

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

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK POLİSİYE DRAMALARINDA POLİS**  
**İMGESİ: GELENEKSEL TELEVİZYON VE**  
**İNTERNET TELEVİZYONU YAYINLARINDA**  
**İDEOLOJİK KARŞILAŞTIRMA**

**Cem EREN**

**2501190808**

**Tez Danışmanı**  
**Prof. Dr. Neşe KARS TAYANÇ**

**İSTANBUL - 2022**

## ÖZ

### TÜRK POLİSİYE DRAMALARINDA POLİS İMGESİ: GELENEKSEL TELEVİZYON VE İNTERNET TELEVİZYONU YAYINLARINDA İDEOLOJİK KARŞILAŞTIRMA

**Cem EREN**

Toplumsal ve politik iktidara sahip olan kesim, tarihin her döneminde bu iktidar konumunu sürdürebilmek için çeşitli yöntemler geliştirmiş ve böylece iktidarlara altındaki kitleleri çeşitli biçimlerde pasifize ederek var olan toplumsal iktidar ilişkilerini; bir diğer deyişle statükoyu korumuşlardır. Egemen sınıfın mevcut iktidarını sürdürebilme çabası, modern öncesi çağlarda daha çok doğrudan baskı ve şiddet gibi yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Modern demokrasilerin doğuşuyla beraber, doğrudan baskı ve şiddet aracılığıyla sağlanan iktidarın yerini hegemonik iktidarlara almıştır. Kitle iletişim teknolojilerinin gelişmesinin ardından iletişim alanının bilimsel bir disiplin haline dönüşmesiyle birlikte ise eleştirel iletişim çalışmaları olarak kavramsallaştırılan ekol kapsamındaki araştırmalar tarafından ortaya, medyanın modern devletlerdeki mevcut iktidar ilişkilerinin yeniden üretiminin yapıldığı; egemen ideolojinin topluma hegemonik olarak dayatılmasına aracı olan bir kurum olduğu gibi tezler atılmıştır. Bu düzlemde, görüntü ve sesi aynı anda iletme teknolojisiyle birlikte 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısına damga vuran TV ve TV yayıncılığının en popüler formatlarından olan dramalar da zamanla eleştirel iletişim çalışmalarının en önemli araştırma nesnelerinden birisi haline gelmiştir. Gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda TV dramaları aracılığıyla egemen ideolojinin yeniden üretiminin yapıldığı; bu amaçla insanlara çeşitli tutum ve değerlerin önerildiği; türlü yargı ve kalıpların meşrulaştırıldığı; insanların dramaların kurmaca anlatı yapısı aracılığıyla belirli bir düşünsel perspektife yönlendirildiği gibi sonuçlara ulaşılmıştır. TV dramalarına ideolojik temsiller açısından bakıldığında, işlediği konu ve içerdiği temsiller bakımından devletin resmi güvenlik güçlerini yansıtan medya metinleri olarak polisiye dramaların da önemli bir araştırma konusu olduğu görülmektedir.

Yerli polisiye dramalar, Türkiye'de özel TV yayıncılığının başladığı 1990'lı yıllardan itibaren oldukça popüler bir tür olarak göze çarpmaktadır. Bu tür yapımlar, geleneksel televizyon yayıncılığındaki popülaritesine ek olarak günümüzde henüz yeni bir teknoloji olmakla birlikte etki alanı günden güne artan internet TV türlerinden olan OTT TV'ler için de çekilmekte ve bu platformlarda yayınlanmaktadır. Bu noktada, hem geleneksel TV'deki hem de OTT TV'lerdeki polisiye dramalar dramatik anlatı ekseninde kurgulansa da, iki farklı TV platformunda yayınlanan aynı türdeki bu yapımlar arasında yayımlandıkları platformların farklılığı nedeniyle çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Bu tez kapsamında ilk olarak medya ile ideoloji ilişkisi tümdengelsel bir yaklaşımla; TV dramalarının ideolojik yapılarının vurgulanacağı biçimde tarihsel ve kuramsal bağlamda açıklanmış; ardından ise TV yayıncılığının teknolojik gelişimi; internet TV türleri ve OTT TV'ler ve söz konusu gelişimin paralelinde geleneksel TV'deki dramalarla OTT TV'lerdeki dramalar yayıncılar ve izleyiciler açısından karşılaştırılmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise geleneksel TV'deki polisiye dramaların, Louis Althusser'in devletin baskı aygıtı olarak nitelediği polis kurumunu ve polis bireyleri nasıl bir imajla yansıttığıyla, OTT TV'lerdeki polisiye dramalarda bulunan polis imgesi nitel içerik çözümlemesi yöntemiyle saptanarak ideolojik açıdan karşılaştırılmış; iki farklı televizyon platformunda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgeleri arasındaki ideolojik farklılıklar nitel içerik çözümlemesi yöntemi kullanılarak tespit edilmiş ve bu farklılıkların gerekçeleri açıklanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** medya, televizyon dramaları, polisiye dramalar, temsil, imaj, ideoloji

## **ABSTRACT**

### **POLICE IMAGE IN TURKISH DETECTIVE DRAMAS: AN IDEOLOGICAL COMPARISON IN TRADITIONAL TELEVISION AND INTERNET TELEVISION BROADCASTS**

**Cem EREN**

In every period of history, the section that owns the current social and political power has developed various methods to maintain this power position and thus pacifying the masses under their power in various ways; in otherwords, they preserved the statusquo. The process of maintaining the current power of the ruling class was carried out by methods such as direct pressure and violence in pre-modern times. With the emergence of modern democracies, hegemonic powers have replaced the power provided by direct pressure and violence. After the development of masscommunicationtechnologies, withthetransformation of thefield of communication into a scientific discipline, it was revealed by the studies within the scope of the school, which was conceptualized as critical communication studies, that the media were reproduced in modern states; it has argued that it is an institution that media test hegemonic imposition of the dominant ideology on society. On this plane, television dramas, one of themost popular formats of television andtelevision broadcasting, which marked the second half of the 20th century with the technology of transmitting image and sound at the same time, have become one of the most important research objects of critical communication studies over time. As a result of there searches, it was found that the dominant ideology was reproduced through television dramas; for this purpose, various attitudes and values are offerred to people; all kinds of judgments and stereotypes are legitimized; Results have been obtained as people are directed to a certain intellectual perspective through the fictional narrative structure of dramas.

When television dramas are viewed in terms of ideological representations, it is seen that detective dramas, as media texts that reflect the official security forces of the

state, are also a very important research topic. Local detective dramas stand out as a very popular genre since the 1990s, when private television channels began in Turkey. In addition to its popularity in traditional television broadcasting, detective dramas are also filmed and broadcast on OTT TVs, which is a new technology and one of the internet television genres whose influence is increasing day by day. At this point, although detective dramas in both traditional television and OTT TV's are fictionalized on the axis of dramatic narrative, there are various differences between these productions of the same genre broadcast on two different television platforms due to the differences in the platforms they are broadcast on. Within the scope of this thesis, firstly, the relationship between the media and ideology is explained in a historical and theoretical context, emphasizing the ideological structures of television dramas with a deductive technique; Afterwards, the drama broadcasts on traditional television and the drama broadcasts on OTT TV's were compared. Then, with how the detective dramas on traditional television reflect the police institution and police individuals, which Louis Althusser describes as the state's oppressive apparatus; The police image in detective dramas on OTT TV's was determined and compared ideologically, and the ideological differences of police images in detective dramas broadcast on two different television platforms were explained with their justifications.

**Keywords:** media, television series, detective series, representation, image, ideology

## ÖNSÖZ

Tez çalışmamı yürüttüğüm süre boyunca eleştiri ve önerileriyle bana rehberlik ederek hem bu çalışmaya hem de benim akademik gelişimime destek olan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Neşe Kars Tayanç'a, gerek arkadaşlığı gerekse akademik birikimiyle yanımda olan Enes Altınok'a, stresli dönemlerde desteğini esirgemeyen Gurur Çolakoğlu'na, ailemize katıldığı ilk andan beri iyi niyetiyle pozitif enerjisini hissettiğim Mutlu Küçük'e, her zaman arkamda olarak bana umut aşılayan babam Mustafa Eren ile ablam Damla Eren Küçük'e, doğumundan bu yana sadece varlığıyla dahi mutlu olmama olanak tanıyan yeğenim Loren Küçük'e, tanıdığım günden bu yana "iyi ki" dedirten, yaşama olan bağlılığımı artıran ve mesafelerin önemsizliğinin farkına varmamı sağlayan kız arkadaşım Funda Ateş'e ve kendimi bildiğim ilk günden bugüne kadar kendi sorunlarını geri plana atarak beni öncelediğini gördüğüm; yaşamımın her anında nefesini hissettiğim; en kötü dönemlerde dahi bir çıkış yolu bulabilmemi sağlayan ve benim için adeta güvenli bir liman niteliğinde olan temel motivasyon kaynağıma; annem Hürriyet Eren'e çok teşekkür ederim.

Cem EREN

İstanbul, 2022

## İÇİNDEKİLER

|                           |    |
|---------------------------|----|
| ÖZ .....                  | ii |
| ABSTRACT .....            | iv |
| ÖNSÖZ .....               | vi |
| KISALTMALAR LİSTESİ ..... | xi |
| GİRİŞ .....               | 1  |

### BİRİNCİ BÖLÜM

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| MEDYA İLE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ VE TELEVİZYON DRAMALARI .....                          | 5  |
| 1.1. ....                                                                          | 7  |
| İdeoloji, Hegemonya ve Temsil Kavramları ile Kuramsal Yaklaşımlar .....            | 7  |
| 1.1.1. İdeoloji Kavramı .....                                                      | 7  |
| 1.1.2. Hegemonya Kavramı .....                                                     | 11 |
| 1.1.3. Tarihsel Süre İçinde Medya ve İdeoloji .....                                | 13 |
| 1.1.3.1. Frankfurt Okulu: Kültür Endüstrisi, Kitle Toplumu ve Medya ..             | 24 |
| 1.1.3.2. İngiliz Kültürel Çalışmaları: Medya ve Hegemonya .....                    | 32 |
| 1.2. Louis Althusser'in İdeoloji Anlayışı ve DİA - DBA Kavramsallaştırmaları ..... | 40 |
| 1.2.1. Polislik Mesleği ve Polisin Görevleri .....                                 | 46 |
| 1.2.2. Polislik ve Meslek Etiği .....                                              | 47 |
| 1.2.3. Polis İmajı ve Önemi.....                                                   | 48 |
| 1.3. Televizyon Dramaları: İmaj, Temsil ve İdeoloji.....                           | 49 |
| 1.3.1. Televizyonda Temsil ve İmaj Kavramları .....                                | 49 |
| 1.3.2. Televizyon Dramaları.....                                                   | 54 |
| 1.3.2.1. Türkiye'de Televizyon Draması Yayıncılığı .....                           | 56 |
| 1.3.2.2. Polisiye Dramalar .....                                                   | 63 |
| 1.3.2.2. İdeolojik Birer Aygıt Olarak Televizyon Dramaları .....                   | 66 |

### İKİNCİ BÖLÜM

#### YENİ İLETİŞİM TEKNOLOJİLERİ EKSENİNDE DÖNÜŞEN

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| TELEVİZYON VE TELEVİZYON DRAMASI YAYINCILIĞI .....                          | 85 |
| 2.1. Anlam ve Kapsam Olarak Geleneksel Medya ve Yeni Medya Kavramları ..... | 86 |

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2. Temel Nitelikleriyle Geleneksel Medya ve Yeni Medya.....                 | 88  |
| 2.3. Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü ve İnternet Televizyonu.....          | 93  |
| 2.3.1. İnternet Üzerinden Televizyon Yayıncılığı.....                         | 93  |
| 2.3.1.1. OTT TV.....                                                          | 100 |
| 2.3.1.1.1. Yerli OTT TV Platformları .....                                    | 103 |
| 2.4. İnternet Televizyonu Dramaları .....                                     | 106 |
| 2.4.1. Yerli İnternet Televizyonu Dramaları .....                             | 109 |
| 2.5. Geleneksel Televizyon Dramaları ve OTT TV Dramalarının Karşılaştırılması | 111 |
| 2.5.1. Yayıncılar Açısından Karşılaştırma .....                               | 111 |
| 2.5.2. İzleyiciler Açısından Karşılaştırma.....                               | 120 |

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **POLİSLİK MESLEĞİNİN ARKA SOKAKLAR, KANIT, ŞAHSİYET VE BOZKIR DİZİLERİNDE TEMSİLLERİ BAKIMINDAN ÇÖZÜMLENMESİ**

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Metodoloji .....                                                  | 126 |
| 3.1.1. Araştırmanın Amacı .....                                        | 126 |
| 3.1.2. Araştırmanın Önemi.....                                         | 126 |
| 3.1.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi .....                           | 127 |
| 3.1.4. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları .....                     | 129 |
| 3.1.5. Araştırmanın Yöntemi.....                                       | 129 |
| 3.1.6. Veri Toplama Araçları .....                                     | 132 |
| 3.2. Bulgular .....                                                    | 133 |
| 3.2.1. Arka Sokaklar.....                                              | 133 |
| 3.2.1.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Arka Sokaklar.. | 136 |
| 3.2.1.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Arka Sokaklar.....     | 139 |
| 3.2.1.3. Polisler Arası İlişkiler Bakımından Arka Sokaklar.....        | 141 |
| 3.2.2. Kanıt.....                                                      | 143 |
| 3.2.2.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Kanıt .....     | 145 |
| 3.2.2.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Kanıt.....             | 146 |
| 3.2.2.3. Polisler Arası İlişkiler Bakımından Kanıt .....               | 147 |

|                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.2.3. Şahsiyet .....                                                 | 147        |
| 3.2.3.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Şahsiyet ..... | 148        |
| 3.2.3.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Şahsiyet .....        | 149        |
| 3.2.3.3. Polisleri Arası İlişkiler Bakımından Şahsiyet .....          | 151        |
| 3.2.4.Bozkır .....                                                    | 155        |
| 3.2.4.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Bozkır .....   | 156        |
| 3.2.4.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Bozkır .....          | 157        |
| 3.2.4.3. Polislerin Arası İlişkiler Bakımından Bozkır .....           | 159        |
| 3.3. Tartışma Ve Değerlendirme .....                                  | 161        |
| <b>SONUÇ .....</b>                                                    | <b>179</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                 | <b>183</b> |

## KISALTMALAR LİSTESİ

|                |                                                     |
|----------------|-----------------------------------------------------|
| <b>ABD</b>     | : Amerika Birleşik Devletleri                       |
| <b>Akt.</b>    | : Aktaran                                           |
| <b>BTK</b>     | : Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu            |
| <b>Çev.</b>    | : Çeviren                                           |
| <b>DBA</b>     | : Devletin Baskı Aygıtları                          |
| <b>DİA</b>     | : Devletin İdeolojik Aygıtları                      |
| <b>Ed.</b>     | : Editör                                            |
| <b>FCC</b>     | : Federal Communication Commission                  |
| <b>FO</b>      | : Frankfurt Okulu                                   |
| <b>IPTV</b>    | : Internet Protocol Television                      |
| <b>İKÇ</b>     | : İngiliz Kültürel Çalışmaları                      |
| <b>İTÜ</b>     | : İstanbul Teknik Üniversitesi                      |
| <b>MILNET</b>  | : Military Network                                  |
| <b>ODTÜ</b>    | : Orta Doğu Teknik Üniversitesi                     |
| <b>OTT TV</b>  | : Only Top Television                               |
| <b>PÖH</b>     | : Polis Özel Harekat                                |
| <b>RTÜK</b>    | : Radyo Televizyon Üst Kurulu                       |
| <b>TBMM</b>    | : Türkiye Büyük Millet Meclisi                      |
| <b>TCP/IP</b>  | : Transmission Control Protocol / Internet Protocol |
| <b>TRT</b>     | : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu                   |
| <b>TÜBİTAK</b> | : Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu       |
| <b>TV</b>      | : Televizyon                                        |
| <b>VoD</b>     | : Video on - Demand                                 |

## GİRİŞ

İletişim, tarihin her döneminde insanlar için vazgeçilmez bir olgu olarak kendisini göstermiştir. Toplumun her kesiminden insanlar, diğer insanlar ve kendileri dışındaki dünya ile çeşitli araçlar kullanarak iletişim kurmuş ve varlıklarını böylece sürdürmüşlerdir. Buna ek olarak iletişim olgusu, yalnızca kişiler arası boyutuyla ele alınamayacak kadar giriftir. Bu bağlamda, insanların yerleşik yaşama geçmelerinden itibaren varlığını gösteren; toplumsal düzen ve güvenliğin sağlanması amacıyla kurulan devletler de kendisine bağlı olan kitlelerle tarihin her döneminde bir şekilde iletişim kurmuştur.

Kitle iletişimi var olduğu her çağda, bu çağın olanak sağladığı teknolojiler aracılığıyla ve bu teknolojilerin el verdiği ölçüde gerçekleştirilebilmiştir. 18. Yüzyıl'da başlayan Sanayi Devrimi sonrasında ise diğer tüm teknolojik gelişmelere paralel olarak iletişim teknolojileri de gelişmiş; 19. Yüzyıl'ın sonunda önce radyo; kısa bir süre sonra ise televizyon icat edilerek toplumsal kullanıma sokulmuştur. Aynı tarihsel süreçte dünyada politik gelişmeler de yaşanmış; sözü edilen yıllardan itibaren monarşiyle yönetilen devasa imparatorluklar yavaş yavaş yıkılırken modern demokrasilerle idare edilen ulus devletler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Dünyadaki politik yapının büyük bir dönüşüme uğraması düşünürlerin de ilgisini çekmiş ve monarşik yapılardan modern demokrasilere geçişin yaşandığı bu süreçle ilgili birçok düşünce ve kavram ortaya atılmıştır. Bu süreçte ideoloji, ideolojik savaş ve modern iktidar olguları düşünürler arasında çokça tartışılan konular haline gelmiştir. Bu yıllardan itibaren tartışılan kavramlar arasında en çok dikkat çekenlerden birisi ise İtalyan düşünür Antonio Gramsci tarafından geliştirilen *hegemonya* ve *hegemonik iktidar* kavramsallaştırmalarıdır. İktidar ve ideoloji anlayışını inşa ederken Karl Marks'tan etkilenen, ancak onun düşüncesindeki egemen altyapı kurumlarının toplumdaki diğer üstyapısal unsurlarla birlikte tüm iktidar ilişkilerini belirlemesi düsturuna karşı çıkan Gramsci'ye göre hegemonya, iktidar ilişkilerinin direkt olarak değil; dolaylı yani örtülü şekilde işlediği bir alandır. Bu kavram, rızanın örgütlenmesi

süreci ve bağımlı bilinçlerin şiddet veya baskıya başvurulmadan inşa edildiği bir süreci ifade eder. Hegemonik alan ise toplumsal ve siyasal iktidar erkine sahip olan egemen güçler tarafından belirlenmekte; denetlenmekte ve sürdürülmektedir. (Güngör, 2018: 280; Barret, 2000: 65). Gramsci'nin modern çağlardaki iktidar ilişkilerinin temelini oluşturduğunu belirttiği ve Lull (2001: 19) tarafından ifade edildiği üzere egemen ideolojinin aktarımı; bilinç biçimlendirmesi ve sosyal iktidar ile işleyen bir süreç olan hegemonik iktidarlarda muktedir olan taraf, eski çağlarda olduğu gibi bağımlı kesime doğrudan baskı ya da şiddet uygulamamaktadır. İktidarın, bağımlı kesimlerin rızasına dayalı olduğu hegemonik iktidarlarda egemen güçler, bağımlı kesimin mevcut iktidara söz konusu rızayı gösterebilmesi için ideolojik; örtülü bir baskı uygular. İdeolojik baskı ile birlikte bağımlı kesimlerde rıza inşa edilir ve mevcut iktidarın sürekli olarak yeniden üretimi sağlanır.

20. yüzyılda dünyanın politik yapısı gelişirken, bu yüzyılın başından itibaren kitle iletişim araçlarının gelişimi ve küresel olarak geniş bir kullanım alanına ulaşmasıyla birlikte iletişim alanı da bilimsel bir disiplin haline gelmiştir. Özellikle görüntü ve sesi eşzamanlı olarak ileterek bu iki unsurun gücünü birleştiren televizyonun küresel yaygınlık kazanmasıyla kitle iletişimi olgusu üzerine gerçekleştirilen çalışmaların sayısı günden güne artmıştır. Bu yıllardan itibaren iletişim araştırmaları temelde ana akım ve eleştirel iletişim yaklaşımı olmak üzere iki ayrı kanada ayrılmıştır. Ana akım; bir diğer adıyla liberal iletişim araştırmaları medyanın; toplumsal etkileşimin sağlandığı herhangi bir kurum olduğunu savunurken eleştirel iletişim kuramları ise medyanın hegemonik bir iktidar aygıtı olduğunu; bu araçla egemen güçlerin iktidarının yeniden üretiminin sağlanarak kitlelerde mevcut politik ve toplumsal iktidar ilişkilerine yönelik rıza üretiminin yapıldığını savunmaktadır. Bu bağlamda medyanın bu mevcut iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alan olmasına; hegemonik iktidar aracı olarak kitlelerde rıza üretimi sağlamasına yalnızca iletişim araştırmacılarının odaklandığı söylenemez.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumdaki etkisi her geçen gün artan medyayı farklı disiplinlerden birçok bilim insanı incelemiştir. Bu bilim insanları

arasında bulunan Fransız düşünür Louis Althusser de *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı yapıtında modern devletlerin asker ve polis gibi baskı aygıtları bulunduğuna değinirken, bu baskı aygıtlarıyla eşgüdömlü olarak çalışan ideolojik aygıtlarının da var olduğuna dikkat çekmekte ve bunlar arasında medyaya önemli bir rol atfetmektedir. (Althusser, 2002).

Medya metnlerinin ideolojik çözümlemeleri kapsamında, televizyon yayıncılığının en popüler formatlarından olan dramalar da zamanla eleştirel iletişim çalışmalarının önemli araştırma konularından birisi olmuştur. Dolayısıyla bu medya metnlerinde bulunan imgeler ve temsil sistemlerinin ideolojik yönleri üzerine birçok akademik çalışma ortaya koyulmuştur. Köklerini gerçek yaşamdaki olaylardan alan ancak kurmaca anlatı içerisindeki dramatik yapı çerçevesinde kodlanarak izleyicilere sunulan bu yapımların hegemonik kodlarla inşa edildiğine ilişkin çok sayıda akademik çalışma mevcuttur. Bu bağlamda, Althusser (2002: 33) tarafından devletin baskı aygıtlarından birisi olarak tanımlanan polislik mesleğini konu edinen polisiye dramalar da polis imgesini yansıtmaya biçimleri bakımından ideolojik yapıları ekseninde dikkat çekmektedir. Althusser'in yaklaşımı düşünüldüğünde, DBA arasında olduğunu belirttiği polislik mesleğinin, DİA arasında gösterdiği medyadaki polisiye dramalarda indirgemeci bir bakış açısıyla ele alınıp bu mesleğe ilişkin olumlu imgelerin topluma dağıtılarak kitleselleştirilmesi önemli bir konudur. Böylece toplumda, bu meslek grubuna ilişkin bir rıza inşası gerçekleştirilmiş olacaktır.

Bu araştırma kapsamında da Türkiye'deki geleneksel televizyon kanallarında oldukça popüler bir tür olan polisiye dramalarla yeni iletişim teknolojileriyle birlikte gelişen yeni nesil televizyonlar olan OTT TV'lerde yayınlanan yerli polisiye dramalardaki polis imgeleri ideolojik açıdan karşılaştırılmış ve sözü edilen iki farklı televizyon platformunda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgelerinin ideolojik yapıları tespit edilerek bunlar arasındaki farklılıklar ortaya koyulmuş ve bu farklılıkların nedenleri detaylı bir biçimde açıklanmıştır.

Araştırma gerçekleştirilirken nitel içerik özümlemesi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem aracılığıyla, araştırma örneklemine alınan geleneksel TV’deki Arka Sokaklar ve Kanıt ile yerli OTT TV’lerdeki şahsiyet ve Bozkır adlı dramalardaki polis temsilleri belirlenen dört farklı kategoride değerlendirilmiş ve bu temsillerin ideolojik farklılıkları gerekçeleriyle açıklanmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### MEDYA İLE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ VE TELEVİZYON DRAMALARI

Medya günümüzde oldukça önemli bir toplumsal kurum olarak varlığını sürdürmektedir. Günümüzde radyo, televizyon, gazete, yeni medya unsurları vd. gibi medyumlarla gerçekleştirilen kitle iletişimi, teknolojinin günümüzdeki kadar gelişkin olmadığı eski çağlarda da içinde bulunulan tarihsel dönemin olanak sağladığı şartlar dahilinde çeşitle şekillerde gerçekleştirilmiştir.

Kitle iletişim teknolojisinin gelişerek küresel olarak yaygınlık kazanmasından itibaren medyanın içerik ve işleyişlerine ilişkin çözümlemeler yapılmaya başlanmış ve iletişim, yirminci yüzyılın ortalarında bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak ABD'de; Chicago Sosyoloji Okulu'nda sosyoloji çalışmaları kapsamında bir disiplin olarak kendisini gösteren iletişim bilimi, kitle iletişim araçlarının zamanla yaygınlaşması ve bu alanda yapılan çalışmaların artmasıyla olgunluk kazanmaya başlamıştır. (Tokgöz, 2015: 19-21). Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında televizyonun küresel olarak kullanıma girmesiyle kitle iletişimine yönelik akademik ilgi oldukça artmıştır. Zaman içerisinde kuramsal ve yöntembilimsel birçok çalışmanın konusu olan kitle iletişimi, böylelikle sosyal bilimlerin gözde disiplinlerinden birisi hâline gelmiştir.

Kitle iletişiminin bilimsel bir disiplin olarak görülmeye ve akademik anlamda ele alınmaya başlandığı sürecedair belirtilmesi gereken bir takım hususlar bulunmaktadır. Herhangi bir konunun akademik çevreler tarafından tartışılmaya değer görülmesi için o konuya politika ya da ekonomi gibi alanlardaki seçkin kesimlerin de bir değer atfetmesi gerekmektedir. İletişimin de akademik serüveni bu şekilde; yönetici kesimlerin giderek gelişen ve güçlenen kitle iletişim araçlarına ilgi göstermesi sonucu başlamıştır. (Güngör, 2018: 23). İletişimle ilgili olarak gerçekleştirilen ilk akademik çalışmaların ortaya çıkmasında da, bu savı doğrulayacak biçimde kitle iletişiminin insanlar üzerindeki ideolojik etkisinin; dolayısıyla bu araçların ideolojik aygıtlar olarak kullanım olanaklarının fark edilmesinin büyük bir etkisi olduğu söylenebilir. Zaten bahsedilen bu öncü çalışmalar, I. Dünya Savaşı sonrasında propaganda olgusunun kavramsallaşıp;

propaganda ve kamuoyu olgularının öneminin anlaşılmasıyla birlikte kitle iletişim araçlarının bu iki kavram eksenindeki propagandist yönünü ön plana çıkaran niteliktedir. Bu bağlamda, kitle iletişiminin bir bilim alanı olarak ele alınmasında, ideolojik aktarımdaki gücünün oldukça önemli bir faktör olduğu ifade edilebilir.

Radyo ve özellikle televizyonla birlikte ileti aktarım gücü büyük oranda artan ve bu artışla eşit doğrultuda kitleleri etkileme gücü de iyiden iyiye yükselen kitle iletişim araçları, özellikle egemen sınıflar tarafından bu yönlerinin; yani toplumları ideolojik olarak etkileme olanaklarının keşfedilmesi ve I. Dünya Savaşı'nda bilfiil kullanımı sonucunda akademik çalışmaların konusu olmuştur. Böylece iletişim bilimsel bir disiplin hâline gelmiştir. Kitle iletişim araçlarının-özellikle de televizyonun- gelişmesine, yaygınlaşmasına ve içeriklerinin çeşitlenmesine paralel olarak alana dair çalışmalar artmış ve bilim insanları tarafından kitle iletişimine ilişkin birçok kuram ortaya atılmıştır. Kitle iletişimine dair geliştirilen bu kuramlar, en genel hâliyle liberal ve eleştirel iletişim kuramları olarak ikiye ayrılmaktadır. (Tokgöz, 2015: 30-31).

Liberal düşünce etrafında geliştirilen kuramların temelde birleştikleri üç ana husus vardır. Bunlar bireyin yaşadığı çevreye uyması ve gerektiğinde uydurulması hususu, mevcut toplumsal yapı ve kurumların muhafaza edilerek geliştirilme hususu ve sanayileşme sürecine girememiş ülkelerin tercih edecekleri makul yolun kapitalist ekonomik ve politik sistem olduğu hususu şeklinde sıralanabilir. (Alemdar&Erdoğan, 2005: 15). Ana akım iletişim kuramlarının da liberal düşüncenin bu hususlarına uygun biçimde inşa edildiği ve bu ekseninde değerlendirilebilecek ilkelerle donatıldığı ifade edilebilir. Örneğin ABD'de 1930'lu yıllar boyunca yapılan ana akım kitle iletişim araştırmalarında kitle iletişim araçlarının, toplumsal sistemin öteki parçaları gibi kamusal faydaya yönelik bir fonksiyona sahip olduğu düşüncesinden yola çıkılmış ve aracın etkisinin büyüklüğüyle kamusal fayda ile mevcut toplumsal sistemin gelişim oranının paralel olduğu savı savunulmuştur. Bu araştırmalarda medyanın, toplumdaki bir kesimin, başka bir toplumsal kesim üzerinde egemenlik kurma aracı olduğu düşüncesine karşı durulduğu bilinmektedir. Eleştirel iletişim kuramları ise ilk olarak Avrupa'da; Frankfurt Okulu'ndaki düşünürlerin çalışmaları sonucunda ortaya çıkmış, sonrasında

başta İngiltere olmak üzere çeşitli ülkelerdeki düşünürler tarafından geliştirilmeye devam edilerek dünyaya yayılmıştır. Marksizm, yapısalcılık, kültürelcilik, göstergebilim gibi farklı alanlardan beslenen eleştirel iletişim kuramlarında kitle iletişimine, ana akım iletişim kuramlarında olduğuna kıyasla çok daha farklı bir perspektiften bakılmıştır. Eleştirel iletişim kuramlarında kitle iletişimi, ana akım iletişim kuramlarının aksine toplumsal iktidar ile olan ilişkisi etrafında ele alınmaktadır. Bu bağlamda kitle iletişimi, kültür; ideoloji, iktidar gibi kavramlar etrafında analiz edilmiştir. (Tokgöz, 2015: 30-31; Sever, 1998). Liberal iletişim kuramlarında medya tüketicisi rasyonel ve egemen bir alıcı olarak görülmekte; kitle iletişimi ise doğrusal bir süreç şeklinde işleyen ideolojik aktarımın mevcut olmadığı düz bir iletim süreci olarak değerlendirilmekteyken; eleştirel iletişim kuramlarında kitle iletişimi ürünleri ideolojik iletilerle donatılmış; kitleleri manipüle etmeye olanak tanıyan; toplumdaki egemen güçlerin güdümünde olan ve bireyin zaman zaman irrasyonel ve edilgen duruma indirgendiği bir süreç olarak görülmektedir.

Araştırmanın bu bölümünde, ilk olarak ideoloji, hegemonya ve temsil kavramları üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda Louis Althusser'in ideoloji anlayışı ile DİA ve DBA kavramsallaştırmaları açıklanarak ona göre DBA'lardan birisi olan polislik mesleği anlatılacaktır. Daha sonra kuramsal bağlamda medya ile ideoloji ilişkisi açıklanacak ve bunun ardından ise TV dramaları ile bu medya metinlerinin tematik bir alt türü olan polisiye dramalar hem yapısal nitelikleri bakımından hem de ideolojik nitelikleri bakımından literatür verileri ışığında açıklanacaktır.

## **1.1. İdeoloji, Hegemonya ve Temsil Kavramları ile Kuramsal**

### **Yaklaşımlar**

#### **1.1.1.İdeoloji Kavramı**

İnsan, var olduğu ilk günden bu yana düşünme yetisiyle diğer canlılardan ayrılmaktadır. Bu anlamda, insanın bu yetisinin ve düşünce oluşturma eyleminin Antik Çağlar'dan beri filozofların dikkatini çektiği söylenebilir. Bu çağlardan itibaren filozoflar, bir taraftan fiziksel dünyayı anlamak ve bununla ilgili keşifler yapmak için çabalarırken; diğer taraftan ise insanların

düşünce yapılarını anlamak istemişlerdir. Filozofların bu istem ve çabaları, kavramsallaştırılmasa dahi ideolojinin aslında çok eski çağlarda da bir şekilde var olduğunu ve üzerine kafa yorulduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda, Türk Dil Kurumu tarafından "politik ya da toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü"; Cambridge Sözlük tarafından ise "bir politik sistem, parti ya da örgütün temel aldığı bir dizi ilke ve inançlar bütünü" olarak tanımlanan ideoloji sözcüğünün, bütüncül bir kavram olarak ortaya çıkışı ise 18. Yüzyıl'ın sonunda gerçekleşmiştir. 1796 yılında Fransız filozof Destutt de Tracy, insanların düşünsel dünyalarını ve sınırsız düşünce üretimlerini pozitif bilimlerin nesnel-amprik alanına taşıyarak buraya oturtmak istemiş; bireylerin bu düşünsel yönlerinin tıpkı biyolojik unsurlar gibi bilimsel yöntemlerle çözümlenebilmesi düşüncesiyle *fikirbilim* anlamına gelen ideoloji kavramını kullanmıştır. (Heywood, 2013: 70). Tracy'nin ideoloji kavramını bu şekilde ortaya atarken amacı, ideolojinin de zamanla çeşitli doğa bilimleri arasında yer edinerek tartışmaya açılmasını sağlamaktır.

Ancak 18. Yüzyıl'dan itibaren dünyada yaşanan birçok gelişmeyle birlikte - sözgelimi modernleşme süreci, ulus devletlerin ortaya çıkışı, sanayileşmenin tüm dünyayı etkisi altına alması, kentleşme vd.-, sosyal bilimlerde de büyük bir ilerleme kaydedilmiş ve ideoloji, sosyal bilimlerin en çok tartışılan kavramlarından birisi hâline gelmiştir. Bu bağlamda McLellan'ın da (1999:1) sosyal bilimler kapsamında çözümlenmesi en zor kavram olarak işaret ettiği ideoloji kavramının, üzerinde tamamen uzlaşılan tek bir tanım ve anlamının olmadığı ifade edilebilir.

Eagleton da (2015: 18) ideolojinin on altı farklı şekilde açıklandığını belirtmektedir. Örneğin bunlardan birisinde Ernesto Laclau (1998: 73) ideolojiyi, toplumsal düzendeki birliğin bozulmasını engelleyen ve mevcut sistemdeki toplumsal şartların sürdürülmesine olanak tanıyan ve bu noktada devlet aygıtıyla aynı amaca hizmet eden olgu olarak; Slavoj Zizek ise bireylerin kendi gerçekliklerini; hakikatlerini gizlemek amacıyla kasıtlı olarak oluşturdukları hayal dünyası şeklinde tanımlamaktadır.

Allard ise (1971: 117) ideolojiyi, bireylerin fikir ve edimlerinin amaçlarıyla, bu amaçlara ne şekilde ulaşılabileceğini işaret eden ve toplumsal gerçeklerin niteliğini belirleyen ilkeler bütünü olarak tanımlamaktadır.

İdeoloji üzerine yapılmış olan kuramsal çalışmalarda, üzerine en çok odaklanılan düşünürlerden birisinin Alman düşünür Karl Marks olduğu görülmektedir. Marks, ideolojiyi en kısa ifadeyle "yanlı düşünce" anlamında kullanmıştır. O, ideolojiye D. Tracy'nin perspektifinin tam karşısından bakmakta; ideolojiyi biyolojik bir yapı olarak değil, tam anlamıyla kültürel ve toplumsal bir olgu olarak değerlendirmektedir. (Güngör, 2018: 276-277).

Marks'ın ideoloji anlayışı, toplumdaki kültürel atmosferle ilgili; üzerinde bu kültürel atmosferin belirleyici etkisi olan bir düşünsel süreci içermektedir. Bir başka ifadeyle toplumdaki genel koşullar, o toplumun düşünsel iklimini; dolayısıyla ideolojisini de belirlemektedir. Bu durum ise esasında, tarihteki her farklı dönemin kendi elementlerini yansıtan bir düşünce ortamı oluşturduğu anlamına gelirken, bu noktada Marks ve Engels (2018: 39), iktidar sahiplerinin ideolojisinin, her tarihsel dönemde egemen ideoloji olduğunu; yani toplumda üretim araçlarına sahip olan burjuva sınıfının aynı zamanda kültürel güce de hakim olduğunu ve düşünsel üretimin; bir başka deyişle ideolojik üretimin de bu sınıfın egemenliğinde yapıldığını ifade etmektedir.

Marks'ın ideoloji anlayışı, yine kendisinin altyapı olarak adlandırdığı toplumdaki ekonomik ilişkiler bütününe, üstyapıyı; yani kültür ve iktidar ilişkileri gibi toplumsal konuları belirlediği düşüncesiyle birlikte ele alındığında, aslında ona göre ideolojinin de toplumdaki ekonomik ilişkilerin etkisi ve yönlendirmesi altında olduğu söylenebilir. Aynı şekilde yine Marks'ın ideolojiye yönelik bu yaklaşımlarından yola çıkılarak, toplumdaki her zümrenin kendi ideolojilerini oluşturmak için eşit bir fırsata sahip olmadığı da ifade edilebilir. Buna göre toplumda üretim araçlarına sahip olan burjuva sınıfı, toplumdaki ideolojik üretimin de arkasında bulunmakta ve ideolojik üretim sürecini kendi çıkarlarına göre yönetmektedir. Bu durum da toplumun herhangi bir kesiminin sahip olduğu ideolojinin, kesin olarak o kesimin kültürünün ve diğer

niteliklerinin dışavurulduğu; temsil edildiği düşünceler bütünü olamayacağı anlamına gelmektedir.

Çünkü Marksist anlayışa göre toplumda iktidarı elinde bulunduran egemen sınıf, kendi ideolojisinin yahut kendi çıkarlarının sürdürülebilirliği için uygun gördüğü farklı bir ideolojiyi çeşitli yollarla toplumdaki diğer kesimlere aktarmakta ve onların da bu ideolojiyi içselleştirmelerini sağlamaktadır. Marks, ideolojinin egemen sınıf tarafından bu şekilde fonksiyonel kullanımını ise "yanlış bilinç" kavramıyla açıklamaktadır. (Oçak, 2018). Alman İdeolojisi'nden hareketle tanımlamak gerekirse yanlış bilinç, bireylerin sosyal yaşama; dünyaya ve hakikate dair yansımaları, yanlış olma olasılıklarına karşın, çeşitli nedenlerden dolayı tamamen gerçek olarak farz etmesi; bunları doğal ve nesnel olarak kabul etmesidir. (Papatya&Geniş, 2019).

Yanlış bilinç, oldukça kapsamlı bir kavram olup; ideolojiyle ilgili kuramsal tartışmalarda önemli bir rol oynamaktadır. Marks'ın yaklaşımına göre egemen güçlerin toplum üzerindeki iktidarını sürdürmek için kullandığı bir araç olan ideoloji, bir diğer anlamıyla yanlış bilinçtir. Çünkü ideoloji kitlelere aktarıldıkça ve onlar tarafından kabul edildikçe mevcut sistemin; statükonun ve egemen - bağımlı ilişkilerinin devamı sağlanmakta; böylece ideoloji, kitlelerin zihinlerinde yanlış bilinç olarak kendini göstermektedir. Yanlış bilinç aracılığıyla ise sürekli olarak mevcut toplumsal düzenin yeniden üretimi yapılmakta; bağımlı kesimlerin sisteme karşı oluşabilecek olumsuz düşünce ve eylemleri engellenmektedir. Marks'a göre tüm bu ideolojik sürecin ve düşünsel tasarımların arkasında ise belirleyici etmen olarak toplumdaki ekonomik ilişkiler; yani altyapı bulunmaktadır. Bir diğer ifadeyle Marks'ın yaklaşımına göre maddi dünyadaki egemen ekonomik altyapı, ideolojiyi aracı kılarak üst yapıyı belirlemekte ve bu yöntemle kitlelerin bağımlı konumlarını sürdürmeleri sağlanmaktadır. Marks'ın bu düşüncelerinden, ona göre ideolojinin arkasında belirleyici güç olarak ekonomik altyapının var olduğu anlaşılmaktadır.

### 1.1.2. Hegemonya Kavramı

Karl Marks'ın düşünceleri, sonraki dönemlerde çalışma yapan çok sayıda düşünürü etkilemiştir. Birçok düşünür, onun çalışma ve fikirlerinden yola çıkarak çeşitli kavramlar ve kuramlar geliştirmiştir. Bunlardan birisi İtalyan düşünür Antonio Gramsci'dir.

Gramsci, Marks'ın düşüncelerinden etkilenmiş; ancak klasik marksizmde mevcut olan "altyapının belirleyiciliği" düsturunu eleştirerek, daha farklı bir kavrayış geliştirmiştir. O'nun düşüncesinde, ekonomik altyapının üstyapı üzerindeki kesin tahakkümü, yerini bu iki yapının etkileşim hâlinde olduğu bir sürece bırakmıştır. (Gramsci, 2017: 58). Gramsci'nin yaklaşımında önemli bir yeri olan üstyapı kurumlarının arasında ise ideoloji de bulunmaktadır. (Dural, 2012). Gramsci, ideoloji kavramı için sistematik bir teori geliştirmemesine karşın, ideolojinin bilhassa hegemonya mücadelesi içinde bulunan tarihsel blok için olan önemini vurgulamaktadır. Gramsci bu tarihsel blokun, hegemonya mücadelesi içinde kitlelerin rızasını yalnızca ideoloji aracılığıyla inşa edebileceğini ifade etmektedir. Bu noktada, Gramsci'nin hegemonya mücadelesi olarak ifade ettiği mücadele biçiminin aslında ideolojik mücadele olduğu söylenebilir. Gramsci, ideolojinin doğrudan doğruya yanlış bilinç şeklinde ele alındığı kavrayışları kabul etmemektedir. Ona göre ideoloji hem tarihsel ve toplumsal gerçeklikler içerisinde yeri olan bir olgu hem de maddî bir süreçtir. (Çelik, 1999).

Gramsci'nin ele alış biçimiyle ideoloji, toplumlarda tarih boyunca var olan somut bir olgudur. Gramsci'nin ideoloji anlayışını bu şekilde açıkladıktan sonra, yukarıda da değinilen ve literatüre onun kazandırmış olduğu hegemonya kavramına bir parantez açmak gerekir. Hegemonya, sözcük anlamı olarak bir sistem içerisindeki bir unsurun, diğer unsurlara göre daha dominant; yani baskın olduğunu ifade etmektedir. (Çoban, 2012). Bu tanımları biraz açmak gerekirse hegemonya, bir yapı dahilindeki bir bireyin; devletin; ya da herhangi başka bir ögenin, ötekiler üzerinde hakimiyet sağlamasını ve onları yönetme erkine sahip olmasını işaret eden bir kavramdır.

Raymond Williams ise (1990: 88-89) hegemonyayı, yaşamdaki tüm pratikleri kapsayan ve belirli bir sınıfın hakimiyetini; öteki sınıfın ise ona baş eğmesini içeren bir kültür olarak tanımlamaktadır. Hegemonyaya dair literatürdeki tanımların neredeyse tamamında, bu çalışmada referans verilen tanımlarda olduğu gibi bir iktidar - bağımlı ilişkisi biçiminin mevcut olduğu görülmektedir. Ancak bu ilişki, geleneksel iktidar - bağımlı veya yöneten - yönetilen ilişkisinden daha farklıdır. Gramsci'nin hegemonya ve hegemonik ilişki anlayışlarına göre iktidar ilişkileri geleneksel boyutunu aşarak daha farklı bir noktaya gelmiştir. Gramsci'ye göre hegemonya, iktidar ilişkilerinin direkt olarak değil; dolaylı yani örtülü şekilde işlediği bir alandır. Bu alanın işleyişi ise toplumsal ve siyasal iktidar erkine sahip olan egemen güçler tarafından belirlenmekte; denetlenmekte ve sürdürülmektedir. (Güngör, 2018: 280).

Geleneksel toplumlarda, toplumda hangi kesimin yöneten olduğu, hangi kesimin yönetilen; bir diğer deyişle bağımlı olduğu kesin bir biçimde belliyken ve iktidar ile bağımlı kesim arasında keskin bir çizgi çekilebiliyorken, modern toplumlarda var olan hegemonya ve hegemonik iktidar biçimlerinde ise böylesine net bir ayrım bulunmamaktadır. Örneğin saltanatla yönetilen bir ülkede, kimlerin iktidar erkine sahip olduğu; kimlerin bağımlı olduğu açık biçimde bellidir. Bu durumda iktidar sahiplerinin iktidarlarını sağlamak ya da pekiştirmek için bir takım dolaylı metotlara ihtiyacının olmadığı söylenebilir. Ancak Gramsci'ye göre modern dünyanın demokrasiyle yönetilen ülkelerinde, egemen ve bağımlı kesimler arasındaki çizginin fludur ve bundan dolayı egemen kesimler, bağımlı kesimler üzerindeki iktidarını güçlü bir şekilde sürdürebilmek için çeşitli metotlar geliştirmiştir. Gramsci, egemen kesimlerin bu metotlarla bağımlı kesimler üzerinde oluşturduğu dolaylı; örtük iktidarı hegemonya olarak adlandırmaktadır. Hegemonyanın yapıtaşı ise rızadır. Hegemonik ilişkide bağımlı kesim, iktidar sahiplerine kendi rızasıyla boyun eğmektedir. Bu bağlamda hegemonik iktidarın, esasında sürekli bir rıza üretimi süreci şeklinde işlediği söylenebilir. Gramsci, egemen kesimin bağımlı kesim üzerindeki hegemonyasını oluşturabilmek; yani onların kendi rızalarıyla; koşullardan hoşnut bir şekilde iktidar sahibine boyun eğmelerini sağlamak amacıyla ideolojiyi kullandığını ifade etmektedir. Ona göre ideoloji insanları örgütler ve

ne zaman harekete geçeceklerini; durumlara ne şekilde tepki göstereceklerini öğütler. (Gramsci, 2017: 59).

Bu düşünceye göre egemen kesim, medya, kültür, eğitim gibi ideolojik üstyapısal araçlar ile kitlelerin zihinlerine çeşitli düşünceler yerleştirmekte ve böylece onlarda rıza üretimi gerçekleştirmektedir. Rıza üretimi vasıtasıyla da bağımlı kesim üzerindeki hegemonya; hegemonik iktidar kurulmakta ve sürekliliği sağlanmaktadır.

Gramsci'nin hegemonya anlayışına göre egemen kesim tarafından üretilen ideoloji, toplumsal ve kültürel her noktaya yayılmakta; böylece insanlara yaşamlarının her anında, mevcut toplumsal iktidara rıza göstermelerini sağlayacak fikirler iletilmektedir. Buna karşın Gramsci, bağımlı kesimlerin de bu konumlarından çıkabilmeleri; yani mevcut iktidarı devirebilmeleri için bir karşı hegemonik alan oluşturmaları gerektiğini ve bu alanda ideolojik mücadele vermeleri gerektiğini savunmaktadır. (Gramsci, 2017: 69).

Gramsci'nin ideolojiye yüklediği anlam, toplumsal iktidarın üretim ve sürdürülebilirliği ile doğrudan ilişkilidir. Buna göre bağımlı kitlelerde ideoloji aracılığıyla oluşturulan rıza, egemen kesimin iktidarını sürdürmesini sağlamaktadır. İdeolojiye oldukça keskin bir anlam yükleyen Gramsci, Klasik Marksizm'deki egemen altyapının üstyapıyı belirleyişi ilkesini reddederek üstyapının da görmezden gelinemeyecek bir öneme sahip olduğunu açıkça ifade etmektedir. Ona göre egemen kesim tarafından üretilen ve üstyapısal kurumlar aracılığıyla kitlelere dağıtılan ideoloji, modern toplumda iktidar ilişkilerinin belirleyici bir aktörü hâline gelmiştir. Onun, modern iktidar mekanizması olarak kavramsallaştırdığı *hegemonya* ve bunun yapıtaşı olarak gördüğü *rıza* kavramlarının merkezinde de ideoloji vardır.

### **1.1.3. Tarihsel Süreç İçerisinde Medya ve İdeoloji İlişkisi**

İnsanlar, tarihin en erken dönemlerinden beri bir takım yöntemlerle iletişim kurmuş; dış dünya ile etkileşim sağlamıştır. Dolayısıyla iletişim olgusu çok eski dönemlerden itibaren düşünürlerin de ilgisini çekmiştir. Örneğin Aristo'nun yazmış olduğu *Retorik*, iletişim edimine dair yapılan ilk sistematik çalışmaların bulunduğu bir

yapıt olarak görülebilir. (Rosengren, 2000: 23). Bununla birlikte insanlar, doğaları gereği iletişim sürecini kolaylaştırmak için zamanla çeşitli yöntem ve araçlar geliştirerek bunları kullanmışlardır. Bu bağlamda Crowley ve Heyer (2014: 18) insanların iletişim alanlarını, çeşitli iletişim araçları icat ederek büyüttüğünü ve iletişimin bu biçimde geliştiğini ifade etmektedir. İletişim araç ve teknolojilerinin zaman içerisindeki gelişimi ise kitle iletişimi olgusunun oluşarak günümüze kadar gelmesine zemin hazırlamıştır. İletişim teknolojilerinde meydana gelen yenilikler, ilkel dönemde de modern dönemde de kitle iletişimine yön vererek hem bireylerin hem de toplumların düşünsel yapıları, yaşam biçimleri ve davranış tarzları üzerinde türlü etkilerde bulunmuştur.

Kitle iletişimi, iletişim ediminin karşılıklı iki birey arasında değil, bir kaynaktan çok sayıda farklı bireye, herhangi bir araç kullanarak yahut kullanmayarak iletiler gönderilmesi şeklinde gerçekleşen versiyonudur. İdeolojik bağlamda bir tanım yapmak gerekirse kitle iletişimi, kitle iletişim araçlarının arkasındaki egemen güçlerin tek yönlü olarak; yukarıdan aşağıya gerçekleştirdikleri iletişim biçimidir. (Erdoğan, 1997: 242). Medya ise kitle iletişiminin gerçekleştirildiği araçların tümüne verilen addır.

Bu noktada, iletişim ediminin içinden kitle iletişimi olgusunun çıkmasında yazının etkisinin büyük olduğu söylenebilir. Yazıyla kalıcı duruma getirilen duygu ve düşünceler, nesiller boyunca kitlelere aktarılmıştır. Bu bazen yazıtlar, bazense çivilerle işlenmiş duvar yazıları vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Örneğin 8. Yüzyıl'da yazılmış olan Orhun Yazıtları, bu durum için önemli bir örnek olarak sayılabilir. Orhun Yazıtları aracılığıyla dönemin devlet yöneticileri, egemenlikleri altındaki topluma kitlesel olarak bir çeşit ideolojik öğreti sunmuştur.

Kitle iletişimi, tarihsel ve dönemsel şartlarla oldukça yakından ilgilidir. Örneğin *iletişim çağı* olarak adlandırılan ve iletişim teknolojilerinin aşkın bir noktaya ulaşarak gündelik yaşam pratiklerinin vazgeçilmez bir ihtiyacı hâline geldiği günümüz dünyasındaki kitle iletişimiyle, daha ilkel ve iletişim teknolojilerinin bugünkü gelişmişliğine ulaşamadığı dönemlerdeki kitle iletişimi oldukça farklı şekillerde gerçekleşmiştir. Antik Çağ'dan itibaren her tarihsel kesitin kendisine has bir kitle iletişim

tarzı bulunmaktadır. Tarihsel olarak her dönemin kendi koşullarının belirlediği dinamiklerin, o dönemin özgün kitle iletişim ortamını oluşturduğu söylenebilir. Böylece her dönemde, o döneme özgü kitle iletişim araç ve yöntemleriyle yığınlar çeşitli iletiler sunulmuş; düşünsel aktarımlar yapılmıştır. Örneğin Eski Yunan Uygarlığında bulunan *Agoralar* bu durumun çok eski dönemlerdeki örneklerinden birisi olabilir. Bahsi geçen uygarlıktaki kent merkezleri konumundaki Agoralar, halkın toplandığı ve yöneticilerin toplanan halka hitaben konuşmalar yaptığı alanlardır. Yılın çeşitli dönemlerinde iktidarı altındaki kitlelerle bu merkezlerde bir araya gelen yöneticilerin, onlara toplumsal, askeri ve siyasal konularda bilgiler verdiği bilinmektedir. Bu durum, eski çağlardan beri siyasetçilerin ve toplumu yönlendiren diğer kuvvetlerin, kimlere ne şekilde konuşulacağını; onlara nasıl ve ne yönde bilgiler verileceğinin üzerinde durduğunun göstergesi niteliğindedir. (Güngör, 2018: 361-362; Köker, 1998: 85).

Modern kitle iletişim araçlarının söz konusu olmadığı bu tarihsel dönemde böylesi bir kitle iletişim tarzının varlığı ideolojik anlamda çözümlendiğinde, Gramsci'nin *rıza* kavramını anımsatmaktadır. Tarihin çok eski bir dönemi olmasına karşın, Eski Yunan Uygarlığı'ndaki bu yönetici - bağımlı iletişiminin, bağımlı kitleler üzerinde bir rıza inşası oluşturma amacı taşıdığı söylenebilir. Tarihin her kesitinde bir takım kişilerin, öteki bir takım kişileri etkilemek, kendi hedefleri ekseninde yönlendirebilmek ve aynı şekilde hakimiyetleri altında tutabilmek amacıyla kitle iletişimini kullandıkları söylenebilir.

Tarihsel olarak bakıldığında buna benzer bir diğer örnek Roma İmparatorluğu'nda da görülmektedir. Roma İmparatorluğu'nda, yönetim tarafından çıkarılan *Acta Diurna* ve *Acta Publica* adlı duvar gazeteleri vasıtasıyla yönetilenlere devamlı olarak bilgilendirmelerde bulunulmuştur. Bu duvar gazeteleri, yönetici kesim tarafından halkın görebileceği yerlere asılmış ve halk bu bu yöntemle bilgilendirilmiştir. (Kars, 2015: 14-15).

Bu yayınlar, bir bakıma devletin resmi haber bültenleri olarak görülebilir. Böylelikle Roma İmparatorluğu'na bağlı yurttaşlara, yönetim kademelerinin istediği ölçüde ve onların tercih ettiği şekilde bilgi aktarımı yapılmıştır. (Özçağlayan, 2008:

133). Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu dönemlerinden verilen bu örnekler, tarihsel olarak her farklı dönemde, dönem şartlarının mümkün kıldığı olanaklar doğrultusunda bir kitle iletişim ortamının; diğer bir ifadeyle dönem medyasının oluştuğunu ve bunların da bir şekilde çeşitli ideolojilerin taşıyıcısı olduğunu göstermektedir.

Tarihte, kitlelere yönelik düşünsel aktarımların yalnızca günümüzde bilindiği anlamındaki iletişim araçlarıyla yapılmadığı söylenebilir. Her tarihsel çağda iktidar kesimleri, güçlerinin kitleler tarafından kabul edilmesi amacıyla görkemli anıtsal yapılar inşa etmiştir. Çeşitli ideolojik yönelimler doğrultusundaki iletilerle yüklü olan bu tarz yapılar, dünyanın birçok bölgesinde bulunmaktadır. (Keser&Telli, 2017).

Özellikle monarşik iktidarlar döneminde yapılan bu tarz devasa yapıların, esas amaçlarıyla birlikte aynı zamanda iktidar sahibi olan hükümdarın gücünü simgelediği; tebaası olarak yaşayan kitlelere hükümdarın ne kadar büyük bir erk sahibi olduğu düşüncesini aktardığı çıkarımı yapılabilir. Bu durumda bahsi geçen gösterişli yapılar, aslında kitle iletişim aracı olmamalarına karşın esas amaçlarının yanı sıra egemen kesimin gücünü sembolize ettiği; dolayısıyla bu yapıların görsel iletişim unsurları olarak ideolojik aktarım yaptıkları söylenebilir. Dönemin şartları, esasında kitle iletişim aracı olarak değerlendirilemeyecek olan birçok nesnenin aslında çeşitli iletilerin taşıyıcısı olan kitle iletişim araçları olarak kullanılmasını sağlamış; bir başka ifadeyle her dönem kendi medyasını oluşturmuştur. Bu bağlamda çok eski çağlarda dahi yönetici sınıflardan kitlelere, teknolojinin ve şartların izin verdiği farklı yöntemlerle çeşitli ideolojik iletiler aktarıldığı ifade edilebilir.

Kitle iletişim araçları tarihindeki icatların şüphesiz ki en önemlilerinden birisi, Alman kuyumcu Johannes Gutenberg'in 15. Yüzyıl'da bulduğu matbaadır. (Gönenç, 2007). Matbaa, insanlığın kültürel tarihinde yazı kadar önemli bir role sahiptir. (Altuntek, 1993). Çağdaş toplumun oluşumunu sağlayan dönüşümlerin yaşanmasındaki en önemli faktörlerinden birisi matbaadır. İnsanların, yazının icadı ile matbaanın icadı arasındaki dönem boyunca verileri saklama ve kitlelere aktarma konusunda çeşitli

özmler aradığı düşünüldüğünde, matbaanın ne kadar önemli bir icat olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

Matbaa teknolojisi üzerinden kitle iletişiminin ideolojik etkilerine ilişkin ciddi bir örnek olarak 16. Yüzyıl'da meydana gelen ve hem Hristiyanlık dininde hem de Avrupa'nın siyasi yapısında büyük değişiklikler yaşanmasına neden olan *Reform Hareketi*'ne bir parantez açılabilir. Alman teolog Martin Luther'in öncülüğünde gelişen Reform Hareketi'nin, tarihsel olarak Gutenberg Matbaası ile eşzamanlı sayılabilecek bir dönemde meydana gelmesi ise rastlantısal bir durum değildir. Luther'den daha önceleri de Katolik Kilisesi'ne yönelik ciddi eleştiriler yapılmış, ancak bunların hiçbirisi kitleleşememiş ve dolayısıyla somut bir başarıya ulaşamamıştır. Örneğın John Wycliffe, Luther'den yaklaşık 150 sene önce bu eleştirilerde bulunmuştur. Ancak dönemin baskı teknolojisinin yetersizliği sebebiyle düşüncelerini yaymak için büyük uğraşlarla çıkardığı kitaplar geniş kitlelere ulaşamamıştır. (Kaya, 2020: 181). Bu da onun Luther'in elde ettiği başarıya ulaşamamasına sebep olmuştur.

Luther döneminde ise matbaa teknolojisi aracılığıyla hem İncil Almanca dilinde çoğaltılarak kitlelerin okumasına sunulmuş hem de Luther'in Katolik Kilisesi'nin politikaları hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı kitaplar aynı şekilde basılarak dağıtıma sokulmuştur. Bunun ardından Reform Hareketi, matbaanın sağladığı olanaklarla hızlı bir biçimde Avrupa'ya yayılmıştır. (Kars, 2015: 24). Böylece Luther, Orta ağ boyunca Avrupa'ya her anlamda -politik, ekonomik ve sosyal- hakim olan Kilise ideolojisini, matbaa sayesinde çıkarılan ve gazete ve kitapların büyük bir etkisiyle yıkmış ve yeni bir sosyal ortam doğmasına sebebiyet vererek Avrupa'da politik ve toplumsal olarak büyük bir ideolojik dönüşüm yaşanmasını sağlamıştır.

16., 17. ve 18. Yüzyıllarda yaşanan toplumsal hareketlerden ve kitle iletişim araçlarının ideolojik yapılarıyla bu hareketlere etkilerinden bahsederken kamuoyu ve kamusal alan kavramlarına da değinmek gerekmektedir. İlk olarak İngilizlerin 1741'de ortaya attığı kamuoyu kavramı, 1744 yılında ise Fransız düşünür Jean-Jack Rousseau

tarafından Fransız Devrimi öncesinde kullanılmıştır. Rousseau'nun bu sözcüğü *toplumun tavrı* anlamını karşılayacak şekilde ortaya atıldığı bilinmektedir. (Atabek, 2002).

Kamuoyu, bir grup bireyin ilgili oldukları problemler hakkında karar alıcı mekanizmaları yahut halkın diğer kesimlerini etkilemek için ifade ettikleri görüşler bütünü olarak tanımlanabilir. Kamusal alan ise toplumsal yaşam ve sosyalleşme pratikleri içerisinde kamuoyu yahut ona benzer farklı bir bütünlük oluşturulabilen mecra anlamına gelmektedir. Kamusal alanda bireyler, birey üstü bir biçimde bir araya gelerek kamusal gövdenin bütününe oluşturmakta ve burada inşa edilen söylemsel unsurlar aracılığıyla kamusal alanın bir bileşeni olarak varlık göstermektedir. (Habermas, 2004: 95).

Kuramsal olarak Antik Yunan'a kadar götürülebilecek olan kamuoyu olgusunun bu tarihlerde kavramsallaştırılması ve Avrupalı düşünürler tarafından bundan sonraki dönemde üzerinde yoğunlaşılması ise rastlantısal bir durum değildir. Kamunun ve kamuoyunun öneminin anlaşılmasında, matbaanın icadı sonrası dolaşım ağı oldukça genişleyen kitap, gazete gibi iletişim araçlarının etkisi oldukça büyüktür.

19. Yüzyıl'da İngiltere'de başlayan Endüstri Devrimi, kitle iletişim teknolojilerinde de etkisini göstermiştir. Kitle iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte yeni bir döneme girilmiş; bu yeni dönemde ise kitle iletişimi toplum ve toplumsal tüm bileşenler için öncesine göre daha fazla etkili olmaya başlamıştır. (Tokgöz, 2015: 42). Bu süreçte ideolojik taşıyıcılar olarak toplumlarda çeşitli kanaatlerin oluşmasında oldukça etkili olan modern fikir gazetelerinin, 19. Yüzyıl'ın Avrupa'da *devrimler çağı* olarak nitelenmesine sebep olan toplumsal hareketlerin yaşanmasında oldukça büyük bir pay sahibi olduğu görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının çeşitli ideolojilerin taşıyıcı ve aktarıcısı olarak bu şekilde kullanımı ve kamunun düşünsel yapısına olan bu etkilerinin farkına varılması ise, bu araçların üzerine gidilmesine neden olmuştur.

19. Yüzyıl'ın ortalarından itibaren modern gazeteler Osmanlı Devleti'nde de görünmeye başlamıştır. Bu dönemdeki gazetelerin, halka haber aktarma işlevini yerine getirmekle birlikte çeşitli siyasal ideolojilerin taşıyıcısı olduğu da bilinmektedir. Bunun

farkına varan devlet, siyasi parti yahut direkt olarak politikacılar, bu dönemde kendi ideolojik aygıtları olarak kullanılmak üzere gazete çıkarmaya başlamıştır. Örneğin Kavalalı Mehmet Ali Paşa, 1828'de bizzat kendisi tarafından çıkarılan Vekayi-i Mısriyye adlı gazetenin çıkış amaçlarından birisinin, gerçekleştirilen yeniliklerin anlatılması ve kendisinin inşa ettiği yeni düzenin ideolojik propagandasının yapılması olduğunu ifade etmiştir. (Demir, 2014: 61).

15. Yüzyıl'dan 19. Yüzyıl başlarına kadar iletişim teknolojilerinde yaşanan bu gelişmeler ve bu teknolojik gelişmelerin ideolojik etkileriyle birlikte hem iletişim ve kitle iletişimi olguları birçok açıdan -siyasi, toplumsal, askeri- önceki dönemlere göre önem kazanmış, hem de bilim insanlarının iletişim teknolojilerine olan ilgisi daha da artmıştır. Bu bağlamda, kitle iletişim teknolojileri tarihindeki kilometre taşları olarak nitelenebilecek iki gelişme yaşanmış ve 20. Yüzyıl başında önce radyo, sonra ise televizyon icat edilerek kullanıma girmiştir. Radyo L. D. Forest, J. C. Maxwell, H. Hertz ve gibi bilim insanlarının daha önceki çalışmalarının da katkılarıyla İtalyan mucit Guglielmo Marconi tarafından 1906 yılında icat edilmiştir. (Aziz, 1981: 37). İcat edilmesinin ardından ilk olarak ABD'de başlayan düzenli radyo yayıncılığı, kısa zamanda Avrupa'nın ve dünyanın birçok ülkesine yayılmıştır.

Teknolojik gelişmelerle radyo cihazı giderek küçülmüş ve kitleselleşme hızı artarak girdiği ev sayısı çok hızlı bir biçimde çoğalmıştır. Radyo yayın içeriğine ilişkin gelişmelerin en önemlilerinden birisi ise, zamanla haber ve müzik harici program türlerinin de ortaya çıkmasıdır. Bu süreçte radyo yayıncılığı özelinde kitle iletişiminin eğitsel ve kültürel açıdan öneminin anlaşılmasıyla, bu konularda da yayınlar yapılmaya başlanmış ve radyo, haberleşme haricinde eğlendirici; eğitsel ve kültürel bir araç konumuna ulaşmıştır. (Aziz, 1981: 11). Televizyon dramalarının atası sayılabilecek radyo tiyatrosu ve dramaları da yine bu süreç sonrasında ortaya çıkmıştır.

20. Yüzyıl'ın başlarında kitle iletişimi, teknolojik açıdan ilerlemesini hızlı bir şekilde sürdürürken, iletişimin içeriğine; yani medya ürününün kendisine de önceki dönemlere göre daha farklı biçimde odaklanılmaya başlanmıştır. Bu süreçte bir takım

öncü bilim insanı tarafında yapılan çeşitli çözümlemeler sonucu ise günümüzde de sosyal bilimler literatüründe adından sıkça söz ettiren ve ideoloji kavramıyla organik bir ilişkisi bulunan propaganda kavramı akademik anlamda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, bu çalışmayla da direkt ilişkili olan propaganda kavramına kısaca değinmek yararlı olacaktır. Propaganda, henüz ikna olmamış kişilerin fikirlerini istenen tarafa doğru çekme ya da ikna olmuş kişilerin görüşlerini daha yüksek bir noktaya çıkararak radikalleştirme amaçlarına hizmet eden edimler bütünüdür (Labin, 1976: 10).

İktidar ve ideoloji kavramlarıyla birlikte değerlendirilen propaganda kavramı, insanlık tarihinin çok eski dönemlerine kadar götürülebilecek olsa da kavramsal olarak literatüre girmesi XX. Yüzyıl'ın başlarına rast gelmektedir. (Kasım, 2011). Özellikle I. Dünya Savaşı sürecinde devletlerin hem ulusal hem de uluslararası alanda yürüttüğü propaganda faaliyetleri, bu kavram üzerine tartışılarak kavramın literatüre kazandırılmasında oldukça etkili olmuştur. Bu savaşta İttifak Devletleri'nin başını çeken Alman İmparatorluğu, propaganda amaçlı olarak çeşitli yöntemler kullanmıştır. Osmanlı Devleti de I. Dünya Savaşı dönemindeki temel propaganda aracı olarak görülen ve görsel propagandanın başarılı örneklerinden sayılan *Harp Mecmuası*'nı 1915 yılında yayımlamaya başlayarak propaganda etkinliklerine girişmiştir. (Işık&Eşitti, 2018).

I. Dünya Savaşı döneminde kitle iletişim araçları aracılığıyla aktif olarak kullanımı, propagandanın son derece önemli bir unsur olarak görülmesine ve bilim çevreleri tarafından üzerine çalışmalar yapılarak literatüre kazandırılmasına vesile olmuştur. Savaş yıllarında gazetecilik yapmış olan Walter Lippmann 1922 yılında yayınlamış olduğu *Public Opinion* adlı kitabında kamuoyu olgusunu; önemini ve kamuoyunun oluşturularak kitlelerin düşüncelerinin yönlendirilmesinde kitle iletişim araçlarının etkisinin önemini anlatmaktadır. Harold Laswell ise 1927 yılında çıkarttığı *Propaganda Techniques in the World War* adlı kitabında kamuoyunun biçimlendirilmesinde farklı aygıtlara ek olarak kitle iletişim araçlarının etkisini vurgulamaktadır. Laswell ampirik bir çalışma niteliğindeki bu kitabında savaşın tarafı olan çeşitli ülkelerin propaganda tekniklerini incelemiş ve kullanılan iletişimsel unsurları çözümleyerek propaganda modelini oluşturmuştur. (Tokgöz, 2015: 107-108).

Propaganda, yığınların zihinlerini ideolojik olarak biçimlendirmeye yönelik profesyonel bir yöntem olarak bu yıllarda kavramsallaştırılmasından itibaren ise kısa zamanda tüm ülkelerde en önemli siyasal iletişim unsurlarından birisi hâline gelmiştir. Örneğin Adolf Hitler iktidarındaki Nazi Almanyası'nda 1933 yılında *Halkı Aydınlatma ve Politika Bakanlığı* kurulmuş ve bakan olarak da Joseph Goebbels atanmıştır. Medyanın oldukça etkin bir ideolojik aygıt olarak kullanıldığı bilinen Nazi Almanyası'nda bu bakanlık, ideolojik iletilerin iktidardan topluma aktarım sürecindeki işleyişe yön vermiştir.

Radyo yayıncılığında hem teknik açıdan hem de içerik bakımından gelişmeler devam ederken, I. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde; 1923 yılında televizyon icat edilmiş ve kitle iletişiminde yeni bir dönem başlamıştır. Televizyon, 1930'lu yıllardan itibaren ilk olarak İngiltere, ABD ve SSCB'de; daha sonra ise öncelikle geriye kalan diğer Avrupa ülkelerinde olmak üzere tüm dünyada giderek yaygınlaşarak kitlesellik kazanmıştır. (Aziz, 1981: 13-15).

Televizyon, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında önce renkli televizyonun sonrasında ise uydu teknolojisinin icat edilmesiyle 20. Yüzyıl'ın egemen kitle iletişim aracı konumuna ulaşmıştır. Günümüzde de en çok kullanılan kitle iletişim araçlarından olan televizyon sayesinde ileti aktarımında radyo teknolojisinden daha ileri gidilmiş ve sese ek olarak görüntünün de iletilmesi olanağı doğmuştur. Böylelikle dolaşıma giren iletiler, Berger (1995: 1) tarafından konuşma ediminden önce geldiği belirtilerek önemi vurgulanan görme duyusuna da hitap etmeye başlamıştır. Bu durum ise televizyon aracılığıyla yayılan iletilerin gücünü oldukça artırmıştır. Aynı zamanda bu iletilere, evinde televizyon cihazı bulundurabilen herkesin kolaylıkla erişebilme imkânı doğmuştur. Bir kitle iletişim aracının hem erişim hem de ileti aktarım kolaylığı, o aracın popülaritesini oldukça etkileyen bir durumdur. Televizyon da icat edildiği tarihten günümüze dek bu nitelikleriyle öne çıkan bir araçtır. Öyle ki, Ünsal Oskay (2018: 88) TV izleme ediminin, basılı bir kitle iletişim aracı olan kitabı okuma edimine göre çok daha kolay olduğu için kimileri tarafından kitaba göre demokratik değerlere daha uygun bir araç olarak nitelendiğini belirtmektedir.

Televizyonu, yine görme duyusuna hitap eden bir kitle iletişim aracı olan sinemadan ayıran en önemli noktalardan birisi erişim kolaylığıdır. Televizyondan daha erken bir tarihte icat edilen ve zamanla sesli film yapım tekniklerinin de ortaya çıkmasıyla, duyulara hitap etme bağlamında televizyonla aynı kategoriye giren sinema da düşünce aktarımı bakımından oldukça önemli bir aygıttır. Ancak televizyonun insanların evlerine kadar girmesi ve zamanla kullanımının tümünden pratikleşmesiyle, sinemanın ulaştığı insan sayısının nispeten daha düşük seviyelerde kaldığı ve televizyon kadar kitleselleşemediği görülmektedir. Kısacası televizyonun ileti aktarımındaki gücü ve bu güce ek olarak kullanımının da bu denli kolay olması, kitle iletişiminin tarihte hiç olmadığı kadar işlevselleşerek kolaylaşmasına vesile olmuştur. Televizyonun anlatılan tüm bu özellikleri, televizyonun yüzyılın en mühim kitle iletişim araçlarından bir tanesi haline getirmiştir.

Televizyon yayıncılığı teknik açıdan geliştikçe, tıpkı radyoda olduğu gibi içerikleri çeşitlenmeye başlamıştır. Böylece, zamanla yeni program formatları ortaya çıkmıştır. Bu durum ise televizyonun hitap ettiği kitlenin giderek artmasına; cazibesinin yükselmesine ve izleyicinin televizyonla olan ilişkisinin güçlenmesine zemin hazırlamıştır. Zaten daha sonraları yapılan kitle iletişimi araştırmalarında da, türlü formatlarla gerçekleştirilen televizyon yayınlarının eğitim, haber verme, propaganda, tanıtım, eğlendirme, inanç inşası ve hareketlendirme gibi beş ana fonksiyonu olduğu tespit edilmiş ve bu fonksiyonların yerine getirilmesiyle izleyicide tutum, kanaat ve tavır değişikliği gerçekleştirildiği belirtilmiştir. (Aziz, 1981: 50-55)..

Televizyonun işlevleri arasında sayılan propaganda, harekete geçirme ve inanç oluşturma gibi eylemlerin de direkt olarak ideolojik olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu işlevlerin aracı olan televizyon ürününün, bu ürünü üreten yahut ürettiren kesimin ideolojisine göre biçimlendirilmesi ve ona göre ideolojik bir eksende kodlanması hayli olasıdır. Bu yöntemle televizyonun izlerkitlesinde belirli bir düşünce iklimi ve fikrî altyapı oluşturma imkânı daima bulunmaktadır. Zaten kitle iletişiminin; bilhassa televizyon yayınlarının bu imkân dahilindeki ideolojik yönlerinin toplum için zararlı bir unsur hâline gelmemesi için ilerleyen zamanlarda *kamu hizmeti yayıncılığı* olarak da

bilinen ve yayınlarda tarafsızlık, her kesimin haber alma hakkı; çoğulculuğun korunması; yayınların ticari çıkarlardan bağımsızlaştırılması; suç ve şiddet içeriklerinin dışlanması gibi öğeleri içeren bir yayıncılık modeli geliştirilmiştir. Televizyonun ideolojik aktarım ve kitleleri etkileme gücünün farkına varılması sonucunda ortaya atılan bu model, televizyonun ne kadar güçlü bir ideolojik aygıt olduğu tezini sağlamlaştırmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının tarihsel gelişiminin ideolojik perspektifteki analizini bitirirken HaroldInnis'in iletişim teknolojileri bağlamındaki düşüncelerine de kısaca değinmekte yarar vardır. Harold Innis (2014: 49-52) iletişim alanında yaşanan yeniliklerin ve geliştirilen her iletişim aracının iletişimi giderek daha hızlı, ucuz ve kolay hâle getirerek siyaset, kültür ve toplumsal birçok konuda daha da etkili olduğunu belirtmektedir. Gutenberg Matbaası'ndan radyonun icadına, oradan da televizyonun bulunuşuna kadar olan süreç ekseninde değerlendirildiğinde, Innis'in bu düşüncelerinin oldukça geçerli olduğu görülmektedir. Her yeni teknolojiyle birlikte kitle iletişimi süreci biraz daha kolaylaşarak ucuzlamıştır. Aynı şekilde bu araçlarla gerçekleşen bilgi akışı hızlanmış; kitle iletişiminin paydaşı olan insan sayısı artmıştır. Dolayısıyla her yeni kitle iletişim aracıyla birlikte toplumlarda dolaşıma giren bilgi miktarı çoğalmış ve bilginin inşa ve dağıtımında kitle iletişim araçlarının fonksiyonelliği artmıştır. Sözgelimi, matbaa sonrası ortaya çıkan ilk gazete ve kitaplarda kitlelere yazı aracılığıyla veri aktarımı yapılırken radyo ile birlikte aynı kitlelerin işitme duyusuna hitap edilmeye başlanmıştır. Televizyonun ortaya çıkışıyla ise ses ve görüntü bilgiyi aktaran iki unsur olarak birlikte kullanılmaya başlanarak hem görsel hem de işitsel her türlü veri aktarımının oldukça güçlü bir biçimde yapılabilmesi mümkün kılınmıştır. Bilginin; dolayısıyla düşüncenin kitlelere aktarımının kitle iletişim teknolojilerindeki ilerlemelerle paralelolarak kolaylaşması ise zamanla egemen güçlerin dikkatini çekmiştir. Modern çağda gündelik yaşamdaki önemi giderek artan kitle iletişim araçları vazgeçilemez ideolojik aygıtlar konumuna ulaşmış ve özellikle televizyonun yaygınlaşmasından itibaren kitle iletişim araçları, ideolojik aktarımın en önemli aygıtları hâline gelmiştir. (Karakoç&Mert, 2013).

### 1.1.3.1. Frankfurt Okulu: Kültür Endüstrisi, Kitle Toplumu ve Medya

Eleştirel yaklaşımın etki alanında gelişen kültürel çalışmaların temelleri, Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından kültür endüstrilerinin çözümlemeye tabi tutulmasıyla atılmıştır. (Alemdar&Erdoğan, 2005: 328). Frankfurt Okulu, esasında 3 Şubat 1923 tarihinde Felix Weil tarafından Frankfurt  niversitesi bünyesinde kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün, zaman içerisinde bu enstit deki d ş n rl r tarafından çoğunlukla Marksist düşünceden etkil n r k gelişt rilen kuram ve yaklaşımların genel bir düşünce akımı olarak ifade edilmesinin tezahürü olarak ortaya çıkan akademik bir ekoldür.

Bu ekol, medya çalışmalarını da içermek üzere sosyal bilimlerin farklı disiplinleri kapsamında ger ekleşt rilen çalışmalarla daha sonraları *eleştirel kuram* ya da *eleştirel yaklaşım* olarak adlandırılacak olan bir çatı anlayış oluşturmıştır. FO'nun en bilinen  yeleri Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse ve Eric Fromm'dur.

İngiliz sosyolog Tom Bottomore, FO'yu düşünsel gelişimi bakımından tarihsel olarak dört farklı döneme ayırmaktadır. Bunlar 1923-1933 yılları arasını kapsayan ilk dönem; 1933-1950 yılları arasında geçen ikinci dönem; 1950-1970 yılları arasındaki     nc  dönem ve 1970 ile okulun, Max Horkheimer'ın ölümüyle beraber fiili olarak neredeyse kapandığı 1973 yılı arasındaki dördüncü dönem olarak sıralanabilir. (Bottomore, 2016: 12-15).

Bu noktada iki önemli detayı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, FO'nun kuruluş yılları olan 1923-1933 yılları arasını kapsayan ilk döneminde yapılan çalışmaların, daha sonraki dönemlerde yapılacak olanlardan daha farklı bir yönelim ve ekseninde gelişmiş olması; ikincisi ise, FO'nun sözü edilen ikinci döneminin, Almanya'daki politik baskılar nedeniyle okulun kapatılması ve d ş n rl rının g   etmesi sonucunda ABD'de geçmesidir. Sözü edilen ilk dönemde Marksist düşüncenin pek de etkisinde olmayan ve daha çok ampirik nitelikte çalışmalar yapılmıştır. İkinci dönemde ise eleştirel kuramın

ilkeleri FO'ya sıkıca aşılanmış; araştırmaların ilgi ve yönelimleri daha Marksist bir yaklaşım eksenine kayarak bu doğrultuda bir düşünsel altyapı benimsenmiştir. Bu süreçte liberal çoğulcu anlayış yoğun biçimde eleştirilmiştir. Bu bağlamda Horkheimer, *Metafizğe Son Saldırı* adlı makalesinde modern pozitivism ile ampirizmi eleştirerek modern ampirizmin tüm sistematik anlayışının, liberalizmin gelip geçici dünyasına ait olduğunu ifade etmiştir. (Bottomore, 2016: 17-18). Böylece FO'nun günümüzdeki popülaritesinin de kaynağı olan eleştirel yaklaşımın temelleri atılmıştır.

Horkheimer, pozitivism'e üç temel noktada eleştiri getirmiş ve pozitivist bilimsel yaklaşımı reddetmiştir. Bunlar pozitivism'in aktif bireyler olan insanları mekanik belirlenimcilik ekseninde nesneleştirmesi; dünyayı sadece deneyimdeki hâliyle; deney ve gözlem yoluyla doğrudan kavrayarak öz ile biçim arasındaki farkı gözetmemesi ve bilgiyi insanın ilgilerinden ayırması şeklinde sıralanabilir. (Bottomore, 2016: 18). Horkheimer ile birlikte Adorno, Benjamin ve Marcuse de sosyal bilimlerde pozitivist anlayışı reddeden düşünürlerdir.

FO düşünürlerinin eleştirel kuramı inşa ederken üzerinde durdukları çok sayıda olgu arasındaki iki önemli noktadan bir diğeriye, aydınlanma hareketi; dolayısıyla modernleşme sürecidir. Eleştirel toplumsal kuram, bu olguların eleştiriye tabii tutulmasıyla inşa edilmiştir. FO düşünürleri Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanma'nın Diyalektiği* adlı eserlerinde aydınlanma ve dolayısıyla modernleşme süreci ile bunların etkisiyle yaşanan toplumsal dönüşümler üzerine daha sonraları eleştirel kuram kapsamında değerlendirilecek olan birçok düşünce geliştirmişlerdir. İkiliye göre aydınlanma, başından itibaren bilgi aracılığıyla dogmaları yıkmak, insanlardan korkuyu kaldırma ve onları kendilerinin efendisi durumuna ulaştırma hedefine sahip olan bir olgu olarak ortaya çıkan bir süreçtir. Ancak her anlamda aydınlanmış dünya, günümüzde büyükçe bir sorunlar bütününün işaretlerini taşımak durumundadır. (Adorno&Horkheimer, 2014: 19). Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'ın aydınlanma düşüncesinin toplumsal anlamda doğurduğu negatif sonuçlara odaklandığı anlaşılmaktadır.

Adorno ve Horkheimer (2014: 45), aydınlanmanın her düşünce yapısı gibi totaliter bir hale büründüğünü savunmaktadır. Bu süreçte insanlar adeta robotlaştırılmış; salt ve radikal akılcı anlayış insan doğasına ters bir toplumsal yapının inşasına yol açmıştır. Böylece aydınlanmacı akıl, ruh düşmanlığıyla özdeş bir karaktere bürünmüştür. (Adorno&Horkheimer, 2014: 8).

FO düşünürlerinin eleştirel kuramlarının merkezinde kültür ve ideoloji kavramları bulunmaktadır. Kültür, bir toplumun kendi iç dinamikleri tarafından üretilen sanat, gelenek, adet, din, hukuk, ahlak şeklinde sayısı artırılabilir çeşitli değerlerin bütünüdür. Oluşturduğu ve o toplumun diğer toplumlardan farkını oluşturan şeyler bütünü olarak tanımlanabilir. İlk çağlardan beri var olan; insana ve uygarlığa dair her türlü değeri içinde barındıran kültür, Adorno ve Horkheimer'a göre modernleşmeyle birlikte özünü yitirmiştir. Bu süreçte insanlar kırsal kesimden kentlere göç ederek fabrikalarda çalışmaya başlamış ve modern kent yaşamının temelleri böylece ortaya atılmıştır. Bu süreçten itibaren insanların mesai dışındaki serbest zamanları da egemen güçler tarafından organize edilmeye başlanmıştır. (Güngör, 2018: 306).

Serbest zaman kişinin kendisine zaman ayıracağı ve çeşitli kültürel aktiviteler gerçekleştireceği sürelerin bütünüdür. Ancak modernleşme ile birlikte egemen güçlerin yönetim ve denetimine geçen bu boş zamanda insanların hangi kültürel aktivitelerde bulunacağı; nerelere gideceği; neyi yiyip neyi giyeceği kendisi tarafından değil; adeta ticari bir sektör hâline gelmiş olan bir yapı tarafından belirlenmektedir. Bu bağlamda Adorno (2011: 18-19), günümüzde kültürün herhangi bir ticari malın üretildiği sektördeki üretim kurallarına uyan bir sektöre dönüştüğünü belirtmektedir. İçinde çok sayıda farklı unsur barındıran ve yıllar içerisinde zenginleşerek gelişen kültür, Endüstri Devrimi sonrasında söz edilen yapı tarafından kendi özüyle çeliştirilmiş; modern endüstrinin tabiatına uygun bir biçimde standart ve seri üretime dönük bir alan hâline getirilmiştir. Bireylerin her türlü kültürel faaliyetinin esas belirleyicisi olan; metalaşan kültürü üreten ve dağıtan bu yapıyı Adorno ve Horkheimer *kültür endüstrisi* olarak tanımlamaktadır. Adorno (2011: 33) kültür endüstrisi tarafından üretilen kültürel ürünlerin tüketicisi olan kitleleri ise müşteri olarak nitelemektedir. Bu bağlamda

Adorno'nun, kültürün metalaşarak ticarileştirilmesiyle birlikte aslında kültürün bizzat öznesi olarak üreticisi konumunda bulunması gereken bireylerin nesneleştirilerek edilgen bir konuma çekilmesine yönelik bir eleştirisinin bulunduğu söylenebilir.

Adorno (2011: 33) kültür endüstrisinin, asırlar boyunca gelişerek modern çağa ulaşan farklı kültürleri birleşmeye; bütünleşmeye zorladığını belirtmektedir. Bu da kültür endüstrisinin kültürel çeşitliliği bitirmesine; dolayısıyla toplumu zamanla standardize etmesine; bir başka deyişle tektipleştirmesine neden olmaktadır. Böylece kültürel ve toplumsal çeşitliliğe ket vurulmakta ve sözü edilen çeşitlilik engellenmektedir. Modern çağda kültürün her şeye benzerlik bulaştırdığını belirten Adorno, örneğin film; radyo ve dergilerin oluşturduğu sistemin tüm paydaşlarının kendi içerisinde bir söz bütünlüğü içerisinde olduğunu belirtmektedir. (Adorno, 2011: 19). Böylece kültür standartlaşmakta; kültürün standartlaşmasıyla birlikte ise toplumlar da zamanla homojenize olmakta, büyük ölçekte kültürel; dolayısıyla küçük ölçekte de bireysel farklılıklar yitirilmektedir. Böylece bireylerin kitleler içerisinde eridiği bir yapı ortaya çıkmaktadır. FO düşünürleri bu tipteki kültür biçimini *kitle kültürü*; bu kültürün egemen olduğu toplumsal yapıyı ise *kitle toplumu* olarak adlandırmaktadır. Kitle toplumu, aydınlanma düşüncesinin rasyonel ve akli meleke sahibi olarak gördüğü bireylerin tektipleşerek kendine özgü niteliklerini kaybettiği; kitleler içerisinde edilgenleştirilerek düşünce dünyasının köreltildiği; her tür manipülasyona açık nesneler haline geldiği toplumsal formdur. FO düşünürleri, kitle iletişim araçlarının, kitle toplumunun kendi gerçek yaşamlarından soyutlanmış ve gündelik yaşam pratikleri ile kültürel faaliyetleri dahi kapitalizm tarafından belirlenen pasif bireylerini manipüle etme amacıyla ideolojik olarak kullanıldığını belirtirler. Bu bağlamda, 1930'lu yıllarda Avrupa'da diktatörlüklerin oluşmasında da medyanın ideolojik kullanımına dikkat çeken düşünürlerin bu noktadaki dayanak noktası, Almanya'da Nazi İktidarı dönemindeki yaygın radyo kullanımınıdır. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarını, toplumdaki iktidar sahiplerinin kendi ideolojilerini topluma aktarmak ve kendi iktidarlarının devamlılığı için rıza oluşturmak amacıyla kullandıkları aygıtlar olarak gören FO düşünürleri, kitle toplumunun kitleler içerisinde edilgenleştirilmiş ve düşünsel yetilerini kaybetmiş

atomize birimlerinin, kitle iletişim araçlarından kendilerine aktarılan her türlü ideolojik iletiyi direnç göstermeden kabullendiğini ve içselleştirdiğini ifade etmektedir. Sonuç olarak ise kitle toplumunun nesneleşen bireyleri, kitle iletişim araçları aracılığıyla ideolojik olarak manipüle edilmektedir. (Güngör, 2018: 99-100).

Adorno'ya göre kitle iletişim araçları aydınlanma düşüncesini yaymak yerine egemen ideolojinin çeşitli formlarda izleyicilere yayılmasını sağlar. Örneğin Adorno, sesli filmlerin insanların filmin konusu hakkında düşüncelerine izin vermeme ilkesi temelinde tasarlandığını belirtmektedir. Bu bağlamda kitle iletişim araçları, Adorno'ya göre endüstriyel kültür ürünlerinin tanıtımını ve dağıtımını yaparak toplumda bir imge iklimi oluşturmakta; kitlelerde bu ürünlerin tüketimine yönelik bir arzu inşa etmekte ve daha sonra bu arzuyu doyuma ulaştırarak tatmin etmektedir. Böylece kitle iletişim araçları, egemen ideolojinin yeniden üretimini yapmakta; bu ideolojinin kitlesel yayılımını sağlamaktadır. Aynı şekilde kültür endüstrisinin yaşam iksiri olarak nitelendiği reklamların rolü de oldukça önemlidir. Reklamlarda mevcut sistemin egemenliği saklanmakta; bu yapımlar tüketicileri büyük tekellere bağlayan zincirlere güç kazandırmakta ve alanını genişletmektedir. (Adorno, 2011: 101-102). Bu düşünceye göre, medyanın oluşturduğu kültürel ortamda insanların duygu ve bilinçlerine hitap eden soyut ürünler de üretilmektedir. Bu gerek direkt olarak ideolojik reklamlarla, gerekse daha dolaylı bir biçimde farklı formatlar içerisine sıkıştırılarak aktarılan iletilerle yapılmaktadır. Örneğin televizyondaki bir reklam filminde bir arabanın tanıtımı direkt olarak yapılırken; bir televizyon dramasında ise kahraman karakterin sahip olduğu araba aracılığıyla kitlelere dolaylı olarak araba satın alma ve kişiye, toplumsal itibarını bu yöntemle yükseltme mesajı verilerek dolaylı yoldan tüketim önerisi yapılmaktadır. Böylece medya, direkt yahut dolaylı olması fark etmeksizin, egemen ideolojinin sürekli olarak yeniden üretimini gerçekleştirmektedir.

Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisinin her tezahürü, kaçınılmaz olarak insanları, bütünü onları dönüştürdüğü şekilde yeniden üretmektedir. Bu yeniden üretim sonrasında kadın kurumlarından sinema yapımcılarına kadar kadar kültür endüstrisinin tüm failleri, yeniden üretilen bilincin büyümemesi adına görev başında beklemektedir.

(Adorno&Horkheimer, 2014: 171). İki düşünüre göre yaşamın her alanını ve insana dair her şeyi metalaştıran kültür endüstrisi, mevcut egemen ideolojinin ideolojik olarak kitlelerin bilinçlerinde yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Adorno ve Horkheimer, modern toplumda insanların egemen güçlere rıza göstermesinde ve dolayısıyla mevcut iktidar ilişkilerinin sürdürülmesinde kültür endüstrisinin insanlar üzerindeki tahakkümünün büyük bir rolü olduğunu ifade ederken, bir yandan da kültür endüstrisinin yaşam pratikleri içerisindeki işleyiş mekanizması üzerinde durmuştur. Bu noktada Adorno, kullanım olanakları ile birlikte kitle iletişim araçlarının, kültür endüstrisinin en işlevsel aktörlerinden birisi olduğuna değinmiştir. (Adorno&Horkheimer, 2014: 74).

Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer medyayı, iktidar ilişkilerinin inşa edildiği, korunduğu ve yeniden üretilerek dağıtıldığı bir alan şeklinde; kısacası iktidarın olumlandığı ve beslendiği bir yapı olarak betimledikleri söylenebilir.

Medyanın farklı formatlarda izleyicilere sunduğu kültür endüstrisi ürünleri standart ve yaratıcılıktan uzak bir biçimde üretilmiştir. Özünde meta olan bu endüstriyel kültür ürünü standarttır ve özgünlük içermez. İzleyicilerin en düşük ortak paydasına hitap eder. Endüstriyel kültür ortamında toplumun her kesimi için uygun bir şeyler öngörülür ve kimsenin kaçma şansı yoktur. Her birey kendi seviyesine uygun bir seri üretim sınıflandırması seçmek durumundadır. (Adorno&Horkheimer, 2014: 166). İkili, bu noktada medya ürünlerinin nitelik bakımından değersizliğine ve estetikten yoksunluğuna da dikkat çekerler. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer (2014: 371) kitle kültürünün endüstriyel ürünlerinin flaş gibi patladığını belirtir. Bu ürünler parıltılı dış görünüşüne karşın basit ve düzeysizdir. Yalnızca dış görünüş olarak insanları kendisine çekme kaygısı olan bu ürünlerin nitelik bakımından bir değeri yoktur.

Medyadan topluma sunulan endüstriyel kültür ürünleri, aslında iktidar sahiplerinin kitlelerde yanlış bilinç oluşması için kasıtlı olarak değersiz üretilen ve kitlelerin zihinlerini köreltme görevi olan ideolojik ürünlerdir. Bu bağlamda popüler sinema filmlerini eleştirirler. Zaten ikiliye göre popüler sinema filmleri, insanların düşünsel

dünyalarını dizginlemek için üretilen ve tamamen bu amaca hizmet edecek biçimde tasarlanmış ürünlerdir. İnsanlar kitlesel biçimde endüstriyel kültür ürünlerini tükettikçe, zamanla eleştirelilikten uzak ve içinde bulundukları durumdan memnun tüketiciler haline dönüşmektedir. Böylece egemen ideolojinin yeniden üretimindeki en önemli unsurlardan olan kültür endüstrisi, yaşamın gerçeklerinden; sorunlarından kaçan ve temel amacı eğlence olan bir kitle toplumu oluşumuna yol açmaktadır. Böylece kitlelerin statükoya rıza göstermesi sağlanır. (Adorno ve Horkheimer, 2014: 166-167;Yaylagül, 2006: 90).

Adorno ve Horkheimer'a göre kapitalist tekellerin egemen olduğu kültür endüstrisi, kitle iletişim araçlarının da desteğiyle egemen güçlerin çıkarları doğrultusundaki ideolojiye uygun formlarda inşa edilen kültürel ürünleri kitlelere aktarmaktadır. Endüstriyel ortamda üretilen kültürle, kitleler içinde eritilmiş bireylerden oluşan bir toplum inşa edilmektedir. Bu kitle toplumlarında ise toplumsal bilinç ve eleştirel düşünce minimum düzeye indirgenmiştir. Bu süreçte kitle iletişim araçları ile dolayımlanmış olan ideoloji aracılığıyla pasif kitleler oluşturulmuştur. Marcuse ve Adorno'nun düşüncelerine göre modern endüstri toplumlarında bireylerin iç dünyasına yönelik denetim öylesine fazladır ki, bu bireyler mutsuzluklarını dahi özgür bireyler olarak tecrübe etme olanağına kavuşamazlar. (Geuss, 2002: 124). Bu bireylerden oluşan pasif kitlelere dayatılan endüstriyel kültür aracılığıyla ise toplumdaki iktidar sahiplerinin bu konumları sürekli olarak yeniden üretilmektedir.

İdeolojik yeniden üretimde medyanın önemli bir rolü olduğunu düşünen Adorno'ya göre toplumdaki iktidar kesimleri, otomobilleri, bombaları ve filmleri eşgüdümlü kullanarak bütünü bir arada tutar. (Adorno, 2011: 49). Bu bağlamda Adorno, film gibi medya ürünlerinin, adeta bombaların savaştaki yıkıcı gücüne benzer bir ideolojik güce sahip olduğuna değinmektedir.

Tüm dünyanın kültür endüstrisi tarafından oluşturulan bir süzgeçten geçirildiğine değinen Adorno'ya göre, filmler gerçek yaşamdaki algı dünyası pratiklerinin kopyasını oluşturmayı hedefler. Bu nedenle gerçek yaşamdaki mekanları seyrettiği sinema filminin devamı şeklinde değerlendiren sinema izleyicisinin bu tecrübesi, film yapımcılarının

temel aldıkları bir kaide haline gelmiştir. Film yapım teknikleri gerçek dünyadaki nesneleri ne kadar iyi kopyalarsa, gerçek dünyanın filmde izlenilenin devamı olduğu yanılsaması izleyicide o kadar kolay oluşturulur. Bu noktada sesli filmin icadı, tamamen egemen güçlerin çıkarına olmuştur. Çünkü bu düşünceye göre mekanik çoğaltımın başarısı, insanları ideolojik olarak yönlendirmekle eşgüdümlü olarak ilerlemektedir. Böylece kültür endüstrisi aracılığıyla bireyler, gerçek yaşam pratikleri ile film dünyasını birbirleriyle karıştıracak şekilde bir öğrenime tabii tutulurlar. (Adorno, 2011: 55-56).

Adorno'nun bu düşünceleri ekseninde, kitle toplumunun pasifize edilmiş bireylerinin kendi yaşamları ile filmlerdeki kurmaca dünya arasındaki farkı gözetemediği ve bu durumun, ideolojik olarak insanların zihinlerini biçimlendirme amaçlı kullanıldığı ifade edilebilir. Gerçek ile kurmacayı ayırt edemeyen edilgen kitleler, endüstriyel kültürün ürünü olan çeşitli medya ürünleriyle ideolojik manipülasyona maruz kalmakta; örneğin kendi yaşamlarının bir parçası olarak gördükleri filmler aracılığıyla yanılgıya düşürülmekte ve böylelikle; zihinlerinde oluşturulan yanlış bilinç aracılığıyla mevcut egemen güçlere rıza göstermektedir.

Adorno (2011: 54) sinema filmleriyle ilgili bir diğer düşüncesinde ise, bu filmlerin kültür endüstrisinin eksperleri tarafından hazırlandığını ve filmin nasıl sonuçlanacağını; filmde hangi karakterin cezaya tabi tutulacağını öngörülebilir biçimde kurgulandığını; bu öngörülerin doğru çıkmasıyla ise izleyicilerin mutlu olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda mevcut toplumsal yaşam, dramatik anlatı aracılığıyla kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilerek kitlelere sunulmaktadır. Sonuç olarak ise kitleler kültür endüstrisi olan medya aracılığıyla tatmin edilerek var olan iktidar ilişkileri sorgulaması engellenmektedir.

Toplumdaki etkinliği giderek artan kültür endüstrisinin, temel taşıyıcılarından olan kitle iletişim araçlarının da büyük bir etkisiyle toplumdaki geleneksel kurumların yerini almaya başladığı ve aktardıkları ideolojiyle kitle toplumunun pasif nesneleri konumundaki bireyler üzerinde hegemonik bir iktidar oluşmasını sağladığı ifade edilebilir. Benzer şekilde, endüstriyel ortamda üretilmiş olan ve kitle iletişim araçları

tarafından dağıtılan kültürle zaman harcayan bireyler, zamanla kendi yaşamlarından kopmakta; bu bağlamda ise kendilerine yabancılaştığı bir forma girmektedir. FO düşünürleri bu durumu *kültürün yabancılaştırıcı etkisi* adıyla kavramsallaştırmıştır. (Güngör, 2018: 308). Aslında Adorno ve Horkheimer'ın, medyanın iktidar sahipleri tarafından ideolojik olarak kitlelerin bilinçlerini biçimlendirme aygıtı olarak kullandıkları tezi düşünüldüğünde, kendisine; benliğine ve gerçek yaşamına yabancılaşmış bireylerin oluşturduğu bir toplumun da iktidar erkinin arzu ettiği toplum tipine çok yakın olduğu söylenebilir.

Sonuçta FO düşünürleri, medyayı kültür endüstrisinin başat üreticisi ve taşıyıcısı; dolayısıyla kitle kültürünün ve kitle toplumunun üreticisi ve yeniden üreticisi olması bakımından eleştirel düşüncelerine konu etmişlerdir. Kültür olgusunun yalnız başına ele alınamayacağını savunan bu düşünürler, kültürün özellikle ideolojik yönüne vurgu yaparak, toplumdaki egemen bağımlı ilişkilerini çözümlemiştir. Bu kapsamda da güçlü etkilere sahip olduğunu düşündükleri kitle iletişim araçlarına odaklanan bu düşünürlere göre kitle iletişim araçları, kitlelere her türlü ideolojik aktarımın yapıldığı aygıtlardır. İktidar sahiplerinin güdümündeki bu aygıtların ideolojik kullanımı aracılığıyla belirtildiği üzere kitle toplumunun yeniden üretimi de yapılmaktadır. Bu bağlamda medya, iktidar sahiplerinin ideolojisini kitlelere aktarmakta ve iktidar sahipleri de bahsedilen ideolojinin bu edilgen bireylerden oluşan kitleler tarafından alımlanmasıyla mevcut konumlarını güçlü bir biçimde sürdürmektedir. FO düşünürlerine göre kitleler, filmler aracılığıyla ise kurmaca bir dünyaya sokularak tatmin edilmektedir. Bu bağlamda kültür endüstrisi aracılığıyla yukarıdan; bir diğer deyişle egemen güçlerden bağımlı kitlelere yönelik tahakküm geldiğini belirten FO kuramcıları kitle iletişim araçlarını baskıcı bulup, medyanın esas amacının insanları mevcut politik ve sosyal yapıya adapte etmek olduğu düşüncesini savunmuşlardır. (Koluaçık, 2017).

### **1.1.3.2. İngiliz Kültürel Çalışmaları: Medya ve Hegemonya**

Kültürel çalışmalar, 1950'li yılların sonları ve 1960'larda İngiltere'de ortaya çıkan; Marksizm, FO ve göstergebilim gibi ekol ve disiplinlerden etkilenecek biçimlenen;

kültür ve edebiyat odağından hareket eden ve daha sonra disiplinler arası bir anlayışla sınıf mücadelelerinin; toplumsal eşitsizliklerin ve ideolojinin modern kapitalist toplumlarda yeniden üretildiği bir alan olarak kültür ve dolayısıyla kültürün her türlü bileşeniyle ilgilenen akademik bir ekoldür.

Öncü isimleri Richard Hoggart ve Raymond Williams olan İKÇ geleneği, Birmingham Üniversitesi'nin İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü bünyesinde, resmi olarak 1964 yılında *Birmingham Çağdaş Kültürel İncelemeler Merkezi* adıyla bir araştırma merkezi şeklinde kurulmuştur. Özellikle Stuart Hall döneminde oldukça popülerleşen İKÇ, zaman içerisinde ağırlıklı olarak televizyon dramaları, sinema filmleri, televizyon reklamları gibi medya ürünlerine yoğunlaşmış ve bu durum ise İKÇ'nin, iletişim bilimlerinin önemli çalışma alanlarından birisi konumuna erişmesini sağlamıştır. İKÇ içerisindeki bilim insanları tarafından, özellikle medya tarafından topluma sunulan iletilerin metinsel çözümlemeleri yapılmıştır. Özellikle 1980'li yıllardan sonra televizyon metinlerinin çözümlemelerine önem verilen İKÇ ekolü kapsamında bu metinler, egemen güçlerin hegemonyasının ve dolayısıyla kapitalist ideolojinin yeniden üretimini sağlayan ürünler olarak değerlendirilmiştir. (Alemdar&Erdoğan, 2005: 349;Yaylagül, 2006: 112-114).

Akademik bir faaliyet alanı olarak bireylerin; dolayısıyla da toplumların yaşam pratiklerindeki yapıtaşını niteliğinde olan kültüre ilişkin kuramsal ve deneysel analizler yapılan İKÇ ekolünde, modern toplumlardaki her türlü kültürel dinamik; kültürle bağlantılı her detay ve toplumsal yapı içerisindeki uzlaşma ile çatışmalar inceleme konusu olarak ele alınmaktadır. Gerçek dünyanın dil ve dil ile üretilen anlamlar vasıtasıyla toplumsal olarak ne biçimde yapılandırılarak ve temsil ediliş tarzına odaklanan İKÇ, kültürü temsil ve bireylerin anlamlandırma süreçleri ekseninde çözümlemektedir. (Barker, 1999: 13). Dolayısıyla İKÇ, modern kültürdeki politik dinamiklerden medya yapılanmalarına ve kullanımına kadar birçok unsura odaklanmaktadır.

İKÇ'nin şekillenmesinde yapısalcılık ve postyapısalcılığın kaydadeğer bir etkisi vardır. Bu nedenle temsil, simge ve sembol kültürel çalışmaların ana kavramlarıdır. Aynı şekilde dilbilimsel analizler de kültürel çalışmaların metodolojik temelinde bulunmaktadır. Söylem, alımlama, göstergebilim ve ideoloji analizleri de kültürel çalışmaların metodolojik çatısını oluşturmaktadır. İKÇ'de anlam pratiği olarak görülen ve anlamın üretim ile dolaşımını gerçekleştirdiği savunulan kültürel ve dilsel unsurların çözümlemeleri sözü edilen yöntemlerle gerçekleştirilir. Stuart Hall, bunlar arasında daha çok göstergebilim yöntemi üzerinde durmaktadır. Buna göre göstergebilim, anlamı inşa eden işaretlerin ve temsillerin çözümlenmesine ilişkin genel bir model sunar. (Hall, 2017: 12-14). Bu bağlamda medya içeriklerinin yalnızca düz anlamı olmadığını ifade eden İKÇ geleneğine göre medya metinlerinde izleyicilere örtülü olarak verilen yan anlamlar da bulunmaktadır. Bu yan anlamlar ise ideolojiktir. İdeolojik yan anlamlar aracılığıyla topluma, mevcut iktidarın sürdürülebilirliği amacıyla çeşitli iletiler sunulmaktadır.

İKÇ, Hoggart ve Williams tarafından medyanın toplumdaki egemen ideolojinin üretim ve yeniden üretim işlevlerinin ele alınmasıyla gelişerek popülerleşmiştir. İKÇ'nin ilk döneminde Althusser'in yapısalcı Marksist anlayışı ve Gramsci'nin hegemonya kuramına yakın duran ikiliye göre görece özerk olan kültür, popüler kültür ve ideolojik ortam aracılığıyla popüler bilincin oluşmasına katkıda bulunur. Örneğin Richard Hoggart ve Williams işçi sınıfının kültürünü anlamak için popüler kültür ürünlerinin incelenmesi gerektiğini belirtir. Hoggart'ın bu düşüncelerinin, FO düşünürlerinin düşünceleriyle örtüştüğü göze çarpmaktadır. Onlar gibi popüler kültür ürünlerine olumsuz bir açıdan bakan Hoggart'ın, bu ürünlerle toplumun yönetilen kesiminde eleştirel düşünce gelişiminin engellendiğini ifade ettiği söylenebilir. Bu bağlamda popüler kültürün taşıyıcısı olarak kitle iletişim araçları, kitlelerde yanlış bilincin inşası ve egemen güçlerin egemenliğinin sürdürülebilirliği için kullanılmaktadır. Kültürü bütün bir yaşam tarzı olarak değerlendiren Williams ise, *The Long Revolution* (1961) adlı kitabında kültürün hem üretim ve dağıtım süreçlerine hem de içeriğine odaklanmıştır. Williams, kültürü tarihsel bağlamına oturtmuş ve günümüzdeki kapitalist kültürü

Endüstri Devrimi, okur yazarlık ve işçi sınıfı mücadeleleri ekseninde oluşan bir olgu olarak değerlendirmektedir. (Alemdar&Erdoğan, 2005: 349-350; Yaylagül, 2006: 112-114).

İKÇ geleneğinde kültür politik bir bağlamda ele alınmakta ve insanların gündelik yaşam pratiklerini kapsayan bir unsur olarak değerlendirilmektedir. (Storey, 2000: 9). Modern toplumlarda medya kullanımının ve dolayısıyla medyadaki her türden içeriğin de gündelik yaşamın önemli bir unsuru olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda iktidar olgusunu, iktidarın rızaya dayalı olarak inşa edildiği hegemonya kavramıyla açıklayan İKÇ, gündelik yaşamın bir eşitsizlik ve tahakküm alanı olduğunu savunarak, medyanın da bu doğrultuda egemen sınıfın hegemonyasını yeniden üretmek için çabaladığını ifade eder. Buna göre medya, ileti ve temsillerle mevcut toplumsal ilişkileri anlamlandırır ve böylelikle bağımlı kitleler egemen sınıfın kültürünün belirlediği toplumsal ilişkileri nasıl anlamlandıracaklarını görürler. Böylece medya, toplumsal gerçekliği tanımlar ve yeniden üretmiş olur. Sonuçta ise medya, dolaşıma soktuğu imaj ve temsillerle kitlelerde egemen ideolojiye yönelik rıza oluşturarak, mevcut iktidarın hegemonyasının sağlam bir biçimde sürdürülmesini sağlar. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki, özellikle 1980'li yıllardan itibaren İKÇ üyesi araştırmacılar arasında, Hall'ün de büyük bir etkisiyle medya metinlerindeki anlam ve ideolojik yapının inşasında izleyicilerin de aktif bir rolü olduğu düşünülmeye başlanmıştır. Bu gelenek içerisinde sözü edilen yıllardan itibaren gerçekleştirilen medya çözümlemelerinde alımlama çözümlemesine başvurulmaya başlanmıştır. Alımlama çözümlemesi, izleyicinin medya metnini nasıl ve hangi biçimlerde algıladığı ve aynı medya metninin farklı izleyiciler tarafından anlamlandırılması sürecinde ne gibi farklılıklar olduğu gibi soruları yanıtlamaya çalışan ve uyarıcı-tepki; şırınga modeli gibi kitle iletişim modellerinin karşısında duran bir çözümleme yöntemi olup, bağımsız bir araştırma geleneği olmaktan öte İKÇ geleneğinin önemli bir parçasıdır. (Güngör, 2018: 134; Yaylagül, 2006: 116-119). Böylece hegemonik kodlarla donatılarak medyadan topluma aktarılan iletilerin, her bireyde aynı etkiye sahip olmadığı düşüncesi savunulmuş ve sahaya inilerek yapılan çalışmalar sonucunda da bu düşünceler çeşitli bulgularla desteklenmiştir.

İKÇ geleneğinin kurucusu ve 1960'lardaki öncü ismi Richard Hoggart olmakla birlikte bu okulda yapılan çalışmaların dünya çapında ünlenmesi Stuart Hall'ün okulda yönetici olmasıyla gerçekleşmiştir. Çalışmalarının odak noktasına kültür ile ideolojiyi koyan Hall, bunu metin çözümlemeleri ve metin okur ilişkisi çerçevesindeki araştırmalarla gerçekleştirmiştir. Hall'ün Marksizm anlayışının, Althusser'in yapısalcı Marksist düşüncelerine oldukça yakın olduğu söylenebilir. Hall'de, Klasik Marksizm'in holistik bakış açısının yerini daha parçalı bir bakış açısı almıştır. Bu bağlamda Marksizm'deki sembol kavramlar niteliğindeki toplumsal sınıf, emek, ekonomik altyapı gibi kavramların yerini etnisite, cinsiyet gibi daha parçalı kavramlar alır ve kültür ile ideoloji gibi üstyapısal unsurlar da merkezi bir konuma oturtulur. İKÇ ekolünde, medyanın türlü içeriklerine ilişkin ideolojik söylem çözümlemeleri ve buna ek olarak alımlama çözümlemeleri de Hall'ün yöneticilik zamanında önemli bir yer edinmiştir. (Güngör, 2018: 287-289). Bu bilgiler ışığında, Hall'ün asıl gayesinin metinlerden yola çıkarak toplumun ve toplumsal yapının hem kültürel hem de bu kapsamda ideolojik çözümlemesini gerçekleştirmek olduğu söylenebilir.

Hall, kendisiyle özdeşleşmiş Birmingham Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Merkezi'ndeki medya grubunun kuruluş döneminde, araştırma gündem ile amaçlarını davranışçı yaklaşım eğilimini taşıyan ve etki-tepki modeli kullanan doğrudan etki modelleriyle bağı kopararak bunun yerine medyanın ideolojik rolü olarak tanımlanabilecek bir çerçeveye yaslanmak; medya metinlerini anlamın saydam taşıyıcıları olarak gören anlayışa karşı çıkarak bu metinlerin dilsel ve ideolojik yapılanmalarına yöneltmek; geleneksel araştırmalardaki edilgen ve farklılaşmamış izleyici kavramlarıyla ilişkiyi bitirmek; medya ve ideoloji konusunda medyanın egemen ideolojik tanım ve temsillerin dolaşımı ve pekişmesine oynadığı rolü açığa çıkarmak şeklinde sıralamıştır. (Özçetin, 2010: 150-151). Medya ürün ve içeriklerinin üretimi ile bunların alımlanmasına ilişkin analiz ve düşüncelerini *kodlama-kodaçıklama* modeliyle açıklayan Hall, hem iletişim ediminin hem de hegemonik bir aygıt olduğunu belirttiği ideolojinin çekirdeğine anlamı koymuş ve ideolojiyi anlamlar çerçevesindeki bir

mücadele noktası olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda Hall, medyanın egemen ideolojinin çeşitli nosyonlarını yeniden ürettiğini öne sürmektedir. (Dağtaş, 1999).

Hall, düşüncelerini oluştururken Althusser'in yapısalcılığından etkilenmesine karşın medyayı kompleks bir yapısal bütün olarak değerlendirmektedir. Hall'e göre medya gerçeği inşa etmesine rağmen, kendisini var olan gerçeği yansıtıyormuş sunar. Hall, *Policing the Crisis* adlı yapıtında medyanın anlam üretim pratiklerini, Gramsci'nin *hegemonya* ve Althusser'in medyaya görece özgürlük tanıyan ve egemen ideolojinin yeniden üretiminde *devletin ideolojik aygıtları* olarak iş gören Marksist kültürelci bir bakış açısıyla çözümlemiştir. Bu noktada kısa bir parantez açarak, yalnızca Hall'ün değil, İKÇ kuramcılarının neredeyse tamamının *hegemonya* ve *devletin ideolojik aygıtları* kavramsallaştırmalarından oldukça fazla etkilendiklerini söylemekte yarar vardır. Hall'ün düşüncelerine göre medya, iktidarı olumlar ve bu yapının çıkarları doğrultusundaki imajları yeniden üretime tabi tutar. Aynı şekilde Hall, kamunun bilincini biçimlendiren güçlü bir araç olarak medyanın, kamuoyunun sesi olma işleviyle toplumdaki uzlaşım sal bakış açısının güç kazanmasını sağladığına değinir. (Yaylagül, 2006: 114-116).

Bu bağlamda Hall'ün düşüncelerinde medya içeriklerinin, toplumsal iktidarın devamlılığını sağlayacak ideolojik kod örüntüleriyle oluşturulduğu söylenebilir. Bir diğer açıdan ise medyanın, topluma sahip olduğu imajını verdiği kamuoyunun sesi; iktidarın gözetleyicisi olma işleviyle, toplumu egemen ideoloji karşıtı düşünceler oluşmaması bakımından dizginlediğini söylemek olanaklıdır.

Hall'ün araştırmalarının çekirdek bölümünde anlam bulunur. Ona göre anlam dilin içinde yer alan çeşitli temsil sistem ve biçimleri aracılığıyla; temsil pratikleriyle üretilen bir yapıdır. Temsiller aracılığıyla insanların zihinlerinde oluşturulan kavramlar, bu insanların dünyayı anlamlı kategoriler biçiminde sınıflandırmasına olanak sağlar. (Hall, 2017: 40).

Hall, medya metinlerinin, insanların dünyayı anlamlandırmaları sürecindeki önemli ideolojik yapılar olduğunu belirtir. Hall, medyanın temsil durumuyla ilgilenerek

medya aracılığıyla ifade edilmek istenenlerin nasıl ve ne oranda temsil edildiğiyle, bunların izleyicideki yansımasının ne olduğu üzerinde durmaktadır. *Kodlama-kodaçımleme modeli* adını verdiği modelde Hall, medyanın ideolojik yönüne vurgu yapar ve bu noktada Gramsci'nin literatüre soktuğu hegemonya kavramı üzerinden medya metinlerindeki ideolojik yapıyı çözümler. Bu bağlamda Hall'e göre medya, kitlelerde yoğun bir rıza üretimi yapar. (Güngör, 2018: 290-292).

Hall'ün toplumda yoğun bir şekilde rıza üretimi yaptığını öne sürdüğü medya, egemen ideolojiyi, izleyicilere herhangi bir dayatmada bulunmadan; zor uygulamadan aktarmaktadır. Ona göre medya, çeşitli formatlardaki metinleri aracılığıyla kitlelere düzenli olarak egemen ideolojiyi aktarır. Dolayısıyla toplumdaki bağımlı kesimlerde iktidar kesimine yönelik rıza oluşturur. Böylece egemen güçler bu konumlarını sürdürebilmek amacıyla bağımlı kesime herhangi bir güç, şiddet yahut yaptırım uygulamak zorunda kalmaz. Hall'e göre medya yapılanmaları bilinci ya da bilinçsiz olarak hegemonik işleyişe dahil olur. (Güngör, 2018: 292). Bu bağlamda, kitlelerin bilinçleri- egemen ideoloji tarafından medya aracılığıyla kitlesel olarak biçimlendirilir.

Hall, medyadan topluma dağıtıldığını öne sürdüğü ideolojik iletilerin izleyiciler tarafından ne şekilde alımlandığını da çözümleme konusu etmiştir. Kodlama-kodaçımleme modelinin kodaçımleme kısmını bu nokta oluşturur. Hall, görsel işaret ve görüntülerin temsil ettikleri şeylere benzeseler dahi halen birer işaretten ibaret olduklarını ve bu işaretlerin anlam taşımaları nedeniyle yorumlanmaları gerektiğini savunur. (Hall, 2017: 29).

Hall'e göre egemen kesimin rıza üretim mekanizması niteliğinde olan medya metinleriyle bunları alımlayan izleyicilerin ilişkisi, her zaman iktidar sahiplerinin istek ve beklentileri doğrultusunda gerçekleşmez. Aslında Hall, kodlama-kodaçımleme modelinde egemen ideolojinin, medya metinlerinde istenen okuma olarak kaydedildiğini fakat bunun her izleyicide otomatik olarak kabul edilmediğini belirtir. (Yaylagül, 2006: 115). Çünkü her izleyici farklı bilinç düzeyine; düşünsel altyapıya; sosyal, ekonomik ve kültürel koşullara sahiptir.

İzleyiciler arasındaki farklılıklar, onların medya metinleri ile kurdukları ilişkinin de farklılaşmasına neden olur. İzleyicilerin medya metinlerini alımlama biçimlerindeki bu farklılıklar ise, egemen güçlerin bağımlı kesimler üzerindeki hegemonik iktidarlarının aracı olan medyanın, bu bağlamdaki işlerliğini etkilemektedir. Bu noktada Hall, medya metinlerinin izleyiciler tarafından alımlanma biçimi ekseninde üç farklı okuma türünün olduğuna dikkat çekmektedir. Bunlar, literatüre *egemen okuma*; *müzakereli okuma* veya *muhalif okuma* adlarıyla geçen okuma biçimleridir. Stuart Hall'ün medyadan topluma dağıtılan iletilerin alımlanma biçimleriyle ilgili sunduğu modeller ve farklı alımlama kategorileri, medya çalışmaları için bir dönüm noktası niteliğindedir. Hall, medya metinlerinin içerdiği anlamın, yalnızca üretici tarafından ideolojik olarak iliştilen anlam olmadığını; bu metinlerin anlamlandırılması sürecine izleyicilerin de aktif biçimde katıldığını belirtir. Dolayısıyla izleyicileri özne konumuna taşımış olur. Bu nedenle İKÇ araştırmacıları, medya metinlerinin alımlanması düzlemindeki sorularına yanıt bulmak için etnografik izleyici araştırmaları, derinlemesine görüşme ve gözlem yöntemlerini kullanmıştır. (Aydın, 2007).

Sonuç olarak, İKÇ ekolünde bulunan araştırmacılar yaptıkları medya analizleri sonucunda, medyanın egemen sınıfın düşüncelerini topluma yayan ideolojik bir aygıt olduğu noktasına ulaşmışlardır. Bunu yaparken ise Althusser'in DİA ve DBA ile Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırmalarına referans verirler. Başta Stuart Hall olmak üzere bu araştırmacıların bakış açısına göre medya egemen ideolojinin ve onun kitlelerde bulunmasını arzu ettiği düşünsel perspektifin toplumda yaygınlık kazanmasını sağlayarak, bağımlı kesimlerde egemen ideoloji karşıtı düşünce ve eylemlerin ortaya çıkmasını engelleme amaçlı metinleri toplumda dolaşıma sokar. Bunu biraz derinleştirmek gerekirse, bu düşünürlere göre medya mevcut gerçekliği olduğu gibi göstermez; onu yanlış bir biçimde sunarak var olan eşitsizlikleri ve iktidar yapılarını meşrulaştırır. (Yaylagül, 2006: 117). Ancak buradaki kilit nokta, medyadan aktarılan ideolojik metinlerin herkes tarafından, her zaman medya profesyonelleri ve toplumdaki iktidar sahiplerinin istedikleri doğrultuda anlamlandırılmayacak oluşudur. Hall'ün ve

İKÇ ekolünün alımlama çözümlemesini ön plana çıkarması, iletişim bilimi literatüründeki dönüm noktalarından birisi olmuştur.

## **1.2. Louis Althusser'in İdeoloji Anlayışı ve DİA - DBA Kavramsallaştırmaları**

İdeoloji üzerine çalışan düşünürlerden bir diğeri de Fransız Marksist Louis Althusser'dir. Yapısalcı Marksizmin önde gelen temsilcilerinden olan Althusser'e göre toplum üç farklı yapıdan oluşur. Bu üç yapıyı ekonomik yapı, siyasal pratik ve ideolojik düzey olarak sıralamak mümkündür. (Kazancı, 2002).

Bu bağlamda ekonomik yapı, bir maddenin üretim süreciyle birlikte ekonomik bir ürün; emtia haline gelmesini, siyasal pratik ise toplumsal iktidar ilişkilerinin tamamını ifade eder. Ancak Althusser'in esas üzerinde durduğu yapı ise ideolojidir. İdeolojiye büyük bir önem atfeden Althusser, toplumun ekonomik yapı ve siyasi pratiklerle doğrudan yüzleştiğini fakat bu ikisi arasındaki güçlü bağı oluşturan ideolojinin, fark edilemez şekilde her iki unsurun da içine sinmiş halde olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla aslında Althusser'in düşüncesinde toplumun genel biçimlenmesi ideolojik boyutta gerçekleşmektedir. Althusser ideolojiyi, Klasik Marksizm'de olduğu gibi yanlış bilinç olarak değerlendirmemektedir. Bu noktada Althusser ideolojiyi özgürleştirmiş ve onu bir sınıfın diğerine kabul ettirdiği bir fikirler dizgesinden çok, tüm sınıfların katıldığı sürekliliği olan ve her yana yayılmış pratikler dizgesi olarak yeniden tanımlamıştır. Althusser'e göre ideoloji, hakikatin bir temsili olmaktan ziyade; bireylerin gerçek yaşam şartlarıyla kurdukları ilişkinin imgesel bir temsidir. (Althusser, 2002: 51-54). Yani Marks ideolojiyi mevcut gerçeklikten bir kopuş olarak değerlendirirken; Althusser bireylerin sözü edilen gerçekliği kavrama biçimi olarak ele almaktadır.

Althusser, modern çağda devletlerin; dolayısıyla egemen ideolojinin, amaç ve çıkarları doğrultusunda iki farklı aygıt takımı kullandığına dikkat çekmektedir. O, bunları *devletin baskı aygıtları* ve *devletin ideolojik aygıtları* olarak kavramsallaştırır. Althusser'in bu kavramsallaştırmasına göre devletin baskı aygıtları hükümet, idare, ordu, polis, yargı ve hapishanelerdir. Devletin ideolojik aygıtları ise din; eğitim sistemi;

sendikal sistem; hukuk sistemi; aile kurumu; kültürel sistem ve medya sistemidir. (Althusser, 2002: 33-34).

DBA ve DİA arasında sabit bir ilişki vardır ve bu iki aygıt takımı birbirini besler. DBA ve DİA'lar arasındaki uyum da egemen ideoloji aracılığıyla sağlanır. Bu iki iktidar aygıtı arasındaki temel fark, bu aygıtların egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlarken kullandıkları yöntemde saklıdır. Devletin baskı aygıtları, adından da anlaşılacağı üzere toplumdaki iktidar sahiplerinin konumlarına yönelik oluşacak olan tehditlerde direkt bir baskı -sözelimi hapis cezası, para cezası vd- ile karşılık verme olanağına sahiptir ve gücünü de bu olanaktan almaktadır. Baskı aygıtları, iktidara yönelik olası tehdit durumlarında devreye girerek bağımlı kesimleri cezalandırmakta; aynı şekilde baskı aygıtlarının ve olası cezaların gerçekleşme olasılığını bilen bağımlı kesimler de kendilerini dizginlemektedir. Dolayısıyla baskı aygıtları, gücünü topluma doğrudan bir baskı uygulayabilme olanağından alır. Devletin baskı aygıtları bu doğrultu ve yönelimde işleyerek devletlerin egemenliğinin ve bağımlı kesimlerin bu konumlarının devamlılığına katkı sağlamaktadır. Devletin ideolojik aygıtları ise ideolojiyi kullanarak örtülü; hegemonik bir biçimde işler. DİA'lar bağımlı kesimleri sürekli bir biçimde ideolojik olarak yönlendirir ve kitlelerin zihinlerinde mevcut toplumsal yapı ve egemen ideoloji nazarında olumlu imajlar inşa eder. (Althusser, 2002: 34-36).

Althusser'e göre toplumdaki iktidar ilişkilerinin mevcut biçimiyle sürdürülmesini sağlayan bu iki aygıt türü temelde farklı yapılar olmakla birlikte, aralarında net bir ayrım yoktur. Baskı aygıtları ile ideolojik aygıtlar birliktelik içerisinde işler ve mevcut toplumsal yapı ile iktidar ilişkilerini koruyarak yeniden üretir. Althusser'e göre ideoloji, devletin baskı aygıtlarının yaptırım mekanizmasını işleten bir aygıttır. Bu nedenle şiddeti de aslında içinde barındırmaktadır. (Vergin, 2010: 93), Dolayısıyla yeri geldiğinde ideolojik aygıtlar baskıya; baskı aygıtları ise ideolojiye başvurabilmektedir. (Althusser, 2002: 35). Bu noktada ideoloji yahut baskı aygıtlarından hangisinin öncelikli olarak kullanıldığı önemlidir.

Devletin baskı aygıtları ile ideolojik aygıtları arasındaki farklardan birisi, baskı aygıtlarının genellikle kamusal alanda yer alıyorken, ideolojik aygıtların özel alanda da bulunabiliyor oluşudur. Baskı aygıtları çoğunlukla kamusal; ideolojik aygıtlar ise çoğunlukla özel alanda yer almakta fakat bunların kamusal yahut özel alanda bulunması da önemli bir fark teşkil etmemektedir. Çünkü devletin ideolojik aygıtlarının işleyiş biçimi her zaman aynıdır. (Özbek, 2003: 144).

Althusser, gerçekleştirmiş olduğu devletin baskı ve ideolojik aygıtları ayrımı bağlamında, modern çağda iktidarın sürdürülebilirliği açısından esas olarak devletin ideolojik aygıtları üzerinde durmaktadır. Ona göre egemen ideoloji, ideolojinin gerçekleştirildiği ve kendini gerçekleştirdiği DİA'ların topluma yerleştirilmesiyle egemen olur. (Althusser, 2002: 75).

Bu bağlamda Althusser, üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin büyük ölçüde, DBA'nın kalkını altında işleyen ideolojik üstyapı ile; devlet iktidarının bu alanda uygulanmasıyla sağlandığını ifade eder. Aynı şekilde ona göre DİA'lar içinde ve üstünde hegemonya uygulayamayan hiç bir sınıf devlet iktidarını sürdürülebilir biçimde elinde tutamaz. (Althusser, 2002: 39-40). İdeolojiye ilişkin düşüncelerini Gramsci'nin ortaya attığı hegemonya kavramı üzerinden geliştiren Althusser'in, tıpkı Gramsci gibi klasik perspektifi aşarak ideolojiye daha derin ve spesifik bir anlam yüklediğini söylemek mümkündür. Nitekim modern dönemde toplumsal iktidarın işleyişinde de üstyapısal ögelere ve bunların içinde ideoloji ile ideolojik aygıtlara büyük bir önem vermektedir. (Edgar&Sedgwick, 2007: 87). Bu bağlamda Althusser, modern toplumsal ve politik sistemde klasik baskı ve iktidarın yerini çoğunlukla dolaylı; örtük iktidara bıraktığını ifade eder. Çünkü klasik iktidarın yöntem ve araçlarının işlevselliği, modern dönemde oldukça azalmıştır. Sözü edilen örtük; hegemonik iktidarın kitleler üzerinde inşa edilebilmesi ve sürdürülebilmesi için geliştirilen ideolojik aygıtlar, egemen ideolojinin kendisini; dolayısıyla mevcut sistemi ve iktidar sahibi olan kesimin konumunun devamlılığını sağlamak için ideolojik yeniden üretimde bulunmaktadır.

Devletin ideolojik aygıtları, egemen ideolojiyi sürekli olarak yeniden üreterek insan yığınlarına sunmakta, bu yığınlar da yaşamın her alanında karşılaştıkları bu egemen ideolojiyi farkında olmadan da olsa kabul etmekte ve yaşam pratiklerine eklemektedir. Devletin ideolojik aygıtları, bireyleri ideolojik olarak bir düşünce etrafında yönlendirerek toplumu biçimlendirmekte; bireyleri egemen ideolojinin çıkarları ekseninde; istenen biçimde düşünmeye sevk etmektedir. Bu bağlamda birey mevcut gerçekliği değil, iktidar sahipleri tarafından gösterilmek isteneni görmekte ve bilincindeki tasarımı o düzlemde oluşturmaktadır. Bu durum da kitleler nazarında mevcut egemen ideolojiye meşruiyet kazandırmaktadır. Yani ona göre ideoloji, toplumsal değerlerin oluşumunda büyük bir öneme sahiptir ve bizzat toplumu yeniden üretir. Dolayısıyla Althusser'e göre kitlelerin kaçınmasının mümkün olmadığı ideoloji, onlara egemen değerleri özümsettirerek, onların yaşadıkları sistemle uyum içinde olmalarını sağlamaktadır.

Althusser'e göre ideoloji, toplumun maddi bir pratiği olması nedeniyle herkese sirayet etmekte ve yaşamın her alanında ideolojinin etkileri bulunmaktadır. (Kazancı, 2002). -Ki zaten hegemonik ilişkilerde ideoloji, bireylerin gündelik yaşam pratiklerinde; onların yaşamının tüm parçalarında örtük bir biçimde yer bulmaktadır.- Başka bir tabirle, bireyler devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla, toplumsal iktidara sahip olan güçlerin istediği ideolojiyi benimseyerek onların istemine uygun bir biçimde yaşamaktadır. Bu bağlamda Althusser'in, hangisi olursa olsun aynı hedefe; üretim ilişkilerinin ve kapitalist ideolojinin yeniden üretimine yöneldiğini belirttiği DİA'ların her biri bu tek hedefe kendine özgü yöntemle katkı sağlar. Böylece politika bireyleri devletin siyasal ideolojisine adapte eder, haberleşme aygıtı tüm yurttaşları milliyetçilik, ahlakçılık, liberalizm gibi çeşitli unsurlarla besler. İnsanlar, ailede; kilisede; orduda; kitaplarda; filmlerde ve dahi stadyumlarda egemen ideolojiyi öğrenir. (Althusser, 2002: 44-45).

Althusser (2002: 62), ideolojik aygıtların tüm toplumsal kurum ve unsurlarla bir arada; bir bütün halinde olduğunu ifade eder ve gündelik yaşamın her anında ideolojik aygıtların bulunması nedeniyle insanların, ideolojik aygıtlar tarafından

yönlendirildiklerinin farkında olmadığını söyler. Çünkü onun yaklaşımına göre ideoloji, asla ideoloji olduğunu belli etmez. İdeoloji, bireylerin her türlü sosyal pratiklerinin içine sızmıştır. Böylelikle egemen ideolojinin iktidarı güçlü bir biçimde sürmeye devam etmektedir. Dolayısıyla devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla kitlelerde inşa edilen rıza, mevcut egemen sınıfın bu iktidarını sürekli olarak pekiştirmekte; bu kitlelerin de onayıyla egemen sınıf egemenliğini sürdürmektedir. Devletin ideolojik aygıtları, toplumun bağımlı kesimlerine ideolojiyi hegemonik bir biçimde aktarırken; kitleler yaşam pratikleri esnasında, hegemonya kavramının doğasına uygun bir biçimde bu aktarımları fark etmez. Esasında Althusser'in ideoloji anlayışındaki ideolojinin, anlam ve kapsamını bulanıklaştıran durum da ideolojinin sözü edilen fark edilmezliğidir. Çünkü ideoloji kültüre ilişkin her unsurla iç içedir. Yaşamla eş zamanlı olarak adet, gelenek ve göreneklerle bir bütün haline gelmiştir. Toplumdaki bu pratikler süregeldiği müddetçe bunların içerdiği ideoloji de devamlılığını sürdürecektir. (Kazancı, 2002).

Althusser'e göre dışarıdan değil içeriden; toplumun kendi özünde işleyen ideoloji, tüm kesimlerin düşünce ve yaşam biçimleri üzerinde son derece etkili olmaktadır. (Fiske, 2003: 223). İdeolojik aygıtlar neseldir ve gündelik yaşantının bir parçası halindedir. Özne değildir, hiçbir özne tarafından üretilemez fakat özneyi şekillendirecek ve kendisini tekrar edecek tarzda yapılanmış bir olgudur. Ayrıca nesnel ve dışsal bir yapıya sahip olduğundan toplumun nesnel yüzünü temsil eder. Bu kurumlar baskı grupları gibi sadece devlet bünyesinde bulunan kurumlardan değildirler. DİA'lar doğrudan devletin bir organı şeklinde olabilecekleri gibi özel sektörde de bulunabilmektedir. (Althusser, 2002: 55; Larrain, 1995: 91).

Louis Althusser'e göre ideolojiler insanları özne olarak çağırır. (Althusser, 2002: 60). Onun ideoloji anlayışında, özne olarak çağırma faktörü önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre özne olarak çağırma, ideolojik işleyişteki kilit parça konumundadır. (Dursun, 2001: 29) Bu noktada özne kavramını kısaca tanımlamak gerekirse, öznenin herhangi bir eylemin eyleyeni; herhangi bir edimin gerçekleştiricisi olan birey olduğu söylenebilir. Özne, Althusser'in ideoloji perspektifindeki kurucu ögedir. Onun ideoloji anlayışı bu unsur üzerine oturtulmaktadır. (Kazancı 2002). Althusser'e göre insanlar,

ideolojiler aracılığıyla özne olarak çağrılmaktadır. (Oçak, 2018). Böylece, ideolojiler vasıtasıyla insanlara türlü konularda öznellik atfedilmekte; böylece insanlar yaşamdaki türlü pratiklerde kendilerini başat bir aktör; eyleyen gibi hissetmektedir. Bu durumda özneler, boyun eğişlerini kendi özgür seçimleriyle yaptıklarını sanmaktadır. (Larrain, 1995: 89).

İnsanlardaki öznellik yanılsaması, onların mevcut sisteme; statükoya rıza göstermesini sağlamaktadır. Bu bağlamda Althusser'e göre ideoloji, insanlarda hayalî bir öznellik oluşturmakta ve onların, sınırları ile işleyiş tarzını iktidarın belirlediği hegemonik ilişkinin bağımlı; rıza gösteren tarafında kalmalarını sağlamaktadır. İdeolojik bir kurgu olduğu söylenebilecek olan öznellik konumunun, tamamen muktedirin bağımlı üzerindeki gücünün yeniden üretim aracı olduğu ifade edilebilir.

Althusser'in ideoloji anlayışını ve devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırmasına bakıldığında, ona göre kişilerin zihinlerinde oluşturdukları bir yapı olan ideolojinin, Marks'ın görüşlerinin aksine tarihsel olarak ele alınabilecek bir olgu olmadığı söylenebilir. Althusser'e göre insanların gerçek yaşam ve gerçek yaşamdaki olgular ile kurdukları ilişkilerin, zihindeki tasarımsal karşılıkları olarak tarihin her döneminde mevcut bulunan ideoloji, modern çağda muktedirin bağımlı sınıflar üzerinde kurduğu hegemonyanın başat bir aktörüdür. Ayrıca ideolojiler, kitleleri özne olarak çağırır. Bu durum ise insanların öznellik yanılgısıyla kitlelere daha fazla rıza göstermesine yol açmaktadır.

Tüm bu nitelikleri dolayısıyla ideoloji, Althusser'in düşüncelerine göre egemen ideolojinin; mevcut üretim ilişkilerinin ve bu bağlamdaki hegemonik ilişkinin ana unsuru olan rıza inşasının yapıtaşdır. İktidar sahipleri, örneğin devletler, baskı aygıtlarına ek olarak ideolojik aygıtlar kullanmakta ve iktidar konumlarını bunlar aracılığıyla korumaktadır. Bunlar ideolojiyi, bağımlı kesimlerde mevcut toplumsal koşullara; statükoya yönelik rıza oluşturmak için; yani kendi iktidar konumlarını sağlamlaştırmak için kullanmaktadır. DİA'lar aracılığıyla temel olarak mevcut üretim ilişkilerinin; yani kapitalist sistem ve ideolojinin devamı sağlanmaktadır. Her bir DİA,

kendi özgün yapı ve işlevselliğiyle egemen düşünce ve değerleri yurttaşların bilinçlerine yerleştirmekte; bu durumda da yurttaşların egemen ideolojiye ilişkin eleştirel; olumsuz düşünce ve eylemleri geri plana atılmaktadır.

### **1.2.1. Polislik Mesleği ve Polisin Görevleri**

Etimolojik kökenini Latince *politia*, Yunanca *politeia* sözcüklerinden alan polis sözcüğü TDK tarafından, şehirde kamu düzeni, huzur ve güvenliği sağlayan kuruluştaki görevli olan kişi olarak tanımlanmaktadır. Halk arasındaki kullanımında da polis, görevi toplumsal güvenliği sağlamak, potansiyel suçları engellemek ve bir suç işlendiğinde bunun faillerini yakalayıp yargıya teslim etmek olan birey; bu bireyin mesleği ve bu bireylerden oluşan kurum; yani emniyet teşkilatını işaret eden bir sözcüktür. 2559 sayılı Polis Görev Yetkileri Kanunu'nun birinci maddesinde polisin tanımı yapılmış ve aynı şekilde görevleri de ana hatlarıyla sayılmıştır. Bu maddede polis, “asayiş, toplum ile kişi emniyetini ve mesken dokunulmazlığını koruyan; halkın ırz, can ve malını koruyarak toplumun huzurunu temin eden; yardım isteyenlerle yardıma muhtaç olan çocuk ve acizlere yardımda bulunan; kanunların kendisine verdiği görevi yerine getiren kişi” olarak tanımlanır. Farklı sözlüklerde de polis, kamu düzenini sağlayarak güvenliği üst seviyeye çıkarmak amacıyla hizmet veren meslek sahibi olarak nitelenmektedir. (Şafak& vd., 2000: 3; Yaşar, 2000: 2).

Polislik, hukukun toplumda egemen olması amacıyla çalışarak yurttaşlara hizmet sunan; halkın saygısını kazanmayı hedef edinmiş bir meslektir. Dolayısıyla bu hedef ışığında yapılandırılmıştır. Bu meslek savunma yahut saldırı amaçlı değil; yurttaşların huzur ve güvenliğinin amaçlandığı profesyonel bir hizmet kolunu tanımlar. (Beren, 2001: 83-84).

Polislik mesleği, kapsamlı bir disiplin ve otoriteyi gerekli kılmaktadır. Hem bu iki unsur hem de polislerin çalışma koşulları ve tehlikeye açık bir mesleği ifa etmeleri, polislerin dayanışma içerisinde olmalarına yol açmaktadır. Bu durum polisleri birbirlerine bağlayan ve aralarındaki ilişkiyi güçlendiren en önemli etmenlerden birisidir. Esasında her meslek grubunda dayanışma önemli bir unsur olmakla birlikte

polislik meslek dayanışması diğer mesleklere kıyasla daha gelişkin bir konumdadır. (Bittner, 1973: 63'ten akt. Yener, 2021: 57).

### **1.2.2. Polislik ve Meslek Etiği**

Modern devletlerde polislik, devletin ve devletin garantisi altında bulunan mevcut iktidar ilişkilerinin işleyişindeki sürekliliğin sağlanması konusundaki en önemli basamaklardan birisini oluşturmaktadır. Diğer mesleklerden farklı olarak fiziksel güç kullanma yetkisine sahip olan polislerin, topluma belirli bir hizmet sunan diğer tüm iş kolları gibi bağlı olmaları gereken bir etik anlayışı ve bu anlayış çerçevesinde oluşturulmuş çeşitli meslek ilkeleri bulunmaktadır. Meslek etiği, bir meslek grubu tarafından icra edilen mesleğe ilişkin geliştirilen; bu mesleği icra eden bireylerin görevleri esnasında belirli bir şekilde davranmaya zorlayan; güvenlik hizmetlerinin sunulması sürecinde kişisel eğilimleri törpüleyen; meslek içi rekabeti düzenleyen ve hizmet ideallerini korumayı amaçlayan ilkeler bütünü olarak nitelenebilir. (Pehlivan, 1998: 5).

Polislik de bu bağlamda, uyulması oldukça önemli olan; hizmetin kalite standartları ile güvenlik hizmetindeki eşitlik ve adaletin süreğenliğini sağlamayı amaçlayan çeşitli etik ilkelere sahiptir. Polislik meslek etiği, polisin meslek içi (eş düzey ve ast-üst) ilişkilerini; mevzuat ile yasal düzenlemeleri ve güvenlik hizmeti üretme sürecindeki ilişkilerin tümünü kapsamaktadır. Polislik mesleğinin etik ilkelerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Profesyonellik, yurttaşlara karşı sorumluluk, hesaba çekilebilir olmak, kamu kaynaklarının en verimli biçimde kullanımı, tahrik etmemek ve tahriğe kapılmamak, tarafsızlık, şüphecilik, halkla ilişkilerde etik ve kuvvet uygulamada etik. (Beren, 2001: 81 - 89).

Polislik meslek etiği kapsamında yer alan ilkeler, bu mesleği ifa eden her şahsın temel olarak uyması gereken ilkelere. Dolayısıyla bu ilkelere uymak, polislik mesleğinin ifa edilmesi için bir önkoşul niteliğindedir. Eğer bu ilkelere uyulmazsa, mesleki açıdan olumsuz süreçlerin yaşanması olasıdır.

### 1.2.3. Polis İmajı ve Önemi

Modern devletlerde, yurttaşların temel hak ile özgürlüklerini koruyarak toplumsal düzeni sağlamakla yükümlü olan polisler, güvenlik hizmetini hukuk ilkeleri çerçevesinde sunarken, yaptıkları görev itibarıyla halkın desteğine büyük ölçüde gereksinim duyar. Bu bağlamda polislerin, yurttaşlar nezdinde olumlu bir imaja sahip olmak zorunda olduğu söylenebilir. (Geçikli&Avcı, 2018). Esasında günümüz toplumunda tüm hizmet kurumlarının esas gayesi, bireylerin bilincinde olumlu bir imaj oluşturabilmektir. Kurumların iyi birer imaj inşa edebilmeleri, hizmet sundukları yurttaşlarla olumlu bir ilişki geliştirebilmelerine direkt olarak katkı sağlamaktadır. (İnal vd, 2006: 71).

Ancak olumlu imaj konusu polislik mesleği bağlamında daha farklıdır. Modern devletlerde toplumsal asayişin sağlanması amacıyla, gerektiği durumlarda yasal olarak fiziksel güç kullanım hakkına sahip olan polislik mesleği ve dolayısıyla bu mesleğin bağlı olduğu kurum, bu yönüyle diğer iş kollarından ayrılmakta ve mesleğin kamu gözündeki imajının önemi de bu düzlemde diğer mesleklere nazaran oldukça artmaktadır. Çünkü polislerin şiddet kullanım yetkisi, yurttaşların onlara gösterdikleri rızanın diğer mesleklerle kıyaslanamayacak kadar fazla olmasını gerektirmektedir. Bu durum ise toplumda olumlu bir polis imajı inşa edilmesi çabasının oluşmasına yol açmaktadır. Benzer şekilde mesleklerinin yapısı gereği polislerin daima halkla iç içe olmaları nedeniyle, bu meslek diğer mesleklere nazaran daha fazla halkla ilişkiler çalışmaları gerektirmektedir. (Fındıklı, 1995: 273).

Yaşadığımız çağda polislikteki başarı, suçluları yakalama sürecinde elde edilen başarıdan öte halkla ilişkilerin niteliği ve suçu önleme sürecinde halkın verdiği destek miktarı ile ölçülmektedir. Halk desteği ile görevlerini ifa eden polisler dünyanın her yerinde başarı sağlamaktadır. Dolayısıyla polislerin halk desteğiyle görev yaptığı toplumlar, barış ve huzur toplumu niteliğine erişmektedir. (Çalışkan&Mencik, 2017).

Halkın polisi desteklemesinin; yurttaşların polise olan bakışının olumlu anlamda gelişmesinin yöntemi ise, bu kitlelere yönelik olarak polislik ve polislerle ilgili olumlu iletilerin ekiminin yapılmasıdır.

Toplumlarda polise yönelik hoşgörü ve rızanın oluşturulması için polisliğin korku kurumu olmaktan çıkarılıp bir güven kurumu konumuna getirilmesi ve insanların bilinçlerindeki olumsuz imajların silinmesi gerekmektedir. Bu şekilde bir güven kurumu konumuna ulaşan polislik mesleğinin hem saygınlığı artacak hem de kamu desteğiyle birlikte polislerin suçu önlemedeki başarısı yükselecektir. (Arslan&Kazu, 2001: 1). Bu nedenle, polis imajının olumlu bir ekseninde geliştirilmesi için yapılacak algı çalışmalarıyla polisler yurttaşlara sevdirmelidir. (Yener, 2021: 51).

Dolayısıyla, kamu nazarında polislik mesleğini ve polisler hakkında olumlu bir imaj oluşturmak oldukça önemli bir husustur. Polislere olumlu bir perspektiften bakılması ve polislerin gerçekleştirdikleri eylemlerin negatif bir ekseninde sorgulanmaması modern devletler için önemli bir konudur. Bu nedenle Türkiye de dahil olmak üzere birçok ülkede, polis - toplum ilişkileri çerçevesinde çeşitli halkla ilişkiler kampanyaları yürütülmektedir.

Türkiye'de, polislik mesleği ve kamu etkileşimi kapsamındaki bir halkla ilişkiler etkinliği olarak, 2006 yılında EGM bünyesinde Toplum Destekli Polislik birimi açılmıştır. Bu birim, EGM tarafından polis ve toplum ilişkilerini olumlu anlamda geliştirerek toplumdaki polis algısını yüceltmek amacıyla açılmıştır. Buna ek olarak Türkiye'de, gerek TV'de yayınlanan kamu spotlarıyla gerekse açık hava reklamcılığı unsurları aracılığıyla polislik mesleğinin ve emniyet teşkilatının propagandası yapılmaktadır. Sözü edilen iletişim biçimleriyle topluma polislik mesleği ve polislerle ilgili olumlu iletiler sunulmakta ve olumlu polis imajı inşası amaçlanmaktadır.

### 1.3. Televizyon Dramaları: Temsil, İmaj ve İdeoloji

#### 1.3.1. Televizyonda Temsil ve İmaj Kavramları

TV'de ve bu kapsamdaki TV dramalarında anlamın; dolayısıyla ideolojinin inşası bağlamında en kilit kavramlardan birisi *temsildir*. Günümüzde temsillerin, sembollerin ve imgelerin bireylerin yaşamlarını devam ettirebilmesinde en az zorunlu gereksinimler kadar önem arz etmesi, temsil üreticisi konumunda olan TV'nin toplumdaki ayrılmaz parçalardan birisi konumuna gelmesine neden olmuştur. (Mutlu, 2008: 86-87). Medya çalışmalarında kullanıldığı anlamıyla temsil kavramı sosyal grupların, farklı kültür; meslek; yaş; mekan ve sınıfların medyada sunum biçimini işaret eder.

Hall'e (2017: 19) göre ise kavram, fikir ve duyguların aktarım aracı olan temsil, belli bir kültüre sahip bireyler arasındaki ortak anlamların, bu anlamların üretiminin ve değiş tokuş sürecinin temel noktasıdır. Dil yoluyla anlam üretimini sağlayan süreç olan temsil, gerek gerçek dünyada var olan somut nesne, insan ya da olayları gerekse hayali şeyleri; fantezi ürünlerini veya soyut düşünceleri anlatabilir. (Hall, 2017: 40).

Hall'ün anlayışına göre temsil, anlamı inşa eden ve ileten bir fenomen; yani anlamlandırma sürecidir. Bu anlamda temsil, sözlü; yazılı yahut ikonik göstergeler aracılığıyla maddi dünyada var olan şeyleri kodlayan ya da yansıtan bir süreç değil, sözü edilen anlamlandırma sürecine anlam üreterek ve anlamların değişimine olanak tanıyarak katılımda bulunan bir süreçtir. Hall bu temsil anlayışını *inşacı temsil yaklaşımı* olarak adlandırır. (Çelenk, 2005: 81). Esasında Hall'ün anlayışı bağlamında temsilin, bir dramatik anlatının sonucundan öte başat; kurucu unsuru olduğu ve anlamın faili olarak değerlendirildiği söylenebilir. Çünkü anlamı, temsiller oluşturmakta ve izleyicilerin medya metnini anlamlandırma biçimini de temsilin ne şekilde inşa edildiği etkilemektedir. Dolayısıyla bir dramada ideolojik bir yapının varlığından söz ediliyorsa, bu ideolojik yapı temsiller aracılığıyla oluşturulmuştur. Bu bağlamda herhangi bir medya ürününde ele alınan bir konunun nasıl sunulduğu oldukça önemlidir.

Edward Said ise temsilin hakikat ve doğru ile olan bağlantısı sorgulamış ve sonuçta temsilin hakikatin yanında birçok detayla inşa edildiğini vurgulamıştır. (Söğüt, 2019). Dolayısıyla ona göre medyadaki ve bu kapsam dahilindeki dramalardaki temsiller, maddi dünyada var olan bir gerçekliğin direkt bir yansıması olarak değerlendirilemez. Bunlar hakikatin çeşitli biçimlerde dönüştürülerek bir takım formlara sokulması aracılığıyla inşa edilmiş fenomenlerdir. Eleştirel iletişim kuram ve yaklaşımları bağlamında değerlendirildiğinde, dramalardaki temsillerin çoğunlukla ideolojik kodlarla donatılarak izleyicilere sunulan imgeler bütünü olduğu söylenebilir. Bu bağlamda sözü edilen temsillerin dramanın konusu ve teması ekseninde yalnızca eğlendirme, korkutma, merak uyandırma veya heyecanlandırma gibi işlevlere sahip olmaktan öte bir takım alt metinler aracılığıyla izleyicilere çeşitli ideolojik iletiler aktarma ve onların bilinçlerini egemen ideolojinin çıkarı doğrultusunda yönlendirme amacı taşıdığı söylenebilir.

TV dramalarının ve bunlarda bulunan ideolojik unsurların hem oluşumunda da hem de çözümlenmesinde temsille birlikte bir diğer önemli kavram ise *imajdır*. Günümüzde farklı form ve içerikleriyle insanların gündelik yaşamlarında oldukça önemli bir konuma sahip olan; birçok akademik çalışmada, insanların zihinsel işleyişlerine kendisi tarafından yön verildiği ifade edilen medyada bu kavram oldukça kilit bir rol oynar. İmaj kavramı, kurumsal imaj; kişisel imaj; yabancı imajı; olumlu imaj; olumsuz imaj; istenilen imaj; mevcut imaj; ürün imajı; marka imajı gibi alt dallara ayrılmaktadır. (Öneren, 2013).

İmaj, bir kurumun; bireyin; yapının yahut bir topluluğun kendisini nasıl sunduğu ve kendisi dışındakiler tarafından nasıl algılandığıyla ilişkili bir kavramdır. İmaj en genel haliyle, kişilerin bir obje; kurum ya da kişi hakkındaki düşünceleri olarak tanımlanabilir. (Okay, 2002: 255). İmajın bir başka tanımı ise bir dizi bilgilenme süreci sonucunda zihinde oluşan imge şeklindedir. Bu ekseninde değerlendirildiğinde objektif bilgiler ya da subjektif yargılardan oluşan imajın, tutum ve davranışlar üzerindeki belirleyiciliği bulunmaktadır. (Tolungüç, 1992). Bu bağlamda imajın, imaj sahibinin

algılanma biçimine ve bu doğrultuda kendisi hakkında oluşacak duygu, düşünce ve hareketler üzerinde doğrudan etkisi olduğu ifade edilebilir.

İmajın alt kavramlarından olan kurum imajı ise bireylerin bir kurum hakkındaki inançları ve kurumun özellikleri, yetenekleri, hizmetleri ya da ürünleri ile alakalı deneyimlere dayanarak oluşturduğu izlenimlerin tamamıdır. (Geçikli, 2012: 4).

Herhangi bir kişi, kurum yahut konu hakkında kitlelerin bilinçlerinde belirli bir düşünce ya da bakış açısı oluşturulmasına olanak veren imajlar, günümüz insanların bilinçlerindeki düşünsel işleyiş için oldukça temel bir nitelik taşımaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla dolayımlanmış ve medyanın gündelik yaşamın her anına etki ettiği günümüz dünyasında imaj kavramına ilişkin hem olumlu hem de olumsuz birçok saptama yapılmıştır. İmaja daha olumsuz bir perspektiften yaklaşanlar, imajın dünyada yaşanan olayların gerçekliğini önleme, reddetme ve inkâr etme amacıyla kullanıldığını belirtmektedir. (Akyurt&Atay, 2009: 2). Bu durumda imaj, yapay nitelikler veya davranış biçimleri sergilenerek sahtekârlık ve göz boyama aracı olarak da değerlendirilmektedir.

Her bireyin ve her kurumun bir imajı bulunmaktadır. Ancak bu imajın olumlu imaj olması için için bazı eylemlerin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda medya da, günümüzde temsiller aracılığıyla imajlar inşa ederek bunu kitlelere aktarır. Özellikle TV sadece imajları oluşturmakla kalmamakta; aynı zamanda imaj odaklı anlayışın her alana etki etmesine de neden olmaktadır. (Therborn, 2010: 43).

Günümüzde TV, imajları tıpkı bir fabrikanın herhangi bir endüstriyel ürünü ürettiği gibi üretmektedir. Oldukça önemli bir imaj üretim aygıtı olan TV'de imajlar sürekli bir akış halinde, her an yeniden üretilmektedir. Temsil etmenin mutlak sınırına erişebilmek için bir kere harekete geçirilen imajlar, çağın sanatlarından daha ağır basmaktadır. TV'nin imaj üretiminde önemli olan nokta ise bu imajların nasıl üretildiği ve yeniden üretiminin nasıl gerçekleştirildiğidir. (Baker, 2018: 237-238).

TV ve imaj üretimi konusunda çalışma yürüten Esslin (2001: 86) de TV'nin imaj oluşturma ve bu imajı dolaşıma sokmaktaki gücünün yadsınamayacağını belirtirken,

oluşturulan imajların sahte; gerçeğinden daha fazla abartılı ve sığ olduğunu ifade eder ve bu imajlarla kitlelerin yönlendirilebileceğini belirtir.

Neil Postman ise *Televizyon: Öldüren Eğlence* adlı yapıtında, gelinen çağın tamamen gösteri üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. Ona göre, *gösteri çağı* adını verdiği bu dönemde politika; spor; eğitim ve spor, gösteri dünyasının uzantılarına dönüşmüştür. Bu bağlamda Postman, gösteri çağında imajların önemine dikkat çekerken, sözgelimi ABD Anayasası'nda yer almamasına karşın şişman insanların yüksek politik mevkilerden fiilen dışlandığını belirtmekte; kozmetiğin bir politikacının uzmanlık alanı olarak konumlandığını vurgulamakta ve hatta günümüzde bir gazetecinin kuaförlerine, haber metinlerinden daha fazla zaman ayırdığına dikkat çekmektedir. (Postman, 2019: 12-13).

Postman'ın düşünceleri bağlamında, günümüzün medya ile dolayımılarak görünürlüğün çok yüksek bir seviyeye çıktığı postmodern dünyasında bir insan yahut kurumun kendisini sunum biçimi oldukça önemlidir. Öyle ki, Postman'ın belirttiği üzere günümüzde imajlar, politikacıların dahi düşünce dünyalarının ötesine geçmiştir. Bu noktada Postman, eğlencenin ve gösterinin devasa aktarıcısı olarak nitelediği TV dünyasındaki imajların oldukça önemli olduğunu belirtirken, buna ek olarak TV'nin araçsal biçimi gereği anlamı da görsel imajla aktardığını belirtir. (Postman, 2019: 16-17).

Hakikatin kurgusal bir gerçeklikle dolayımılarak kitlelere aktarımının gerçekleştirildiği dramalar da imaj inşa ve aktarımı yapılan TV formatlarındandır. Postman'ın (2019: 19) bir kültürdeki toplumsal ve entelektüel düşüncelerinin biçimlenmesinde başat bir etkiye sahip olduğunu belirttiği TV'deki prime-time zaman diliminin önemli aktörlerinden olan dramaların da, anlatı yapıları ekseninde değerlendirildiğinde bir imajlar bütünü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla dramalarda ideolojik kodlarla donatılan imajlara da yer verilebilir. Bu bağlamda, çalışmanın sonraki bölümünde daha detaylı ele alınacağı üzere, her türden farklı konu ve ilgili konu

kapsamındaki detaylar, TV dramalarında çeşitli imajlar aracılığıyla sunulur ve bu imajlar talep edildiği takdirde ideolojik örüntülerle de oluşturulabilir.

Çalışmanın önceki bölümünde anlatıldığı gibi medyanın ideolojik kullanımı üzerine de çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu bağlamda TV'de inşa edilen imajlar, kitleleri etkilemek için oldukça işlevseldir. İmajlar aracılığıyla insanların algıları yönlendirilebilir. Bu nedenle günümüzde ticari organizasyonlardan politik yapılara, STK'lardan spor kulüplerine kadar birçok kurum ve kuruluş imaj yönetimine oldukça büyük bir önem atfetmekte ve bu konuda profesyonel çalışmalar yürütmektedir. Duruma ve biçimine göre bir kişinin, mesleğin yahut olgunun insanların gözünde itibarını belirleyecek oldukça önemli bir unsur olan imaj, toplumsal yaşamda, herkesin ve her şeyin bir imajı vardır. İnsanın bilinçli ya da bilinçsiz olarak oluşturduğu imajı, kendisinin olumlu ya da olumsuz değerlendirilmesine yol açar. (Öneren, 2013).

### **1.3.2. Televizyon Dramaları**

TV icat edildikten bir süre sonra dünya çapında yaygınlaşmış ve kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu modern dünyada, insanlar tarafından çeşitli gereksinimlerini karşılama aygıtı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Aziz (1981: 52-55) TV'nin işlevlerini haber verme, eğitim, eğlendirme, mal ile hizmetlerin tanıtımı ve harekete geçirme olarak sıralamaktadır. Ana akım iletişim kuramları çerçevesindeki *kullanımlar ve doyumlar* yaklaşımında da medyanın yerine getirdiği fonksiyonlar, kişinin kendi kendisini takdir etme; toplumsal ilişki kurma; keyifli zaman geçirme ve eğlenme olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda TV'nin, modern toplumlarda bireylerin boş zamanlarını değerlendirme ve eğlence ihtiyacını karşılama amacıyla kullandığı temel araçlardan birisi olduğu söylenebilir. TV yayıncılığı kapsamında birçok farklı format ve anlatı türü bulunmaktadır. Bu anlatı biçimleri arasındaki en popüler formatlardan birisi ise dramalardır.

TV dramaları biçim ve içerikleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda TV dramaları biçimsel olarak dizi, mini dizi, seriyal, süren seriyal gibi çeşitli alt türlere ayrılmaktadır. Buna ek olarak TV dramalarının, dramadaki öykü eksenindeki

ilişki ağı ve karakterlere bağlı olarak ise polisiye; hastane melodramı; bilim kurgu dizileri; durum komedileri; pembe diziler ve TV filmleri gibi tematik alt türleri bulunmaktadır. (Çelenk, 2005: 290-291), TV dizilerinin kökeni 19. yüzyılın yeniliklerinden olan tefrika romanlara dayanmakta ve bu tipteki yapımlarla, 1850'li yıllarda romanların dergilerde parçalı olarak okuyuculara sunulan sözlü anlatı tipi arasında bağlantı kurulmaktadır. (İmİK&Yağbasan, 2007: 105; Feilitzen, 2004: 18-19).

Bu bağlamda, TV dramalarının ilk örnekleri olan pembe diziler (*soap opera*) ilk olarak 1930'lu yıllarda, ABD'de radyo yayıncıları tarafından kadın dinleyicilere yönelik olarak yayınlanmaya başlamıştır. TV'nin icadından sonra bu platforma kayan dizisel anlatı, o zamandan beri tüm dünya televizyonlarına yayılan popüler bir drama anlatı formatı olarak göze çarpmaktadır. (Gledhill, 2017: 443).

Günümüzde TV dramaları biçim ve içerik yönünden keskin çizgilerle ayrılmamaktadır. Dramaların en yaygın iki türü olan dizi ve seriyaller eskiden belirgin bir biçimde birbirinden ayrılırken, günümüzde iç içe geçen bu iki alt türün ayrımını yapmak oldukça güçtür. (Çötelİ, 2016). Ancak bu iki drama biçiminin temel farkını ifade etmek gerekirse, geleneksel olarak anlatı yapısı bakımından bölüklü olan dizilerde her bölümde farklı bir olay anlatılmakta ve bir bölümde başlayan öykü aynı bölümün sonunda kapanmaktayken, seriyallerde ise seriyal boyunca bitmeyen bir ana öykü ve onun etrafında inşa olan yan öyküler bulunmaktadır.

Erol Mutlu (2008: 156) da TV dizilerinin seriyallerden farkını, dizilerin her bir bölümünde başlayarak aynı bölüm içerisinde sona eren bir öyküye sahip olması ve daha sonraki bölümlerde aynı karakterin başına bu öyküden bağımsız başka bir olay gelebilmesi; dolayısıyla bölümler arasında direkt bir ilişki olmaması olarak belirtmekte ve seriyallerin yapıları gereği bitimsiz olduğunu söylemektedir. Seriyaller dizilere kıyasla daha fazla karakterin yaşadığı olayları sonu gelmeyen bir zamansallık içerisinde bölümler arasında devam ettirirken; dizilerde ise ele alınan konular bir bölümden diğerine kadar devam etmez. Bölümler ana karakterler çevresinde gelişen farklı olayları konu eder ve olaylar o bölüm içerisinde çözülür. Bölümler arasındaki ortak yön ise

tür ve dizinin kendisine özgü öğelerdir. Günümüzde ise diziler ve seriyaller iç içe geçmiş; giderek benzeşmiştir. Artık yayınlanan dramaların çoğunu, bu iki alt türün de olumsuz özelliklerinin giderilip olumlu özelliklerinin birleştirilmesiyle ortaya çıkartılan dizi-seriyaller oluşturmaktadır. (Çöteli, 2016; Kula, 2012).

Dizi ve seriyal arasındaki ayrımın belirsizleşmesiyle birlikte görünmeye başlayan dramalar, hem dizi boyunca süregelen ana bir öykü içermekte hem de her bir bölüm içinde yaşanıp biten yan öyküleri barındırabilmektedir. (Özmen, 2014: 39). Bu nedenle günümüzde, güncel TV dramaları bağlamında akademik çevreler tarafından bu yaygın iki drama alt türü arasında net bir ayrım yapılmamaktadır. Biçim ve içerik bakımından çeşitli alt türlere ayrılıp ayrılmamaları fark etmeksizin tüm dramalar, söylem ile görüntünün gücünü birleştirip çeşitli temsiller aracılığıyla anlamlar ve imajlar oluşturmakta; anlam ve imajların oluşum süreçlerinde merak; korku; gerilim gibi anlatısal unsurlar kullanılmakta ve insanların duygu ile düşünce dünyalarına seslenerek tüm bu anlamları izleyiciye aktarma temeline oturmaktadır.

TV dramaları, barındırdığı öyküler bakımından köklerini toplumdan almaktadır. Bu yapımlar çoğunlukla, TV'nin simgesel temsil ortamında, gerçek yaşamda var olan olayları; kişileri veya gerçek deneyimleri konu edinen kurgusal; gerçek dışı medya metinleridir. Ancak anlatı yapıları gereği birer öykü olan bu yapımlar gerçeklikle ilgisiz ya da anlamsız kurgulardan ibaret değildir. Dramalar, ortaya çıktığı 1930'lu yıllardan itibaren yaşamın birer gerçeği olarak toplumda karşılık bulmuştur. Bu bağlamda dramaların çoğunlukla haftanın her günü yayınlandığı ve kurgu ile gerçekliğin iç içe geçtiği 1990'lı yıllarda, gerçek yaşam rutininin bir parçası haline geldiği söylenebilir. (Gledhill, 2017: 445).

### **1.3.2.1. Türkiye'deki Televizyon Draması Yayıncılığına Genel Bir Bakış**

TV dramaları, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de en çok izlenen ve dolayısıyla en çok reklam geliri getiren program formatları arasındadır. Türk TV'leri ilk kez 1972 yılında, *Bedava Dünya Gezisi* adlı Fransız yapımı bir dramanın Türkçe

seslendirilerek TRT'de yayınlanmasıyla drama formuyla tanışmıştır. (Çelenk, 2010: 20). Bu dramanın ardından Musa Öğün'ün TRT Genel Müdürlüğü döneminde *Ben ve Şempanze*, *Uzay Yolu*, *Kaçak ve Sirk*, *Shirley'in Dünyası*, *Görevimiz Tehlike* gibi yabancı dramalar gösterilmiştir. (Ünür, 2013). Sözü edilen bu dramalarla televizyon izleyicilerinde yavaş yavaş drama izleme alışkanlığı oturmuştur. Bu süreçte, Türk televizyonunun yerli yapım dramalara kavuşması pek uzun sürmemiş; TRT tarafından yayınlanan ilk yerli drama olarak üç bölümden oluşan *Hayattan Yapraklar*, 1973 yılında televizyon ekranlarından izleyicilere sunulmuştur. (Cankaya, 2003: 130).

1974 yılında ise İsmail Cem TRT genel müdürlüğü görevine atanmıştır. İsmail Cem'in bu göreve gelişi hem TRT tarihinde hem de yerli drama yayıncılığında bir dönüm noktası olmuştur. Kemal Tahir'in düşüncelerinden etkilenmiş olan İsmail Cem, göreve geldikten sonra yaptığı ilk basın toplantısında benimseyeceği yayıncılık anlayışını dile getirmiş ve yerli yapımlara öncelik tanınacağını sinyali vermiştir. Bu süreçte yerli drama yayınlarının başlaması için atılım yapan İsmail Cem, Yeşilçam'ın Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi ünlü yönetmenlerine TRT için drama üretmek üzere davette bulunmuştur. TRT için bir atılım dönemi olan İsmail Cem döneminde, onun daveti çerçevesinde Halit Ziya Uşaklıgil tarafından kaleme alınan *Aşk-ı Memnu* adlı roman Halit Refiğ tarafından dizi formunda çekilerek 1975 yılında TRT ekranlarından yayınlanmıştır. Otuz üçer dakikalık altı bölümden oluşan ve başarılı bir çıkış noktası olarak görülen *Aşk-ı Memnu*'dan sonra, bu dönemde yerli drama üretimi sınırlı sayıda da olsa gelişmeye başlamıştır. (Sevim, 2016; Çelenk, 2010; Ünür, 2013).

Türkiye'de yerli dramaların ortaya çıkış sürecine tarihsel perspektiften bakıldığında, ilk yerli dramaların ortaya çıktığı süreçte TRT yetkililerinin var olan sinema endüstrisinin deneyim ve birikimlerinden yararlanmak istediği ve bunu başardığı anlaşılmaktadır. Nitekim 1970'li yıllarda çekimleri Yeşilçam yönetmenleri tarafından gerçekleştirilen ve TRT tarafından yayınlanan çok sayıda drama olduğu görülürken, bunlar arasında edebi yapıtların uyarlaması olan yapımların çokça bulunması göze çarpmaktadır. Bu bağlamda, 1979 yılına gelindiğinde de Aziz Nesin'in *Seyahatname* ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* adlı yapıtları da TV'ye uyarlanmış ve

drama formunda TRT ekranlarında yayınlanmıştır. Aynı yıl gerçekleşen bir başka önemli olay, TRT'nin içerisinde TV dramalarının da bulunduğu bir takım TV içeriklerini ihraç edebilmesidir. (Cankaya, 2003: 162-163).

1980'li yıllarda neoliberal ekonomi politikaları tüm dünyada etkisini göstermeye başlamış; böylece dünyada ve Türkiye'de yeni bir döneme girilmiştir. Literatüre 24 Ocak Kararları olarak giren ve dönemin hükümeti tarafından benimsenen yeni ekonomik yaklaşımın açıklandığı kararlar ve bu sürecin ardından yaşanan 12 Eylül 1980 Darbesi Türkiye'nin neoliberal ekonomiye geçiş sürecini perçinlemiştir. Abisel (1994: 111), 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan bu gelişmelerin yayıncılığı da etkilediğini etkilediğini söylemekte ve önüne geçilemeyen ekonomik sıkıntılar ile toplumsal çalkantıların, sinemaya gitme alışkanlıklarını kaybeden insanların TV izleme pratiklerini güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Türk televizyonu bu yıllarda, soap opera (pembe dizi) formatıyla da tanışmıştır. Aynı şekilde Türkiye'de sosyal ve politik olarak çalkantılı geçen bu yıllarda yerli dramalardan öte yabancı dramalar popüler olmuştur. Özellikle Brezilya menşeli olan *Köle Isuara*, *Marimar*, *Yalan Rüzgarı*, *Rosalinda*, *Cesur ve Güzel*, *Virginia*, *Küçük Hanım* gibi dramalar ile ABD yapımı *Dallas* ile *Şahin Tepesi* adlı dramalar TV ekranlarında hakimiyet kurmuş ve bu dramalardaki kahraman niteliğindeki karakterler toplumda popülerite kazanmıştır. (Ünür, 2013; Sevim, 2016).

1980'li yıllarda TRT'nin yayın havuzunda dış kaynaklardan ithal edilen yapımların sayısının daha yüksek olmasına ve değinildiği üzere sözü edilen yabancı dramaların toplumdaki etki alanının oldukça geniş olmasına karşın birçok yerli drama da izleyicilerin beğenisine sunulmuştur. TV yayın sürelerinin uzamaya başladığı bu dönemde *Kuruntu Ailesi*, *Kartallar Yüksek Uçar*, *Perihan Abla*, *Yeniden Doğmak*, *Doktorlar*, *Uğurlugiller* ve *Bizimkiler* gibi orijinal TV dramalarıyla birlikte edebiyat yapıtlarının TV drama olarak uyarlanması da devam edilmiştir. Örneğin 1981 yılında Turgut Uyar'ın *Sarmaşık Gülleri*, Memduh Şevket Esendal'ın *İki Kadın*, Recep Bilginer'in *Sarı Naciye* ve Sait Faik Abasıyanık'ın *Baba ve Oğul*, 1983'te Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*; Tarık Bağra'nın *Küçük Ağa*, 1985'te Halikarnas Balıkcısı'nın *Parmak Damgası*, Reşat Nuri Güntekin'in 1986'da *Çalıkuşu*; 1987'de *Yaprak Dökümü*;

1988'de *Dudaktan Kalbe*, 1986'da Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 1987'de Mehmet Rauf'un *Eylül* ve Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek*, 1989'da Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* gibi yapıtları TV draması formatına uyarlanarak TRT tarafından yayınlanmıştır. (Çelenk, 2010; Sevim, 2016).

1980'li yıllardan itibaren Türkiye'yi etkisi altına alan neoliberal ekonomi, kısa bir süre içerisinde medya alanında da kendisini göstermiş ve 1989'da kurularak 1990'da deneme ardından ise gerçek yayınlarına başlayan Star 1 ile birlikte Türkiye'de özel TV yayıncılığı pratikleri de başlamıştır. Bu süreçte, kısa bir zaman aralığında özel TV kanallarının sayısı artmış ve 1991'de Mega10, 1992'de Show TV ve Kanal 6, 1993'te ise Kanal D, TGRT, CİNE 5 ve Flash TV yayınlarına başlamıştır. TV alanının neoliberal ekonomi politikalarına uygun bir biçimde özel sektörün faaliyet alanı hâline gelmesi ve dolayısıyla bu alanda kâr maksimizasyonunun amaçlandığı bir rekabet ortamının oluşması, kuşkusuz yerli drama sektörünü de etkilemiştir. Özel TV kanalları bu süreçte yayınladıkları dramalarla rekabetçi bir piyasanın temellerini atmış ve bu dramalarla öne çıkmıştır. (Sevim, 2016).

Türkiye'de drama yayıncılığı, 1989 yılından itibaren toplumsal yaşama dahil olan özel TV kanallarıyla birlikte kurumsallaşmış ve dizi sektörü olarak adlandırılan yeni sektör bu yıllarda oluşmuştur. 1990'ların ikinci yarısında ise sektör yükseliş devrine girmiş ve bu dönemde yılda 70 TV dizisi üretim kapasitesine ulaşılmıştır. (Yağcı, 2011: 28; Özertem, 2014). Bununla birlikte, sözü edilen yıllardaki piyasa ve rekabet ortamı gereğince yayınlanan dramaların sayısının artışına paralel olarak çeşitlilikleri de artmış; izleyicilerin ilgisini çekme amacıyla farklı konu ve temalarda drama yayınları gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

1990'lı yıllarda çok sayıda drama yayına girmiş ve geniş kitleler tarafından izlenmiştir. Bu dönemdeki dramalar, elli dakikayı aşmayan sürelerle sahiptir. Aynı şekilde bu yıllarda bir mahalle öyküsü içeren yahut aile için ilişkileri konu edinmiş olan yapımlar izleyicilerin ilgisini daha çok çekmiştir. (Sevim, 2016). Ailenin merkeze konumlandırıldığı bu dönem, geleneksel ailenin, politik koşullara da paralel olarak

yüceltildiği bir dönemdir. Bu yıllarda yerli drama yayınlarında dikkat çeken bir diğer nokta, özel televizyon kanallarıyla birlikte edebiyat uyarlaması dramalara artık yer verilmemesi ve bunların yerine *Bir Demet Tiyatro* (1997), *İnce İnce Yasemince* (1998) gibi güldürü türündeki drama anlatılarının beyaz camda yer almasıdır. Bu yapımların, maliyet bakımından diğerlerine kıyasla daha avantajlı olduğu söylenebilir. Aynı şekilde *Şehnaz Tango* (1996), *Babaevi* (1997), *Süper Baba* (1993) gibi yapımlar da 1990'lı yıllara iz bırakırken, İnal (1999: 277-280) tarafından belirtildiği gibi bu dönemdeki yerli dramalarda dramatik anlatı içerisinde dönüşen karakterlerden çok tipler görülmekte; toplumsal cinsiyetler, sınıfların, bir takım çatışmalar dramatik yapı çerçevesinde sönümlendirilerek izleyicilere sunulmaktadır.

1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının etkinlik göstermeye başlaması ve bu kanalların kısa zamanda çoğalmasına paralel olarak sayıları gün geçtikçe artan televizyon dramaları, serbest pazarın rekabet ortamındaki televizyon yayıncılığının ana unsurlarından birisi hâline gelmiştir. Bu yıllarda, daha önceki dönemde herhangi bir rakibi olmayan ve bu nedenle izlenme konusunda kaygısı bulunmayan TRT ise sözü edilen rekabete yeni projelerle yanıt vermeye çalışmıştır. Bu bağlamda Cankaya (2003: 273) 1991 yılında İstanbul'da TRT Film Platosu'nun temelini atıldığını; 1994 yılında yayınlanan *Kurtuluş* gibi büyük bütçeli dramalar ortaya konulduğunu belirtmektedir. Bu yıllarda TRT tarafından yayınlanan televizyon dramaları sayıca artarken dramalara harcanan bütçeler de artmış; aynı zamanda konu ve tema yönünden çeşitlilikleri de fazlalaşmıştır.

Türkiye'de drama yayıncılığı bakımından 1990'lı yıllar, bir geçiş dönemi olması bakımından oldukça önemlidir. Özel televizyon yayıncılığına geçiş ve bu doğrultudaki serbest pazarın oluşumuna paralel olarak, beyaz camda yayınlanan drama sayılarında büyük bir artış görülmüş; aynı şekilde drama çeşitliliği de oldukça artmıştır. Yayıncılıkta TRT tekelinin bulunduğu döneme kıyasla izleyicilere oldukça farklı bir deneyim yaşama fırsatı sunulan bu dönemde, var olan yerli drama sınırları aşmaya başlanmıştır. TRT'nin yayın anlayışı ve politikalarının aksine tecimsel yayıncılıkla birlikte daha çok izleyici ve daha fazla reklam geliri arzulanmış; bu amaca hizmet edecek olan dramaların yayın

pratikleri de bu dönemde artmıştır. Bu anlamda, 2000'li ve 2010'lu yıllarda birçok ülkeye drama ihraç eden Türk drama endüstrisinin temellerinin de bu yıllarda atıldığını söylemek olanaklıdır.

1990'lı yıllardaki gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yerli drama sektörü, 2000'li yıllardan itibaren bir endüstri boyutuna ulaşmıştır. 1990'lı yıllardan itibaren gazete, radyo ve sinema gibi medyumlardan gelen ve TRT deneyimini yaşamış olan izleyicilerin ilgisi, bir süre sonra başlayacak olan dizi yağmurunun sinyalini vermiş; buna paralel olarak ise 1990'ların sonu ve 2000'li yıllarda, herhangi bir ülkede görülmemiş bir dizi fenomeni doğmuştur. Bu dönemde İstanbul'da, dar bir süre zarfında devasa oranda büyüyen bir dizi sektörü kurulmuş ve güçlenmiştir. Reklam aralıklarıyla birlikte yaklaşık iki saat süren onlarca yapım, bütün büyük çaplı TV kuruluşlarında ana haber bülteni sonrasındaki yayın kuşağını; bir diğer deyişle prime-time kuşağını doldurmuştur. Yayın öncesi verilen özetlerle birlikte bu yapımların izlenmesi ritüeli, Türkiye'de akşam eğlencesi anlayışı ile evde ailece zaman geçirmenin en önemli biçimi konumuna erişmiştir. (Çelenk, 2010).

2000'li yılların başından itibaren hem televizyon kültürünün yegane taşıyıcısı hem de en çok izlenen program türü konumuna ulaşan dramalar, tematik olmayan neredeyse tüm ulusal televizyon kanallarında *prime-time* kuşağında kendilerine yer bulmuştur. 2000 yılında *Yedi Numara*, *Eyvah Kızım Büyüdü*, *Bizim Evin Hâlleri*; 2001'de *Yeditepe İstanbul*, *Tatlı Hayat*, *Aşkım Aşkım*; 2002'de *Asmalı Konak*, *Çocuklar Duymasın*, *Ekmek Teknesi*, *Gülbeyaz*, *Kınalı Kar*, *Koçum Benim*, *Yarım Elma*; 2003'te *Alacakaranlık*, *Bir İstanbul Masalı*, *Hayat Bilgisi*, *Kampüsistan*, *Kurşun Yarası*, *Kurtlar Vadisi*, *Lise Defteri*, *Sihirli Annem*, *Sultan Makamı*, *Serseri*, *Hürrem Sultan*; 2004'te *Aliye*, *Avrupa Yakası*, *Cennet Mahallesi*, *Haziran Gecesi*, *Kadın İsterse*, *Yabancı Damat* gibi dramalar yayına girmiştir. 1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının kuruluşuyla birlikte dramaların hem sayısı hem de tür ve tema çeşitliliği bakımından gösterdiği artış; özel yayıncılıkla beraber ortaya çıkan izleyici kapma yarışının etkisiyle 2000'li yıllarda da yüksek bir frekansla devam etmiş ve bu yıllarda neredeyse tüm ulusal kanalların prime-time yayın kuşağını dramalar kaplamıştır. (Baykal, 2015). Bu yıllardan itibaren RTÜK

tarafından televizyon izleme alışkanlıklarına yönelik yapılan düzenli kamuoyu yoklamalarında TV izleyenler arasında yerli dizileri takip edenlerin yüzdesinde düzenli bir artış gözlenmektedir. Bu eğilimde televizyon kanallarının büyüyen ve farklılaşan dizi portföylerinin önemli etkisi vardır. (Özertem, 2014).

2000'li yılların başından itibaren dramaların, ulusal ana yayın kuşağında bütünüyle egemenlik kurması, Türkiye'deki TV yayıncılığının en özgün yönlerindendir. TV yayıncılığı alanında kablo, uydu ve dijital paketlerle gerçekleştirilen globalleşme eğilimlerine karşı yerli yapım dramalar, yabancı dramaların hakimiyetine karşı koyan birer mega-metin olarak izleyiciye sunulmaktadır. (Çelenk, 2005: 321).

2010'lu yıllara gelindiğinde ise nicelik ve türsel çeşitlilik açısından yerli dramalar oldukça üst düzey bir noktaya ulaşmıştır. Yapım sayısındaki artış beraberinde nitel iyileşmeyi de getirmiş ve yerli dramaların yapım kalitesi belirli bir ölçüde yükselmiştir. (Sevim, 2016). Aynı zamanda bu yıllardan itibaren iletişim teknolojilerinin de gelişimiyle birlikte izleyicilere teknolojik açıdan daha nitelikli ürünler sunulmaya başlanmıştır. Sözelimi video kayıt teknolojilerindeki ilerleme sonucunda yükselen video çözünürlükleri ile ses kayıt ve iletim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte izleyiciler önceki dönemlere nazaran daha az kusurlu dramalar izleme olanağına ulaşmıştır.

Bu bilgilere ek olarak, 1990'ların sonundan itibaren Türkiye'deki drama yayıncılığında göze çarpan ayrıntılardan birisi de polisiye dramaların göstermiş olduğu yükseliştir. 1988 yılında ülkenin ilk polisiye draması olan *İz Peşinde* ile ekranlarda görülmeye başlanan polisiye türü, özellikle 2000'lerden sonra oldukça yaygınlaşmıştır. Polisiye yapımların büyük çoğunlukla birden fazla sezon devam ettiği ve özellikle 2004 itibariyle gündüz ve akşam kuşaklarında ekranlarda tekrarlarıyla birlikte yayınlandığı göz önüne alındığında, yerli yapım dramalar içinde bu türün oldukça önemli bir konuma ulaştığı anlaşılmaktadır. (Yağcı, 2011: 24-25).

2000'li yıllardan beri var olan drama yayıncılığıyla ilgili önemli bir başka detay da, *Çemberimde Gül Oya* ve *Hatırla Sevgili* gibi yakın tarihteki politik olayları ele alan

geçmişe dönük dramaların elde ettikleri başarı sonucunda, Türk edebiyatındaki önemli romanların drama olarak televizyona uyarlanmasına tekrar başlanmasıdır. *Hanımın Çiftliği*, *Yaprak Dökümü*, *Aşk-ı Memnu* gibi bu uyarlamalar, öngörülenin üzerinde bir başarı kazanmıştır. (Çelenk, 2010). 2000'li yıllar boyunca hem 1970 ve 1980'ler boyunca uyarlanmış olan bazı edebi yapıtlar tekrar uyarlanmış hem de daha önce uyarlanmamış olan çeşitli yapıtlar uyarlanarak drama formunda ekranlara gelmiştir.

2006 yılında Türk drama endüstrisi açısından oldukça önemli bir gelişme yaşanmıştır. *Gümüş* ve *İhlamurlar Altında* adlı dramalar yurtdışına ihraç edilmiştir. Bu süreçten itibaren Türkiye'nin yerli drama ihracatı başlamış ve yerli dramalar çeşitli ülkelerde izleyicilerin beğenisine sunulmuştur. (Çelenk, 2010).

Bu yıllardan itibaren çeşitli türlerde çok sayıda drama ihraç edilmiştir. Halihazırda da yerli dramalar çeşitli ülkelere ihraç edilmektedir. Bu bağlamda bir anekdot olarak belirtmek gerekirse, yurtdışında ilgiyle takip edilen Türk dramaları, Mısır ve Suudi Arabistan gibi bazı ülkelerde kültürel nedenlerle ve toplumu etkilemeleri bakımından eleştirilmiş ve sonrasında sözü edilen ülkelerde Türkiye yapımı dramaların yayınları yasaklanmıştır. Bu durum, yerli dramaların diğer ülkelerdeki potansiyel etki boyutunu da gözler önüne sermektedir.

Yıllar içerisinde büyüyen drama endüstrisiyle simetrik doğrultuda gelişen drama ihracatı, Türkiye'deki önemli ekonomik etkinlik alanlarından birisi konumuna gelmiştir. 2020 yılı itibariyle ABD'den sonra en çok drama ihraç eden ülke konumuna erişen ve drama ihracatında yıllık 350 milyon dolarlık bir ekonomik hacme ulaşan Türkiye'de drama endüstrisi, 2023 yılı itibariyle 1 milyar dolarlık ihracatı hedef olarak belirlemiştir. (Özertem, 2014; Sevim, 2016).

### **1.3.2.2. Polisiye Dramalar**

Polisiye anlatılar, geçmişten beri popülerliğini sürdüren medya metinleridir. Bu anlatıların sayıları her yıl hızla artış göstermekte, bu tür hem TV'de hem sinemada büyük bir ilgiyle takip edilmektedir. (Medin, 2016: 96). Esasında 19. Yüzyıl'ın sonunda edebi bir tür olarak ortaya çıkan polisiye, kitle iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle

birlikte sinema ve TV'ye de sıçramış ve zamanla en beğenilen ve talep gören anlatı türlerinden birisi durumuna gelmiştir. Bu bağlamda polisiye, ABD başta olmak üzere tüm dünyada ilgi çeken bir türdür. (Byers&Johnson, 2009: 9).

Türkiye'de 1988 yılında çekilmiş olan ve Kamil Renklidere ile Adem Ayrıl tarafından yönetmenliği üstlenilen *Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri* ile 1989 yılında Emin Gerçekker'in çekmiş olduğu *Kanun Savaşçıları* adlı TRT yapımları, ilk yerli polisiye dramalar olarak kabul edilir. Bu yapımların ardından günümüze kadar birçok yerli polisiye drama çekilmiştir. Bunlar arasında *Sıcak Saatler* (1997), *Yılan Hikayesi* (1999), *Karanlıkta Koşanlar* (2001), *Arka Sokaklar* (2006), *Behzat Ç: Bir Ankara Polisiyesi* (2010) öne çıkan polisiye dramalardır.

Polisiye türü, Türk drama yayıncılığında özellikle 2000'li yıllardan itibaren yaygınlaşmıştır. Bu türün, 2004 itibariyle gündüz ve akşam kuşaklarında ekranlarda tekrarlarıyla birlikte yayınlandığı göz önüne alındığında, yerli yapımlar arasında ön plana çıktığı söylenebilir. (Yağcı, 2011: 15). İlerleyen yıllarda da polisiye dramalar Türk televizyon kanallarındaki önemini yitirmemiş; 2010'lu yıllarda da birçok polisiye drama ulusal TV kanallarında kendisine yer bulmuştur.

Esasında TV yapım formatlarından dramaların bir alt türü olarak ortaya çıkan polisiye, günümüzde kendi kapsamında ortaya çıkan alt formatlara sahip bir türdür. Bu bağlamda, Yörük (2012) çalışmasında, polisiye-soruşturma, polisiye-gizem, polisiye-komedi ve polisiye- macera gibi alt türler bulunduğuna değinmektedir.

TV dramaları arasındaki en popüler türlerden birisi olan polisiye dramalarda ana karakterler polislik mesleğini icra eden bireylerdir. Bu tür dramalardaki olay örgüsü incelendiğinde, genellikle bu olay örgüsünün beş aşama ile inşa edildiği göze çarpmaktadır. Drama, ilk olay olarak bir suç işlenmesi ile başlar ve bunun ardından öykü, polis olan ana karakterlerin suç mekanına ulaşması; şüphelileri tespit ederek sorgulaması; daha sonra ipuçlarını takip ederek adli failleri araması ile devam eder. Nihayetinde ise polislerin suçluyu tespit ederek bunları tutuklaması ile bölüm sonuca kavuşmaktadır. (Medin, 2016).

Ancak polisiye dramalarda, olay örgüsü yalnızca polis, suç ve suçlu ekseninde geçmemektedir. Polisiye dramaların çoğunda polisin mesleki yaşamı dışındaki yaşamı da gösterilmekte; aile ilişkileri, sosyalleşme süreçleri, bireysel nitelikleri ve iç dünyasına da odaklanılmaktadır. Dolayısıyla bu tür dramalardaki polis imajı da aslında polisiye anlatının dramatik yapısındaki anlatısal kodlardan; yani polisin suçluyu tespit ederek yakalama sürecinden öte aslında drama içerisinde temsil edilen bütüncül bir polis yaşamı aracılığıyla oluşur. Yani dramada bütün bir anlatı içerisinde soyutlanarak temsil edilen; toplumsal yaşamın farklı kesitlerindeki -iş, aile, arkadaş ortamı vd.- davranış biçimleri ve kurduğu ilişkiler gösterilen polis karakterinin imajı ve kimliği, tüm bu sözü edilen bağlamlar aracılığıyla inşa edilir.

Genel olarak geleneksel anlatı kapsamında değerlendirilen ve kodları bu doğrultuda oluşturulan yerli polisiye dramalarda kahraman idealize edilmekte; kahraman kodları genellikle iyilik, ahlâk ve erdem üzerinde oluşturulmaktadır. Bu bağlamda polis kahramanlar, ideal kodlarla oluşturulan eylemler gerçekleştirmekte; bu karakterlerin hem halkla hem aynı rütbedeki meslektaşlarıyla, hem de amirleriyle ilişkilerinin örnek nitelikte olduğu ve dramatik anlatı boyunca olumlu kodlarla temsil edildiği görülmektedir. (Medin, 2016). Dolayısıyla bu tarz yapımların senaryoları genellikle polisi olumlayacak şekilde oluşturulmaktadır. Bu bağlamda polisiye dramaların uyuşumsuz kodları olumlu nitelikler temelindedir. Buna ek olarak Çelenk (2005: 299), polisiye türündeki anlatısal kurgunun, bu türün ortaya çıktığı toplumlardaki toplumsal yaşamda karşılığa sahip olduğunu ifade eder ve aynı şekilde yerli polisiye dramaların *kültürel gerçekliğe benzerlik* ilkesi uyarınca dünya genelindeki polisiye dramaların türsel kodlarından daha farklı olduğunu belirtir. Örneğin geleneksel polisiye dramalarda önemli bir yeri olan adli tıp kurumu gibi unsurlar yerli polisiye dramalarda pek sık kullanılmamaktadır. (Çelenk, 2005: 299).

Yerli polisiye dramalarda polis imaj ve kimliklerinin, karakterlerin Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı mensubu polisler olarak temsil edilmesi ve bu resmiyet durumunun çeşitli anlatısal kodlarla izleyiciye aktarılması nedeniyle, olumlu olarak değerlendirilebilecek ve norm dışı sayılmayacak; toplumsal olarak ideal; başarı temalı

kodlarla donatılması olasıdır. Bu bağlamda literatürdeki çalışmalara bakıldığında, yerli polisiye dramaların polisleri her anlamda olumlu kodlarla yansıttığına ilişkin birçok çalışma bulunduğu görülmektedir. Örneğin Aksel (2011: 16), yerli polisiye yapımların özellikle 2004 yılının sonrasında yerli dramalar içerisinde ön plana çıktığını ve hem gündüz hem de akşam kuşaklarında tekrarlarıyla birlikte TV'de yer bulduğunu; bu bağlamda oldukça popüler bir tür olduğunu belirtirken, bu tür yapımların polisleri olumlu bir imajla yansıtarak toplumdaki polis imajını olumlama ve polislere yönelik toplumsal kabulün sağlanması düzlemindeki iletilerle dolu olduğunu vurgulamaktadır.

Medin (2016: 96-97) de aynı şekilde polisiye yapımların, izleyicilerin karşısına hep aynı tür; bilindik eyleyenleri çıkardığına değinirken, polisiye anlatılarda kahramanın; dolayısıyla polisin her zaman idealize edildiğine ve bu karakterlerin kodlarının daima iyilik ve erdemlilik gibi olumlu imajlar ekseninde çizildiğine değinmektedir. Buna ek olarak Medin aynı çalışmasında, polisiye dramalarda kahraman konumunda bulunan polislerin her zaman tutarlı eylemler gerçekleştirdiğini; hem kendi aralarında hem de toplum ile her zaman örnek gösterilecek bir biçimde ilişki geliştirdiklerini de belirtmektedir. Yine Ece Ünür (2013) de Türkiye'deki TV yayıncılığı tarihinin en uzun süren draması olan *Arka Sokaklar* için, Rıza Baba karakterinin idaresindeki asayiş ekibinin ve bu temsiller aracılığıyla gerçek yaşamda var olan polislerin bütün suç fiilleri ve bunun faillerini alt edebilecek kuvvette olduğunu göstererek polis imajını olumlamayı amaçladığını belirtmektedir.

Ergüney (2017: 53) de özellikle *15 Temmuz 2016 Türkiye Askerî Darbe Girişimi* sonrasında asker ve polis temalı dramaların ön plana çıktığına değinmektedir.

Kıvrak (2021: 116-117) ise polislerin polisiye dramalardaki polis temsilleriyle kendi öz benlikleri arasındaki ilişkiyi ölçtüğü çalışmasında, polislerin mesleki ve sosyal yaşantısını konu edinen *Arka Sokaklar*'da polislerin hizmetlerindeki kalite anlayışının, polislerin kendi öz imaj algılarından daha yüksek olduğunu bulgulamıştır. Aynı şekilde bu çalışmada dramadaki polislerin kanunlara bağlılığının ve tarafsızlığının genel itibarıyla olumlu olarak verildiği sonucuna ulaşmıştır.

### 1.3.2.3. İdeolojik Birer Aygıt Olarak Televizyon Dramaları

Araştırmanın önceki bölümünde anlatıldığı üzere, kitle iletişim teknolojileri geliştikçe iletişim alanı da bir bilimsel disiplin olarak ortaya çıkmış ve bu alandaki iki temel perspektiften birisi olan eleştirel yaklaşımın odaklandığı nokta, medya; iktidar ve ideoloji üçgeni olmuştur. Bu eksenle televizyona da bir parantez açmak gerekmektedir. Televizyonun toplumsal yaşamı, yaşam biçimlerini, kültürü, sosyal alışkanlıkları değiştiren büyük bir devrim olarak yaşama katılması, aynı zamanda boş zamanların en gözde haber kaynağı ve eğlence aracına dönüşmesi; tutum ve kararları, yaşama ve nasıl yaşanacağına ilişkin sağlam bir algı sunan etkin bir rol edinmesi anlamına da gelmektedir. (Esslin, 2001: 12).

Hem Türkiye'de hem de dünyanın geri kalan ülkelerinde en popüler; ek çok reklam getiren anlatı türlerinden olan ve dolayısıyla ulusal televizyon kanallarının prime time zaman dilimini kaplayan dramalar, TV'nin öykü anlatma sistemindeki en dolaysız anlatılardandır. Bu nedenle ortak yaşam dünyasının değerlerini, ilişki biçimlerini ve yaşam tarzlarını yeniden üreten bir anlatı olarak yerli TV dramaları, kültürel bir tutunumun oluşturulmasında büyük önem taşımaktadır. (Çelenk, 2005: 321). Bu düşüncelerden yola çıkıldığında TV dramalarının, insanlara belirli ideolojik öneriler sunmak; bir düşünce ekseninde biçimlendirilmiş doktrinleri örtülü bir biçimde sunmak için oldukça kullanışlı araçlar olduğu söylenebilir. Bu nedenle televizyon dramaları, oldukça eski bir tartışma konusu olan medya tarafından iktidar sahiplerinin ideolojisinin yayılmaya çalışıldığı düşüncesine hem ideolojik hem de kültürel bir ürün olarak katkıda bulunmaktadır. Bu noktada dramalar hem ideolojinin hem de kültürün adeta propaganda yapma fonksiyonunu gerçekleştirmekte ve senaryoları da bu fonksiyon ekseninde oluşturulabilmektedir. (Kula, 2012).

Televizyon çağıyla birlikte insanlar haber ve dizi izleyen amorf kitlelere dönüşmüş ve bu kitleler, ister Dallas dizisi isterse Körfez Savaşı'na ilişkin haberler aracılığıyla olsun hakikati değil, medya tekelleri ve bunların arkasındaki metropol ülkelerin egemenlik yapısının kurguladığı ideolojik bir dünya betimlemesini seyretmektedir.

Dünyanın kurgusal düzlemde ele alındığı bu betimleme, kitlelerin santimentalize edilmiş görüngülerinin işlendiği bir *soap-opera* biçimindedir. (Oskay, 2018: 109).

Bu noktada, medyayı dramalar da dahil olmak üzere bütüncül bir yapı olarak ele alan eleştirel düşünürler N. Chomsky ve E. S. Herman'ın düşüncelerine değinmek de yararlı olabilir. Chomsky ve Herman (2012: 72), medyanın ileti ve simgeleri sıradan insanlara ileten bir sistem olarak çalıştığını ve eğlendirmek, avutmak ve bireyleri toplumun bütününe eklemleyen değer, inanç ve davranış kodları aşlamak gibi işlevleri taşıdığını belirtmektedir. Günümüzde dramalar da izleyiciler için özellikle eğlence ve avutma işlevini gören medya metinleridir. Sözü edilen iki düşünürün düşünceleri ekseninde drama izleme edimi, insanların boş zamanlarını değerlendirmesini sağlayan yahut eğlence gereksinimlerini karşılayan sıradan bir ritüel değildir. Chomsky ve Herman'ın düşünceleri bağlamında dramalar, ideolojik kod ve göstergelerle donatılan; izleyicilerin bilinçlerine çeşitli tutum, değer ve davranış önerileri yerleştirmeye çalışan araçlardır. Sözü edilen tutum, değer ve davranışlar ise egemen ideolojinin belirlediği sınırlar kapsamında üretilen; egemen ideolojinin sahibi olan iktidar kesiminin kendi konumlarını sürdürebilmek için bağımlı kitlelere uygun gördüğü bir bütünün parçasıdır.

Bu düşüncelere göre, aslında televizyonun ses ve görsel aktarım olanağının gücü kullanılarak gerçek yaşamın kurmaca bir kopyasının oluşturulduğu dramalar aracılığıyla, hegemonik biçimde ideolojik bir yeniden üretim yapılmaktadır. Televizyon dramalarında sunulan temsil ve imajlar, genellikle mevcut toplumsal yapıyı; koşulları ve gelenekleri koruma amacı taşımaktadır. Bu dramalardaki temsiller, imajlar ve ritüeller, çoğunlukla herhangi bir eleştirel ya da sorgulayıcı bir düşünce içermez. Aksine sözü edilen temsillerde, çoğunlukla egemen ideolojinin farklı göstergeler aracılığıyla yeniden üretimi gerçekleştirilir. Örneğin, Karadaş (2013) *Adını Feriha Koydum* adlı dramada, aile içerisinde babalık ve erkeklik rolüne atfedilen ve dramada da yeniden üretilen toplumsal değerler nedeniyle babanın, aile içerisindeki en güçlü konuma sahip birey konumuna sahip olduğunu, aynı şekilde erkek kardeşin de zaman içerisinde kız kardeşe kıyasla daha güçlü bir konuma geldiğini tespit etmiştir. Bu bağlamda mevcut toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bir drama aracılığıyla yeniden üretildiğini belirtmek olanaklıdır.

Benzer şekilde bir drama, türü ve işlediği konuyla bağlantılı olarak bir ideolojinin direkt aktarıcısı; propaganda unsuru olarak da kullanılabilir. Örneğin *Payitaht Abdülhamid*, *Diriliş Ertuğrul* ve *Mehmetçik: Kut'ul Amare* gibi tarihi drama türünde olan dramalar, mevcut politik iktidarın ideolojik ilgisi doğrultusunda yayınlanmaktadır. (Kuyucu, 2019). Bu dramalar milliyetçi ve muhafazakâr ideolojinin doğrudan propagandasının yapıldığı ve insanların bu düşünce etrafında örgütlenmesinin amaçlandığı yapımlardır. Aynı şekilde *Kurtlar Vadisi*, *Söz* gibi dramalar da milliyetçi ideolojinin topluma aktarılmasını amaçlayan dramalara örnek olarak gösterilebilir. Ancak televizyon dramalarının ideolojik kullanımı, verilen örneklerdeki gibi doğrudan amaç ve etki beklentileriyle sınırlı değildir.

Görsel ve söylemsel unsurlarla inşa edilen dramalarda anlam, Hall (2017: 29)'ün temsil kuramını açıklarken üzerinde durduğu temsil biçimlerinden hem simgesel işaretler hem de dizinsel işaretler aracılığıyla inşa edilmektedir. Hatta televizyon dramalarının popüleritesinin altında, gerçek dünyayı çeşitli temsiller aracılığıyla yeniden üretme; yani gerçek dünyanın temsili bir biçimi olma iddiasının yattığı da öne sürülebilir. Bu noktada, temsille ilgili çalışmalarda ideoloji kavramının da öneminin oldukça büyük olduğu ve bu doğrultuda ideolojinin, temsiller aracılığıyla sunularak gerçekliğin yığımlara kabul ettirildiği söylenebilir. (Söğüt, 2019). Literatüre bakıldığında gerçeklik ve temsil arasındaki sınırın oldukça belirsizleştiği göze çarpmaktadır. Bu durumda, TV dramalarındaki yer alan temsillerin, bunların alımlayıcısı olan insanlar tarafından gerçekmişçesine algılanabildiği sonucuna ulaşılmaktadır. (Yener&Geçer, 2021).

Dramalarda temsiller aracılığıyla inşa edilen anlamın temelinde ise bir öykü bulunmaktadır. Sözlü kültürün mihenk taşı olan öyküler, insanlara inançlarını ve kimliklerini anlatarak onları birbirlerine bağlar. Öykülerin içinde gerçeklik; kahramanlık; dini inançlar, ahlak ve felsefeye kadar her türlü detay bulunmaktadır. (Sanders, 1999: 14-15). Dramalar da içerisinde bulunan öyküler bakımından tüm bu detayları barındırmaktadır. Dolayısıyla talep edildiği takdirde dramanın temelindeki öykü, ideolojik kodlarla biçimlendirilmekte ve bu öykü etrafında kurgulanan karakterler

de yine ideolojik kodlarla donatılabilmektedir. Bu bağlamda dramaların, ideolojinin hegemonik bir biçimde işleyerek, insanlara idealize edilen çeşitli yaşam ve kimlik kalıplarının sunulmasına olanak veren aygıtlar olduğu söylenebilir. Böylece TV dramalarında oluşturulan kurmaca dünyadaki olay örgüsü, karakterler ve imajlar aracılığıyla insanlara belirli bir karşıtlık çerçevesinde iyi ve kötünün; doğru ve yanlışın ne olduğu anlatılarak benimsetilebilmektedir. Bu durum ise her zaman direkt olarak belirli bir ideolojik temayla değil; farklı türlerdeki yapımlarda bulunan temsil ve imajlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.

Televizyon dramalarında kitlesel olarak yaygınlaştırılmak istenen düşünce, davranış ve inançlarla donatılmış çeşitli iletilerin doğrudan izleyicilere aktarılmaktansa, bir hikaye içerisinde daha derin bir biçimde gönderilmesi önemli bir detaydır. Böylelikle verilmek istenilen ideolojik iletiler izleyicilere daha derinden ve örtülü bir biçimde aktarılmaktadır. Bu durumda hem izleyiciler ideolojik aktarım niyetini fark etmemekte hem de sözü edilen ideolojik yapıyı daha derin bir biçimde algılamakta ve içselleştirme olasılıkları artmaktadır. Çünkü öykülerin içine serpiştirilerek derinden gönderilen iletiler, izleyicilerin zihinsel süreçlerini daha fazla çalıştırmakta ve bununla doğru orantılı olarak daha çok etkide bulunmaktadır. Sözü edilen öyküleme süreciyle izleyicilere sunulanı sadece gerçek değildir. Yeniden üretilen gerçek muhtemelen çarpıtılmış; insanların beklentileri ve yapımcı ile yatırımcıların talepleri doğrultusunda yeniden biçimlendirilmiştir. Sonuçta ise çağımızın en büyük öykü anlatıcısı olan TV'de, dramaların anlatı yapıları etrafında öykülenerek inşa edilen imaj ve temsiller aracılığıyla insanlara belirli bir değerler sistemi önerisi yapılmaktadır. (Ünlü&Aslan, 2018; Kozloff, 1992: 67).

Egemen ideolojilerin aracı olan televizyondaki bir medya metni olarak dramalardaki anlatı kurgusu ekseninde, insanların hayal gücü ele geçirilmektedir. Bu süreçte ise dramanın barındırdığı estetik form ve duygusal nitelikler kullanılmaktadır. Drama anlatıları, içerdiği temsiller aracılığıyla içerisinde barındırdığı dolaylı ideolojiyi izleyicilere aktarmakta; onlara diyalektik bir çerçeve içerisinde olumlu ve olumsuz olanı göstermekte ve belirli bir düşünsel perspektif önerisi yapmaktadır. Bu bağlamda

yaşamın her anında var olan hegemonya ve hegemonik iktidar; televizyon dramaları kapsamında da kendisini göstermektedir. Örneğin yerli dramalarda bazı kimlikler sembolik olarak yok edilip ötekileştirilirken; bazılarıysa normal bireyler olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda dramalardaki kimlikler egemen sistem tarafından kurgulanırken, kadınlar daima ikinci planda tutulmakta ve belirli etnik gruplar asla temsil olanağına sahip olamamaktadır. (Gledhill, 2017: 449; Özçetin, 2018: 132; Ünür, 2013).

Televizyon dramaları, işlenen konu; olay örgüsü ve dramatik yapı çerçevesinde gerçek dünyadan farklı bir dünya oluşturarak izleyiciye bu yapay dünyayı sunar. Bunu da kendi anlatı sistemi ve kurmaca yapısı içerisindeki temsil ve imajlar aracılığıyla gerçekleştirir. Bu dramalar dramatik yapılarının gerektirdiği şekilde, halihazırda var olan kültürel değerleri kullanmaktadır. Bu süreçte ise insanların duygularını da harekete geçirmektedir. (Çöteli, 2016). Her bir televizyon draması, kendi özgün anlatı sistemi içerisinde çeşitli temsil ve imajlarla birçok anlamı ve bunların birleşimiyle dramanın bütününe inşa ederken, bir takım kod ve göstergeler kullanmaktadır. Ancak buradaki önemli detay, televizyon dramalarında işlenen tema ve konuların, ortaya çıktıkları toplumdan alınmasıdır. Polisiye dramalar üzerinden örnek verilecek olursa, toplumsal güvenlik ve asayiş sağlama isteğinin insanların yüzyıllardır üzerinde durduğu bir konu olduğu ve dolayısıyla polislik mesleğinin de oldukça eski tarihlerden bu yana mevcut bulunduğu söylenebilir. Aynı şekilde polisiye dramalarda işlenen konuların da yine toplumlarda mevcut olarak yaşanmış ya da yaşanmakta olan çeşitli suçlar olduğu; yani drama izleyicilerinin gerçek yaşamda da karşılaştığı yahut karşılaşma potansiyelinde olduğu olaylar olduğu söylenebilir. Bu bağlamda televizyon dramalarının ideolojik yapısı çözümlenirken üzerinde durulacak nokta, kökleri toplumda olan gerçek olay; kişi; kurum ve geleneklerin sözü edilen dramalarda hangi göstergelerle; nasıl bir imgesel yansıma içerisinde kodlandığıdır.

ABD'li iletişim bilimci George Gerbner'in hem ana akım hem de eleştirel iletişim kuramları kapsamında değerlendirilen ve özellikle televizyonun uzun süreli etkileri üzerine odaklandığı *kültürel göstergeler ve ekme - yetiştirme* kuramına değinmek yararlı

olacaktır. Gerbner, endüstrileşme sonrası oluşan yeni demokratik yönetim sistemiyle birlikte bu sistemdeki egemen güçlerin kamunun ileti üretim alanını da denetim altına aldığını ifade eder. Çünkü medyanın simge üretim ve dağıtım ortamı toplumların gündelik yaşam pratikleri içerisindeki egemen kodların dönüşümüne ve yeniden biçimlenmesine; dolayısıyla kamunun kendisinin de yeni bir forma girmesinde etkilidir. Gerbner'e göre televizyonda, toplumda zaten var olan çeşitli göstergeler kullanılarak çeşitli medya metinleri üretilir ve insanların tüketimine sunulur. Bu düşünceye göre toplum, televizyona girdi sağlayan bir yapıdır ama çoğu zaman fark edilmeyen, görmezden gelinen yahut gündelik yaşamın içerisindeki alışılmışlıktan dolayı dikkatlerden kaçan pek çok kültürel gösterge televizyonun sanal dünyasında yeniden üretilir. Fakat Gerbner'in sözü edilen kuramı bağlamında televizyon, kaynağı toplumun kendisi olan çeşitli göstergeleri alıp yeniden üreterek topluma bu yeni formuyla sunsa dahi, televizyonun gerçekleştirdiği edim basit bir yeniden üretim değildir. Çünkü ona göre televizyondan sunulan iletiler, bu platformun da yönetimini ele geçirerek kamusal bilgi akışı ile eğlence ritüellerini kontrol eden egemen ideoloji sahipleri tarafından biçimlendirilmektedir. Bu bağlamda televizyonda toplumda mevcut olan göstergelerin kullanılarak çeşitli ürünlerin üretilmesi ona göre tamamen ideolojiktir. Buna göre toplumsal yapının tüm katmanlarına ulaşan televizyon, toplumdaki çeşitli kültürel göstergeler alarak onları basitçe yinelemez; onları amaca uygun biçimlendirip dönüştürerek topluma geri gönderir ve tekrarlanan yaygın kalıplar aracılığıyla organik bir biçimde birbiriyle ilişkili ve içsel olarak uyumlu olan belirli bir dünya görüşünü insanlara sunar. Bu uygun kalıpların en genel olanlarına *ana akım* adı verilir. Ana akım kavramını, televizyonun ekmeye çalıştığı genel dünya görüşü ve değerler olarak tanımlamak olanaklıdır. (Alemdar&Erdoğan: 2005: 173-174; Güngör, 2018: 117-118).

Gerbner'in bu kuramına göre, dramaları da içermek üzere merkezileşmiş bir öykü anlatma sistemi olan televizyon, her eve ortak imajlar ve iletiler dünyası getirir. Böylece televizyon, gelecekteki tercihleri ve kullanımları etkileyen tutumları eker ve bunları zaman içerisinde yetiştirir. Egemen ideolojilerin aracı olan televizyonun etkileri uzun vadeli ve bireylerin toplumsal gerçekliğini biçimlendirecek şekildedir. (Özçetin, 2018:

129-132). Buna göre TV tarafından topluma sürekli olarak aktarılan çeşitli imaj ve düşünceler; daha genel bir tabirle ideolojik iletiler zaman içerisinde izleyicilerin bilincine yerleşmiş olur.

Gerbner'in diğer medya platformlarından farklı olduğunu öne sürdüğü ve en büyük işlevinin, toplumsal yapıyı stabilize ederek dönüşüme karşı direnmeyi teşvik etmek olduğunu belirttiği televizyonun, ona göre sahip olduğu ekme ve yetiştirme mekanizmasının işleyişi bu şekildedir. (Tokgöz, 2015: 318).

Gerbner'in ekme yetiştirme kuramıyla ortaya attığı düşünceler ve televizyon yayınlarının ele alınması bakımından inşa ettiği çerçeve, televizyon dramalarının çözümlenişi bakımından da oldukça geçerlidir. Çünkü televizyon dramaları da gerçek toplumsal değerler aracılığıyla kurgulanan bir öyküyle izleyicilerine seslenir. (Ünlü&Aslan, 2016: 191).

Toplumsal yaşamda var olan çeşitli olay, kimlik ve durumları konu edinen dramalar, çeşitli göstergeler aracılığıyla bunları televizyonun yapay dünyasında yeniden üreterek topluma sunar. Dramaların televizyon yayıncılığı bağlamında en çok rağbet gören formatlardan nedeni de bir bakıma bu durumdur. Fakat gerçek yaşam pratiklerinde bulunan konuların drama içerisinde ne biçimde yeniden üretildiği; hangi göstergelerle nasıl bir temsil biçimiyle kodlandığı ve imajların nasıl oluşturulduğu gibi detaylar, dramanın ideolojik yapısını belirlemektedir. Yani esasında drama anlatısının yapılandırılma biçimi aracılığıyla, Gerbner'in düşüncelerinde belirttiği gibi mevcut egemen ideolojinin korunmasına yönelik unsurlar da içerilebilir, bunun tam tersine; çeşitli göstergeler aracılığıyla egemen ideolojiye dönük olarak eleştirel bir perspektif de sunulabilir. Gerbner'in düşünceleri de dahil olmak üzere bu tez kapsamında ele alınan tüm eleştirel kuramlar bağlamında yorumlanacak olursa, televizyon dramalarındaki iletiler, egemen ideolojinin çıkarına uygun bir biçimde; mevcut iktidar sahiplerinin belirlediği ölçü ve sınırlılıklar dahilinde kodlanmaktadır.

Bu bağlamda, yerli dramalarda insanların inanma duygularını güçlendiren kurgusal gerçeklik vasıtasıyla izleyiciler için yeni bir dünya inşa edilir. Bu dünya,

izleyicileri kendi toplumsal gerçekliğinden uzaklaştırmakta ve temelinde sınıf, cinsiyet ve etnik farklılıkların yeniden üretildiği; paraya bağlı gücün yüceltildiği bir dünyaya çekmektedir. Bilinçli olarak oluşturulan kurmaca dünyada her şeyin yaşanması olanaklıdır. Bu dramalar mevcut toplumsal yapının yeniden üretimlerini içermekte ve yaygınlaşmasını hedeflemektedir. (Özsoy, 2006: 38).

Televizyon dramalarında zaman zaman, toplumun gündelik yaşamında gündemde olan konular da işlenmekte ve izleyiciler gündemdeki konulara ilişkin taraflı bir bakış açısı ile adeta propagandaya maruz bırakılabilmektedir. Örneğin Türkiye'de belirli sebzelerde fiyat artışı yaşanan Şubat ve Mart 2019 aylarında, o dönemin en çok izlenen yapımlarından olan *Payitaht Abdülhamid* adlı dramada sebze fiyatlarının aracılar tarafından kasıtlı olarak artırılarak dönemin padişahının, yığınların gözünde olumsuz bir imaja sahip olmasının amaçlandığı iletilerinin oluşturulduğu sekanslar bulunmaktadır. (Kuyucu, 2019). Bu örnek olay, iktidar sahipleri tarafından gereksinim olarak görüldüğü takdirde dramalar aracılığıyla kamuoyuna çeşitli ideolojik iletilerin, dramatik anlatı yapısı içerisine yerleştirilerek izleyicilere sunulabildiğinin net bir göstergesidir. İktidar sahipleri tarafından dramalar aracılığıyla insanlara sunulan ideolojik iletiler ile onların düşünsel dünyalarında bir imge iklimi oluşturulması ve kamuoyunda arzu edilen düşünce rüzgarının inşası hedeflenmektedir.

Eleştirel bağlamda bakılacak olursa drama senaryoları, genellikle iktidarın; egemen ideolojinin taşıyıcısı olacak biçimde oluşturulmaktadır. (Kuyucu, 2019). Böylece egemen ideolojinin sahip olduğu düşünce, tutum ve değerler yahut egemen ideolojinin arkasındaki iktidar sahiplerinin, geniş halk kesimlerinde bulunmasını istediği yaşam tarzı, bu kesimlere dramatik anlatı yapısı içerisinde hegemonik bir biçimde aktarılmaktadır. Bu durumda dramalar, hakikatin mekanik bir kopyası olma nitelikleriyle kurgusal anlatıları kapsamında oluşturdukları çeşitli imaj ve temsil dolayımı anlamlar ile izleyicilere egemen ideolojiyi empoze eder. Bu bağlamda bazı dramalardaki karakterlerin yaşam tarzları aracılığıyla simgesel bir sınıfsal statü oluşturularak izleyicilerin bu simgeleri belirli bir uyuşum içerisinde alarak içselleştirilmesi sağlanır. Bu durumda statü simgeleri sınıf ideolojisini izleyiciye yansıtır; böylece dramalardaki

karakterlerin yaşam biçimleriyle egemen ideoloji yeniden üretilmiş olur. Bir yandan izleyiciler sözü edilen yaşam tarzına ulaşamayacak olsa da onların bu seviyeye ulaşma umudu; bir yandan da egemen sınıfın servet ve özel mülkiyetinin sorgulanamazlığı temsil edilir ve izleyiciler sınıfsal yenilgiyi kabullenmeye zorlanır. (Mersin, 2007).

Bu noktada S. G.Larson'un televizyonun yapısına ilişkin belirtmiş olduğu düşüncelerinin de televizyon dramaları bağlamında oldukça geçerli olduğu söylenebilir. Larson'a (2006: 2) göre medyadaki hakikat, gerçek dünyadaki işleyişe dair belli anlam ve yorumları destekleyecek temsillerle yeniden sunulmakta ve bu temsiller statükoyu; belirli inanç ve yapıları tutarlı olarak destekleyecek biçimde bilinçli olarak seçilmekte ve buna göre oluşturulmaktadır. Dramaların kurmaca dünyaları içerisinde de belirli egemen inanç ve değerler, belirli bir tutarlılık çerçevesinde olumlanarak sembolize edilmekte ve izleyicilerin tüketimine sunulmaktadır. Olumlu bir imajla aktarılan bu toplumsal değerler aracılığıyla kitlelere, bu imajlara uygun bir yaşam biçimine sahip olma gerektiği önerisi yapılmaktadır. Bu bağlamda, örneğin yerli televizyon dramalarında özellikle iş yaşamında başarılı olan kadın karakter temsillerinden öte annelik ya da ev hanımlığı gibi toplumdaki geleneksel kadın rollerinin temsili, belirli bir ideolojiye ve dolayısıyla tektipleştirme amacı doğrultusunda imajlar oluşturabilmektedir. (Çocgun, 2012: 842). Aynı şekilde alkollü içki tüketiminin, genellikle olumsuz bir imajla çizilen karakterler tarafından gerçekleştirilmesi de, bu ürünlerin tüketiminin gerçekleştirilmemesi gerektiği iletisini topluma aktarmakta; dolayısıyla ideolojik bir alt metin içermektedir. Bu bağlamda, izleyicileri eğlendirmenin yanı sıra onları biçimlendirmek üzere de planlanmış olan ve belirli yaşam tarzlarını onlara kabul ettirmek ve izleyicileri yönlendirme amacına sahip olan televizyon yayınları arasında dramalar popüler bir yayın formatı olarak dikkat çekmektedir. (Söğüt, 2019).

Televizyon dramalarında tek tip bir yaşam sunulmaktadır. Bu bağlamda, senaryoları ekseninde bazı dramaların, izleyicileri bir konuda düşünmeye yönlendirmekten öte o yapımlarda gösterilen yaşamların ideal yaşamlar biçimleri olduğu yönünde bir inançla sahip olmalarını hedeflediği söylenebilir. Böylece izleyicilerin aynı yaşama özenmelerine yol açılmaktadır. Bu durumda tek tip bir yaşam tarzı dayatılarak

izleyicilerin düşünceleri etkilenmeye çalışılmaktadır. (Mora, 2008). Bu anlamda adeta bir propaganda aygıtı işlevi gören dramalarda, yaşama ve yaşam biçimlerine ilişkin bir takım detaylar idealize edilmekte ve insanların bilinçleri, gerçekleştirilen bu idealizasyon etrafında şekillendirilmeye çalışılmaktadır.

Dramalarda çeşitli imajların tektipleştirilmesi, egemen ideolojinin senaryoya yansmasıyla daha da önemli bir konuma ulaşmaktadır. Böylelikle dramalar aracılığıyla toplum baskı altına alınabilmekte ve dramalar, dramalarda gösterilen yaşamın, toplumsal yaşam olması isteğine hizmet edebilmektedir. Bu bağlamda, muhafazakâr değerlerin egemen olduğu bir toplum oluşturabilmek için muhafazakâr unsurlara sıklıkla yer verilen dramalar, toplumdaki muhafazakarlık düzeyinin artışı ile bu ideolojinin etki alanının büyümesine yol açabilmektedir. (Kuyucu, 2019). Böylece, gerçeği yansıtmaktan ya da hakikatin mekanik bir kopyası olmaktan öte beslendiği toplumsal değerler aracılığıyla kendi gerçeğini üreten televizyon dramaları, ideolojik güçleriyle, kitlelerin belirli bir düşünce etrafında örgütlenmesini sağlayabilmektedir. Bunlara ek olarak, dramalarda çelişkili değerler ele alınsa dahi korunması gereken değerler her zaman eleştiri dışında tutulmaktadır. Bu bağlamda dramalar, egemen ideolojinin taşıyıcısı olarak ve toplumsal yapıya entegre olmuş kitleler inşa eder ve toplumda yaşanabilecek eleştirel düşünceleri engellerler. Böylelikle belirli değerlerin yayılmasına olanak sağlayarak halihazırdaki toplumsal yapının sürdürülmesinin aracı olurlar (Mutlu, 2008: 80).

Dramalarda çeşitli düşüncelerin; dolayısıyla ideolojik aktarımın yapılmasında önemli bir rolü bulunan imajlar, özenle seçilmektedir. Dramalarda ideoloji, hegemonik bir biçimde kitlelere aktarılırken, dramalardaki imajlar da bu amaca uygun doğrultudaki kodlarla donatılmaktadır. Örneğin dramalarda, düşünceleri önemli görülerek saygı duyulan kadınlar, genellikle aile büyüğü niteliğinde konumlanmış olan yaşlı kadınlar olarak temsil edilmektedir. Bu durum ise toplumsal olarak kadınlara atfedilen mevcut ve geleneksel rollerin dramadaki yeniden üretim sürecinde olumlana kadının sözünün ancak bu roller ekseninde yaşlandığında geçerlilik kazanacağı dayatması izleyiciye sunulmaktadır. (Yüksel, 1999: 73).

Bu gibi imajlar, toplumdaki geleneksel cinsiyet rollerinin korunarak ideolojik bir yeniden üretime tabii tutulmasına neden olmaktadır. Aynı şekilde, dramalarda yer alan güzellik normlarına uygun kadın temsilleri ve fit erkek imajlarının ön plana çıkarılması ile de tek tip bir güzellik algısı inşa edilmekte ve bununla da kalmayarak bu karakterlerin kullandıkları ve sahip oldukları ürünler -sözelimi makyaj malzemeleri veya otomobiller- ile kapitalizmin tüketim odaklı anlayışı ile bu ideolojinin yeniden üretimi bu yapımlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Benzer şekilde dramalardaki lüks tutkusu tüketim ideolojisini beslemekte; özellikle ultra zenginlerin yaşam biçimleri aracılığıyla sunulan lüks yaşam imgesinin, bireyin yaşamda ulaşmak istediği tek amaç olduğu gibi bir imaj oluşturmaktadır. (Karaboğa, 2016; Kuyucu, 2019).

Dramaların imaj üretim biçimine odaklanan Mutlu (2008: 161) ise, bu yapımlarda belirli meslek kollarının yaygın biçimde konu edinildiğine değinir. Ona göre özellikle polis, avukat, doktorlar ön plana çıkarılmakta ve dramalardaki mesleki temsiller adeta önem düzeyine göre konumlandırılmaktadır. Bu durumda toplumsal algısı üst düzey olan meslekler daha itibarlı imajlarla sunulup olumlanırken; öteki mesleklerin ise nispeten itibarsız bir imajla sunulduğu söylenebilir. Dolayısıyla özellikle yerli dramalarda sınıfsal farklılıklar izleyicilere oldukça net bir biçimde yansıtılırken, liberal düşünceye uygun alt metinler de zihinlere aktarılmış olur.

Benzer şekilde yerli TV dramalarında olumsuz imaj inşası da sıklıkla başvurulmuş bir durumdur. Bu dramalarda düşük gelir grubu çoğunlukla eğitimsiz bireyler olarak temsil edilir ve çoğu yapımda bu gelir grubuna dahil olan kişiler, -işçiler, hizmetçiler, kapıcılar vd.- dedikodu yapan ve kültürel olarak kendisini geliştirememiş bireyler olarak izleyicilere yansıtılmaktadır. Örneğin *Çocuklar Duymasın* adlı dramadaki hizmetçi Emine karakteri, eğitilmiş ve üst düzey meslek sahibi Gönül ve Meltem'e göre dedikodu yapmaya daha meyilli ve sıklıkla bu meylini gerçekleştiren bir karakter olarak göze çarpmaktadır. Benzer şekilde *Bizimkiler* dizisindeki kapıcı Cafer de sürekli olarak dramadaki diğer karakterlerin arkasından dedikodu yapan bir karakter olarak dikkat çekmektedir. (Koçak&Küçük, 2020: 206-207).

Bu örneklerden de yola çıkılarak birçok dramada idealize edilen temsiller aracılığıyla çeşitli değer, eylem ve konumların yüceltilerek topluma sunulduğu söylenebilir. Bu durum da dramalardaki ideolojinin işleyiş mekanizmasıyla doğrudan ilişkilidir. Böylece dramalar, Postman (2019: 20) tarafından televizyona yüklenen misyonlardan birisi olan “medya metaforu olarak dünyayı insanlar adına sınıflandırma; sıraya sokma; çerçeve çizme; genişletme; küçültme; renklendirme ve dünyanın görünüşüne ilişkin düşünceler ortaya atma” kalıplarını ideolojik anlamda taşımış olur.

Medyanın inşa ettiği görme biçimlerinin oluşumunda merkezi bir role sahip olan dramalar tarafından çeşitli konularda iletiler verilmekte; insanlara bir takım modeller sunulmakta veya dayatılmaktadır. (Geçer, 2015; Söğüt, 2019). Bu bağlamda, televizyon dramalarının ideolojik yönüne vurgu yapan Ünsal Oskay da, Amerikan yapımı dramalara dikkat çekmekte ve bu yapımların ideolojik olarak biçimlendirildiğini belirtmektedir. O, bu dizilerde yarışmacılık, etik, eşitsizlik, sahiplik ve pazar kurumu dışındaki tüm değerlerin eleştiriye açıldığına dikkat çekmektedir. Douglas Kellner'in çalışmalarına değinen Oskay, onun belirttiği gibi Amerikan televizyon dizilerinde çelişkili değerlerin savunuluyor gibi görünmesine karşın temel toplumsal kurumların tüm dizilerde eleştiri dışı tutulduğunu ifade ederken, tüm bu dizilerin ortaklaşa bir biçimde özel mülkiyetin önemini, insanların eşit olamayacağını, mutluluğa erişmekte bireysel bir yol bulunması gerektiğini savunmakta ve bu doğrultudaki değer ve inançlara dokunmamakta olduğunu vurgulamaktadır. (Oskay, 2018: 74-75).

TV dramaları, acılar; öfkeler; çatışmalar; kötülükler ve sonuçta ise daima ahlaki çözümlemelerden oluşur. Bu yapımlarda iyi ve kötü arasında bir savaş bulunmaktadır. Bu savaşta iyiyle kötüyü; ahlaklı ve ahlaksızı betimleyerek yansıtmak için ise belirli kod örüntüleri inşa edilmiştir. (Erdoğan, 2009).

Bu noktada, yerli polisiye dramalar üzerinden örnek vermek de olanaklıdır. Araştırmanın önceki bölümünde sözü edildiği üzere, literatüre bakıldığında Türk yapımı polisiye dramaların adeta polislik mesleği ve emniyet teşkilatının propogandasının

yapılma aracı olarak kullanıldığının öne sürüldüğü çok sayıda akademik çalışma bulunmaktadır.

Aynı şekilde 2000'li yılların ortalarından itibaren artan doğa üstü unsurlarla donatılmış diziler ve aklın ve emeğin yerine olağanüstü güçlerle çözülebilen sorunların bulunduğu yapımlar, özellikle çocuk izleyicilere ulaşılabilmesi amacıyla gündüz kuşaklarında gösterilmiştir. Aynı şekilde, dini yönüyle bilinen kanallarda yer alan *Sır Kapısı* (2002), *Kalp Gözü* (2004) *Gizli Dünyalar* (2006) gibi manevi yönü bulunan yapımlar da, mevcut düzeni sorgulamayan; kaderci anlayışta olan ve muhafazakâr ideolojik yaklaşıma uygun yaşayanların nihayetinde mutluluğa erişeceği iletisine sahip olup; bu dramalarda yayınlandıkları kanalların hem dinî hem de siyasi amaçları doğrultusunda iletiler yansıtılmıştır. (Yağcı, 2011: 25). Böylece, drama anlatısındaki kurmaca dünya içerisinde taraflı bakış açılarıyla oluşturularak çeşitli temsillerle izleyicilerin düşünsel dünyalarına girmek amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda izleyicilerin, dramadaki olay örgüsü; karakterler ve dolayısıyla dramada sunulan dünya görüşü ile ideolojiyle kurduğu ilişkinin de önemli olduğunu söylemekte yarar vardır. Bu noktada ise *parasosyal etkileşim* kavramına kısaca değinmek de yararlı olabilir. İlk olarak D. Horton ve R. Wohl tarafından 1956 yılında kullanılan parasosyal etkileşim kavramı, izleyicilerin medyadaki bir karakter, olay ya da öykülemeyle girdiği etkileşimi işaret eder. İzleyici çoğunlukla dramalarda izlediği karakterlerle kendisini özdeşleştirir; onlarla empati yapar yahut onları ailelerinden birisi gibi görür. İzleyicilerin, karakterlerle girdikleri özdeşleşim süreciyle birlikte ise onun düşünsel perspektifini kabul etmesi süreci ortaya çıkar. Böylece kurmaca ile gerçek dünya arasındaki sınır belirsizleşir ve izleyici gerçek yaşamına ilişkin zamansal ve uzamsal sınırları ayırmakta zorlanır. Çoğu zaman toplumda belirli değerlerin, davranış biçimlerinin ve tutumların yerleştirilmesi ve yaygınlaştırılmasına ilişkin stratejilerde parasosyal etkileşimden yararlanılmaktadır. Örneğin Türk televizyonlarında feodal değerlerin işlendiği, dini motiflerin yer aldığı, etnik öğelerin kullanıldığı yerli dramaların belirgin oranda artmasının temelinde de böyle bir yönelim olduğu ve topluma belirli rol modeller sunularak insanları muhafazakar ideoloji ışığındaki belirli değer ve

yaşam biçimlerine aşına duruma getirmenin amaçlandığı söylenebilir. (Cohen, 2006; Güngör, 2018: 354-356).

Literatürde yerli dramalara ilişkin, bu yapımların muhafazakar ideoloji çatısı altındaki tutum ve değerlerle donatıldığına ilişkin verilerin bulunması nedeniyle, bu ideolojik düşünceye kısaca değinmek gerekmektedir.

İnsanlar, tarihin eski dönemlerinden beri çeşitli toplumsal ve kültürel değerlerini korumak istemişlerdir. Muhafazakarlık kavramının ve muhafazakar ideolojinin temelinde de bu istek yer almaktadır. Bu nedenle muhafazakar düşünce tarihin ilk dönemlerine kadar götürülebilir. (Özipek, 2011: 16). Ancak muhafazakârlık, kültürel ve politik bir kavram olarak ilk kez Fransız Devrimi sonrasında bu ülkede ortaya çıkarak 1818 yılında François Chateaubriand tarafından çıkarılan gazeteye isim olarak verilmiştir. Bu kavramın ve ideolojinin açıkça tanımlanarak sabit; değişmez hususlarının belirlenmesi ise oldukça zordur. Bu bağlamda muhafazakar ideoloji düşüncesinden neyin anlaşılacağı konusunda kesin bir husus bulunmamaktadır. (Beneton, 2016: 7-8). Bunun nedeni, muhafazakarlığın gelenekler ve geleneksellik olgusuyla olan simetrik ilişkisidir. Her ülkede ve her toplumda farklı geleneklerin mevcut olması, bu nedenle korunması beklenen yapıların değişkenliği nedeniyle muhafazakârlığın evrensel ve standart bir tanımının olamamasına neden olmaktadır. (Erdoğan, 2006). Yine de bir tanım yapmak gerekirse muhafazakarlık, modernleşme sürecinde yok sayılma riskiyle karşılaşan kültürel yapıların varlıklarının sürekliliğinin sağlanması için gerçekleştirilen eylemler eksenindeki ideolojidir. (Bora, 2012: 54). Muhafazakârlığı oldukça geniş bir perspektiften ele alan bu tanım, kavramın siyasal; toplumsal ve kültürel çeşitli değerlerin korunması arzusunu içerdiğini göstermektedir.

Bu bağlamda, hem politik bir ideoloji hem de toplumsal değerler bütünü olan muhafazakar düşünce yerli TV dramalarındaki ideolojik imajlar bakımından değerlendirildiğinde, Türkiye'deki muhafazakar ideoloji anlayışı tarafından korunması gerektiği savunulan geleneksel değerlerin ortaya koyulması gerekmektedir. Muhafazakar düşüncede devlet ile devlet organları; dini inanç ve ahlak önem arz edilen

organizasyonlardır.. Bu düşüncede sözü edilen unsurların korunması oldukça önemli bir husustur. Aynı şekilde muhafazakar ideoloji, bireyciliğin karşısında konumlanmış toplumcu bir ideolojidir. Bu bağlamda, toplumun merkezinde ise organik bir yapı olarak aile olduğu savunulur. Dolayısıyla muhafazakar düşüncede aile kurumu oldukça önemlidir. Toplumun çekirdeği ve yapı taşı oluşturulan aile, insanın eğitime ve sosyalleşmeye başladığı en başarılı ve en eski eğitim sistemidir. (Aktan, 2007; Nisbet, 1990: 110). Türkiye'deki muhafazakar ideoloji anlayışına bakıldığında da sözü edilen unsurların önemli birer konuma sahip olduğu görülmektedir.

Bu noktada yerli dramalardan örnek vermek gerekirse, 2000'li yılların ortalarından itibaren gelişen siyasal atmosfer ve medyadaki grupların temsil ettikleri eğilimlere uygun bir şekilde, toplumda belli değerlerin, davranış biçimlerinin yerleştirilip yaygınlaştırılmasına ilişkin stratejiler geliştirildiği görülmektedir. Yerli dramalarda çoğunlukla aile kurumuna vurgu yapılmaktadır. Bu noktada, yerli dramalarda en kötü karakterlerin bile kendisine huzurlu hissettiren bir ailesinin bulunduğu söylenebilir. (Geçer, 2015).

Bu yapımlarda aile toplumun temel ve vazgeçilmez unsuru olarak temsil edilirken, kadının toplumdaki yerinin de ailesinin yanı sıra olduğunun vurgulanmakta ve kadınlara en mühim amaçlarının ailelerini birlikte ve mutlu tutmak olduğunu aşılarmaktadır. Buna ek olarak yerli dramalarda kadınların çocukları için yaptıkları fedakârlıklar ve eşlerine duydukları aşk ile öplene çıktığını belirtmektedir. Böylelikle televizyon dramaları aracılığıyla kamuoyunda, dramalardaki olumlu rol ve imajların yüceltildiği bir imge iklimi oluşturulma çabasına girilmektedir. Bu anlamda aile kurumunun önemi kitlelere ve özellikle de kadınlara aşılırken, aynı zamanda ailesine düşkün olmayan kadın ise olumlanan kadın imajının tam karşısında ötekileştirilerek; olumsuz bir imaja sahip birey olarak temsil edilmektedir. Böylece, dramalardaki kadın rollerinin genellikle benzer ve kalıplaşmış tiplerden oluşturularak ve bu durumun mevcut ataeril düzenin yeniden üretilmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. (Şener, 2016: 174; Ünlü&Aslan, 2017).

Muhafazakâr ideolojinin de oldukça fazla önem atfettiği bir yapı olduğu düşünüldüğünde, yerli dramalarda aile kurumunun olumlu bir imaj ve temsili göstergeler aracılığıyla sunulmasının rastlantısal olmadığı söylenebilir. Bu bağlamda toplumdaki yeri sağlamlaştırılmak istenen çeşitli değer ve yargıların, televizyon dramalarında ideolojik kodlarla yeniden üretilerek topluma sunulabildiği görülmektedir. Böylece televizyon dramalarının ideolojik yapıları aracılığıyla egemen ideolojinin yaygınlaştırmak istediği değerler geniş kitlelere empoze edilmeye çalışılmaktadır..

Benzer bir örnekte ise Karadaş (2013), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* adlı drama üzerinde gerçekleştirdiği çözümlemelerde, dramadaki kanuni güç temsilleri ile gerçek yaşamdaki kanuni gücü karşılaştırılmış ve sonuçta dramadaki temsillerin daha ideal bir biçimde inşa edildiğini bulgulamıştır. Bu noktada modern devletlerin yapıtaşlarından biri olan hukuk kurumunun, tıpkı yerli polisiye yapımlarda olduğu gibi bir drama aracılığıyla olumlu bir imajla; ideolojik olarak izleyicilere aktarıldığı söylenebilir. Böylece bir TV dramasının anlatı yapısıyla oluşturulan kurmaca gerçeklik dünyası aracılığıyla, çeşitli kalıp değerler ideolojik olarak yeniden üretilir.

Dramalarda oluşturulan ideolojik yapıda drama karakterlerinin kilit bir rolü bulunmaktadır. Uzun yıllar devam eden dramalardaki karakterlerle izleyiciler arasında oldukça sıkı bir bağ kurulur; dolayısıyla dramatik anlatı içerisindeki ilişkilerin içerisine radikal şekilde katılırlar ve oradaki karakterlerin heyecan, acı gibi duygularını kendileri yaşarlar. Dolayısıyla gerçek yaşamlarında her tür eylemlerinde; tavır ve davranışlarında onlara öykünürler ve kurmaca karakterler çeşitli biçimlerle bireylerin yaşamına sızarak onları yönlendirmiş olur. Bu nedenle drama kahramanının senaryoda oluşturulan bütün bir imajı, kendisini bu kahramanla özdeşleştiren izleyici birey için arzulanan imaj konumuna gelebilmektedir. Bu da ideolojik kodlarla inşa edilmiş olan drama karakterlerinin, toplumdaki bireylerin yaşam biçimlerini direkt olarak etkilemesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda izleyiciler, dramadan aktarılan iletilerle düşünce ya da tavırlarında görülecek bir dönüşümü hoşnutlukla onaylar. (Ünlü&Aslan, 2016).

Televizyon dramalarındaki anlatı yapısının ve temsil sisteminin; dolayısıyla dramanın ideolojik altyapısının biçimlenmesindeki belirleyici unsurlardan birisi de izleyicilerin beklentisidir. Tecimsel televizyon yayıncılığındaki dramaların birincil amacının diğer tüm formatlarda olduğu gibi daha çok izleyiciye ulaşmak ve reklam gelirini artırmak olduğu düşünülürse, bu durum oldukça normaldir. Bu nedenle dramalar çoğunlukla, hedeflenen izleyici kitlesinin rahatlıkla katılımında bulunabileceği; kendi yaşamlarından unsurların var olduğu ve toplumdaki yaygın kodlarla örülmüş anlatılara sahiptir. Bu bağlamda drama öykülerinde dikkat çekmek ve fark oluşturmak adına ortaya koyulan bir çok değişiklik olmasına karşın dramalarda yer alan imgeler, toplumun beklentisi dahilinde eylemler gerçekleştirmektedir. (Özsoy, 2016: 231).

Bilis (2013) de tarihi türdeki bir televizyon dramasında temsil edilen tarihsel bir olay ya da kişinin kavranması hususunda o olay ya da kişinin kendi gerçekliğinden öte, günümüz insanının beğeni ve ilgisinin belirleyici olduğunu ifade etmektedir. Tüm bunların sonucunda ise toplumda halihazırda yaygın olan egemen ideoloji ürünü tutum, kanaat, gelenek ve değerler, dramalarda yeniden üretilmiş olur.

Bazı televizyon dramalarının, anlatı yapısı ve oluşturarak yansıttığı imajlar nedeniyle ideolojik bakımdan eleştirilere maruz kaldığı da zaman zaman görülebilen bir durumdur. Bu da dramaların ideolojik yönleriyle ilgili önemli bir konudur. Örneğin *Muhteşem Yüzyıl*, tarihi gerçeklere uygun olmadığı gerekçesiyle özellikle tarih uzmanları dışındaki toplumsal kesimler tarafından ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Devlet görevlilerinin de zaman zaman katıldığı bu eleştirilerin ardından, Hürrem Sultan karakteri namaz kılarken gösterilmiş; Kanuni Sultan Süleyman öpüşme sahnelerinde yer almamaya başlamış ve bu karakterin devlet işleriyle daha çok ilgilendiği görülmüştür. Dramatik anlatıdaki bu dönüşüm, sözü edilen eleştirilerle ilişkilendirilerek açıklanabilir. (Bilis, 2013).

Bu örnekte de görüldüğü gibi toplumdaki egemen ideolojinin; özellikle politik iktidarın ideolojik değerleriyle de uyuyorsa, televizyon dramasının içeriğine ideolojik anlamda oldukça fazla etki ettiği söylenebilir. Öyle ki, içeriği toplumsal değerlere yahut

egemen ideolojiye aykırı bulunan dramaların senaryolarında çeşitli düzenlemeler yapılabilmektedir.

Sonuçta bakıldığında, bu çalışma kapsamında düşünceleri aktarılan bir takım araştırmacılara göre dramalar, ideolojik açıdan işlevsel bir kullanıma sahiptir. Dolayısıyla bu yapımlar, bir öykü etrafında biçimlendirilen basit birer TV anlatısı olmanın ötesinde, taşıdıkları kodlarla egemen ideolojinin arkasındaki kesimin hegemonik iktidarı temelinde işleyiş gösterebilen bir anlatı rolüne bürünebilmektedir. Bu bağlamda dramadaki anlatının hangi kodlarla ne biçimde oluşturulduğu; dramadaki karakter ve olayların nasıl yapılandırıldığı önemlidir. Kaynağı ve konusu toplumun gerçek yaşamından alınarak işlenen dramalar, oluşturduğu çeşitli temsil ve imajlarla izleyicilere taraflı bir bakış açısı sunma olanağına sahiptir. Onlara belirli bir dünya görüşünün, yaşam tarzının, davranış biçiminin doğru ve normal olduğunu; bazılarının ise olmaması gereken; anormal olduğunu aktarabilmektedir. Böylece dramalar, insanların bilinçlerinde çeşitli konular hakkında belirli algıların oluşmasının aracı olabilmektedir. Bu bağlamda, dramalarda çeşitli değer ve ritüeller olumlu kodlarla donatılmış temsillerle sunulabilirken, bir takım olguların ise ötekileştirilerek insanların bilinçlerine olumsuz bir imajla sunulabildiği ve bu durumun ideolojik bir algı yönetimine aracı olduğu literatürdeki verilerden hareketle söylenebilir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YENİ İLETİŞİM TEKNOLOJİLERİ EKSENİNDE DÖNÜŞEN TELEVİZYON VE TELEVİZYON DRAMASI YAYINCILIĞI

İletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte TV yayıncılığında yeni bir döneme girilmiş ve teknolojinin sağladığı olanaklarla birlikte geleneksel TV'lere ek olarak internet TV ve bu kapsamdaki OTT (Over the Top) TV'ler ortaya çıkmıştır. OTT TV, görsel ve işitsel içeriklerin geniş bant veri aktarım biçimi aracılığıyla izleyicilere aktarıldığı, hem TV hem de mobil cihazlarla erişilebilen ve izleyicilerin çoğunlukla abonelik yoluyla ulaştığı yeni nesil TV platformlarına verilen addır. (Moyler&Hooper, 2010). Netflix'in, küresel anlamda en bilinen OTT TV platformu olduğunu belirtmek olanaklıdır. Son yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'deki OTT TV'lerin de sayısı gün geçtikçe artmakta ve bu artışa paralel olarak yerli orijinal internet dramalarının sayısı giderek çoğalmaktadır. Bu bağlamda OTT TV dramalarının hem hedef kitlesi ile izleyici havuzu gelişmekte hem de yerli drama üretim sektöründe kapladığı hacim büyümektedir.

Drama yayıncılığında sözü edilen iki farklı televizyon platformunun varlığı, bu yapıların yayınladıkları dramalar arasında üretim, içerik ve izleme pratikleri arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulmasını zorunlu kılmaktadır. Esasında OTT TV'ler, içinde bulunduğumuz dijital çağda geleneksel televizyonun teknolojik olarak daha da gelişkin; modern bir versiyonu olarak insanların kullanımına girmiştir. Ancak bu iki televizyon biçimi arasındaki teknolojik farklılığın yalnızca bu düzeyde kalmadığı; yayıncılar ve izleyiciler açısından medya içeriğinin üretimiyle tüketimi bağlamında da çeşitli farklılıklara neden olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, özleri; dramatik anlatı yapıları aynı olsa dahi geleneksel televizyon dramaları ile OTT TV dramaları arasında dramanın iki tarafı olan yayıncılar ve kullanıcılar bakımından çeşitli farklılıklar bulunmaktadır.

Araştırmanın bu bölümünde, tündengimsel bir yaklaşımla OTT TV platformları ile bu platformların ortaya çıkmasını sağlayan internet, yeni medya ve internet

televizyonu teknolojileri tarihsel ve teknolojik bağlamlarda açıklanacak, sonrasında ise OTT TV dramaları ile geleneksel televizyon dramaları yayıncılar ve izleyiciler açısından barındırdıkları farklar bakımından karşılaştırılacaktır.

## **2.1. Anlam ve Kapsam Olarak Geleneksel Medya ile Yeni Medya Kavramları**

İnsanlık, tarih boyunca bireysel ve toplumsal yaşamı kolaylaştırması için çeşitli teknolojiler geliştirmiştir. Bu bağlamda iletişim, özüyle olduğu kadar geliştirilen teknolojiler bakımından da insan yaşamındaki en önemli alanlardan birisidir. Tarih boyunca geliştirilen iletişim teknolojilerine bakıldığında dikkat çeken önemli detaylardan birisi, her yeni iletişim teknolojisinin daha öncekilere kıyasla verileri daha büyük kitlelere daha hızlı biçimde dağıtma odaklı olmasıdır. Bu bağlamda, iletişim teknolojilerinin tarihsel gelişimini inceleyen Baldini (2005: 5) kitle iletişim araçlarının gelişiminde üç kırılma noktası olduğunu belirtmekte ve bunları Sümer Uygarlığı tarafından yazının bulunmasının ardından iletişim araçlarındaki dönüşümü tetikleyen *chirografik devrim*; onbeşinci yüzyılda matbaanın bulunuşu ile ortaya çıkan *Gutenberg Devrimi* ve sonuncusu ise telgraf ile başlayıp radyo ve televizyon gibi araçların da ortaya çıkmasına olanak veren *elektronik devrim* olarak sıralamakta ve bu üç sürece büyük bir önem atfetmektedir.

Baldini tarafından yapılan bu sınıflandırma bağlamında değerlendirildiğinde de kitle iletişiminin, sözü edildiği gibi daha hızlı, daha kolay ve daha fazla ileti aktarma odaklı olarak geliştiği söylenebilir. Bu odak ekseninde özellikle 20. Yüzyıl'ın başından itibaren iletişim teknolojileri hızlı bir biçimde gelişmiş ve kitle iletişimi zamanla küreselleşmiştir. Bu süreçle birlikte neredeyse tüm dünya kitle iletişiminin paydaşı hâline gelmiştir. Bu süreçte özellikle televizyon çok önemli bir role sahip olup adeta itici güç konumunda bulunmuştur. Ancak 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren geliştirilmeye başlanan dijital tabanlı yeni iletişim teknolojileri, iletişimin tüm tarafları için sunduğu yeni olanaklarla bu olguyu farklı bir boyuta taşımıştır. Bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan yeni iletişim araç ve ortamları,

teknik yapıları; içerik üretimi ve kullanım pratikleriyle geçmişten bu yana var olan televizyon gibi daha eski iletişim araçlarına göre oldukça farklı bir yapıya sahiptir. 1990'lı yıllardan itibaren, analog cihazlardan sayısal tabanlı teknolojilere geçiş süreciyle birlikte ortaya çıkan yeni iletişim araçları, medyanın dönüşüm yaşamasına neden olmuştur. Bu nedenle literatürde, kökeni ve kullanımı daha geçmiş tarihlere giden iletişim araçlarıyla, bilgisayar ve internet tabanlı olarak geliştirilen iletişim araçları arasında temelden bir ayrım yapılmakta ve araştırmalar da bu ayrım ekseninde biçimlendirilmektedir. Bu bağlamda gazete, dergi, radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçları *geleneksel medya* kavramı altında değerlendirilirken; internet, cep telefonu, bilgisayar, CD-DVD, oyun konsolları, tabletler ise *yeni medya* olarak adlandırılmakta ve bu kategorizasyon altında incelenmektedir. (Binark, 2007: 21-23; Şahin&Şahin, 2016). Geleneksel medya ve yeni medya kavramları çerçevesinde, günümüzdeki iletişim araştırmalarının, gelişen iletişim teknolojileri ve yeni medyayı önemseyen yenilikçi bir yaklaşım ekseninde yürütülmesi gerektiği öne sürülmüş ve bu şekilde yürütülen araştırmalar, ikibinli yıllardan sonra medya çalışmaları 2.0 kapsamında değerlendirilmiştir. (Dikmen, 2017).

Esasında medya biçimleri arasında ayrım gözetirken geleneksel ve yeni sıfatlarını kullanmak bir sorunsal oluşturmaktadır. Çünkü geliştirilerek toplumsal kullanıma sokulan her iletişim teknolojisi, kendisinden önce kullanımda olan iletişim teknolojilerine göre çeşitli yenilikler içermekte ve bu durumda diğer teknoloji geleneksel kalmaktadır. Örneğin telefon ya da televizyon gibi elektronik iletişim araçlarının kullanıma girdiği dönemde, bu araçlar için de yeni medya terimi uygun görülmüştür. (Güngör, 2018: 397). Dolayısıyla aslında geleneksel medya ve yeni medya kavramlarının zaman ilerleyip teknoloji geliştikçe dönüşen ve farklı iletişim araçlarını işaret eden sözcükler olduğunu söylemek olanaklıdır.

Günümüz dünyası düşünüldüğünde, geleneksel medya ve yeni medya kavramlarının işaret ettiği araçlar ise yukarıda sözü edildiği gibidir. Bu bağlamda geleneksel medya ile yeni medyayı birbirinden ayıran temel farklar bulunmaktadır. Esasında geleneksel medya ve yeni medya kavramlarının oldukça kapsamlı kavramlar

olması nedeniyle bu iki medya tipi arasındaki sözü edilen temel farklara değinilecek ve daha sonra bu tezin hipotezi bağlamında geleneksel medya ve yeni medya; televizyon dramaları ekseninde karşılaştırılacaktır.

## **2.2. Temel Nitelikleriyle Geleneksel Medya ve Yeni Medya**

Geleneksel medya ve yeni medya, birbirleri üzerinden diyalektik biçimde tanımlanan kavramlardır. Bu farklı medyumların nitelikleri ve benzer yahut farklı yönleri de aynı şekilde karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Bunun nedeni, geliştirilen yeni iletişim teknolojileriyle ortaya çıkan yeni iletişim araçlarına yeni medya adı verilirken, geçmişte daha eski tarihlere dayanan geleneksel medyaya da dolaylı olarak atıfta bulunulması ve aslında bu iki medya tipinin, birbirlerinin kavramsal olarak varlığını sağlamasıdır. Geleneksel medya, teknolojik olarak sayısal yöntemlerin kullanılmadığı; belirli bir konumda merkezileşmiş olan ve bu merkezi konumdan geniş yığınlara yapılan; iletişimin gönderici tarafının aktif olduğu ancak alıcıların pasif konumda bulunduğu her türlü kitle iletişimlerinin gerçekleştirildiği araca verilen genel ad olarak tanımlanabilir. Geleneksel medya olarak adlandırılan gazete, radyo, televizyon ve sinema gibi araçlar arasında küresel anlamda en çok kullanılan araç televizyondur. Öyle ki Marshall McLuhan, elektronik iletişim araçlarının toplumsal yaşama girişiyle birlikte dünyadaki belirleyici güç olduğunu öne sürerek teknolojik determinizm yaklaşımının öncüsü olurken, bu araçlar arasında da en belirleyici rolü televizyona atfetmiştir. Ona göre elektronik iletişim araçlarının egemenliğindeki bu çağın dönüşümünde televizyon en önemli aygıttır. (Oskay, 2017: 282).

Geleneksel medyada; örneğin televizyonda belirli ve sabit bir merkezden kitlelere yönelik yayın yapılmaktadır. Aynı şekilde geleneksel medya kullanım pratiklerinde medya kullanıcılarının medya ile birer özne olarak etkileşim kurması olanaklı değildir. Dolayısıyla geleneksel medyada medya kullanıcısı ile medya arasında gerçek bir etkileşim kurulması söz konusu değildir. Bu bağlamda Mark Poster, geleneksel medyanın; dolayısıyla radyo ve TV gibi araçların hakimiyetinin bulunduğu dönemi *I. Medya Çağı* olarak tanımlamakta ve bu dönemde azınlık olan kitlelerin çoğunluk

tarafından yönlendirildiğine ve medyanın devletin etki alanındaki tek taraflı bir alan olduğuna değinerek, bu medya dönemindeki medya kullanıcıların edilgen bir yığın niteliğinde olduğunu belirtmiştir. (Aydoğan&Kırık, 2012). Ayrıca geleneksel medya kullanıcısının, medyanın içerik aktarım zamanı ile eş zamanlı olarak medya kullanımında bulunuyor olması gerekmektedir. Dolayısıyla geleneksel medya kullanımı bağlamında medya kullanıcısı, zamanlama bakımından tüketeceği içeriğin medya tarafından aktarılma saatine mahkumdur. Bu zamanlamayı, medya kurumu belirlemektedir.

Günümüzde geleneksel medya ve yeni medya ayrımı, yeni medya merkezi bir konuma oturtularak gerçekleştirilmektedir. (Şahin&Şahin, 2016). Bunun nedeni, toplumun kullanımına giren her yeni iletişim teknolojisinin öncekilere kıyasla daha işlevsel ve gelişmiş olmasıdır. Bu durum da yeni medyanın popüleriyesini artırmakta ve daha merkezi bir konuma taşınmasına neden olmaktadır. Yeni medya 1970'li yıllardan itibaren, özellikle bilgisayar ve bilgi işlem teknolojilerinde kaydedilen ilerlemelerin iletişim alanına da uyarlanmasıyla biçimlenmeye başlamıştır. (Durmuş&Gezgin, 2020: 40).

Yeni medya, bilgisayar; enformasyon ile internet teknolojileriyle özdeşleşen ve dijital iletişimin sunduğu olanaklar dahilinde gerçekleştirilen tüm iletişim süreçlerini kapsar. Açık, ağ tabanlı, sınırsız, merkezsizleşmiş ve etkileşimli bir yapıya sahip olan yeni medya, bütünüyle yeni bir iletişim çağını ortaya çıkarmış ve geleneksel iletişim düzenini temelden dönüştürmüştür. (Aydoğan&Kırık, 2012: 59). Bu bağlamda yeni medya, gündelik yaşamda giderek yaygınlaşan kullanım olanakları bulan; gündelik yaşam pratiklerini bireyler farkında olmasa dahi köklü biçimde dönüştüren; kullanım yoğunluğu nedeniyle adeta insan bedeninin bir uzantısı haline gelen tüm dijital teknolojiler olarak tanımlanabilir. Buna göre yeni medya ile birlikte iletişim sürecinde zaman ve uzamın yeri ile iletişimin biçimi, geleneksel medyaya kıyasla yeniden biçimlenmektedir. (Binark, 2007: 21-22).

Lievrouw (2016: 24-25) ise yeni medyanın özgün unsurları ve etkileri bağlamında geleneksel medyadan dört dalda farklılaştığını belirtmektedir. Ona göre yeni medya, kullanımı bakımından ağ tabanlılık ve birleştiricilik; toplumsal sonuçları bakımından ise mekansızlık ve etkileşimlilik nitelikleriyle iletişim pratiklerinde yeni bir kulvar açmıştır.

Geleneksel medyaya göre bir takım farklılıklara sahip olan yeni medyanın kapsamında internet; mobil sistemler; Blu-Ray; WA; GSM gibi iletişim teknolojilerinden VCD; DVD; GPRS'e kadar bir çok farklı teknoloji bulunmaktadır. Bu nedenle yeni medyanın, tüm bu yeni iletişim teknolojileri için kullanılan geniş kapsamlı bir kavram olduğu söylenebilir. (Törenli, 2005: 88).

Richard Rogers, yeni medyanın temelde üç önemli niteliğinin bulunduğunu belirtmekte ve bunları etkileşimlilik, kitlesizleştirme ve eşzamansızlık olarak sıralamaktadır. (Geray, 2003: 18). Bu bağlamda etkileşimlilik özelliğini, yeni medya aracılı iletişim ediminin taraflarının birbirleriyle doğrudan etkileşim kurabiliyor olması ve bu doğrultuda hem gönderici hem de alıcının birbirlerini etkileyebilmesi olanağı; kitlesizleştirme özelliğini devasa bir alıcı grubu içerisinde istenilen birey yahut gruba kitlenin genelinden bağımsız olarak erişebilme olanağı; eşzamansızlık özelliğini ise medya kullanıcılarının, yeni medya aracılığıyla istediği zamanda istediği iletiyi gönderebilme ve alabilme olanağı olarak açıklamak mümkündür. Rogers'ın çizdiği genel çerçeve bağlamında yeni medyanın geleneksel medyaya göre farkları enformasyon miktarında artış, iletişim sürecinde hızlanma, alıcı kontrolünün artışı, kitlesel yayıncılıktan dar kapsamlı yayıncılığa yönelme, medyada sahiplik ve kontrolün azalması ile etkileşim kapasitesindeki artış şeklinde sıralanabilir. (Şahin&Şahin, 2016).

Tokgöz (2015: 399) de yeni medyanın geleneksel medyadan ayrıldığı noktalar üzerinde durmakta ve bu bağlamda yeni medyanın öne çıkan özelliklerini etkileşimlilik, anındalık, uzamsızlık, kozmopolitlik, zaman aşırılık, ekonomiklik, multimedia, bireysel ve kitlesellik ile profesyonellik gerektirmemesi olarak göstermektedir.

Yeni medya kapsamında sadece internet tabanlı iletişim teknolojileri bulunmamaktadır. Yine de yeni medyanın önemli bir bölümünü internet tabanlı

medyanın oluşturduğunu ifade etmek gerekir. İnternet teknolojisi yeni medyayı biçimlendiren en önemli unsurdur. Bilgisayar teknolojileriyle birlikte internetin gelişimi ve yaygın kullanımı, yeni medyanın bugünkü niteliklerinin oluşmasını sağlamıştır. (Aydoğan&Kırık, 2012: 61).

İnternet, TDK tarafından bilgisayar ağlarının birbirine bağlanması sonucu ortaya çıkan, herhangi bir sınırlaması ve yöneticisi olmayan uluslararası bilgi iletişim ağı olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım etrafında internetin, teknik olarak birçok bilgisayarın veya bilgisayar sistemlerinin birbirine bağlı olduğu bir iletişim ağı ve birden çok bilgisayarın birbirleriyle bağlantı kurmasına olanak sağlayan iletişim sistemi olduğu söylenebilir. Bu iletişim ağında bilgisayarlar birbirlerine kablolar, uydu bağlantıları, telsiz bağlantısı vd. aracılığıyla bağlıdır. TCP/IP gibi özel protokollerle birbirine bağlı bilgisayarlar arasında bilgi paylaşımına dayalı dosya alma ya da gönderme veya sohbet gibi birçok aktivite gerçekleştirilebilir. Tarihsel kökeni 1960'lı yıllara kadar uzanan internet, sözü edilen yıllarda Soğuk Savaş'ın da etkisiyle ABD Hükümetleri tarafından hata ve kopukluklara karşı dayanıklı, güçlü ve geniş bir dijital ağ kurulması için gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda bulunmuştur.

İnternet ABD'de askeri kullanım amacıyla geliştirilmeye başlandıktan sonra çalışmalara devam edilmiş ve 1970'lerde *ARPANET* olarak adlandırılan askerî bilgisayar ağı kurulmuştur. 1980'lerde ise ABD Ordusu tarafından *MILNET* kurulmuş ve ARPANET tamamen sivil kullanıma bırakılmıştır. Bu tarihten itibaren internet, küresel çapta günden güne yayılmaya başlamıştır. Bu bağlamda Türkiye'de de 20. Yüzyıl'ın son on yılı içerisinde, internetin kullanıma girmesi için adım atılmaya başlandığı söylenebilir. Türkiye, 12 Nisan 1993 tarihinde TÜBİTAK-ODTÜ iş birliğiyle Devlet Planlama Teşkilatı Projesi çerçevesinde küresel internete bağlanmıştır. Bu bağlantı uzunca bir süre ODTÜ üzerinden gerçekleşmiş ancak daha sonra başka üniversitelerde de bağlantı kurulmaya başlanmıştır. (Ergüney, 2020).

1990'lı yıllardan itibaren küresel çapta kullanılmaya başlanan internet, ilerleyen yıllarda insanlar için gündelik yaşamlarının vazgeçilmez unsurlarından birisi haline

gelmiştir. İnternet sayesinde insanlar, bir ağ aracılığıyla zaman ve mekandan bağımsız bir biçimde istediği her türden iletişimi kurabilme ve medya ürünlerine erişebilme olanağına erişmiş ve bu doğrultuda iletişimsel eylemin çapı genişlemiştir.

Günümüzde internet, bilgisayarları ve hatta diğer kitle iletişim araçlarını birbirine bağlayacak potansiyele sahiptir. Bu noktada birbirine bağlananların sadece bilgisayarlar ve kitle iletişim araçları olmadığı ifade edilebilir. İnternet bağlantısı aracılığıyla her türlü medya içeriğinin paylaşılabilmek olanağı gün yüzüne çıkmıştır. (Geray, 2003: 19).

İnternet aracılı yeni medya teknolojileri, ana akım ulusal kitle iletişim sürecine karşı, iletişim eyleminin tarafları arasında yatay bir iletişim sürecinin gerçekleşebilmesine olanak vermektedir. Bu bağlamda Merril Moris ve Christin Ogan internet aracılı yeni medya için *çok yönlü (multi-faced)* kavramını kullanmaktadır. Bu noktada ikili, internetin doğası gereği geleneksel medyadaki kaynak, ileti ve alıcı rollerini tek başına üstlendiğini ifade eder ve bu teknolojiyle birlikte iletinin tekilden gruba; gruptan kitleye yahut ters yönde kitleden gruba ya da gruptan tekile aktarılabilceği gibi, farklı biçimlere de bürünebildiğini belirtir. (Binark&vd. 1999: 80'dan akt. Tokgöz, 2015: 401). E-mail gönderimi; WEB yayıncılığı yapmak ya da haber sitesi kurmak gibi deneyimler bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

İnternet teknolojisinin doğası gereği oluşturduğu hız, güncellenebilirlik, karşılıklı etkileşim, düşük maliyet gibi avantajlarının yanında multimedya özelliklerini de tüm unsurlarıyla kullanmanın getirdiği rekabetçi üstünlük, internete paralel olarak düşünebileceğimiz yeni medya ve iletişim teknolojilerinin, geleneksel medya olarak konumlandırılan medya karşısında oldukça önemli bir güç elde etmesine yol açmıştır. (Bulunmaz, 2014).

Dolayısıyla günümüzde yeni medya, toplumun her kesimi tarafından birbirinden farklı birçok amaçla kullanılmaktadır. Bu noktada yeni medya, gerçek kişilerin bireysel kullanımına ek olarak devletler; ticari kuruluşlar; STK'lar, siyasal partiler, üniversiteler vd. gibi birçok kurum ve kuruluş tarafından aktif bir biçimde kullanılmakta ve bu aktif kullanım gün geçtikçe daha da artmaktadır. Yeni medyanın veri aktarma hızı ve zaman

ile mekandan bağımsız olarak erişebilen herkesin kullanımına açık olması, kullanıcıların amaçlarından bağımsız olarak -haber alma, eğlence, yahut toplumsal etkileşim vd.- yeni medyayı oldukça çekici ve işlevsel kılmaktadır. Bu bağlamda yeni medyanın diğer aracılı iletişim kanallarından farkı, bir iletişim platformu olarak teknolojik akıcılığa sahip olmasında yatmaktadır. (Tokgöz, 2015: 401). Buna göre yeni medyayla birlikte iletilerin aktarım hız ve biçiminde mevcut bulunan akıcılığın, iletişim edimine yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir.

İnternet aracılı iletişim aracılığıyla mekânsal sınırların aşılması, iletişim olgu ve sürecine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu noktada, yeni medyanın insanların gündelik yaşamlarındaki etkisi oldukça artmıştır. İnsanların sosyalleşme süreçlerini de etkileyen bu yeni medya, bireylerin kültürel, sosyal ve politik seçimlerinde de belirleyici bir konuma ulaşmıştır. (Işıklar, 2017: 165). Bu süreçte yeni medya, yaşamın her kesitinde; her sektörde; her yapı ve sistemde çeşitli dönüşümlerin gerçekleşmesine neden olmuş ve bu dönüşümün bütününe *dijital dönüşüm* adı verilmiştir. Dijital dönüşümle birlikte ise geleneksel TV'ye ek olarak internet TV ve internet TV kapsamındaki OTT TV'ler ortaya çıkmıştır.

## **2.3. Geleneksel Televizyon Dramaları ve İnternet Televizyonu Dramaları**

### **2.3.1. İnternet Üzerinden Televizyon Yayıncılığı**

İnternetin yaygınlaşmaya başlamasıyla bilgisayarların birbirleriyle etkileşime girebilmesi, dileyen herkesin hazırladığı bir web sayfası ile dijital yayıncı olabilmesi tüm dünyada büyük heyecana neden olmuştur. (Akyol, 2006: 40). İnternet tabanlı olarak televizyon yayıncılığı pratikleri de bu süreçten itibaren ortaya çıkmış ve günümüzde de çeşitli varyasyonlarıyla oldukça yaygın bir biçimde devam etmektedir. İnternet televizyonu, izleyicilerin yayınları türlü biçimlerde kontrol edebilmesine olanak vererek onları aktif bir konuma taşımakta ve geleneksel televizyonun tek yönlü yayıncılık anlayışını bu noktada aşmaktadır.

Sayısallaşan dünyada televizyon yayıncılığının da bu doğrultuda ilerleme kaydetmesini; dolayısıyla internet televizyonunun ortaya çıkışını ve işleyişini özümsemekteki kilit kavramlardan birisiyse *yöndeşmedir*. (Binark, 2007: 22) İngilizce *convergence* sözcüğünün türkçeleştirilmiş hali olan yöndeşme kavramı, genel anlamda görsel ve işitsel medya; elektromanyetik sistemler ve ağ yapılanmalarının teknoloji çatısı altında bir araya gelmesi ve yeni bir ortak çalışma alanı oluşturması; medya özelinde ise tüm medya tarzlarının yine teknoloji temelinde birleşmesini işaret etmektedir. (Çimen, 2020).

Medya açısından yöndeşme kavramı, bilgisayar, görsel ve işitsel medya, telekomünikasyon gibi sektörlerin teknolojik ve ekonomik olarak birleşmesi; yeni ürün ve hizmetleri meydana getirmesi olarak tanımlanabilir. (Geray, 2003: 19). Özellikle internetin gelişimiyle birlikte literatürde sıkça kullanılmaya başlanan bir kavram olan yöndeşme ile birlikte farklı medyalar benzer hizmetleri gerçekleştirebilme olanağına kavuşmuş; dolayısıyla bir bütün olan medyanın, farklı alanları iç içe geçmiştir. Yöndeşmenin çeşitli türleri bulunmaktadır. Bu bağlamda geleneksel medyanın yeni medya unsurlarıyla bir araya gelmesine sektörel yöndeşme; bilginin elektromanyetik sistemler aracılığıyla paylaşımı ve bir ağ ile birbirlerine eklemlenmesine ise teknolojik yöndeşme denmektedir. (Yıldırım, 2009: 47).

Henry Jenkins ise yöndeşmenin teknolojik, endüstriyel, kültürel ve sosyal değişiklikleri kapsamakla birlikte, aynı zamanda medya kullanıcılarının yeni veriler aramaya ve dağınık medya içerikleri arasında bağlantılar kurmaya teşvik edilmesine yol açan ve dolayısıyla kültürel bir değişimi de işaret eden bir olgu olduğunu belirtir. O, yöndeşmenin teknolojik bir dönüşümün ötesinde endüstriyi, endüstriyle ilişkili olarak pazarı, medya dallarındaki iş görme mantalitesini ve medya tüketicilerinin eğlence anlayışını dönüştürdüğünü belirtmektedir. Jenkins'e göre yeni medya teknolojileri, aynı içeriğin pek çok farklı kanaldan akışını ve farklı biçimlerde alınılmasını olanaklı kılmaktadır. (Jenkins, 2016: 20-36).

Özellikle 20. Yüzyıl'ın sonlarından itibaren yaşanmaya başlayan ve halen devam eden dijital dönüşüm ve yöndeşme sürecinden en çok etkilenen alanlardan birisi belirtildiği üzere medya ve dolayısıyla televizyondur. Sayısallaşmanın ortaya çıkardığı olanaklarla biçimlenen bilgisayar ve internet tabanlı yeni medya; geleneksel medyadaki farklı türdeki birçok medyayı; dolayısıyla yayıncılık biçim ve pratiklerini de içinde barındırmaya başlamıştır. Bu bağlamda Jenner, icat edilişinden günümüzde kadar olan süreç ekseninde televizyonu dört farklı döneme ayırmaktadır. Ona göre 1950-1980 yılları arasını kapsayan ilk dönemde televizyon bir yönetim mekanizması ve propaganda aracı olarak yer almıştır. İkinci dönem ise 1980-1990 arasını kapsamaktadır. Bu dönemde yaygın olarak reklam ile reklama dayalı bir ekonomik sistem kendisini göstermiştir. Üçüncü dönem ise 2000'li yılların başına denk gelmektedir. Bu dönemde televizyon her türlü anlayışa hizmet eden ama internet önünde anlamını kaybetmeye başlayan bir cihaz olma yoluna girmiştir. (Jenner, 2014: 2).

Ancak internet tabanlı yeni medyanın yaşamın neredeyse her alanına etki ettiği günümüz dünyasındaki televizyon izleme pratiklerine bakıldığında, televizyonun internetle birlikte önemini yitirmektense internetle yöndeşerek farklı bir form aldığı; aldığı farklı formla birlikte etkinliğini güçlü bir biçimde sürdürdüğünü söylemek olanaklıdır. Bu ayrım ekseninde günümüzde gelinen nokta, internet ile televizyonun birlikteliğini içeren dördüncü dönemi simgelemekte ve internet televizyonculuğu ile sinemacılığı adları altında gerçekleştirilen çevrimiçi yayıncılık deneyimlerinde görülmektedir. (Gezgin, 2018). Catherine Johnson, Dördüncü Dönemin ortaya çıkışına neden olan en önemli unsurları, "Üçüncü Dönem içinde gerçekleşen dönüşümler, medya şirketlerinin ekonomik büyümesi, TV izlenme araçlarının sayıca artışı ile öde ve izle mantığına dayalı sistemin yaygınlaşması" olarak sıralamaktadır. (Johnson, 2007: 6).

Tüm bu gelişim süreci sonunda ise TV yayıncılığı, zaman içerisinde geleneksel medyaya ek olarak yeni medyada da gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Teknolojik gelişmelerle beraber televizyonun kendisini yenileyebilme özelliği, onun yeni iletişim teknolojilerine kolayca entegre olabilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda internet ve televizyon, araç yapıları ve teknolojileri gereği farklı sistemler olmalarına rağmen, son

10 yıllık süreç içerisinde yolları artık ayrılmayacak ölçüde kesişmiştir. Bu bağlamda internet ve televizyon arasındaki ilişki literatürde, çevrimiçi televizyon, dijital televizyon, internet televizyonu gibi farklı kavramlarla ifade edilmektedir. (Gezgin, 2018; Dikkol, 2020).

İnternet TV, iletişim tekniği olarak internetin benimsendiği bir TV biçimidir. Bu bağlamda internet TV'nin, hem televizyon stüdyosunda hem de farklı konumlarda video depolayarak iletmek için, internet protokolünün kullanıldığı televizyon tipi olduğu söylenebilir. (Noll, 2004: 4). Bir kitle iletişim aracı olarak çeşitli işlevleri bulunan televizyonun alışlagelmişten farklı bir yapıya bürünmesini sağlayan internet televizyonu, uydu ya da karasal yayın gibi teknolojilere gerek duymadan; internet ağı aracılığıyla televizyon yayıncılığı yapmaya ek olarak, televizyon cihazına bağlı olmadan internete erişebilen her türlü aygıtla televizyon izleme pratiklerini de olanaklı kılmaktadır. İnternet bir bakıma televizyonu ev merkezli olmaktan çıkartarak yaşamın tam ortasına yerleştirmiştir. (Akyol, 2006: 45).

İnternet TV ile insanlar TV'yi yalnızca evlerinde değil; akıllı cep telefonları, tabletler ya da diz üstü bilgisayarları aracılığıyla otobüste, spor salonunda zaman yahut mekan sorunu yaşamadan internet aracılığıyla izleme olanağına sahip olmuştur. Böylece, insanların bilinçlerinde oluşan zaman ve mekan kavramlarının anlamı ile sözü edilen teknolojinin kullanımına ilişkin ifadeler bazı kademelerden geçmiş ve farklılaşmıştır. Bu farklılaşmayla birlikte taşınabilir cihazlar bakımından, birbirini etkileyen ürünler pazarda alan bulabilmeye başlamış; bunlara ilişkin eğlence ve eğitim amaçlı yapılar değişik ürün grupları şeklinde sisteme yerleştirilmiştir. (Gezgin, 2018).

Yaşanan teknolojik gelişmeler doğrultusunda televizyon yayıncılığının internet tabanlı yeni medya üzerinden de gerçekleştirilebilirliğinin, yayıncılık açısından önemli bir ilerleme ve bu ilerleme ekseninde ortaya çıkan olanaklar bütünü olduğu söylenebilir. Çağımızın dijitalleşen dünyasından televizyon da bu dönüşümün bir parçası olmuş ve gelenekselden dijitale doğru bir evrilme sürecine girmiştir. Bu dijitalleşme süreci bağlamında, televizyonun teknolojisine; ekonomisine ve TV yapımlarının dağıtımına

ilişkin bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönüşüm sürecinde ise geleneksel TV'nin sonunun geldiğine ilişkin düşünceler dahi ortaya atılmıştır. (Mikos, 2016).

Ancak geleneksel TV ile internet TV, ne ekonomik ne de sosyolojik açıdan birbirinden ayrı düşünülemez. Teknolojik dönüşümün etkisi neticesinde gerçekleşen mobilizasyon içinde çevrimiçi platformlara yönelik oluşan adaptasyonla birlikte keskin bir değişim yaşandığı oldukça açıktır. Fakat artık internet ve televizyon arasında doğrudan bir ayırım yapmak yerine, televizyonun biçim değiştirmesine dayalı bir sistemin ortaya çıkması bunun temel nedenlerindendir. Sözgelimi, öde ve izle ilkeleri ışığındaki yayıncılık faaliyetleri, aslında, esas olarak bir ekonomik yapının, dijital alandaki karşılığı olma özelliğine sahiptir. Dijital alanda yaşanan gelişmeler, gelişmenin niteliği farketmeksizin –endüstriyel ya da içeriksel– hem toplumu hem de bireyleri TV ile daha kuvvetli biçimde etkileme durumunu sürdürecektir. Farklı teknolojilerin kullanıldığı TV'lerde içerdikleri farklı yorumlar ve bireylerin erişim olanaklarındaki farklılıklar nedeniyle daha teknolojik bakımdan farklılıklara sahip oldukları doğru olsa da, esas olarak önemli ayırım, iletilerin iletimi sonucunda, bu iletileri alan bireylerde oluşan etkinin diğer etmenlerce desteklendiği ya da desteklenmediği noktasındadır. Bu hususta belirtilen etmenler, çevre kullanıcılar ve ilgili yayınlar üzerinde kendi yorumlarını ortaya koyan bireyleri dahil etmektedir. Mevcut pazar, sanayi ve beklentiler üzerinden oluşturulan bir arz-talep eğrisi kapsamında birbirini etkilemektedir. Bu durumda ise çevrede bulunan ve yorumlarıyla diğer kişileri etkileyen milyonlarca farklı kişi, aslında temel ekonomik eğilime bir anlamda katkıda bulunmaktadır. (Gezgin, 2018).

Tüm bu veriler ışığında, yaşadığımız dünyanın son otuz yılında etkili olan dijital dönüşüm sürecinde; yaşamın içerisindeki birçok farklı sektör, olgu, ritüel ve süreç gibi televizyon yayıncılığı da dijitalleşmiş ve internet televizyonu yahut dijital televizyon gibi kavramlarla anılan yayıncılık türü ortaya çıktığı söylenebilir. İnternet televizyonuyla birlikte izleyiciler, geleneksel televizyon yayıncılığına alternatif bir televizyon tipi ile tanışmıştır. İzleyiciler, televizyon ve internet yöndeşmesi sonucunda kullanıma giren internet televizyonu ile bu alanda ortaya çıkan çeşitlilikle birlikte yeni

yayın türleriyle tanışmıştır. İnternet televizyonu ile birlikte televizyon biçimsel olarak dönüşmüş; televizyon formatları özleri bakımından aynı kalsalar dahi, yayınlandıkları aracın geleneksel televizyona göre olan biçimsel farkları nedeniyle izleyicilere daha farklı bir deneyim fırsatı sunmaktadır.

TV yayınlarnı internet bağlantısı aracılığıyla gerçekleştirme konusundaki ilk önemli girişim, Microsoft tarafından 1995 yılında MSN TV adıyla ortaya koyulmuştur. Kayda geçen ilk internet TV yayını ise 1999 yılında, yoksul ülkelerde interneti yaygınlaştırmayı hedefleyen NetAid adlı bir yardım kampanyası kapsamındaki bir konser yayını şeklinde yapılmıştır. Netaid.org adresinden yayımlanan bu konseri, üç milyona yakın izleyici takip etmiştir. (Akyol, 2006: 40). Bu yıllardan itibaren Türkiye'de, dar kapsamlı da olsa internet TV pratikleri görülmeye başlamıştır. Bu bağlamda, 1990'ların sonlarında kanalların web siteleri görülmeye başlamıştır. Sosyal medya uygulamalarının yaygınlaşmasıyla birlikte ise kanallar YouTube gibi platformlarda hesaplarını açmışlardır. Bu yıllarda geleneksel TV kanalları, internet alanındaki gelişmelerle birlikte geleneksel televizyon için üretilen programların yeni medya ortamında yayınlanmasına odaklanmışlardır. (Ateşalp&Başlar, 2020).

İnternet TV'nin geleneksel TV'ye göre temel farkı, teknolojik olarak etkileşim ve multimedia özellikleri temelinde bir TV türü olmasıdır. (Noam, 2003). Milenyum sonrasında internetin hem teknolojik bakımdan gelişmesi hem de bu durumun da etkisiyle küresel olarak yaygınlaşması sonucunda internet televizyonunda büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Bu bağlamda günümüzde gelindiği noktada, internet aracılığıyla televizyon yayıncılığı kapsamında çeşitli internet TV türleri ortaya çıkmıştır. Örneğin internet gazetelerinin WEB sayfalarında video haber paylaşımı veya bahis sitelerinde çeşitli zamanlarda naklen maç yayınları yapılması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ya da VoD (*Video on Demand*) adı verilen ve internet aracılığıyla kullanıcıların istedikleri içerikleri istedikleri zaman izleyebilmelerine olanak veren etkileşimli multimedia servisleri de internet televizyonu türlerine bir örnektir. Kullanıcılara yayın akışına bağlı kalmadan internet üzerindeki içeriklere ulaşma olanağı veren VoD uygulamasının temelinde, televizyon kanallarında izlenen programların kaydedilmesi ve

internet sunucularında depolanmasıyla kayıtlı programı izlemek isteyen bireyin, bu sunuculara ulaşarak televizyon yayını izlemesi düşüncesi yatmaktadır. Sonraki yıllarda bu teknoloji geliştirilerek *seç-izle* halini almış ve farklı televizyon teknolojilerinin (IPTV, OTT TV) içine dahil edilerek bu teknolojilerle birlikte izleyicilere sunulmuştur. Böylece, ilk defa izleyiciler kendi özgür iradeleriyle yayınları seçme olanağına sahip olarak TV izleme pratikleri bakımından öznellik konumuna erişmeye başlamışlardır. (Çaycı, 2013).

Ancak günümüzde bunlar gibi tekil örneklerden bağımsız olarak çeşitli formatlarda sistematik olarak yayın gerçekleştiren internet televizyonları bulunmaktadır. Sözü edilen internet televizyonları da kendi içinde çeşitli farklılıklara sahiptir. Düzenli olarak yayın yapan internet televizyonlarını üç dala ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki, geleneksel televizyon kanallarının kendi WEB sitelerinden yahut YouTube gibi *video akış (video stream)* kavramıyla özdeşleşen platformlardan geleneksel televizyon yayınlarını canlı olarak ya da kesitler halinde yayınlamasıdır. Bu bağlamda geleneksel televizyon kanalları, geleneksel televizyonda yayınlanan her formatı istedikleri takdirde çevrimiçi olarak internet üzerinden de yayınlatabilmektedir. Bu tür internet televizyon yayıncılığı klasik internet televizyonu olarak anılmakta ve kısaca WEB TV adı verilmektedir. WEB TV ya da klasik internet televizyonu olarak bilinen televizyon biçimi, genellikle geleneksel televizyon yayını şeklinde bir akışa sahiptir ve yayınlara bilgisayar üzerinden erişilebilmekte; bir diğer deyişle izleyiciler geleneksel TV yayınlarını WEB TV aracılığıyla internet üzerinden takip edebilmektedir. (Demirkıran, 2010: 74).

WEB arayüzü kullanılarak televizyon yayınlarının bilgisayar ekranlarından izlenmesini sağlayan teknoloji olan WEB TV'nin dezavantajı, görüntü kalitesinin garanti edilmemesidir. Görüntü kalitesi internet sağlayıcısına bağlı olarak değişmektedir. (Çaycı, 2013). Bu dezavantajına karşın alıcı, anten, kablo gibi maliyetlerden sıyrılarak geleneksel televizyondaki tüm yayınları bilgisayardan izlemeye olanak veren WEB TV ile izleyiciler istediklerinde yayını durdurma; geri alma veya tekrar izleme seçeneğine

sahip olmuştur. Böylece, televizyon izleme pratiklerinde izleyiciler oldukça aktif bir konuma geçmiştir.

İnternet tabanlı televizyondaki ikinci tip yayıncılık *İnternet Protokol Televizyon Sistemi (IPTV)*'dir. IPTV'nin geliştirilerek kullanıma sokulmasının, tarihsel olarak bakıldığında televizyon yayıncılığının teknolojik ara birim olarak internet aracılığıyla gerçekleştirilmeye başlanması sürecindeki en önemli gelişmelerden birisi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda IPTV, internet tabanlı yeni medya teknolojilerinin televizyon platformundaki kullanımının kilometre taşı niteliğindedir. İki yönlü bir etkileşime olanak tanıyan IPTV, iletişim; bilgi işlem ve içeriğe ek olarak telekomünikasyonla yayının bütünleşmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. (Dikkol, 2020).

Sayısal yayıncılık ve internet teknolojisinin bir arada kullanımından doğan IPTV, sayısal televizyon hizmetinin izleyicilere geniş bantla internet protokolü kullanılarak iletildiği yayın sistemi olarak tanımlanabilir. (O'Driscoll, 2008: 2). Bu yeni nesil TV sistemi, tamamen etkileşim olgusuna dayanmakta ve pasif izleyici kavramının ortadan kalkarak aktif izleyicilerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. (Kırık&Karakuş, 2013).

IPTV'lerde izleyicilere belirli bir hizmet kalitesi garanti edilmektedir. Bu bağlamda IPTV'nin, kullanıcıların yaptıkları ödemenin onlara nitelikli yayın olarak geri döneceğinin güveni üzerine kurulu bir sistem olduğu söylenebilir. İzleyiciler açısından etkileşimli televizyon deneyimine olanak sağlayan IPTV, internetin sağladığı tüm olanakları kullanıcılara ulaştırmak için televizyon yayınlarının yanı sıra internette gezinmeyi, alışveriş yapmayı olanaklı kılmıştır.(Çaycı, 2013). Bunlara ek olarak IPTV aynı ekranda çoklu kanal izleme seçeneği de sunmaktadır. Aynı şekilde izleyiciler kumandaları aracılığıyla televizyon yayıncılarına önerilerini sunabilmekte; dolayısıyla televizyon izleme edimindeki özne konumlarını güçlü bir biçimde sürdürebilmektedirler.

### **2.3.1.1 OTT TV**

Televizyon yayıncılığının yeni iletişim teknolojilerinin olanaklarından yararlanılarak internet aracılığıyla da gerçekleştirilme başlanmasıyla birlikte zaman

içerisinde ortaya çıkan internet tabanlı televizyon yayıncılığı, insanın ve teknolojinin doğaları gereği geliştirilmeye devam etmiştir. Günümüzde gelinen noktada ise, internet ve televizyon arasındaki ilişkinin zamanla daha profesyonel bir düzeye ulaşmasıyla oluşan ve dünya çapında en bilindik örneği Netflix olan profesyonel internet TV platformları ortaya çıkmıştır. Bu internet televizyonlarına *OTT TV (Over-the-Top Television)* adı verilmektedir. "İnternet tabanlı çalışan profesyonel televizyon hizmet sağlayıcısı" olarak tanımlanabilecek olan OTT TV'ler, kendi orijinal içeriklerini üretmekte ve bunları yayınlamaktadır. OTT TV'lerle birlikte, internet TV aracılığıyla yalnızca geleneksel TV yayınlarının olduğu gibi internet üzerinden aktarılmasının ötesine geçilmiştir. Mevcut durumda orijinal TV dramaları, filmler ve belgeseller OTT TV platformları aracılığıyla, geleneksel TV kanallarını devre dışı bırakarak; bunlardan bağımsız bir biçimde izleyicilere ulaştırılmaya başlanmıştır. (Park, 2018; Kavi&Akyol, 2020).

OTT TV'lerin ortaya çıkış sürecinde, 2000'lerin başından bu güne dek üç aşamadan geçmiştir. İlk aşamada internet, geleneksel TV'deki programların tanıtımı amacıyla kullanılmış; ikinci aşamada ise kısa gösteri ve videolar internet sitelerinde yayınlanmıştır. Üçüncü aşamada ise internet TV büyük bir yatırım alanına dönüşmüş; çevrimiçi platformlar ortaya çıkmıştır. Bu platformlarda büyük bütçeli ve özelleştirilmiş programlar üretilmeye başlanmıştır. Bu aşamada ortaya çıkan çevrimiçi internet TV biçimleri kendi izleyicileri için ürettikleri içerikleriyle, geleneksel TV'den bağımsız bir alan haline gelmiştir. (Steinkamp, 2010).

Böylece, internet aracılı televizyon yayıncılığında yeni bir döneme girilmiş ve VoD, WEB TV ve IPTV ile geliştirilen yolda daha ileri bir noktaya ulaşılmıştır. OTT TV modelinde televizyon içerikleri, kullanıcılara geniş bant veri aktarımı sistemiyle sunulmaktayken, kullanıcılar da bu içeriklere abonelikleri aracılığıyla erişebilmektedir. Kullanıcılar OTT TV'yi hem mobil cihazlarından hem de *akıllı televizyon* adı verilen yeni nesil televizyonlar üzerinden izleyebilmektedir. Bunlara ek olarak oyun konsolları, Apple TV ya da Google TV gibi set üstü cihazlar ve Blue-Ray oynatıcıları da

kullanıcıların OTT TV içeriklerine ulaşabilmesini sağlamaktadır. (Moyler&Hooper, 2010).

OTT TV, IPTV teknolojisi ile bir takım benzerlikler taşımaktadır. Bu bağlamda, iki teknolojiye de yayınların izleyicilere ulaştırılması için internet kullanılmaktadır fakat OTT TV'de yayınlar denetimsiz; açık ağlar aracılığıyla izleyicilere aktarılırken; IPTV'de kullanıcılarının bu teknolojiye yararlanabilmesi için IPTV sağlayıcısı olan bir içerik dağıtıcısına abone olma zorunluluğu bulunmaktadır. Böylece izleyiciler abone oldukları içerik dağıtıcısının sunucularındaki belirli yayınlara ulaşabilmektedir. Ancak OTT TV'de ise izleyiciler, doğrudan OTT TV servislerine üye olmaktadır. Bu durumda OTT TV, kullanıcılara daha zengin bir içerik sunmakta ve OTT TV'nin zengin içerikleri sayesinde kullanıcılar adeta bir dünya yurttaşı gibi her dilden yayınlara kolayca erişebilmekte ve iradi tercihleriyle talep ettikleri yayını izleyebilmektedir. Ayrıca IPTV'de kullanıcılar geçmişe dönük yayınlara erişememektedir. Belirli bir süreden sonra eski yayınlara erişmek için ekstra ücret ödemek gerekmektedir. Ancak OTT TV'de geçmiş yayınlara erişmek için ekstra bir ücret ödemeye gerek duyulmamakta; kullanıcılar diledikleri zaman eski tarihli yayınlara da erişebilmektedir. Üçüncü fark ise OTT TV ile çeşitli video paylaşım sitelerine -YouTube vd.- televizyon ekranından erişim sağlanması olanaklıyken, IPTV'de böyle bir olanağın söz konusu olmaması şeklindedir. (Çaycı, 2013).

Günümüzde dünya çapında en yaygın olarak kullanılan OTT TV platformu Netflix'tir. 1997 yılında ABD'de kurulmuş olan ve merkezi California'da bulunan Netflix, esasında DVD satışı yahut kiralaması gerçekleştirme hedefindeki bir şirket olarak kurulmuştur. Kuruluşundan bir yıl sonra DVD kiralama hizmeti olarak [www.netflix.com](http://www.netflix.com)'u hizmete sunan Netflix için dönüm noktası, 2005 yılında dört milyon aboneye ulaştıktan sonra, 2007 yılında video akış hizmetine başlaması olmuştur.

Netflix, 20.Yüzyılın sonundan itibaren yaygınlaşmaya başlayan yeni iletişim teknolojileriyle birlikte büyük bir dönüşüm yaşayarak internetin sunduğu fırsatlar ile yeni bir yola evrilen televizyon yayıncılığındaki yeni neslin, kuşkusuz en önemli

temsilcilerindendir. Küresel internet trafiğinde çok önemli bir yer işgal eden Netflix'e; Çin, Kuzey Kore, Kırım ve Suriye dışında tüm dünyadan erişilebilmektedir. Netflix, kullanıcılarına abonelik sistemiyle ulaşmaktadır. Bu bağlamda her ay belirli bir abonelik ücreti ödeyen Netflix kullanıcıları, Netflix'teki drama, film ve belgesel gibi içeriklere sınırsız olarak erişebilmekte ve diledikleri kadar; diledikleri mekanda; diledikleri zaman diliminde, internet bağlantısı bulunan tüm cihazlarla bu içerikleri tüketebilmektedir.

Aynı şekilde Netflix kullanıcıları izledikleri içerikleri istediklerinde durdurmakta; istediklerinde izlemeye devam etmekte özgürlerdir. Bu bağlamda Netflix, kullanıcıyı kararlarının merkezinde konumlandıran bir model inşa etmiştir. Özellikle izleyicilerine istedikleri zaman aboneliklerini iptal etme hakkı tanıyarak diğer yayın platformlarına karşı önemli bir avantaj elde eden Netflix, 2016 yılının Ocak ayında ise Türkiye'de yayınlarına başlamıştır. (Söğüt, 2020). Bu süreçten itibaren orijinal içerikleriyle birlikte ilk olarak önceki yıllarda yayınlanan Türk dramaları ile filmlerine de yer veren Netflix; sonrasında ise orijinal Türk dramaları yayınlamaya başlamıştır. Bu platformdaki ilk orijinal Türk draması ise 2018 yılında yayınlanmaya başlanan *Hakan: Muhafız* adlı fantastik, bilim kurgu ve aksiyon türlerinin kesişimindeki yapımdır.

### **2.3.1.1.1. Yerli OTT TV Platformları**

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi ve dijital dönüşümün gerçekleşmesi sonrasında televizyon yayıncılığında da büyük bir dönüşüm yaşanmış ve en sık kullanılan adıyla internet televizyonu küresel olarak yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda internet televizyonunun alt türlerinden olan OTT TV'ler de, internet televizyonunun günümüz dünyasındaki en modern ve yaygın türlerinden birisi olarak kullanıcılara internet televizyonu hizmeti sunmaktadır. Netflix ile birlikte, internet televizyonunun sınırları çizilmeye başlanmış ve bu platformun sahip olduğu nitelikler internet televizyonunu tanımlar hâle gelmiştir. (Dikkol, 2020). Bu noktada Netflix'in küresel popülerliğinin, bir çatı kavram olan internet televizyonunun bir OTT TV üzerinden tanımlanmasına neden olduğu söylenebilir.

Türkiye'den de erişilebilen Netflix, OTT TV platformlarının küresel ölçekte en yaygın kullanılan temsilcisidir. Ancak Türkiye'den erişilebilen tek OTT TV platformu Netflix değildir. İnternetin ve mobil cihazların gelişerek gündelik yaşamda büyük bir alan kaplamaya başlamasıyla birlikte dönüşen televizyon izleme pratiklerinin etkisiyle, zaman içerisinde yerli OTT TV'ler de ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, Netflix'in öncüsü olduğu bu TV platformlarının Türkiye'deki ilk örneklerinin Blu TV ve Puhu TV olduğu söylenebilir. Bunlara ek olarak 2020 yılının sonunda yayın yaşamına başlayan GAIN ile 2021 yılının başında kullanıcıların hizmetine giren EXXEN de Türkiye'deki diğer yerli OTT TV'ler arasında gösterilebilir.

Bunlara ek olarak Türkiye’de, doğrudan internet üzerinden yayın yapan Vodafone TV, Turkcell TV+, Türk Telekom Tivibu, Bein Connect, Fox Play gibi dijital içerik platformları da bulunmaktadır. Bunlar daha çok analog yayın yapan televizyon kanallarının yayınlarına çevrimiçi olarak erişmeyi sağlayan platformlardır. Fakat bu servisler genelde altyapı işletmecileri ve ödemeli TV operatörlerinin ek hizmetleri şeklinde ortaya çıktığı için saf OTT TV hizmetleri olarak değerlendirilmemektedir. Saf OTT TV, hizmet verici tarafından tek bir hizmete önem verilerek bu hizmetin sağlanmasıdır. (Kavi&Akyol, 2020).

2015'te Doğan Yayın Grubu bünyesinde kurulan ve 2016 'da yayına başlayan Blu TV, Netflix'in örneği olduğu iş modelinin Türkiye'deki ilk temsilcisi olmuştur. (Söğüt, 2020; Dikkol, 2020). Doğan Holding bünyesinde kurulan ve ücretli bir OTT TV olan Blu TV, aile şirketi tarafından finanse edilen bir kanaldır. Bu holding, aynı zamanda uzun bir dönem Doğan Medya ismiyle medya alanında etkin bir fail konumunda olmuş, 2018 yılında ise medya alanından çekilerek bu alandaki tüm yatırımlarını Demirören Holding'e satmıştır. Buna karşın Blu TV halen Doğan Holding’e bağlı olarak yayıncılık faaliyetini sürdürmektedir. Kuruluş aşamasında aile şirketi tarafından finanse edilen Blu TV, daha sonra kullanıcıların aylık abonelik ücretleri ve buna ek olarak yeni yatırımlarla ekonomik sermayesini artırma yoluna gitmiştir. Blu TV yayınlarında reklam ya da sansür bulunmamaktadır. Tıpkı Netflix gibi kendi orijinal içeriklerini üreten Blu TV'nin kuruluşundaki etkili olan etmenlerden birisinin, dünyada ve Türkiye'de bir pazar

oluşturan ve yıllar içerisinde ekonomik olarak oldukça büyüyen Netflix'in orijinal içerikleri olduğunu söylemek olanaklıdır. (Dikkol, 2020).

Blu TV'nin odaklandığı esas noktanın, Netflix'in öncülük ettiği orijinal içerik üretme konusu olduğu söylenebilir. Blu TV'nin yapımcılığını üstlenerek izleyicilerine sunduğu ilk orijinal drama 2017 yılında bu platformda yayınlanan *Masum*'dur. Bunun ardından *Dudullu Postası*, *Sahipli*, *Bartu Ben*, *Yaşamayanlar*, *7 Yüz*, *Sokağın Çocukları*, *Hiç*, *Börü: 2039*, *Alef* ve YouTube'tan transfer edilen *Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana'da* gibi dramalar Blu TV'nin orijinal içerikleri olarak yayınlanmıştır. Blu TV orijinal içeriklerinin dışında, oldukça fazla sayıdaki yabancı yapım drama ve filmleri de ithal ederek yayınlamaktadır. (Söğüt, 2020).

Bunlara ek olarak Blu TV'nin arkasındaki sermaye grubu hâli hazırda medya içerik sağlayıcısı olduğu için, ellerinde bulunan yapımların mevcut içeriklerinden oluşan havuzu platformlarına eklemledikleri de gözlemlenmektedir. (Kavi&Akyol, 2020).

Orijinal içerikleri ve geçmiş yıllarda geleneksel televizyonda yayınlanmış yerli dramalara ek olarak telif haklarını satın aldığı yabancı film ve dramalarıyla yayınlarına devam eden BluTV, JustWatch'un yaptığı araştırmaya göre 2021 yılı itibariyle Türkiye'de etkinlik gösteren OTT TV'ler arasında kapladığı %44'lük pazar payıyla lider görüntüsündedir. Blu TV'nin kurucu genel müdürü Aydın Doğan Yalçındağ, bu platformun kullanıcılara sunduğu avantajları zengin içerik, içerik hizmeti için cihaza gereksinim olmaması ve kullanıcıların istedikleri zaman üyeliklerini sonlandırma hakkı olarak sıralamıştır. (Onat, 2017).

Türkiye'deki bir diğer büyük OTT TV platformu PuhuTV'dir. PuhuTV, 2016 yılının Kasım ayında Doğu Holding çatısı altında kurulmuştur. PuhuTV, 11.000 saatin üzerindeki bir içerikle yayına başlamıştır. Blu TV'nin hemen ardından kurularak yeni medya kullanıcılarının hizmetine giren PuhuTV de Blu TV gibi hali hazırda medya alanında etkinlik yürüten holdinglerin sahipliğinde olduğu için, bu holdingin ellerindeki mevcut içeriklerden oluşan havuzu platformlarına ekledikleri görülmektedir. Bu bağlamda PuhuTV'nin, özellikle ilk yıllarında önceki yıllarda yayınlanan geleneksel

televizyon dramalarına önemli bir kota ayırdığı gözlenmiştir. Örneğin Doğu Holding'in sahipliğindeki Star TV'de yayınlanan Behzat Ç: Bir Ankara Polisiyesi, PuhuTV'nin yayın havuzuna eklediği ilk dramalardandır.

Netflix ve BluTV gibi dört ekrandan -bilgisayar, akıllı telefon, tablet ve akıllı televizyon- erişilebilen PuhuTV'nin bu iki OTT TV'den farkı, gelirini bunlar gibi kullanıcıların aboneliği aracılığıyla elde etmemesidir. İzleyicilerin istediği içeriğe istediği zaman ücretsiz olarak erişmesine olanak sağlayan ve reklam gelirleriyle finanse edilen bir platform olan PuhuTV'de klasik reklama ek olarak ürün yerleştirme yöntemiyle de gelir elde edilmektedir. Bu bağlamda, kullanıcılar, Puhu TV içeriklerine abonelik ya da başka bir ücret ödemesine gerek duymaksızın erişebilmektedir. Türkiye'de yaşayan insanların çocukluk çağlarından itibaren en sık gerçekleştirdikleri aktivitelerden birisi olan televizyon izleme edimine ücret ödemek istememesinin, alışkanlıkları gereği doğal olduğu söylenebilir. Bu bağlamda PuhuTV de yerel bir pazarlama stratejisi güderek insanların bu konudaki istek ve beklentilerini öngörmüş ve bu ekseninde bir çalışma modeli oturtmuştur. Bu model reklamların dizi içeriklerine ürün yerleştirme biçiminde eklenmesi, buna ek olarak ise TV reklamlarında olduğu gibi uzun olmayan üç ya da dört reklamlık kısa reklam aralarının koyulmasıdır. (Çağl&Kara, 2019; Kırık&Bakış, 2020).

İlk orijinal içeriği 2017'de yayınlanmaya başlayan Fi adlı drama olan PuhuTV'de, sonraki yıllarda *Şahsiyet*, *Dip*, *Jet Sosyete*, *Gün On4* gibi dramalar yayınlanmıştır. Orijinal içerik sayısı BluTV'ye göre daha az olan PuhuTV, bu içeriklerle birlikte geleneksel televizyondaki çeşitli dramaları yayınlamakta ve bunlara ek olarak Puhu TV, çeşitli yabancı film ve belgesellerin telif haklarını satın alarak yayın havuzuna eklemektedir.

## 2.4. İnternet Televizyonu Dramaları

İnternet ile internet tabanlı yeni medyanın giderek gelişmesi ve insan yaşamındaki etki alanının günden güne artması sonucunda TV yayıncılığı da bu iletişim ortamı ile yöndeşmiştir. Böylece internet televizyonu ortaya çıkmış ve zaman içerisinde gelişen çeşitli versiyonlarıyla günümüze ulaşmıştır. İnternet TV'sinin ortaya çıkaraktelevizyonun teknolojik olarak yeni bir yön ve biçim kazanmasıyla birlikte geleneksel TV içerikleri internet televizyonuna sıçramıştır.

Geleneksel televizyonun popüler formatlarından olan dramalar da internet televizyonunda kendisini göstermeye başlamış ve *internet dizisi* ya da *web dizisi* olarak kavramsallaştırılan internet televizyonuna özgü dramalar da bu süreçte ortaya çıkmıştır. Böylece, tıpkı internet televizyonunun ilk zamanlar yalnızca geleneksel TV yayınlarının mevcut haliyle internet üzerinden izlenebilmesi olarak ortaya çıkıp, sonrasında internete özgü profesyonel televizyon platformlarının kullanıcıların hizmetine girmesi gibi; internet televizyonundaki drama yayıncılığı da geleneksel televizyondaki dramaların internet üzerinden yayınlanması olarak kalmamış; internetin kendi ekolojisi içerisinde özgün dramalar üretilmeye başlanmıştır. Geleneksel TV yayıncılığı içerisinde önemli bir yer tutan televizyon dizi ve seriyalleri, televizyon ve internet yöndeşmesi sonucunda ortaya çıkan internet TV'lerinde ve bu kapsamdaki OTT TV'lerde de ilgi çekici bir içerik olarak kendisini göstermektedir. (Kavi&Akyol, 2020).

İnternet dizisi kavramına ilişkin çeşitli tanımlar yapılmıştır. Esasında bu tanımlar, televizyon dizileri ile benzeşmektedir. Örneğin Kuhn, internet dizilerini kurgusal bir anlatıya sahip olan görsel ve işitsel biçimler olarak tanımlamaktadır. Bölümler, sezonlar, anlamlandırma, tekrar ve algılama televizyon dizileri ile internet dizileri arasındaki benzerliklerdir. Anlatı yapılarına bakıldığında internet dizilerinin de tıpkı geleneksel televizyondaki dizi ya da seriyallerde olduğu gibi dramatik anlatıya sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla iki farklı medyanın ürünü olan diziler, özleri bakımından aynıdır. İnternet dizileri de içerik bakımından merak unsuru temelinde inşa olan; giriş, gelişme ve sonuç düzlemi üzerinde hareket eden ve izleyicilerin duygu ile düşünce

dünyasına girerek etkilemeyi hedefleyen yapımlardır. Ancak internet dramaları biçimsel nitelik bakımından farklılıklar göstermektedir. (Kırık&Bakış, 2020).

Geleneksel TV dramaları ile internet dramaları arasında, çalışmanın bir sonraki bölümünde detaylı şekilde ele alınacağı üzere bölüm süresi, yayın tarzı, sezon sayısı gibi çeşitli biçimsel farklılıklar bulunmaktadır. İnternet dramaları üretim, yayın ve tüketim biçimleri bakımından amatör yapımlar ve bu tezde de ele alınacağı üzere profesyonel dramalar olarak ikiye ayırmak olanaklıdır. Profesyonel internet dramaları, çekimleri profesyonel dijital medya platformları tarafından yahut bu platformların isteğiyle profesyonel şirketler tarafından gerçekleştirilen; profesyonel oyuncuların yer aldığı ve üst düzey teknik ekipmanların kullanıldığı yapımlardır. OTT TV veya farklı internet TV türlerinde yayınlanan bu dramaların tanıtımına büyük bir önem verildiği bilinmektedir.

Amatör internet dramaları ise, herhangi bir OTT TV yahut başka bir profesyonel internet televizyonu platformu bünyesinde yayınlanmayan; sözü edilen profesyonel platformlar tarafından desteklenmeyen kişiler tarafından çekimleri gerçekleştirilen ve çeşitli video akış sitelerinde izleyicilerin tüketimine sunulan dramalardır. Bu noktada belirtmek gerekir ki internet ve yeni medyanın, çok yönlü yapısı ve erişim kolaylığıyla olanak sağladığı katılım ve etkileşim özelliği, günümüzde video çekme niteliğine sahip herhangi bir aygıtta sahip olan her bireyin dilediği takdirde televizyon yayıncılığı; bu kapsamda da drama yayıncılığı yapmasına izin vermektedir. Bu ekseninde günümüzde amatör olarak çekilen ve YouTube ya da Vimeo gibi video akış sitelerinde yayınlanan çok sayıda drama vardır. Bunların bazıları ise elde ettikleri başarı ve yakaladıkları izleyici oranlarıyla dikkat çekmektedir. Örneğin çekimleri Adana'daki bir grup genç tarafından 2016 yılında amatör olarak gerçekleştirilmeye başlanan *Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana* adlı internet draması, YouTube'ta geniş bir izleyici sayısına ulaştıktan sonra Türkiye'deki yerli OTT TV kuruluşlarından olan Blu TV bünyesine dahil olmuş ve yayınlarına bu platformda profesyonel olarak devam etmiştir.

İnternet draması kavramı, ilk olarak 2006 yılında 16 yaşındaki bir genç kızın Youtube üzerinden gerçekleştirmeye başladığı yayınlarla ortaya çıkmıştır. *Lonlygirl15*

adıylayapılan bu yayınlar genç kızın yaşamıyla ilgilidir. Bu yayınların dördüncü bölümünden sonra başka bir genç de kendi videolarını çekmeye başlamıştır. Bu genç daha profesyonel davranmış ve çeşitli programlar aracılığıyla özel efekt ve müzik gibi unsurlar da kullanmıştır. Bu süreçten itibaren Onlygirl15 ilk internet dizisi sayılmış ve internet dizileri için serüven başlamıştır. Bu internet dizisi 500'den fazla bölümle üç sezon yayın yapmıştır. Onlygirl15 medya endüstrisi açısından bir örnek oluşturmuştur. Böylece bu drama, yeni girişimlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. (Klein, 2014: 3-4).

Görüldüğü üzere literatürde ilk internet draması olduğu atfedilen yapım, çekimleri amatör olarak gerçekleştirilen bir dizidir. Özellikle 21. Yüzyıl'ın ilk on yılında internetin teknolojik olarak giderek gelişmesi ve yaygınlaşması, bu eksen de video akış sitelerinin kurularak insanların kullanımına sunulması ile internet bağlantılı mobil cihaz kullanımının küresel çapta artması gibi etmenler sonucunda ortaya çıkan amatör internet dizi ya da seriyalleri günümüzde de çok sayıda örneğiyle kendisini göstermektedir.

Amatör internet dramaları, internet üzerinden drama yayıncılığı konusunda kuşkusuz belirli bir öneme sahiptir. Ancak günümüzde büyük bir endüstri haline gelen ve hem geniş bir kültürel bir saha hem de büyük bir ekonomik pazar oluşturan internet dizilerinin bu konumu elde etmesindeki esas rol profesyonel internet dizilerine aittir. Bu bağlamda çalışmanın bir önceki bölümünde sözü edilen yeni nesil OTT TV'ler oldukça önemlidir. Bu dijital medya platformları, çeşitli sinema filmleri; gerçeklik televizyonu programları ya da belgesel filmler yayınlıyor olsa dahi en fazla yayınladıkları format dramalardır. Bunların da kayda değer miktarını orijinal yapımlar oluşturmaktadır. OTT TV'ler arasında 2018 yılı itibarıyla küresel internet trafiğinin %18'ini kaplayan 2021 yılı itibarıyla dünya çapında 203,6 milyon abonesi olan Netflix, profesyonel internet dizilerinde de başı çekmektedir. İlk olarak 2013 yılında *House of Cards* adlı politik drama türündeki orijinal dramasını yayına sokan Netflix, televizyon izleme alışkanlıklarının dönüştüğü çağımızda bu dönüşüme öncülük etmekte ve bu platformda büyük bütçeler ile profesyonel oyuncu ve çalışanlarla çekilmiş çok sayıda internet

draması yayınlanarak Türkiye de dahil olmak üzere neredeyse tüm dünya tarafından bu dramalara erişilmektedir.

#### 2.4.1 Yerli İnternet Televizyonu Dramaları

Dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de ilk internet dramalarının amatör olarak çekildiği ve yayınlandığı söylenebilir. Bu bağlamda Türkiye'de yayınlanan ilk internet draması, YouTube'ta yayınlanan Yolunda A.Ş. adlı amatör yapımdır. Bunun ardından *Siyah Beyaz Gri* , *Yara Bandı*, *Otisabi*, *Kirli Hesap*, *1 Kezban 1 Mahmut* gibi yine profesyonel nitelikte olmayan yapımlar Youtube, Dailymotion gibi platformlarda amatör olarak çekilmiş ve çekilmeye devam edilmektedir. (Ergüney, 2017; Kırık&Bakış, 2020).

Günümüzde yerli amatör internet dramalarının sayısı günden güne artmakla birlikte, 2016 yılında; Netflix'in Türkiye pazarına girişinden kısa bir süre sonra kurulan yerli OTT TV'ler kapsamında profesyonel internet dramaları da çekilmekte ve yayınlanmaktadır. Bu bağlamda, Blu TV tarafından 27 Ocak - 17 Şubat 2017 tarihleri arasında yayınlanan *Masum*, ilk yerli profesyonel internet dramasıdır. Bu yapım, 160-180 dakikalık televizyon dizilerinden farklı olarak yalnızca 60 dakika ve 8 bölüm olarak yayınlanmış ve yaklaşık 4,5 milyon kişi tarafından izlenmiştir. (Ergüney, 2017). *Masum*'un ardından yayınlanan ikinci profesyonel yerli internet draması ise *Fi*'dir. 31 Mart 2017 - 9 Mart 2018 tarihleri arasında izleyicilere sunulmuş olan *Fi*, Azra Kohen'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Altmış dakikalık bölümlerden oluşan bu drama, iki sezon ve yirmi iki bölüm boyunca yayınlanmıştır.

Yerli OTT TV'ler tarafından yayınlanan internet dramaları, kapladıkları hacim bakımından bu platformların amiral gemisi işlevini üstlenmiştir. OTT TV'ler her ne kadar sinema filmleri yahut gerçeklik televizyonu programları da yayınlasa da, yayınlarının ana bloğunu dramalar oluşturmaktadır. Bu durumun oluşmasında, Türkiye'de insanların önemli bir bölümünün hali hazırda yerli drama izleyicisi olması; dolayısıyla drama izlemenin adeta bir gelenek haline gelmiş olması önemli bir etkidir. İlk profesyonel yerli dramaların izlenme sayılarına bakıldığında; yani nicel veriler

ışığında değerlendirildiğinde, nihai amacı kâr yapmak olan yerli OTT TV'lerin drama yayıncılığına bu denli önem atfetmesi oldukça normal görünmektedir.

Sayıları gün geçtikçe artan yerli OTT TV'ler orijinal dramalara büyük bir önem atfederken, tamamen yeni bir drama yayınlama hedefiyle kendilerini sınırlamamaktadır. Bu bağlamda yerli OTT TV'lerin, geçmiş yıllarda geleneksel televizyonda yayınlanmış olan çeşitli dramaları da *yeniden yapım (re-make)* olarak orijinal içerik havuzuna ekledikleri görülmektedir. Böylece geçmiş yılların popüler televizyon dramaları, OTT TV'ler tarafından profesyonel bir biçimde yeniden çekilerek yayınlanmaktadır. İnsanların nostalji hislerine de hitap etmeyi hedefleyen OTT TV'lerin bu yaklaşımına örnek olarak, en genç yerli OTT TV'lerden birisi olan Exxen tarafından 2000'li yılların başında geleneksel televizyonda yayınlanan *Sihirli Annem* ya da *Leyla ile Mecnun* adlı dramaların yeniden çekilerek yayınlanması gösterilebilir. Buna ek olarak, çekimleri amatör olarak gerçekleştirilen ve çeşitli video akış sitelerinden yayınlanan bazı dramaların da elde ettiği izleyici popülasyonu sonucunda zaman içerisinde OTT TV'ler tarafından satın alınarak bu platformların bünyesine katıldığı gözlenmektedir. Belirtildiği üzere *Sıfır Bir: Bir Zamanlar Adana'da* adlı amatör drama, amatör bir ekip tarafından çekilerek YouTube üzerinden yayınlanırken, üçüncü sezonundan itibaren Blu TV bünyesine katılmış ve zaman içerisinde profesyonel bir internet draması konumuna ulaşmıştır.

## **2.5. Yerli Geleneksel Televizyon Dramaları ve OTT TV Dramalarının Karşılaştırılması**

### **2.5.1. Yayıncılar Açısından Karşılaştırma**

Geleneksel televizyonda yayınlanan yerli dramalar, televizyon kanallarında çoğunlukla haftalık olarak yayınlanan yapımlardır. Bu dramaların yayınlandıkları televizyon kanalları, çeşitli holdinglerinin sahipliğinde; bu holdinglerin ekonomik ve idari yapılanması dahilindedir. Yerli internet dramalarının yayınlandığı OTT TV'ler de sahiplik yapıları bakımından geleneksel televizyon kanalları ile benzerlik göstermektedir. Bu dijital yayın platformları da tıpkı geleneksel televizyon kanalları gibi

çeşitli holdinglerin; sermaye gruplarının sahipliğinde işleyişlerini sürdürmektedir. Örneğin BluTV Doğan Holding; PuhuTV Doğu Holding; EXXEN ise Acun Medya bünyesinde etkinlik göstermektedir. Sözü edilen bu holdingler, Türkiye'de geçmişte yahut hali hazırda geleneksel televizyon alanında da etkinlik göstermiş olan ya da göstermekte olan holdinglerdir. Örneğin Doğu Holding PuhuTV'ye ek olarak geleneksel televizyonda da Star TV'yi bünyesinde barındırırken; Acun Medya da aynı anda hem TV8 hem de EXXEN'i yönetmektedir. Dolayısıyla geleneksel televizyondaki drama yayıncılığıyla OTT TV'lerdeki drama yayıncılığı arasında, dramanın yayınlandığı platformun sahipliği bakımından fark olmadığı gibi aynı sahiplik yapısı aynı anda hem geleneksel televizyon hem de OTT TV kapsamında drama yayıncılığı yapabilmektedir.

OTT TV dramalarıyla geleneksel televizyon dramaları arasındaki biçimsel olarak en temel farklardan birisi, OTT TV'lerdeki dramalardaki bölümlerin kısalığıdır. Günümüzde yerli geleneksel televizyon dramalarına bakıldığında her bir bölümün uzunluk olarak genellikle reklam dışında 2 saat civarlarında olduğu görülürken, OTT TV dramalarında bu süre daha kısadır. (Kırık&Bakış, 2020; Çağır&Kara, 2019; Dikkol, 2020). Bu bağlamda yerli OTT TV dramalarının süre olarak 40 dakika ile 1 saat arasında değişmekte olduğu söylenebilir. Esasında Türkiye'de, 2000'li yılların başına kadar geleneksel televizyon drama bölümlerinin çoğunlukla 1 saatten daha kısa sürdüğü ifade edilebilir. Ancak bölüm süreleri zaman içerisinde sözü edilen miktarlara ulaşmıştır. Dolayısıyla geleneksel televizyon dramalarındaki bölüm sürelerinin uzunluğu içsel ya da araçsal bir olgu olmaktan öte aslında konjonktürel bir durumdur ve zaman içerisinde bu durum değişebilmektedir.

Drama bölümleri süre olarak kısalığıyla birlikte, OTT TV'lerdeki dramaların sezon sayılarının azlığı da OTT TV'ler ile geleneksel televizyondaki drama yayınları arasındaki farklardan birisidir. Bu bağlamda OTT TV'lerde tek sezonluk yerli dramaların yayınlanması, geleneksel televizyon ile OTT TV'lerin ayrıştığı noktalardan birisidir. (Dikkol, 2020). OTT TV'lerde yayınlanan dramalar, yakaladığı popülerite ve izleyici sayısından bağımsız olarak, çoğunlukla bir ya da iki sezon olarak çekilmektedir. Geleneksel televizyonda ise dramalar, aldıkları reyting oranının yüksekliğiyle bağlantılı

olarak yıllarca devam edebilmektedir. OTT TV dramalarının nispeten az sezonlu çekilmesi, yayıncılar için ekonomik açıdan; yani yapımın bütçesi bakımından olumlu bir unsurdur.

OTT TV dramalarının nispeten az sezonlu olmasının ana nedenlerinden birisi, aslında OTT TV teknolojisinin doğasıdır. Çünkü OTT TV dramaları tek sezon da çekilse OTT TV'nin içerik havuzuna eklenmekte ve yıllar sonra dahi OTT TV'ye erişebilen herkes tarafından izlenebilmektedir. Böylece, yaşamın doğası gereği gerçekleşen nüfus sirkülasyonunun da etkisiyle, örneğin 2020 yılında yayınlanan bir OTT TV dramasını, bu tarihte doğmuş bir birey 2040 yılında izleyebilme olanağına sahip olmaktadır. Dolayısıyla OTT TV'lerdeki dramalarda, bu teknolojinin sunduğu zamandan bağımsız yayın niteliğinden yararlanılmakta ve bu nitelik yayıncılara ekonomik olarak katkı sunmaktadır. Bu bağlamda, tıpkı geleneksel televizyon dramaları gibi profesyonel ve ünlü oyuncularla; profesyonel ekipmanlarla çekilmelerine ve geleneksel televizyon dramalarındaki prodüksiyon giderlerinin tamamına sahip olsalar dahi OTT TV dramaları, ekonomik olarak geleneksel televizyon dramalarına göre özellikle uzun vadede daha avantajlıdır.

Türkiye'de etkinlik gösteren yerli OTT TV'lerden PuhuTV dışındakiler, (Blu TV, Gain, EXXEN) tıpkı Netflix örneğinde olduğu gibi abonelik sistemiyle çalışmaktadır. Dolayısıyla yerli OTT TV dramalarıyla geleneksel televizyon dramaları bağlamında yayıncılar açısından temel farklardan birisi bu durum ve bu durumun yol açtığı finansal gelir tarzının farklılığıdır. Geleneksel televizyon dramalarının ana ekonomik kaynağını reklam gelirleri oluştururken OTT TV dramalarında ise izleyicilerin ödedikleri aylık abonelik ücretleri oluşturmaktadır. İstisnai bir örnek olarak PuhuTV'de ise ücretli abonelik zorunluluğu bulunmamaktadır. PuhuTV'de klasik reklamlar bulunmakla birlikte, bu platforma ücretsiz üye olarak gerçekleştirilen izlemelerde izleyiciler için zorunlu reklam kesintisi bulunmamaktadır. Üye olmadan gerçekleştirilen izlemelerde ise reklam kesintilerini zorunlu kılan bir algoritma söz konusudur.

Bununla birlikte, PuhuTV'nin yayınladığı orijinal dramalarda klasik televizyon reklamlarından farklı olarak ürün yerleştirme biçimindeki reklamlara önemli bir alan ayrıldığı görülmektedir. Puhu TV, Fi'de gıda ürünlerinden teknolojik cihazlara kadar geniş bir yelpazede birçok ürünün reklamını yapmaktadır. Dramanın sponsoru olan Vodafone markası dramanın ilk anından sonuna dek türlü yöntemlerle izleyicilere gösterilmektedir. Karakterler neredeyse her telefon kullandığında üstte Vodafone yazısı görünmektedir. Samsung markasının da dizideki reklam yoğunluğu oldukça fazladır ve tüm karakterler Samsung markalı telefon, tablet, bilgisayarlar gibi cihazlar kullanmaktadır. Bu bağlamda, ürün yerleştirme tekniğiyle adı geçen markanın reklamı yapılmaktadır. (Kırık&Bakış, 2020).

Aynı platformun bir diğer orijinal yapımı olan Şahsiyet adlı dramada da Dacia firmasının ürün yerleştirmesi yapılmaktadır. Dramada tüm karakterler Dacia marka otomobile sahiptir. Dolayısıyla, OTT TV'lerin, dramaları abonelik olmaksızın; ücretsiz bir biçimde izleyicilere sunsa da drama arasına girerek izleme edimini bölen klasik reklamlardan öte ürün yerleştirme biçimindeki reklamlar üzerinden gelir elde ettiklerini söylemek olanaklıdır. Bu anlamda OTT TV dramalarında yayıncılık anlayışının, reklamlar bağlamında geleneksel televizyondaki drama yayıncılığına kıyasla bir dönüşüm söylenebilir. Bu noktada ifade etmek gerekir ki, senarist Bilal Babaoğlu, reklamların Türkiye'de televizyon dramalarının tektipleşmesine neden olduğunu belirtmektedir. (Kırık&Bakış, 2020).

Esasında yerli geleneksel televizyon dramalarının süre bakımından uzunluğunun nedeni de reklam kaygısıdır. Geleneksel televizyonda bir dramayı ayakta tutacak; onun devamlılığını sağlayacak olan yegane unsur alınan reklamlardır ve drama süre bakımından ne kadar uzun olursa, drama o kadar fazla reklam alma olanağına sahiptir. Dolayısıyla belirli bir izleyici potansiyeline ulaşan dramalar, süre bakımından olabildiğince uzun tutulmaktadır.

Ancak yerli OTT TV'lerin büyük çoğunluğunda gelir, üyelerin aylık olarak ödedikleri abonelik ücreti aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu durum OTT TV'lerin drama

yayıncılığında reklamdan öte izleyicilerin OTT TV'ye abone olması üzerine bir strateji geliştirmesini tetiklemektedir. Günümüzde giderek popülerleşerek sayıları artan OTT TV'lerin hem yerli hem de yabancı OTT TV'lerin oluşturdukları dijital pazarda izleyicileri kendilerine çekmek için nitelikli dramalar sunması bir gereksinim hâline gelmiştir. Bu durum ise yerli OTT TV'lerin serbest rekabet ortamında dramaların niteliklerine önem vermesine ön ayak olmaktadır. Bir diğer deyişle yerli OTT TV'lerde bulunan abonelik sistemi, dramaları da içermek üzere bütün bir içerik havuzunun daha nitelikli yapımlarla donatılmasını tetiklemektedir. Bu bağlamda Çağıl ve Kara (2019) ortaya koydukları çalışmada geleneksel televizyonda yayınlanmış olan çeşitli dramaların yönetmenleriyle görüşme gerçekleştirmiş ve bunlar arasında Kerem Çakıroğlu OTT TV'lerdeki dramaların geleneksel televizyondakilere göre daha nitelikli olduğunu; Sadullah Şentürk ise geleneksel televizyon dramalarında reklam kaygısıyla tekdüze; birbirlerine benzeyen öyküler anlatıldığını belirtmiştir.

Drama yayıncılığında, geleneksel televizyon ya da OTT TV fark etmeksizin yayıncılar; yani iletişim sürecinin gönderici tarafı için en önemli konulardan birisi, yayınlar üzerinde var olan veya olmayan hukuki düzenlemeler; bir diğer deyişle yasal denetimdir. Modern toplumlarda yaşamın her alanında belirleyici bir rolü bulunan ve gündelik yaşam pratiklerinden politikaya; spordan eğlenceye kadar her türlü etkinlikteki özgürlük ve sınırlılıkları belirleyen; bu gücü *hukukun üstünlüğü* ilkesiyle kavramsallaştırılan hukuk kurumunun, televizyon yayınları genelinde ve drama yayınları özelinde de belirleyici bir rolü bulunmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra medyanın öneminin ve gücünün anlaşılmasıyla birlikte devletlerin, bu alanda güç sahibi olarak medyayı kontrol altında tutmayı hedeflemişlerdir. Bu nedenle de özellikle radyo ve televizyon alanındaki kanuni düzenlemeler aracılığıyla yayın pratiklerini denetleme ve gerektiğinde düzenleme çabasına girmiştir. Bir takım ülkede radyo ve TV yayıncılığı doğrudan kendisi gerçekletiren devletler, başka bir takım ülkelerde ise özerk ya da ticari yayın kuruluşlarına doğrudan ya da dolaylı olarak müdahalede bulunarak yayıncılık alanını kendi denetimi altında tutmak için efor harcamıştır. (Öztekin, 2007: 55).

Türkiye'de de 1961 Anayasası'nın 121. Maddesi'ne göre çıkarılan 359 Sayılı Kanun ile 1964 yılında kurulan ve 1968'de televizyon yayınlarına başlayan TRT'yle birlikte televizyon yayınları bizzat devlet tarafından gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Sözü edilen kanun gereğince 1970 yılında İTÜ TV'nin yayınlarına son vermesinden 1990 yılında Star 1'in Avrupa üzerinden Türkiye'ye yönelik yayın yapmaya başlamasına kadar olan süre zarfında televizyon yayıncılığı devlet tekelinde gerçekleştirilmiş; bir diğer deyişle devlet, TRT aracılığıyla televizyon yayıncılığında tekel konumunda bulunmuştur. 1990'ların başından itibaren kurularak yayın yapmaya başlayan özel televizyon kanallarıyla birlikte ise Türkiye'de televizyon yayıncılığı devlet tekelinden çıkmış ve ikili bir sisteme geçilmiştir. Bu yıllarda, yayına başlayan yerli özel televizyon kanallarının sayısı hızlıca artarken, diğer yandan bir başka önemli gelişme yaşanmış ve 13 Nisan 1994'te 3984 Sayılı Kanun'un TBMM'de kabul edilmesi ve Resmi Gazete'de yayınlanmasının ardından 20 Nisan 1994 tarihinde RTÜK kurulmuştur. Kurumsal internet sitesinde misyonu "Görsel-işitsel medya hizmetleri alanında ifade ve haber alma özgürlüğü temelinde paydaşların hak, menfaat ve değerlerini gözeterek politika geliştirmek, düzenleme ve denetleme yapmak" olarak açıklanan RTÜK, ABD'deki FCC modelinden esinlenerek yapılandırılmış ve özerk bir kuruluş olarak kamu adına radyo ve televizyon yayınlarını denetleme yetkisiyle donatılmıştır.

Kaya'nın (2004: 136) *"kanunla kurulan; belirli sayıda kişiden oluşan; karar organı bulunan; kanunla verilen belirli bir alanda esas itibariyle düzenleme ve denetleme yapmakla görevli ve belli yetkilerle ekonomik ve yönetsel özerkliğe sahip; yetkilerini kendi sorumluluğu altında bağımsız olarak kullanan, yasalarda belirlenen ilkeler çerçevesinde hesap veren tüzel kişiliğe sahip kamu kurumları"* olarak tanımladığı bağımsız ve düzenleyici üst kurul tanımına uyan RTÜK, kurulduğundan itibaren geleneksel televizyon yayınları üzerindeki denetleyici ve düzenleyici güç konumunda bulunmaktadır. Hali hazırda RTÜK, 12 Eylül 2010 tarihinde gerçekleştirilen Anayasa Değişikliği Referandumu sonrasında gerçekleştirilmeye başlanan Anayasa Değişikliği kapsamında, 15 Şubat 2011'de TBMM'den geçen ve 3 Mart 27863 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren 6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş

*ile Yayın Hizmetleri Hakkındaki Kanun* temelinde etkinliğini sürdürmektedir. Geleneksel televizyonda yayınlanan yerli dramalar da, kuruluşundan beri RTÜK'ün denetim alanında yer almaktadır. Dolayısıyla geleneksel televizyon drama yayınlarında uyulması gereken kurallar; dikkat edilmesi gereken ilke ve hususlar RTÜK tarafından belirlenmekte ve tüm bu dramalar RTÜK tarafından düzenli olarak denetlenmektedir. Bu denetimler sonucunda eğer gerekli görülürse, RTÜK tarafından dramanın yayınlandığı geleneksel televizyon kanalına çeşitli cezalar kesilebilmektedir. Bu nedenle, geleneksel televizyon dramaları yapılandırılırken RTÜK'ün belirlediği yayın kural ve ilkelerinin dışına çıkılmaması gerekmektedir. Bir diğer deyişle geleneksel televizyon dramalarındaki anlatının ölçü ve sınırlarını; yani özgürlük alanını RTÜK belirlemekte ve ilgili dramalardaki öykülem, olay örgüsü, tema, tip ve karakterler bu sınırlılıklar çerçevesinde inşa edilmektedir. Bu noktada, televizyon drama yayınlarında belirleyici bir etkisi olan RTÜK'e kısa bir parantez açmak yararlı olacaktır. RTÜK'ün kuruluşunu ve etkinliğinin dayanak noktasını oluşturan kanunun birinci maddesinde "RTÜK haber alma ve özgürlüğünü sağlar ibaresi" geçmesine karşın, mevcut üye ve yönetim kurulunu belirleme yapısı ekseninde değerlendirildiğinde, bu kuruluşun ideolojik düzlemde kararlar verme olasılığı da göze çarpmaktadır. Bu anlamda, özerk ve tarafsız bir kuruluş olması kanunlarla sabit kılınan RTÜK'ün toplam üye sayısı dokuz olup; bunların beşi iktidar partisi dördü ise muhalefet partisi adayları arasından seçilmektedir. Bu durumu değerlendiren Cankaya (2003: 300-301), politik yapının; özellikle de iktidar partisinin seçimiyle göreve gelen üyelerin çoğunluğu oluşturduğu denetleyici bir kuruluşun tarafsızlık bağlamında zorlanacağını vurgulamaktadır.

OTT TV dramalarına üzerlerindeki hukuki düzenlemeler ve yasal denetim bağlamında bakıldığında, 21 Mart 2018'de 6112 Sayılı Kanun'a yapılan Madde 29/A eklemesiyle RTÜK'e internet televizyonu yayınlarını denetleme yetkisi verilene ve bu yetkilendirme sonrasında RTÜK ve BTK tarafından ortak olarak hazırlanan "Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmelik" 1 Ağustos 2019'da 30849 Sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe girene kadar, sözü edilen platformdaki dramalar da dahil olmak üzere televizyon

içeriklerinin herhangi bir direkt yasal denetime bağlı olmadığı görülmektedir. Bu noktada bir anektot olarak belirtmek gerekirse, gerçekleşen her teknolojik gelişme, kendi özü ile birlikte etkinlik gösterdiği alanda ve kullanıcıları etkilemesi nedeniyle toplumda çeşitli dönüşümleri tetiklemektedir. Modern devletlerin yapıtaşlarından olan hukuk kurumu da teknoloji geliştikçe; çeşitli biçimlerde dönüşümlere neden olan teknolojilere yönelik çeşitli düzenlemeler yapmakta ve hem yeni teknoloji hem de teknoloji dolayımı dönüşüm üzerindeki denetimleri bu yolla sağlamaktadır.

İnternet teknolojisinin insanların gündelik kullanımına girmesi ve kısa zamanda gündelik yaşam pratiklerinin temel unsurlarından birisi haline gelmesiyle birlikte, devletler tarafından internet yayınları ve internet kullanımıyla ilgili çeşitli yasal düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Yurtdışında 1980 ve 1990'lı yıllarda gerçekleştirilmeye başlanan bu düzenlemeler, Türkiye'de de yirmi birinci yüzyılın ilk yıllarından itibaren gündeme gelmiştir. (Ergüney, 2020). Sonuçta, İnternet Kanunu olarak bilinen ve Türkiye'de internet ile ilgili en kapsamlı düzenlemeyi getiren 5651 Sayılı İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun 2007 yılında yürürlüğe girmiş ve internete yönelik özel bir düzenleme ancak bu tarihte yapılabilmektedir.

5651 sayılı kanununun 8'inci maddesinde bulunan ve Türk Ceza Kanunu'nda da yer alan suçlar şöyle sıralanabilir: İntihara yönlendirme, çocukların cinsel istismarı, uyuşturucu ya da uyarıcı madde kullanılmasını kolaylaştırma, sağlık için tehlikeli madde temini, müstehcenlik, fuhuş, kumar oynanması için yer ve olanak sağlama, 5816 Sayılı Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun'da bulunan suçlar. Bu suçların oluşması durumunda ise erişimin engellenme yetkisi yargıç kararı ve mahkemede bulunmaktadır. (Kavi&Akyol, 2020).

5651 Sayılı 'İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun'da öngörülen denetleme kriterlerine bakıldığında, denetim sisteminin internet üzerinden yapılan dizi yayınlarını denetlemek üzerine kurulmadığı açıkça görülmektedir. Yaptırımların genellikle

Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal medya platformları ve haber içerikleri bakımından ortaya çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla internet dramalarının, 5651 sayılı kanunda öngörülen denetleme kriterlerinin etki alanında bulunmaması, interneti TV'yi geleneksel TV'ye kıyasla daha özgür bir medya konumuna ulaştırmaktadır. (Ergüney, 2017).

Bu bağlamda yalnızca OTT TV'ler değil tüm internet televizyonu biçimlerinde, 6112 Sayılı Kanuna yapılan 29/A maddesinin eklemesinin yürürlüğe girişinden önceki dönemlerde yapılan yayınlarda herhangi bir yasal denetim söz konusu değildir. Dolayısıyla sözü edilen yönetmelik yürürlüğe girmeden önce gerçekleştirilen akademik çalışmalara bakıldığında durumun vurgulandığı göze çarpmaktadır. Örneğin Baykal (2015) internet televizyonu temelinde yayınlanan dramaların RTÜK'ün yetki alanına girmediğini; geleneksel televizyonda yayınlanan dramaların sıkı bir denetime bağlı tutulurken internet ortamında kamuoyuna daha özgürce ulaşılabilmesini belirtmektedir. Ergüney (2017) de çalışmasında, bu tarihe kadar internet TV'de yayınlanan herhangi bir dramaya yaptırım uygulanmadığını ifade etmiştir. Ancak sözü edilen kanuna yapılan ekleme ve internet ortamından radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin sunumuna, bu hizmetlerin iletimine, internet ortamından medya hizmet sağlayıcılara yayın lisansı, platform işletmecilerine de yayın iletim yetkisi verileceği hüküm altına alınmış ve bu yayınların denetlenmesi ve maddenin uygulanmasına ilişkin usûl ve esasların RTÜK ile BTK tarafından müştereken çıkarılacak bir yönetmelikle düzenleneceği belirtilmiştir. Sözü edilen yönetmeliğin kapsamının belirlendiği 2. maddesinin 1.fıkrasında; radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumu ile bu yayın hizmetlerini internet ortamından sunan özel medya hizmet sağlayıcı kuruluşları ve bu yayın hizmetlerinin iletimini sağlayan platform işletmecilerini kapsadığı belirtilmektedir. 4. maddede ise internet radyo yayını bireysel iletişim hizmetleri dışında, programların bir yayın akış çizelgesine dayalı internet ortamından yapılan ses ve veri yayını; internet televizyon yayını bireysel iletişim hizmetlerinin dışında, programların bir yayın akış çizelgesine dayalı olarak izlenebilmesi amacıyla bir medya hizmet sağlayıcı tarafından sunulan şifreli veya şifresiz görsel-işitsel

yayın hizmetinin internet ortamından yayınlanması; isteğe bağlı yayın hizmeti programların kullanıcının seçtiği bir zamanda ve/veya münferit isteği üzerine medya hizmet sağlayıcı tarafından düzenlenmiş bir program kataloğuna bağlı olarak izlendiği veya dinlendiği yayın hizmeti; medya hizmet sağlayıcı radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmeti içeriğinin seçiminde editoryal sorumluluğu bulunan ve bu hizmetin düzenlenme ve yayınlanma biçimine karar veren tüzel kişiyi; internet yayın platformu işletmecisi ise çok sayıda radyo, televizyon ve/veya isteğe bağlı yayın hizmetini internet ortamından kendilerine ait bir URL adresi ve/veya mobil uygulamalar vasıtasıyla iletimini sağlayarak, doğrudan ve/veya koşullu erişim yoluyla tümleşik televizyon alıcısı, bilgisayar, akıllı telefon, tablet veya benzeri cihazlarla alınabilecek şekilde kullanıcıların hizmetine sunan kuruluşu biçiminde bir tanıma sahiptir. (Ergüney, 2020).

Sözü edilen yönetmelikteki hükümler, hem yerli yayıncıları hem de Türkiye’de hizmet veren Netflix gibi yabancı yayıncıları kapsamaktadır. Yönetmeliğin 1 Ağustos 2019'da Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe girmesiyle birlikte ise OTT TV'ler de RTÜK tarafından yasal denetime tabii tutulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla OTT TV dramaları da RTÜK'ün denetim; yetki ve sorumluluk alanına geçmiştir. Böylece RTÜK, OTT TV dramalarının denetimi esnasında gerekli gördüğü durumlarda bu dramalara ve yayınlandığı platforma yaptırım uygulama hakkını elde etmiştir. Bu noktada, 21 Mart 2018 ve 1 Ağustos 2019 tarihlerinin yerli OTT TV'lerdeki drama yayınları açısından dönüm noktası olduğu söylenebilir. Bu tarihlere kadar OTT TV dramaları, geleneksel televizyon dramalarından farklı olarak üzerlerinde yasal bir tahakküm olmadan yayınlanabilirken; bu tarih sonrasında tıpkı geleneksel televizyon dramaları gibi yasal denetime bağlı kılınmıştır. Böylece geleneksel televizyon ile OTT TV'ler arasında yasal denetim bakımından fark kalmamış ve OTT TV dramalarının RTÜK denetimine bağlı olmamasının yayıncılara sunduğu düşünülen özgür yayın ortamı olanağı ortadan kalkmıştır.

### 2.5.2. İzleyiciler Açısından Karşılaştırma

Bir süreç olarak iletişim, gerçekleşme biçiminden; amacından ve kullanılan araçtan bağımsız olarak her koşulda gönderici ve alıcı olmak üzere iki taraf ile iletilen oluşmaktadır. Bu durumda geliştirilen her yeni iletişim teknolojisinin, o iletişim teknolojisini kullanacak olan iki taraf için de önceki teknolojiye göre çeşitli farklılıklar getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla, geleneksel televizyonda on yıllardır var olan ve oldukça geniş bir izleyici kitlesine seslenen dramalar, OTT TV'lerde de orijinal içerikler olarak yayınlanmaya başlayınca yayıncılar için olduğu gibi izleyiciler ve izleme pratikleri açısından da geleneksel televizyon dramalarına kıyasla çeşitli farklılıklar ortaya çıkmıştır. Televizyonun zaman içerisinde geçirdiği dönüşümler sonucu izleme deneyimi de değişmiş; yeni izleme pratikleri ortaya çıkmıştır. Dijitalleşme ile birlikte televizyonun dönüşmesi, yakınsama kültürü ile medya içeriğinin farklı iletişim araçları üzerinden dolaşıma girmesiyle drama izleme deneyimlerinde de önemli dönüşümler yaşanmıştır (Ateşalp&Başlar, 2020). İki binli yıllardan itibaren yaşanan dijital dönüşüm televizyon yayıncılığının her aşamasını etkilerken, geleneksel TV izleme tarzına ek olarak yeni izleme tarzları ortaya çıkmış ve izleyiciler uzam ve zaman kısıtlamalarından kurtulmuştur. Böylece internet ortamında *büyük veri* dahilindeki çok sayıda içeriklere farklı bir biçimde erişilebilmesi olanaklı hale gelmiştir. (Dikmen, 2017).

İzleme pratikleri bakımından OTT TV dramaları, Geray (2003: 18) tarafından aktarıldığı üzere Rogers'ın yeni medyayı betimlerken öne sürdüğü üç temel nitelikten ikisi olan etkileşimlilik ve eşzamansızlık özelliklerini taşımaları bakımından geleneksel TV dramalarından ayrılmaktadır. Bu bağlamda OTT TV dramaları geleneksel TV' nin sunmadığı olanakları sunmaktadır. Bunlar arasında istendiğinde yayını kesme ya da ileri sarma, geri bildirim gerçekleştirme gibi olanaklar sayılabilir. (Ergüney, 2017).

İzleyiciler OTT TV dramalarını, zaman ve mekandan bağımsız olarak; bu iki unsurun neden olduğu sınırlılıklardan kurtulmuş bir biçimde dört ekrandan da izleyebilmekte ve bu izleme edimleri esnasında sözü edilen ayrıcalıklardan yararlanmaktadır. Aynı şekilde OTT TV'ler izleyiciye zamansal açıdan önemli bir

özgürlük sunmaktadır. Böylece izleyici, TV'nin büyüğü ve cazip dünyasının dayatma özelliğini reddedip kendi zamansal tercihini kendi oluşturabilmektedir. İzleyici günün belirli saatlerindeki mecburi izleme durumunu internet aracılığıyla ortadan kaldıracabilmektedir. Dolayısıyla izleyici artık herhangi TV içeriğini internet üzerinden çeşitli kanallar aracılığıyla günün istediği saatte izleyebilecek; istediğinde durdurup geri ya da ileri alabilecek ya da izleme edimine ara vererek istediği başka bir zamanda izleyebilecek konuma ulaşmıştır. (Çağır&Kara, 2019).

Ancak geleneksel TV kanallarında drama izleme edimleri için izleyicilerin, TV kanalının belirlediği gün ve saatte fiziksel olarak TV cihazının başında hazır bulunmaları gerekmektedir. Dolayısıyla geleneksel TV'de dramanın yayın zamanı, kanalın belirleyiciliğindedir. Aynı şekilde izleyiciler, geleneksel TV'de drama izleme pratikleri esnasında yayın üzerinde herhangi bir etkide bulunma -söz gelimi yayını durdurma, geri ya da ileri sarma vd.- ya da beğeni yahut yorum gibi faktörler aracılığıyla anında geri bildirimde bulunma; üretici ile etkileşimde bulunma olanağına sahip değildir. Dolayısıyla izleyiciler, OTT TV dramalarını izlerken Rogers'ın yeni medya için etkileşimlilik ve eşzamansızlık olarak kavramsallaştırdığı iki özelliği bizzat deneyimlerken; geleneksel TV dramalarını izleme pratikleri esnasında bu iki niteliğin tam tersi olan etkileşimsizlik ve eşzamanlılık zorunlulukları söz konusudur. Esasında izleyiciler, WEB TV teknolojisinin yaşama dahil olmasıyla birlikte geleneksel TV dramalarını da fiziksel mekandan bağımsız olarak istedikleri yerde izleme şansına ve izleme pratikleri esnasında yayın üzerinde çeşitli biçimlerde etkide bulunma; kendi tercihleri doğrultusunda değişiklikler gerçekleştirme olanağına erişmiştir. Ancak sözü edilen geleneksel TV cihazlarında bu durum söz konusu değildir.

Geleneksel TV dramalarının ana gelir kaynağını reklamlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla izleyicilerin, geleneksel TV dramalarını izleme pratikleri düzenli aralıklarla bölünmekte ve bu süre zarfında reklam yayınları yapılmaktadır. Türkiye'deki yerli OTT TV'lerde ise PuhuTV dışındakiler abonelik sistemiyle çalışmakta ve izleyiciler bu platformlarda drama izleme pratikleri esnasında kesintisiz bir deneyim yaşamaktadırlar. PuhuTV'de de izleyiciler, dramaları bu platforma ücretsiz üye olarak izledikleri takdirde

herhangi bir reklam kesintisiyle karşılaşmamaktadırlar. Bu bağlamda, izleyiciler açısından Türkiye'deki yerli OTT TV'lerin yayınladığı orijinal dramalarla geleneksel TV dramaları arasındaki temel farklardan birisinin izleme pratiklerinde reklam kesintisinin olup olmaması olduğu söylenebilir. Buna ek olarak izleyiciler, OTT TV dramalarını izleme pratiklerine ara verme kararlarında özgürdür. İzleyiciler kendi özdenetimleri vasıtasıyla istedikleri zaman ara verip takip ettikleri yayın içeriğini kaldıkları yerden seyretmeye devam edebilmektedirler. Dolayısıyla internetin, drama izleyicilerine zaman konusunda rahatlık sunduğu söylenebilir. (Ergüney, 2017). Ancak geleneksel TV dramalarında drama izleme edimine ara verme inisiyatifi izleyicilerin değil TV kanalının belirleyiciliğindedir.

Geleneksel TV kanallarıyla yerli OTT TV'lerdeki drama yayınlarının izleme pratikleri açısından farklarından birisi de, yayınlanan içeriklerin bizzat kendisidir. Söz konusu kanallarda geleneksel TV'nin yapısı gereği sınırlı sayıda drama yayınlanmaktadır. Aynı şekilde bu kanallarda, izleyici sayısının belirli bir ortalamayı tutturularak reklam gelirinin elde edilebilmesi ve dramanın sürekliliğinin sağlanması amacıyla ise ortalama çoğunluğa hitap eden dramalar yayınlanmaktadır. Ancak OTT TV'lerin sınırsız içerik havuzunda, farklı türlerde dramalar bulunabilmektedir. Dolayısıyla bu platformlardaki drama yelpazesi içerik bakımından daha geniştir. İnternet tabanlı TV yayıncılığının, izleyicilerde oluşturduğu memnuniyetin nedenlerinden birisi olarak izleyicilerin, ulusal kanallarda yayınlanmadığı için izleyemedikleri yerli ve yabancı içerikleri söz konusu platformlar aracılığıyla istedikleri biçimde izleyebilmeleri olarak göstermektedir. (Çağıl&Kara, 2019). Bu açıdan ele alındığında, OTT TV platformlarının aynı zamanda birer arşiv niteliği de taşıdığı da söylenebilir. İzleyiciler bu platformlarda yıllar önce yayınlanmış olan bir dramayı istedikleri zaman tekrar izleme şansına sahipken, geleneksel TV'de drama izleyicilerinin böyle bir şansı bulunmamaktadır.

Yerli OTT TV dramalarının bölüm süreleri, geleneksel TV dramalarına nazaran daha kısadır. Bu konuda yaptıkları çalışmada Karaduman ve Acıyan (2019: 685), bölümlerin sürelerinin kısa olmasının izleyici tercihlerini etkilediğini etkilediğini

bulgulamıştır. Esasında yerli OTT TV dramalarındaki bu niteliğin, bir yayın platformu olarak OTT TV'nin küresel anlamda en güçlü temsilcisi olan Netflix'ten örnek alınarak uygulandığı söylenebilir. Netflix'te de drama bölüm süreleri, geleneksel TV dramalarına göre oldukça kısadır. Nitekim yerli OTT TV yönetimlerinin de Netflix'in küresel başarısında orijinal dramalarındaki bu özelliğin etkisi olduğunu düşünerek örnek aldığı söylenebilir.

Drama bölümlerinin kısalığı, OTT TV dramalarının izleyiciler için bölüm başına daha az zaman alması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda görece kısa bölüm sürelerine sahip OTT TV dramalarının izleyiciler için zaman maliyeti bakımından daha avantajlı olduğu söylenebilir.

OTT TV'lerin popülerleşmesiyle birlikte ortaya, *binge-watching* olarak kavramsallaştırılan ve Türkçeye de *aşırı izleme* olarak çevrilebilecek olan yeni bir izleme biçimi çıkmıştır. Cambridge Sözlüğü'ne eklenmiş olan bu kavram sözlükte herhangi bir TV yapımının çok sayıdaki farklı peş peşe seyretmek şeklinde tanımlanmaktadır.

Binge-watching, bir dramanın birden fazla bölümünün ara vermeksizin; üst üste izlenmesidir. Aşırı izleme kavramı, aşırı ifadesi nedeniyle genellikle olumsuz bir çağrışımda bulunmaktadır. Bu nedenle araştırmacıların bir bölümü olumsuz çağrışımdan kaçınmak için *maraton izleme* kavramını kullanmanın doğru olduğunu savunmaktadır. Aşırı izleme farklı dijital platformlar üzerinden yapılabilmektedir. Ancak aşırı izleme dendiğinde akla daha çok Netflix gelmektedir. Netflix 2013 yılında *House of Cards* adlı ilk orijinal dramasının birinci sezonunun tümünü aynı anda platformda yayınlamıştır. Böylece Netflix, yeni bir dönemin başlamasına öncülük ederek aşırı izlemenin ediminin yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. (Çaycı, 2021). Bu bağlamda izleyiciler, yerli OTT TV'lerin içerik havuzunda bulunan dramaları da arzu ettikleri takdirde art arda izleme şansına sahiptir. Ancak geleneksel TV'de dramalar, yayınlandığı TVkanalının yayın akışı ile içerik planlaması nedeniyle birbiri ardına yayınlanamamaktadır. Dolayısıyla geleneksel TV dramalarını bu aygıt üzerinden binge-watching biçiminde izlemek

olanaklı değildir. Ancak geleneksel TV dramaları, bu platformda yayınlandıktan sonra internet TV'sinin bir başka türü olan VoD platformlarına da yüklenirse binge-watching biçiminde izleme ediminde bulunmak olanaklı hâle gelebilir.

Tezin bu bölümünü sonlandırırken, izleyicilerin genel olarak internet TV izleme pratikleriyle; bunun özelinde ise OTT TV dramaları izleme pratikleriyle birlikte, geleneksel TV yayınlarını izleme pratiklerine göre daha belirleyici bir konuma ulaştığı söylenebilir. İzleyiciler, OTT TV dramalarını izlerken zaman, mekan ile reklama bağımlılıktan kurtulmuş; izledikleri dramaya istedikleri zaman ara verme ve devam etme gibi etkileşimde bulunma şansına erişmiştir. Bir diğer deyişle, internet TV'sinde izleyicilerin seçme hakkı vardır. Örneğin izleyici, zaman bakımından kendi tercihi ekseninde hareket edebilmektedir. (Çağıl&Kara, 2019). Sözü edilen tüm bu dönüşümler drama izleme pratikleri bağlamında da kendisini göstermektedir. Buna ek olarak izleyiciler, ücretli yahut ücretsiz üyelik sistemiyle işleyen yerli OTT TV'lere kendi iradeleriyle üye olarak geniş bir içerik havuzundan istedikleri türdeki dramayı seçme özgürlüğüne de sahip olmuştur. Bu bağlamda, yeni iletişim teknolojileriyle dönüşen drama izleme pratikleri sonucunda ortaya çıkan yeni izleyici tipinin sözü edilen izleme süreçlerinde daha aktif; daha belirleyici ve daha özgür olduğu söylenebilir. Bu yeni dönemde izleyici daha aktif bir konumdadır. (Söğüt, 2020). Sonuç olarak gerçekleşen teknolojik gelişmeler ve yöndeşme ile medya içeriklerine erişim ve izleme dönüşümüne uğramıştır. Böylece geleneksel TV izleme pratiklerinde daha edilgen bir konumda olan izleyici; internet TV ve OTT TV platformları ile etken bir konuma ulaşmıştır.

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **POLİSLİK MESLEĞİNİN ARKA SOKAKLAR, KANIT, ŞAHSİYET VE BOZKIR DİZİLERİNDE TEMSİLLERİ BAKIMINDAN ÇÖZÜMLENMESİ**

#### **3.1. Metodoloji**

##### **3.1.1. Araştırmanın Amacı**

Gelişen yeni iletişim teknolojileriyle birlikte TV yayıncılığında da büyük yenilikler yaşanmış ve geleneksel TV yayıncılığına ek olarak yeni nesil TV yayıncılığını simgeleyen OTT TV'ler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Türkiye'de, dünya çapında yayın alanı bulunan küresel OTT TV'lere ek olarak yerli OTT TV platformları da kurularak yayın hayatına başlamıştır. Yeni nesil TV yayıncılığıyla birlikte ise drama yayıncılığı da birçok açıdan dönüşüme uğramıştır. Bu araştırmanın amacı ise, Türkiye'deki geleneksel TV kanallarında sıkça rastlanan; oldukça popüler bir tür olan polisiye dramalardaki polis imgesiyle, yerli OTT TV platformlarında yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesi arasındaki ideolojik farklılıkları tespit ederek gelişen teknolojiyle birlikte drama anlatısı ve anlatı içerisindeki ana unsur olan polis imgesinin nasıl bir dönüşüme uğradığını bularak bu durumu nedenleriyle birlikte çözümlemektir.

##### **3.1.2. Araştırmanın Önemi**

Medya metinleri, modern kitle iletişim araçlarının toplum yaşamına girmesi ve iletişim olgusunun bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıkmasından itibaren çok sayıda bilim insanının ilgisini çekmiş ve bu ekseninde oldukça önemli bir araştırma alanı haline gelmiştir.

TV dramaları ise bu medya metinleri arasında geniş bir alan kaplamaktadır. Türkiye'de özel TV yayıncılığının başladığı 1990'lı yılların başından itibaren prime - time yayın kuşağının mutlak hakimi olan dramalar arasında polisiye yapımlar ise önemli bir yer tutmaktadır. Bu noktada, araştırmanın ikinci bölümünde değinildiği üzere

Türkiye'de geleneksel TV yayıncılığı kapsamında çok sayıda polisiye drama yayınlanmış ve halihazırda yayınlanmaktadır. Aynı zamanda polisiye dramalar, günümüzde gelişen yeni iletişim teknolojileriyle birlikte ortaya çıkarak TV yayın ve izleme alışkanlıklarına yeni bir soluk getiren OTT TV'ler için de çekilmekte ve bu dijital platformlarda yayınlanmaktadır. Bu türün, son yıllarda Türkiye'de kurulan yerli OTT TV platformlarının içerikleri arasında da oldukça popüler olduğu görülmektedir.

Gelişen iletişim teknolojileri ve yöndeşme sonucunda TV yayıncılığının uğradığı dönüşüm hem yayıncılar hem de izleyiciler açısından birçok yeniliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüzde bu konuda gerçekleştirilen akademik çalışmalar ise, sözü edilen dönüşümün daha çok biçimsel boyutu ve izleme pratikleri üzerine olmuştur. Bu çalışmada ise gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte yeni bir boyut kazanan TV yayıncılığıyla birlikte TV dramalarının, içerikleri bakımından nasıl bir dönüşüme uğradığı üzerinde durulmuştur. Bu noktada, hem geleneksel TV hem de OTT TV platformlarında yayınlanan en popüler türlerden olan polisiye dramaların içerikleri karşılaştırılmış; bu dramalarda temsil edilen polis imgeleri arasındaki ideolojik farklılıklar tespit edilerek bu farklılıkların nedenleri açıklanmıştır. Böylece gelişen yeni iletişim teknolojileriyle birlikte dönüşüme uğrayan TV yayınlarının bu biçimsel dönüşümünün polisiye dramalar bağlamında drama içeriklerine ideolojik açıdan ne şekilde etki ettiği nedenleriyle ortaya koyularak hem iletişim teknolojilerinin gelişimi hem de bu gelişimin getirdiği yenilikler ekseninde medya metinlerinin içeriklerini kapsayan bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

### **3.1.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi**

Araştırmanın evrenini Türkiye'de yayın yapan geleneksel TV kanallarında yayınlanan yerli polisiye dramalarla Türkiye'deki yerli OTT TV platformlarında yayınlanan yerli polisiye dramalar oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalar arasından Arka Sokaklar ve Kanıt, OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalar arasından ise Bozkır ve Şahsiyet adlı yapımlar oluşturmaktadır.

Araştırmada geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalar arasından Arka Sokaklar ve Kanıt adlı yapımların seçilmesinin nedeni, bu iki dramanın Türkiye'deki TV yayıncılığı tarihinde en uzun süre yayınlanan polisiye dramalar olmasıdır. Bu noktada, geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalarla OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesinin ideolojik karşılaştırılması yapılan bu araştırmada sözü edilen iki yapımın, geleneksel TV kanallarında en uzun süre yayınlanan iki polisiye drama olması nedeniyle geleneksel TV kanallarındaki polisiyeleri temsil edeceğine kanaat getirilmiştir.

Yerli OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalar arasında Şahsiyet ve Bozkır adlı yapımların seçilmesi ise, halihazırda oldukça yeni platformlar olan yerli OTT TV'lerde az sayıda bulunan polisiye dramalar arasından rastlantısal biçimde gerçekleştiri

Araştırmanın örneklemini oluşturan geleneksel TV'deki polisiye dramaların çözümlenen bölümleri; bir diğer deyişle araştırmanın örneklemini, gelişigüzel sistematik örnekleme tekniğiyle seçilmiştir. Geray (2014: 106), gelişigüzel sistematik örnekleme tekniğiyle, örneğin araştırmacının elinde yirmi bin kişilik bir liste mevcut durumdaysa ve iki bin kişilik bir örneklem inşa edilmek isteniyorsa, her on kişiden birinin seçilerek örnekleminin kurulabileceğini belirtmektedir. Bu araştırmada da adı anılan tekniğe bağlı kalınarak Arka Sokaklar adlı dramanın bölüm numarası "0" ile biten 6 bölümü (10, 20, 30, 110, 140, 240. bölümler); Kanıt'ın ise bölüm numarası "9" ile biten 6 bölümü (9, 19, 29, 39, 49, 59, 69. bölümler) seçilerek bu bölümlerdeki polis imgeleri araştırmadaki kategorizasyon düzleminde çözümlenmiş ve her bölümde tekrar eden polis temsilleri genellenerek bulgular bölümünde ifade edilmiştir. Zaten uzun yıllar boyunca süregelen bu dramalarda, dramanın anlatı yapısı ekseninde kurgulanan polis karakterlerin nitelikleri; karakter ve benlik sunumları senaryo bakımından sabit tutulduğu için sözü edilen altışar bölümde ilgili karakterlerin bu bölümler boyunca tekrar eden eylemlerinin, karakterlerin drama boyunca yansıttığı imgeleri temsil ettiği varsayılmıştır.

Araştırma kapsamında çözümlenen OTT TV polisiye dramalarının ise bölüm sayısı az olması ve tüm bölümler boyunca süregelen bir öykü bulunması nedeniyle tüm bölümleri (Bozkır'ın on; Şahsiyet'in ise on iki bölümü) çözümlenerek bu dramalardaki polis imgeleri sözü edilen kategoriler bakımından açığa çıkarılmıştır.

#### **3.1.4. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları**

Bu araştırma geleneksel TV'de en fazla bölüm sayısına sahip iki polisiye dramayla yerli OTT TV'lerde yayınlanan az sayıdaki polisiye yapım arasından rastgele örnekleme tekniğiyle seçilen iki dramayı kapsamaktadır. Dolayısıyla araştırmanın sınırlılığını, geleneksel TV ve OTT TV'lerde yayınlanan tüm polisiye dramaların izlenemeyecek olması nedeniyle bu durum oluşturmaktadır.

#### **3.1.5. Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada araştırma yöntemi olarak nitel içerik çözümlemesi kullanılmıştır. Nitel araştırma, belge analizi, gözlem ya da görüşme gibi nitel tekniklerin kullanıldığı; çözümlenen olgunun gerçekçi ve holistik bir şekilde ortaya çıkarılmasına ilişkin işlemlerin takip edildiği araştırma biçimi olarak tanımlanabilir. (Yıldırım&Şimşek, 2008: 39).

Nitel araştırmalar, yirminci yüzyılın başlarında insan yaşamının karmaşık yapısı; insana ilişkin pozitivist yaklaşımın geçerli olmadığı olgu ve gizemleri anlayabilme çabasıyla sosyal bilimler kapsamında yapılmaya başlanmıştır. Ele alınan konu hakkında derin bir kavrayışa ulaşma çabası bulunan nitel araştırmalarda, araştırmacı bir kaşif gibi hareket ederek ilave sorularla gerçekliğin izini sürmekte ve bu tipteki araştırmalarda sosyal anlam, yorum, süreçler ve inşalar üzerine odaklanılarak bunların üzerine gidilmektedir. (Baltacı, 2019; Gül&Nizam, 2021; Karataş, 2015).

Holistik bir perspektifi disiplinler arası ekseninde kavramayı esas alarak, araştırma sorununun yorumlanarak incelenmesini savunan nitel araştırmalarda çözümlemesi gerçekleştirilen çözümleme nesneleri, kendi bağlamlarında değerlendirilir. (Altunışık vd., 2010: 302). Nitel araştırmaların tasarlanması ve yürütülmesi sürecinde

araştırmacılar, esnek ve dinamik bir çalışma alanına sahip olurlar. Araştırma boyunca adım atılan her basamakta araştırmacıların orijinal teknikler geliştirebilmesine olanak veren nitel araştırmalarda, araştırmanın etki düzeyini yükseltecek bir takım düzenlemeler şeklinde tanımlanan esneklik, bu araştırma biçiminin araştırmaya sunduğu ana niteliklerdendir. (Baltacı, 2019). Geray da (2014: 82-83) nitel araştırmaların üç ayırt edici özelliğini "anlamın toplumsal eylemde kapsanışı ve toplumsal eylemlere kaynaklık edişi; sayıltı olarak bir anlamı bulunan edimlerin doğal bağlamları içinde değerlendirilerek çalışılması ve araştırmacının yorumlayıcı bir özne konumunda olması" şeklinde sıralamaktadır.

Nitel içerik çözümlemesi de nitel araştırmaların doğasına uygun bir şekilde, araştırma konusunun kendi özgün bağlamı içerisinde elde edilen verilerin sistematik bir şekilde yorumlanmasına dayanan bir nitel araştırma tekniğidir. Bu noktada ilk olarak nitel içerik çözümlemesi tekniğinin alt tipi olduğu içerik çözümlemesi tekniğine kısaca değinmek yararlı olacaktır. İçerik çözümlemesinin, herhangi bir metinde bulunan belirli karakterlerden tarafsız ve sistematik sonuçlar elde etmek için kullanılan bir araştırma tekniği olduğu söylenebilir. (Stone& diğerleri, 1966: 213). Weber (1990: 9) ise tekniği araştırmacıların, araştırma nesnesi bakımından uygun sonuçlar elde edebilmek amacıyla kullanılan bir araştırma yöntemi olarak betimlemiş ve yöntemin, metin çözümlemesinde kullanılan önemli yöntemlerden birisi olduğuna değinmiştir. (Weber, 1990: 9)

İlk olarak 1950'li yıllarda iletişim bilimleri disiplini dahilindeki araştırmalarda ortaya çıkan ve her türlü iletişim ürününün içeriğine odaklanılan içerik çözümlemesinde, her türdeki medya metni önceden belirlenmiş kategoriler ve bu kategorizasyonun oluşturduğu eksenle sistematik olarak incelenmesine olanak verir. İşitsel ve görsel her türlü içeriğin anlamsal açıdan çözümlenmesine olanak tanıyan içerik çözümlemesi araştırmacıların, belirli ilişki, tema ve bunlara ek olarak anlamların çözümlemesini sağlarken araştırma nesnesindeki her türlü anlamın açığa çıkarılmasına olanak tanır. İçerik çözümlemesi ile çözümleme gerçekleştirilirken kullanılan çözümleme birimleri sözcükler; cümle ve paragraflar; karakterler ya da bunlara ek olarak belgeler olabilir. İçerik çözümlemesi tekniğinin nicel ve karma içerik çözümlemesiyle birlikte üç alt

tipinden birisi olan nitel içerik çözümlemesi ise tema ve örüntülerin tanımlanması ve kodlamanın sistematik bir kategorizasyona tabii tutulması aracılığıyla metin verilerinin içeriğinin öznel bir biçimde yorumlanmasına dayanan bir araştırma tekniği olarak tanımlanabilir. (Geray, 2014: 135-139; Gül&Nizam, 2021). Bu araştırmada da polisiye dramalardaki polis karakterler, gerçekleştirilecek olan içerik çözümlemesinin çözümleme birimlerini oluşturmaktadır.

Nitel içerik çözümlemesinin, en fazla kullanılan nitel çözümleme yöntemlerden biri olduğunu söylemek olanaklıdır. Ağırlıklı olarak görsel ve yazılı metin çözümlemeleri gerçekleştirilirken kullanıldığı görülen bu yöntemde araştırmacı öncelikli olarak araştırma konusu ile ilgili kategoriler çıkarmalıdır. Araştırmacının kategori geliştirme hususunda oldukça dikkatli olması gerekmekte ve bu noktada, aynı metin üzerinden benzer bir araştırma yürütmeyi planlayan başka araştırmacıların da benzer çıktıları elde edebilecekleri tipte kategoriler oluşturması önemlidir. (Silverman, 2001).

Nitel içerik çözümlemesine ilişkin tanımlamalar, bu tekniğin metinlerin ve bunların özel bağlamlarının bütünleşik bir görünümünü vurguladığını göstermektedir. Nitel içerik analizi, belirli bir metinde temaları, kalıpları ve açık ya da örtülü olabilecek anlamları incelemek için sadece sözcük saymanın ya da metinlerden nesnel içerik çıkarmanın ötesine geçer. Araştırmacıların sosyal gerçekliği öznel fakat bilimsel bir paradigma içerisinde özümsemelerine olanak verir. (Gül&Nizam, 2021).

Nitel içerik çözümlemesinin aksine nitel içerik çözümlemesi, araştırmada elde edilen verileri sayısal olarak ortaya koymaya yönelmemektedir. Bunun aksine ele alınan nitel içerik çözümlemesi, metnin içeriğindeki anlama odaklanıp bunu açığa çıkarmak için çabalar. Nitel içerik çözümlemesinde anlam ortaya çıkarılırken de kod ve temalar kullanılmakta; sözü edilen kategoriler ekseninde araştırmanın konusuyla ilgili bağlamlar belirlenmekte ve metin içerisinde tespit edilmektedir. Metnin kategorilere bölünmesi, aşamalı ve sistematik bir biçimde çözümlenerek sonuca ulaşılması anlamına da gelmektedir. Bu çözümleme biçimi sayesinde metin başarılı bir bir kontrole tabi tutulmakta ve sonuçta güçlü bir araştırma elde edilmektedir. (akt. Gül ve Nizam, 2021).

Bu araştırmada da polisiye dramalardaki polis imgeleri çözümlene sürecinin daha kapsamlı bir biçimde gerçekleştirilmesi iinnitel içerik çözümlenmesi tekniğinde vurgulandığı üzere dört ayrı kategoride ele alınarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu bağlamda polis imgeleri, "polis - polis ilişkileri; polislerin polislik performansları; polislerin sosyal yaşamları ve polis - toplum ilişkileri" şeklindeki dört kategoride ele alınmıştır. Dramalardaki polis imgelerinin sözü edilen kategorizasyon ekseninde çözümlenmesinin ardından ise yorumlama sürecine geçilmiş ve bu süreçte ise geleneksel TV kanallarında yayınlanan polisiye dramalarla OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgeleri ideolojik kapsamda karşılaştırılırken ilgili polis imgelerine ilişkin ideolojik anlamda olumlu kodlar ve olumsuz kodlar olmak üzere alt kategoriler oluşturularak tartışma yrtlmştir.

### **3.1.6. Veri Toplama Araçları**

Araştırma kapsamında ulaşılan ve bulgular bölümünde belirtilen veriler, örnekleme alınan dramaların seçilen bölümlerindeki olay örgüsü; dolayısıyla senaryo yapısı ve dramalardaki polis karakterlerin söylem ile diyalogları çözümlenerek elde edilmiştir. Bu bağlamda, araştırma kapsamında gerçekleştirilen kategorizasyon çerçevesindeki polislerin polislik performansları ve polislerin sosyal yaşamlarına ilişkin veriler dramalardaki olay örgüsü ekseninde ele alınırken; polislerin birbirleriyle olan ilişkileri ve toplumla olan ilişkilerine ilişkin veriler ise polis karakterlerin geliştirdikleri söylem ve diyaloglara odaklanılarak ortaya koyulmuştur. Bu kapsamda şu sorulara cevap aranacaktır.

- Geleneksel TV kanallarında yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis imgesi ideolojik göstergeler ekseninde mi kodlanmaktadır?

- Geleneksel TV kanallarında yayınlanan polisiye dramalarda polislik mesleğinin propogandası yapılarak bu meslek grubuna ilişkin rıza oluşturma amacı mı bulunmaktadır?

- Yerli OTT TV platformlarında yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesi ideolojik göstergeler ekseninde kodlanmakta mıdır?

- Yerli OTT TV platformlarında yayınlanan polisiye dramalarda polislik mesleğinin propogandası yapılarak bu meslek grubuna ilişkin rıza oluşturma amacı bulunmakta mıdır?

- Yerli OTT TV platformlarından yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis imgesi ile geleneksel TV kanallarında yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgeleri arasında ideolojik farklılıklar bulunmakta mıdır?

- Geleneksel TV kanallarında yayınlanan polisiye dramalarla yerli OTT TV platformlarında yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgeleri arasında ideolojik farklılıklar bulunuyorsa, bu farklılıkların nedenleri nelerdir?

## **3.2. Bulgular**

### **3.2.1. Arka Sokaklar**

**Tür:** Polisiye, Suç, Dram

**Yayın Platformu:**Kanal D

**Yönetmen:** Orhan Oğuz

**Senarist:** Ozan Yurdakul, Sinan Yurdakul

**Sezon Sayısı:** 16+

**Bölüm Sayısı:**621+

**Oyuncular:** Zafer Ergin, Özgür Ozan, Şevket Çoruh, Uğur Pektaş, Gamze Özçelik, İlker İnanoğlu, Çağla Kubat, Berk Oktay, Özlem Çınar, Alp Korkmaz, Figen Evren, Kerimhan Duman, Furkan Göksel, Onur Bay, Yüstra Geyik, Filiz Taçbaş, Pınar Aydın, İpek Yaylacıoğlu.

**Konu:** İstanbul Emniyet Müdürlüğü Asayiş Şube'de görev yapan sivil bir ekip, minibüsleriyle bu metropolün sokaklarını arşınlamakta ve karşılarına çıkan her türlü kanunsuzlukla savaşılmaktadır. Rıza baba liderliğindeki bu polisler, görevleri sırasında değişik insan hikayeleriyle sürekli karşılaşmaktadır. Dramada polislerin mesleki yaşamlarına; adli vaka çözüm süreçlerine ek olarak sosyal yaşamları da konu edilmekte; her bölümde polis - suçlu kovalamacasına ek olarak polislerin sosyal yaşamları da vurgulanmaktadır.

#### **Arka Sokaklar Karakterleri Listesi:**

**Rıza Soylu:** Zafer Ergin tarafından canlandırılan ve drama içerisinde daha çok Rıza baba olarak hitap edilen bu karakter asayiş özel ekibin kurucu lideridir. Dördüncü sınıf emniyet müdürü unvanına sahip olan Rıza baba, mesleğinde oldukça başarılı bir polistir. Aynı zamanda mutlu bir evliliğe sahip olan bu karakterin bir çocuğu iki de torunu bulunmaktadır.

**Hüsnü Çoban:** Özgür Ozan tarafından canlandırılan Hüsnü karakteri ekibin ilk üyelerindendir. Geniş bir aileye sahip olan bu karakter dramanın başında komiser yardımcısı unvanına sahipken ilerleyen bölümlerde başkomiserliğe kadar yükselmiştir. Dramanın çeşitli bölümlerinde yaralandığı görülen Hüsnü, her defasında iyileşerek görevine devam etmiştir.

**Mesut Güneri:** Şevket Çoruh tarafından canlandırılmaktadır. Geçmişte PÖH olarak görev yapan Mesut, bir yandan oldukça eğlenceli; bir yandan ise şiddete düşkün bir karakterdir. Aynı zamanda oğlu Tunç'a oldukça düşkündür.

**Ali Akdoğan:** Ekipteki keskin nişancı olan Ali, aynı zamanda ekibin en genç üyesidir. Dramanın başında bekar bir karakter olan Ali, ilerleyen bölümlerde Pınar ile evlenerek Rıza babanın damadı olmuştur.

**Murat Ateş:** Ekibin genç üyelerindendir. Zaman içerisinde Zeynep komiser ile aşk yaşayarak onunla evlenen ve çocuk sahibi olan Murat komiser, birçok operasyonda görev almıştır.

**Zeynep Akyüz Ateş:** Trafik polisliğini bırakarak asayiş özel ekibe katılan bir polistir. Murat komiser ile aşk yaşayarak onunla evlenmiştir. Dramanın ilerleyen bölümlerinde ise şehit olmuştur.

**Engin Balkan:** Ekibe ikinci sezonda katılan bir başkomiserdir. Zaman zaman çeşitli görevler için yurtdışına gitmiş ancak her defasında geri dönmüştür.

**Sinan Bahadır:** Ekibe üçüncü sezonda katılan bir komiserdir. Genç ve başarılı bir polistir. Kendisi gibi ekibe sonradan katılan Elif ile evlenmek üzereyken Elif bıçaklanarak öldürülmüştür. Bunun üzerine Sinan ise Diyarbakır'a tayin olmuştur.

**Elif Doğan:** Ekibe üçüncü sezonda katılan bir komiserdir. Sinan komiser ile evlenecekleri gün bıçaklanarak şehit olmuştur.

**Aylin Aydın:** Ekibin ilk üyelerinden olan Aylin, teknoloji temelli istihbarat konusunda uzmandır. Ekipteki işi de bu eksen etrafında oluşmaktadır.

**Arka Sokaklar 10. Bölüm Konusu:** Bölümdeki ilk adli olayda, Beşir sokakta bir kıza sarkıntılık etmeye çalışan adamı dövmüş; bu esnada kız da korkusundan kaçıp gitmiştir. Beşir adamı polise getirmiş ancak adam suçunu inkar edip Beşir'den şikayetçi olmuştur. İkinci adli olayda ekibin peşinde olduğu Kuzey Yatırım Şirketi'nin sahibi Ekrem Kuzey'in muhasebecisi Özgür Teoman itiraf kabul etmiş ve tanık koruma programına alınmış ve ekip tarafından korunmaktadır. Üçüncü adli olayda ise Suat kapkaça uğramıştır.

**Arka Sokaklar 20. Bölüm Konusu:** ABD'nin Bakan Yardımcısı'nı kurtardığı için para ödülü alan Hüsnü ve ailesi sevinç içindedir. Murat takip edilmekte, sessiz telefonlar almaktadır. Herkes merak içindedir. Pınar yeni evinde sefil bir hayat sürmektedir ve evden ayrıldığına bin pişmandır. Ama büyük laf ettiği için eve geri dönememektedir. Rıza kızından ayrı mutsuz ve huzursuzdur. Mesut'un ise eski eşi Yeşim cezaevinde intihar etmiştir. Bölümdeki adli olayda ise ekip, bir inşaat firmasının sürdürdüğü illegal işlerin peşine düşmüştür.

**Arka Sokaklar 30. Bölüm Konusu:** Bölümdeki ilk adli olayda ekip, Macide adlı bir kadının cinayetini çözmeye çalışmaktadır. İkinci adli olayda ise ekip tarafından uluslararası bir uyuşturucu şebekesinin üzerine gidilmiştir.

**Arka Sokaklar 110. Bölüm Konusu:** Bölümdeki adli olayda ekibe, bir tren istasyonunda şüpheli bir çanta olduğuna dair bir ihbar gelmiş ve ekip içinden bebek çıkan bu çantanın sahibini bulmak için çabalamıştır

**Arka Sokaklar 140. Bölüm Konusu:**Bölümdeki adli olayda ekip, öldürülen bir öğretmenin, cinayetindeki sır perdesini aralamak için operasyonlar düzenlemiştir. İkinci adli olayda ise ekip, kaybolan bir çocuğu bulmak için çabalamaktadır. Üçüncü adli olayda ise ekip, döviz bürosu soyguncularının peşine düşmüştür. Dördüncü adli olayda ise ekip, kan davası nedeniyle öldürülen bir öğretmenin dosyasıyla ilgilenmektedir. Aynı zamanda bu bölümde Mesut'un PÖH zamanından amiri İlhan başkomiser ölü olarak bulunmuştur.

**Arka Sokaklar 240. Bölüm Konusu:**Bölümdeki adli olayda ekip, bir kuyumcuyu soyan, kaçarken de arabalarıyla bisiklet kullanan bir çocuğa çarpıp, ölümüne sebebiyet veren bir suç çetesinin peşine düşmüştür. Ekip, çocuğun babası Ekrem'in rahat etmesi için olaydan sonra ceza almayan suçluların peşini bırakmamaktadır.

### **3.2.1.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Arka Sokaklar**

Arka Sokaklar'ın bu çalışma kapsamında çözümlenen 10, 20, 30, 110, 140 ve 240. bölümlerinde yer alan tüm polis karakterler işlerini olması gerektiği gibi yapan; çözmeye çalıştıkları adli soruşturma kapsamındaki ilk adım olan olay yeri inceleme işleminden şüphelileri gözaltına alıp sorgulamaya; soruşturma kapsamında ekip olarak toplantı yapmaktan en sonunda soruşturmayı çözerek adaletin sağlanmasına kadar mesleki sorumluluklarının her adımında fazlasıyla ideal temsiller sergilemektedir. Dramanın dizisel yapısı gereği her bölümünde yeni bir adli olayın soruşturmasını yürüten

polisler, bu her yeni adli soruşturmayı başarılı bir şekilde çözmektedir. Bu bağlamda, dramanın incelenen bölümlerindeki tekrarlayan sahnelerde polislerin mesleklerini icra ederken gerektiğinde canları pahasına adaleti sağlamaya çalıştıkları görülmektedir. Dramadaki polis karakterler mesleki açıdan sözü edildiği gibi başarılı bir performans sergilerken, bu temsiller üzerinden kahraman; meslek etiğine uygun bir çerçevede hareket eden; vicdanlı; başarılı, çalışkan ve toplumcu polis imgeleri sembolize edilmektedir. Örneğin dramanın 10. bölümünde eski PÖH mensubu olan ve ekibin de yakından tanıdığı Beşir, tecavüze uğrayan bir kadını kurtarmış ve tecavüz failini döverek merkeze getirmiştir. üyeleri Tecavüze yeltenen adam ise emniyette suçunu inkar etmiştir. Ancak olayın tanığı olmadığı için ekip Ekip, Beşir'i sorguya alır ve "Beşir abi, kızı bulamazsak elimizden bir şey gelmez. Sen de biliyorsun" cümlesini kurar ve Beşir'i bir gece nezarete tutarlar. Bu sahnede ekipteki polisler, her ne kadar iyi tanışalar da; kendilerinden birisi gibi görseler de Beşir'e özel bir muamele yapmamış; meslek etiğine uymuş ve yasal prosedürü uygulayarak tüm bu süreci hukuki normlar çerçevesinde işleten ideal polis imgesi sahnelemişlerdir.

Dramadaki polisler, adli olayları çözerken ideal polislik performanslarına ek olarak mesleki sınırlarının dahi çıkan kahraman polisler olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Toplum için, yeri geldiğinde görev tanımları dışına çıkarak ekstra mesai harcayan polisler (Murat, Zeynep, Mesut); adli vakaların çözümü için 20. bölümde olduğu gibi cinayet işlenen mahalleye giderek mahalle kıraathanesinde insanların sözü edilen iş insanından çekinmemeleri yönünde; mahallelinin yanında olduklarını belirten uzun bir konuşma yapmış ve cinayetin azmettiricisi olan zengin iş insanından korkmamaları için örgütlemiştir. Sonuçta ise suçlular yakalanarak adalete teslim edilmiştir. 110. bölümde ise tren garında bulunan meçhul bir bebeğe tüm ekip adeta kendi bebekleri gibi yaklaşmış; bebek hastaneye bırakıldıktan sonra dahi polisler tarafından takip edilmiştir. Dramanın 240. bölümünde ise bir Ekrem adlı bir vatandaşın çocuğuna araba çarptığı ve çocuğun öldüğü görülmektedir. Ekrem ise gece geç bir saatte Rıza babanın evinin bulunduğu sokakta çadır kurmuş ve çocuğunun fotoğrafıyla birlikte; harap bir şekilde beklemektedir. Suçluların gerektiği gibi cezalandırılmadığını düşünen

vatandaşın, Rıza baba ve ekibinden medet umduğu görülmektedir. Rıza baba ve Ali, Ekrem ile babacan tavırlarla konuşmuştur. Ancak eve döndüklerinde adamın bu durumundan dolayı canlarının sıkıldığı ve ailece oturdukları sofrada yemek yemedikleri görülür. Bu iki sahnede, oğlunun ölümü sonrasında tüm katillerin gerekli cezaları almadığını düşünen bir baba görülmektedir. Bu baba, Rıza babanın namını; kahramanlığını duymuş ve adaleti sağlaması için onun kapısında beklemektedir. Yemek sahnesinde de bu durum vurgulanmaktadır. Rıza baba ve Ali ise adamı uygun bir dille teselli etmiştir. Bu bölümde Ekrem'in oğlunun katillerinin yargılandığı mahkemeye Rıza baba ve Mesut'un da gittiği; katiller serbest kalınca bu ikilinin Ekrem'i sakinleştirdiği; sonrasında ise Rıza babanın mahkeme çıkışında savcı ile görüşerek adaletin sağlanmadığını belirttiği görülmektedir. Bu vaka kapsamında ekip, çok detaylı bir şekilde çalışmış ve ekibin bu çabası sonucunda bölüm sonunda Ekrem'in oğlunun katilleri doğru delil ve tanık ifadeleriyle birlikte savcılığa sevk edilerek tutuklanmıştır.

Dramadaki adli olaylar çözülürken yaşanan süreçlerin neredeyse tamamının yukarıdaki örnekler gibi olduğu görülmektedir. Bu süreçlerde ekipteki polislerin mağdurun her zaman ve her koşulda yanında olurken, toplumdaki mağdur; suçsuz kişilerin de polise her zaman büyük bir saygı gösterdiği ve her türlü sorunda onlardan medet umduğu görülmektedir. Bu bağlamda drama boyunca zengin ve nüfuzlu olması fark etmeksizin adaleti sağlayan; kimseye ayrıcalık tanımayan toplumcu polis imajı yeniden üretilirken aynı zamanda toplumun da polise duyduğu saygı sembolize edilerek izleyicilere yansıtılmaktadır.

Bu veriler ışığında, Arka Sokaklar'daki polislerin mesleklerini ideal bir şekilde yaptığı; etik sınırların dışına çıkmadıkları; görevlerini ifa ederken toplumla karşı karşıya gelmedikleri ve aksine toplum için mesleki sınırlarının dahi ötesinde mesai harcadıkları görülmektedir. Bu bağlamda hem mesleklerinde oldukça başarılı olan polisler hem de toplumculuk; ahlaklılık; merhametlilik gibi imgelerle donatılarak sembolize edildiği görülmektedir.

### 3.2.1.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Arka Sokaklar

Arka Sokaklar'daki polis karakterlerin, sosyal yaşamları bakımından birbirlerine benzer niteliklere sahip oldukları görülmektedir. Ekipte yer alan polisler alkollü içki ve sigara gibi ürünler tüketmemekte; sohbet veya eğlence amaçlı olarak disko; bar yahut bu eksenindeki alkollü içki tüketilen bir mekana gitmemektedir. Buna ek olarak dramada, polislerin sosyal yaşamlarında aile kurumunun baskın bir rol oynadığı görülmektedir. Örneğin ekipteki polislerden Mesut komiser 10. bölümde oğlu Tunç'u, cezaevinde olan eski eşinin yanına götürmüştür. Yeşim Mesut'a "geldiğin için sağol Mesut, Tunç'u getirdiğin için sağol" der. Mesut ise Tunç'u, istediği zaman onun yanına getireceğini ifade eder. Yeşim ise ona teşekkür eder ve "şu halime bak. Bir zamanlar deli gibi kaçtım senden. Arkama bakmadan kaçtım. Ama bir sen kaldın. Herkes gitti. Bir sen bir de oğlum..." cümlesini kurar. Mesut da "asla yalnız kalmayacaksın. Hiç bir zaman. Bunu unutma olur mu" der. Dramanın 20. bölümünde de Mesut eski eşi intihar ettiğinde onun cenazesini almak için Kayseri'ye gitmiştir. Bu sahnede de Mesut'a geçmişte haksızlık etmesine; ona yüz çevirmesine karşın Mesut'un ona karşı vefalı davrandığı tekrar anlaşılmaktadır. Bu sahneler boyunca, kendisinin kötü dönemlerinde kendisini terk ederek başka bir adamla evlenen eski eşine, en kötü günlerinde her şeye rağmen destek olan; onu yalnız bırakmayan ve aynı zamanda çocuğuna iyi bir şekilde babalık yapan bir polis imgesi görülmektedir.

Drama boyunca Mesut'un oğluyla zaman geçirdiği çok sayıda sahne görülmektedir. Bu sahneler boyunca Mesut, çocuğuyla ilgili; annesi hayatta olmayan çocuğuna hem anne hem de babalık yapan iyi bir baba profili çizmekte; sorumlu bir baba figürü sergilemektedir. Mesut karakterinin özel yaşamıyla ilgili başka bir önemli detay ise, Mesut'un özel hareket polisliği yaptığı dönemden tanıdığı bir arkadaşını teskin etmek için onunla konuşurken, arkadaşının alkollü içki ikramına karşılık alkol kullanmadığını belirtmesidir. Dramanın ilk bölümlerinde alkol sorunu olan bir polisi canlandıran Mesut, dramanın sonraki bölümlerinde oğluna, mesleğine ve ekip arkadaşlarına olan sevgisi ve bu üç unsurdan aldığı güçle bu sorununu atlatarak ideal bir

polis karakterine dönüşmüştür. Bu bağlamda Mesut, dramanın çözümlenen bölümlerinde alkollü içkiye radikal bir şekilde karşı olan bir polis imgesi yansıtmaktadır.

Dramadaki diğer karakterler olan Hüsnü, Rıza, Murat, Zeynep ve Ali'nin de sosyal yaşamları tamamen aile yapıları üzerine kuruludur. Drama boyunca bu karakterlerin aileleriyle geçirdikleri zamandan bağımsız herhangi bir sosyal etkinlik gerçekleştirmedikleri görülmektedir. Bu bağlamda eşiyle ve çocuklarıyla ideal bir ilişkileri olduğu görülen hem Hüsnü hem de Lakabından da anlaşılacağı üzere ekibin adeta babası gibi olan; yaşanan her türlü sıkıntılı durumda ekip üyelerine bir baba edasıyla yaklaşan Rıza karakterinin oldukça sorumlu; iyi birer aile babası profili sergiledikleri tekrar eden sahnelerde anlaşılmaktadır. Tüm bu sahneler boyunca Rıza ve Hüsnü karakterleri üzerinden, düzenli bir aile yaşamına; ideal bir aileye sahip; çocuklarına ve karısına düşkün, ilgili; sorumlu bir baba figürünü, ideal polis figürüyle sentezleyerek yansıtılmaktadır.

Dramadaki bir diğer polis karakter olan Ali ise genç ve bekar bir polistir. Ancak dramanın incelenen bölümleri kapsamında onun da muhafazakar ideolojiye aykırı herhangi bir sosyal yaşamı olmadığı -sözgelimi çapkınlık, gece hayatı ya da alkollü içki tüketimi gibi- görülmektedir. Dramanın 110. bölümünde ise Rıza'nın kızı Pınar ile evlenerek onun evine yerleştiği anlaşılmaktadır. Drama boyunca tekrarlayan sahnelere bakıldığında, Rıza ve ailesiyle oldukça iyi bir ilişkisi olduğu görülen Ali'nin zaman içerisinde Rıza'nın adeta oğlu gibi olduğu göze çarpmaktadır.

Bir diğer genç, erkek ve bekar karakter olan Murat ise ekipteki diğer kadın polis olan Zeynep'le aşk yaşamıştır. 20. bölümde ikilinin nişanlandığı ve sonrasında evlendiği; 110. bölümde ise Zeynep'in gebe kaldığı, 140. bölümde ise çocukları Ömer'in dünyaya geldiği görülmektedir. Dramanın tekrarlayan sahnelerinde bu karakterlerin çocuklarıyla olan ilişkileri; aile yapıları gösterilmekte ve bu ikilinin de ideal birer ebeveyn oldukları vurgulanmaktadır. Dramada, ikilinin evlenmeden önce sevgili olarak yakınlık kurduğu herhangi bir sahne görülmemektedir. Ek olarak babası yaşamını yitirmiş olan Zeynep'in evlenmeden önce annesiyle birlikte yaşadığı görülürken, annesiyle arasında herhangi bir

sorun olmadığı göze çarpmaktadır. Murat da bekarken aynı şekilde annesi ve kardeşiyle yaşamaktadır. Babası ise Murat çok küçük yaşta ailesini terk etmiştir. Dramadaki bu konu 20. bölümde işlenmiştir. Bu bölümde Murat ve Zeynep arabalarında giderken, kendilerini başka bir arabanın takip ettiğini fark eder ve o arabayı kısıtırlar. Bu sahnede Murat, yıllar önce kendisini ve ailesini terk eden babasıyla karşılaşmıştır. Babasına karşı kızgın ve mesafeli olan Murat, daha sonraki bölümlerde ise babasını affederek merhametli bir evlat profili çizmiştir.

Tüm bu veriler ışığında, Arka Sokaklar'da yansıtılan polis imgelerinin sosyal yaşamları bakımından muhafazakar ideolojik değerler dışına çıkmadığı; bu eksende karakterlerin dramının süregelen bölümleri boyunca ideal evlilikler gerçekleştirerek iyi birer anne ya da baba oldukları görülmektedir. Polislerin hiç birinin sosyal yaşamda sigara, alkollü içki tüketmediği; eğlence amaçlı olarak meyhane; gece kulübü gibi yerlere gitmediği anlaşılırken; her bir polis sosyal ilişkileri açısından örnek birer bireyi temsil etmektedir.

### **3.2.1.3. Polisler Arası İlişkiler Bakımından Arka Sokaklar**

Arka Sokaklar'daki polislerin birbirleriyle olan ilişkilerin daima olumlu kodlarla temsil edildiği görülmektedir. Dramanın farklı bölümlerindeki tekrarlayan sahnelere bakıldığında, ekip üyesi polisler merkezde oturup sohbet ederken; ekip minibüsünde devriye görevini ifa ederken ya da karakterlerden birinin evine misafirlikteyken hep aralarındaki olumlu iletişim; aralarındaki gerçek dostluk; şakalaşmalar ve huzurlu çalışma ortamı fazlasıyla vurgulandığı dikkat çekmektedir.

Dramanın genelinde süregelen bu tip sahnelere ek olarak dramının belirli sahnelerinde polisler arasındaki dayanışma ortamı çeşitli spesifik olaylar üzerinden de yansıtılmaktadır. Örneğin, dramının 10. bölümünde Hüsnü komiserin eşi Suat yolda yürürken kapkaça uğramıştır. Aynı zamanda hamile olan Suat hastaneye kaldırılır ve ekip hep birlikte hastaneye gider. Hüsnü oldukça üzgündür. Rıza Hüsnü'ye "Çoban... Çoban söyle bana. Biz neyiz? der. Hüsnü ise "biz bir ekibiz cevabını verir. Rıza "Biz naparız? diye sorar ve ekipteki herkes sırayla konuşmaya başlar: "Gün gelir vuruluruz,

kahroluruz. Deriz ki yakalım şu dünyayı. En sevdiklerimizi ellerimizle gömeriz. Sonra başkalarının gözyaşları gelir aklımıza. Düştüğümüz yerden birbirimize tutunur hep birlikte doğruluruz." Daha sonra Rıza baba "çünkü biz bir ekibiz Çoban, karılarımızla çocuklarımızla. Her şeyimizi bölüşürüz. Umutlarımız, sevinçlerimizi, ama en çok da acılarımızı. Çünkü biz acıları bölüşmenin ustasıyız Çoban..." diyerek cümleyi bitirir. Bunun ardından Mesut komiser "belki de bu yüzden usta, sadece bu yüzden en ağır yaraları alsak bile; hatta ölsek bile asla yenilmeyiz" der ve sahne sona erer. Daha sonraki başka bir sahnede ise Hüsnü hastanede; eşinin yanında olduğu için Rıza'nın eşi ve kızının, Hüsnü'nün evde bekleyen küçük çocuklarına bakmaya gittiği görülür. Buna ek olarak aynı bölümde Hüsnü evde otururken kapı çalar ve bir kurye beşik getirir. Ekip arkadaşları Hüsnü'nün doğacak çocuğu için beşik siparişi vermiştir. Bu sahnede polisler arasındaki olumlu iletişim ve ekip içerisindeki arkadaşlık ruhu sahnelenmektedir.

Yirminci bölümde ise Mesut komiserin eski eşinin cezaevinde intihar ettiği haberi gelir ve Mesut cenazeyi almaya giderken Hüsnü onu yalnız bırakmaz. Yola çıkmadan önce sarılıp ağlayan ikili, yol boyunca dertleşerek giderler. Buna ek olarak bu süreçte Hüsnü, Mesut'un oğlunu alarak kendi evine götürür ve onlar gelene kadar Tunç Hüsnü'nün evinde kalır. Bu bağlamda polisler arasındaki dayanışma; olumlu iletişim ve dostluk göze çarparken aynı şekilde Mesut'a geçmişte haksızlık etmesine; ona yüz çevirmesine karşın Mesut'un eski eşine karşı vefalı davrandığı tekrar görülmektedir.

Dramanın 110. bölümünde de Murat komiser ile evlenmiş ve gebe kalmış olan Zeynep komiserin bu durumundan dolayı ekip arkadaşları tarafından korunduğu; ona en ufak bir zarar gelmemesi için tüm ekip üyelerinin çaba sarf ettiği farklı farklı sahnelerde görülmekte; ekip içi dostluk ve polisler arasındaki dayanışma ortamı yeniden üretilerek izleyicilere yansıtılmaktadır. Buna ek olarak bu bölümde ekibe katılan yeni polisler Sinan ve Elifin de ekibe hızlı bir şekilde uyum sağladığı ve ekip içerisindeki dayanışma ortamının birer özneleri haline geldikleri görülmektedir. Aynı şekilde bu bölümde ekip üyeleri trafik denetlemesi görevini ifa ederken durdurulan araba içerisindeki şüpheliler ekipteki polislerle ateş açar ve Engin başkomiser Ali'nin üzerine atlayarak onun hayatını son anda kurtarır. Bölümün sonlarına doğru ise Engin başkomiser, bir önceki sahnede

yaşanan adli olayın çözümü dolayısıyla Hüsnü ve Mesut'u tebrik eder ancak onu beklemedikleri ve kendi canlarını tehlikeye attıkları için onlara sitem eder ve "Usta, girdiniz hallettiniz elinize sağlık da. Hani bekliyorduk müdahale için birbirimizi? Allah korusun bir aksilik olsa..." diyerek meslektaşlarına verdiği değeri gösterir ve ekip içerisindeki dayanışma ortamı bu sahnede yine görülür.

Elde edilen tüm bu veriler ışığında, ekip içinde çatışma ortamına işaret edebilecek herhangi bir temsilin bulunmadığı dramada, sezonlar boyunca karakterler değişse de polisler arasındaki ekip ruhu ve dayanışma ve dostluk ortamı sabit kalmıştır. Dramadaki sahneler emniyette; polislerin aile evlerinde ya da suçlularla yaşanan kovalamaca esnasında geçmektedir. Aynı şekilde ekipteki bekar polisler Murat ve Zeynep ya da Sinan ve Elif örneğinde olduğu gibi ya birbirleriyle evlenmekte; ya da Ali ile Pınar örneğinde olduğu gibi ideal birer evlilik yapmaktadır. Zamanla ise tüm bu polisler iyi birer anne yahut baba olarak aile kurumunun yeniden üretimini sağlamaktadır.

### **3.2.2. Kanıt**

**Tür:** Polisiye, Suç, Gizem

**Yayın Platformu:**Kanal D

**Yönetmen:** Biray Dalkıran

**Senarist:** Ahmet Saatçioğlu

**Sezon Sayısı:** 3

**Bölüm Sayısı:**100

**Oyuncular:** Engin Benli, Deniz Celiloğlu, Sevil Atasoy, Sera Tokdemir, Seben Koçibey, Ece Güzel, Murat Çelik, Emre Özmen, Kubilay Güleçoğlu

**Konu:** Dramada, İstanbul Emniyet Müdürlüğü Cinayet Şube Müdürlüğü'nde görevli Orhan başkomiser ve yardımcısı Selim komiserin, işlenen cinayetleri çözme süreçleri tüm detaylarıyla işlenir. Bu süreçte ikilinin bulunduğu delilleri kriminal laboratuvarında değerlendiren Zeynep ile Adli Tıp'ta cesetlere otopsi yapan Doktor Ece ise ikiliye yardımcı olur. Senaryosu gerçek adli olaylardan esinlenerek oluşturulan Kanıt'ta, diğer polisiye dramalardan farklı olarak adli tıp uzmanı Prof. Dr. Sevil Atasoy, polisler cinayetlerin çözümü için hummalı bir şekilde çalışırken çeşitli sahnelerde araya girerek hem cinayet failinin söz konusu cinayeti işlerken hem de polislerin bu cinayeti çözerken kullandığı yöntem ve teknikleri tarihsel ve bilimsel bağlamda anlatmaktadır.

**Kanıt Karakterleri Listesi:**

**Orhan Özdemir:** İEM Cinayet Şube'de görev yapan kırklı yaşlarda bir başkomiserdir. Bekar bir polis olan bu karakter, mesleğine oldukça düşkündür. Sakin ve sabırlı yapısıyla dikkat çeken Orhan başkomiser, çevresindeki herkes tarafından saygı görmektedir.

**Selim Dağdelen:**İEM Cinayet Şube'de görev yapan yirmili yaşlarda bir komiserdir. Orhan başkomiserin yardımcısı olan Selim, hem cinayetlerin çözümünde Orhan başkomiserle birlikte çalışmakta hem de Orhan tarafından yetiştirilmektedir. Aynı zamanda Selim, kriminal laboratuvarında görevli olan Zeynep ile aşk yaşamaktadır.

**Kanıt 9. Bölüm Konusu:**Türkiye'nin önde gelen iş insanlarından birisi olan Şener Kahveci, çok önemli bir ihale öncesinde masaj yaptırmaya gittiği salonda, Filipinli masöz Ruth Mirando'yla birlikte ölü bulunmuştur. Aynı masaj salonunda çalışna Ruth'un ev arkadaşı, masöz Amelia Cruz ise ortadan kaybolmuştur. Şüpheler Timur'un bir numaralı rakibi Korkut, oğlu Gürkan, eşi Suzan ve masaj salonunu sahibi Sevim üzerine yoğunlaşır.

**Kanıt 19. Bölüm Konusu:** Novus adlı rock grubunun solisti Timur Karadağ, grubun yeni albümünün lansman gecesi banyo küvetinde ölü bulunmuştur. Şüpheler, Timur'un eski karısı Alev, sevgilisi Maya, grubun gitaristi Rüzgar, menajeri Derin ve biyografisini yazan Kenan üzerine yoğunlaşır.

**Kanıt 29. Bölüm Konusu:**32 yaşındaki Çağla Serter öldürülmüştür. Soruşturmayı derinleştiren Orhan ve Selim, Çağla'nın neden iş değiştirdiği; kariyerinde yükselebilmek için kimlerin ayağına bastığı; ölmeden önce kimle konuştuğu; herkesten gizli olan İngiltere'ye ait cep telefonu hattıyla kimi aradığı; Londra'ya niçin gideceği gibi sorular üzerine yoğunlaşır.

**Kanıt 39. Bölüm Konusu:** Sahilde bir silahlı saldırı ihbarı alan ekip, kimliği belirsiz bir genç kızın cesediyle karşılaşır. Bu ceset, Türkiye'nin en büyük holding patronarından birisinin kızına aittir. Orhan ve Selim, olaya maktûlün adrenalın tutkusunun mu neden olduğunu yoksa olayın arkasında para, gizli ihaleler ya da kıskançlık gibi nedenlerin mi bulunduğuna yoğunlaşır.

**Kanıt 49. Bölüm Konusu:**Bu güne kadar sayısız cinayeti aydınlatan Orhan başkomiser, Selim komiser ve Ayça komiserin sokak ortasında uğradıkları silahlı saldırı her şeyi değiştirmiştir. Cinayet büroyu hedef alan bu saldırının sorumlusu kimdi? Saldırganların amacı neydi? Ve en önemlisi, polisler içine sürüklendikleri yaşam mücadelesini kazanıp saldırıganları yakalayabilecekler mi?

**Kanıt 59. Bölüm Konusu:** Arkadaşlarıyla kampa giden Mehpare Çınar öldürülmüş olarak bulunmuştur. Şüpheler, Mehpare'nin kampa birlikte gittiği arkadaşları, pazartesi günü sonucunu alacağını söylediği tahlil ve evinde sakladığı anahtar üzerine yoğunlaşır.

**Kanıt 69. Bölüm Konusu:**İyi bir aile babası olan Reha Tansev evinin bahçesinde ölü bulunmuştur. Aynı zamanda evdeki mücevherler de kaybolmuştur. Şüpheler Reha'nın iki hafta önce karakolluk olduğu komşusu Tayfun, ortağı Cenap ve kimliği belirsiz bir hırsıza yoğunlaşmıştır.

### **3.2.2.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Kanıt**

Kanıt dizisindeki iki ana polis karakter olan ve İEM Cinayet Şube Müdürlüğü'nde çalışan Başkomiser Orhan ve Komiser Selim ikilisini polislik performansları bakımından değerlendirmek gerekirse, mesleğinde deneyimli olan Orhan başkomiserin soğukkanlı;

sakin; olaylara profesyonel bir biçimde yaklaşan; ince detayları yakalayan; dürüst; sabırlı ve başarılı bir polis olduğu görülmektedir. Ekibin diğer üyesi olan Selim komiser'in de genç olmasına karşın oldukça başarılı bir polis olduğu görülmektedir. Sloganı *kusursuz cinayet yoktur* olan dramada, cinayetlerin çözümü için birlikte çalışan ikili, her bölümün başında işlenen bir cinayetin haberi kendilerine ulaştıktan sonra ilk önce olay yerine giderek olay yeri incelemesi gerçekleştirmekte; daha sonra büroda toplantı yapmakta; daha sonra elde edilen deliller aracılığıyla şüphelileri yakalayıp sorgulamakta ve en sonunda ise katile cinayeti itiraf ettirerek onu savcılığa sevk etmektedir. Dramanın her bölümde tekrarlayan bu sahnelerde Orhan ve Selim'in, cinayetin çözümü için çaba sarf eden diğer birimleri ile de eşgüdümlü bir şekilde çalıştığı görülmektedir. Bu noktada ekip, işlenen cinayetlerle ilgili bulguları edinmek ve onlarla fikir alışverişi yapmak için Doktor Ece, kriminal laboratuvar görevlisi Zeynep ve bilişim suçları uzmanı Emre ile sıkı bir dayanışma göstermektedir. Bu bağlamda tıpkı Arka Sokaklar gibi hem dizi hem de seriyal formunun niteliklerini gösteren bir drama olmasına karşın dizisel formu çok daha ağır basan Kanıt'ta, her bölümde bir cinayeti çözen iki polisin işlerini iyi yapan; ideal polisler olarak inşa edildiği ve polislik performanslarının olumlu kodlar aracılığıyla kurgulandığı görülmektedir. Bu nedenle de tıpkı Arka Sokaklar'daki gibi bu dramada da "görevlerini olması gerektiği gibi; eksiksiz bir biçimde yerine getiren iyi polis" imgeleri yeniden üretilmekte; polislerin meslek etiği dışına çıktığı ya da görevlerinde başarısız olduğu herhangi bir sahneye ise rastlanmamaktadır.

### **3.2.2.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Kanıt**

Kanıt'ta polislerin özel yaşamlarına pek fazla yer verilmemektedir. Ancak Orhan başkomiser ve Selim komiserin bekar olduğu bilinmektedir. Buna karşın ikilinin yaşamlarında egemen muhafazakar ideolojiye aykırı herhangi bir eylem -sözgelimi barda eğlenmek ya da alkollü içki tüketmek gibi- göstergeler bulunmamaktadır. Dramadaki polislerden Selim komiser, laboratuvar görevlisi Zeynep ile aşk yaşamaktadır. Dramanınseriyal formunda bu ikilinin ilişkisine yer verilmektedir. Selim ve Zeynep'in

bulunduğu sahneler ise ya laboratuarda ya da büroda geçmektedir. İkisinin, bazı bölümlerde mesai bitimi sonrasında dışarıda yemeğe ya da kahve içmeye gittiği görölmektedir. Ayrıca dizinin bir bölümünde Selim, Zeynep'i ailesiyle tanıştırmak istediğini belirterek geleneksel normlara uygun tavır gösteren bir erkek profili çizmiştir. Selim komiser ile Zeynep daha sonrasında nişanlanmış ancak Zeynep'in ABD'ye gitmesi nedeniyle ikili ayrılmıştır.

### **3.2.2.3. Polisler Arası İlişkiler Bakımından Kanıt**

Kanıt'taki ana polis karakterler olan Başkomiser Orhan ve Komiser Selim arasındaki ilişki adeta bir abi - kardeş ilişkisi gibidir. Dramanın her bölümünde tekrarlayan sahnelere çözümlendiğinde, ikisinin aralarında büyük bir dostluk bulunduğu ve birbirlerine büyük bir sevgi ve sadakat duydukları görölmektedir. Dramanın her bölümünde işlenmiş olan bir cinayetin çözümü için eşgüdümlü bir şekilde çalışan bu iki polisin, görev dışı zamanlarda sohbet ettikleri; satranç oynadıkları ya da dertleştikleri görülür. Başkomiser Orhan'ın böylesi zamanlarda Selim'e tıpkı bir abi şefkatiyle yaklaşarak ona mentorluk yaptığı görölmektedir. Dizi boyunca ikili arasında herhangi bir olumsuz durum yaşanmamıştır. Bu bağlamda Kanıt dizisinde de polisler arası iletişimin olumlu kodlar aracılığıyla inşa edilerek pozitif bir bağlamda temsil edildiği, dolayısıyla "ekip içi iletişimi olumlu; dayanışma ruhuna sahip ve birbirleriyle sevgi bağı ekseninde iletişim kuran" iyi polis imgesi yeniden üretilerek izleyicilere yansıtılmaktadır. Ekip içerisindeki iletişim pratiklerinde herhangi bir çatışma pratiğine ise rastlanmamaktadır.

### **3.2.3. Şahsiyet**

**Tür:** Polisiye, Dram, Suç

**Yayın Platformu:** Puhu TV

**Yönetmen:** Onur Saylak

**Senarist:** Hakan Günday

**Sezon Sayısı:** 1

**Bölüm Sayısı:** 12

**Oyuncular:** Haluk Bilginer, Cansu Dere, İbrahim Selim, Fırat Topkorur, Necip Memili, Metin Akdülger, Şebnem Bozoklu, Hüseyin Avni Danyal.

**Konu:** Emekli bir adliye memuru olan Agah Beyoğlu, İstanbul'un en kalabalık ve hareketli semti Beyoğlu'nda yalnız ve münzevi bir yaşam sürmektedir. Kızı yurtdışında yaşamakta, eşi ise yıllar önce vefat etmiştir. Agah'ın bu tekdüze yaşantısı, kendisine konan alzheimer başlangıcı teşhisiyle altüst olur. Hastalığından ötürü tüm anılarını unutacaktır. Bu durumu fırsata çeviren Agah, yıllardır planladığı ancak sürekli ertelediği cinayetleri işlemeye başlar. Bu süreçte, cinayet büro amirliğindeki tek kadın polis olan Nevra, üzerindeki baskılar yüzünden istifanın eşiğine gelmiştir. Ancak Agah'ın işlediği cinayetler, Nevra'nın yaşamını da tamamen değiştirecektir. Drama boyunca başta Nevra olmak üzere cinayet büro polisleriyle Agah Beyoğlu arasındaki kovalamaca işlenir.

### **3.2.3.1. Polislerin Polislik Performansları Bakımından Şahsiyet**

Şahsiyet'teki polislerin polislik performanslarına bakıldığında, dramadaki polis karakterlerden Firuz'un, zengin ve varlıklı bir iş insanının emrinde çalışan bir polis olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Firuz mesleğine; teşkilatına; ekip arkadaşlarına; topluma ve devletine ihanet eden; meslek etiğine aykırı ve hukuk dışı eylemler gerçekleştiren bir polis imgesi canlandırmaktadır. Bu bağlamda drama boyunca 6, 7, 8, 9. ve 10. bölümlerde de görüldüğü üzere Firuz'un ekip arkadaşlarına sıklıkla yalan söyleyen; ekipteki başkomiserinin açığa alınmasına neden olan; emrinde çalıştığı iş insanı için adam kaçırma, rüşvet, soruşturma dosyalarındaki gizli bilgileri usulsüz olarak edinme ya da paylaşma, olay yerindeki bulguları kayıt dışı olarak edinme ve bunları ekibinden saklama, kayıt dışı sorgu ve hatta adam öldürme gibi usulsüz işler yapan bir polis olarak izleyicilerin karşısında çıkmaktadır. Firuz, dramanın finalinde ise yine usulsüz bir iş yapmış ve hukuk dışı yollarla yakaladığı ve meçhul bir yerde sorguladığı seri katil Agah Beyoğlu karakterini, emrinde çalıştığı iş insanı Cemil Havran'ı öldürmesi için serbest bırakmıştır. Ekipteki diğer polis olan Sefa da aynı şekilde usulsüz; meslek

etiği ve polislik meslek hukukuna aykırı tavırlar sergileyen bir karakterdir. Öyle ki Sefa, soruşturma dosyasında gizli kalması gereken bilgileri ekibinden ve amirinden gizli bir şekilde para karşılığı gazeteci Ateş'e satmaktadır. Dramadaki bir diğer polis olan Nevra ise ekip içerisinde işini en olması gerektiği gibi yapan polistir. İşlenen seri cinayetlerin çözümü için, uğradığı mobbinge karşı çalışmakta; soruşturma dosyasının çözümü için çaba harcamaktadır. Ancak dramanın finalinde, erkek arkadaşı Ateş'in de ölümünün de etkisiyle birlikte seri cinayetleri çözmeden polislik mesleğinden istifa ettiği görülmektedir. İstifasından sonra ise seri katil Agah Beyoğlu karakteri, Nevra ile iletişime geçmiş ve onu geçmişte Kambura'da yaşanan toplu tecavüz olayının ve bu olayların üstünün kapatılmasının faili olan -aynı zamanda Firuz komiserin de emrinde çalıştığı iş insanı- Cemil Havran'ın yanına götürmüştür. Bu sahnede Agah Beyoğlu, Nevra'yı, Cemil Havran'ı öldürmesi için telkin etmiştir. Nevra ise bunun yanlış olduğunu; kendisinin kısa bir süre öncesine kadar polis olduğunu ve Cemil Havran'ı adalete teslim etmesi gerektiğini söylemiştir. Agah Beyoğlu ise Cemil Havran'ın zengin ve güçlü bir iş insanı olduğu için adil bir biçimde cezalandırılmayacağını belirtmiş ve Nevra'yı Cemil Havran'ı öldürmesi yönünde telkin etmiştir. Bunun ardından Nevra eski bir polis olarak hem Cemil Havran'ı hem de Kambura'da yaşanan tecavüz vakasının geride kalan diğer faillerini öldürmüş ve bir seri katile dönüşmüştür. Drama boyunca işlenen seri cinayetlerin faili olan Agah Beyoğlu'nu ise adalete teslim etmemiştir.

### **3.2.3.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Şahsiyet**

Araştırma kapsamında yanıtlanan ikinci soru, yerli polisiye dramalardaki polis karakterlerin sosyal yaşamlarının nasıl bir imgesel yansıma içerisinde oluşturulduğudur. Bu soru Şahsiyet adlı dramanın ana polis karakteri üzerinden değerlendirildiğinde, Nevra karakterinin Türkiye'deki egemen toplumsal ve ideolojik yapıya uygun olmayan bir yaşam tarzı olduğu görülmektedir. Nevra karakterinin özel yaşamına bakıldığında, bu karakterin arkadaşlarıyla alkollü ortamlarda buluşan; gece kulüplerinde alkollü içki tüketerek eğlenen; yine kendi evinde tek başına ya da erkek arkadaşının evinde onunla baş başa alkol tüketen bir polis olduğu görülmektedir. Örneğin dramanın ilk bölümünde

Nevra'nın, kadın arkadaşlarıyla birlikte alkollü bir mekana gittiği ve alkollü içki tükettiği görülmektedir. Yine dramanın ilk bölümdeki farklı bir sahnede de Nevra evinde koltukta uyuyorken telefonunun çaldığı ve uyandığı görülmektedir. Koltuğun hemen yanında ise bir masa bulunmakta ve masanın üzerinde alkollü içki şişesi ve kadeh görülmektedir. Bu sahnede de Nevra'nın önceki gece içki içtiğini ve koltukta uyuyakaldığı anlaşılmaktadır. Dramanın 2. bölümünde de Nevra'nın, gazeteci Ateş'in çalıştığı bara gittiği alkollü içki tüketerek eğlendiği görülmektedir. Dramanın 4. ve 5. bölümlerinde ise Nevra'nın yine Ateş'in evine gittiği; onunla karşılıklı şarap içtiği ve gecenin sonunda onunla seviştiği sahneler görülmektedir. Nevra'nın Ateş ile olan ilişkisi; onunla evde karşılıklı içki içtiği ve sonrasında seviştiği sahneler dramanın diğer bölümlerinde de tekrar etmektedir. Aynı şekilde dramanın finalinde de Nevra karakterinin evli olmadığı bir adamdan; erkek arkadaşı Ateş'ten gebe kalarak çocuk doğurduğu görülmektedir. Bekar olan ve tek başına ayrı bir evde yaşayan Nevra'nın annesiyle olan ilişkisinin ise oldukça çatışmalı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda dramada, Nevra'nın annesiyle üç yıl boyunca hiç konuşmadığı ve evine dahi gitmediği görülmektedir. Cinayetlerin çözümü için Kambura'ya gittiğinde annesiyle görüşmeye başlayan Nevra'nın bu süreçte annesiyle ilişkisi çoğunlukla çatışmalıdır. Bu bağlamda Nevra annesi ile birbirinin suratına dahi bakmayan; şiddetli biçimde tartışan ve ideal anne - çocuk ilişkisine sahip olmayan bir polis imgesi yansıtmaktadır. Nevra huzurevinde kalan babasının yanına ise zaman zaman gitmektedir. Bu noktada kendisi bekarken babasını huzurevine göndererek yine toplumdaki egemen ailevi değerlere uygun olmayan bir tavır sergileyen Nevra, belirli zamanlarda huzurevindeki babasının yanına giderek ise olumu bir evlat performansı sergilemektedir. Ekipteki bir diğer komiser olan Sefa ise bekardır. Drama boyunca Sefa'nın özel yaşamına herhangi bir yer verilmemekte; ancak bir sahnede "eve kadın atan" bir erkek olduğu ima edilmektedir. Ekibin üçüncü üyesi olan Firuz karakterinin ise bir çocuk sahibi olan ve çocuğuna oldukça düşkün olan ve hatta çocuğu için mesleğini satan bir baba olarak izleyicilerin karşısında çıktığı görülmektedir. Eşinden ayrı olan Firuz'un aile yaşamına ilişkin verilen tek detay budur. Yine Firuz karakterinin drama boyunca alkollü içki tükettiği sahneler de görülmektedir.

### 3.2.3.3. Polisler Arası İlişkiler Bakımından Şahsiyet

Şahsiyet'te polis ekibinin üyesi olan üç komiser Nevra, Firuz ve Sefa'nın arasındaki ilişki, geleneksel TV polisiyelerinde olumlu olarak genellenebilecek olan polisler arası ilişkiden oldukça farklıdır. Drama boyunca, özellikle Firuz ve Nevra karakterleri arasında çatışmalı bir ilişki olduğu görülmektedir. Dramanın henüz ilk sahnesinde Firuz ve Sefa komiserler tuvalette Nevra'nın arkasından konuşmakta; ona küfretmekte ve ikisi de ona güvenmediklerini açıkça ifade etmektedir. Bu sahnede Firuz, "oğlum ne yapacağız bu kariyla" demiş, Sefa ise "Karı geleli 6 ay oldu. Halen Nevra da Nevra. Yanlayamadın tabi kariya kaşının ondan" yanıtını vermiştir. Aynı sahnede Firuz " Yarın bir gün çıktık operasyona. Yanında Nevra. Güvenilebilir misin lan Nevra'ya güvenir misin?" diye sorduğunda ise Sefa " karşımda elinde silah tutan adama daha fazla güvenirim. En azından onun ne halt edeceği belli" demiş ve eklemiştir: "Siktirsin gitsin. Siktirmeden gitmesin ama... Bir zahmet, bir zahmet" Drama'nın ilk bölümündeki bu sahnede Firuz ve Sefa komiserlerin, kendileriyle aynı ekipte çalışan Nevra komiser hakkında dedikodu yaptığı görülmektedir. Nevra komiser hakkında olumsuz söylemler geliştiren iki komiser bu sahnede Nevra komiser ile aynı ekipte çalışmaktan memnun olmadıklarını belirtmekte; Nevra komiseri küçümsemekte; kadın olduğu için onu hor görmekte; cinsiyetçi bir tavır takınmakta ve Nevra komiseri cinsel obje olarak görmektedir. Aynı şekilde bu sahnede Firuz ve Sefa komiserler küfürlü bir dil kullanmakta; hatta daha da ileri giderek ekip arkadaşları olan Nevra komiseri küfretmektedir. Benzer şekilde, dramanın farklı bölümleri boyunca çeşitli sahnelerde Nevra'yı dışladıkları; ona kötü davrandıkları ve mobbing uyguladıkları görülmektedir. Nevra ise uğradığı bu mobbingden kaynaklı olarak özellikle dramanın ilk bölümlerinde ürkek ve yalnız bir polis imgesi yansıtmaktadır.

Dramanın ilk bölümündeki bir başka sahnede ise, polis-toplum ilişkisi çerçevesindeki bir projede polis yüzü olan Nevra'nın ilgili çekim öncesinde Firuz ve Sefa arkadan geçerken ekip arkadaşları Nevra'ya kötücül bir bakışla sertçe bakmış ve Nevra onların bakışlarını görünce bozulmuştur. Röportaj verdiği esnada ise ekip

arkadaşlarının cinsiyetçi ve kendisine mobbing uygulayan tavırlarını iğnelemiştir. Aynı bölümdeki başka bir sahnede ise, Nevra masa başında evrak işi yaparken Sefa gelip çok sayıda evrakı sert bir şekilde Nevra'nın masasına bırakmış ve Nevra irkilmiştir. Bu sahnede Sefa sert bir üslupla "bunları bilgisayara geçicerekmişsin" demiş; Nevra ise "sana da günaydın!" diyerek onu iğnelemiştir. Devamında Sefa cevap vermemiş; ters bir şekilde bakmıştır. Bu sahnede, aynı ekipte çalışan komiserlerden birisinin, bir diğerine olan olumsuz tavır ve polisler arası çatışma görülmektedir. Sefa komiser, evrakları, Nevra komiserle hiç bir şekilde iletişim kurmadan sert bir şekilde masasına bırakırken aslında ondan hoşlanmadığını belli etmekte ve bu hareketiyle ona mobbing uygulamaktadır. Bir sonraki sahnede de Nevra'nın istifa dilekçesi yazdığı; daha sonraki başka bir sahnede ise tüm bu yaşananların sonunda Nevra'nın sinir krizi geçirdiği görülmektedir. Dramanın 2. bölümünde de benzer sahneler tekrar etmektedir. Bu bölümde Firuz, Sefa ve Nevra ofiste oturmaktayken Firuz "birazdan otopsiye gideceğiz, bir yere kaybolma" demiş; Nevra "Neden sen girmeyecek misin?" diye yanıtlamıştır. Firuz ise "Ben kimim ya... Burada koskoca Nevra komiser varken... Yalnız bir ara gel de sana okumayı öğreteyim" cümlesini kurmuştur. Sefa ise "yazmayı da öğret..." diye Firuz'un cümlesine ekleme yapmıştır. Bunun üstüne Nevra elinde "bugün bir öküzle tanıştım. Adı Firuz." yazan kağıdı Firuz'a vermiş ve "bak yazmayı biliyorum" diyerek ofisten çıkmıştır. Bu sahnede Firuz komiser ile Nevra komiser arasındaki çatışma söz konusudur. Firuz komiser, Nevra komiserle mobbing uygulamaktadır. Aynı şekilde Nevra komiser de ona hakaret etmektedir. Aynı bölümdeki bir başka sahnede ise Firuz, emniyet binasının koridorunda sinirli bir şekilde yürürken Nevra'nın içerisinde olduğu kadınlar tuvaletinin kapısını yumruklayarak şu cümleyi kurmuştur: "Nevra! Bir daha benden habersiz iş yaparsan doğduğuna pişman ederim seni! Duydun mu beni!" Nevra ise onu "daha tehdit edeceksen durayım burada?" diyerek cevaplamıştır. Bunun ardından Firuz elindeki gazeteyi kapının altından Nevra'ya atmıştır. Gazetede olay yerinde de adı geçen Nevra'nın resmi vardır. Nevra da ona "siktir" diyerek yanıt vermiştir. Bu sahnede yine Firuz komiser ile Nevra komiser arasındaki çatışma görülmektedir. Firuz komiser, Nevra komiserle kızmakta; bağırmakta ve onu tehdit etmektedir. Nevra komiser ise ona

küfürle cevap vermektedir. Dramanın 5. bölümünde ise ekipteki iki polis olan Firuz ve Nevra'nın aralarındaki çatışmanın fiziksel şiddet boyutuna ulaştığı görülmektedir. Ekip olay yerindeyken Firuz "Aferin be Nevra, sonunda yakaladın katili. Plaket falan da verirler artık. Kolay mı öyle yattığın yerden adam yakalamak. He? Ama tabi şimdi nerede kiminle yattığın da önemli. Doğru yerde yatacaksın ki ayağına kadar gelsin. Eve kadar sipariş vermiş resmen. Adrese teslim paket. Oh ne ala, oh ne ala..." cümlesini kurar. Nevra ise buna yanıt olarak Firuz'a tokat atmış ve Firuz havuza düşmüştür. Sonrasında Firuz, "Sen bittin Nevra, bittin Nevra!" diyerek Nevra'yı tehdit etmiştir. Bu sahnede Firuz ve Nevra arasındaki şiddetli çatışma sahnelenmektedir. Komiser Firuz, olay yerinde ekip arkadaşını iğnelemekte ve ona bağırmaktadır. Nevra komiser ise buna cevap olarak ona fiziksel şiddet uygulamaktadır. Daha sonra ise Firuz komiser, Nevra komiseri tehdit ederek ekip ruhuna aykırı davranmaktadır. Bu bölümdeki bir diğer sahnede ise Firuz'un kendisine tokat adan Nevra'dan şikayetçi olduğu ve bu nedenle dilekçe yazdığı görülür. Tüm bu sahneler bağlamında, drama boyunca Nevra ve Firuz karakterleri çatışmaya devam ederken; birbirlerine hakaret ve küfürler eden hatta fiziksel şiddet dahi uygulayan polisler olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Bunlara ek olarak dramadaki Firuz karakterinin, zengin bir iş insanının emrinde çalışması nedeniyle hem mesleğine hem ekip arkadaşlarına ihanet ettiği dolayısıyla polisler arasındaki dayanışma kültürüne aykırı eylemler gerçekleştiren bir polis olduğu söylenebilir. Öyle ki, Firuz karakteri ekip arkadaşlarının haberi olmaksızın gizlice soruşturma yürütmekte; onlardan habersiz veri toplamakta ve tüm bu eylemleri zengin bir iş insanı olan Cemil Havran için gerçekleştirmektedir. Bu durumun anlaşılma olasılığı ortaya çıkınca ise Sefa ve Nevra'ya başka bir yalan söyleyerek söz konusu durumu örtbas etmeye çalışmaktadır. Aynı şekilde emrinde çalıştığı iş insanı Cemil Havran, Firuz'un yalanları ortaya çıkmasını diye emniyet teşkilatının üst kademeleriyle iletişim kurup başkomiser Tolga'yı açığa aldırması ve yerine Firuz'u koydurmuştur. Firuz da bu durumdan oldukça memnun olmuş ve bu durum hakkında sohbet ederken Tolga başkomiserin arkasından saygısız bir biçimde yorumlar yapmıştır. Bu sahnede Firuz, başka bir emniyet personeline ekibinden gizli olarak usulsüz bir şekilde veri toplarken, verileri aldığı polis "Tolga

başkomisere haber vereceksin di mi?" diye sorduğunda "O haber verilecek adam benim bundan sonra. Tolga'yı açığa aldılar. Yerine ben bakacağım" yanıtını vermiştir. Emniyet personeli bu duruma şaşırınca ise "Olacağı buydu. Bak bana, eşek gibi çalışıyorum. Ama Tolga yattığı yerden iş çeviriyor. Nevra'nın tokat izi. Ben her sabah aynaya bakınca görüyorum..." cümlesini kurmuştur. Bu sahnede Firuz, görevden alındığı dosya kapsamında ekip arkadaşlarından bağımsız biçimde; meslek etiğine aykırı bir biçimde bilgi toplamaktadır. Aynı şekilde hem görevden alınmasına neden olduğu ekipteki başkomiseri arkasından saygısızca cümleler kurmakta hem de ekip arkadaşlarından Nevra komiseri kin güttüğünü ifade etmektedir. Ekipteki diğer polis Sefa ise, gazeteci Ateş'e ekip içerisinde gizli kalması gereken soruşturma verilerini satan bir polis imgesi yansıtmaktadır. Örneğin 5. bölümde ekip seri cinayetlerle ilgili toplantı yaparken, Sefa'nın, telefonu açık tutarak toplantıda konuşulan her şeyi kelimesi kelimesine Ateş'e dinlettiği görülmektedir.6. bölümde de Nevra ile Sefa Kambura'da yanan evi incelemektedir, Sefa'nın yine Nevra'dan gizli bir şekilde Ateş'e yanan evle ilgili bilgileri gönderdiği görülmektedir. Bu sahnelerde Sefa komiserin, içinde olduğu ekibin yürüttüğü cinayet soruşturması hakkındaki gizli bilgileri bir gazeteciye para karşılığı sattığı; dolayısıyla meslek etiği ilkeleri dışına çıktığı; ekibine ve mesleğine ihanet ettiği görülmektedir. Bu durumdan da yine Nevra, Firuz ya da başkomiser Tolga'nın haber yoktur. Ki dramanın belirli bölümlerinde başkomiser Tolga, verileri gazetecilere satan polisin kim olduğunu öğrendiğinde çok kötü şeyler yapacağını ifade etmektedir. Örneğin ikinci bölümde bu konuyla ilgili olarak Tolga, büroda ekibi azarlarken "Ama ben ona kızmıyorum... Ben ona kızmıyorum! Hangi gerizekalı hangi aptal üç kuruş para için bu haberi satıyorsa benim derdim onunla! Yakında gönderecekler bir müfettiş, göreceksiniz ebenizinkini!" cümlesini kurmuştur. Bu sahnede ekibin amiri olan Tolga başkomiser, ekibini azarlamakta; onlara hakaret etmektedir. Bu noktada Sefa'nın da ekip ruhuna uygun hareket etmeyen; dayanışma kültürüne aykırı tavırlar gösteren bir polis olduğu görülmektedir. Hem Sefa'nın hem de Firuz'un meslek etiğine ve ekip ruhuna aykırı tavırlar gösteren polisler olması, bu ikilinin kendi aralarındaki ilişkiyi de etkilemektedir. Esasında aralarında ciddi bir sorun olmayan bu polislerin ikisi de mesleklerine ihanet

ederken birbirlerine de yalan söylemekte ve dolayısıyla bu durum, birbirleriyle olan ilişkilerini de baltalamaktadır. Örneğin Sefa, 5. bölümde Firuz'un da bulunduğu toplantıda konuşulanları an be an gazeteci Ateş'e dinletirken ona da ihanet etmiş olmuştur. Aynı şekilde Firuz ise 10. bölümde Cemil Havran uğruna çalışırken yakalanmaması için Sefa ve Nevra'ya yeni bir yalan söylemiştir. Bu sahnede Sefa'nın "ne bok yiyorsun sen" sorusuna "Valla Sefacım, siz bir bok yiyemediğiniz için ben yemek zorunda kalıyorum ya. Oğlum içeride her gün cinayet işleniyor lan. Siz yok Kambura'dakiler diye oyun oynuyorsunuz. Sonuç? Sonuç elde var sıfır. Ankara'dakiler çıldırmış. Kabak yine benim başıma patladı. Ankara'dakiler beni aradı. "Tahkikat yapacaksın" dediler. Dedim ben birlikte çalıştığım adamlar hakkında tahkikat yapacağım öyle mi? Dediler aynen öyle..." cevabını vermiştir. Bu sahnede Firuz komiser, emrinde çalıştığı iş insanı için, o iş insanının kurguladığı yalanı ekip arkadaşlarına söylemekte; böylece ekibine ve mesleğine ihanet etmektedir.

### **3.2.4. Bozkır**

**Tür:** Polisiye, Dram, Suç

**Yayın Platformu:** BluTV

**Yönetmen:** Bahadır İnce

**Senarist:** Levent Cantek, Ali Demirel, Barış Erdoğan

**Sezon Sayısı:** 1

**Bölüm Sayısı:** 10

**Oyuncular:** Yiğit Özşener, Ekin Koç, Bülent Düzgünoğlu, Altan Erkekli, Nur Fettahoğlu, Bige Önal, Merve Çağırın, Esra Kızıldoğan, Sinan Demirer

**Konu:** Mesleğinde deneyimli başkomiser Seyfi ve birlikte çalıştığı komiser Nuri Pamir şehirde yaşanan bir çocuk cinayetini araştırmaya başlamıştır. Bu araştırma onları şehrin nüfuzlu ailelerinden Abbas ve kızı Dilara'ya götürür.

### 3.2.4.1. Polislerin Polislik Performansı Bakımından Bozkır

Araştırma kapsamında yanıtlanan ilk soru, polislerin mesleki performanslarının niteliğine ilişkindir. Bu noktada polisiye dramalardaki polislerin, mesleklerini icra ederken gerçekleştirirken oluşturdukları polis kimliklerinin nasıl bir imgesel yansıma içerisinde olduğu ortaya çıkarılacaktır. Bozkır'daki polis imgelerine polislerin polislik performansları bağlamında; bir diğer deyişle polis karakterlerin mesleki tavır ve davranışları ekseninde bakıldığında, Kaya amir karakterinin, daha önce değinildiği gibi konforuna düşkün; konforunun bozulmaması için olayları başından atmak isteyen; kariyerist; zengin ve nüfuz sahibi insanlara özel muamele gösteren ve onlara birçok farklı biçimde yalakalık yapan ve kendi çıkarı için ekip arkadaşlarını kullanan bir polis olduğu görülmektedir. Dramada Kaya amirin bulunduğu birçok sahne ve sekansta bu karakterin sözü edilen yönleri yeniden üretilmektedir. Örneğin dramanın 1. bölümünde, zengin bir iş insanı olan Abbas beye zarar gelmemesi için Seyfi'ye sert bir üslupla şu cümleleri kurmuştur: "Seyfi bak! Aylardır ama aylardır dosya karıştırıyorsun sesimi çıkarmıyorum. Sonra bir şekilde Tayfun ve Abbas beyi dolandıra dolandıra aynı kefeye koyuyorsun. Bu bayram tatilleri niye uzatılıyor sen biliyor musun? Milletimiz çok yoruldu azıcık götünüdinlendirsin diye değil. Para dolaşıma girsin diye. Abbas bey kim? Müteşebbis. Binlerce çalışanı var bu şehirde. Bu şehirden memleket için para koyan tek adam. 10 ay önce birisi öldürülmüş o başka bir şey, şimdi de bir adam öldürüldü bu da başka bir şey. İlla Abbas bey ile konuşacaksan bunları aklından çıkarma. Değerli insanları yok yere tedirgin edemem ben". Dramanın 2. bölümünde ise polis merkezine ifade vermek için gelen Abbas beyi kapıda karşılamış; " buyrunbuyrun... Seyfi amirim, Abbas beyi benim odaya alalım; sorgusunu orada yaparız. Havadardır" demiş ve orada bulunan diğer polislere hitaben "oğlum, Abbas beye çay verin; kahve verin. İlgilenin biraz. Hadi..." diyerek sahnede varlıklı ve nüfuzlu kişiye yalakalık yapan; ona toplumun diğer kesimlerine davranmadığı gibi davranan; adeta hizmet eden ve ayrıcalık tanıyan polis imgesi yansıtmaktadır. Dramanın 7. bölümünde ise yalancı tanık olarak ifade veren şüpheli Serkan'ın ifadesi hakkında " Valla Serkan'ın anlattıkları doğru olsa benim işime gelir. Dosya'yı Ankara'ya devrederiz, organize suçlar ilgilenir artık. Biz de güzel güzel

arkadaşlara yardımcı oluruz" demiş ve üzerine kahkaha atmıştır. Bu sahnede sorumluluğunu; işini başından savmak isteyen, kendi çıkarını meslekî sorumluluklarının önüne koyan; kendi konforuna, cinayetlerin çözülmesi ve adaletin sağlanmasına göre öncelik veren polis imgesi görülmektedir. Seyfi başkomiser karakteri ise, geçmişte mesleğini icra ederken masum bir çocuğu vurduğu için depresyona girerek mesleğiyle arasına mesafe koyan bir karakterdir. Vurduğu çocuk öldüğünde ise mesleğinden istifa etmiştir. Seyfi'nin polisliğe geri dönmesine neden olan şey ise eşinin gebe olduğunu öğrenmesidir. Seyfi eşinin gebe olduğunu öğrendiğinde eşi Müesser'e "artık bebeğimiz olacağı için çalışmak zorundayım" demiştir. Dolayısıyla bu dramada Seyfi'nin mesleğine büyük bir sevgi ya da bağlılık duyduğundan değil ekonomik kaygılarla; gerçekçi bir nedenle polisliğe aslında istemeyerek geri döndüğü görülmektedir. Seyfi karakterinin mesleğiyle arasında kurduğu olumsuz ilişkinin en önemli göstergelerinden birisi ise, mesleğini icra ederken yapmış olduğu hata ile çocuğu vurduktan sonra silah kullanmayı bırakmış olmasıdır. Dramadaki diğer polis karakter olan Nuri Pamir karakteri ise genç ve heyecanlı bir polis imgesi yansıtmaktadır. Agresif bir yönü de bulunan Nuri Pamir komiser, cinayetleri çözmek için çalışırken bu kısmen sinirli ve heyecanlı yapısından dolayı yanlış eylemler de gerçekleştirmekte ve masum bireylerle karşı karşıya gelebilmektedir. Aynı zamanda Nuri Pamir, heyecanlı ve agresif yapısı nedeniyle Seyfi başkomiseri sinirlendirdiği sahneler de bulunmakta ve ikili karşı karşıya gelmektedir. Dramanın finalinde ise Kaya amir tarafından Seyfi başkomiser ile birlikte soruşturmadan alınan Nuri Pamir'in polislik rozeti ve silahına da aynı şekilde Kaya amir tarafından el koyulmuştur. En son sahnede ise dramanın temasını oluşturan çocuk cinayetlerinin geçmişteki faillerinden olan Abbas'ı, Seyfi başkomiser karşı çıkmasına karşın vurmak istemiş ancak elindeki silah boş olduğu için vuramamıştır. Sonrasında ise Abbas Seyfi ve Nuri Pamir'i öldürecekken Ziya gelerek bu ikilinin canını kurtarmış ve drama sona ermiştir.

#### **3.2.4.2. Polislerin Sosyal Yaşamları Bakımından Bozkır**

Bozkır adlı dramada ise dramadaki üç ana polis karakterlerden birisi olan Kaya adlı karakterin özel yaşamına ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Başkomiser

Seyfi karakterinin ise eşiyle sorun yaşayan; olumlu ve düzenli bir aile yaşamı olmayan bir polis olduğu görülmektedir. Evini terk eden ve farklı bir şehre tayinini isteyen Seyfi, eşi Müesser konuşmak için geldiğinde onunla tartışmış ve bu olumsuz sürecin çözümü için adım atmak yerine eşiyle ayrı yaşamaya devam etme kararını açık bir biçimde Müesser'e söylemiştir. Bunun üzerine Müesser ise, ilerleyen bölümlerde Seyfi'ye boşanma davası açmıştır. Burada önemli bir detay, Seyfi ile eşi Müesser ayrı yaşıyorken Müesser'in gebe olduğunu öğrenmesi ve bu durumu Seyfi'ye haber vermesi sonucunda Seyfi'nin "Müesser, çocuğumuzun olacak olması nedeniyle boşanma kararından vazgeçme" diyerek ideal bir baba prototipi sergilemiyor oluşudur. Seyfi'nin boşanması sürecindeki önemli bir husus, ilgili sahnelerde Müesser karakteri Seyfi'ye tepkili olmakla birlikte evliliğin devam etmesi yönünde çaba sarf etmesine karşın Seyfi'nin boşanma konusunda oldukça kararlı oluşudur. Öyle ki çocuklarını olacak olması dahi onu bu eylemden geri çevirememektedir.

Aynı zamanda Seyfi, boşanma aşamasında olmasına karşın halen Müesser ile evliyen, dramadaki başka bir kadın karakter olan Dilara ile cinsel ilişki yaşamıştır. Bu noktada Seyfi'nin yine geleneksel; ailevi değerlere aykırı bir tutum sergilediği görülmektedir. Ayrıca Seyfi'nin, Sitare öldükten sonra sarhoş olacak derecede alkollü içki tükettiği görülmektedir. Dramadaki diğer polis olan genç komiser Nuri Pamir'in de düzenli bir aile yaşamı bulunmamaktadır. Çoğunlukla tek başına ya da Seyfi ile birlikte arabada sabahladığı görülen ve tıpkı onun gibi düzensiz bir yaşama sahip olan Nuri Pamir'in ilişki yaşamı da karışıktır. Nuri Pamir, bir yandan Tülay karakteri ile ilişki yaşarken diğer yandan Nihal karakteri ile birlikte olmuştur. Bu noktada hem aynı anda iki kadınla gönül ilişkisi yaşayan bir polis imgesi yansıtan Nuri Pamir'in hem Tülay'la seviştiği hem de evli bir kadın olan ve bunu kendisinden saklayan Nihal ile seviştiği; aynı yatakta uyandığı sahneler görülmektedir. Bunlara ek olarak Nuri Pamir'in meyhaneye giden ve ayakta duramayacak kadar alkollü içki tüketen bir polis olduğu görülmektedir.

Araştırma kapsamında yanıtlanan üçüncü soru, OTT TV platformlarında yayınlanan polisiye dramalardaki polis karakterlerin toplumla olan ilişkisinin ne biçimde

inşa edildiğidir. Bu soruyla birlikte hem polislerin toplumdaki bireylere yaklaşımının hem de toplumdaki polis algısının dramada hangi kodlarla oluşturulduğunun anlaşılması amaçlanmıştır. Bozkır'a bakıldığında, Kaya karakterinin zengin ve güçlü olan kişileri çok açık bir biçimde koruduğu; ona özel muamele yaptığı ve dramanın başından sonuna kadar meslek etiği sınırlarının oldukça dışına çıktığı görülmektedir. Zengin ve nüfuzlu olan şüphelileri odasında ağırlayan; onlara ekstra kibar davranan; onların zarar görmemesi için elinden gelen her şeyi yapan ve herkesin böyle davranması için ekibine baskı uygulayan; hatta küfür ve hakaret eden bir polis olan Kaya, drama boyunca bu tavırlarını tekrarlamaktadır. Dramada içine kapanık ve depresif bir biçimde inşa edilen Seyfi karakterinin ise toplumla olan herhangi bir ilişkisine olumlu yahut olumsuz olarak yer verilmemektedir. Nuri Pamir karakterinin ise cinayet soruşturması esnasında görüştüğü ve daha sonradan masum olduğu anlaşılan kişilere, kendisine soru soran maktül yakınlarına ya da olay yerine gelen vatandaşlara kızan; onlara küfür ve hakaret eden ve dahi onlara saldıran bir polis olduğu görülmektedir.

Öfke kontrol problemi olduğu dramanın farklı bölüm ve sahnelerinde anlaşılan Nuri Pamir karakterinin bu öfkesini toplumdaki masum; suçlu olmayan insanlara da yansıttığı görülmektedir. Bozkır'a toplumdaki polis algısı bağlamında bakıldığında ise, dramanın farklı sahnelerinde toplumdaki bireylerin polisler çeşitli eleştiriler yaptığı göze çarpmaktadır. Bu noktada Bozkır'da temsil edilen toplum, polise kendileri için mesai harcayan ve kahraman kişiler gözüyle bakarak ekstra saygı göstermektense, maaşına ve kıdemine mahkum olduğunu düşünen, işini iyi yapamayacağına inanan ve bu nedenlerle polisle karşı karşıya gelerek onlara bağırır ve hakaret eden; onlarla çatışan bireylerden oluşan bir toplum temsilidir.

### **3.2.4.3. Polisler Arası İlişkiler Bakımından Bozkır**

Bozkır adlı dramadaki ana karakterler olan polisler Kaya, Seyfi ve Nuri Pamir adlı karakterleri arasındaki ilişkinin niteliğine bakıldığında ise yine olumsuz kodların oldukça ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bu dramada Kaya karakteri, dramanın her bölümünde ekibin genç komiseri Nuri Pamir'e açık bir biçimde mobbing yapmakta; onu

hor görmekte, yok saymakta, küçümsemekte ve drama boyunca farklı bölüm ile sahnelerde küfür ve hakaretler ederek azarlamaktadır. Makam ve konfor düşkününü ve çıkarıcı bir polis olan Kaya, fırsatını bulduğu her an Nuri Pamir karakterini ezmekte; Nuri Pamir de onun arkasından küfür ve hakaretler etmektedir. Örneğin dramanın 6. bölümünde Kaya, Nuri Pamir'i herhangi bir hatası olmamasına rağmen odasında azarlamaktadır. Bu sahnede Seyfi'nin istifasının kendisiyle ilgisi olup olmadığını soran Kaya, açıklama yapmaya çalışan Nuri Pamir'e "senin nöbet çizelgeni sikerim ben Nuri. Bana bak lan! Seyfi istifasını vermiş seninle bir alakası var mı?" diye soran Kaya, kendisine açıklama yapmaya çalışan Nuri Pamir'in sözünü bölmüş ve "Lan ben senin ben müdürünü sikerim. Ne diyorsun oğlum? Mal mısın lan sen? Lan bu Abbas vukuatı yüzünden zaten senin ağzına sıçmıştım ben. Sen Seyfi'ye dua et. Adam senin götünü topluyor. Taşra ya burası anca senin gibi malları getiriyorlar benim karşıma işte. Bana bak, bu iş bitmeden Seyfi istifa ederse var ya sen de sakın gelme buraya. Git haritadan yer beğen. Duydun mu lan dediğimi?" şeklinde küfür ve hakaretlerle dolu bir tiratla Nuri Pamir'i azarlamaktadır. Bu sahnede Kaya amirin, Seyfi başkomiserin istifasıyla ilgili olarak hiçbir suçu olmamasına karşın Nuri Pamir komiseri suçladığı; onu azarladığı; hakaret ile küfrettiği ve dolayısıyla mobbing yaptığı görülmekte; aynı şekilde zengin bir iş insanı olan Abbas beyi meslek etiğine aykırı şekilde koruduğu anlaşılmaktadır. Kaya'nın Seyfi başkomiser ile olan ilişkisi de Nuri Pamir ile olandan çok farklı değildir. Ancak dramanın konusunu oluşturan çocuk cinayetleri dosyasını, kendi konfor alanının bozulmaması için bir an önce başından savmak isteyen Kaya, katili yakalamasını beklediği Seyfi'nin üzerine pek gitmemekte ve bir önceki örnek sahneden de anlaşılabileceği üzere aslında kendi çıkarı için onu kullanmaktadır. Buna karşın dramanın final bölümüne kadar hem Kaya'nın Seyfi'den Seyfi'nin Kaya'dan rahatsız olduğunu belli ettiği çok sayıda sahne görülmektedir. Final bölümü öncesinde ise ikili büyük bir tartışma yaşamış ve küsmüştür. Final bölümünde ise Kaya, katilin kim olduğu anlaşılıp yeri belirlenince Seyfi ve Nuri Pamir'i şiddetle azarlamış ve ikiliyi görevden uzaklaştırmıştır. Kendisini ön plana çıkarmak; kahraman olmak isteyen Kaya karakterinin ekipteki iki polisle olan ilişkisi bu şekilde; olumsuz bir eksende

biçimlenmektedir. Nuri Pamir ve Seyfi karakterleri ise dramada ilişkileri en iyi olan iki karakterdir. Cinayetlerin çözümü için birlikte çalışan ikili bazen birlikte yemek yemek; bazen ise aynı arabada uyanmaktadır. Ancak içine kapanık ve depresif bir karakter olan Seyfi başkomiser, sorunlarını; sorunlarının kaynağını ya da yaşamındaki önemli detayları Nuri Pamir ile paylaşmamaktadır. Nuri Pamir, Seyfi başkomiserin yaşamıyla ilgili aklına takılan şeyleri sorduğunda Seyfi başkomiser onu ya geçiştirmekte ya da ona yalan söylemektedir. Zaten Nuri Pamir, Seyfi başkomiserin yaşamındaki önemli detayları -sözelimi yoğun bakımda yatan kızı ziyarete gitmesi ya da eşiyle boşanması gibi- Seyfi başkomiseri gizlice takip ederek öğrenmiştir. Yine Nuri Pamir karakteri de yaşamındaki önemli detayları -sözelimi Nihal ile ilişki yaşaması ya da Tülay ile arasının bozulması gibi- Seyfi başkomiserine anlatmamaktadır. Dolayısıyla esasında bu iki karakter arasında da baskın bir dayanışma ya da abi-kardeş ilişkisi gibi bir durum söz konusu değildir.

### **3.3. Tartışma ve Değerlendirme**

Araştırmanın kuramsal bölümünde, tarihin her döneminde toplumsal ve politik yapıya egemen olan kesimin kendi güç alanını korumak amacıyla türlü etkinlikler gerçekleştirdiğine; bir diğer deyişle egemen kesimin kendi iktidarlarını sürdürebilmek için çeşitli yöntemler kullandığına değinilmiştir. Söz konusu mevcut erkin korunması durumu, eski çağlarda daha çok doğrudan baskı ve şiddet yoluyla gerçekleştirilirken, o dönemin kendi özgün koşulları -toplumsal, teknolojik vd.- içerisinde kullanılabilecek olan çeşitli araçlarla bir şekilde ideolojik aktarımlar da yapılmıştır. Modern demokrasilerin doğuşundan sonra ise doğrudan baskı ve şiddet, yerini ideolojik baskıya; hegemonyaya bırakmıştır. Böylece doğrudan şiddetle sürdürülen iktidarların yerini hegemonik iktidarlar almıştır. Yirminci yüzyılın başında radyo ve TV gibi kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması; bunu takip eden yıllarda ise iletişim alanının bilimsel bir disiplin konumuna ulaşarak bu alan çerçevesinde gerçekleştirilen akademik çalışmaların

sayısının artmasının akabinde iletişim alanında ana akım ve eleştirel olmak üzere iki temel araştırma yaklaşımı ortaya çıkmıştır.

Eleştirel iletişim yaklaşımı çerçevesindeki araştırmalar, temelde medya aracılığıyla egemen kesimin ideolojisinin topluma aktarıldığı ve medyanın mevcut iktidar sahiplerinin bu alanlarını koruyabilmesi için kullanılan bir aygıt olduğu düşüncesinde birleşirler. Bu bağlamda, araştırmanın kuramsal bölümünde açıklandığı üzere, eleştirel iletişim yaklaşımı kapsamındaki birçok kuram ve modelde, medya metinlerinde bulunan içeriklere odaklanıp bu düzlemde çözümlemeler gerçekleştirilerek, bu medya metinlerinin ideolojik yönlerini açığa çıkartmıştır. Bu metinler arasındaki TV dramaları da ideolojik çözümlemelere tabii tutulmuştur. TV dramalarının ideolojik yapılarına; bu medya metinlerinin çeşitli biçimlerde ideolojik aktarım yaptığına ilişkin veriler de yine araştırmanın kuramsal bölümünde anlatılmıştır. Bu verilere göre TV dramaları, içerdikleri temsil ve imajlar aracılığıyla belirli düşünce ve değerlerin toplumda yaygınlaşmasını sağlayan örtülü propaganda araçları olarak kullanılabilir. Böylece bu anlatılar, egemen ideolojinin toplumsal yaygınlık kazanmasını istediği ideolojik iletileri taşıyarak ideolojik birer aygıt rolü üstlenebilmektedir.

TV dramalarında kurgusal gerçeklik izleyicilere aktarılırken inşa edilen ideolojik yapı, söz konusu polisiye dramalar olduğunda daha farklı bir boyuta ulaşmaktadır. Çünkü polisiye dramalar, gerçek yaşamda var olan; toplumdaki düzeni koruyarak suç ve suçlularla mücadele etmek yükümlü bir meslek grubu olarak polisliğin ve polislerin temsil edildiği yapılardır. Althusser'in (2002: 33) devletin baskı aygıtları arasında gösterdiği ve modern devletlerin önemli kurumlarından birisi olan polisliği konu edinen bu tür yapılardaki temsillerin, eleştirel iletişim kuram ve yaklaşımları düşünüldüğünde, TV'deki farklı tür drama ya da başka formattaki yapılara kıyasla belirli bir ideolojik kapanıklık içinde olması çok daha olasıdır. Zaten bu noktada, araştırmanın ikinci bölümünde açıklandığı üzere geleneksel TV'de yayınlanmış olan yerli polisiye dramalara ilişkin literatürdeki veriler değerlendirildiğinde, bu türdeki yerli yapımların birçok akademik çalışmada polislerin daima olumlu kodlarla donatıldığı; polis imgesinin

kahramanlaştırılarak idealize edildiği genellemesinin yapıldığı ve bu yapımların toplumdaki polis imajını olumlamak için kullanıldığının öne sürüldüğü görülmektedir.

Bu araştırma kapsamında elde edilen bulgulara bakıldığında da, geleneksel TV'de yayınlanan yerli polisiye dramalarda, bu tür dramalarla ilgili olarak literatürde *toplumdaki polis imgesinin olumlanmasına yönelik ideolojik temsillerin bulunduğu* genellemesine uygun polis imgelerinin yansıtıldığı görülmektedir. Böylece, araştırmanın kuramsal bölümünde açıklandığı üzere yirminci yüzyılın başında kavramsallaştırılan ve kitle iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte özellikle haber türündeki medya metinleri aracılığıyla oldukça önemli bir yer edinen propagandanın, gerçekliğin kurmaca anlatı ile inşa edildiği polisiye dramalar aracılığıyla da yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma kapsamında çözümlenen Arka Sokaklar ve Kanıt'ta, devletin kolluk kuvvetleri olarak polisler, mesleki performansları açısından olumlu bir imajla yansıtılmaktadır. Buna ek olarak iki dramada da poliser hem de birbirleriyle hem toplumla oldukça iyi; ideal bir ilişki içerisindeyken sosyal yaşamları bakımından da muhafazakar ideolojiye aykırı etkinlikler gerçekleştirmemektedir. Bu bağlamda, geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalar adeta polislik kurumunun bir halkla ilişkiler ayağı gibi çalışmakta; mesleğini ifa ederken kahraman, sadece toplum için çalışan, ekip ruhuna uygun hareket eden, birbirleri için fedakarlıklar yapan ve huzurlu bir iş ortamları bulunan polisler olarak kurgulanmıştır.

Geleneksel TV'deki polisiye dramalarda polislerin, rüşvet almak ya da vermek; toplumsal statüsü yüksek kişilere müsamaha göstermek gibi mesleki etiği dışında eylemler gerçekleştirmedikleri anlaşılrken, dramanın 140. bölümünde de görüldüğü üzere polislerin meslek etiği dışına çıkma durumları yalnızca suçlu olduğu kanıtlanan şüphelileri sorgu esnasında dövmeleleri biçiminde gerçekleşmektedir. Böylece dramanın dramatik anlatısı içerisinde polis şiddeti normalleştirilirken; adaletin mahkemeden önce karakolda başladığı; polislerin de vicdanlı, toplumcu ve adil yönleri nedeniyle suç işleyen; şiddet uygulanması normal kişilere ideal bir şiddet uyguladığı biçiminde

ideolojik aktarım yapılmaktadır. Dolayısıyla bu dramanın her bölümünde başarılı; işini iyi yapan ve meslek etiği dışına çıksa bile bunu toplum için; olması vicdanlı bir polis tarafından yapılması gereken bir eylem olarak gerçekleştiren polis imgesi yeniden üretilmektedir. Bu yeniden üretim esnasında ise, mesleki performansları açısından değerlendirmek gerekirse Arka Sokaklar'daki polislerin toplum için çalışan; gerektiğinde toplum için kendi mesleki sınırlarının dahi ötesinde efor harcayan ve toplumdan da her zaman saygı gören kahraman polis imgesini yansıttığı görülmektedir.

Arka Sokaklar'daki polislerin birbirleri ile olan ilişkilere bakıldığında da ideal bir çalışma ortamı olduğu görülmektedir. Sloganı *"bu meslekte yaşamak da ölmek de bir ekip işidir"* şeklinde olan Arka Sokaklar'da, dramanın sürdüğü uzun yıllar boyunca karakterler değişse dahi ekibe katılan her yeni karakter bu dayanışma ortamının bir parçası olmuştur. Yaşanan olumsuz olaylarda birbirlerine destek olan; sevgi ve bağlılıklarını birbirlerinden esirgemeyen polislerin bulunduğu bu dramada ekip içi iletişimi olumlu; dayanışma ruhuna sahip iyi polis imajlarının yeniden üretimi gerçekleştirilmektedir.

Polisiye türünde olmakla birlikte aile teması da bulunan Arka Sokaklar'da polislerin aileleri arasında da samimi bir ilişki vardır. Bu dramada ailece görüşen; birbirlerinin evlerine ziyarete giden ve sorunlu bir durumda yine birbirlerine aile düzeyinde destek olan polisler imgelenmektedir. Bu noktada dramada, Althusser tarafından devletin ideolojik aygıtlarından birisi olarak betimlenen ailenin, hem devletin baskı aygıtlarından olan polis teşkilatının olumlama aracı olarak kullanıldığı; hem de iyi polis imgelerinin drama içerisinde ideolojik üretimini sağlayan bir araç olarak yerini aldığı görülmektedir.

İçerdiği polis imgesi çözümlenen bir diğer geleneksel TV polisiyesi olan Kanıt'ta da polisler hem polislik performansları hem de kendi aralarındaki ilişkiler bakımından daima olumlu temsil etmektedir. Bu dramada da polisler polislik becerileri, merhametleri, zekaları, görev bilinçleri, birbirleriyle olan dostukları, aralarındaki dayanışma gibi kodlarla inşa edilmiştir. Zaman zaman suçlularla empati yapan;

mağdurlara birer abi edasıyla yaklaşan iki polisin olduğu bu dramada da polis imgeleri eleştirel olmayan; polisleri ideal bir biçimde yansıtan kodlarla donatılmıştır. Aile temasının bulunmadığı bu dramada iki polis karakterin de bekarolmasına karşın sosyal yaşamları bakımından muhafazakar ideolojinin çemberi dışında etkinlikler gerçekleştirmedikleri görülmektedir. Sloganı "*kusursuz cinayet yoktur*" şeklinde olan dramada polislerin, polislik performansları ön plandadır.

Hem polislerin mesleki açıdan kahraman; ideal polis olarak sunumunu yapan geleneksel TV polisiyeleri, aynı zamanda polisleri özel yaşamları bakımından toplumdaki egemen kültürel ve ideolojik değerler ekseninde biçimlendirmektedir. Bu bağlamda geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalarda bulunan *iyi polis* imgesi salt mesleki bir düzlemde değil, aynı zamanda polislerin sosyal yaşamlarındaki unsurları da kapsayacak şekilde temsil edilmektedir. Bu dramalardaki polisler, sosyal yaşamlarında muhafazakar bir çemberin içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu yapımlarda bulunan polis karakterler aracılığıyla Althusser'in DBA arasında gösterdiği polislik mesleğini hem mesleki açıdan kahramanlaştırılırken hem de sosyal yaşamları bakımından ideolojik bir kapanma temsil edilmektedir. Böylece Althusser tarafından DİA'lar arasında gösterilen medya ile DBA olan polislik mesleği farklı açılarla oluşturulmuş ideolojik temsillerle izleyicilere sunulmaktadır.

Geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalardaki bu sabit ve olumlu polis imgelerine karşın, OTT TV'ler için çekilen ve bu mecralarda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesinin geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalara göre oldukça farklı olduğu; bu platformlarda yayınlanan polisiye dramalarda geleneksel TV'deki yapımların aksine olumlu ideolojik göstergelerle örülen polis imgelerine rastlanmadığı görülmektedir.

OTT TV polisiye dramalarındaki polis karakterlerin ne polislik mesleğindeki performansları bakımından kahraman; ne meslektaşlarıyla kurdukları ilişkiler açısından baskın olumlu niteliklere sahip ne de sosyal yaşamları açısından muhafazakar ideolojinin çerçevesine uygun tavır geliştirdikleri söylenebilir. Bu bağlamda, iki farklı

TV platformunda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgelerinin ideolojik açıdan farklılaşma biçimleri ve bu farklılaşmanın nedenlerinin detaylı bir biçimde açıklanması yararlı olacaktır.

Bir dramadaki karakter imgelerini, dolayısıyla dramanın ve dramada yansıtılan karakterlerin ideolojik yönleri ile yapılarını o dramanın anlatı yapısı ve senaryosu belirlemektedir. Polisiye dramalarda da bu durum doğal olarak geçerlidir. Bu noktada literatüre bakıldığında, Doğan (2014: 46) Arka Sokaklar'ın senaristinin bu dramadaki polis temsilleri bakımından "polisimizi kötü gösteremeyiz, bunu ben de istemem" dediğini belirtmektedir.

Hem bu araştırma kapsamında elde edilen veriler hem de literatürdeki veriler ekseninde değerlendirildiğinde bu durumun, geleneksel TV'de yayınlanmış olan polisiye dramalar için geçerli olduğu söylenebilir. Ancak OTT TV polisiyelerine bakıldığında, geleneksel TV'deki geleneksel polisiye anlatının dışına çıkıldığı anlaşılmakta ve polis imgesinin ağırlıklı olarak eleştirel kodlarla yansıtıldığı görülmektedir. Örneğin Bozkır'da kariyerist; zengin ve nüfuzlu insanlara özel muamele yapan; konfor alanından çıkmamak adına mesleğinin gerekliliklerini yerine getirmek istemeyen; makamına aşık; astlarına mobbing uygulayan bir polis olarak biçimlendirilen Kaya amir karakteri üzerinden bu mesleğe yönelik ideolojik eleştiri yapılmakta olduğu söylenebilir.

Benzer şekilde aynı dramadaki Seyfi karakteri de kahraman bir polisten öte mesleğini yaparken bir hata yaparak masum bir çocuğu öldüren ve mesleğine küsen bir karakter olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Bu karakter, yanlışlıkla vurduğu çocuk öldüğünde mesleğinden istifa etmiş ancak kendi çocuğu olacağını öğrendiğinde ekonomik kaygıları gereği mesleğine geri dönmüştür. Seyfi karakteri idealize edilen; olumlanan bir polisten ziyade insani olarak bir yanlış yapan ve mesleğine küsen bir polis imgesi yansıtmaktadır. Dolayısıyla Seyfi, kahramanlıktan uzak, hata yapan ve mesleğinden soğuyan ve ekonomik şartlar gereği mecbur olarak polisliğe devam eden bir karakter olarak temsil edilmektedir. Bu noktada Seyfi karakteri üzerinden polislik mesleğinin olumlanmasını sağlamaktan öte, bu mesleğin iç dinamiklerine; kişinin kendi

yaşamına olan olası olumsuz etkilerine odaklanılmakta ve polislik mesleği idealize edilen bir iş olarak izleyicilere sunulmamaktadır.

Nuri Pamir karakteri de mesleğinin başındaki acemi bir polis olarak herhangi bir kahramanlık performansı sergilememektedir. Bunun aksine heyecanlı yapısı gereği soruşturma sürecinde aralarında bir önemli bir sorun olmamasına karşın Seyfi başkomiser ile ciddi tartışmalar yaşadıkları görülmektedir.

Şahsiyet'teki Firuz ve Sefa karakterleri de mesleklerini gerçekleştirirken ekonomik nedenlerle insani zaafllara düşerek meslek etiği dışına çıkan tavırlar sergilemekte ve geleneksel TV'deki kahraman polis kültürüne aykırı tavırlar sergilemektedir. Firuz mesleğine, teşkilatına, ekip arkadaşlarına ve topluma ihanet ederek zengin ve nüfuzlu bir iş insanının emrinde çalışmakta; bu iş insanı için meslek etiği sınırlarının dışına çıkan eylemler sergilemekte; hatta insan dahi öldürmektedir.

Dramadaki diğer polis Sefa da meslek etiği sınırlarının dışına çıkarak soruşturma kapsamındaki gizli verileri bir gazeteciye satarak ekibine ve mesleğine ihanet eden bir polis olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Şahsiyet'teki ana karakter olan Nevraise mesleğini olması gerektiği gibi yapmaya çalışırken yaşadığı sorunlar nedeniyle mesleğinden istifa etmiş ve dramadaki seri katilin yönlendirmesiyle suçlu bulunduğu şahsı öldürmüştür. Devamında da geçmişte Kambura'da yaşanan olaylardan sorumlu tuttuğu diğer şahısları da aynı şekilde öldürerek cezalandırmış ve dramadaki seri katili adalete teslim etmemiş; bunun aksine bir seri katile dönüşmüştür. Bu bağlamda Nevra, polislerin, yargının ve sonuç olarak devletin sağlayacağı adalete inanmamış ve eski bir polisten bir seri katile dönüşerek adaleti kendisi sağlamıştır. Dolayısıyla Nevra'nın yansıttığı polis karakteri meslek etiği dışına çıkarken, aslında polis teşkilatını da kapsayan bir devlet eleştirisi içermektedir.

Araştırma kapsamında farklı iki TV platformunda yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis karakterlerin birbirleriyle olan ilişkisinin nasıl bir imgesel yansıma içerisinde izleyicilere aktarıldığının üzerine gidilmiştir. Bu soru kapsamında değerlendirmek gerekirse, belirtildiği üzere geleneksel TV polisiye dramalarında bir kült

haline gelmiş olan *polisler arasındaki dayanışma ortamı ve ekip ruhu*'na Şahsiyet'te ne de Bozkır'da rastlanmamaktadır. Bunun aksine, Bozkır'da Kaya amir karakteri astlarını kendi konforu ve kariyeri için kullanan; bencil ve çıkarıcı bir polis imgesi çizerken kendi astı olan Nuri Pamir karakterine sistematik biçimde mobbing uygulamakta ve dramının farklı bölüm ve sahneleri boyunca onu küfrederek azarlamakta; yok saymakta ve aşağılamaktadır.

Nuri Pamir de onun arkasından aynı şekilde küfür ve hakaretler etmekte ve ekip ruhu kültürüne aykırı davranmaktadır. Kaya, dramının finaline yaklaşırken de çıkar amaçlı kullanmaya çalıştığı Seyfi karakteri ile de büyük tartışmalar yaşamış ve küsmüştür. Finalde ise başarıyı sahiplenmek; kendisini ön plana çıkarmak için Seyfi ve Nuri Pamir karakterlerini görevden almıştır. Dramada Seyfi ve Nuri Pamir karakterlerin arasındaki diyalog ise genel hatlarıyla olumludur ancak içine kapanık ve depresif bir karakter olan Seyfi ile Nuri Pamir arasında yine baskın bir dayanışma ortamı yoktur. İkili birbirine bazı konularda yalanlar söylemekte; yaşamlarındaki birçok önemli detayı ise birbirlerinden gizlemektedir. Aynı şekilde Nuri Pamir'in heyecanlı ve agresif yönü nedeniyle birçok sahnede ikilinin tartıştığı görülmektedir.

Şahsiyet'te ise ekip içi dayanışma kültürü yerini tamamen cinsiyetçilik; meslek etiği dışı eylemler; küfür, hakaret, yalan ve hatta fiziksel şiddete bırakmıştır. Dolayısıyla bu dramada da ekip içi olumlu bir iletişim söz konusu değildir. Geleneksel TV polisiye dramalarında birbirleri için canını verecek kadar iyi anlaşılan; aile düzeyinde görüşen ve büyük bir dayanışma ortamına sahip olan polisler OTT TV polisiye dramalarında bu şekilde sembolize edilmemiştir. Bu bağlamda, OTT TV platformlarındaki polisiye dramalarındaki polislerin yine insani yönleri ön plana çıkarılmış ve polislerin ideolojik olumlanma aracı olan dayanışma kültürü ile bu kültür ekseninde kurulan kodlamanın yerini mobbing, makam düşkünlüğü; kıskançlık; cinsiyetçilik; hakaret; küfür ve fiziksel şiddet gibi olumsuz unsurların bulunduğu bir ekip içi iletişim ortamı almıştır. Bu noktada sözü edilen OTT TV polisiyelerindeki anlatı yapısı ve senaryonun, geleneksel TV polisiyelerinde olduğu gibi polislerin olumlanma; topluma iyi polis imgesi sunma

amacından öte gerçeğe daha yakın; insani nitelikleri öne çıkarılan polisler üzerinden daha derin bir öykü üzerine kurulu olduğu söylenebilir.

OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalardaki polis karakterler, sosyal yaşamları bakımından da geleneksel TV polisiyelerinde olduğu gibi örtülü bir muhafazakar çember içerisinde değildir. Örneğin Bozkır'da Seyfi karakteri eşinin kendisini terk etmesi ve ayrılma kararı almasından sonra, yine eşinin gebe olduğunu haber verdiğinde ona "bir çocuğumuz olacağı için boşanma kararından vazgeçme" diyerek ideal aile kurumuna bağlı olmayan bir erkek imajı çizmiştir. Aynı zamanda Seyfi bu süreçte henüz evliken dramadaki başka bir kadın karakter olan Dilara ile cinsel ilişki yaşamıştır. Bu noktada Seyfi, toplumdaki ideal normlara ve muhafazakar değerlere uymayan bir polis imgesi çizmektedir. Yine aynı şekilde dramadaki Nuri Pamir karakteri de aynı anda iki kadınla ilişki yaşayan ve ilişki yaşadığı kadınlardan birisi evli olan bir polistir.

Bu bulgular ekseninde bakıldığında, her iki dramada yer alan polisler de geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis karakterlerin aksine muhafazakar çemberin dışına çıkan sosyal yaşamlarıyla muhafazakar normlar dışında eylemler gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda OTT TV'lerdeki polisiye dramalarda Althusser (2002: 33-34)'in devletin ideolojik aygıtları arasında saydığı ve geleneksel TV'de yayınlanan polisiye yapımlarda polislerin ideal yaşamlarının bir göstergesi olan aile kurumunun eleştirisi yapılmaktadır. Polislerin toplumla olan ilişkileri bakımından değerlendirildiğinde de geleneksel TV'deki polisiye dramalarda polis, kriminalize edilen; suçlu kişiler haricindeki diğer bireylerle; yani masum; normal ve ideal vatandaşlarla herhangi bir sorun yaşamamaktadır. Dahası, özellikle Arka Sokaklar'da polisler toplumla olan olumlu ilişkilerini belirli zamanlarda mesleki sınırlarının dahi ötesine çıkarak kurmaktadır. Kanıt'ta da polisler, suçsuz ya da mağdur bireylerle daima saygı çerçevesinde bir ilişki kurmakta; yeri geldiğinde bu bireylerle empati yapmaktadır. Bu bağlamda polislerin yalnızca suçlularla karşı karşıya geldiği ve adaletin sağlanmasına aracı olduğu iletisi geleneksel TV polisiyelerinde yeniden üretilerek izleyicilere aktarılırken, topluma hizmet eden polis imgesi vurgulanarak polislik olumlanmaktadır.

Ancak OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramaların ikisinde de böylesi bir durum söz konusu değildir. Bunun aksine, iki dramada da polisin toplumdaki suçlu olmayan bireylerle karşı karşıya geldiği durumlar söz konusudur. Bu durumlarda polisler kahraman bireylerden öte yeri geldiğinde sınırlarına hakim olamayan; yeri geldiğinde ise hata yapan insanlar olarak izleyicilere yansıtılmaktadır. Aynı şekilde OTT TV polisyelerinde geleneksel TV polisyelerinden farklı olarak toplum tarafından polise yönelik eleştirilerin yapıldığı çeşitli sahneler söz konusudur.

Bir polisiye dramadaki polis imgesi, dramanın geleneksel TV ya da OTT TV'de yayınlanması fark etmeksizin o dramanın dramaturjik anlatı biçimi ve dolayısıyla senaryosu etrafında biçimlendirilmektedir. Dolayısıyla iki farklı TV yayını platformunda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesini ideolojik açıdan karşılaştırarak bu bağlamdaki belirli farklılıkları ortaya çıkarırken, sözü edilen iki TV platformunda yayınlanan dramaların senaryosunu etkileyen biçimsel niteliklerine de değinmek gerekmektedir. Araştırmanın kuramsal bölümünde açıklandığı üzere, TV dramaları biçimsel olarak dizi, mini dizi, seriyal, süren seriyal ve zamanla dizilerle seriyallerin iç içe geçmesiyle oluşan dizi - seriyal gibi alt türlere ayrılmaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen geleneksel TV polisyelerinden Arka Sokaklar hem dizisel yönleri bulunan bir drama olmakla birlikte, polislerin özel yaşamlarını; aile ilişkilerini ve arkadaşlıklarını anlatması bakımından seriyal formuna uygun olan bir dizi-seriyaldir. Kanıt ise direkt olarak dizi formundaki bir dramadır. OTT TV polisyeleri olan Şahsiyet ve Bozkır adlı polisiye yapımlar ise seriyal formunda çekilerek yayınlanmış dramalardır.

Dramaların sözü edilen biçimsel niteliklerinin dramalardaki anlatı yapısına; dolayısıyla dramada temsil edilecek olan polis imgesini belirleyen senaryoya olan etkisi yadsınamaz. Polisiye dramaların olay örgüsünün genellikle beş aşamadan oluşmaktadır. Bu beş aşama bir suçun işlenmesi; polis olan ana karakterlerin olay yerine gelmesi; olağan şüphelileri sorgulaması; daha sonra ipuçlarını sürmesi, failleri takip etmesi, son olarak da ana karakterlerin suçu çözmesi ve failleri tutuklaması ile öykünün son bulması şeklindedir. (Medin, 2016).

Dizisel nitelik gösteren Arka Sokaklar ve Kanıt adlı dramalardaki olay örgüsünün tam olarak bu şekilde olduğu söylenebilir. İki yapımda da ana karakter olan polisler, her yeni bölümde yaşanan yeni adli olayların çözümü için olay yeri inceleme; ekip için toplantı; şüphelilerin tespiti; şüphelilerin sorgusu süreçleri ve en sonunda suçluların tutuklanmasıyla birlikte ilgili adli dosyayı kapatmaktadır. Bu bağlamda geleneksel TV'nin dizisel form özellikleri gösteren polisiye dramalarında polisler, her yeni bölümde toplumda bulunan kötülerle mücadele ederek onları alt eden kahramanlar olarak yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla geleneksel TV'de yayınlanan bu polisiye dramalarındizisel formu, bu dramalarda polis imgesinin işini olması gereken; ideal bir biçimde yapan meslek sahipleri ya da kahramanlar olarak yeniden üretilmesine; bir diğer deyişle bu polislerin, polislik performanslarını en iyi şekilde gerçekleştiren polisler olmasına olanak sağlamaktadır.

OTT TV'deki polisiye dramalar ise seriyal formunda çekilmeleri nedeniyle bu dramaların tamamı boyunca tek bir adli olayın çözümü için uğraşan polisler söz konusudur. Bu format farklılığı nedeniyle OTT TV dramaları, polis karakterlerin drama bütününde mesleki açıdan kahramanlık performansı sergilemesine olanak vermemekte ve senaryolar her bölümde bir ya da daha çok *suçluyu* yakalayacak olan ideal polis imgesi sunumuna yönelik olarak yazılamamaktadır. Dolayısıyla OTT TV'lerde yayınlanan orijinal polisiye dramalardaki polis imgeleriyle geleneksel televizyonda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgelerini karşılaştırırken göze çarpan ideolojik farklılıkları oluşturan nedenlerden birisi, bu iki farklı televizyon platformundaki polisiye dramalar arasındaki biçimsel farklılıktır.

Bu noktada polisiye dramalar; bu dramalarda yansıtılan polis imgesi ve sözü edilen polis imgesinin ideolojik yönü üzerinden başka bir tartışma yürütülebilir. Senaryosu; anlatı yapısı ve anlatıyı oluşturan unsurları değerlendirildiğinde tüm polisiye dramalar, modern devletlerdeki toplumsal düzen ve asayiş ortamının koruyucusu olan polis karakterlerin suçlularla olan mücadelesini içermekte ve anlatı bu eksen etrafında kurulmaktadır. Dolayısıyla gerçek dünyada var olan bir meslek ve olguların temsilini içeren; toplumsal değerlerden beslenen bu dramalardaki anlatı yapısı, doğası gereği

polisi suçlularla mücadele eden polisleri izleyiciye yansıtmakta ve dramaların sonunda polisler suçluları yakalayarak adalete teslim etmektedir. (Medin, 2016).

Polisiye dramaların doğasını oluşturan bu anlatı yapısı düşünüldüğünde, bu yapımlarda yer alan polis imgeleri özel bir çaba gösterilmese dahi izleyicilere iyi polis imgesi yansıtacak anlatısal nitelikler taşımaktadır. Bu durum ise polisiye dramaları, polis temsillerinin mesleki performans açısından ideolojik anlamda olumlandığı; polislik mesleğinin "kötülerle mücadele eden; topluma hizmet eden ve toplumsal huzur ile güven ortamını sağlayan bireyler" iletiliyle donatılmış bir imgesel yansıma içerisinde topluma sunulmasına neden olmaktadır. Geleneksel televizyondaki polisiye dramalardan hem Kanıt hem de Arka Sokaklar'da bu durum geçerlidir. Bu iki dramada da her bölümde olması gerektiği gibi mesleğini icra eden ve suçluları zekice planlarla alt ederek adaletin sağlanmasına yardımcı olan kahraman polisler göze çarpmaktadır. Öyle ki, daha önce belirtildiği üzere özellikle Arka Sokaklar'da polislerin işlerini olması gerektiği gibi yapmasının da ötesine geçilerek toplumun; masum bireylerin huzur ve güveni için mesleki sınırlarının dışına çıkan ve ekstra mesai harcayan polisler görülmektedir.

Polisiye dramalardaki polis imgesinin ideolojik yönüne bu türdeki bir dramanın dizi, seriyal ya da dizi - seriyal gibi bir formda çekilmiş olması sözü edildiği üzere etki etmektedir. Ancak geleneksel televizyondaki polisiye dramalarla OTT TV'lerde yayınlanan aynı tür dramalarda bulunan polis karakterlerin ideolojik bağlamda farklılaşmasına neden olan tek etmen bu değildir.

Dramanın form olarak seriyal yahut dizisel anlatıya sahip olması polis imgelerinin yalnızca polislik performansına bir ölçüde etki etmektedir. Buna ek olarak hem Kanıt hem de Arka Sokaklar'ınseriyal niteliği gösterdiği anlarda polisler yine olumlu ve ideal kodlarla temsil edilmektedir. Örneğin Kanıt'ınseriyal formunda Başkomiser Orhan ve Komiser Selim'in iyi ilişkileri; dostluklarına da Selim ile Zeynep'in düzeyli aşkları izleyicilere yansıtılırken, Arka Sokaklar'da ise yine ekipteki polislerin dostluklarına ve dayanışma ortamına değinilmekte, buna ek olarak polislerin aile yaşamları vurgulanmaktadır.

Ayrıca OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramaların ikisinde de polislerin drama boyunca yürüttükleri soruşturma, geleneksel televizyonda yayınlanan polisiye dramaların aksine ideal bir biçimde sona ermemekte; finalde de geleneksel televizyon polisyelerinde olanın aksine işini iyi yapan ideal polisler olarak sembolize edilmemekte ve ideolojik anlamda polislik mesleğinin olumlanması yapılmamaktadır.

Bu dramalarda geleneksel televizyonda yayınlanan polisiye dramalarda görülen polislik mesleğinin olumlanması kültürünün aksine, polis imgeleri üzerinden çeşitli eleştiriler yapılmaktadır. Örneğin Bozkır'da, geleneksel televizyon polisyelerindeki rütbeli; amir polis karakterlerin aksine yalaka, çıkarıcı, meslek etiği dışı hareket eden ve kariyerist bir amir karakterini temsil eden Kaya karakteri üzerinden polislik meslek eleştirisi yapılabilmektedir. Aynı şekilde Şahsiyet'te annesiyle anlaşamayan; onunla ciddi tartışmalar yaşayan Nevra karakteri, annesinin "orospu olacağından korktuğu" bir kız çocuğunu temsil etmektedir. Bu bağlamda, aslında drama boyunca Nevra karakterinin annesiyle olan ilişkisi üzerinden geleneksel aile kurumunun yozlaşmışlığına dikkat çekilerek bu kurumun eleştirisi yapıldığı görülmektedir. Annesiyle olan tartışmaları; ideal - iyi evlat profili çizmeyen ve sosyal yaşam olarak da muhafazakarlığın oldukça dışına çıkan Nevra karakteri, geleneksel televizyon polisyelerinde yer alan herhangi bir kadın polisten oldukça farklıdır. Bu noktada da yine OTT TV'de yayınlanan polisiye dramaların belirli noktalarda eleştirel kodlarla inşa edilen bir anlatı yapısına sahip olduğu görülmektedir.

OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalardaki polis karakterleri hem polislerin polislik performansları; hem birbirleriyle olan ilişkileri; hem toplumla olan ilişkileri açısından eleştirel kodlara sahip olması hem de sosyal yaşamları bakımından geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalardaki polis karakterlerin aksi yönde yaşamlar sürebilmelerinin, bu yapımların yayımlandıkları dijital platformlarla ilgili farklı nedenleri de vardır. Sözü edilen iki farklı televizyon platformunda yayınlanan polisiye dramalarda yer alan polis imgelerinin ideolojik farklılıkların nedenlerinden birisi, bu iki farklı platformdaki yayınların denetimiyle ilgilidir.

Televizyon yayıncılığı pratiği açısından önemli bir husus olan denetim, bu iki farklı TV platformunda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesine de direkt etki etmektedir. Türkiye'de yayın yapan geleneksel TV kanalları, 20 Nisan 1994 tarihinde kurulan ve günümüzde, 15 Şubat 2011'de TBMM'den geçen ve 3 Mart 27863 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren *6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ile Yayın Hizmetleri Hakkındaki Kanun* temelinde etkinliğini sürdüren RTÜK tarafından denetlenmektedir. Dolayısıyla geleneksel televizyon drama yayınlarında uyulması gereken kurallar; dikkat edilmesi gereken ilke ve hususlar RTÜK tarafından belirlenmekte ve tüm bu dramalar RTÜK tarafından düzenli olarak denetlenmektedir. Bu denetimler sonucunda eğer gerekli görülürse, RTÜK tarafından dramanın yayınlandığı geleneksel televizyon kanalına çeşitli cezalar kesilebilmektedir. Bu nedenle, geleneksel televizyon dramaları yapılandırılırken RTÜK'ün belirlediği yayın kural ve ilkelerinin dışına çıkılmaması gerekmektedir. Bu bağlamda, geleneksel televizyon dramalarındaki anlatının ölçü ve sınırlarını; yani özgürlük alanını RTÜK'ün belirlediği ve dramalardaki öykülem, olay örgüsü, tema, tip ve karakterlerin bu sınırlılıklar çerçevesinde inşa edildiği söylenebilir.

OTT TV yayınları yasal denetim ve olası yaptırımlar açısından bakımından ele alındığında ise, araştırmanın kuramsal bölümünde anlatıldığı üzere bu platformların 1 Ağustos 2019 tarihine kadar RTÜK denetiminde olmadığı görülmektedir. Bu tarih öncesinde yeni medya iletişimini kapsayan 5651 Sayılı *'İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun'*da öngörülen denetleme kriterlerine bakıldığında, denetim sisteminin internet üzerinden yapılan drama yayınlarını denetlemek üzerine kurulmadığı görülmektedir. Yönetmeliğin 1 Ağustos 2019'da Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe girmesiyle birlikte ise OTT TV'ler de RTÜK tarafından yasal denetime tabii tutulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla OTT TV dramaları da RTÜK'ün denetim; yetki ve sorumluluk alanına geçmiştir. Böylece RTÜK, OTT TV dramalarının denetimi esnasında gerekli gördüğü durumlarda bu dramalara ve yayınlandığı platforma yaptırım uygulama hakkını elde etmiştir.

Ancak OTT TV yayıncılarının, 1 Ağustos 2019 tarihinden önce çekilerek yayınlanan dramalar kapsamında RTÜK'e karşı bir sorumluluğu bulunmamaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenerek polis imgeleri ortaya çıkarılan Şahsiyet'in 17 Mart ve 8 Haziran 2018 tarihleri arasında; Bozkır'ın ise 30 Kasım 2018 - 30 Ocak 2019 tarihleri arasında yayınlandığı görülmektedir. Dolayısıyla T.C. Anayasası'ndaki 6112 sayılı kanuna ve RTÜK denetimine bağlı olmayan bu dramalarda hem anlatı yapısı hem de yansıtılan polis imgesi daha özgür bir ortamda inşa edilmiştir. Bu noktada, 6112 Sayılı Kanun'un televizyon yayın hizmetlerindeki ilkelerini içeren 8. Maddesi'nin özellikle üç farklı bendi, geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesinin olumlu ve egemen ideolojiye uygun kodlarla temsil edilmesine etki ettiği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda ilgili kanunun ilgili maddesinde bulunan fıkralarda dramaları da kapsayacak biçimde televizyon yayınları için;

"ç) İnsan onuruna ve özel hayatın gizliliğine saygılı olma ilkesine aykırı olamaz, kişi ya da kuruluşları eleştiri sınırları ötesinde küçük düşürücü, aşağılayıcı veya iftira niteliğinde ifadeler içeremez.

f) Toplumun millî ve manevî değerlerine, genel ahlaka ve ailenin korunması ilkesine aykırı olamaz.

h) Alkol, tütün ürünleri ve uyuşturucu gibi bağımlılık yapıcı madde kullanımı ile kumar oynamayı özendirici nitelikte olamaz.

n) Müstehcen olamaz." koşulları bulunmaktadır. Dolayısıyla geleneksel televizyonda yayınlanan polisiye dramalarda, devletin resmi bir kurumunda çalışan personelleri temsil eden personellerin eleştirel kodlarla temsil edilmesi; dramalarda polise yönelik OTT TV polisiyelerinde olduğu gibi radikal eleştiriler yapabilmesi ya da polislerin sosyal yaşamları bakımından egemen ideolojiye aykırı imgesel bir yansıma içerisinde temsil edilmesi pek olanaklı değildir. Bu veriler ışığında, Türkiye'deki OTT TV'lerde 1 Ağustos 2019'a kadar yayınlanmış olan polisiye dramalar, Althusser (2002: 34)'ün DİA arasında gösterdiği hukuk kurumunun yetki ve sorumluluk alanında olmadığı için devletin resmi güvenlik personelleri olan polisleri, geleneksel TV'de

yayınlanan polisiye dramalardan farklı olarak hem mesleki açıdan hem de sosyal yaşamları bakımından olumlu kodlar ve egemen muhafazakar değerler ışığında yansıtma geleneğinden sıyrılabildiği söylenebilir.

Geleneksel televizyonda yayınlanan polisiye dramalardaki polislerin her açıdan örnek gösterilecek eylemleri sergileyecek kodlarla donatılması ve bu dramalar aracılığıyla polislere yönelik rıza inşasında bulunulmasının; ancak OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalarda böyle bir durumun aksine polislerin kahramandan öte insan olarak yansıtılabilmesinin en önemli nedenlerinden birisi, önceki paragrafta açıklandığı üzere geleneksel TV yayıncılığı üzerindeki yasal denetimdir. Bu yasal denetimle birlikte devletin resmi ideolojisi, geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramaların anlatı yapısını ve bu kapsamda inşa edilen polis imgelerini dar bir ideolojik kapanıklık içerisine sıkıştırmaktadır. Örneğin Kanıt ya da Arka Sokaklar adlı dramada polisler gece kulübüne yahut meyhaneye gidip alkollü içki tüketmeyen ya da benzer şekilde evlilik dışı cinsel ilişki yaşamayan karakterler olarak temsil edilirken, bu durumun nedeni muhafazakar ideoloji çerçevesinde biçimlendirilen yasal zorunluluk olarak açıklanabilir. OTT TV polisyelerinde ise bu ideolojik çerçeveye uygun olmayan bir sosyal yaşantıya sahip -söz gelimi erkek arkadaşıyla sevişen bir kadın polis ya da alkollü içki tüketen bir erkek polis- polis karakterlerin bulunması, ilgili dramaların yayımlandığı dönemde OTT TV'leri kapsayan yasal bir denetimin olmamasıyla ilişkilidir.

Benzer şekilde bu çalışma kapsamında ele alınan iki OTT TV polisiye dramasının da polislere yönelik eleştirel imajları çizebilmesi de -Bozkır'daki Kaya karakteri gibi-, bu dramaların 6112 Sayılı Kanun'un 4 fıkрасına tabii olmamasından kaynaklanmaktadır. Bunlarla birlikte, geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesinin ideolojik açıdan polisi olumlama amaçlı oluşturulurken; yasal zorunluluk dışında kalan noktalarda da egemen ideolojiye aykırı herhangi bir kod bulunmadığı görülmektedir. Bu noktada, geleneksel televizyonda yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis imgeleri sözü edilen olumlu ve muhafazakarideoloji ekseninde oluşturulabiliyorken, OTT TV'lerdeki polisiye dramalarda bu kültün dışına çıkılablmesinin bu yapımların

doğrudan yükümlü olduğu somut yasal zorunluluklar haricinde nedenleri de bulunduğu söylenebilir.

Önüne aldığı geleneksel sıfatından da anlaşıldığı üzere uzun yıllardır insanların yaşamında olan geleneksel TV ve bu bağlamda geleneksel TV dramaları, bu uzun yıllar boyunca toplumsal yaşamdaki güçlü etkilerinden kaynaklı olarak özellikle siyasi iktidarların gözetiminde bulunmaktadır. Bu noktada ise, bir geleneksel TV dramasında hukuki normlara uygunluk bakımından sorun teşkil etmese dahi egemen ideolojiye aykırı temsillerde bulunmanın pek olanaklı olmadığı söylenebilir. Bu bağlamda bir örnek vermek gerekirse, Arka Sokaklar'ın 14 Şubat 2020 tarihinde yayınlanan 542. bölümünde, o dönemde toplum tarafından tepki gösterilen çeşitli tavırları sergileyen mahalle bekçilerine yönelik "mesleki sınırların dışında eylemler gerçekleştirmeleri ve meslek etiği dışına çıkmaları" bakımından bir eleştiri yapılmıştır. Ancak devletin kolluk kuvvetlerinden olan bu personellere yönelik yapılan eleştiri tepki çekmiş ve dramanın 21 Şubat 2020 tarihinde yayınlanan 543. bölümünde, önceki bölümde bekçilerin eleştirel kodlarla temsil edilmesine neden olan eylemlerinin öncesi anlatılarak bekçi imajı olumlanmıştır. Bu bölümün ardından ise T.C. İçişleri Bakanı Süleyman Soylu, Twitter'dan, bekçilerin olumlandığı sahneyi "Eyvallah Rıza Baba" iletişiyle paylaşmıştır.

Dramanın, 542. bölümünde yer alan ilgili eleştirel sahnesine bakıldığında, bu sahneden RTÜK kurallarına aykırı herhangi bir sembol yahut cümlelerin olmadığı görülmektedir. Ancak geleneksel TV'nin uzun yıllardır; alışlageldik bir şekilde daha fazla göz önünde olması ve aynı şekilde egemen ideoloji ve siyasi iktidarların kıskacında bulunması; tıpkı polis gibi devletin güvenlik güçlerinden birini temsil eden bekçilere ve dolayısıyla bekçilik kurumuna yönelik böylesi bir eleştirinin bir bölüm sonrasında geri çekilerek bekçilerin olumlanması gereksinimine neden olmaktadır. Bu bağlamda, Althusser'in DBA arasında gösterdiği; İçişleri Bakanlığı'na bağlı olarak etkinlik gösteren polislerin mesleki ve sosyal yaşamlarını ele alan polisiye dramaların anlatı yapısında, RTÜK kurallarına aykırı olmasa dahi polislere yönelik eleştirel kodların kullanılması ya da bu dramalardaki polislerin sosyal yaşamlarının muhafazakar ideolojiye aykırı kodlarla donatılması pek olanaklı değildir. Dolayısıyla, geleneksel TV'deki drama

yayıncılığında RTÜK denetimi ve yasal yükümlölüklerle ek olarak siyasi iktidar tarafından gerçekleştirilen bir normatif zorlamanın bulunması da bu platformda yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgesinin ideal kodlar aracılığıyla oluşturulmasına neden olmaktadır.



## SONUÇ

Sonuç olarak bakıldığında, egemen güçler araştırmanın kuramsal bölümünde anlatıldığı üzere tarihin her döneminde yönetimindeki kitlelere, içinde bulunulan dönemdeki teknolojik koşulların olanak verdiği ölçüde ideolojik aktarımlar yapmıştır. Modern kitle iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte ise bu ideolojik aktarımların miktarı ve etkisi artmış, gazete ve kitaplarla doğrudan ideolojik aktarımlar yapılarak kitleler belirli düşünceler etrafında yönlendirilmeye çalışılmıştır. Takip eden yıllarda ise radyo icat edilerek aynı amaçlarla kullanılmış ve bu süreçte propaganda olgusu da kavramsallaştırılmıştır. Ancak yirminci yüzyılda TV'nin icat edilmesi ve TV dramalarının popülerleşmesiyle birlikte, bu yapımlar da ideolojik aktarımların yapıldığı propaganda aygıtları olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylece propagandanın gerçekleştirilmesi esnasında bir takım düşüncelerin kitlelere doğrudan aktarılmasının ötesine geçilerek kurmaca anlatı içerisinde kitlelere belirli değer ve inançların aşılması şeklini almıştır.

Geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalar da, toplumsal gerçekliğin çeşitli ideolojik temsiller aracılığıyla yeniden üretilerek oluşturulan kurgusal gerçeklik dünyasında polislerin ve bu mesleğin olumlanarak sembolize edildiği yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla polisiye dramalar aracılığıyla bu meslek grubunun propagandası yapılmaktadır. Böylece Althusser'in DBA arasında gösterdiği polislik mesleği, DİA arasında saydığı medya tarafından indirgemeci bir yaklaşımla olumlanırken; DBA ve DİA kavramsallaştırmasındaki iki kanat birbirbirleriyle eşgüdümlü olarak işlevsel bir biçimde kullanılmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel TV kanallarında yayınlanan polisiye dramalardaki polis karakterlerin hem mesleki açıdan kahramanlaştırılıp idealize edildiği hem de sosyal yaşamları bakımından muhafazakar ideolojik değerlere uygun bir biçimde kodlandığı görülmektedir. Böylece Althusser'in anlayışına göre DİA, DBA'nın rıza inşa aracı olarak kullanılmaktadır.

Ancak yerli OTT TV'lerde yayınlanan ve bu çalışma kapsamında ideolojik açıdan çözümlenen iki polisiye drama, içerdiği polis imgeleri bakımından geleneksel TV'de

yıllardan beri süregelen klasik polisiye dramalardan keskin bir biçimde ayrılmaktadır. OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalarda, Türkiye'de yerli polisiye dramalar ekseninde bir kült konumuna ulaşmış olan işini en iyi şekilde yapan; suçlularla mücadele eden; ekip arkadaşlarıyla dayanışma içerisinde olan; toplumun huzur ve güvenliğini sağlamak adına tüm enerjisiyle çalışan; sonunda suçluları yakalayıp adaleti sağlayan ve sosyal yaşam bakımından muhafazakar ideolojinin belirlediği çemberden çıkmayan kahraman ve ideal polislerin yerini, kahramandan öte insani yönleri ağır basan; gece kulübünde ya da meyhanede sosyalleşen; evlilik dışı cinsel ilişki yaşayan; yaptığı işten soğuyan ve polislikle arasına mesafe koyan; yalaka; çıkarıcı; konformist; toplum tarafından eleştirilen; ekip içi fiziksel şiddete kadar varan çatışmalar yaşayan; birbirlerine mobbing uygulayan; zayıf göstererek mesleğine ve ekibine ihanet eden polisler almıştır. Bu bağlamda, bu dramalarda Kaya ya da Firuz gibi ana karakter olan polisler kahramandan öte anti kahraman niteliği sergilemektedir. Aynı şekilde iki dramanın sonunda da polisler geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalarda olduğu gibi çözümü için uğraştıkları cinayet soruşturmalarını olması gerektiği gibi; ideal bir biçimde kapatamamışlardır.

Bu noktada, OTT TV polisiye dramalarıyla birlikte polis imgelerinin eleştirel kodlarla kurulabildiği; geleneksel TV'de olduğu gibi iyi insan; ideal ve örnek birey kodlarından sıyrılarak daha özgür biçimde inşa edilebildiği görülmüştür. Aynı şekilde bu dramalarda, polis imgesi üzerinden hem polislik hem de hukuk gibi çeşitli devlet kurumlarının eleştirilerinin yapılabildiği anlaşılmıştır. Böylece, OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalarla birlikte yerli polisiye dramalar, devletin baskı aygıtlarından olan polis kurumunun ideolojik propagandasını gerçekleştiren yapımlar olmanın ötesine geçerek; bu kuruma ve devletin diğer kurumlarıyla topluma çeşitli eleştiriler ortaya koyulan yapımlar olarak kurgulanmıştır. Tüm bunların nedenleri arasında ise OTT TV teknolojisiyle birlikte geleneksel TV yayıncılığının yaşadığı dönüşümdür. Bu çalışma kapsamında çözümlenen OTT TV dramalarının biçimsel olarak seriyal formatında olması; yayınlandıkları dönemde bulundukları platformların RTÜK tarafından denetlenmemesi; sözü edilen platformların geleneksel TV gibi siyasi

iktidarların direkt olarak gözetiminde olmaması ve bu nedenle normatif bir zorlamayla karşı karşıya kalmamaları, sözü edilen dönüşüm sürecinin polisiye dramaların polis imgesi bağlamında ideolojik açıdan geleneksel TV'deki aynı tür yapımlara göre farklılaşmasının nedenlerindendir. Böylelikle geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis imgesinin ideolojik kapanıklığı; OTT TV'lerdeki polisiye dramalarla birlikte aşılmıştır.

Ancak araştırmanın sonunda bir anektodu eklemek gerekmektedir. Bu araştırmada, geleneksel TV ile OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalar nitel içerik çözümlemesine tabii tutularak sözü edilen ideolojik farklılıklar ortaya çıkarılmış ve bu farklılıkların nedenleri ise dramaların biçimsel nitelikleri ve drama yayınlarının denetimi bakımından açıklanmıştır. Dolayısıyla bu medya metinlerindeki farklılıkların nedenleri iletişim sürecinin göndericisi olan yayıncılara açısından ele alınmıştır.

Fakat geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalar da OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalar da tecimsel yayıncılık sisteminin birer ürünüdür. Bu nedenle iki farklı TV platformundaki dramalar da tecimsel yayıncılık sisteminin doğası gereği ekonomik kazanç hedefiyle yayınlanmaktadır. Dramaların ekonomik kazanç getirebilmesi ise ulaştığı izleyici kitlesiyle doğru orantılıdır. Bir drama ne kadar fazla izleyici sayısına sahipse, tecimsel açıdan o kadar başarılı olmakta; ekonomik kazanç getirmektedir. Dolayısıyla yayıncılar, daha fazla izleyici çekebilmek için drama içeriklerini izleyici beklentilerine göre oluşturabilmektedir.

Bu bağlamda, araştırmanın kuramsal bölümünde belirtildiği üzere geleneksel TV'de yayınlanan dramalar, genel izleyici kitlesine hitap edecek şekilde tasarlanmakta ve toplumda çoğunluğu oluşturan kitleye hitap etmesi amaçlanmaktadır. Drama yelpazesi tür ve içerik bakımından daha geniş olan OTT TV'lerde ise genel izleyiciye hitap etme kaygısı duyulmamakta ve bu nedenle türden bağımsız olarak drama senaryoları daha geniş bir imgesel çerçevede içerisinde yazılabilmektedir. Öyle ki, OTT TV izleyicilerinin bu platformları kullanmasının nedenlerinden birisi olarak bu durum gösterilmektedir.

Bu açıdan değeriendirildiğinde, geleneksel TV'de yayınlanan polisiye dramalarla OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalarda bulunan polis imgelerinin ideolojik farklılıklarına, bu yapımların hitap ettikleri izleyici kitlesinin de potansiyel olarak etki etme olasılığına sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, geleneksel TV ve OTT TV'lerde yayınlanan polisiye dramalardaki polis imgelerinin ideolojik farklılıkların, bu iki TV platformunun izleyici beklentileri bakımından da ele alınması yararlı olacaktır. Bu nedenle bu araştırma, geleneksel TV ile OTT TV'lerin izleyici beklentileri ve bu platformlarda yayınlanan içeriklerdeki izleyici beklentilerinin etkisi ekseninde yapılacak yeni bir bilimsel araştırmaya kapı aralamıştır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. İstanbul: İmge.
- Adorno, T. W. (2011). **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi (6. Baskı)**. Çev. Nihat Ülner; Mustafa Tüzel; Elçin Gen, İstanbul: İletişim.
- Adorno, T.W., Horkheimer, M. (2014). **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar**. Çev. Nihat Ülner; Elif Karadoğan, İstanbul: Kabalcı.
- Aktan, C.C. (2007).“ **"Muhafazakarlık ve Liberal Düşünce", Köprü Dergisi**, 2007, 97, ss.51-57.
- Akyol, O.(2006). **İnternet Üzerinden Televizyon Yayıncılığı ve Türkiye Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul.
- Akyurt, H.,& Atay, Lütfi. (2009). **Destinasyonda İmaj Oluşturma Süreci. Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, 1/1, s.1-14. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/aksarayiibd/issue/22558/241035> 10.05.2021.
- Alemdar, K. & Erdoğan, İ. (2005). **Öteki Kuram**. 2. Baskı. Ankara: Erk.
- Allard, E., (1971). **Institutionalized Radicalism in Decline of Ideology**. California: University of California Press.
- Althusser, L. (2002). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (5. Baskı)**. Çev. Yusuf Alp - Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı (6. Baskı)**. Sakarya: Sakarya.
- Altuntek, S. (1993). **"İlk Türk Matbaasının Kuruluşu ve İbrahim Müteferrika". Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. 10/1, s.191-204

- Atabek, N. (2002). "Kamuoyu, Medya ve Demokrasi". **Kurgu Dergisi**. 3/19. 223-238.
- Ateşalp, S. T.,& Başlar, G. (2020). "İnternette Dizi İzleme Pratiklerinin Dönüşümü: Aşırı izleme (Binge-Watching) Üzerine Bir Araştırma". **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, 1/32, s.108-136
- Aydın, O. Ş. (2007). "Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar", **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2/2, s.119-131. Çevrimiçi.  
<http://www.istanbulticaret.edu.tr/uploads/Kutuphane/dergi/s11/M00163.pdf> 10.04.2021
- Aydoğan, F.,& Kırık, A. M. (2012). "Alternatif Medya Olarak Yeni Medya". **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 18, s.58-69.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/akil/issue/48077/607860> 03.03.2021
- Aziz, A. (1981). **Radio ve Televizyona Giriş (2. Baskı)**. Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Baker, U. (2018). Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru. İstanbul: İletişim.
- Baldini, M. (2000). **İletişim Tarihi**. Gül Batuş (Çev.). İstanbul: Avcıol.
- Baltacı, A. (2019). "Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?". **Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** , 5/2, s.368-388.
- Barker, C. (1999). **Television, Globalization and Cultural Identities**. Philadelphia: Open University.
- Barrett, M. (2000). **Marx'tan Foucault'ya İdeoloji**. Çev. Ahmet Fethi. Ankara: Doruk.
- Baykal, K. C. (2015). "Televizyon Dizileri İçin Alternatif ve Özgür Bir Mecra Olarak İnternet Siteleri". **Uluslararası Yeni Medya Yeni Yaklaşımlar Konferansı**, Çanakkale. 26-27 Ekim 2015.

- Beneton, P. (2016). Muhafazakarlık. Çev. Cüneyt Akalın. İstanbul: İletişim.
- Beren, F. (2001). "Polis Meslek Etiği". **Turkish Journal of Police Studies**, 1/3, s. 75-98.
- Berger, J. (1995). **Görme Biçimleri (6. Baskı)**. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Bilis, A. (2013). "Popüler Televizyon Dizilerinden Muhteşem Yüzyıl Dizisi Örneğinde Tarihin Yapısökümü", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. 11/45, 19-38. (Çevrimiçi). <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/213103> 15.10.2020
- Binark, M. (2007). **Yeni Medya Çalışmaları**. Ankara: Dipnot.
- Bora, T. (2017). **Cereyanlar**. İstanbul: İletişim.
- Bottomore, T. (2016). **Frankfurt Okulu ve Eleştirisi (2. Baskı)**. Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, İstanbul: Say.
- Bulunmaz, B. (2014). "Yeni Medya Eski Medyaya Karşı: Savaşı Kim Kazandı ya da Kim Kazanacak?" **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**. 4/1, s.22-29.
- Byers, M.,& Johnson, V. M. (2009) **The CSI Effect: Television, Crime, and Governance**. Lexington Books.
- Cankaya, Ö. (2003). **Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT: 1927-2000**. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çalışkan, M.,& Mencik, Y. (2017). "Polislik Mesleğinde Halkla İlişkilerin Önemi ve Polislerin Vatandaşa Bakışı Üzerine Bir Araştırma: İstanbul Örneği". **Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi**, 60, 494-519. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/383680> 15.03.2021
- Chomsky, N; Herman, E., (2012). **Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası**. Ender Abadoğlu. (Çev.). İstanbul: BGST.

- Cohen , J. ( 2006 ). Audience Identification With Media Characters .  
In J. Bryant & P. Vorderer (Ed.), **Psychology of entertainment** p.183 – 197, Mahwah , NJ: Erlbaum.
- Çağıl, F., Masdar Kara, F. (2019). "Dijital Dönüşüm Bağlamında Türkiye’de Dizi Sektörü ve Geleceği". **ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi**. 0(1) s.8-18.  
Çevrimiçi.  
<http://arts.artuklu.edu.tr/en/pub/issue/45439/570181> 15.06.2021
- Çaycı, B. (2013). "Günümüzde Enformasyon ve İletişim Teknolojilerinin Televizyon İzleme Alışkanlıkları Üzerindeki Etkisi: OTT TV". **II. International Symposium on Language and Communication: Exploring Novelties**. s.1649-1660.
- Çaycı, B. (2021). "Aşırı İzlemeyle Değişen Dizi İzleme Biçimlerinin İzleyiciler Üzerindeki Etkileri". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* , 11/2, 403-423. Çevrimiçi.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/tojdac/issue/60863/865137> 18.07.2021
- Çelenk, S. (2010). "Aşk-ı Memnu’dan Aşk Memnu’ya Yerli Dizi Serüvenimiz,” **Birikim**, 256/257. s.18-27.
- Çelenk, S. (2005). **Televizyon, Temsil, Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri**. Ankara: Ütopya.
- Çelik, N. B. (1999). "İdeoloji Kuramlarında Özne: Althusser ve Gramsci". **Kültür ve İletişim**, 2/2, s.101-128.  
Çevrimiçi.  
<https://www.kisa.link/PWUX> 18.09.2021
- Cihaner K., S., & Telli, H. (2017). "Eski Çağda Dinsel ve İdeolojik Söylemlerin Anıtsal Kaya Yontularında Görselleşmesi". **Electronic Turkish Studies**. 12/3. s.607-631.  
Çevrimiçi.  
<https://www.kisa.link/PWOx> 09.03.2022
- Çimen, Ü. (2020). "Yöndeşen Medyayı Doğru Algılama Bağlamında Medya Okuryazarlığı Eğitimi". **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, 10/1, s.117-137.

- Çoban, S. (2012). "Gramsci, Hegemony ve Kapitalizm". **1st International Interdisciplinary Social Inquiry Conference**, Bursa.
- Çocgun, M. (2012). "Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu". **Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi**, 1/1, s.837-850.
- Çötel, S. (2016). "İnternet'ten İzlenen Dizi ve Seriyallerin "Araç İletidir" ve "Kullanımlar Doyumlar" Bağlamında İncelenmesi". **İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 3/2, s.119-134. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/igusbd/issue/26866/282532>
- Dağtaş, B. (1999). "İngiliz Kültürel Çalışmaları'nda İdeoloji". **Kurgu Dergisi**. 16/27. s.335-357. Çevrimiçi. <http://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1437> 19.04.2021.
- Demir, K. (2014). "Osmanlı'da Basının Doğuşu ve Gazeteler", **İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1/5, s..57-88. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/igdirsosbilder/issue/66810/1044845> 4.04.2021.
- Demirkıran, C. (2010). "Geleneksel Televizyonun Sanal Modeli Olarak Web TV ve Livestream<sup>[1]</sup> Portalında TV Yönetimi". **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Aralık, 1/14, s.73-86.
- Dikkol, S. (2020). "Türkiye'de Blu TV Deneyimini Ekonomik ve Sembolik Sermaye Bağlamında Okumak". **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 8/1, 478-502. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-gifder/issue/53420/671271> 08.03.2021
- Dikmen, E. Ş. (2017). "Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü: Sosyal Tv Yayıncılığı". **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 5/1, s.425-448. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-gifder/issue/28776/283117> 15.06.2021

- Doğan, H. (2017). "Bir Harita Olarak Görsel Kültür: Sınırları ve Çizdiği Arka Sokaklar". **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. 5/3, s.44-57
- Dural, B. (2012). "Antonio Gramsci ve Hegemonya", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**. 11/39, 309-321. (Çevrimiçi). <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/70351> 11.10.2020
- Durmuş, S. B. & Gezgin, S. (2020). "Yeni Medyada Toplumsal Hareketler: Gündem Belirleme Kuramı Çerçevesinde Dijital Aktivizm Araştırması"**Dijital Aktivizm**. Rezal Koç (Ed.). Konya: Eğitim, s.31-65.
- Dursun, Ç. (2001). **TV Haberlerinde İdeoloji**. Ankara: İmge.
- Eagleton, T. (2015). **İdeoloji. (4. Baskı)**. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı, s.18, 257.
- Edgar, A.& Sedgwick, P. (2007). **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**. Mesut Karaşahan (Çev.). Ankara: Açılım.
- Erdoğan, İ. (1997). **İletişim, Egemenlik, Mücadeleye Giriş**. Ankara: İmge.
- Erdoğan, İ. (2009). "Televizyon Reklamlarında Gündelik Hayatın Temsili: Seks ve Çikolata". **Bilim ve Ütopya**, s.179.
- Erdoğan, M. (2006). "Muhafazakârlık: Ana Temalar". **Liberal Düşünce Dergisi**, 1/34, s.5-9
- Ergüney, M. (2017). "Türkiye’de İnternet Dizilerinin Gelişmesine Zemin Hazırlayan Tarihsel ve Teknolojik Süreç". **Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi**, 2/1 ,s. 52-59. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/itbhssj/issue/30281/317371> 15.05.2021
- Ergüney, M. (2020). "RTÜK’ün İnternet Denetimi: İlgili Mevzuat Üzerine Bir Değerlendirme". **AJIT-e: Bilişim Teknolojileri Online Dergisi** , 11/41, s.96-12. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ajit-e/issue/56294/733214> 10.05.2021.

- Esslin, M. (2001). Televizyon Çağı: TV Beyaz Camın Arkası. İstanbul: Pınar.
- Feilitzen, V. C. (2004). "Young People, Soap Operas and Reality TV: Perspectives on Media Literacy and Media Regulations". V. C. Feilitzen (Ed.). **The International Clearinghouse on Children. Göteborg: Youth and Media Nordicom**, p.9-47.
- Fındıklı, R. (1995). "Güvenlik Hizmetlerinin Etkinliği Açısından Polis-Halk İlişkilerinin Anlam ve Önemi". **Polis Halk İşbirliği Sempozyumu Kitabı**. Ankara: EGM.
- Fiske, J. (2003). **İletişim Çalışmalarına Giriş**. Süleyman İrvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Geçer. E. (2015). "Türk Dizileri Üzerine Kültürel ve İdeolojik Bir Değerlendirme: Made in Turkey". Müttefekkir 2/3, s.39-56. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/mutefekkir/issue/10774/130246> 14.05.2021
- Geçikli, F. (2012). **Kurum İmajı**. Erzurum: Fenomen.
- Geçikli, F. & Avcı, Ö. (2018). "Polis İmajı: İmaj Bileşenleri Üzerine Erzurum İlinde Bir Uygulama". M. Türkmen (Ed.), **6. Uluslararası Bilim, Kültür ve Spor Kongresi**, 25-27 Nisan, s. 136-152, Lviv/Ukrayna.
- Geray, H. (2003). **İletişim ve Teknoloji: Uluslararası Birikim Düzeninde Yeni Medya Politikaları**. Ankara: Ütopya.
- Geray, H. (2014). **Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş**. Kocaeli: Umuttepe.
- Geuss, R. (2002). **Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu**. Ferda Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gezgin, S. (2018). Televizyon 4.0. TRT Akademi, 3/6, s.580-589.
- Gledhill, C. (2017). Tür ve Toplumsal Cinsiyet: Pembe Dizi Örneği. Stuart Hall. (Ed.). **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Pratikleri**. İdil

- Gönenç, E. Ö. (2007). Dündar (Çev.). İstanbul: Pinhan, s.443, 445, 449.  
"İletişimin Tarihsel Süreci". **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 0/28, 87-202.
- Gramsci, A. (2017). **Hapishane Defterleri**. Aycan Özüpek (Çev.). Eskişehir: Dorlion. s. 58, 59, 69.
- Güngör, N. (2018). **İletişim: Kuramlar – Yaklaşımlar (4. Baskı)**, Ankara: Siyasal.
- Habermas, J. (2004). Kamusal Alan. (s.95-102). **Kamusal Alan**. MeralÖzbek. (Ed.). İstanbul: Hil.
- Hall, S. (2017). Temsil İş. **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Pratikleri**. Stuart Hall. (Ed.). İdil Dündar (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Heywood, A. (2013). **Siyaset (8. Baskı)**. Çev. Bekir Berat Özüpek; Bican Şahin; Mete Yıldız; Zeynep Kopuzlu; Bahattin Seçilmişoğlu; Atilla Yayla, Ankara: Adres.
- Hooper, M., Moyler, A., Nicoll, R. (2010). "Over The Top TV (OTT TV): Delivery Platforms Review". Endurance Technology, **Paper BCI**, p.3-11. Çevrimiçi.  
<http://www.endurancetech.co.uk/media/documents/OTT%20TV%20White%20Paper%20%20version%205%20for%20release.pdf>  
14.05.2021.
- Innis, H. (2014). **Antik İmparatorluklarda İletişim Araçları**. 48-57. Crowley, D. Heyer, P. (Ed.). Berkay Ersöz (Çev.). Ankara: Siyasal.
- Işık, M.,& Eşitti, Ş. (2018). "Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'ndaki Propaganda Faaliyetleri Üzerine Bir İnceleme: Harp Mecmuası Örneği". **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 1/29 185-216.
- Işıklar, G. (2017). "İletişim Teknolojilerindeki Değişimin Kültürel Yansımaları". (s.165-181). **İletişim ve Kültür**.Gezgin, S.; Akdal T. (Ed.). Konya: Eğitim, s.165-182.

- İmık, T. N., & Yağbasan, M. (2007). "Televizyon Dizilerinde Kullanılan Müziklerin Genç İzleyicilerin Dizileri İzleme Oranına Etkisi". **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 1/28, s.103-114.
- İnal, A. (1999). Televizyon, Tür ve Temsil. **Ankara İletişim Fakültesi Yıllık 1999**, "Mahmut Tali Öngören", s.255-286.
- İnal, M. E., Gürbüz, E., & Peşmen, M. (2006). "Halkın Polis Güçlerine ve Polis Hizmetlerine Bakış Açısı Üzerine Bir Araştırma: Niğde Örneği". **Amme İdaresi Dergisi**, 39/3. s.71-93.
- Johnson, C., (2007), "Tele-Branding In TV III", **New Review of Film and Television Studies**, 5/1, p, 5-24.
- Jenkins, H. (2016). **Cesur Yeni Medya: Teknolojiler ve Hayran Kültürü**. Nihan Yeğengil. (Çev.). İstanbul: İletişim, s.20-36.
- Jenner, M. (2016). "Is This TV IV? On Netflix, TVIII and Binge-Watching". **New Media & Society**. 2/18, s. 257-273. Çevrimiçi. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461444814541523> 18.06.2021
- Karaboğa, T. (2016). "Dizi İzleyicilerinin Televizyon Dizilerinde Sunulan Tüketim Unsurlarına Yönelik Eğilimleri". **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 4/27, s.182-208. Çevrimiçi. [http://apbs.mersin.edu.tr/files/tahirkaraboga/Publications\\_001.pdf](http://apbs.mersin.edu.tr/files/tahirkaraboga/Publications_001.pdf) 08.06.2021
- Karadaş, N. (2013). "Televizyon Dizilerinde Gücün Temsili". **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 2/2, s.68-90.
- Karaduman, S. & Aciyan, E. P. (2019). "Netflix'in İlk Türk Dizisi "Hakan Muhafız" Üzerine Bir Alımlama Analizi". **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 32, s.669-687. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/akil/article/620457> 09.05.2021.

- Karakoç, E., & Mert, A.. (2013). "Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi". **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 1/34, s. 279-297. Çevrimiçi.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sutad/issue/22200/238430> 26.02.2021
- Karataş, Z. (2015). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri". **Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi**, 1/1, s. 62-80.
- Kars, N. (2015). **Radio - Televizyon Haberciliği**. 4. Baskı. İstanbul: Derin.
- Kasım, M. (2011). "Hitler Döneminde Propaganda Aracı Olarak Radyo". **Selçuk İletişim**, 6/4, s.64-75.
- Kavi, A. N. & Akyol, O. (2020). "Televizyonda Yayınlanan İnternet Seriyalleri Üzerine Bir İnceleme: Fi Örneği". **Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)** , 6/1, s.152-177. Çevrimiçi.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/intjcss/issue/55225/706120> 20.06.2021
- Kazancı, M. (2002). "Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırılığı". **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 57/1, s.55-87.
- Kazu, Y., Arslan, F. (2002). "Fırat Üniversitesi Öğrencilerinin Polise Bakış Açısı ve Elazığ Emniyet Müdürlüğü'nün Düzenlemiş Olduğu Kampanyaların Etkileri". **Türkiye'nin Güvenliği Sempozyumu**. 17-19 Ekim 2002, Elazığ. Çevrimiçi.  
<https://lk.tc/jMe8o> 25.03.2022
- Kıvrak, A. (2013). Televizyon Dizilerindeki Polis İmajı ile Türk Polisinin Kendi Öz İmaj Algısının Karşılaştırılması: Arka Sokaklar Örneği. Yayınlanmış Doktora Tezi. **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü**. Ankara.
- Köker, E. (1998). **Politikanın İletişimi, İletişimin Politikası**. İstanbul: Vadi.

- Kırık, A. M.,& Bakış, N. B. (2020). "Teknolojik Determinizm Çerçevesinde Türkiye’de Web Dizilerinin Toplumsal Dönüşüme Etkileri: Fi Dizisi Örneği". **MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 9/3, s.1820-1835. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/mjss/issue/56124/577266>
- Kırık, A. M. ve Karakuş, M. K. (2013). "Sosyal Medya ve İnternet Teknolojisi İle Yöndeşen Televizyon Yayıncılığı: Sosyal TV." **AJIT-e: Bilişim Teknolojileri Online Dergisi** , 4/11, 61-73. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ajit-e/issue/54445/740999> 22.06.2021
- Klein, T. (2014). Web Series Between Commercial and Non-Profit Seriality. **Media Economies. Perspectives on American Cultural Practices**, p.3-14. Çevrimiçi. [https://www.academia.edu/es/8991101/Web\\_Series\\_Between\\_Commercial\\_and\\_Non\\_Profit\\_Seriality](https://www.academia.edu/es/8991101/Web_Series_Between_Commercial_and_Non_Profit_Seriality) 14.06.2021
- Koçak, Ö. & Küçük, Ö. (2020). "TV Dizilerinde Apartman Görevlilerinin Konumlandırılışı: ‘Adını Feriha Koydum’ Dizisi Örneği". **Sakarya Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi**. 205, s.202-215. Çevrimiçi. <https://www.kisa.link/PWPI> 17.06.2021
- Koluaçık, İ. (2017). "Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları". **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, 2/3, s.135-156
- Kozloff, S. (1992). **Narrative Theory and Television. Channels of Discourse, Reassembled**. Ohio: Routledge..
- Kula, N. (2012). "The Re-produced Consumption Culture by TV Series". **Journal of History Culture and Art Research**, 1/4. s.507-530.
- Kuyucu, M. (2019). "Gençlerin Türkiye’de Üretilen Televizyon Dizilerine Yönelik Tutumları Ve Dizi Tüketim Faktörlerinin Analizi". **Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)** , 5/2 , s.558-599.

- Labin, S. (1976). **Komünist Propaganda Taktikleri.** Ankara: Altınok.
- Laclau, E. (1998). **İdeoloji ve Politika.** Hüseyin Sarıca (Çev.). İstanbul: Belge.
- Larrain, J. (1995). **İdeoloji ve Kültürel Kimlik.** Neşe Nur Domaniç (Çev.). İstanbul: Sarmal.
- Larson, S. (2006). **Media & Minorities: The Politics of Race in News and Entertainment.** Maryland: Rowman & Littlefield.
- Lievrouw, L. A. (2016). **Alternatif ve Aktivist Yeni Medya.** İlkay Sevgi Temizalp (Çev.). İstanbul: Kafka.
- Lull, J. (2001). **Medya, İletişim, Kültür.** Çev. Nazife Güngör, İstanbul: Vadi.
- Marx, K., Engels, F. (2018). **Komünist Manifesto.** Çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim.
- Medin, B. (2016). "Kahramanın Ç Hali: Temsil ve Özdeşlik Bağlamında Behzat Ç. Üzerine Bir Alımlama Çalışması". **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, 1 /1,s.96-118.
- McLellan, D. (1999). **İdeoloji.** Çev. Ercüment Özkaya , Ankara: Doruk.
- Mikos, L. (2016). "Digital Media Platforms and the Use of TV content: Binge Watching and Video-on-demand in Germany". **Media and Communication**, 4/3, p.154-161. Çevrimiçi. <https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/view/542> 20.07.2021
- Mora, N. (2008). "Medya ve Kültürel Kimlik", **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, 5/1, s.1-14.
- Mutlu, E. (2008). **Televizyonu Anlamak (2. Baskı).** Ankara: Ayraç.
- Nicholas, J., Price, J. (1998). **Advanced Studies In Media. Cheltenham: Nelson Thornes.** s.43
- Nisbet, R. (1990). "Muhafazakârlık" Erol Mutlu. (Çev.).

- Bottomore-Nisbet (ed.), **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi**, Ankara: V. 97-133.
- Noam, E. (2003). "Will İnternet TV be American?". **Trends in Communication**, 11/2 p.101-109.
- O'driscoll, G. (2008). **Next Generation IPTV Services And Technologies**, Canada: Wiley Publication.
- Oçak, Z. (2018). "İdeoloji Kavramına Marksist ve Post Marksist Yaklaşımlar: Karl Marks, Antonio Gramsci ve Louis Althusser, **Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi**.1/2, 56-74. (Çevrimiçi).  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/dorduncukuvvet/article/480148> 09.12.2020
- Okay, A. (2002). **Kurum Kimliği**, İstanbul: Mediacat.
- Oskay, Ü. (2017). **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri: XIX. Yüzyıldan Günümüze Kuramsal Bir Yaklaşım (3. Baskı)**. İstanbul: İnkılap.
- Oskay, Ü. (2018). **İletişimin ABC'si (8. Baskı)**. İstanbul: İnkılap.
- Öneren, M. (2013). "İmaj Yönetiminin Tv Dizi Seyircileri Üzerindeki Etkisi". **Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**. 1/1, s.75-85. Çevrimiçi.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/kmusekad/issue/10212/125490>
- Özbek, S. (2003). **İdeoloji Kuramları**. İstanbul: Bulut.
- Özçağlayan, M. (2008). "Gazetelerin Gelişimi ve Gazeteciliğin Geleceği: Yeni Teknolojiler ve Medya Ekonomisi Açısından Genel Bir Değerlendirme". **Marmara İletişim Dergisi**, 13/13, s.131-159.
- Özçetin, B. (2010). İdeoloji, İletişim, Kültür: Bir Stuart Hall Değerlendirmesi. **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. 1/13, s.139-159.
- Özçetin, B. (2018). **Kitle İletişim Kuramları: Kavramlar, Okullar, Modeller**. Ankara: İletişim, s.129-132, 132.

- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma . **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** , 11/1, s.323-343. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ogusbd/issue/10997/131612>
- Özertem, T. (2014). Dünyanın En Renkli Ekranı: Türkiye’de Dizi Sektörü: **Deleoitte Yayınları**. Çevrimiçi. <https://www2.deloitte.com/tr/tr/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/turkish-tv-series-industry.html> 17.03.2021
- Özipek, B. B. (2011). **Muhafazakarlık: Akıl, Toplum, Siyaset. (4. Baskı)**. İstanbul: Timaş.
- Özmen, C., Er, H., & Ünal, F. (2014). "Televizyon Dizilerinin Tarih Bilinci Üzerine Etkisi" Muhteşem Yüzyıl Dizisi Örneği"/The Effect of Television Series on History Awareness “Example of Magnificent Century Series”. **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 11/25, s.409-426.
- Özsoy, A. (2006). "Televizyon Dizi-Metinlerinde Erkekliğin İnşası: Kurtlar Vadisi Örneği". **Akdeniz İletişim Dergisi**, 1/5.
- Öztekin, H. (2007). Neo-Liberal Toplumlarda Düzenleyici Devlet Anlayışı ve Görsel-İşitsel İletişim Alanında Bağımsız Düzenleyici Üst Kurullar: RTÜK örneği. **Selçuk İletişim**, 5/1, s. 52-65.
- Papatya, N.,& Geniş, M. A. (2019). "Hegemonik Güç Olarak Pazarlama İdeolojisi Nasıl Yanlış Bilinç Üretebilir? Kültürel Okumalar Üzerinden Eleştirel Duruş ve Çözümleme". **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, 24/4, s.1031-1043.
- Park, E. A. (2018). "Business Strategies of Korean TV Players in the Age of Over-the-tTop (OTT) Video Service. **International Journal of Communication**, s.12-22.
- Pehlivan, İ. (1998). **Yönetmel, Mesleki ve Örgütsel Etik**, Ankara: Pegem.

- Polat, H. (2019). "Medyada Kadın ve Temsil Biçimi: TV Dizileri Üzerinden Bir Tartışma". **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**. 9(2), 77-96. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ekiad/issue/51167/656945> 06.06.2021
- Postman, N. (2019). **Televizyon: Öldüren Eğlence (9. Baskı)**. Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı.
- Rosengren, K. (2000). **Communication an Introduction**. Sage Publication.
- Sallan G., S. & Nizam, Ö. (2021). Sosyal Bilimlerde İçerik ve Söylem Analizi. **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** , 42/1, 181-198. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/pausbed/article/803182> 16.03.2022
- Sanders, B. (1999). **Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**. Şehnaz Tahir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sevim, S. (2016). "Türkiye'de Yerli Televizyon dizileri: Film Enflasyonundan Dizi Enflasyonuna". **ASOS Journal: Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**. 4(31). 288-301.
- Sevindi, M., Katmer, G. (2020). "Türkiye’de Netflix’in Serialler Açısından Genç Geleneksel Televizyon İzleyici Kullanım Pratiklerine Yansımaları". **İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi**. 6/1, s. 57-72. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1190957>
- Silverman, D. (2001). **Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction**. London: SAGE Publication.
- Söğüt, F. (2019). "Yeni Medya ve Temsil: İnternet Gazeteciliğinde Toplumsal Cinsiyet Kimliklerinin Sunumu". **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. s.212-231.

- Söğüt, F. (2020). "Blu TV Netflix'e Karşı: İçeriklere Yönelik Bir Karşılaştırma." **Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, 10/4, s.408-422. Çevrimiçi.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/tojdac/issue/56985/776648?publisher=deniz-yengin;>  
15.06.2021
- Steinkamp, C. (2010). **Internet Television Use: Motivations and Preferences for Watching Television Online Among College Students (Master's Thesis).** Çevrimiçi.  
<http://scholarworks.rit.edu/theses/4525/>  
25.02.2022
- Stone P J, Dunphy D C, Marshall S S, (1966). **The General Inquirer: A Computer Approach to Content Analysis**, The M.I.T. Press, Massachusetts.
- Storey, J. (2000). **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuram ve Metotlar.** Koray Karaşahin (Çev.). İstanbul: Babil.
- Sever, N. (1998). "Kitle İletişim Araştırmalarında İki Yaklaşım: Liberal ve Eleştirel Kuramlar: Farklılıklar ve Sınırlılıklar". **Kurgu Dergisi**. 15/26, s.44-53. Çevrimiçi.  
<http://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1392> 10.03.2021
- Şahin, M.,& Şahin, G. (2016). "Geleneksel Medyanın Yeni Rakibi: Yeni Medya ve Canlı Yayınlar". **Yeni Medya**, 1/1, s.50-63. Çevrimiçi  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/yenimedya/issue/55557/760554> 14.05.2021
- Şafak, A., Bıçak, V., & Şafak, A. (2000). **Güvenlik Kuvvetleri ve Polis mevzuatı: Polisin El Kitabı.** Ankara: Liberte.
- Şener, G. & Çavuşoğlu, Ç. & Irklı, H. İ., (2016). **Medya ve Toplumsal Cinsiyet.** (166.-183). Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. Feryal Saygılıgil (Ed.). Ankara: Dipnot.
- Şimşek, H. & Yıldırım, A. (2011). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.** Ankara: Seçkin.
- Therborn, G. (2010). **Marksizmden Post Marksizme.** Devrim Evcı. (Çev.). Ankara: Dipnot.

- Tokgöz, O. (2015). **İletişim Kuramlarına Anlam Vermek**. Ankara: İmge.
- Tolungüç, A. (1992). "Tanıtım ve İmaj". **Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi**. 11-19.
- Törenli, N. (2005). **Yeni Medya, Yeni İletişim Ortamı**. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Ünür, E. (2013). "Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili". **Erciyes İletişim Dergisi**. 3/2, s.32-42.
- Ünlü, D. G.,& Aslan P. (2017). "Türk Televizyon Dizilerindeki Kadın Rollerine Kadınların Gözünden Bakmak". **İnif E-Dergi**, 1/2, s.191-206. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/inifedergi/issue/45222/566365> 14.04.2021
- Vardal, Z. B. (2015). "Nefret Söylemi ve Yeni Medya". **Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2/1, s.132-156.
- Vergin, N. (2010). **Siyasetin Sosyolojisi Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar**. (7. Baskı). İstanbul: Doğan.
- Weber, R. (1990). **Basic Content Analysis**. California: Sage.
- Williams, R. (1990). **Marksizm ve Edebiyat**. Esen Tarım. (Çev.). İstanbul: Adam.
- Yağcı, S.C. "Yerli Dizi Serüveninde 37. Sezon". **Beyaz Camın Yerlileri**, der. Sevgi Can Yağcı. Kocaeli: Umuttepe, s.9-52.
- Yakut, K. (1999). **"Fransız İhtilâli"**. Çağdaş Dünya Tarihi, İhsan Güneş, Cahit Bilim (Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Yaşar, Y. (2000). **Polis Meslek Hukuku**. Ankara: Ank.
- Yaşar, İ. H. (2020). "İletişim Tarihine Kısa Bir Bakış: Analogdan Dijitale İletişim Araçlarının Gelişimi ve Bireye Yansıması". **Ufkun Ötesi Bilim Dergisi**, 20/1, s.173-207. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/en/pub/uobild/issue/58856/832391> 10.06.2021.

Yaylagül, L. (2006).

Kitle İletişim Kuramlar: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot.

Yener, İ. (2021).

Televizyon Dizilerindeki Polis Temsili ve Bireylerin Diziler Bağlamında Polis Algısına Yönelik Görüşleri: Behzat Ç., Börü, Kanıt ve Arka Sokaklar Dizi Örnekleri Üzerinde Bir İnceleme, Yayınlanmış Doktora Tezi. **Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Sakarya.

Yener, G. ve Geçer, E. (2021).

"TV Dizilerindeki Polis Temsilinin Polis Eşleri üzerindeki Polis Algısına Etkisi: Behzat Ç. Dizisi Örneği". **İNİF E- Dergi**, 6/2, 141-157. Çevrimiçi.  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/inifedergi/issue/62267/887021> 11.04.2022

Yıldırım, B. (2013).

"Gazeteciliğin Dönüşümü: Yöndeşen Ortam ve Yöndeşen Gazetecilik." Selçuk İletişim , 6/2 , s.230-253.

Yörük, E. (2012).

"Televizyonda Nitelik Sorunu Hakkında Bir Tartışma: Behzat Ç. Örneği", **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**. 67/3. 219-263.

## ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

<https://www.cnnturk.com/yazarlar/guncel/ozan-onat/turkiyede-internet-televizyonculugu> 22.06.2021.

<https://www.indyturk.com/node/130261/siyaset/m%C4%B1s%C4%B1r-fetva-kurumundan-t%C3%BCrk-dizilerini-izlemeyin-%C3%A7a%C4%9Fr%C4%B1s%C4%B1> 03.06.2021

<https://www.dunya.com/kose-yazisi/suudiler-turk-dizilerine-misir-turk-urunlerine-savas-acti/405918> 03.06.2021

<https://www.birgun.net/haber/arka-sokaklar-bekci-elestirisinden-cark-etti-289257> 03.06.2021

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/ideology> 20.03.2021

<https://sozluk.gov.tr/> 20.03.2021

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/binge-watch> 21.03.2021