Bölüm Süresi	Toplam Süre
Punsiher	13	49 – 58 dk.	715 dk.
Manhunt Unabomber	8	42 – 43 dk.	335 dk.
The Umbrella Academy	10	46 – 60 dk.	520 dk.
Parfume	6	45 dk.	270 dk.
Mindhunter	10	34 – 60 dk.	495 dk.
The Terror	10	42-56	470 dk.
Servant	11	29 – 36 dk.	320 dk.
See	9	50- 60 dk.	500 dk.
Handmaid’s Tale	10	47 – 60 dk.	550 dk.
Dead to Me	10	26 – 33	280 dk.
Daredevil	13	49- 58	750 dk.
The Ranch	20	27-32	600 dk.
House of Cards	13	47-55	650 dk.
Santa Clara Diet	10	26-29	280 dk.

Karmaşık (Complex) Anlatı, isteğe bağlı video dramalarının ekseriyetinin karakteristik özelliklerinden bir olarak karşımıza çıkmaktadır. Esnek anlatı kavramıyla da ardıl olan bu yapı, öykünün söylem stratejisinin belirlenmesinden önce planlanması gerekir. Dolayısıyla söz konusu form, öykü yapısına dair bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

True Detective’de, çalışmanın bazı bölümlerinde örnek gösterildiği biçimde öykü içinde zamanın, anlatıyı karmaşık hale getirmek adına kullanıldığını görülmektedir. Dark’ta ikiden fazla zaman çizgisinde gelişen olayların birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlanması sebebiyle izleyicinin “şimdi” kavramını kaybetmesi ve öyküyü takibinin gittikçe zorlaşması söz konusu olur. Russian Doll’da protagonist, sürekli ölüp dirildiği ve hayatına aynı anda başladığı bir döngüye girer ve sonunda paralel evrenler içinde sıkışıp kalır. Maniac, The OA, Westworld, adlı yapımlarda izleyici hangi anlatı bloğunun “gerçeği” gösterdiğini bilemez.

Söylem ve Zaman Bakımından

İsteğe bağlı video içeriklerinde sıkça karşılaştığımız bazı anlatı tekniklerinden, literatür kısmında bahsetmiştik. Bunlardan nitelik ve nicelik olarak en önde geleninin, syuzhetin fabulayı zaman başlığı altında düzenlemesi olarak adlandırılan teknik olduğunu görmekteyiz. Bu tekniğin, Alan Cameron'ın Modular Narrative adlı çalışmasında sınıflandırdığı formlardan 'anakroni' ile ilişkili olduğunu görebiliriz. Tekniğin detaylarında hem Chatman hem de Genette, örnekleme olarak geri dönüş (flash back) ve sıçrama (Flash Forward) kavramlarını sunmaktadırlar. Chatman, konu ile ilgili dipnotunda *The Anderson Tapes* adlı filmi örnek gösterir. Film, bir çetenin bir apartmanı işgal edişini, sonrasında apartman sakinlerinin soygunu sorgu odasında anlatışlarını dönüşümlü olarak (yani geri dönüşler vasıtasıyla) işler. Chatman bu anlatıdaki 'şimdi'nin, soygun esnası olduğunu belirtir. Çünkü baş kahramanlara ne olduğunu izleyici filmin sonuna kadar bilmemektedir (Chatman, 2009:59)

Aynı durumu *True Detective* adlı dramanın ilk sezonu üzerinden ele alalım. 1995 yılındaki bir cinayeti çözmekle görevlendirilmiş iki dedektif olan Rust ve Marty, 2012 yılında olayı, davayı tekrar ele alan iki yeni dedektife anlatmaktadırlar. *True Detective*, Marty'nin sorgusu ve Rust'ın sorgusu ile başlar. 1995 yılına ait gördüğümüz ilk görüntü (yani ilk geri dönüş) Rust'ın elinde çiçeklerle bir eve doğru yürüyüşüdür. Görüntüye Marty'nin sorgu esnasındaki sesi düşer. Rust, ortaklıklarının üçüncü ayında Marty'nin yemek davetine katılmaktadır. Yürümekte olduğu ev ise Marty'nin evidir. Anlatı devam eder ve bir sonraki geri dönüşte Rust'ın eve yürüdüğü olayın daha öncesinde gerçekleşen bir başka olayı görürüz. Bu olayın bir noktasında Marty, Rust'a yemek davetini iletir ve Rust kabul eder.

True Detective üzerinden verdiğimiz örnek, Chatman'ın *The Anderson Tapes* örneği ile benzerlik taşımaktadır. Fakat bizim örneğimizde 1995 yılının ŞİMDİ olduğunu söylemek güçtür. Bunun sebeplerinden bir tanesi, 1995 yılında başlayan ve 2002 yılına dek süren anlatı parçalarının sırlamasında kronolojinin bozuk olduğunun izleyiciye iletilmesidir. Çünkü ŞİMDİ kavramı bize kronolojik bir sıralamayı çağırıştırır ve yaşadığımız anın kronolojik olarak bozulmasını anlamlandırmakta güçlük çekeriz. Bir

diğer sebep, sorgu esnasında yapılan anlatımların, 1995 ve 2002 yılları arasındaki anlatı bloğunun dizilimini yönlendirmesidir. Söz gelimi; Marty'nin Rust'ın mesleki özelliklerini anlatmaya başladığı bir esnada, 1995'te konuyla ilgili bir olaya döneriz. O halde anlatı içerisinden bir hiyerarşi bulunmaktadır. Bu hiyerarşide üstte olan, 2012 yılıdır.

Örneğimiz üzerinden tartışmaya devam ederek başka soruları da gündeme getirebiliriz. True Detective'de (özellikle ilk 5 bölümde), sorgu süresi ve 1995'ten başlayıp 2002 yılına kadar süren geçmiş anlatıların syzuhet içinde kapladığı alanlara bakıldığında, geçmişin nicelik (yani izleyiciye yansıtılan süre) olarak ağır bastığını görebiliriz. Ancak epizodların tamamına baktığımızda bu oran, sezonun sonlarına doğru hızlı biçimde düşmektedir. Bunu sebebi, altıncı bölümden itibaren Marty ve Rust'ın sorgu odasından çıkıp yeni bir maceraya atılmalarıdır. Bu değişimin detaylarına ileride değineceğiz.

Konuyla ilgili bir başka örneği The Haunting of Hill House adlı yapımdan verebiliriz. Yaşadıkları doğaüstü olayların neticesinde sahip oldukları evden taşınmak zorunda kalan fakat aynı zamanda birbirlerinden ayrılan beş kardeşin ve babalarının hikayelerini anlatan yapım, günümüz ve geçmişi iç içe kullanan bir yapıya sahiptir. True Detective'den farklı olarak herhangi bir anlatıcının varlığından söz edilemez. Fakat anlatı, gerekli gördüğü yerlerde (kimisi zaman epizod süresinin tamamına yakını kullanarak) geri dönüşlerde bulunur. Epizod süresinin uzunluğu izleyici tarafında, şimdi ve geçmişe dair bir karmaşa yaratmasa da yapısalcı bakış açısıyla bakıldığında bir büyük soruyu gündeme getirir: Bu anlatıdaki geçmiş izi (track) geri dönüş (flashback) midir, yoksa bir nevi çoklu anlatı zamanı çizgisinden mi bahsetmemiz gerekmektedir?

Zaman çizgisinin anlatıyı karmaşıklıştırarak anlaşılmaz hale getirmesi hususunda Westworld gibi The Witcher adlı yapım da örnek gösterilebilir. İki yapımda da aynı karakterlerin dahil olduğu öykü çizgileri paralel olarak söylem içinde yer bulur. Anlatının büyük kısmında söz konusu öykü çizgilerini oluşturan anlatı bloklarının kronolojik olarak birbirinin ardılı olduğu kanısı izleyiciye hissettilir. Ancak ilerleyen epizodlarda blokların arasında çok uzun zaman dilimleri (50 – 60 yıl gibi) olduğu

ortaya çıkar. Westworld, bu hususta daha da ileri giderek farklı iki karakter gibi sunulan bir karakterin, aslında aynı karakterin gençlik ve yaşlılık dönemleri olduğu bilgisini izleyiciye sunar.

Gerard Genette fabulanın parçalarının kronolojiye aykırı biçimde dizilmesi işlemine genel olarak **anakroni** adını vermiştir. Eğer bir anlatı parçası kronolojik olarak olması gerektiği noktadan sonra sergileniyorsa **prolepsi**, önce sergileniyorsa **analepsi** kavramları ile karşılaşırız. Örnek vermek gerekirse öykünün kronolojik akışını A-B-C-D olarak işaretlersek, anakroni B-A-C-D biçiminde gözükecektir. Dizilim zamansal düzen açısından bozulmuştur. Fakat “öykünün mantığı” anlatı blokları arasındaki ilişkiyi sağlamayı sürdürmektedir. Mantıksal olarak ilişkiyi bir başka ifade ile ‘anlam zincirini’ kırmayı hedefleyen **modern anlatı** ya da **avangart sinema** akımlarının temel çalışma alanının, izleyicinin neden-sonuç ve kronolojik dizilimler üzerinden anlam yaratma pratiği olduğunu söyleyebiliriz.

Tekrar anakroni başlığına geri dönelim. Türkçe’ye ve özellikle de Türkçe sinema literatürüne girmiş bir kelime olan *geriye dönüş*, İngilizce flashback kelimesine karşılık olarak kullanılır. Fakat flashback kelimesinin İngilizce açıklaması arandığında karşımıza (kelimenin kökeniyle paralel olarak) hızlı biçimde bir sahnenin veya sahne gruplarının öykü içerisinde sergilenmesi ifadesi çıkmaktadır. Fakat yukarıda belirttiğimiz gibi True Detective, The Haunting of Hill House, Masum vb. gibi yapımlardaki geri dönüşlerin özellikle ülkemizdeki dizilerde kullanıldığı biçimde (görüntüde bir takım ayırt edici efektler, sese yankılanma) kullanılmadığını görürüz. Dahası, anlatı bloğu hem flashback olarak tabir edilen benzerlerinden süre olarak oldukça farklıdır.

Karakterlerin özellikleri

İsteğe bağlı video platformlarındaki dramaların geneline baktığımızda, geleneksel televizyon dizi ve seriyalleriyle kontrast oluşturacak biçimde protagonist ve antagonistlerin karakter özelliklerinin alışılmışın dışında olduğunu görmekteyiz. Söz gelimi genel olarak incelemeye tabi tutulan yapımlardan antagonist polis

karakterlerinin tamamı, izleyicinin alışık olduğu güvenilir, dürüst ya da topluma örnek olması beklenen polis resminin dışındadır. True Detective’de Rust, takıntı haline getirdiği dosyada ilerlemek için kanun dışı yollara başvurur. Dark’ta Ulrich’in evlilik dışı ilişkisi onu görevini kötüye kullanmaya iter. The Sinner’da Harry’nin özel hayatı izleyicinin gözü önündedir. La Casa de Papel’de polis şefi Raquel soyguncularla iş birliği yapar. Dogs of Berlin’de Kurt, borçlarını ödeyebilmek için uyuşturucu ve bahis işi yapmaktadır. Karakterin tipleştirmeden uzaklaşması, televizyon anlatısından uzaklaşan, daha çok sinema anlatısından görülen bir karakter derinliği çıkarır.

İzleyicinin içeriği tüketimi açısından

VOD dramalarında sıkça rastladığımız anlatı stratejileri, naratolojinin edebiyat alanında daha önce tanımladığı, sinemada tartıştığı konulardır ancak televizyon için görece yeni olarak görülebilir. O halde izleyici (kullanıcı), bu izleme deneyiminin tamamlanması için kendine yardımcı bazı düzenlemeler, uygulamalar ve alanlar yaratmak zorundadır.

İzleyicinin elindeki en büyük araç, daha önce de belirttiğimiz gibi içerikleri istediği zaman, istediği araçla, istediği şekilde ve istediği kez izleyebilir. Bunlardan birini veya birkaçını eş zamanlı olarak kullanan izleyici için gittikçe karmaşıklaşan anlatıları özümsemek kolaylaşacaktır. Dolayısıyla **True Detective, Masum, The OA** gibi romanlardan alışık olduğumuz karmaşık ve ağır anlatılar, izleyici tarafından kabul görmektedir.

İkinci olarak sosyal medya, forum, içerik yorumlayan youtube kanalları gibi yan unsurların tamamlayıcı özellikleri gelmektedir. İzleyici, anlatı içinde tartışmalı olduğuna karar kıldığı durum ve olayları bu yan unsurlar yardımıyla çözmeye veya anlamaya çalışır. **Paratext** olarak adlandırılan, yan unsurlarla desteklenen bu anlatı stratejisi, kimi zaman içerik üreticileri tarafından da desteklenmektedir. Paratext unsurların kullanımı gittikçe artmaktadır.

İkinci bölümde ele alındığı üzere izleyicilerin dizi ve seriyalleri izleme maratonu (binge watching) yaparak tüketme yönünde eğilimleri her geçen gün artmakta, özellikle genç izleyicilerin bu yatınlığa daha çok sahip oldukları gözlemlenmektedir.

Bu olgu, epizotları birbirine anlam bakımından daha yakın hale getirmekle birlikte, sezonları yine anlam bakımından birbirinden uzaklaştırma sonucunu doğurabilir. Söz gelimi, maraton biçiminde tüketilmesi ihtimal dahilinde görülen bir içeriğin epizotlarının, sezonun ana aksı üzerinde anlamsal olarak çizgisel bir seyir izlemesi, izleyicinin maratonu kesmemesine ve rahatlıkla devam etmesine olanak sağlayabilir. Hızlı tüketilen bir sezonun yenisinin üretilmesi ve paylaşılması da minimum izleyici kaybına, nihayet genel olarak sadık üyelere yol açacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MASUM, ŞAHSİYET VE MUHAFAZ ADLI İÇERİKLERİN ANALİZİ

3.1. Masum

Öykünün Özeti

Yusuf, görev gereği Cevdet'in yaşadığı sahil kasabasına gider. Kasaba aynı zamanda Yusuf'un doğduğu ve büyüdüğü yerdir. Yusuf kasabada tesadüfen uzakta gördüğü bir kişiyi boğulmaktan kurtarır. Bu kişi öykünün ana ekseninin üzerinden yürüyeceği olay örgüsünün başat karakteri olan Tarık'tır. Tarık ve Yusuf hızlıca birbirlerini hatırlarlar. Çünkü Yusuf, Tarık'ın ağabeyi olan Taner'le çocukluk arkadaşıdır. Tarık aynı günün akşamında Yusuf'u anne ve babası ile yaşadıkları eve davet eder. Yusuf Tarık ve Taner'in anne-babası olan Cevdet ve Nermin ile karşılaşır. Cevdet eski öğrencisi Yusuf'u görmekten dolayı mutludur. Nermin ise Yusuf'un ailenin sırlarını deşifre etmek için gönderildiğinden şüphelendiğini Cevdet'e açıklar. Yusuf bu konuşmayı duyar. Bölümün sonunda Nermin ankesörlü telefonda bir arama gerçekleştirir. Nermin'in konuştuğu kişinin Cevdet ve Nermin'in büyük oğulları Taner olduğu görülür. Taner, öykünün başında nakledildiğinin aksine hayattadır ancak saklanmaktadır. Bu nokta aynı zamanda epizodun climax noktasıdır.

Masum'un ilk bölümü sona erdiğinde;

- Protagonist tanımlanmıştır, denge durumu ortaya konmuştur: Yusuf kızının eski eşi ve eski eşinin kocası ile yaşamasından rahatsızdır. Ancak çaresizdir.
- Baht Dönümü aşılmıştır: Yusuf dosyayı alır ve harekete geçer.
- Bayrakçı ailesinin sakladığı sır ortaya çıkmıştır. Taner yaşamaktadır ve ailesi ona yardım ve yataklık etmektedir.
- Bayrakçı ailesinin göz önündeki üç ferdi (Tarık, Cevdet, Nermin), Yusuf konusunda fikir ayrılığı yaşamaktadır. Nermin Yusuf'un gelişinden rahatsızdır. Cevdet Yusuf'u bir tehdit olarak görmez. Tarık ise nötr bir pozisyonundadır.

Ana eksenin vaat ettiği en büyük plot twist bölüm sonuyla birlikte açığa çıkmış olur. Bayrakçı ailesi yalan söylemektedir. Ancak Tarık'ın zaman zaman hayalini gördüğü kadının kimliği ve öykü ile olan ilişkisi, öte yandan kadının akıbeti ile ilgili sorular ikinci epizota taşınmıştır.

İkinci bölüm, Masum'un anakronik anlatı yapısının başladığı bölümdür. Bu bölümde serim kısmı geride bırakılacak ve ana eksen ilerlemeye başlayacak ve olaylar-varlıklar ikiliği yeni sorular ışığında yeni cevapların arayışıyla devam edecektir.

Taner'in annesinin uyarısıyla daha dikkatli olma çabası, yine Taner'in hatırasıyla devam eder. Taner ve ailesi bir düğünde görülür. Tarık ve Emel evlenmektedir. "Düğün" olay kümesini Tarık ve Emel'in ilişkisinin ya da karakter arası krizlerinin anlatıldığı "bar" olay kümesi takip eder. Ardından anakroni sona erer ve şimdiye dönüş yapılır. Cevdet, Tarık, Yusuf ve Yusuf'un kızını yanına alarak yayla evine gider. Burada bir gece geçiren grup, Yusuf'un kızının ağaçtan düşmesi sonucu geri dönmek zorunda kalır. İkinci epizotun climax noktası olan bu noktada Yusuf, Cevdet'e sırlarını bildiğini itiraf eder. Karakterler arası krizin doruk noktasında Cevdet ve Taner ilk kez aynı sahnede görülür. Bu sahne, yine Taner'in gözünden bir anakroniyle son bulur. Taner ormanlık alanda bir mezar kazmaktadır. Arabanın bagajında bulunan cesedi kazdığı mezara gömecektir.

İkinci bölüm ana aksı karakter tanıtımları ve Bayrakçı ailesinin sırrı başlığı ile ilerletirken yan aks olarak Emel ve Tarık ilişkisini işlemektedir. Bu ilişkinin bağı olduğu anlatı bloğu üç parçada izleyiciye iletilir. Birinci parçada Emel ve Tarık bir bardadır. Emel tuvalete gittiğinde Tarık'ın yanına gelen bir adam, Emel'i bir hayat kadını olarak niteler. Tarık bunun üzerine adama saldırır. İkinci parçada Emel bir gün eve gelir. Tarık'ın yanında biri varmışçasına kendi kendine konuştuğuna şahit olur. Üçüncü parçada ise Emel kavganın yaşandığı bara geri döner ve tuvalette olduğu sırada yaşananları güvenlik kamerasından izler. Tarık hiçbir sebep yokken yan masadaki adama saldırmaktadır.

İkinci bölüm sonunda;

- Ana aksı oluşturan olay örgüsü tanıtımını tamamlamış, yeni durumlar ortaya çıkmıştır. Bu durum bize serim bölümünün sonlandığını işaret edebilir.
- İlk bölümde Tarık'ın sanrıları olarak karşımıza çıkan Emel karakterine ait anakronik bilgilerle kocası Tarık arasındaki ilişki tanıtılır.
- Rüya ve Taner arasındaki ilişkinin içeriği ile ilgili özet bir giriş yapılır.
- Protagonist Yusuf'un hayatına dair herhangi bir ilerleyen durum veya olaya yer verilmez.

Üçüncü bölüm ana eksenini oluşturan olay örgüsünün ilerleyişinin neredeyse durma noktasına geldiği bölümdür. Bölümde genel olarak karakterler arasındaki şimdiye ya da geçmişe dayalı ilişkiler işlenir. Paralel biçimde Cevdet doktora başvurarak Tarık'ın tekrar ilaçlara başlamasını sağlamaya çalışır, Yusuf ise Feride'nin yeni eşi Tunç ile kozlarını paylaşırken aynı zamanda Feride'yi geri kazanmaya çalışır. Bölümün sonunda Tunç'un bir başka kadınla olan görüntüleri internete yüklenir. Feride, Tunç'u terk eder.

Bölümün geriye dönük anlatı bloğunda Emel, iş arkadaşı Selim ile tanışır ve yakınlaşmaya başlar. Selim'in Emel'e takıntılı bir ilgisi olduğuna dair bilgiler izleyiciye verilir. Öte yandan Emel, Tarık'ın psikolojik rahatsızlığına dair bilgi toplamaya çalışır. Taner ve Rüya arasındaki olay kümesinde Rüya'nın bir gece evden çıkışı görülür. Taner Rüya'ya eşlik eder ve vücudunda morluklar gözlenen Rüya ile ilgilenir.

Üçüncü bölüm sonunda;

- Bölümün şimdiye dair anlatı bloğunda ana eksene dair kayda değer bir ilerleme gözlemlenmemiştir.
- Cevdet, Tarık'ın psikolojik rahatsızlığının nükseden semptomlarıyla yüzleşir.
- Yusuf ve Feride arasındaki ilişki, kızlarının geçirdiği kaza ve Tunç üzerinden şekillenir ve pozitif yönde ilerler.

- Bölümün anakronik anlatı bloğunda Emel ve Selim arasındaki ilişkiye özet bir giriş yapılır. Aynı zamanda Emel'in, Tarık'ın hastalığı ile ilgili kaygıları derinleşir.
- Taner ve Rüya arasındaki ilişkinin dinamikleri ile ilgili özet bilgiler verilir ancak temel durum halen izleyiciden saklanmaktadır.

Dördüncü bölüm Emel'in Tarık'ın hastalığı ile ilgili çabalarını içeren anakronik blok ile başlar. Emel önce Nermin ve Cevdet ile Tarık'ın durumuna konuşur ancak beklediği yardımı bulamaz. Sonrasında Selim'in ablası olan psikologla görüşür. Emel'in Selim ile olan ilişkisinin bir aşk ilişkisine dönüşmesi bu bölümde izleyiciyle paylaşılır. Tarık'ın sanrıları anakronik blokta devam ederken, şimdiki anlatı bloğunda ilaçları tekrar kullanmaya başlayan Tarık'ın tepkisizliği işlenmektedir.

Yusuf, Feride ve kızları Elif aynı evde yaşamaya başlamışlardır. Bir önceki bölümde Yusuf'un evine bırakılan video kamera Elif tarafından bulunur.

Taner ve Rüya'ya dair anlatı bloğunda ise ikilinin yayla gezilerinin gizemli bir telefon ile son buluşu gösterilir.

Bölüm, şimdiye döndüğünde Yusuf'un Rüya ile olan görüşmesinde son bulur.

Dördüncü bölüm sona erdiğinde;

- Tarık'ın hastalığı şimdi ve anakronik anlatı bloklarında devam etmektedir.
- Tarık ve Emel ilişkisinin anakronik ilerleyişi yerini Emel ve Selim'in ilişkisine bırakmaya başlamıştır.
- Taner ve Rüya'nın aralarındaki krizin sebepleri gün yüzüne çıkmaya başlamıştır.
- Ana eksene, yani Emel'in akıbetine odaklanan blok ile ilgili bölüm sonuna küçük bir önemli görüşme eklenmiştir.

Beşinci bölüm anlatıda anakronik ve şimdiki anlatı bloklarının neden sonuç ilişkisine göre bağlantılarının görünürlüğünün belirginleşmeye başladığı epizot olarak karşımıza çıkar. Dördüncü bölümün sonunda Rüya karakterinin şimdiki zamanda Yusuf'u ziyaretiyle sona erişinin ardından, anakronik anlatı bloğunun baskın olduğu bu bölümde Rüya'nın Bayrakçı ailesiyle ilgili yorumlarını Yusuf'a iletmesi izleyiciye gösterilir. Rüya, Emel'in ve Taner'in aynı arabada kaza yapmalarını şüpheli olarak tanımlar. Bu durum Yusuf'un şüphelerin kuvvetlendirir.

Bölüm, Cevdet'in Tarık ve Nermin uyurken gizlice evden çıkması, kazma ve kürek alarak ormana gitmesiyle başlar.

Başlangıçta Cevdet'in evden çıkış sebebi ve gittiği yer bilinmezken, bölümün sonunda sebebin Taner'e yardım olduğu anlaşılır. Taner, Tarık'ın evindeki çiçekleri sulamak için Tarık'ın evine gittiği sırada Selim, Emel ve Tarık'ın evine gizlice girmiş ve çift hakkındaki yorumlarını ses kaydedicisine kaydetmektedir. Taner, Selim'i yakalar. İstmeden Selim'in düşmesine ve kafasını duvara çarpmasına sebep olur. Öldü sandığı Selim'i evden çıkaran Taner, cesedi gömmek için babasından yardım istemiştir.

Selim ve Emel'in ilişkilerinin gelişimi, Taner ve Rüya'nın piknik olayını sonuçlarının işlendiği bölümün şimdiki anlatı bloğunda, Yusuf ve Rüya'nın görüşmesini, Taner'in Yusuf'a buluşma teklifi teklif eder. Bölüm sonunda Yusuf ve Taner ilk kez günümüzde karşılaşır. Yusuf Taner'i tutuklamak ister, Nermin sessizce Yusuf'a arkadan yaklaşır ve kafasına bir odunla vurarak onu bayıltır.

Beşinci Bölüm sona erdiğinde;

- Adli vaka yani ana eksen (Taner ve Emel'in kaybolması ya da ölümleri üzerindeki şüpheler) ile, anakronik anlatılar arasında mantıksal bağlantılar kurulmaya başlanmıştır.
- Rüya'nın tuhaf davranışlarının Taner üzerindeki etkisi belirginleşmiştir ancak Rüya'nın bu davranışları yapmasındaki sebep henüz anlaşılmamıştır.
- Tarık hastalığının ilerlemesi sebebiyle babası tarafından köye götürülür.

- Emel ile Selim arasındaki ilişki iyice ilerlemiştir.
- Şimdiki zaman bloğunda ise Yusuf ve Taner yüzleşmiştir.

Altıncı Bölüm Yusuf'un kendini ormanlık arazide baygın bulmasıyla açılır. Ardından Selahattin Cevdet'i ziyarete gelir ve cinayet masasının Emel'in ölümüyle ilgili Tarık'tan şüphelendiğini belirtir. Öte yandan Tarık ve Emel Selim'in kaybolmasıyla ilgili tartışırlar. Emel Tarık'tan şüphelenir, ikili bir arbede yaşar. Emel yere düşer, kafasını çarpar ve bayılır. Eve Taner gelir, Emel'i sürükleyerek evden çıkartmaya çalışırken Emel uyanır.

Bu bölüm anakronik ya da şimdiki anlatı bloklarının bölünmeden, uzun biçimde izleyiciye yansıtıldığı bir bölümdür.

Yedinci Bölüm, bir turist grubunun, bir teknede doğum günü kutlaması sahnesi ile açılır. Bir doğum günü pastası getirilir. Pastayı getiren kişinin yüzü gözükmeyen jenerik girer. Bölümün büyük bölümünde evde uyanan Emel ve Taner'in diyalogları işlenir. Emel, Taner'e Tarık'ın kendisini öldürmeye çalıştığını anlatmaya çalışır. İkilinin konuşmaları sürerken konu Rüya'ya gelir. Taner Rüya ile aralarında olanları anlatır. Taner'in anlatımına göre Rüya'nın hali hazırda görüştüğü bir sevgilisi vardır. Taner durumdan haberdardır ancak Rüya'dan ayrılamamaktadır. İkili arasındaki konuşma devam ederken Taner, Emel'i boğarak öldürür.

Öte yandan Yusuf ormanlık alandan çıkar ve eve gelir. Cebinde Taner'in bıraktığı ses kayıt cihazı vardır. Taner yaptığı kayıta cihazın Emel'in sevgilisi Selim'e ait olduğunu belirtir. Yusuf parçaları birleştirir. Tarık'ın kamp yaparken çizdiği resimlerde bu kayıt cihazının var olduğunu hatırlar ve Selim'in Tarık tarafından öldürüldüğünü düşünür.

Bölüm açılıştaki doğum günü pastasının kimin tarafından servis edildiğini açık ederek sona erer. Pastayı getiren Selim'dir.

Yedinci Bölümde;

- Emel'in kim tarafından ve nasıl öldürüldüğü ortaya çıkmıştır.
- Selim'in akıbeti belli olmuştur.
- Rüya'nın Taner'le olan ilişkisindeki sır perdesi aralanmıştır.

Sekizinci Bölüm Yusuf'un araba kullanmasıyla açılır. Görüntü, Masum'un jeneriğinde kullanılan yol görüntüsünün bozulmaya uğramamış halidir. Yusuf, Cevdet'in evine gider ve Cevdet'e olayı çözdüğünü, teslim olması gerektiğini söyler. Selim'in ablası ise Selim'i çalıştığı teknede ziyaret etmektedir ancak Taner'in kendisini takip ettiğinden habersizdir. Bölümün ilerleyen zamanlarında Taner'in Selim'i teknede öldürmesiyle bu blok sona erer.

Cevdet, Selahattin tarafından sorgulanır. Ancak yeteri kadar kanıt bulunamadığı için serbest bırakılır. Bölümün tek anakronik anlatı bloğunda Taner, Emel'i öldürdükten sonra kasaba yolundaki uçuruma getirir. Burada babası Cevdet ile buluşur. İkili bagajda bulunan Emel'i yolcu koltuğuna oturtup aracı uçurumdan aşağı iterler. Taner babasının yardımıyla kayıplara karışır.

Bölümün finaline doğru Bayrakçı ailesinin tüm fertleri evde bir araya gelir. Tarık elindeki av tüfeğiyle annesini, babasını ve ağabeyini vurur. Finalde ise Rüya'nın sevgilisinin Selahattin olduğu ortaya çıkar.

Öykü Yapısı

Masum adlı içerik, anlatı özellikleri yönünden seriyal, yayın biçimi açısından ise mini-seri formunun gerekliliklerine göre inşa edilmiştir ve sekiz epizottan oluşmaktadır. Epizotların süreleri 44 ila 60 dakika arasında değişirken sezonun toplam uzunluğu 6 saat 53 dakikadır. 2017 yılının ocak ayında Blu Tv'de, her hafta ikişer bölüm olmak üzere yayınlanmıştır. 8. bölümde, önceden belirlenen finali ile sona ermiştir. 2019 Eylül itibarıyla ikinci sezonunun çekilip çekilmeyeceğine dair bir bilgi yoktur. Bunun

yanında yapımın yaratıcısı ve senaristi Berkun Oya, ikinci sezonun yayıncı kuruluş ile olan diyaloglarına bağlı olduğunu belirtmiştir.³⁴

Masum'un öyküsü, Cinayet masasında görevli polis Yusuf'un bir dosya almasıyla başlar. Yusuf bu dosyayı araştırmak için doğup büyüdüğü kasabaya gider ve kasabada çocukluk arkadaşının babası, aynı zamanda emekli komiser ve kendi hocası Cevdet ve ailesiyle karşılaşır. Dosya, bu ailenin yakın zamanda kaybettikleri büyük oğulları Taner ve küçük oğullarının eşi Emel ile ilgilidir. Yusuf araştırmasını derinleştirdikçe Emel'in aile tarafından öldürüldüğünü, Taner'in ise öldü süsü verilerek kaçtığını öğrenir. Aile, bu sırrı polisten saklamış, bunun yerine Taner ve Emel'in trafik kazasında öldüğünü açıklamıştır.

Masum'un öyküsü, yukarıdaki özetle aktarılan bilgilerin kısaca ötesine geçtikten sonra son bulur. Yapım ana ekseninde sorulan soruların cevaplanmasının yanında, hali hazırda aktarılmış durumların nasıl gerçekleştiklerine odaklanır. Bu sebeple epizotlarda sıklıkla anakroniye başvurulur. Dolayısıyla Masum'un yarattığı merak unsurunun tek sebebi kronolojik neden sonuç ilişkisi değil, aynı zamanda geriye dönük bilgilerdir.

Yapım, ilk bölümüyle birlikte hızlı bir tanıtım ile başlar. Cinayet masasında görevli komiser Yusuf'a, çocukluk arkadaşının babası ve yanında yetiştiği emekli komiser olan Cevdet'i araştırma görevi verilir. Yusuf'un görevi alışı (Campbell'ın önerdiği biçimin aksine bir ret olmadan), öykünün temelini oluşturan olay örgüsünün başlangıcı olan çekirdek olaydır. Yani Aristo'nun tanımıyla baht dönümüdür. Çünkü öykünün bütünü göz önünde bulundurulduğunda olay örgüsünün vazgeçilemeyecek en temel öğesinin, bu görevi alış olduğu gözükmeğedir. Aksi halde, yani Yusuf'un görevi reddedişi veya bu görevin ona verilmeyişi durumunda, Yusuf doğduğu ve büyüdüğü kasabaya gidemeyecek, orada Cevdet ve ailesi ile karşılaşamayacak ve öykünün devamını neden-sonuç ilişkisi üzerinden mümkün hale getirecek akış sağlamayacaktır.

Tzevetan Todorov'un denge kuramına göre ise Yusuf'un görevi almadan önceki hayatının bir dengede olduğu, ancak bu dengenin tıpkı Todorov'un işaret ettiği gibi

³⁴ (Medyascope, 2017)

negatif ya da pozitif olmadığı görülebilir. Bunun yanında, öykünün ileriki noktalarında tartışılacağı üzere ana aksın Yusuf'un öykü içinde izlenen gelişiminde büyük değişimlere sebebiyet vermediği de gözükmemektedir. O halde bu öykünün protagonistinin Yusuf olduğu konusu tartışmalıdır. Bunun yanında Yusuf'un ana eksenin ilerlemesi için gerekli kırılma noktalarını, varlığı ve eylemleri ile oluşturduğu ya da ilerlettiği için öykünün başat karakteri olduğu söylenebilir.

Masum'da syuzhetin fabulayı düzenleyiş biçimine göre olay örgüsü sıralandığında yukarıdaki dizilim ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle izleyicinin izlediği olay örgüsü bu şekildedir. Syuzhetin, yalnızca neden sonuç ilişkisine göre olay ve durumları düzenlemesi ve kronolojik sıraya bağlı kalması durumunda ise, karşımıza aşağıdaki dizilim karşımıza çıkmaktadır.

- a) Tarık ve Emel evlenir.
- b) Evlilik, Tarık'ın psikolojik sorunları (şizofreni) nedeniyle bozulmaya başlar.
- c) Emel bir yandan Tarık'ın durumuyla ilgili aile üyelerinden (Rüya, Cevdet, Nermin) yardım almaya çalışırken diğer yandan Selim adındaki iş arkadaşıyla ilişki yaşamaya başlar.
- d) Taner tesadüf eseri Selim'i, Tarık ve Emel'in evinde yakalar. Selim yanlışlıkla düşer ve başından yaralanıp bayılır. Taner, Selim'i öldü sanar ve cesedi ortadan kaldırmaya çalışır. Ancak Selim ormanlık arazide Taner'in elinden kaçır ve ortadan kaybolur.
- e) Selim'in, Tarık ve Emel'in evinde unuttuğu kayıt cihazı, Emel'in, Tarık'ın Selim'i öldürdüğünü düşünmesine neden olur. İkili arasında yaşanan arbede sonucu Emel düşer ve başını çarparak bayılır. Tarık ağabeyi Taner'i arar ve yardım ister. Taner eve gelir. Emel uyanır. İkili arasındaki sohbet esnasında Taner, Rüya'nın bir sevgilisi olduğunu, Rüya'yı dövenin bu kişi olduğunu anlatır. Daha sonra ikili arasında arbede yaşanır ve Taner, Emel'i öldürür.
- f) Taner babası Cevdet'i arar. İkili Emel'i ve Taner'in arabasını uçurumdan aşağı atar. Taner, Cevdet'in yardımıyla kaçır ve saklanır. Aile olaya kaza süsü verir.

- g) Aradan 6 ay geçer. Yusuf cinayet masasından Emel ve Taner'in şüpheli ölümleriyle alakalı görevlendirilir. Tesadüf eseri Tarık ile karşılaşan Yusuf, akşam Cevdet ve Nermin'in evine davet edilir. Beklenmedik ziyaretten Nermin hoşnut olmaz.
- h) Yusuf eski eşi Feride ve kızı Elif'in, Tunç ile yaşamasından rahatsızdır. Bu durum Yusuf ve Feride arasında geginlik yaratır.
- i) Tarık'ın rahatsızlığı ilaçları bırakması nedeniyle nüksetmiştir. Cevdet doktora başvurur ve Tarık'ı tekrar ilaç kullanması için ikna eder.
- j) Taner, Yusuf'un ailesini araştırmasına engel olmak için Yusuf'la iletişime geçer. Feride'nin Tunç'tan uzaklaşması için Tunç'un yasak ilişkisini internete yükler. Sonraları ikili yüzleşir.
- k) Taner Selim'in ablasını takip ederek Selim'in saklandığı yeri bulur ve Selim'i öldürür.
- l) Selahattin ve Yusuf ayrı ayrı Cevdet'i ziyaret edip ailenin cinayeti örtbas etmeye çalıştıklarını bildiklerini söyler ve Cevdet'i teslim olmaya ikna etmeye çalışırlar. Ancak Cevdet ikna olmaz.
- m) Taner köy evine, anne ve babasıyla görüşmeye gelir. İlaçlarını bir süredir kullanmayan Tarık, Nermin, Cevdet ve Taner'i vurur. Nermin ve Taner ölürken Cevdet yaralı kurtulur.
- n) Rüya'nın kendisine şiddet uygulayan sevgilisinin Selahattin olduğu ortaya çıkar.

Masum'un olay örgüsü, kronolojik olarak ele alındığında anlatının genel olarak dayandığı yapının karakterler arasındaki ilişki olduğu göze çarpmaktadır. Bu ilişkilere **cinayet** adını verebileceğimiz bir ana eksen ve farklı öykü çizgilerinin etkilendiği ya da bu çizgileri etkileyen bir ana tema bulunmaktadır. Bu temaya da **hastalık** adını verebiliriz. Hastalık adını verdiğimiz temayı, aynı zamanda bir öykü çizgisi olarak kabul edelim ve sebeplerini tartışalım.

O halde elimizde iki adet ana öykü çizgisi bulunmaktadır:

- 1- **Cinayet:** Bu çizgi, şimdiki zamanda, cinayet masasında polis olan Yusuf'un, trafik kazasında ölen Emel Bayrakçı ve aynı arabada bulunduğu iddia edilen fakat cesedi bulunamayan Taner Bayrakçı'nın akıbetlerinin araştırılmasına dair bir dosya almasıyla başlar. Tipik polisiye öykü mantığında ilerleyen öykü çizgisi, Yusuf'un, Taner'in kaçtığını ve Tarık'la birlikte cinayetten sorumlu oldukları, Nermin ve Cevdet Bayrakçı'nın ise yardım ve yataklık ettikleri sonucuna varmasıyla sona erer.
- 2- **Hastalık:** Bu çizgi Emel ve Tarık'ın evlenmeleriyle başlar. Yeni evli çiftin araları bir süre sonra Tarık'ın şizofreni semptomları göstermesiyle açılır. Emel bu süreçte iş arkadaşı Selim ile ilişki yaşamaya başlar. Tarık ve Emel'in ilişkileri kopma noktasına gelirken Selim ortadan kaybolur. Emel bu durumdan Tarık'ı sorumlu tutar. Oysa Selim'in kayboluşunun sebebi Taner'dir. Emel'in bu tutumu, Taner'in onu öldürmesiyle sonuçlanır. Arada 6 ay geçer. Tarık ölen eşinin yasını tutmaktadır. Şizofreni semptomlarının da etkisiyle yaşadığı bir boğulma tehlikesi, Emel Bayrakçı'nın şüpheli ölümünü araştırmak için kasabaya gelen Yusuf ile yollarını kesiştirir. Tarık'ın hastalığı, anne ve babasını oldukça üzerken, insanların onun tehlikeli biri olduğunu düşünmelerine yol açar. Cevdet Tarık'ın ilaçlarını önce keser, sonra tekrar verir. Oğlunun ilaç etkisi altında durumuna üzülen Cevdet'in tekrar ilaçları kesmesi, Tarık'ın tüm aileyi av tüfeğiyle vurmasına sebep olur.

Görüldüğü gibi cinayet adlı öykü çizgisi kendi içinde lineer yani doğrusal olarak akan, tipik özellikler taşıyan ana eksendir. Aynı zamanda açılıştaki öyküyü hareket ettiren lokomotifdir. Ancak hastalık, anakronik çizgide (geriye dönük anlatı bloklarında) sonu cinayete varan bir neden-sonuç örgüsünün bloklarını tetiklerken ve ilerletirken, şimdiki zamanda daha çok karakter özelliği olarak kalmaktadır. Öte yandan bu özellik, diğer pek çok karakterin eylemlerinde belirleyici olduğundan bir öykü çizgisiymiş gibi algılanabilir. Bu nedenle hastalığı iki görevli bir anlatı ögesi olarak tanımlamak faydalı gözükmemektedir.

Bunların yanında içe içe geçmiş halde birden çok öykü çizgisi olay örgüsünü dikey ya da yanal olarak hareket ettirmektedir. Bunlar; **Tarık – Emel, Emel- Selim, Taner –**

Rüya, Yusuf – Feride, Cevdet- Nermin şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Cinayetin araştırılması, klasik öykülerdeki doğası gereği neden- sonuca dayalı gizem unsurunu içinde barındırır. Hastalık olarak tanımladığımız çizgide Tarık'ın hastalığı şizofrenidir. Dolayısıyla sanrılar, gerçekleşmemiş anılar, güvenilemeyecek söylemler devreye girer. Bu iki unsur dramadaki olay örgüsünün karmaşıklığını sağlarken üzerine kronolojiden kopan ve çoğu anda izleyicinin hangi zamanda olduğunu anlamakta güçlük çektiği dizilimlerle olay örgüsü ilerler. Bu dizilimlere ve sebep oldukları anlama zorluklarına detaylı olarak bakmak, sonrasında ulaşmaya çalışacağımız kuramsal arka plan ile bu stratejilerin ilişkisini kavramak açısından faydalı olacaktır.

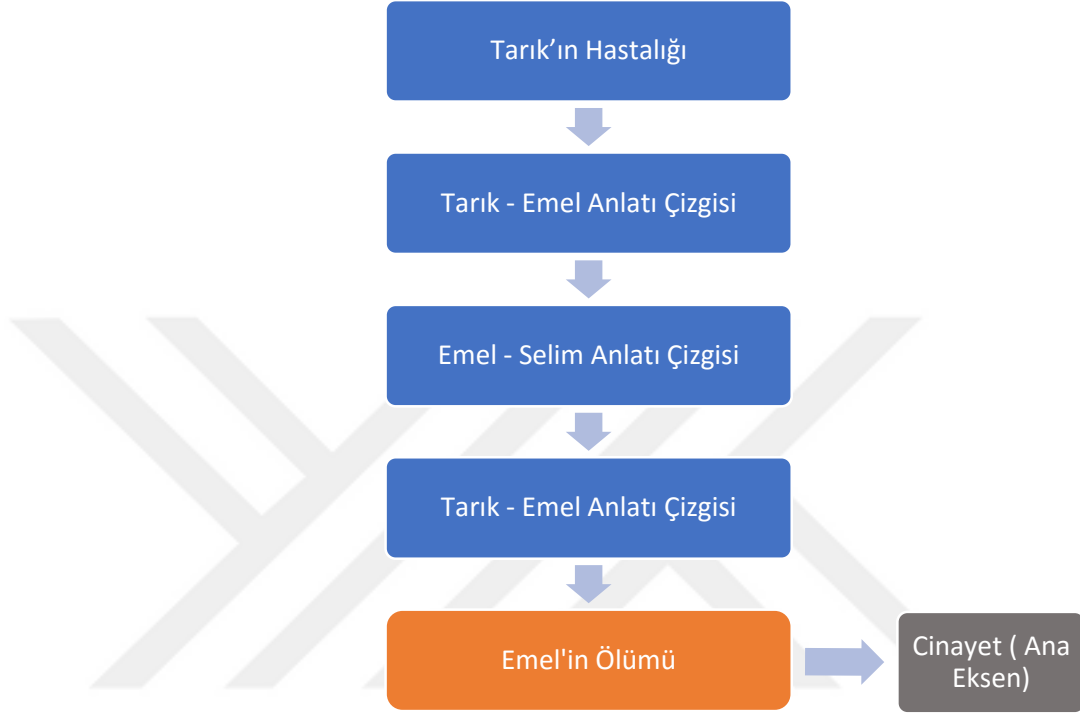
Çoğu cinayet öyküsünün başlangıcında temel olarak karşılaştığımız soru genellikle “cinayeti kim işledi?” olmaktadır. Bu, sıklıkla izleyicinin cinayeti çözmeye çalışan polis ya da dedektif ile ortak sorusudur. Serim bölümünde ya da öykünün başında izleyicinin dedektif ile özdeşim kurması, çözülmeye çalışılan davaya dair bir yakınlık ya da dedektifin başarılı olması için bir duygusal arzuya sebep olabilir. Masum başlarken, izleyici benzer bir durumla karşı karşıya kalır ancak bu kez karşısında açık bir cinayet değil, şüpheli bir kaybolma vakası vardır. Vakadaki taraflar, anlatının izleyicinin açılıştaki özel hayatı ile özdeşim kurdurduğu polis Yusuf ile Bayrakçı ailesidir. Birinci bölümün sonunda ailenin öldüğünü ya da akıbetini bilmediklerini iddia ettikleri oğulları Taner ile irtibatla oldukları bilgisiyle sona erer. Dolayısıyla izleyici ilk bölümün sonunda Bayrakçı ailesinin kaybolma vakasının şüphelisi olarak karşısında bulur.

Cinayet adını verdiğimiz anlatı çizgisini, öykünün ana eksenini kabul edersek sezonun tamamında izleyicinin karşılaştığı tek sürpriz cinayeti işleyen Tarık değil Taner olduğudur. Çünkü Emel'in katilinin kim olduğu yedinci bölüme kadar ortaya çıkmaz. Bu sırada izleyicinin cinayeti çözmek için “iş birliği” yaptığı karakter olan protagonist Yusuf, cinayeti işleyen Tarık olduğunu düşünmektedir ve anlatı bittiğinde dahi katilin Taner olduğunu anlayamaz. Dolayısıyla dedektif cinayeti tam olarak çözememiştir fakat izleyici dedektifin bilgi birikimi açısından önüne geçmiş

durumdadır. Yine finalde, Yusuf, Selahattin ve Rüya'nın ilişkisini izleyiciden önce çözer ve izleyici Yusuf ile birlikte bu bilgiye sahip olur.

İzleyici ana eksene dair bazı detayları çözecek bilgi birikimine, öykünün sahip olduğu diğer anlatı çizgisi olan hastalık adını verdiğimiz çizgideki olay örgüsü sayesinde sahip olur. Bu çizgi ve cinayet çizgisi kimi zaman üst üste biner ve nedensellik açısından birbirine bağlanır. Sıklıkla ise konuyu ana eksenden kopartarak yukarıda sıraladığımız ikili ilişkiler çizgileriyle iç içe girer veya dolanır. Hastalık anlatı çizgisine kronolojik olarak baktığımızda başlangıcı Tarık ve Emel'in evliliği olarak görebiliriz. Bu ikilinin ilişkisine dair hem syuzhet üzerinde hem de fabulada ulaşabildiğimiz en eski nokta budur. Tarık'ın hastalığı önce eşi Emel ile arasında sorunlara yol açar. Bu sorunlar Emel'in Bayrakçı ailesi ile arasını açar ve aynı zamanda Selim ile yakınlaşmasını hızlandırır. Selim'in Emel'in hayatına girmesi, bir başka deyişle Emel – Selim anlatı çizgisinin öyküye dahil olması, Selim'in Taner tarafından yaralanıp kaçmasına, sonrasında ise Emel'in ortadan kaybolan Selim'i Tarık'ın öldürdüğüne inamasına yol açar. Hatırlanacağı gibi neden – sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanan bu bloklar sonucu Emel, Taner tarafından öldürülür.

Şekil 15: Anlatı Çizgilerinin birbiriyle ilişkisi. a) Tarık'ın Hastalığı b) Tarık – Emel Anlatı Çizgisi c)Emel – Selim Anlatı Çizgisi d) Emel'in Ölümü e) Cinayet Anlatı Çizgisi / Ana Eksen



Yukarıda farklı anlatı çizgilerinin birbirleriyle nedensellik açısından ilişkisi görülmektedir. A, B ve C anlatı çizgileri birbirlerine nedensellik bakımından bağlıdır. Bu çizgileri sezonun hemen hemen tüm epizotlarında izleyiciye gösterilen irili ufaklı anlatı blokları oluşturur. Söz konusu anlatı çizgileri bir araya gelerek Emel'in öldürülmesi olayını meydana getirir.

Bu noktada altı çizilmesi gereken bir husus, ana eksenin ilerleyişine katkısı olmayan ikili ilişkilere dayalı anlatı çizgilerinin ya da dizilimlerinin varlığıdır. Masum'da bu bloklar kimi zaman bir veya birden fazla bölümde kendini gösterirler. Başlar ve biterler. Bazıları ise tüm sezon boyunca devam edip sonlanmazlar.

Taner ve Rüya anlatı çizgisi şu anlatı bloklarından meydana gelir.

- Rüya ve Taner, Tarık ve Emel'in düğününde masadadır. İkisinin hareketlerinden aralarında sorun olduğu anlaşılmaktadır. Taner, Rüyanın elini tutmaya çalışır ancak Rüya karşılık vermez.
- Taner bir gece Rüya'yı çıktığı evin kapısında karşılar. Rüya Taner'e karşı soğuktur. Bloğun ilerleyen kısımlarında Taner'in Rüya'nın vücudundaki morluk ve yaralarla ilgilendiği görülür.
- Taner ve Rüya birlikte yaylaya pikniğe giderler. Piknik esnasında Rüya kendisine gelen bir telefon üzerine gitmek ister. Taner tepki göstererek arabaya binip gider. Rüya'yı orada bırakır.
- Taner piknik yaptıkları alana geri döner ancak Rüya'yı orada bulamaz. Rüya, Taner telefonlarına cevap vermez.

Taner ve Rüya anlatı çizgisinin tüm blokları bu şekildedir. Tek başına oldukça anlamsız olan bu çizgi, Taner'in Emel'i öldürmeden önce anlattıkları ile anlamlanır. Rüya ve Taner'in arasındaki sorun, syuzhetin izleyiciye sunduğu ya da izleyicinin tahmin ettiği gibi Taner'in Rüya'ya şiddet uygulamasından kaynaklanmamaktadır. Rüya'nın, Taner'le tanışmadan öncesine dayanan bir ilişkisi vardır. Bu ilişki Taner bilmesine rağmen devam etmektedir. Rüya'ya şiddet uygulayan ise, ilişkide olduğu kişidir. Bu bilginin ortaya çıkmasıyla yukarıda sıralanan dört bloktaki karakter davranışları ve motivasyonları anlam kazanır.

Dramanın son bölümünün son dakikalarına kadar Taner – Rüya ilişkisinin ana eksene etkisi olmadığı düşünülür. Oysa finalde Rüya'nın ilişkisi olduğu kişinin Selahattin olduğu ortaya çıkar. Dosyayı Yusuf'a veren emniyet müdürü Selahattin'dir. Dolayısıyla aile içinden konuyu emniyete taşıyan, bilgiler veren de Rüya'dır.

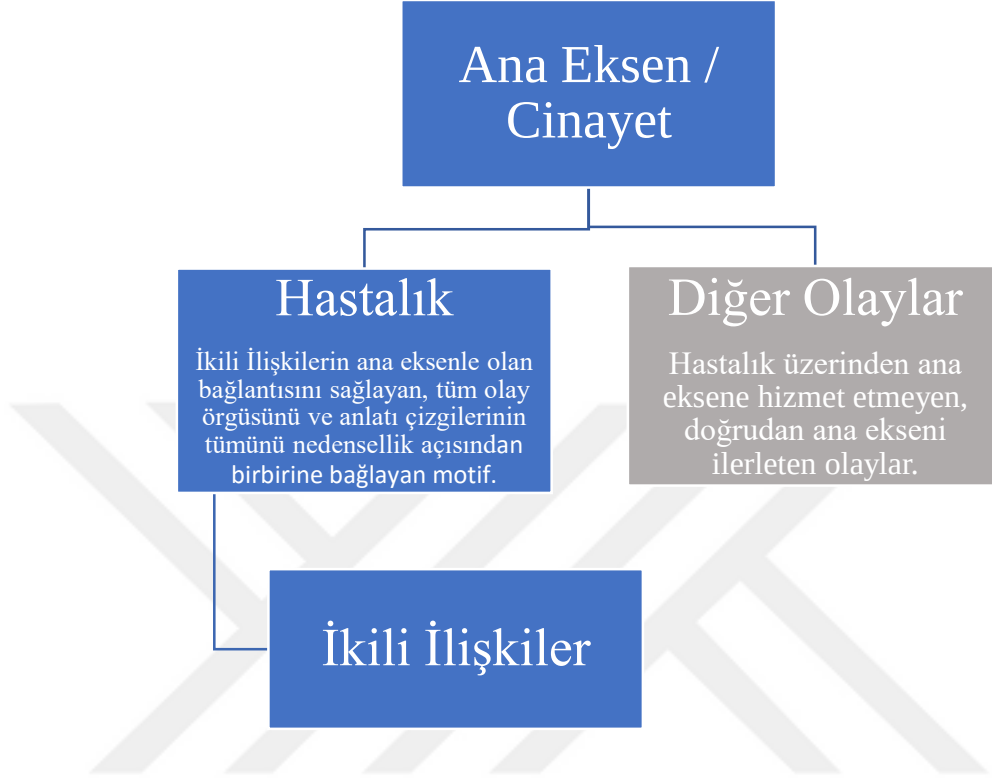
Bir diğer anlatı dizilimi ise Yusuf – Feride arasındadır. Boşanmış bir çift olan Yusuf ve Feride'nin arasındaki çatışma, Feride'nin kızları Elif ile birlikte sevgilisi Tunç'un evine taşınmalarıdır. Yusuf, Tunç bahanesiyle Feride'nin hayatına sürekli müdahale etmeye çalışmaktadır. Nihai amacı ise Feride ve Elif'in birlikte yaşadıkları eve geri dönmeleridir.

Tunç'un bir başka kadınla olan görüntülerinin internette yayınlanmasıyla Feride Tunc'u terk eder ve Yusuf'un yanına döner. Görüntüleri yükleyen Taner'dir. Bu noktadan itibaren Feride ve Yusuf ilişkisine dair bir blok gözlenmez. Anlatı dizilimi ana eksene herhangi bir etki bırakmadan sona erer.

Yusuf ve Feride ilişkisini yukarıdaki örnekte gördüğümüz şekilde ana eksene dahil bir nedensellik şemasına oturtmak olası gözükmemektedir. Dahası, bu dizilim ne cinayeti, ne hastalığı ne de diğer anlatı çizgilerine nedensellik açısından bağlanmaz. Öykü içerisinde bu dizilimin böylesine ayırksı gözükme sebebini bu şekilde açıklayabiliriz.

Tarık – Cevdet, Cevdet – Nermin şeklinde sınırlandırabileceğimiz dizilimler ise Yusuf – Feride dizilimine göre farklılık arz etmektedir. Tarık – Cevdet – Nermin olarak da nitelendirebileceğimiz bu çizgi (Cevdet ve Nermin karakterlerinin arasındaki çatışmasının tamamını Cinayet ve Hastalık anlatı çizgileri oluşturmaktadır), başlangıç ve bitişe sahip olmamasının yanında dönüşümleri vasıtasıyla diğer olay ve blokların nedenleri olmaktan uzaktırlar. Öte yandan Cevdet'in Tarık'ın ilaçlarını vermeyi bırakması, Tarık'ın sanrılarının kuvvetlenip finalde ailesini vurmasına yol açtığı gözlemlenebilir. Yine de bu durum ana eksenle ilişkili değildir.

Şekil 16 Masum'un Anlatı Diyagramı



Sonuç olarak Masum'un öykü yapısına dair anlatı analizinde yukarıda sadeleştirmeye çalıştığımız diyagram karşımıza çıkar. Anlatı çizgileri mavi ile gösterilmiştir. Öykünün genelini bu çizgileri oluşturan bloklar ve dizilimler meydana getirir. **Hastalık** motifi, öyküde iki işleve sahiptir. Bunlardan ilki başlı başına bir anlatı çizgisi vazifesi görmesidir. İkincisi ise karakterlerin gelişimleri ve birbirleriyle olan çatışmalarını besleyen en büyük etkidir. Geri kalan küçük parçalar ise gri olarak gösterilmiştir. Masum içerisinde bu olaylar tekildir. Anlatı çizgileriyle yüzeysel olarak ilişkiye girmezler. İlişkiye girebildikleri yegâne araç karakterlerdir.

Robin Nelson'un Flexi-Narrative (Esnek Anlatı) olarak tanımladığı karmaşık anlatı yapısının bir benzeri, Masum'da karşımıza çıkmaktadır. Birden fazla anlatı çizgisinin bir öykü içerisinde karşımıza çıktığı yapıda, iç içe geçmiş ya da birbirine dolanmış anlatı çizgileri parçalı biçimde izleyiciye sunulur. Bu parçalardan biri işlenirken (Masum'un öykü analizinde anlatı bloğu olarak adlandırılan), gerekli görülen, tansiyonun yüksek olduğu noktalarda kesilir ve diğer blokta yapılan anlatımın kaldığı yeden devam sağlanır. Böylece izleyicinin ilgisinin yüksek tutulması sağlanmaya çalışılır (Nelson, 1997, s. 38).

Flexi Narrative (Esnek Anlatı) özelliği bulunan yapılar karmaşık karakterler ve sinopsislere sahiptir. Birçok farklı anlatı çizgileri, ana eksen ile iç içe geçer. Neyin gerçek, neyin gerçek olmadığı sorularıyla birlikte izleyici zorlanır ve öyküye gizem unsuru eklenir. Bu yolla izleyici kaç tane anlatı çizgisi olduğunu sorgulamaya itilir. Öte yandan karmaşık ve belirsiz karakterler tansiyonu ve gizemi arttırır. (Bitesize, 2019)

Tablo 2 Masum'un Paradigmaya Göre Analizi

1.Bölüm	2.Bölüm	3.Bölüm	4.Bölüm	5.Bölüm	6.Bölüm	7.Bölüm	8.bölüm
Baht Dönümü	Yükselen Aksiyon	Yükselen Aksiyon	Yükselen Aksiyon	Yükselen Aksiyon	Düşen Aksiyon	Düşen Aksiyon	Kapanış
Serim	Düğüm	Düğüm	Düğüm	Düğüm	Düğüm	Çözüm	Çözüm

Syd Field'ın paradigması çerçevesinden ele alındığında Masum'un öykü yapısına dair yukarıdaki şema ortaya çıkar. Protagonistin davayı almasıyla başlayan süreçle birlikte baht dönümü gerçekleşir. Syd Field paradigmasında bu noktaya dönüm noktası adını verir. Öykünün ikinci dönüm noktası ise yedinci bölümde Bayrakçı ailesinin Emel'in kaybolmasında resmi olarak sorumlu tutulduğunun ayrıca izleyicinin Emel'in katilinin Taner olduğunu öğrenmesi ile gerçekleşir.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir hususa değinmek önemli gözükmektedir. Masum iki ana zaman çizgisine sahip bir öyküdür. Bu çizgilerden ilki, Yusuf'un ilk bölümde dava dosyasını alıp kasabaya gidişiyle başlayan ve nedensellik üzerine kurulu şimdiki zamandır. Diğerisi ise Emel ve Tarık'ın evlenmesiyle başlayıp Taner'in Emel'i öldürüp babasının yardımıyla cesedini uçurumdan attığı ana kadar geçen dönemdir. Masum'un syzuhetinin fabula içinde zaman üzerinen yaptığı bu düzenleme, paradigmanın gelişiminde tartışmalı bir alan ortaya çıkarır. Eğer paradigmayı ana eksen yani cinayet çizgisi üzerinden kurmaya çalışırsak ilk bölümde serim bölümü yani act 1 sonra erer. Eğer karakterlerin yapılanması ve tanıtımın ilerleyişini göz

önünde bulundurursak serim bölümü dördüncü epizotta sona erecektir. İç içe geçen anlatı çizgilerinin ve iki ayrı zaman çizgisinin kullanıldığı bu denli karmaşık bir dizilimde ayırım yapmak oldukça güç olmasına rağmen, protagonisti ve ana ekseni takip etmek daha açıklayıcı ve doğru gözükmetedir.

Todorov'un denge kuralı açısından baktığımızda ise dava dosyasının alınması, Yusuf için denge halinde olan hayatındaki değişim noktası olarak gözükmetedir. Fakat bu dosyanın alınışı Yusuf'un hayatında (öyküde Feride ve Elif ile olan ilişkisine ağırlık verilmiştir) önemli bir değişikliğe sebep olmaz. Öykünün geri kalanında Yusuf dosyayı çözmek için çabalar ve sonunda bir çözüme kavuşturur. Ancak çözüm tam anlamıyla cinayeti kimin işlediğine dair doğru bilgiyi vermez.

Hem Todorov'un denge kuralının hem de Syd Field'in paradigmasının öykü üzerinde hakimiyet kuramamasının sebebi, Yusuf'un öykünün tam olarak neresinde olduğunun açık olmayışıyla ilgilidir.

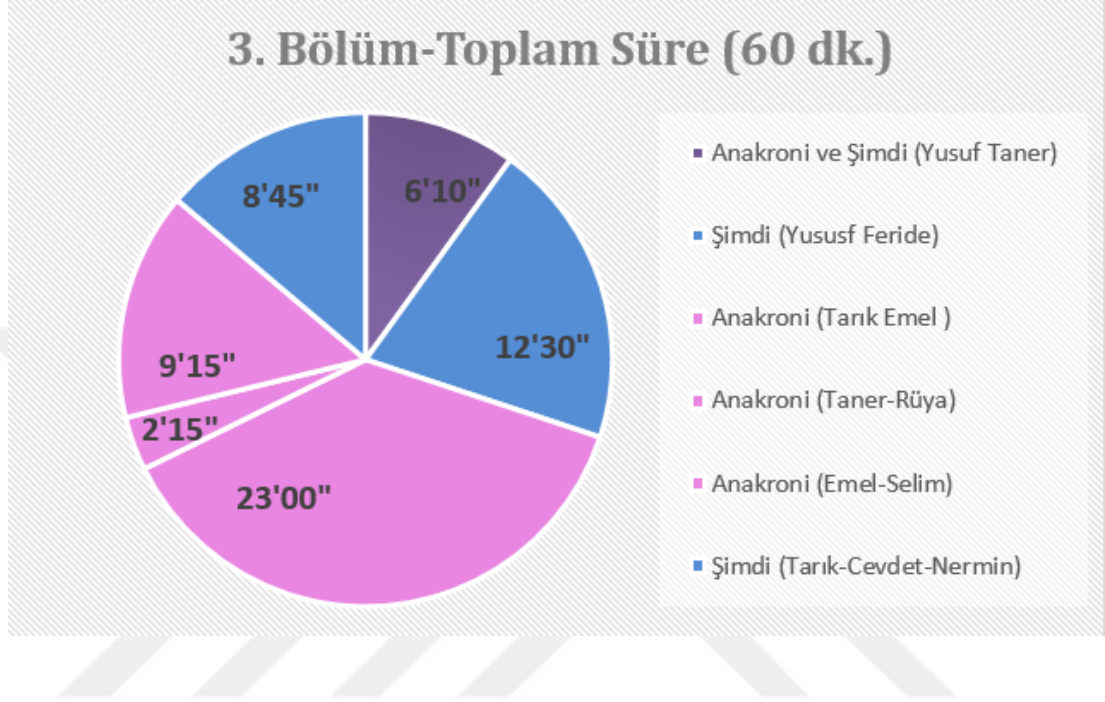
Söylem- Zaman

Masum'da iki zaman çizgisi olduğunu, bunlardan birinin geçmişi diğerinin şimdiki zamanı anlattığını daha önce belirtmiştik. Geçmiş zaman çizgisinin öykünün genelinde ağırlıkta olması, sezonun “ne” ve “kim” sorularından çok “nasıl” sorusuna odaklandığının göstergesidir.

İlk bölümle birlikte önce ana eksene ve cinayet adlı anlatı çizgisine odaklanan söylem, bölümler ilerledikçe karakterlerin geçmişlerine ışık tutmaya başlar. Öyle ki üçüncü bölüme gelindiğinde geçmiş, şimdinin ağırlık ve nicelik olarak önüne geçmiş olur. Öyle ki, bu bölümde ana eksene dair ilerlemeden söz edilemez olur.

Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere 60 dakikalık üçüncü bölümde sadece geriye dönük (anakronik) anlatı bloklarının toplamı 36 dakika 45 saniye iken Şimdiki zamanda ait olan blokların toplamı 21 dakika 15 saniye sürmektedir.

Şekil 17 Masum'un Üçüncü Bölümündeki Anlatı Bloklarının Uzunlukları (Yalnızca Karakterler)



Böylesi bir dizilimi, sezon üçüncü bölümünde kullanmak, ilerlemeyi durdurmak ve hatta daha fazla sorular soran anlatıyı gittikçe karmaşıktırmak, elbette ne geleneksel televizyonun ne de klasik sinema anlatısının düsturuna uygun değildir. Fakat, nitel televizyon ve isteğe bağlı video içeriklerini irdelediğimiz 2. Bölümde açıklamaya çalıştığımız şekilde, nitel televizyon ve izleme maratonuna alışkın izleyicinin tercih edeceği yönde yapılan bu adım, izleyicinin öyküyü takip kolaylığından öte zorlaştırmayı hedef almıştır. Bu bakımdan Masum'un izleyiciyle bulunduğu dönem itibariyle oldukça cesur ve yabancı benzerleriyle yarışır kapasitede olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Ne var ki Blu Tv'nin maraton izlemeye aykırı olarak yapımı her hafta iki bölüm yayınlamak suretiyle izleyiciyle buluşturduğunu, bunun da izleyicide öyküden soğuma riskini oluşturduğunu belirtmek gerekir.

Karakterler

Karmaşık anlatı yapılarının tipik olarak sarmal ya da birbirine dolanmış anlatı çizgilerinin yanında karmaşık ve belirsiz, aynı zamanda güvenilmez karakterlere sahip olduğunu belirtmiştik. Bu karakterlerden en karmaşığı olarak karşımıza Tarık çıkmaktadır. Tarık, öykü boyunca şizofreni hastalığıyla boğuşan bir karakter olarak sergilenir. Kaybettiği eşinin yasını tutmaktadır. Ailesiyle yaşamaktadır ancak onlarla da sorunları vardır. Genel olarak vuku bulan olayların hiçbirine dahil olmadığı gibi herhangi bir bilgisi de yoktur. Ancak olay örgüsünün başlangıcından, öykünün sonundaki noktaya gelinişinde dolaylı etkisi yadsınmazdır.

Öykü yapısını analiz ederken Hastalık çizgisi olarak adlandırdığımız anlatı çizgisi, Tarık'ın askerdeyken ortaya çıkan rahatsızlığı, erken terhisi ve ailenin bu rahatsızlığı saklama çabasına kadar ilerler. Ancak, karakter üzerinden analizde bulunduğumuzda hastalığın farklı bir işlevi daha ortaya çıkmaktadır. Tarık'ın ailesi bu durum karşısında oldukça korumacı davranmaktadır. Emel ile evliliklerinde nükseden hastalığı kabullenmek istememeleri, Emel'in içine düştüğü bunalımı farklı biçimlerde geçiştirme çabasına sebep olur. Emel'in Selim ile bir ilişkiye başlaması ve aile fertlerine karşı tutunduğu tavır, karakterler arasındaki gerilimi yükseltir ve nihayet Selim ve Emel'in öldürülmesine kadar ulaşır. Hastalık, bu pencereden bakıldığında, karakterlerin motivasyonlarını ve eylemlerini etkileyen, onları kararlar almaya iten ve aralarındaki çatışmayı ortaya çıkaran, körükleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Tarik karakterinin öyküdeki iki ana anlatı çizgisini bu denli etkilemesine rağmen, analizimizde neden protagonist olarak ele alınmadığı sorusu bu noktada haklı bir tartışma konusu olabilir. Konuyu David Bordwell'in The Godfather filminin protagonistini belirleme çabası üzerinden açıklamaya çalışalım.

Bordwell Poetics of Narrative adlı çalışmasında bir öyküdeki protagonistin genel olarak öykünün kimin hakkında olduğu sorusu sorularak bulunabileceğini belirtir. Protagonist, öyküdeki en güçlü karakter olabilir. İzleyicinin en fazla empati kurduğu karakter olabilir. Ya da genel olarak değerler sistemi toplumla en çok uyum gösteren kişi de olabilir. (Bordwell, Poetics of Narrative, s. 6). Ancak bu ipuçlarının tek başlarına yeterli olmadığını belirten Bordwell, Godfather örneğini verir. Filmde Kay, diğer karakterlerin tamamından daha güçlü toplumsal değerlere sahiptir. Solozzo, iş

teklifinin gerçi çevrilmesiyle Vito'ya süikasti planlar. O halde protagonist Kay ya da Solozzo olabilir mi? Bordwell'in cevabı hayırdır. Çünkü öykü Solozzo'nun çetesi ya da Kay'in yaşamı ile ilgili değil, Carleone ailesi ile ilgilidir. Babasının süikastinden sonra Michael sorumluluğu alır. Önce Solozzo'yu öldürür, sonra Sicilya'ya kaçar ve öykü onun bu adımlarını takip eder. (Bordwell, Poetics of Narrative, s. 7). Michael kararlarıyla ana eksen düzenler ve ilerletir. Öykü sürekli onun bakış açısıyla anlatılmamasına rağmen filmin genelinde en büyük kırılmalara sebep olan karakter Michael Carleone'dir.

Masum'da ise öykünün Bayrakçı ailesi etrafında geliştiğini, Tarık'ın saf ve naif özellikleriyle izleyicinin acıma duygusunu provoke ettiği yadsınmaz bir gerçektir. Fakat Tarık, öykünün sonuna kadar (ailesini vurmasına kadar) pasif ve edilgen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ne cinayetin işlenmesinde ne de cinayetin ortaya çıkmasında dahili vardır. Dahası hem şimdiki hem de anakronik çizgilerde en büyük çatışması kendiyse yani hastalığıyla. Bunun yanında Yusuf, ana eksen olan cinayetin araştırılmasında, Bayrakçı ailesinin zanlılar olarak belirlenmesinde, aile fertlerinin motivasyonlarının değişmesinde en büyük katkı sahibi olan karakterdir.

Masum'un karakterlerine genel olarak incelediğimizde, karakterlerin sosyal ortamlarına yansıtmadıkları sırlarının olduğu ve bu sırların olay örgüsü üzerindeki gelişmelerini etkilediği görülmektedir. Tarık'ın hastalığı, Yusuf'un sonlanan evliliği ve ailesini geri kazanma çabası, Taner'in dış görünüşüne zıt evlilik dinamiği, Cevdet ve Nermin'in cinayeti örtbas etme çabası, Selim'in başkalarının hayatına anormal ilgisi ve eylemleri ve Selahattin'in mesleğinin kontrastı olarak sunulan evlilik dışı ilişkisi ve alışkanlıkları gibi pek çok öge, karakter özellikleri olmaktan çok eylemlerinin sebepleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öykü'de, karakterlerin kişilik özellikleri özet ve yüzeysel olarak geçilir. Sıklıkla iş ve sosyal statü gibi göstergeler üzerinden tiplendirme, Masum'un karakterlerini izleyiciye hızlı bir tanıtım aracı olarak kullanılır.

Bir diğer husus, Masum'un karakterlerinin klasik anlatının işaret ettiği meslek, statü gibi tiplendirmelerin gerekliliklerinin zıttı biçimde eylemlerde bulunmasıdır. İlegal eylemler içine giren polisler, klasik anlatıda ve özellikle televizyon anlatısında

karşılaşmaya alışkın olunmayan durumlardandır. Cevdet cinayete yardım ve yataklık eden bir emekli polistir. Yusuf, eski eşini kıskandığı için başkasının evine izinsiz girmekten, bir başkasına silah doğrultmaktan çekinmez. Selahattin'in ise kadına şiddet ile ilgili suçlamalarla karşı karşıya kalır.

İzleyicinin Dramayı Tüketimi Açısından

Masum, 2019 Kasım itibariyle Blu Tv ile birlikte Netflix Türkiye arşivinde de ulaşılabilir durumdadır. Yapımın bölümleri, haftadan haftaya yayınlanmasına rağmen izleme maratonu yapmaya uygun biçimde izlenebilmektedir.

Epizotların başlangıcında önceki bölümlere dair herhangi bir hatırlatıcı özet bulunmaması, izleyicinin yapımı maraton biçiminde tüketmesine yönlendirecek bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu durum aynı zamanda yapımın 8 saatlik bir film gibi düşünüldüğü tezini de destekler. Öte yandan karmaşık anlatı yapısı, izleyicinin bir önceki bölümde gerçekleşen olayları hatırlamasını ve yeni bölümü, sahip olduğu bilgiler ışığında izlemesini gerektirir. Eksik bilgi, izleyiciyi ya önceki bölümleri tekrar izlemeye ya da başka izleyicilerle yapım hakkında bilgi alışverişi yapmaya iter. Bu bilgi alışverişi de ağızdan ağıza iletişimi desteklemektedir.

Masum'un öyküsünde yer verilen cinsellik, küfür, alkol ve sigara tüketimi gibi unsurların geleneksel televizyon dramalarından farklı ve yoğun kullanıldığını söylemek mümkündür. Bölümlerde buzlama, sesi kesme gibi sansür uygulamalarına başvurulmaz.

3.2. Hakan: Muhafız

Öykünün Özeti

Hakan: Muhafız, 14 Aralık 2018 tarihinde, Netflix tarafından 10 bölüm halinde izleyicilerin beğenisine sunulmuştur. Netflix'in ilk Türkçe orijinal içeriği olma özelliğini taşımaktadır. 26 Nisan 2019 tarihinde 2. Sezonu bu kez bölüm halinde

yayınlanan Muhafız'ın üçüncü sezonunun 2020 yılı içerisinde yayınlanması beklenmektedir.³⁵

Tez çalışmasının devam ettiği dönemde Muhafız'ın yalnızca iki sezonunun yayınlanmış olması ve öykünün devam edeceği anlaşılmış olduğundan, anlatı analizinde yalnızca ilk sezonu incelenecektir.

Hakan, Kapalıçarşı'da antikacı dükkânı olan Neşet'in oğludur ve babasıyla birlikte çalışmaktadır. Sosyal alanda aktif, yakışıklı ve enerjik bir genç olan Hakan, yeni ticari fikirleri ve projeleriyle antikacı dükkanından daha büyük hayallere sahiptir. Bir gün dükkâna gelen bir müşteri Neşet'e bir antika gömleğin görselini gösterir ve bu gömleğin kendisinde olup olmadığını sorar. Neşet müşteriye olumsuz cevap verir. Gömleğin depoda olduğunu bilen Hakan, gömleği gizlice alır ve müşteriyle buluşur. Buluşmadan haberdar olan Neşet, Hakan'ın ve müşterinin bulundukları restorana gelir ve satışa engel olmaya çalışır. Bu sırada silahlı bir kişi buluşmada bulunan herkese ateş açar. Neşet ağır yaralanır. Hakan Neşet'i hastaneye götürürken Neşet'in direktifiyle ikili soluğu bir eczanede alır. Hakan'ı ve Neşet'i önceden tanıyan Eczacı Kemal ve kızı Zeynep, Neşet'le ilgilenir ancak Neşet kurtarılamaz. Neler olduğunu anlayamayan Hakan'a Kemal ve Zeynep durumu açıklar. Hakan seçilmiş kişi olan koruyucudur. Görevi ise İstanbul'u ölümsüzlerden korumaktır.

Muhafız'ın ilk bölümü (44 dk.), öykünün Kahramanın Yolculuğu sistematığına göre yazıldığına dair ipuçları verir.³⁶ Aynı zamanda bu epizot, öykünün giriş bölümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Protagonist ve onun sıradan dünyasının ardından baht dönümü açık bir biçimde gelir. Seriyalin yine ilk bölümünde, epizodun ana eksenine çok fazla etki etmeyen ancak tanıtımları yapılan bazı karakterler dahildir. Bunlardan en önemlisi oldukça zengin, tarihe ve Ayasofya'ya ilgisini dile getiren Faysal Yıldırım'dır. Faysal'ın yardımcısı Leyla ise bir diğer karakterdir. Leyla ve Hakan, Hakan'ın Faysal Holding'e iş başvurusu yaptığı sırada tanışırlar. Bu başvuru esnasında Hakan'ın bir çocuğu üzerine düşmekte olan avizeden kurtarması, Faysal'ın dikkatini çeker.

³⁵ (IMDB, 2019)

³⁶ Bölümlerin özet anlatımlarının ardından sezona dair oluşturulan şablon detaylı olarak incelenecektir.

Birinci bölüm sona erdiğinde;

- Protagonist (**Kahraman**) ve onun **Sıradan Dünyası** tanıtılmıştır.
- Öykünün ana eksenini belli olmuş, Protagonistin baht dönümü gerçekleşmiştir. Aynı zamanda **Maceraya Çağrı** yapılmıştır.
- **Mentor** ile (Kemal) karşılaşmıştır.
- Antagonist tanıtılmıştır. Ancak izleyiciye Faysal'ın antagonist olduğu bilgisi henüz verilmemiştir.

İkinci bölümde (35 dk.) Hakan, görevi ve gerçek kimliğiyle alakalı Kemal ve Zeynep tarafından bilgilendirilir. Hakan'ın babası, bir önceki Muhafız Murat öldükten sonra Hakan'ı büyütme görevi Neşet'e verilmiştir. Neşet de Kemal gibi "sadık olanlar" adlı bir grubun üyesidir. Sadık olanlar Muhafız'a sadakat yemini etmiş, Muhafız'ın Ölümsüz'ü alt etme mücadelesinde ona yardım etme görevini üstlenmişlerdir. Ölümsüz'ü yok etmek için önce onun kim olduğunu bulmak gerekmektedir. Tılsımlı bir yüzük dokunulduğunda ölümsüzü tespit etmektedir. Yine özel bir hançer ölümsüzü ortadan kaldırmanın tek yoludur. Gömlek Hakan'ın elindeyken, yüzük ve hançer diğer sadık olanların elindedir. Hakan önce yüzüğe ve hançere ulaşmalıdır. Öte yandan Faysal'ın sağ kolu Mazhar, Hakan'ın ve gömleğin peşindedir. Bu amaç için komiser Tekin'i kullanmaktadır. Ancak Tekin gömleğe ve Hakan'a ulaşamaz.

İkinci bölüm sona erdiğinde;

- Hakan bu bölümde arkadaşı Memo'yu bulmak için sarnıçtan kaçır. Ancak Zeynep'in kendisini bulur ve ikna eder. Bu kaçış ve geri dönüş, **çağrının reddini** sembolize etmektedir.
- Kahraman **eşiği geçmiştir** ve artık sıradan dünyanın kuralları, yeni dünyada geçerliliğini yitirmiştir. İş yaşamı ve yeni ticari girişimler ile ilgili amaçların yerini hançer ve yüzüğü bulmak görevleri almıştır.

Üçüncü bölüm (35 dk.) Hakan'ın dövüş eğitimleri ile başlar. Kendisi ölümsüz ile karşılaşmaya oldukça istekli olsa da Zeynep'e göre henüz hazır değildir. Bu sırada Kemal, yaptığı araştırma neticesinde Mazhar'ın görüntüsüne ulaşır. Zeynep ve Hakan Muhafız'ın tılsımlı yüzüğünün peşine düşerler ancak yeni bir ipucu dışında elleri boş dönerler. Buna rağmen, yüzüğü bulmak için gittikleri evde kendilerine saldıran grubun liderinin sesini duyarlar.

Bölümün sonunda Hakan, Mazhar'ın ölümsüz olduğuna inanmıştır. Mazhar, Faysal Yıldırım'ın güvenlik amiridir. Hakan Faysal'ın iş teklifini kabul eder. Amacı ölümsüz olduğunu düşündüğü Mazhar'a yakın olmaktır.

Üçüncü Bölüm Sona Erdiğinde;

- Kahraman yeni yaşamına alışma, güçlenmek için çalışma, hedefiyle ilgili bilgileri alma, müttefiklerini ve düşmanlarını daha iyi tanıma evresindedir. **Sınavlar, Müttefikler ve Düşmanlar** aşaması bu bölümde işlenmeye başlanmıştır.
- Gölge arketipinin kim ya da kimler olabileceğine dair ipuçları ortaya çıkmıştır.
- Hakan ve müttefikleri, kayıp olan parçaları bulma çalışmalarını sürdürmektedir.

Dördüncü bölümde (45 dk.) Zeynep ve Kemal ölümsüzün Mazhar olduğundan şüphelenirler. Hakan ise Faysal'ın güvenlik ekibinde işe girer. Amacı, Mazhar'a daha yakın olup, onu tanıyabilmektir. İlk iş gününde, Faysal'ın rakibi bir iş adamı Gökhan Gültekin'in oğlu Mete'yi etkisiz hale getirir. Mete babasının kaybından Faysal'ı sorumlu tutmaktadır. Bu sırada Mazhar ise Muhafız'ın peşindedir.

Dördüncü Bölümün Sonunda;

- Protagonist, özel dünyadaki yolculuğunu sürdürmektedir. Müttefikleri ve düşmanları belirlenirken, sınavlar motifini kayıp parçaların peşinde gerçekleşir.

Beşinci bölüm (45 dk.) sadık olanlardan Emir'in Kemal ve Zeynep'i esir almasıyla başlar. Sonradan yanlış anlaşılma çözülür ve Emir Hakan ile tanışır. Emir, Kemal tarafından Hakan'ı Büyükada'da doğduğu eve götürmekle görevlendirilir. Hakan, Büyükada'da Emir'in babası Serdar ile tanışır. Serdar, Hakan'a ailesi ve öldürülüşleri ile ilgili bilgiler verir.

Bu sırada Hakan ve Leyla arasında bir ilişki başlamıştır. Kemal ve Zeynep ise ölümsüzün Mazhar olduğundan emin olmak için araştırmalarını sürdürmektedirler. İpuçları Mazhar'ı işaret etmektedir.

Beşinci Bölümün Sonunda;

- Protagonist, antagonistin yakınlarına girmiş ve **Mağaranın derinliklerine yaklaşmaktadır**. Anlatıda bu bölüm, Hakan'ın Faysal'ın yanında çalışması olarak karşımıza çıkar.

Altıncı bölüm (38 dk.) Zeynep, Kemal ve Emir'in Hakan'ı aramalarıyla başlar. Hakan'dan gece boyu haber alamamışlardır. Hakan ise Leyla ile birlikte. Mazhar ve Faysal, Ayasofya restorasyon çalışmaları adı altında aradıkları kapıya ve içindeki tarihi eserlere ulaşmışlardır.

Gökhan Gültekin'in ortadan kaybolmasını araştıran gazeteci Yasin, Hakan ve Emir ile buluşur. Kemal, Hançer'in yerini bulurken Mazhar, Emir'i öldürür.

Altıncı Bölümün Sonunda;

- Protagonist, yaklaşma bölümüne ilerlemektedir. Yaklaşmanın bir dizi sonucu altıncı ve yedinci bölümlerde ortaya çıkacaktır.
- Emir'in öldürülmesi, protagonistin müttefiklerinden birinin kaybı anlamına gelir ki, bu durum çile bölümünün başlangıcını haber vermektedir.

Yedinci Bölümde (41 dk.) hançerin bir müzede olduğu anlaşılır. Kemal, Zeynep ve Hakan, hançeri almak için plan yaparlar. Operasyonun başarıyla sonuçlanması için Kemal kendini feda eder ve tutuklanır. Öte yandan Mazhar, Hakan kendi işini tehdit ettiğinden şüphelenir ve ikili yüzleşirler.

Yedinci Bölümün Sonunda;

- Emir ve ardından Kemal'in kaybedilmesi, **Çile** bölümüne girilmiş olduğunun göstergesidir. Protagonist ve müttefikleri, yolculuklarını ve kendilerini sorgularken bazı müttefikler kaybedilir.

Sekizinci Bölümde (41 dk.) Kemal, ihtilafli olduğu bir sadık olan tarafından kurtarılır. Hançer güvendedir. Metaforik olarak hançerin elde edilmesi, **Ödül** (Kılıcın Kavranması) bölümüne geçişin göstergesidir.

Mazhar ise Hakan'ın bir kez daha Faysal'ın hayatını kurtarmasıyla iyice gözden düşer ve işinden olur. Bunu hazmedemeyen Mazhar, Hakan'ı kaçıırır. Boğuşma sırasında Hakan, Mazhar'ı öldürür. Ancak ölümsüzün hançer olmadan öldürülemeyeceği bilinmektedir. O halde Ölümsüz, Mazhar değil bir başkasıdır.

Sekizinci Bölümün Sonunda;

- **Ödül** bölümüne girilmiştir. Artık Protagonist, amacını gerçekleştirip yolculuğunu tamamlama noktasına gelmiştir.

Dokuzuncu Bölümde (34 dk.) Kemal ve Zeynep, gerçek ölümsüzün kimliğini öğrenmek için bir yolculuğa çıkarlar. Ancak bu macera sonunda Kemal ölür. Bu sırada Mazhar'ın ölümü sonrasında Faysal'ın ölümsüz olduğu anlaşılır.

Hakan ve Faysal gerçek kimlikleriyle yüzleşirler. Faysal, Leyla'yı rehin almıştır. Hakan, Leyla'yı geri kazanabilmek için hançeri ve gömleği Faysal'a teslim etmeli ve kendi kanından bir miktar Faysal'a vermelidir. Faysal böylelikle ölen karısı ve aynı zamanda bir ölümsüz olan Rüya'yı hayata geri döndürebilecektir.

Dokuzuncu Bölümün Sonunda;

- Protagonist dönüş yolunda en büyük düşmanı ile karşılaşmakta ve ölüm kalım arasındaki mücadelesini vermektedir.

Onuncu Bölümde (31dk.) Hakan kanından Faysal'a verir ancak Faysal Leyla'yı vurur ve kaçar. Hakan Leyla'yı iyileştirebilmek için sarnıcın yolunu tutar. Bu sırada Zeynep, Faysal'ı takip etmiştir. Faysal, Rüya'yla yaşadıkları eve gitmiştir. Burada bir geri dönüşle diğer ölümsüzler ve Faysal-Rüya çifti arasındaki anlaşmazlıklar görülür. Zeynep ve Hakan bu eve, Faysal'ı yakalamaya giderler ancak onu bulamazlar.

Bölümün sonunda Faysal, Rüya'nın mezarının bulunduğu Ayasofya'nın gizli bölümüne gider. Onu takip eden Hakan ve Zeynep, son kez Ölümsüz ile karşılaşır. Hakan ve Faysal'ın mücadelesinde iki tarafında kanı akar. Akan kanlar, Rüya dahil tüm ölümsüzler ile birlikte Leyla'yı da diriltir. Faysal ve Rüya odadan kaçarlarken Hakan diğer beş ölümsüzle karşı karşıya kalır.

Onuncu Bölüm ve Sezonun Sonunda;

- **Diriliş** bölümü gerçekleşir. Ancak hayata dönen protagonist değil, antagonistin ve kendisinin müttefikleridir.

- Protagonistin düşmanlarıyla karşı karşıya kalması esnasında sezonun bitişi, aslında kahramanın yeni güçlerle ve yeni bir karakter olarak tekrar doğmasını simgeler. Sezon bitmiştir ancak öykünün devam edeceği aşıkardır.

Öykü Yapısı

Muhafız, Kahramanın Yolculuğu sistemiğini toplam 390 dakikalık 10 bölümde tamamlar. Yapımın anlatısı, bir VOD İçeriğine uygun olarak bir sezona dağıtılmıştır. Ancak karakter yoğunluğu seriyale dair özelliklerini güçlendirir. Genel olarak her epizot, Kahraman'ın Yolculuğu şablonundaki bir basamağı temsil eder. Ancak bazı bölümler birden fazla basamağı temsil ederken, bazı bölümlerde basamaklar birbiriyle iç içe geçmiş görünür. Örneğin, mentorun yitirildiği **Çile** basamağının bitişi ile **Ödül** basamağı aynı epizot içerisinde birbirine yakın anlarda gerçekleşir.

Yapımın ana öykü çizgisi ya da ana ekseni, protagonistin tespit edilmesiyle ortaya çıkar. Geleneksel biçimde Kahramanın Yolculuğu sistemiğinin tipik özelliklerini kullanan söylem, anlatıyı protagonist ile başlatır. Protagonist karakterin adı, öykünün de adıdır. Sıradan dünyası, denge durumu net biçimde ortaya konur. Ana eksen daima protagonisti takip eder. Bu bakımdan öykünün protagonistinin, yani ana karakterinin Hakan olduğu konusunda herhangi bir tartışma bulunmamaktadır. Buna göre Muhafız'ın, Kahraman'ın Yolculuğu yapısına göre çözümü aşağıdaki gibidir:

Sıradan Dünya – Hakan, 20'lerinin sonunda, Kapalıçarşı'da üvey babasının anitka dükkanında çalışmaktadır. Zeki, girişken ve cesur bir genç olan Hakan'ın en büyük hayali, hayranı olduğu ünlü iş adamı Faysal Erdem gibi varlıklı ve saygın bir geleceğe sahip olmaktır.

Maceraya Çağrı – Bir gün, antika dükkanına gelen bir müşteri, özel bir gömleğin dükkânda olup olmadığını sorar. Hakan, babası Neşet'in dükkânda bulunmadığını söylediği gömleği gizlice yerinden alır ve müşteriye satmaya çalışır. Buluşma esnasında kimliği belirsiz kişiler gömleği ele geçirmeye çalışırken çatışma çıkar. Neşet ölürken, Hakan'a eski dostu Kemal ve kızı Zeynep'e gitmesini söyler.

Rehberle Karşılaşma – Kemal (Rehber/Mentor), İstanbul’u ölümsüz adlı kötü karakterden kurtarma görevini yürüten “Muhafıza” yardımcı olmaya yemin etmiş sadık olanlar grubunun üyesidir. Hakan’ın yeni Muhafız olduğunu söyler. Aynı zamanda Hakan’a gerçek kimliği ile ilgili bilgiler verir.

Çağrının Reddi – Hakan Neşet’in ölümü ve yakın arkadaşı Memo’nun kaybindan dolayı saklandıkları sarnıçtan kaçır. Yeni kimliğini ve sorumluluklarını reddetmiştir.

Eşiği Geçiş – Hakan sarnıca geri döner. Neşet ve Memo’nun intikamını almak istemektedir. Kemal, Hakan’a tılsımlı gömleği giydirir ve Hakan, Muhafız rolünü üstlenir.

Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar – Zeynep ve Kemal, Hakan’a muhafızlığa hem fiziksel hem de ruhsal olarak hazırlamaya başlar. Muhafız’ın kadim görevi, İstanbul’u ele geçirip yönetmeye çalışan Ölümsüzü durdurmaktır. Ancak bunu yapabilmesi için muhafızın gömleğinin yanında tılsımı ve hançeri bulması gerekmektedir. Öte yandan Ölümsüz’ün kimliği bilinmemektedir. Hakan’ın önce Ölümsüzü bulması gerekmektedir.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak – Hakan, Faysal Erdem’in güvenlik ekibinde göreve başlar. Kendisi henüz bilmesede Ölümsüz, Faysal Erdem’dir. Ölümsüz’ün amacı, önce eski muhafız tarafından öldürülen karısını diriltmek, ardından gücü ele geçirmektir. Bu sırada Hakan, Ölümsüz’ün Faysal Erdem’in güvenlik ekibinin başındaki isim olan Mazhar olduğunu düşünmektedir.

Çile – Hakan, mentoru Kemal’i ve müttefiklerinden Emir’i kaybeder. Ancak hançeri ele geçirmiştir. Faysal Erdem’in yardımcısı olan Leyla ile ilişkisi bozulur.

Ödül (Kılıcın Kavranması) – Hakan, hançeri alır. Bu sırada Ölümsüz’ün Faysal olduğun öğrenmiştir. Ölümsüzü yok etmek için onunla yüzleşmeye gider.

Dönüş Yolu – Hakan, düşmanı Ölümsüz ile birden fazla kez mücadele eder. Ancak mücadelelerde Ölümsüz Hakan’ı alt eder ve Leyla’yı öldürür.

Diriliş – Hakan son bir karşılaşma için Ölümsüz ile karşı karşıya gelir. Bu kez amacı Ölümsüz’ün kanını alarak ölen sevgilisi Leyla’yı diriltmektir. Hakan bunu başarır ve

Leyla dirilir. Ancak bu kez kendi kanının akması sebebiyle daha önce öldürölmüş olan diğler Ölümsüzler de dirilir.

İksirle Dönüş – Hakan beş ölümsüzle karşı karşıya kalır. Ancak bir Muhafız'ın sahip olduğı tüm güçlere ve özgüvene sahiptir. Mücadele hazır haldeyken anlatının ilk sezonu sona erer.

Söylem ve Zaman

Muhafız, neden-sonuç ilişkisine göre ilerleyen bir anlatısal mantık dizilimini söylem stratejisi olarak kullanır. Bu strateji, izleyicinin merak unsurunu canlı tutarak öykü çizgisini devam ettirmeyi amaçlar. Paralel olarak, nispeten kısa syuzhet süresi (sezonun toplam süresi), merak unsurunun fazla esnetilmesi ve güç kaybına uğramasını engeller.

Geciktirim ve sürpriz, Muhafız'da kullanılan ikincil söylem stratejilerindendir. Antagonistin kimliğı sezon sonuna kadar belirsizliğini korurken, anlatının büyük bölümünde karakterler Ölümsüz adlı karakteri (antagonist) Mazhar olarak tanımlar. Ancak söylemin en büyük sürprizi, en başından beri göz önünde duran Faysal'ın Ölümsüz olmasıyla ortaya çıkar.

Karakterler

Muhafız, karakterlerini arketipler üzerinden düzenleyerek öykü yapısını kuran Kahramanın Yolculuğı sistematiğine sadık kalır. Buna göre karakterler;

Kahraman – Hakan,

Gölge – Faysal,

Eşik Bekçisi- Mazhar,

Mentor (Rehber) – Kemal,

Müttefikler- Zeynep ve Emir vb. şeklindeki görevleriyle karşımıza çıkar.

Muhafız'ın karakter yapılarına bakıldığında, karakterlerin sıklıkla derinlikten uzak, öykünün temel hedefini ve gidişatını değiştirmeyecek nitelikte varlıklar olduğu görülmektedir. Bu strateji, anlatının öykü temelli olduğunu, karakter temelli olmadığını ifade eden bir göstergedir. Bu bakımdan, Muhafız'ın kurmuş olduğu anlatı stratejisinin, karakter yapılandırmasıyla uyumlu olduğu söylenebilir.

İzleyicinin Tüketimi

Muhafız 31 ila 45 dk. arasında değişen 10 epizottan ibarettir. Tez çalışmasında analiz edilen ilk sezonun toplam süresi ise 389 dakikaya tekabül eder. Epizot süreleri arasında göze çarpan bir fark bulunduğu söylenebilir. Öte yandan Muhafız'ın tüm bölümlerinin aynı tarihte yayınlanması, izleyicinin anlatıyı epizodik olarak değil, izleme maratonu biçiminde tüketebilmesini teşvik ettiği sonucu çıkarılabilir.

Epizotlar, kimi zaman kahramanın yolculuğu izleğindeki basamakların tamamlanmasına göre oluşturulmuşken, kimi zaman, gelecek bölümü izlemeye teşvik edecek şekilde bazı cliffhanger noktalarıyla tamamlanmıştır.

3.3 Şahsiyet

Şahsiyet 17 Mart 2018 tarihinde Puhu Tv'de yayınlanmaya başlamıştır. 12 Bölümden oluşan anlatı, üçer bölümün birer ay arayla yayınlanması şeklinde 1. 2. Ve 3. Bölümler 17 Mart 2018, 4. 5. Ve 6. Bölümler 13 Nisan 2018, 7. 8. Ve 9. Bölümler 11 Mayıs 2018, 10. 11. Ve 12. Bölümler ise 8 Haziran 2018 tarihinde) izleyiciyle buluşmuştur. 12. Bölüm sonunda anlatı sona ermiş ve yeni bir sezon için herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Bölüm süreleri 1 saat ve 1 saat 30 dakika arasında değişmektedir.

Yapım belirli bir ana öykü çizgisini takip ettiği yapısı gereği seriyal özellikleri göstermektedir. Şahsiyetin kısa özeti aşağıdaki gibidir:

60'lı yaşların sonunda olan, eski bir adliye memuru Agah Beyoğlu, Alzheimer hastalığına yakalandığını öğrenir. Hayatının son demlerini yaşadığını fark eden Agah,

cezalandırılmaları gerektiğini düşündüğü bazı kişileri teker teker ziyaret ederek onları öldürmeye başlar. Bu sırada çiçeği burnunda cinayet masası komiseri Nevra, her cinayette kendisine mesaj gönderen seri katilin peşine düşer.

Öykünün Özeti

Birinci bölümde, Agah'ın 2007 ve 2011 yıllarında kalkıştığı başarısız suikast girişimleriyle başlayan anlatı, günümüze hızlı bir geçiş yapar. Agah, kedisinin ölüm sebebinin susuzluk olduğunu öğrenir ve soluğu bir doktor muayenehanesinde alır. Kedisine su vermeyi unutan Agah'ın Alzheimer hastalığına yakalandığı anlaşılır. Hayata olan bağını yitiren Agah, yakın zamanda hiçbir şey hatırlamayacağını düşünür ve cinayetler işlemeye karar verir. Önceden çalıştığı adliyenin arşivine gider ve arşivden bazı dosyaları alıp arşivi ateşe verir. Agah verdiği bu karar neticesinde tekrar hayata tutunur. Arkadaşlarıyla eğlenmeye çıktığı bir akşam Nükhet ile tanışır.

Agah karakterinin gelişimi devam ederken eş zamanlı olarak Nevra karakteri tanıtılır. Nevra 30'larında, cinayet masasına yeni atanmış bir polistir. Çalışma arkadaşları tarafından cinsiyetçi ayrımcılığa uğrayan Nevra, polisliğin kendisi için doğru meslek olup olmadığını sorgulamaktadır. Bu sırada Agah, Tufan adlı bir kişiyi kaçıır ve kendisine ait ikinci dairede alıkoyar. Bölümün sonunda Agah daha önce birlikte çalıştığı emekli hâkim Mehmet Yurtgil'in evine gider. Mehmet'in Feza adında demans hastası bir eşi vardır. Agah Mehmet Yurtgil'i Feza'nın gözleri önünde öldürür. Maktulün alnına yapıştırdığı notta Nevra'nın ismi yazmaktadır. Bu notun polis tarafından bulunmasıyla Nevra soluğu cinayet mahalinde alır.

Birinci Bölüm Sonunda;

- Agah karakteri tanıtılmıştır. Denge durumu ortaya konulmuştur. Bu karakter protagonist gibi tanıtılmasına karşın, özellikleri antagonisti andırmaktadır.
- Nevra karakteri tanıtılmıştır. Nevra ya ikinci protagonist ya da antagonisttir. Bu durum henüz netlik kazanmamıştır.

- Öykünün ana eksenini olarak gözüken cinayetler başlamıştır. Nevra karakteri cinayet öykü çizgisine dahil olmuştur.
- Firuz ve Sefa karakterleri tanıtılmıştır.

İkinci bölüm polisin Mehmet Yurtgil cinayetinin olay mahallindeki araştırmalarıyla başlar. Nevra cinayete atanmıştır. Araştırmalarını sürdüren Nevra Kambura adliyesinin daha önce yandığını öğrenir. Nevra'ya bu bilgiyi veren kişi gazeteci Ateş'tir. Bu sırada Agah'ın Avustralya'da yaşayan kızı Zuhal kocasından ayrılarak İstanbul'a gelir. Yanında Lise çağındaki oğlu Deva da vardır. Agah ikiliyi gönülsüz biçimde evine alır. Deva yeni bir okula başlarken, Zuhal iş aramaktadır. Eş zamanlı olarak Agah cinayetlere devam etmektedir.

İkinci Bölümün Sonunda;

- Cinayet öykü çizgisi ilerlemektedir.
- Birincil yan karakterlerden Zuhal ve Deva öyküye katılmıştır.
- Cinayet öykü çizgisinin Nevra ayağında ise birincil yan karakterlerden Ateş öyküye dahil olmuştur.

Üçüncü bölümde Nevra adliye yangınlarının peşine düşer. Daha önce adliye kundaklaması sebebiyle hapiste olan bir kişiyle görüşür. Daha derinlikli bir araştırma için Ateş'le tekrar buluşur. Agah ise son cinayetini işlerken kalp krizi geçirmiştir. Bölüm boyunca hastaneden çıkmaya çalışır. Çıktığında eve geri dönerek Tufan'ı öldürür. Bölümün sonunda Nevra, Kambura'ya, annesinin yaşadığı eve gider.

Üçüncü Bölümün Sonunda;

- Cinayet öykü çizgisi ilerlemektedir.

- Zuhall / Deva, Ateş yan karakterleri söylem içerisinde yer edinmeye başlamışlardır.

Dördüncü bölümde Nevra öldürülen isimlerin izini Kambura’da sürmeye başlar. Kambura’da olduğu akşamlarından birinde, Nevra arabasına taş atan birini takip etmeye başlar. Bu kişi, Nevra’yı kasabanın dışındaki yanmış ve terk edilmiş bir eve götürür. Nevra yanan evde neler olduğu annesini eşi Selim’e sorar. Selim, kasaba halkının bir hırsızlık olayını evde yaşayan aileden bildiklerini bu yüzden içindikilerle birlikte evi yaktıklarını anlatır. Öte yandan Nevra ve Ateş arasında bir ilişki başlar.

Eş zamanlı olarak Agah cinayetlere devam eder. Zuhall, bir iş görüşmesinde Cemil ile karşılaşır. Cemil, Kambura’da yetimştir ve Agah’ı tanımaktadır. Zuhall’in Agah’ın kızı olduğunu anladığında Zuhall’i işe alır.

Bölümün sonunda Nevra ve Ateş uyandıklarında, evin havuzunda bir ceset bulunur. Ceset, o ana kadar polisin katil olmasından şüphelendiği Tufan’a aittir.

Dördüncü Bölüm Sonuda;

- Kambura olayı olarak adlandırabileceğimiz durum, anlatıya girmiş bulunur.
- Zuhall, sonradan ana eksen (cinayet çizgisi) üzerinde önemli bir araç olacak, Cemil karakteriyle tanışır. Böyle Cemil karakteri, anlatı içerisine dahil olur.
- Ateş – Nevra ilişkisi gelişir.
- Cinayetler devam etmektedir.

Beşinci bölümde polis, Ateş’in evine kadar gelen katil sebebiyle iyice baskı altına girmiştir. Bu durum, Nevra ve ortağı Firuz’un arasını açar. Öte yandan katilin bir kedi kostümüyle cinayetleri işlemesi, cinayetlerin halk tarafından duyulmasına sebebiyet verecektir.

Nevra Kambura'ya baş komiser Tolga ile gider. Selim'e yanan ile ilgili sorularına Selim bu kez yanıt vermez. Çünkü kasabalılar kendisini konuşmaması yönünde uyarmıştır.

Beşinci bölüm sonunda;

- Cinayet öykü çizgisi, Kambura Olayı'nın anlatıya katılmasıyla derinleşmektedir.

Altıncı bölümde Agah'ın hedefinde Kambura'lı üç kardeş vardır. Ufuk, Umut ve Seyfi adlı üçüzlerin ikisi bölüm içinde Agah tarafından öldürülür. Ufuk ise, daha Nevra'ya yanan evi gösteren kişidir. Nevra'nın ortaklığından alınan Firuz'un, Cemil'e çalıştığı anlaşılır. Onun yerine Nevra ile ortak olan Sefa, Nevra ile araştırmalara devam etmek için Kambura'ya gider. Ufuk, evi kendinin yakatığını söyler. Nevra ve Sefa, Ufuk'u tutuklarlar. Kasabalı ise bu tutuklamaya tepki gösterir.

Bölüm sonunda Agah, Ufuk'u yanan evin önünde intihara sürükler. Öte yandan Deva ve arkadaşları Süveyda ile Afşin, kedi kostümü giyen katille ilgili bir internet sitesi kurarlar.

Altıncı Bölüm Sonunda;

- Kambura olayının, cinayet çizgisi ile ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak bu olayının niteliği halen belli değildir.
- Cemil, Kamburalıları hedef alan katilin peşine düşmüştür. Bu amaçla Firuz'u kullanmaktadır. Dolayısıyla Cemil, Agah'ın karşısında ikinci bir “gölge” olarak anlatıya eklenir.

Yedinci bölüm, önceki bölümleri hatırlatan kısa geriye dönüşlerle başlar. Nevra, ellerinden kaçan ve sonra intihar eden Ufuk nedeniyle kasabalının tepkisiyle karşılaşır.

Bu sırada kedi kostümü giyen bir kişinin bir cinayet işlemesi, akabinde kısıtılması, polisi harekete geçirir. Firuz, polis ekiplerinden önce katili yakalar ve kaçıır. Cemil ile birlikte yaptıkları sorguda bu kişinin gerçek katil olmadığı ve katili taklit ettiği ortaya çıkar. Cemil ve Zuhal arasında bir ilişki başlar.

Yedinci Bölümün Sonunda;

- Anlatı ilk kez hatırlatıcı geri dönüşlerle epizotlara başlamaktadır.
- Cinayet öykü çizgisi, cinayetlerin kimin yaptığını bulmak odağından, Kambura Olayını çözmeye yönelmiştir. Dolayısıyla bu olay, ana eksen haline gelmeye başlamıştır.

Sekizinci bölümde Agah, sıradaki cinayetin Cemil olmasına karar verir. Ancak Cemil'in evine gittiğinde karşısında Zuhal'i görür. Zuhal kostümlü katili tanır ancak babası olduğunu bilmemektedir. Agah cinayetlerini sürdürürken Sefa, Kambura'dan birçok kişiyi sorgular. Yıllar önce kasabada pek çok kişinin dahil olduğu ve üstü kapatılmış bir tecavüz vakası araştırılır.

Sekizinci Bölümün Sonunda;

- Kambura Olayı ve Cinayet çizgisi birleşerek devam etmektedir.
- Yan hikayeler devam etmektedir.

Dokuzuncu bölümde Agah cinayetlerine devam ederken, Mehmet Yurtgil cinayetine tanık olan Feza Yurtgil'i bakımevinden kaçıır. Baş komiser Tolga, üst makamlardan davaya müdahalenin nereden geldiğini sorgular. Aynı bağlantıyı sorgulayan Ateş, yaptığı haberin yayınlanmaması sebebiyle gazeteden istifa eder. Nevra, Kambura'nın kadınları arasında bir tecavüz mağduru olup olmadığını araştırmaktadır. Bir kadını

tecavüze uğrayanın kendisi olduğunu söyleyerek Nevra ile iletişime geçer. Ancak kadın Firuz ile çalışmaktadır. Agah ile Nükhet'in ilişkileri ilerlemektedir.

Dokuzuncu Bölümün Sonunda;

- Kambura Olayı ve Cinayet çizgisi birleşerek devam etmektedir.
- Yan hikayeler devam etmektedir.

Onuncu bölümde Agah Feza Yurtgil'i eve götürmek ister ancak kendi evinin adresinin hatırlamamaktadır. Tolga davaya yapılan müdahalelerin üzerine gider. Cemil, katili polisten önce yakalaması için Firuz'u sıkıştırmaktadır. Aynı zamanda Nevra'yı dosyadan uzak durması için tehdit eder. Agah ve Feza, Mehmet Yurtgil'in öldürüldüğü eve dönerler. Feza orada ölür.

Nevra'nın Kambura polis merkezinin arşivinde yaptığı araştırmalar, ona Kambura'da intihar ettiğini düşündüğü kızla bazı anılarının olduğunu hatırlatır.

Onuncu Bölümün Sonunda;

- Anlatı, öykü çizgisinin çözüme kavuşması için gereken bağlantıyı (cinayetler ve Kambura Olayı) birleştirmeye başlamıştır. Bu durum öykünün çözüm bölümüne taşındığını gösterir.
- Yan karakterlerin öykü çizgileri de eş zamanlı olarak değişim göstermektedir.

On birinci bölümde Agah ve Nükhet birlikte tatile Kambura yakınlarına gider. Tepede yanan evin yakılma sebebinin hırsızlık değil, tecavüzün ve ardından intiharın açığa çıkmasına sebep olacak bir kişinin ortadan kaldırılması olduğu anlaşılır. Agah Kambura' da cinayetlerini sürdürürken Firuz, Agah'ın katil olduğunu tespit eder. Bu sırada Zuhal Avustralya'da yaşayan kocasından geri dönmesi için bir telefon alır.

On birinci Bölümün Sonunda;

- Ana eksenin üzerindeki sırlar ortada kalkmakta ve sonuca ulaşmaya yaklaşmaktadır.
- Agah yakalanmak üzeredir.
- Nevra cinayetin sebebini çözmek üzeredir.

On ikinci Bölüm, Agah ve kedi kostümü giymiş silahlı bir kişinin karşılaşmasını içeren bir sahne ile açılır. Bölümün sonunda bu sahnenin proleptik bir anlatı parçası olduğu ortaya çıkacaktır.

Agah ve Nükhet dönüş yolunda takip edildiklerinden şüphelenir. Agah kendisini takip eden araçtan kaçmak için oldukça hızlanır. Nükhet, daha önce yaşadığı trafik kazası travması nedeniyle oldukça korkar. İstanbul'a vardıklarında Nükhet Agah'ı terk eder. Agah'ı yakalayan Firuz, onu bir depoya götürür ve sorgular. Bu sırada öldürülen tüm kişilerin, daha sonradan intihar eden küçük kıza (Reyhan) tecavüz ettiklerini gösteren geri dönüşler anlatıya dahil olur. Gerçekleri öğrenen ve Firuz, Agah'ı Cemil'i de öldürmesi karşılığında serbest bırakır. Çünkü tecavüzcüler arasında Cemil de vardır.

Bu sırada Ateş, aracına bomba koyulmuş olan Ateş, Nevra'nın gözleri önünde hayatını kaybeder. 1 hafta sonra Nevra kargoyla bir kutu alır. Kutunun içindekiler Nevra'yı Agah'ın evine götürür. Nevra, Agah'ın tüm planlarını görür. Ancak özellikle Reyhan'ın günlüğü, Nevra'nın anılarını tazeler. Nevra da tecavüze uğramıştır.

Bölümün başındaki proleptik sahneye geri dönüldüğünde, kedi kostümlü kişinin Nevra olduğu ortaya çıkar. Agah'ın, Nevra'yı oraya çağırmasının sebebi, tüm olayların başındaki kişi olan Cemil'in öldürülmesidir. Bölümün ve sezonun tepe noktasında ekran kararır, iki el silah sesi duyulur.

1 yıl sonrasında Nevra polisliği bırakmıştır. Aynı zamanda bir çocuğu olmuştur ve adı Ateş'tir. Babası ile aynı bakımevinde kalan Agah'ı ziyaret eden Nevra'nın cinayetleri kendisinin devam ettirdiği anlaşılır.

12. Bölüm ve Sezonun Sonunda;

- Cinayet'in kim tarafından işlendiği polis tarafından bulunamazken, protagonist tarafından bulunmuştur.
- Cinayetlerin işlenme sebepleri ortaya çıkmıştır.
- İkincil öykü çizgileri sonuca ulaşmıştır.

Öykü Yapısı

Şahsiyet'in yapısal olarak analizi için, öncelikle baht dönümünü belirlemek gerekmektedir. Bunun için de bilindiği üzere öyküdeki ana eksen ve yan öykü çizgilerini tespit etmeye çalışmak gerekir Şahsiyet'in öyküsünde takip edilen öncelikli iki karakterden söz edilebilir. Bunlar Agah Beyoğlu ve Nevra Elmas karakterleridir. Şahsiyet'in baht dönümü ve ana eksenini tayin etmek için iki farklı yaklaşım sunulabilir. Bunların ikisini de inceleyerek sonunda bu yaklaşımları birleştiren bir önerme çıkarmaya çalışacağız.

İlk yaklaşım, yapının kendi farkındalığının işaret ettiği ana eksen önermesidir. Yapının IMDB logline satırında yer alan³⁷ “Alzheimer hastalığı teşhisi konulan bir adam, suçluları cezalandırmaya karar verir” cümlesi, öykünün ana ekseninin Agah Beyoğlu karakterinin işlediği cinayetler olduğu yönünde bir işaret verir. Gerçekten de Şahsiyet'in söylemi, Agah'ın hastalığı ve cinayetlere başlaması ile oluşmaya başlar. Seriyal, beklendiği biçimde cinayetleri işleyen katilin Nevra tarafından tespit edilmesiyle son bulur. O halde Agah'ın hastalığını öğrenmesi ve ardından cinayet işlemeye karar vermesi, öykünün baht dönümü olarak kabul edilebilir. Bu durumda Nevra'nın takip edildiği öykü çizgisi, ana ekseniden ayrılan bir öykü çizgisi olarak karşımıza çıkar. Bu öykü çizgisi, Nevra'nın cinayet masasına atanmasıyla başlar. İş

³⁷ Logline cümlesinin orijinali, “A man diagnosed with Alzheimer’s decides to punish criminals” şeklindedir. (IMDB, 2019)

yerinde cinsiyetçi bir ayrımcılığa uğrayan ve çalışma arkadaşları tarafından çaylak olarak görülen Nevra, cinayete kurban gitmiş maktulün alnına isminin yazıldığıнын ortaya çıkmasıyla ilk soruşturmasına atanır. Bu nokta aynı zamanda Agah’ın işlediği cinayetlerle (ana eksen) Nevra’nın öykü çizgisinin kesiştiği noktadır.

İkinci yaklaşım, öykünün kahramanının kim olduğu noktasında verilen bir kararın ardından geliştirilebilir. Buna göre Agah değil, Nevra öykünün kahramanıdır. Çünkü Agah bir katil, dolayısıyla “kötü adamdır”. Nevra ise, polisiye anlatılarda sıkça karşılaştığımız, zorlu bir soruşturmaya atanan yeni yetme ve idealist polistir. O halde öykünün takip ettiği karakter ya da bir başka deyişle eylemleriyle öyküyü ilerleten, izleyicinin empati kurabileceği, insani değerlerle tezat oluşturmeyen klasik temsil, Nevra’dır. Bu açıdan bakıldığında Nevra’nın ilk bölümün sonunda cinayeti araştırmak için atanması baht dönümü olarak karşımıza çıkar.

Yukarıda ele alınan iki yaklaşımın da sorunları bulunmaktadır. İlk yaklaşımın en büyük sorunu, ana eksen yalnızca Agah’ın işlediği cinayetlerle sınırlandırmasıdır. Bu yaklaşım Nevra’nın öykü çizgisini bir nevi yan hikâyeye çevirir. Oysa Nevra’nın katili bulma çabası, anlatının ilerleyen noktalarında Kambura adlı kasabada yıllar önce cereyan etmiş, sonradan üstü kapatılmış bir adli olayı aydınlatmaya dönüşür. Bu olay hem Agâh’ın hem de Nevra’nın öykü çizgilerinde önemli bir rol oynamaktadır.

İkinci yaklaşımda olduğu gibi Nevra’nın kahraman olarak tanımlandığı durumda ise Agah’ın motivasyonu, işlediği cinayetler, söylem üzerindeki etkisi gibi pek çok soru işareti ile karşı karşıya kalınır. Dolayısıyla bir üçüncü yol olarak Kambura’da yaşanan, bir genç kıza, birçok kişinin tecavüz ederek intihar etmesine sebep olması, ardından da bu olayı ortaya çıkarmaya çalışan bir kişinin evinin yakılması olayı (kısaca Kambura Olayı olarak kullanılacaktır), tıpkı Masum analizinde kullanılan hastalık kavramında olduğu gibi bir motif ve aynı zamanda tetikleyici olay vazifesi görmektedir. Bu noktadan bakıldığında Kambura Olayı hem bir motif hem de bir öykü çizgisi görevi görmektedir. Kambura Olayı’nın öyküdeki işlevi ile ilgili detaylı analize, Şahsiyet’in zaman ve söylem stratejileri bölümünde ayrıntılarıyla değinilecektir.

Şahsiyet, bu çalışmada incelenen üç drama içerisinde en uzun söylem süresine sahip yapımdır. Şahsiyet'in toplam 12 bölümü, yaklaşık 13 saatlik bir süreyi kapsar. Bu sürenin doldurulmasında pek çok yan hikâye, ana eksene eşlik eder.

Yan hikayeler, ön plandaki iki karakterin etrafında veya onlarla ilişkili kişiler vasıtasıyla cereyan eder. Bu hikâyelerden ilki Agah'ın kızı Zuhal'in Avustralya'dan dönüşüyle başlayıp Cemil Havran ile ilişkisi ile devam eden, sonunda ise Avustralya'ya geri dönüşü ile sona eren öykü çizgisidir. Bir diğer öykü çizgisi, Zuhal'in oğlu Deva'nın Türkiye'de bir okula kayıt olmasıyla başlar. Deva'nın Süveyda ile ilişkisi, ikilinin ülkede gündem olan cinayetlerle ilgili (Agah'ın işlediği cinayetler) araştırmalar yapması, Süveyda'nın Afşin'i vurması ile devam eden öykü çizgisi, sonunda Deva'nın annesi ile birlikte Avustralya'ya dönmesi ile sona erer.

Üçüncü önemli öykü çizgisi, Nevra'nın soruşturmaya atanmasıyla birlikte ortak oldukları Firuz'un eylemleridir. Firuz, “yoldan çıkmış” bir polistir. Kambura olayını örtbas eden birinci kişi olan Cemil'e çalışmaktadır. Firuz, Agah'ı polis teşkilatından önce yakalamak için elinden geleni yapar. Bu uğraşı nedeniyle Nevra'nın işi daha da zorlaşır. Agah'ı yakaladığı noktada hikâyenin iç yüzünü öğrenir ve Agah'ı bırakır.

Nevra ile bağlantılı olan ancak Kambura Olayı ile bağlantısı açıkça verilmeyen bir diğer öykü çizgisi, Nevra'nın gazeteci Ateş ile olan ilişkisiyle başlar. Ateş, yapmaya çalıştığı haberin engellenmesi ve Baş komiser Tolga'nın açığa alınması olaylarının üzerine gider. Ancak Nevra ile ilişkilerinin tepe noktasında aracına koyulan bombayla öldürülür. Bu olayın failleri gün yüzüne çıkartılmaz.

Nevra'nın annesi ile olan ilişkisi ve Agah'ın Nükhet ile olan ilişkisi, herhangi bir aksiyonu ya da eylemi başlatmaktan ya da bitirmekten uzaktırlar. Bu nedenle öykü çizgisi olarak adlandırılmaları tartışmalı olabilir.

Yukarıda Şahsiyet'in ana ekseni (ana öykü çizgisi) ve diğer öykü çizgileri ile ilgili analizde, Kambura Olayı'nın anlatının söylemini yönlendiren ve şekillendiren ana unsur olduğunu açıklamaya çalıştık. Şahsiyet'te karşımıza çıkan ilginç bir nokta, seriyalin dördüncü bölümüne kadar bu olaydan hiç bahsedilmemesidir. Dolayısıyla bu durum izleyiciye çok uzun bir serim bölümü sunar.

Tablo 3 Şahsiyet 'in 12 bölümlük öykü yapısı. S: Serim D: Düşüm Ç: Çözüm

1.	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
S	S	S	S	D	D	D	D	D	Ç	Ç	Ç

Beşinci bölüm itibariyle devreye giren Kambura Olayı öykü çizgisi, bölümler ilerledikçe ağırlığını artırır ve öykünün sonunda iki ana karakterin, Agah ve Nevra'nın öykü çizgileriyle birleşerek sona erer.

Polisiye türünün klişelerini zengin biçimde barındıran Şahsiyet, stratejik olarak karmaşık (complex) bir anlatıya sahiptir. Bu karmaşıklığın birincil sebebi, fazla sayıda karakterin varlığıdır. İkinci sebep, Şahsiyet'in ana ekseninin neredeyse görünmez olmasıdır. Bu görünmezlik, üçüncü bölümden on birinci bölüme kadar uzanan bir sonuçsuzluğu gözler önüne serer. Bu bölümler arasında serim kısmında izleyiciye tanıtılmış pek çok karakterin yan hikayeleri anlatıya hâkim olur. Bu vesileyle Agah'ın bu cinayetleri neden işlediği ve akıbetinin ne olacağı sorularına verilecek cevaplar geciktirilir.

Şahsiyet'te açıkça iç içe geçen öykü çizgileri görülmektedir, birbirine dolanan, zaman mekân ve anlama dayalı kompleks anlatı stratejilerinin varlığı tartışmalıdır. Söz gelimi; Nevra' ve Agah'ın anlatının sonunda bir araya gelmesi ve birlikte cinayetlere devam etmeleri (üstü kapalı olarak ima edilen bir durumdur), açıkça iki ayrı öykü çizgisinin iç içe geçmesidir. İlk bölümde hızlı biçimde zaman değişimleri, ani ve habersiz geri dönüş veya ileri gidişler, anlatının bu yönde ilerleyeceğini düşündürürken, sezonun ilerleyen bölümlerinde bu stratejilere yer verilmez. Dolayısıyla karmaşık anlatının (Complex Narrative) sezonun başında zaman üzerinden tasarımı görülmektedir, ilerleyen bölümlerde neden-sonuç ilişkisine dayanmaya başlar.

Şahsiyet'in anlatısına Robin Nelson'ın Esnek Anlatı önermesinin kriterleri üzerinden baktığımızda karşımıza daha net bir tablo çıkmaktadır. Esnek anlatının işaret ettiği belirlenmesi zor öykü çizgileri Şahsiyet'te hakim unsur olarak görülmektedir. Ancak bu belirsizliğin karakter yolculukları ve motivasyonları tarafından desteklenip desteklenmediği hususu tartışmalıdır.

Söylem ve Zaman

Şahsiyet'in açılışı itibariyle isteğe bağlı video dramalarında sık görülen özelliklerden biri olduğunu savunduğumuz anakronik düzenlemeler anlatıda yer bulmaktadır. Agah, önce 2007 yılında sonra da 2011 yılında başarısız birer cinayet girişimiyle görülür. Agah'ın ilk cinayeti olan Mehmet Yurtgil'in cinayetinin akabindeki bir sahneyle anlatı devam eder. Bu andan sonra jenerik girer ve anlatı Agah'ın, Alzheimer teşhisi konulamadan önceki bir anına döner. Hatırlanırsa, öykünün kronolojisinde Agah, Alzheimer olduğunu öğrendikten sonra cinayetlerine başlamıştır.

İlk bölümün yoğun olarak anakroniye başvurmasına rağmen yapımın ilerleyen bölümleri anakroniyi kısıtlı miktarda kullanır. İkinci bölüm itibariyle anakroni, daha klasik kurgu mantığına uygun olarak hatırlatıcı geriye dönüş sahneleriyle anlatıda yer bulur.

Anlatı üç bölüm boyunca Agah'ın cinayetleri, bu cinayetleri işlerken özel hayatı, Nevra'nın cinayetleri araştırması ve Nevra'nın cinayetleri araştırması ekseninde devam eder. Üçüncü bölüm itibariyle ise cinayete kurban giden kişilerden bazılarının Kambura adlı hayali bir ilçeyle ilgili oldukları anlaşılır. Kambura, Nevra'nın çocukluğunda kısa süre yaşadığı bir kasabadır. Nevra'nın annesi Nesrin'in kocası Selim, Nevra'nın Kambura'ya yaptığı ziyaretlerden birinde, tepedeki yanan evden bahseder. Bu olay, Nevra'yı yanan evde hayatını kaybeden aileyi ve evi yakan kişilerin araştırmasına sebebiyet verir. Bu andan itibaren anlatıda Kambura Olayı – Nevra – Agah temsilleri git gide birbirine yakınlaşır.

Şahsiyet'in söyleminin alışılmış polisiye türüne, neden – sonuç ilişkisine dayalı mantıksal akışa dayalı olduğunu görülmektedir. Bunun yanında anlatı, söylem stratejilerinden bakış açısıyla ilgili çeşitli düzenlemeler yapar. Buna göre Gerard Genette'nin dış odaklaşma olarak tanımladığı bakış açısı tipi, Şahsiyet'te baskın söylem stratejisi olarak görülmektedir. Dış odaklaşmada anlatıcı, öykü kişilerinin bildikleri ve bilmedikleri dâhil, fabulaya ait tüm enformasyona hâkimdir. Bu sayede söylem, Agah'ın cinayetleri işleme sebepleri, öldürdüğü kişileri neye göre seçtiği ve Nevra'nın konuyla ilişkisi gibi iki büyük soru işaretini anlatının sonuna kadar saklar.

Bu sorular aynı zamanda anlatıda geciktirim yapılarak cevapları izleyiciden saklanan en önemli sorulardır.

Zaman konusu, Şahsiyet’in fabulasının düzenlenmesinde önemli bir yer tutar. Ancak zamanın kullanımı, anakroni yoluyla değil, geciktirim ve belirsizlik yaratma amacıyla karşımıza çıkmaktadır. Söz gelimi, Nevra’nın ve Agah’ın geçmişlerinde Kambura ile ilişkileri anlatının başında izleyiciyle paylaşılır. Fakat bu ilişkinin cinayetlerle olan bağı karanlıkta kalır. Dolayısıyla anlatını, izleyiciden geçmişteki olaylarla bugünün yaşananlar arasında bir bağ kurmasını ister. Fakat izleyiciye herhangi bir ipucu verilmez. Dolayısıyla izleyici, bulmacayı ancak karakterler belirli çözümlere ulaşınca çözebilmektedir. Bunun yanında karakterler izleyicinin sahip olduğu toplam enformasyona sahip değildir, motivasyonları farklıdır. Örneğin Nevra karakterinin sahip olmadığı en önemli bilgi, cinayetleri kimin işlediğidir. Oysa izleyici anlatının başından itibaren bu bilgiye sahiptir. İzleyici neden sorusuna odaklanmışken önce “kim”, ardından “neden” sorusuna odaklanır.

Şahsiyet’in karmaşık anlatı yapısı, temel olarak iki ana unsur üzerine inşa edilmiştir. Bunlardan ilki Kambura Olayı, diğeri de güvenilir anlatıcının varlığıdır. Kambura Olayı, esasen söylemin başlangıcında (serim bölümü) bulunmayan ancak Şahsiyet’in fabulasında bulunan önemli bir anlatı bloğudur. Çünkü bu olayın var olmaması, Agah’ın cinayetleri işlemesi için gereken motivasyonun da olmaması anlamına gelmektedir. Anlatının izleyiciden sakladığı yegâne bilgi, Kambura Olayı’dır. Bu olayın açığa kavuşması, anlatının çözüm bölümüne denk gelir. Bu yönüyle Şahsiyet, alışlageldik polisiye türünü farklı bir biçimde ele almış olur. Anlatıda cinayetleri kimin işlediği sorusunun cevabı ortadadır. Ancak neden işlediği sorusunun cevabı izleyiciden saklanmaktadır. Bu nokta yukarıda belirttiğimiz gibi geciktirim stratejisi devreye girer. Ancak anlatı, yap-boz filmler önermesinin belirttiği gibi izleyiciyi yanlış ya da ters tahminlere yönlendirmek yerine, yan hikayelere ve ikincil karakterlere yönlendirir.

Şahsiyet’ in kullandığı bir diğer strateji olan güvenilir anlatıcı konusuna karakterlerin ele alındığı kısımda değinmek daha doğru olacaktır.

Karakterler

Anlatının karakter bağlamında ele alınması esnasında dikkat çeken ilk husus, iki ana karakter olan Agah ve Nevra'nın hafıza problemleri yaşamasıdır. Thomas Elsaesser'in The Mind-Game Film adlı makalesinde üzerinde durduğu üzere bir anlatının akıl oyununa başvurabilmesinin gereklerinden bir tanesi, karakterlerin bazı akli problemlere sahip olmalarıdır. Bu problemler gerçeklik ve sanrının birbirine karışması şeklinde gerçekleşebileceği gibi, hafızanın kaybedilmesi ya da hafızada seçicilik gibi biçimlerde de karşımıza çıkar.

Şahsiyet tam da bu önermeye örnek teşkil etmektedir. Agah'ın Alzheimer hastalığının yanında, Kambura Olayı'nın tek sebebi, Nevra'nın bu olayla dolaylı olarak ilişkili olduğunu hatırlamamasıdır. Anlatı, cinayet öykü çizgisi ile ilgili tüm bilgileri izleyiciye ya Agah'ın ya da Nevra'nın gözünden verir. İzleyici, kimlerin öldürüldüğünü önce Agah'ın gözünden öğrenir, Nevra ise genel olarak bu cinayetleri pasif biçimde takip eder. Bu noktada izleyici, ikinci ana karakterin bir adım önündedir ve her şeyi bilen anlatıcıyla birlikte olduğunu düşünür. Oysa ki anlatının sakladığı en önemli husus, Nevra'nın unuttuğu, Reyhan'a ve kendisine tecavüz eden kişilerin kimliğidir. Bu bilgi, anlatının sonunda izleyiciyle paylaşılır ve anlatı tamamıyla çözüme kavuşur.

Bakış açısı üzerinden geliştirdiği söylem stratejisinin yanında Şahsiyet, karakterlerinin dönüşümüne de önem verir. Agah, etrafında örnek ve kibar kişiliğiyle tanınan bir karakterken, bir seri katile dönüşür. Nevra, çekingen ve kendine güveni olmayan bir polis memuru iken seri katilin yarım bıraktığı işleri devam ettiren bir karaktere dönüşür. Ateş, küstah ve baş belası gazeteci rolünü, yolsuzlukların peşinden giden gazeteci rolüyle değişir. Firuz ise, para ve mevki için yürüttüğü illegal işleri, vicdani bir sorumluluk neticesinde bırakır. Bunlar dışında anlatıya dahil olan karakterler ya öldürülür ya da Nükhet, Zuhal ve Deva örneklerinde olduğu gibi söylemin dışında kalırlar.

İzleyicinin Tüketimi Açısından

Şahsiyet’ in 3’er bölümü, 1’er ay arayla yayınlanmıştır. Bu da izleyiciye her ay 6 saatlik bir izleme süresi verir. Bölüm sonlarındaki “cliffhanger” anlarının varlığı, yapımın izleyiciyi bir sonraki bölümü merak ederek izlemeyi devam etmesine teşvik eder. Ancak epizotların birbirinden ayrı dizisel özellikleri bulunmamaktadır. Yapımın oldukça karmaşık neden-sonuç ilişkileri, izleyiciyi anlatıdan kopma riskiyle karşı karşıya bırakır. Bunun önünde geçmek için altıncı bölümden itibaren yapım, bölüm başlarına geçmiş bölümlerin özeti niteliğinde geri dönüşler koymaya başlar.

Şahsiyet karmaşık anlatı yapısı özelliğiyle geleneksel televizyon dramalarından ayrılmaktadır. Bunun yanında yaklaşık 750 dakikalık toplam süresi ile, bu çalışmada incelenen yerli ve yabancı isteğe bağlı video dramaları arasında en uzun içeriklerden biri olarak görülmektedir. Bu uzunluğun, ana motivasyonunu neden-sonuç ilişkisine dayayan, eksiltmeler ve geciktirim yoluyla izleyicinin merak unsurunu yüksek tutan bir anlatı stratejisiyle mümkün olduğu görülmektedir.

Anlatının temel itici faktörünün cinayetlerin kim tarafından değil, neden işlendiği üzerine oturması, anlatıda oldukça yorucu ve temposuz bir duruma sebep olur. Bu noktada anlatı, cinayetlerin işleniş anlarına ve yan karakterlerin öykü çizgilerine odaklanır. Söz konusu blokların söyleme dahil olduğu süreçlerde anlatı, ana meseleden oldukça uzaklaşır. Cinayetlerin ana eksen olması, neredeyse durma noktasına gelen bir tempoya sebebiyet verirken, Kambura Olayı’nın devreye girmesi oldukça uzun bir serim bölümünün ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Her iki durumda da yapımın gereğinden fazla uzun olması sonucu ortaya çıkmaktadır.

Şahsiyet’in anlatısının temel olarak iki büyük strateji üzerine kurulduğunu, bunların Kambura Olayı’nın geciktirim yoluyla anlatının ortasında kurulup yapılanmaya başlaması ve güvenilmez karakter olduğunu belirtmiştik. Bu stratejilerin anlatının geneline yayılarak planlı bir biçimde geliştirildiğini söylemek güçtür. Söz gelimi, anlatının başında izleyicinin sorusu cinayetleri kimin işlediği değil neden işlediğidir. Çünkü katil hali hazırda bilinmektedir. Bu sırada katili yakalamaya çalışan Nevra’nın

sorusu cinayetleri kimin işlediğidir. Dördüncü bölüm ile birlikte Nevra cinayetlerin neden işlendiği sorusunun peşinden gitmeye başlar. Anlatının sonunda Nevra'ya kim ve neden sorularının cevabını veren Agah olacaktır. Dahası, Nevra'ya olayla ilişkisini hatırlatan da Agah'ın Nevra'nın okuması için bıraktığı günlüktür. Bu durum Nevra karakterini oldukça pasif bir hale sokar. Öte yandan, Nevra'nın anımsamadığı, Reyhan'la birlikte uğradığı cinsel saldırı, anlatıda herhangi bir boşluğu doldurmamaktadır.

Masum adlı yapının analizinde, anlatının net olarak anakroni stratejisi üzerine kurgulandığını, kronolojinin bozulmasının, anlatı bloklarının anlatının tamamına planlı bir biçimde yerleştirildiğini görmüştük. Bu durum, Masum'un karmaşık yapısı üzerinde izleyicinin tahmin yürütmesine, yap-bozun parçalarını yerleştirmeye çalışmasına olanak sağlar. Öte yandan Şahsiyet, genel bir büyük stratejiye dayanmaz. Bu durumda izleyici pasif bir konuma çekilir. Çünkü takip edebileceği bir izlek (pattern) veya tekrar bulunmamaktadır. Aynı biçimde bu pasiflik, izleyicinin anlatıyı izleme haricinde tartışmasını da olanaksız kılar. Dolayısıyla yapının izleyiciler arasında transmedya kanallarıyla tartışılması ve geliştirilmesi için yeterli imkanın var olduğundan söz etmek güçtür.

SONUÇ

Bu tez çalışmasının iki ana önermesi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, tezin ikinci bölümünde ele alındığı şekilde isteğe bağlı video platformları için özel üretilmiş dramaların, geleneksel televizyon dramalarından ayrıştığı önermesidir. Bu ayrışma izleyicinin dramaları tüketimi açısından ele alınabilir. Ayrışma, 1980'li yıllarda video kaset teknolojisinin ortaya çıkmasıyla, izleyicinin televizyon yayınının akış prensibine bağının zayıflamasıyla başlar, 90'lı yıllarda bazı televizyon dramalarının DVD Box ürünlerinin satışıyla devam eder ve 2000'li yıllarla birlikte internetin yaygınlaşması sonucunda çevrimiçi içerik tüketimiyle devam eder. Söz konusu tüketimin artması, dramaların izlenme biçiminin oluşmasında başat etkenin epizot ve reklam kesintilerinden ziyade, izleyicinin belirlediği izleme ajandasına dayanan bir izleme alışkanlığını beraberinde getirmiştir. Söz konusu tüketim şekli karşımıza 'izleme maratonu' kavramını çıkarmıştır. Haftalık ya da günlük, belirli yayın saatlerine bağlı kalmayan izleyicinin epizotlar içinde yayına bağlı kalması adına (örneğin reklam öncesi cliffhanger noktaları gibi) çeşitli stratejilerin kullanılmasına gerek kalmamaktadır. Bu durumun aynı zamanda kış ya da yaz sezonu gibi reyting ölçümleri ile belirlenen yayıncılığa ait sezonlara göre dönem oluşturulma düzenini değiştirmiş ve yıl içinde tüketilmesi beklenen epizot sayısında da değişime neden olduğu iddia edilebilir. Böylelikle söz gelimi 22 ila 24 epizottan oluşan sezonların yerine 8 ila 12 epizottan oluşan sezonlar ağırlıklı olarak üretilmeye başlandığı görülebilir.

Yukarıda belirtilen süreç neticesinde, isteğe bağlı video dramalarının sinema salonları için üretilmiş olan uzun metraj filmlere hem kavramsal hem de anlatı yapısal yönden yaklaştığı önermesi karşımıza çıkmaktadır. Yüksek bütçeli yapımlar, geleneksel televizyon dramalarının aksine dekor ve stüdyoların gelişimiyle gerçekliğe daha yakın mekanlarda üretilmeye başlanmış, görsel açıdan derinlikli, sinematografik açıdan nitel ürünlerin üretilmesine olanak tanımıştır. Sinema filmlerinde boy gösteren oyuncuların, yönetmenlerin ve yazarların çalışmaları daha sık görülmeye başlanmıştır. Öte yandan teknolojik gelişmeler neticesinde 4:3 televizyon ekranı standardı terk edilmiş, sinema perdesi ile uyumlu 16:9 ölçeği standart haline gelmiştir. Önde gelen teknoloji

üreticileri, sinema perdesine özgü renkleri elde edebilmek için yeni ürünler üretmeye başlamıştır.

Bir dramanın izleme özelliklerinin, geleneksel televizyonun akış prensibinden uzaklaşması, izleme maratonu kavramı ile entegrasyonu ve dramaların tüketildiği aracın teknolojik olarak gelişmesi neticesinde, ülkemizde genel olarak ‘dizi’ adıyla anılan dramaların anlatı yapısı bağlamında birtakım fırsatları ve dönüşümleri de mümkün kıldığı iddiası tezin ikinci önermesinin ilk kısmını oluşturmaktadır. İsteğe bağlı video platformları için üretilmiş dramalar, geleneksel televizyon dramalarından form ve yapı bağlamında ayrışır. Bu yeni formun temeli, geleneksel televizyon draması türleridir (dizi ve seriyal). Ancak izleme biçimindeki gelişmeler, formu geleneksel televizyon yayının gerekli kıldığı sınırlamalardan uzaklaştırır. Böylece drama, sinema ya da edebiyat ürünlerinde görülen anlatı yapısal stratejileri ve özellikleri kullanma şansı yakalar. Böylece 1.5 – 2 saatlik filmler, 8 – 10 saatlik isteğe bağlı video dramalarına evrilir. Ancak bu anlatı, aynı zamanda, epizodik biçimde izleyiciye sunulabilir. O halde **isteğe bağlı video platformu draması, Sinema filmi ve televizyon ‘dizisi’ arasında bir formdur** şeklindeki bir önerme ortaya atılabilir.

İsteğe bağlı video platformu dramaları, nitel televizyon dramalarının tüm özelliklerini barındırır. Ancak, onun sınırlarına bağlı kalma zorunluluğu yoktur. Söz gelimi, nitel televizyonun yüksek eğitilmiş ve genç izleyiciye yöneldiği yönündeki kriter, bir dramada geçerli iken, bir diğerinde geçersiz olabilir.

İsteğe bağlı video dramalarının söz konusu tespitler neticesinde, anlatı açısından uğradığı değişimin tespit edilme çabası ya da bu yöndeki araştırma izleği, bizi tezin üçüncü bölümüne ve aynı zamanda ikinci önermenin diğer kısmına götürür. Anlatının yapısal analizi, tezin giriş bölümünde belirtildiği gibi, yapısal bir formülasyon önermek niyetinde değildir. Ancak yapılacak analizler için bir yol gösterme veya tartışma açma niyetinde olduğu kesindir. Bu amaçla önce dünyada önde gelen isteğe bağlı video dramalarının genel geçer özellikleri, ardından detaylı olarak önde gelen yerli isteğe bağlı video dramalarının özellikleri dört başlık altında incelenmiştir.

Kullanılan yöntem, belirlenen başlıklar, temel olarak Seymour Chatman'ın sinema filmleri üzerinde uyguladığı biçimci-yapısalcı analiz başlıklarından hareketle ortaya atılmıştır. **Bu noktada, daha önce bu yöntemin kullanılmadığını, ilk olarak bu tez çalışmasında uygulanmaya çalışıldığını belirtmek elzemdir.** Ancak belirtmek gerekir ki, bu tez çalışmasında ortaya konulmaya çalışan görsel-işitsel anlatı formu, henüz oldukça gençtir. Analiz başlıkları değişime, gelişime ve tartışmaya açıktır.

Anlatı yapısına dair özellikler, 'öykü yapısı', 'söylem – zaman', 'karakterler' ve 'izleyicinin tüketimi' olarak belirlenmiştir.

Öykü Yapısı başlığı; Chatman'ın bir anlatının parçalarını görselleştirdiği diyagramındaki 'Öykü' (Fabula) bölümünü ve tüm alt bölümlerini kapsar. Öte yandan bu başlık, incelenen dramaların (varsa) yapısal formülasyonlarını bulmaya çalışır. Chatman'ın öykü başlığı altında incelediği 'karakterlerin', isteğe bağlı video dramalarında daha derin ayrımlar yarattığı düşünüldüğü için ayrı bir başlıkta incelenmesine lüzum görülmüştür.

Söylem – Zaman başlığı; dramaların söyleminde (syuzhet) kullanılan stratejileri inceler. Bu stratejilerin syuzhetin düzenlenme biçimlerinden biri olan 'zaman' konusuna sıklıkla başvurusu sebebiyle başlığa 'zaman' kavramı da eklenmiştir. Söylemin alt başlıklarından tezahür kısmında bulunan aracın muhteviyatı, tezin analiz başlıklarından birini oluşturduğu için bu kısımda incelenmemiştir.

Karakterler başlığı; isteğe bağlı video dramalarının söylem sürelerinin uzatılmasında en çok başvurulan varlık olduğu için özellikle ayrı olarak ele alınmıştır. Dramalarda kullanılan karakterlerin çeşitleri ve özellikleri, bu başlık altında analiz edilmiştir.

İzleyicinin Tüketimi başlığı; isteğe bağlı video dramalarını sinemadan ve geleneksel televizyon anlatısından ayıran temel unsur olduğu için ayrı olarak ele alınmıştır.

Öykü Yapısı

Masum ve Muhafız adlı yapımların sinema filmlerinde görülen belirli bazı formüllere uygun olarak yapılandırıldığı görülmektedir. Masum, üç perde olarak geliştirilmiş, Muhafız ise üç perde ve Kahramanın Yolcuğu sistematığı ile yapılandırılmıştır.

Şahsiyet ise, yine üç perdeli çözümlemeye cevap vermesine rağmen, diğer iki örneğe göre daha belirsiz bir yapı sunmaktadır. Şahsiyet'in belirlenmesi güç ana eksen, dramayı kompleks bir forma götüren asıl unsur olurken, Muhafız karmaşıklıktan uzak, yalın bir formu tercih eder. Masum'un ise kompleks formunu söyleminde kullandığı stratejiye borçlu olduğu gözlemlenmektedir.

Söylem – Zaman

Masum, gerçeklik ve sanrının birbirine karıştığı Tarık karakterinin anlatımlarını kimi zaman söylemin yerine koyar. Öte yandan kronolojinin bozuk olduğu genel anlatı yapısı, bu bozulmayı destekler. Dolayısıyla tıpkı Tarık karakterinin iç dünyası gibi izleyici de hangi olayların gerçek, hangilerinin sanrı olduğunu, hangi olayların önce veya sonra olduğunu, hangi olayların neden ya da sonuç olduğunu çözmeye çalışır. Bu bağlamda Masum, izleyici pasif konumdan alıp oldukça aktif bir konuma yerleştirir. Söz konusu taktik, sekiz bölümlük sezonun her bölümüne ve aynı zamanda söylemin tamamına yayılır. Böylece sistematik bir karmaşık anlatı karşımıza çıkar.

Masum, açık biçimde söylem stratejisini syuzhetin zamana dair düzenlenmesi açısından dayandırmaktadır. Dramanın analizinde detaylı biçimde üzerinde durulduğu biçimde, öykünün kronolojik dizilimi, izleyiciyi suç öğeleri barındıran bir aile trajedisine götürür. Ancak kronolojinin bozulması, öyküdeki anahtar elementlerin, söz gelimi cinayetin faili ve cinayetin sebepleri gibi cevapların bulunmasını zorlaştırır. Böylece ortaya kompleks (karmaşık) anlatı biçimi çıkar. Bu kompleks anlatı, bazı karakterlerin güvenilmezliğinin psikolojik bozukluklara dayandırması gibi özellikleri içermesi sebebiyle yap-boz film hipotezi ile uyumludur.

Şahsiyet hem söylem hem de öykü yapısı bağlamında Masum'dan ayrılır. Söylem zamanının uzunluğu, karakter sayılarının ve arka plan hikayelerinin derinliği ile geleneksel televizyon dramalarına daha yakındır. Temelini bu geleneksel formdan almasına rağmen, çeşitli stratejileri karmaşık olarak kullanır. Ana karakteri ve ikinci ana karakterinin zihinsel ve psikolojik sorunlar yaşaması, anlatıyı güvenilmez kılar. Aynı zamanda söylemin mantıksal dizilimini bozar. Nevra'nın cinayetlerin sebebini çözebilecek anahtar bilgiyi ancak sezonun sonunda hatırlaması, Agah'ın cinayetlere

Alzheimer teşhisi neticesinde başlaması buna örnek gösterilebilir. Şahsiyet'in anlatısının uzunluğunun, ana eksenin sebebinin açıklanmasıyla birlikte çözüme kavuşmaya başlaması stratejisine dayandırıldığı görülmektedir. Bu bağlamda anlatı sık ve sayıca fazla şekilde yan karakterlerin yan hikayelerini izler. Bu anlatı bloklarındaki olayların ekseriyeti, ana eksen ile ilintili değildir.

Muhafız, analiz edilen diğer dramalar yanında karmaşık öğelere en uzak olan, dolayısıyla en yalın söyleme sahiptir. Analiz edilen üç drama içinde en kısa söylem süresine sahip olan Muhafız, Kahramanın Yolculuğu sistematüğini ilk sezonunda harfiyen uygular. Bu sistemetik, açık bir kahraman ve onun açık hedefine ulaşmak için çıktığı ruhsal ve fiziksel yolculuktan ibarettir. Dolayısıyla Muhafız'ın söyleminin dayandığı temel unsur neden-sonuç ilişkisi, bir başka deyişle syuzhetin mantıksal alanda düzenlenmesine dairdir.

Karakterler

Yapısal analizde elde edilen bulgulara göre Masum ve Şahsiyet adlı yapımlar, mind-game filmlerin anlatı kriterlerine benzer özellikler göstermektedir. Her iki anlatıda psikiyatrik sorunları olan karakterler bulunmaktadır ve ana öykü çizgileri ya bu sorunlar üzerine inşa edilmiştir ya da bu sorunların kritik müdahalelerine maruz kalmaktadır.

Masum'un protagonisti, kendisine verilen bir dosyayı araştıran bir polis memurudur. Tipik polisiye mantığı düşünüldüğünde, ipuçlarını takip eden dedektifin suçun önündeki sır perdesini kaldırmasına sebep olduğunu söylemek güç olmasını yanında, araştırmaları ve varlığıyla suçun ortaya çıkarılmasına ön ayak olur. Öte yandan anlatıyı derin ve kesin biçimde yönlendiren Tarık ve Taner gibi karakterlerin varlığı, Masum'un anlatısının karakter temelli olduğu önermesinde bulunabilmemizi mümkün kılar.

Masum'daki tüm karakterler, alışlagelmiş televizyon dramasındaki tipolojiden uzaktır. Polisler, kanun gücü olmasından ziyade insani yönleriyle ve kanuna aykırı eylemleriyle ön plana çıkar. Aile kurumu ve aile bireyleri arasındaki ilişkiler, yine genel tipolojiye zıt özellikler barındırır. Bu bağlamda anlatının ilerleyişi için seçilen

karakter eylemleri, kişisel çıkarların çatışması gibi geleneksel televizyon dramalarında görmeye alışkın olduğumuz standardın bir adım ötesine geçer. Böylece izleyicinin karakterlerle empati kurması güçleşir ve tipleştirmeden uzaklaşılır. Masum'un karakterlerinin tamamı toplumun üzerlerine ilıştirdiği etiket özellikler çerçevesinde eylem ve söylemlere girmediği gibi, bu özelliklere zıt eylemlere ve niteliklere sahiptirler.

Şahsiyet, karakter özellikleri bağlamında Masum ile birlikte Muhafız'dan ayrılarak, etiket özelliklerden ve dolayısıyla tipolojiden uzaklaşır. Benzer biçimde suçlu ve kanun gücü kapsamında ilerleyen, karakterlerden güç alan öykü çizgileri bulunmaktadır. Birincil ana karakter, seri cinayetler işleyen emekli bir devlet memurudur. İkincil ana karakter ise anlatının sonunda görevinden istifa edip cinayetlere kaldığı yerden devam eden bir polistir. Anlatının ana ekseni, tipik polisiye mantığından ayrılmıştır. Buna göre öykünün meselesi (premise) cinayetlerin neden işlendiğidir. Bu çerçeveden bakıldığında sezon sonunda öykü tamamlanır. Cinayetlerin işlenme sebebi ortaya çıkar. Dolayısıyla Şahsiyet de tıpkı Masum gibi karakter temelli bir anlatıya sahiptir önermesi savunulabilir.

Muhafız'ın dayandığı Kahramanın Yolculuğu sistematığı, yapısı gereği karakter temelli bir anlatıya yani karakterin çizdiği akışa imkân vermemektedir. Protagonistin önüne konan hedef, yüzyıllardan beri süregelen bir geleneği devam ettirmek ve tipik kötü karakterle mücadele etmektir. Protagonist bu mücadeleye girişir ve sonunda amacına ulaşır. Ancak Muhafız'ın birden çok sezonda devam ettirilecek anlatısı gereği, antagonist net biçimde alt edilmez ve ana eksen üstü kapalı biçimde açık bırakılır.

İzleyicinin Dramayı Tüketimi

Masum'un yayınlandığı platform olan Blu Tv'nin ilk orijinal içeriği, Şahsiyet'in ise ikinci orijinal Puhu Tv içeriği olması, platformların üye kazanım stratejilerinin epizot yayınlarına ve bu yayınların ajandasına etki ettiği görülebilir. Söz gelimi, Masum her hafta bir epizot olmak üzere yayınlanırken, Şahsiyet her ay üç bölüm olarak yayınlanmıştır. Buna rağmen, Masum'un epizot başlangıçlarında bir önceki bölüme

dair hatırlatıcı kurgusal anlatı blokları bulunmazken, Şahsiyet altıncı bölümden itibaren ‘Şahsiyet’i Hatırla’ başlıklı anlatı blokları yayınlar. Her iki yapımın epizotları da yayın özellikleri sebebiyle izleyici bir sonraki bölümü izlemesini teşvik eden, merak uyandırıcı ‘cliffhanger’ anlarla son bulur.

Muhafız’ın yayınlandığı platform olan Netflix, yapımı haftadan haftaya değil, bir kere yayınlamayı tercih etmiştir. Bu tercih, izleyicinin dramayı izleme maratonu biçiminde izlemesini kolaylaştırır. Öte yandan yine bu stratejinin bir sonucu olarak, epizotlar arasında süreye ya da anlatı yapısına dayalı bir eşitlik bulunmaz. Söz gelimi Muhafız’ın birinci ve dördüncü bölümü 45 dakika iken, ikinci ve üçüncü bölümü 33, dokuzuncu bölümü 35, onuncu bölümü ise 31 dakikadır. Dolayısıyla izleyici için anlatının hangi bölümünde ya da bölümün neresinde olunduğu çok fazla anlam ifade etmez.

Anlatıya dair bulgular neticesinde sayfa 78’de geleneksel televizyon anlatısı ve isteğe bağlı video dramalarının anlatı özelliklerini karşılaştırdığımız tablodan yararlanarak, analiz edilen üç dramanın özellikleri aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Geleneksel Televizyon Anlatısı	İsteğe Bağlı Video Dramaları Anlatısı	MASUM	MUHAFIZ	ŞAHSİYET
Dizi, seriyal ya da melez formlar.	Dizi, seriyal, ve antoloji formları. Esnek ve Karmaşık Anlatı	Esnek ve Karmaşık Anlatı	Seriyal	Esnek ve Karmaşık Anlatı
Tahmin edilebilir, formüle edilmiş hikayeler	Tahmin edilmesi güç hikayeler.	Tahmin Edilmesi Güç	Tahmin Edilebilir	Tahmin Edilmesi Güç
İç içe geçmiş, birbirine bağlanan çoklu öykü çizgileri.	Birbirine “dolaşık”, çözümü güç, çoklu öykü çizgileri.	Kompleks ve dolaşık öykü çizgileri	Kompleks öykü çizgileri	Kompleks ve dolaşık öykü çizgileri

Standardize edilmiş, tekil ve çekici karakterler.	Standardize edilmekten uzak (tipleştirilmemiş) karakterler.	Tipleştirilmemiş	Tipleştirilmemiş	Tipleştirilmemiş
Nadiren fonksiyonel, göstermelik dekorlar	Sinema formuna uygun, gerçekçi dekor ve mizansenler.	Gerçekçi	Gerçekçi	Gerçekçi
Çoğunlukla her şeyi bilen ve güvenilir anlatıcılar ve güveniler anlatılar	Güvenilir olma kaygısı gütmeyen anlatıcı ve anlatılar.	Güvenilmez Anlatıcı ve Güvenilmez, Tutarsız Karakterler	Güvenilir Anlatıcı	Güvenilmez Anlatıcı ve Güvenilmez, Tutarsız Karakterler
Eksiltili anlatım ve dekora bağlılık,	Eksiltili anlatım. Gerçekçi dekor veya mekanlar.	Eksiltili Anlatım	Eksiltili Anlatım	Eksiltili Anlatım
Akronik önceden gösterme (in medias res) ya da geri dönüşler (flashback)	Anakroni, anlatımı berraklaştırmaktan ziyade anlatımı karmaşıklaştırmak adına kullanılır.	Karmaşa yaratan anakroni	Açıklayıcı anakroni	Açıklayıcı ve karmaşa yaratan anakroni

Tabloda alıntılanan anlatıya dair stratejiler ve yapısal düzenlemeler, analiz edilen yapımların ülkemizdeki geleneksel televizyon dramalarıyla olan ilişkisini işaret etmektedir. Yapısal anlamda üç drama da televizyon dramalarından ayrılmaktadır. Özellikle Masum ve Şahsiyet, söyleme dair alanda televizyon dramasın anlatısında pek rastlanmayan stratejilere başvururken, Muhafız daha açık ve yalın bir söylemi tercih etmiştir.

Analiz edilen üç drama da isteğe bağlı video dramalarının uluslararası örnekleriyle uyumlu gözükmemektedir. Öte yandan Masum, Muhafız ve Şahsiyet, nitel televizyonun özelliklerine genel olarak uygundur. Bunun bir sonucu olarak yine nitel televizyonun özellikleri arasında gösterilen saygın kurumlarca ödüllendirilme ya da kabul görme

kriterini de sağlamaktadırlar. Şahsiyet'in International Emmy Ödülü kazanması, Muahfiz'ın ise Netflix Worldwide seçkisinde sunulması buna örnek gösterilebilir.

Netflix ve ardından Prime Video'nun ülkemize girmesi, önümüzdeki yıllarda daha fazla yerli isteğe bağlı video dramasının üretileceği çıkarımını yapmamıza olanak sağlar. Belirtilen hususlara uygun olarak geliştirilecek yeni dramalar, yerel izleyicinin beğenisinin beklenmesine gerek duymadan, ivedilikle uluslararası izleyicinin karşısına çıkacaktır. **Bu bağlamda tez çalışmasında yapılan analiz ve bulguların neticesinin, ileride üretilecek yapımların geliştirilme sürecine katkı sağlaması ve bir yol haritası çizmesi umut edilmektedir.**

Kompleks Tv, Esnek Anlatı, Yap-Boz Filmler, Akıl Oyunları Filmler olarak sırlayabileceğimiz çeşitli yaklaşımlar, anlatıda belirli bazı noktaları derleyip, inceledikleri filmlerin başarılarını ve izleyici üzerindeki etkilerini gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Bu yaklaşımların barındırdığı kriterlerin, tez çalışmasında uygulanan yöntem başlıkları altında stratejik olarak kullanılması, isteğe bağlı video platformlarında başarılı dramaları ortaya çıkardığı veya pozitif etki ettiği bulgularımızdan biridir. O halde nihai olarak ülkemizde gelecekte üretilecek isteğe bağlı video dramalarının öykü yapılarının ve senaryolarının bu çerçevede kurgulanması, uluslararası başarılarının artmasına ve sektörel sürdürülebilirliğe büyük katkı sağlayacaktır.

Nihai olarak bu tez çalışmasında, isteğe bağlı video platformları için üretilen dramaların, televizyon dramalarına kıyasla barındırdığı farklılıklar ve bu farklılıkların sebepleri, hem anlatı-yapısal düzlemde hem de aracın özelliklerine göre faktörler ışığında irdelenmeye çalışılmıştır. Sonuçta, isteğe bağlı video platformları için üretilen dramaların farklılaştığı ve dönüştüğü, bu dönüşümün izleyicinin izleme alışkanlıklarıyla bağlantılı olduğu ve gelecekte de dönüşüme açık olacağı sonucu karşımıza çıkmıştır.

ŞEKİLLER VE TABLOLAR

ŞEKİL 1: SYD FIELD'IN PARADİGMASI	24
ŞEKİL 2 FREYTAG PİRAMİDİNİN MACBETH ADLI OYUNA UYGULANIŞI	27
ŞEKİL 3 KAHRAMANIN YOLCULUĞU	31
ŞEKİL 4: KAHRAMANIN YOLCULUĞU'NUN SYD FIELD'IN PARADİGMASINA UYGUN HALE GETİRİLMESİ.	33
ŞEKİL 5 SEYMOUR CHATMEN'IN YAPISAL ANALİZ DİYAGRAMI	42
ŞEKİL 6: ÇEKİRDEK VE UYDU KAVRAMLARI	49
ŞEKİL 7 BAĞLI CİHAZLARLA İZLEYİCİLERİN GÜNLÜK HARCADIĞI ZAMAN	62
ŞEKİL 8 ABD'DE GENÇ YETİŞKİNLERİN TV İZLEME SÜRESİ	63
ŞEKİL 9: İZLEME MARATONU ŞEKLİNDE İZLEME SEBEPLERİ	64
ŞEKİL 10: İZLEME MARATONU YAPMA METOTLARI	65
ŞEKİL 11: 2017 YILINDA ÜLKELER BAZINDA KORSAN MEDYA SİTELERİNE ULAŞIM (MİLYAR)	69
ŞEKİL 12 İZLEYİCİLERİN DARK ADLI YAPIMLA İLGİLİ ÇEVİRİMİÇİ PAYLAŞTIKLARI AİLE AĞACI ÇALIŞMALARINDAN BİRİ.	75
ŞEKİL 13: İÇERİK VE İZLEYİCİNİN DÖNÜŞÜMÜ	81
ŞEKİL 14 BELİRLİ YAPIMLARIN SÜRELERİ	82
ŞEKİL 15: ANLATI ÇİZGİLERİNİN BİRBİRİYLE İLİŞKİSİ. A) TARIK'IN HASTALIĞI B) TARIK – EMEL ANLATI ÇİZGİSİ C) EMEL – SELİM ANLATI ÇİZGİSİ D) EMEL'İN ÖLÜMÜ E) CİNAYET ANLATI ÇİZGİSİ / ANA EKSEN	102
ŞEKİL 16 MASUM'UN ANLATI DİYAGRAMI	105
ŞEKİL 17 MASUM'UN ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜNDEKİ ANLATI BLOKLARININ UZUNLUKLARI (YALNIZCA KARAKTERLER)	108
TABLO 1 GELENEKSEL TELEVİZYON ANLATISI VE İSTEĞE BAĞLI VİDEO DRAMALARI ANLATISI ÖZELLİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI	78
TABLO 2 MASUM'UN PARADİGMAYA GÖRE ANALİZİ	106
TABLO 3 ŞAHSİYET 'İN 12 BÖLÜMLÜK ÖYKÜ YAPISI. S: SERİM D: DÜĞÜM Ç: ÇÖZÜM	132

KAYNAKÇA

Öteki Sinema: <https://www.otekisinema.com/top-10-en-iyi-kurosawa-filmleri/> adresinden alındı (20 Şubat 2013).

7 Yüz 2017.: [VOD İçeriği]. **Türkiye. Blu TV.**

AKCAN, S.: 2017 "Yeni Nesil İzleme Deneyimi: Sosyal TV." **İstanbul Ticaret Üniversitesi Working Paper Series, 8.**

ATEŞALP, S. T.: 2012 "Nitelikli Televizyon: Türk Medya Profesyonellerinin Perspektifinden Türk Tv Dizilerinde Nitelik." Ecrea 4th European Communication. **İstanbul: Galatasaray Üniversitesi.**

Band of Brothers (2001). [Tv Mini Dizi]. **ABD.HBO.**

Behzat Ç. 2010.: [Tv Dizisi]. **Türkiye: Adam Film.**

Binge Eating Disorders. National Eating Disorders: <https://www.nationaleatingdisorders.org/learn/by-eating-disorder/bed> adresinden alındı (20 Ekim 2019).

Bitesize. Guides. 2019.: [bbc.co.uk:](http://bbc.co.uk) <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zgydhv4/revision/3> adresinden alındı

Bitesize. Guides. 2019.: [bbc.co.uk:](http://bbc.co.uk)

<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zpdq2hv/revision/2>
adresinden alındı

Bitesize. Guides. 2019.: [bbc.co.uk:](https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zqdhrrdm/revision/3)
<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zqdhrrdm/revision/3>
adresinden alındı

Boomsocial. [www.boomsocial.com:](https://www.boomsocial.com)
<https://www.boomsocial.com/Youtube/Kanal/blutvofficial-UCgwVmujVzvH8jjCf2e1-W7g> adresinden alındı (5 Aralık 2019)

BORDWELL, D.: 1985 "Narration in the Fiction Film." Madison, Wisconsin: **The University of Wisconsin Press.**

BORDWELL, D.: 2007 *davidbordwell.net*. "Three Dimensions of Film Narrative":
http://www.davidbordwell.net/books/poetics_03narrative.pdf adresinden alındı (10 Ağustos 2019)

BORDWELL, D.: 2008 "Poetics of Cinema." **New York: Routledge, Taylor and Francis Group.**

BORDWELL, D.: 2007 Poetics of Narrative. Davidbordwell.net.
adresinden alındı (10 Ağustos 2019)

BRANIGAN, E.: 1992 "Narrative Comprehension and Film." **Londra: Routledge.**

BROOKER, C.: 2011 “Black Mirror” [Tv Draması]. **İngiltere. Channel 4.**

BUCKLAND, W.: 2009 "Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema." **West Sussex: Wiley - Blackwell.**

Cambridge Dictionary:

Binge Drinking. Cambridge Dictionar <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/ binge-drinking> adresinden alındı (2019, 10 20)

CAMERON, A.: 2008 "Modular Narratives in Contemporary Cinema." **Palgrave McMillan.**

CAMPBELL, J.: 2000.: “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.” **İstanbul: Kbalcı Yayınevi.**

CAMPORA, M.: Modular Narratives in Contemporary Cinema by Allan Cameron. *Sense of Cinema.* <http://sensesofcinema.com/2010/book-reviews/modular-narratives-in-contemporary-cinema-by-allan-cameron/> adresinden alındı (Temmuz 2010).

CHATMAN, S.: 2009:.. "Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film."

CHION, M.: 1987 "Bir Senaryo Yazmak." **İstanbul. Agora Kitaplığı.**

CSI.: 2000.: [Tv Dizisi]. **ABD.CBS.**

CUARON, A. (Yön.).

2018.: “Roma” [Sinema Filmi]. **ABD. Netflix.**

Çocuklar Duymasın

2002.: [Tv Dizisi]. **Türkiye. MİNT Yapım.**

ÇÖTELİ, S.: 2016 "İnternet'ten İzlenen Dizi ve Seriyallerin Araç İletidir ve Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımına Göre İncelenmesi." **İGÜSBD**, s. 125.

DAVID KAJGANICH,

M. B. (Yaz.). (2018). “The Teror” [Tv Seriyali]. **ABD.AMC.**

ELLERS, R.,

& MINKOFF, R.

(Yön.).1994.: “The Lion King” [Sinema Filmi].

ELSLEY, B. (Yaz.).

2013.: “Dates” [Sinema Filmi]. Channel 4.

ERSÜMER, A. O.: 2013 "Klasik Anlatı Sineması." **İstanbul: Hayalperest Yayınevi.**

EVANS, M. Msfocus: <https://www.msafocus.com/news/video-demand-start/> adresinden alındı (4 Temmuz 2017)

- Fargo (2014). [Tv Seriyali]. **ABD.FX.**
- FIELD, S.: 2012 "Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri." **İstanbul: Alfa Sinema-Tiyatro.**
- FLANAGAN, M. (Yaz.)
2018.: "The Haunting of Hill House" [VOD İçeriği].
ABD.Netflix.
- Hürriyet.Dizi Maratonu
Yarışçılarıyla Tanışın: Hürriyet Kampüs. Hurriyet.com.tr:
<http://www.hurriyet.com.tr/kampus/dizi-maratonu-yariscilariyla-tanisin-40614434> adresinden alındı (4 Kasım 2019)
- IMDB.* The Protector. <https://www.imdb.com/title/tt7668518/episodes?season=3>
adresinden alındı. (11 Mart 2019)
- IMDB.* Şahsiyet https://www.imdb.com/title/tt7920978/?ref_=nv_sr_srsg_0
adresinden alındı (16 Aralık 2019).
- JACKSON, P. (YÖN.).
2001.: The Lord of the Rings [Sinema Filmi]. **ABD. New Line Cinema**
- JENNER, M. 2014.: "Is This TVIV? On Netflix, TVIII and Binge Watching."

New Media & Society.

JENNER, M.: 2018 “Netflix and the Re-Invention of Television.”

Cambridge: Palgrave Macmillan.

JENSEN, K. B.,

& ROSENGREN, K. E.: 2005 İzleyicinin Peşindeki Beş Gelenek. Ş. Yavuz içinde,
Medya ve İzleyici: Bitmeyen Tartışma (s. 55-84). **Ankara:**

Vadi Yayınları.

KARABULUT, T.: 2015 “Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin
Kullanımı.” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi.**

KOZLOFF, S.: 1992 “Narrative theory and television.” R. C. Allen içinde,
Channels of discourse reassembled (s. 71-72). **Londra.**
Routledge.

KOZLOFF, S.: 2016 "Complex TV: The Poetics of Contemporary Television
Storytelling" Review by Sarah Kozloff. **Cinema Journal**
s. 159-164.

LUCAS, G. (YÖN.) 1977.: “Star Wars” [Sinema Filmi].**ABD.Lucas Film.**

MARTÍNEZ, A. N. "A Storytelling Machine: The Complexity and
Revolution"
of Television Narrative. www.researchgate.com:
https://www.researchgate.net/publication/304353742_A_S_torytelling_Machine_The_Complexity_and_Revolution_o_f_Narrative_Television adresinden alındı (Mayıs 2016)

Medeni Haller 1997.: [Tv Dizisi]. **Türkiye**

Medyascope

Berkun Oya – Masum

Medyascope. (B. Oya,) 2 Şubat 2017

MİTTEL, J.: 2015

"Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling." **New York: New York University Press.**

MORLEY, D.: 2005

"Etkin İzleyici Kuramı: Sarkaçlar ve Tuzaklar". Ş. Yavuz içinde, *Medya ve İzleyici: Bitmeyen Tartışma* (s. 99-104). **Ankara: Vadi Yayınları.**

Muhafız (2018).

[VOD İçeriği]. **Türkiye: Netflix.**

MUTLU, E.: 2008

"Televizyonu Anlamak". **Ankara: Ayraç.**

NELSON, R.: 1997

"Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City."R. Nelson içinde, *Tv Drama in Transition*. **Londra: Plagave McMillan.**

NELSON, R.: 1997

"TV Drama in Transition." **Londra: McMillian Press LTD.**

Number of Netflix

paying streaming

subscribers worldwide.

www.statista.com:

[https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-](https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/)

[subscribers-worldwide/](https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/) adresinden alındı.12 Mayıs 2019.

ODAR, B. B., FRIESE, J.

(YAZ.), & ODAR, B. B.

(YÖN.). (2017). “Dark” [VOD İçeriği]. **Almanya:Netflix.**

OYA, B. (YAZAR),

& YÜCE, S. (YÖN.).

2017.: “Masum” [VOD İçeriği]. **Türkiye:Blu TV.**

ÖZMEN, S. 2014:.

"Radyo ve Televizyon Okumaları." **İstanbul: Derin Yayınları.**

ÖZMEN, S., &

YILDIZHAN, Y. 2004:.

"Hikayeyi Yeniden Anlatmak: Asmalı Konak'ta İlksel Metinlerin İzleri ve Seriyal Özelliği." **Communication in the Millennium: International Symposium, Association of Turkish and American Scholars, (s. 294).**

PARIN, K.

Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, s. 68-74. (31 Aralık 2017).

PARLAYANDEMİR, G.:.

2015

"Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleme Deneyimleri." *Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.*

PIZOLATTO, N. (YAZ.),

&

FUKUNAGA, C. (YÖN.).

(2014).

True Detective [TV Seriyali]. **A.B.D: HBO.**

SAKOUİ, A.

Bloomberg. Bloomberg:

<https://www.bloomberg.com/news/articles/2019-02-19/netflix-s-roma-spurs-u-k-backlash-in-preview-of-oscar-fight> adresinden alındı (19 Şubat 2019)

Sanatatak:

Dizi Maratonu.

Sanatatak.com: <http://www.sanatatak.com/view/tvyi-degistiren-aliskanlik-dizi-maratonu-binge-watching> adresinden alındı (26 Aralık 2016).

Saylak, O. (Yön.). 2018.: “Şahsiyet” [VOD İçeriği]. **Türkiye: Puhu Tv.**

SINGLETON, R. S.,

CONRAD, J.,

& HEALY, J. W.: 2000 "Filmmaker's Dictionary." **Lone Eagle Pub. Co.**

Sözcü: Dizi Sektöründe İsyan

Bayrağı Açıldı

Sözcü Kültür Sanat:

<https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/dizi-sektorunde-isyan-bayragi-acildi/> adresinden alındı (31 Mart 2017).

Sözcü: Türkiye'nin
Nüfusu.

Sözcü. <https://www.sozcu.com.tr/2019/gundem/son-dakika-iste-turkiyenin-nufusu-3353774/> adresinden alındı (7 Ocak 2020)

SPANGLER, T.

“Binge Nation: 70% of Americans Engage in Marathon TV Viewing.” *Variety*:
<https://variety.com/2016/digital/news/binge-watching-us-study-deloitte-1201737245/> adresinden alındı (23 Mart 2016)

STAM, R.,
BURGOYNE, R.,
& FLITTERMAN-
LEWIS, S.

2005.:

“New Vocabularies in Film Semiotics.” **Londra: Routledge.**

Statista: 2018.:

Statista.com.Binge Viewing Us Report.

Statista: 2017.:

Statista.com. Binge Viewing in the United States Dossier.

Statista: 2017.:

Statista.com. Binge Viewing in the United States Dossier.

Statista 2018.:

Statista.com. Digital Tv Research 2016 – 2022.

SUNG, Y. H., KANG, E. Y.,

& LEE, W.-N. 2018.:

“Why Do We Indulge? Exploring Motivations for Binge Watching.” *Journal of Broadcasting & Electronic*

Media, 408-426.

ŞEN, E. Filmlovers.com: <https://www.filmloverss.com/netflix-ile-degisen-dizi-izleme-kulturu-dizi-maratonu/> adresinden alındı (6 Ocak 2017)

The Sinner 2017. [Tv Seriyali]. **A.B.D: Netflix.**

THOMPSON, K. 2003.: "Storytelling in Film and Television." **Cambridge: Harvard Univrsity Press .**

THOMPSON, R. 1997.: "From Hill Street Blues to ER Television's Second Golden Age." **New York: Syracuse University Press.**

THOMPSON, R. 2007.: Preface. J. McCabe, & K. Akass içinde, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (s. 17-20). **Londra: I.B Tauris.**

TODOROV, T. 1977.: "The Poetics of Prose." (R. Howard, Çev.) **Cornell UP.**

TUNALI, İ. 1987.: "Aristoteles - Poetika." (İ. Tunalı, Çev.) **İstanbul: Remzi Kitabevi.**

ULUKAN, G. *Webrazzi*. www.Webrazzi.com:
<https://webrazzi.com/2019/09/03/netflix-turkiye-de-ne-kadar-uyeye-sahip-oldugunu-acikladi/> adresinden alındı (4 Aralık 2019)

VOGLER, C. 2009.: "Yazarın Yolculuğu". **İstanbul : Okuyan Us.**

WACHOWSKI, L.,

& WACHOWSKI, L.

(Yön.). 1999.:

“The Matrix” [Sinema Filmi]. **ABD: Warner Bros.**

Worldometers

Population.

www.worldometers.info:

[https://www.worldometers.info/world-](https://www.worldometers.info/world-population/population-by-country/)

population/population-by-country/ adresinden alındı

(15 Aralık 2019)

WRIGHT, B. (Yaz.). 2016.: “Travelers” [VOD İçeriği]. **ABD: Netflix.**

YAREN, Ö. 2013.:

“Sinemada Anlatı Kuramı.” Z. Özarslan içinde, *Sinema*

Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar (s. 167

-192). **İstanbul: Su.**

Yaşam. Sputnik.

tr.sputniknews.com:

[https://tr.sputniknews.com/yasam/201902211037786898-](https://tr.sputniknews.com/yasam/201902211037786898-netflix-turkiye-abone-sayisi-belli-oldu/)

netflix-turkiye-abone-sayisi-belli-oldu/ adresinden alındı

(4 Aralık 2019)

YÖRÜK, E. 2005.:

“Televizyon Anlatısı, Tür ve Temsil Açısından Asmalı

Konak.” **Ankara: Ankara Üniversitesi.**

ZEMECKIS, R. (Yön.).

1985.: “Back to the Future” [Sinema Filmi]. **ABD. Universal Studios.**

