

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI
GENEL GAZETECİLİK BİLİM DALI

**MEDYADA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ: *SURVIVOR* ÖRNEĞİNDE
'VAHŞİ DOĞA' TASVİRİ**

Yüksek Lisans Tezi

EBUBEKİR AVCI

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI
GENEL GAZETECİLİK BİLİM DALI

**MEDYADA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ: *SURVIVOR* ÖRNEĞİNDE
'VAHŞİ DOĞA' TASVİRİ**

Yüksek Lisans Tezi

EBUBEKİR AVCI

Danışman: DOÇ DR. MEHMET ÖZÇAĞLAYAN

İstanbul, 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

GAZETECİLİK Anabilim Dalı GENEL GAZETECİLİK Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi EBUBEKİR AVCI'nın MEDYADA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ : SURVİVOR ÖRNEĞİNDE 'VAHŞİ DOĞA' TASVİRİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 15.04.2015 tarih ve 2015-14/33 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 18.05.2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. MEHMET ÖZÇAĞLAYAN	
2.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. SEÇİL ÖZAY	
3.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. GÖKSEL AYMAZ	

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ANLATI VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜR OLARAK REALİTY SHOW	5
1.1. Anlatı ve Tür.....	5
1.2. Medya ve Anlatının Olanakları.....	11
1.3. Gerçeklik ve Belgesel İlişkisi	13
1.4. Melez Bir Anlatı Türü Olarak Reality Showlar	19
2. BÖLÜM: İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ SORUNU VE REALİTY SHOW	27
2.1. Felsefi Bir Sorun Olarak "Doğa"	27
2.2. İnsan Dışı Doğa Tasavvurunun Sınırları.....	31
2.3. Doğa-İnsan İlişkisini Anlamada Kurucu Bir Kavram Olarak Rekabet Düşüncesi..	38
2.4. Realty Show, Doğa ve İnsan.....	43
3. BÖLÜM: <i>ROBINSON CRUSOE</i>'DAN <i>SURVİVOR</i>'A: <i>SURVİVOR</i>'DA DOĞA TASARIMI VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ.....	47
3.1. <i>Survivor</i> : Yarışmanın Formatı ve Özellikleri	47
3.2. Robinson Crusoe'nun "Ümitsizlik Adası" ve Survivor Adası	52
3.2.1. <i>Robinson Crusoe</i> 'nın Öyküsü	52
3.2.2. <i>Robinson Crusoe</i> ve <i>Survivor</i> 'da "Gerçeklik" Vurgusu.....	53
3.2.3. Ödüller ve Emek Öğretisi.....	58
3.2.4. Akıl-Doğa İkiciliği ve Doğanın Tahakkümü.....	61
3.2.5. Cinsellik, Cinsiyet Eşitsizliği ve Doğa.....	64
SONUÇ.....	67
KAYNAKÇA	69

ÖZET

Bu çalışmada, bir reality show olan *Survivor*'daki doğa anlatısının eleştirel bir incelemesi yapılmıştır. Gerçekliğin dolaylımsız biçimde yansıtıldığının öne sürüldüğü reality show'lardan biri olan *Survivor* programında, "gerçeklik" bağlamında doğanın nasıl sunulduğu çalışmanın odağındadır. *Survivor*'da, doğa, olduğu gibi mi yansıtılmaktadır, yoksa yeniden mi kurulmaktadır? Bu soruların derinleştirildiği çalışmada, ilkin, reality show ve gerçeklik ilişkisi, devamla da insan-doğa ilişkisi bağlamında reality show konusu incelenmiştir.

Survivor'daki doğa sunumuna, doğanın ve insanın doğa ile ilişkisinin medyada nasıl temsil bulunduğuna bakılan çalışmada, *Survivor* isimli programın ilk adı olan "*Expedition Robinson*"un gönderme yaptığı Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanının hikayesi ile *Survivor*'ınki karşılaştırmalı olarak ele alınırken; iki anlatıdaki koşutluklar bağlamında, doğanın ve insan-doğa ilişkisinin nasıl resmedildiği incelenmiştir.

Çalışmada temel vurgu, medyadaki "doğa" sunumunun modern doğa anlayışıyla örtüştüğü ve *Survivor*'ın da bu modern doğa anlayışının temsil bulduğu bir "başyapıt" olduğu üzerine olmuştur. İncelemenin sonunda, *Survivor*'da doğanın "vahşi", "ehlileştirilmiş" ve "insan dışı" olarak tasarlandığı görülmüş; böylece de araçsallaştırıldığı, homojenleştirildiği, nihayetinde de radikal bir dışlamaya maruz kaldığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Reality Show, *Survivor*, *Robinson Crusoe*, Doğa, Gerçeklik

ABSTRACT

This study has concentrated on the critical analysis of nature discourse in *Survivor* as a reality show. The main focus is on how the nature is reflected in relation to "reality" in the programme of *Survivor*, which is considered as one of the reality shows reflecting the "reality" directly. Is nature directly reflected in *Survivor* or is it re-constructed? In this study in which these questions have been scrutinized profoundly, the relationship of reality show with "reality" and the reality show along with person-nature relationship have also been examined.

This study examines the presentation of nature in *Survivor* and questions how the relationship of nature and person with nature has been represented in media. The story of *Survivor* has been compared with the story of Daniel Defoe's novel entitled *Robinson Crusoe*, which is referred through "Expedition Robinson" as the first name of the program of *Survivor*. Accordingly, in relation to the parallelism between these two narrations, the relationship between nature and person-nature has been examined.

The main emphasis in this study is the fact that the presentation of "nature" in media coincides with the perception of modern nature and the *Survivor* is a "masterpiece" in which this modern nature perception is represented. This study has concluded that the nature is designed as "wild", "tamed" and "non-human" in *Survivor* and in this respect, it revealed that "nature" has been instrumentalized, homogenized, and finally subjected to a radical exclusion.

Key Words: Reality Show, *Survivor*, *Robinson Crusoe*, Nature, Reality

GİRİŞ

Hem Türkiye'de hem de Dünya'daki televizyon yayıncılığında, melez bir anlatı türü olarak karşımıza çıkan reality show'lar önemli bir yere sahiptir; bir grup insanın uzak diyarlara ya da "insan dışı doğa"ya götürülerek doğayla ve birbirleriyle yarış içine sokulduğu *Survivor* da bu programların başını çekmektedir. Bir televizyon anlatısı olarak *Survivor* programının, "gerçeklik" bağlamında doğayı nasıl sunduğu ise bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Popüler kültür çalışmalarıyla bilinen Nurdan Gürbilek (2004), televizyon ve reality show'lar üzerine Tayfun Atay'a verdiği bir söyleşisinde, Türkiye'de 1980'lerde, daha çok meşhur insanlar üzerinden giden bir durumun söz konusu olduğuna dikkati çekerek, yakın zamanda bu durumun "sıradanın popülerleşme isteği" ile değiştiğini belirtmektedir. Sıradan olanın da artık bu görüntü dünyasından payını istediğini dile getiren Gürbilek, mevcut durumu, "Sıradanın kamusal alanı istila etmesi" olarak tanımlamaktadır. *Biri Bizi Gözetliyor*, *Gelinim Olur musun?* gibi reality show'ları örnek gösteren Gürbilek, "Şimdi bu programlar üzerine konuşanlar bunların toplumu yansıttığını söylüyorlar. Ama ben toplumu yansıtmaktan çok, toplumu kurduklarını, sıradanlığın ya da bayağılığın bir şekilde kışkırtıldığını, kurgulandığını düşünüyorum," demektedir. Gürbilek, reality show'ların gerçeği yansıtıyor gibi görünse de, aslında gerçeği belli bir biçimde kurduğunu da savunarak, şunları dile getirmektedir:

"İnsanlara bir format sunuyor, bir bağlam sunuyor. Sen böyle olursan, burada görünürsün, herkes seni seyreder, dolayısıyla da 'bayağılık üretim merkezi' gibi bir şey oluyor orası. Tamam insanlarda bayağılığa bir yatkınlık olabilir, ama hiçbir insanın evinde o kadar bayağı olduğunu düşünmüyorum ben açıkçası. O tür programlarda özellikle skandal etkisi yapacak bir bayağılık ortaya çıksın isteniyor. Yani 'sıradanlığın skandallaşması' gibi bir şey söz konusu orada (Gürbilek, 2004)."

Bu çalışma, Gürbilek'in, "Reality show'lar toplumu kuruyorlar," tespitin, bu show'lar arasında en çok izlenenlerden olan *Survivor* için de geçerli olduğunu savunmaktadır. Öyle ki *Survivor*'daki doğa tasarımı ve insan-doğa ilişkisine odaklanan bu çalışma için, Gürbilek'in tespiti şu belirlenim üzerine düşünmenin önünü de açmaktadır: *Survivor*'da izleyiciye sunulan "doğa", bildiğimiz manada bir doğayı "yansıtmakta" mıdır, yoksa onu "kurmakta" mıdır? Bu çalışma, tam da bu soruya bir yanıt aramakta ve vermektedir.

Onlarca ülkede yayınlanan ve yayınlandığı her ülkede yüksek rating oranları yakalayan *Survivor* isimli program, çıkış noktasını ya da öyküsünü Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* ve Johann R. Wyss'in *İsviçreli Robinson Ailesi* adlı romanlardan almaktadır; zaten programın ilk adı da *Expedition Robinson*'dur. Whyss'in romanı, Defoe'nunkinin bir versiyonu olarak kabul görmektedir. Yani hikayenin temeli ve orijinali Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunda bulunabilmektedir. Sonradan *Survivor* adını alan yarışmanın öyküsüne bakıldığında ise adalara "götürülen" yarışmacılarınkiyle ıssız bir adaya "düşen" Defoe'nun romanının baş kahramanı Robinson Crusoe arasında bir kader ortaklığı yakalamak mümkündür. Bu ortaklık, onların bir mekan olarak "vahşi doğa"da bulunmalarının da ötesinde, daha çok bu doğayla kurdukları ilişkide kendini açığa vurmaktadır. Çalışmada, *Survivor*'daki yarışmacıların doğayla kurdukları bu ilişki çerçevesinde doğanın nasıl tasvir edildiği incelenmektedir.

Sömürgeci için, "vahşi doğa" ve bu doğayı mesken edinen yerliler, eğer ki uygarlık çürümüşse asildirler, eğer ki uygarlık değer alemi olarak kurgulanıyorsa da düşük vahşilerdirler. "Vahşi doğa" ya da bir diğer deyişle aklın ve uygarlığın düşük karşıtı olarak görülen bu bölge, geleneksel olarak kültürden yoksun olan ve sömürgeciliği davet eden bir çorak ülkedir. Öyle ki ona "kimsesiz toprak" adı verilir ve hayvanların, kadınların, vahşilerin ve insan psişesinin düşük tarafının bulunduğu yabancı, ürkütücü ve düzensiz alemi olarak görülür (Plumwood, 2004, s. 221). *Survivor* söz konusu olduğunda, yarışmacıların götürüldüğü adalar (ya da "vahşi doğa") tam da bu haliyle sömürene açılan bir alan gibidir. Bu açıdan *Survivor*, "vahşi doğa" vurgusunu derinleştiren bir reality show olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modern doğa anlayışı, her şeyden önce insan ve doğa arasına bir sınır çizmektedir; bu sınır doğrultusunda insan kimliği "doğanın dışında" kurgulanmaktadır. Doğa, aklın dışlanan ve değersizleştirilen karşıtı olarak (Plumwood, 2004, s. 34) anlam bulabilmekte, daha doğrusu bir anlam yitiminin kurbanı olmaktadır. Bu doğa anlayışı doğayı insanın hizmetine koyarken, onu, amaçlarının aracı olarak görmekte, arka plana atarak da onu çöplükleştirmektedir; ve nihayet doğa, bu anlayışta, radikal bir dışlamaya maruz kalmaktadır (2004, s. 99-100). Bu çalışma, *Survivor*'da tasvir edilen ve izleyiciye sunulan "doğa"dan yola çıkarak, onun da doğayı bu yönlü ele aldığını savunmaktadır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. *Anlatı ve Gerçeklik İlişkisi Bağlamında Reality Show* başlıklı ilk bölümde, televizyonda bir anlatı türü olarak reality show'ları anlamak için

anlatı konusu tartışmaya açılmaktadır. Anlatı kuramı ve televizyon anlatısının özelliklerinin ele alındığı ve medya ve anlatının olanaklarına değinildiği ilgili bölümde, anlatısını gerçeklik üzerinden temellendiren bir televizyon anlatı türü olan reality show'u daha iyi kavramak için gerçeklik ve belgesel ilişkisine ve devamla da melez bir tür olan reality show'lara bakılmaktadır.

İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Reality Show başlıklı ikinci bölümde ise öncelikle felsefi bir sorun olarak "doğa" konusuna ilişkin yaklaşımlar sunulmaktadır. İlkçağ filozoflarından yakın dönem düşünürlerine dek ortaya atılan tartışmaların yer verildiği bölümde, "doğa"ya farklı yaklaşım biçimleri derinleştirilmekte; insan ve doğa ilişkisini anlamada kurucu bir unsur olan "rekabet" düşüncesi ele alınmakta ve buradan da *Reality Show, Doğa ve İnsan* konusu tartışmaya açılmaktadır.

Çalışmanın son bölümü, *Survivor'da Doğa Tasarımı ve İnsan-Doğa İlişkisi* başlığını taşımaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, Survivor isimli reality show'da nasıl bir doğa tablosu çizildiğine ve insanın tasvir edilen bu doğayla nasıl bir ilişki içinde resmedildiğine bakılmaktadır. Yine, Survivor'ın hikayesini aldığı kült bir roman olan *Robinson Crusoe* da üçüncü bölümün odağında durmaktadır. Öyle ki *Survivor* ve *Robinson Crusoe*'daki doğa tasarımı ve insan-doğa ilişkisi tasviri, bu bölümde karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmaktadır. Çalışmanın *Sonuç* kısmında ise *Survivor* özelinde yapılan incelemeler ile "doğa"nın ve nihayetinde insan-doğa ilişkisinin medyada nasıl temsil bulduğuna dair genel bir değerlendirme yer almaktadır.

Survivor programı -daha önce de belirtildiği üzere- onlarca ülkede yayınlanmaktadır. Ülkelere göre program formatında radikal değişiklikler söz konusu değildir. Türkiye örneğinde bu değişimin, yarışmacıların adalarda kalıp kalmamasının önkoşulu olan oylama sistemindeki bir kaç ufak değişiklikte ve yarışlarda verilen ödüllerde kendini göstermektedir. Bunun dışında hemen her yarışmada yaşananlar bir tekrardan ibarettir: Adalara götürülen yarışmacılar büyük para ödülünü kazanabilmek için düzenlenen "ödü oyunları"nı kazanmaya ve elenmeden adalarda "vahşi doğa" koşullarında "yaşam mücadelesi" vererek kalmaya çalışmaktadırlar.

Çalışmada, anlatı ve tür konusuna, yine insan-doğa ilişkisine dair literatür taraması yapılmıştır. Çalışma özelinde *Survivor*'ın 2013 yılında yayınlanan "*Survivor Ünlüler Gönüllüler 3*" adlı sezonu ele alınırken; bu sezondaki 7 bölümün detaylı incelemesi yapılmış

ve ilgili bölümlerin videolarına bakılmıştır. Gerekli görüldüğü yerlerde programın diğer sezonlarındaki farklı bölümlere de bakılarak, örnekler alıntılanmıştır. Yine, *Survivor* ile ilgili çıkan haber, yazı ve makalelere de başvurulmuştur.

Bu çalışmada, Teun Van Dijk'in medya metinlerinin yapılarını açıklama amacı taşıyan *eleştirel söylem analizi* kullanılmıştır. Söylem analizi, dilin incelenmesine dayalı bir yöntemdir ve sadece dilin biçimsel yönüne odaklanmaz. Teun Van Dijk, söylem analizini; dil çalışmalarında ağırlığı sözcüklerin incelemesinden, yapıların ve işlevlerin çözümlemesine, yani söyleme kaydıran bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır. Ona göre eleştirel söylem analizi içinde medya söylemlerine bakıldığında, cinsiyetçi, ırkçı vb. imajlar, metinlerde, fotoğraflarda veya görüntülerde ortaya çıkabilmektedir (Kula, 2001). Çalışmada, *Survivor*'ın ilgili bölüm incelemeleri, yine yarışmaya ilişkin çıkan haberler ve yarışmacıların verdikleri demeçler bu yöntem ile incelenmiştir.

1. BÖLÜM: ANLATI VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜR OLARAK REALİTY SHOW

1.1. Anlatı ve Tür

Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak* adlı çalışmasında, David Thorburn'un 'televizyonlardaki programların imal edilen metinler olduğu' tespitini ve televizyonun günümüzde toplumların 'asal öykü anlatıcı kurumu' olduğunu söylediğini aktarır. Yine, Thorburn'un televizyon anlatılarını 'oydaşmalı öykü' kavramıyla tanımladığını hatırlatan Mutlu, onun, televizyonun başlıca özelliğinin kültürün bütünü adına ve kültürün bütününe hitap etmek olan öykü türünün örnekleri olduğu savının altını çizer (Mutlu, 2008, s. 29). Thorburn'un ortaya koyduğu bu tespitin genişletilmesi gerektiğini belirten Mutlu (2008, s. 29), "Televizyon hiç kuşkusuz günümüzün evrensel öykücüsüdür," der. Mutlu, televizyonu anlamanın yolunun ise onun anlatılarının çözülmesi ve bunun da 'tür' kavramına dayandırılarak yapılmasından geçtiğini söyleyerek, "'Tür', televizyon anlatılarının evrensel popülaritesini sağlayan saymacaları saptamamıza elveren en genel işlemsel kategoridir" diye belirtir (Mutlu, 2008, s. 29). Demek ki televizyon anlatılarını anlamlandırmamıza aracı olan tür kavramına geçmeden önce, anlatının kendisini tartışmaya açmak gerekiyor; öyle ki buradan da tür kavramını izaha ve televizyon anlatısına bir alt yapı oluşturabilelim. O halde "Anlatı nedir?" sorusuyla işe girişmek gerekiyor.

Anlatı, "mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi" olarak tanımlanmaktadır (Mutlu, 2004, s. 28). Gerald Prince ise anlatının bir tür bilgi olduğunu belirtir ve kavramın, köken olarak Latince *gnanus* (bilme) sözcüğünden türediğini söyler. Ona göre anlatı kavramı, bir eylemin dönüştürücü etkilerini anlamanın ve insani olaylarda zamanın rolünü kavramanın bir yolunu dile getirmektedir (aktaran: Mutlu, 2004, s.28).

İlk anlatı kuramı Aristoteles'in *Poetika*'sında yer almaktadır. Aristoteles'in *Poetika*'sına geçmeden önce "anlatı kuramı" üzerine Seymour Chatman'ın söylediklerini aktarmakta fayda var. Chatman (Chatman, 2009), anlatı kuramının amacının, "minimal anlatı kurucu özelliklerin saptanması yoluyla bir olasılıklar şablonu oluşturmak ve tek tek metinleri bu şablona yerleştirerek, uyum sağlamak üzere şablonun ayarlama gerektirip gerektirmeyeceğini sorgulamak" olduğunu belirtmektedir. Ona göre anlatı kuramı, yazarların

ne yapıp ne yapmaması gerektiğiyle ilgilenmez; daha çok "anlatı gibi yapıların kendilerini düzenleme yolları hakkında neler söyleyebiliriz?" sorusuyla ilgilenir. Yine anlatıcının varlığını ya da yokluğunu fark etmenin yolları, olay örgüsü, karakter, zaman, uzam, bakış açısı gibi konular da bu kuramın ilgisi dahilindedir (Chatman, 2009, s. 17). Chatman, yapısalcı kuramın, "anlatının gerekli bileşenleri" olarak öne sürdüğü diyagramı da aktarır. Buna göre, bir anlatının iki bölümü vardır: Bir öykü (*histoire*); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte "varlıklar" denilebilecekler (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Kısaca; öykü bir anlatının *ne'sidir*, söylem ise *nasıl'dır* (Chatman, 2009, s. 17). Chatman, bu aktarılan dizgenin Aristoteles'in *Poetika*'sından beridir var olduğunu belirtir. Peki, *Poetika*, bize anlatıya ilişkin en söylemektedir?

Aristoteles *Poetika* isimli yapıtında, şiirsel edim içinde uyumluluğun uyumsuzluk karşısındaki başarısını ayırt etmektedir. 'Şiir sanatı' anlamındaki *poetika* sözcüğünün göndermede bulunduğu temel terimler ise *mimesis* ve *mythos* olarak karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles'te *miythos*, olay örgüleştirme ya da olayların sistemli biçimde düzenlenişi anlamına gelirken; yine onun *Poetika*'sında temel olan *mimesis* ya da *mimetik etkinlik* kavramı ise, "canlı zamansal deneyimin, olay örgüsü aracılığıyla yaratıcı biçimde taklit edilmesi sorunsalı" olarak tanımlanmaktadır (Ricoeur, 2007, s. 71)." Yani Aristoteles'te *mimetik etkinliğin* yaratıcısı olan karakter, taklit eden ya da anlatıcı olarak kabul görmektedir. Kuramında temel önem arz eden taklit etmenin birbirinden ayrı üç şekli olduğunu söyleyen Aristoteles (2006, s. 15-16), bunları "taklidin kullanıldığı araç, taklidin yöneldiği nesneler ve taklidin tarzı" olarak sıralamaktadır. Ona göre insanlar ilk bilgilerini taklit yoluyla edinirler ve taklit ürünleri karşısında bir hoşlanma içindedirler. *Poetika*'nın dördüncü bölümün girişinde bunu bir örnekle açıklayan Aristoteles, "Gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız," diye belirtir. O, bunun nedenini ise "öğrenmenin verdiği derin hoşlanma" olarak açıklar. (Aristoteles, 2006, s. 15-16). Kısacası Aristoteles, anlatı kuramında, eylemi kişiye göre öne almaktadır ve eylemin *mimetik* statüsünü düzenlemektedir. Yani, Aristoteles'in kuramında, insanlardan çok eylemin taklit edilmesi ya da temsil edilmesi söz konusudur (Ricoeur, 2007, s. 83).¹ Roland Barthes (2014, s. 121) da Aristoteles'teki bu 'taklit etme' vurgusuna dikkati çekerek, onun anlatı kişisi kavramının 'ikincil nitelikli' olduğunu ve tümüyle eylem kavramına

¹ Ricoeur, Aristoteles'in bu yaklaşımının, onun, *Nikomakhos'a Etik*'teki "Ahlaksal nitelikler düzleminde, öznenin eylemden önce geldiği yer etiğin alanıdır," görüşüyle uyum içinde olduğunu belirtir (Ricoeur, 2007, s. 83).

bağlı olduğunu belirtir: "Aristoteles 'karakterler' olmadan anlatılar olabileceğini, ama anlatı olmadan da karakterlerin var olamayacağını söyler (Barthes, 2014, s. 121)."

Platon ise anlatıyı, *mimesis* (kusursuz taklit) ve *diegesis* (saf anlatı) olarak kategorileştirir (Genette, 2011, s. 18). Platon taklit ya da *mimesis*le "şairin (anlatıcının) başka biriymiş gibi söz aldığı" ya da "şu ya da bu karaktermiş gibi" konuştuğu durumu ima ederken; saf anlatı olan *diegesis* ile de "şairin (anlatıcının) konuşanın kendisi olduğu" bir anlatıya işaret eder (Genette, 2011, s. 172-173).² David Bordwell, Platon'un ayırt ettiği bu anlatı kategorilerinden *mimetik* olanın, "öykünme aracılığıyla anlatı" olduğunu ve bu anlatının genellikle, tiyatrodakine benzer şekilde bir anlatıcının hikaye etme edimi tarafından dolayımınmaksızın bir eylemin dolaysızca oynanması ya da taklit edilmesi şeklinde karakterize olduğunu belirtir; *degetik* anlatının ise "yalın anlatı" olduğunu söyler (aktaran: Mutlu, 2004, s. 28).

Anlatı kuramının gelişmesinin önünü açan kişi Rus biçimcilerden Vladimir Propp olmuştur. Propp, 1920'lerde Rus peri masallarının yapısal özelliklerini incelediği *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmasıyla bu kuramın temellerini atmıştır. Bu eseri Sema Rifat'la birlikte Türkçeye kazandıran Mehmet Rifat, kitaba yazdığı *Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi* başlıklı girişte, Propp'un Rus halk masallarını incelemeye kalkışmasının nedenini, "masallarda ortak olabilecek işlevsel birimleri bulmak ve halk masalının yapısını düzenleyen değişmez yasaları belirlemek" olarak tanımlamıştır (Propp, 1985, s. 3). Anlatı kuramı, anlatısal yapının çeşitli katmanlarının etkileşimi üzerinde odaklanır ve bu yolla "öykünün özeti ile olay örgüsünün yapısı, farklı karakterlerin domine ettiği eylem alanları, anlatıda taşınan enformasyonun nasıl kanallı olduğu ya da görüş açısıyla nasıl denetlendiğı ve anlatıcının öykü-dünyasının karakterleriyle olayları arasındaki ilişki gibi unsurları ayırt eder"; yani anlatı kuramı, anlatı biçimlerinin yapısal karakteristikleri ve düzenlilikleriyle ilgilenir (Mutlu, 2004, s. 29)

Anlatı kuramına "anlatıbilim" teriminin yerleştirilmesi noktasında katkı sunan edebiyat teorisyeni Gerard Genette ise, *Anlatının Söylemi* adlı kitabının *Düzen* başlıklı bölümüne Christian Metz'den yaptığı şu alıntıyla başlar:

"Anlatı... İki katmanlı bir zamansal dizidir...: Bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatının zamanı (yani gösterilenin zamanı ile gösterenin zamanı). Bu ikilik, anlatılarda sıradan özellikler olan zamansal çarpıtmaları (kahramanın

² Tırnak içine alınan alıntılardaki parantezler bana ait.

hayatından üç senenin, romanda iki cümleyle ya da filmde birkaç 'tekrarlama gösteren' montaj hareketiyle vb. özetlenmesi) olanaklı kılmaktan ibaret değildir. Daha temelde, anlatının bir işlevinin de, bir zaman taslağına göre bir başka zaman taslağı bulup çıkarmak olduğunu düşünmeye davet eder bizi (aktaran: Genette, 2011, s. 21)."

Genette (2011, s. 21), Metz'in bahsettiği ve 'hikaye zamanı' ve 'anlatı zamanı' arasındaki karşıtlık olarak da anılan bu zamansal ikiliğin, yalnızca sinema anlatısının değil, estetik açılmanın her düzeyindeki sözlü anlatının da tipik bir özelliği olduğunu belirtir (Genette, 2011, s. 21). Genette'e göre (2011, s. 171), "anlatının işlevi bir düzen vermek, bir isteği ifade etmek, bir koşulu belirtmek, vb. değil, bir hikaye anlatmak ve dolayısıyla (gerçek ya da kurmaca) 'olguları' nakletmektir (Genette, 2011, s. 171)." Genette, anlatının, gerçek ya da kurgusal bir öyküyü 'naklettiğini', onu temsil etmediğini vurgular (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 2). Özetle anlatıda bir inşa, anlatımda ise bir gönderme yapıldığını söyleyen Genette (2011, s. 174), anlatımda taklide yer olmadığını belirtir ve "hiçbir anlatı anlattığı hikayeyi 'gösteremez' ya da 'taklit edemez'," der (Genette, 2011, s. 174). Genette, hikaye ile anlatı ve anlatımı birbirinden ayırır. Onun kategorileştirmesinde *zaman*, anlatı ile hikaye arasındaki zamansal ilişkilerle ilgilidir; *kip*, anlatı temsilinin kiplikleri (biçim ve dereceleri) ile alakalıdır; *anlatılama* ise, anlatılamanın da anlatı içine alındığı durumdakilerle bağlantılıdır (Genette, 2011, s. 19).

Yapısalcı bir düşünür olan ve popüler kültüre ait göstergeleri inceleyen Roland Barthes ise, "dünyada sayılamayacak kadar anlatı" olduğunu söyler. Ona göre anlatının dayanağı sözlü ya da yazılı "eklemlili dil", durağan ya da devingen "görüntü", el-kol-baş hareketi veya bütün bunların karışımından oluşabilir. Barthes (2014, s. 105), yapı açısından anlatının tümceye³ benzediğini söyler, fakat onun bir tümceler toplamına indirgenemeyeceğinin de altını çizerek ve "Anlatı büyük bir tümcedir, her saptayıcı tümcenin, bir bakıma küçük bir anlatı taslağı olması gibi," der (Barthes, 2014, s. 105). Anlatının bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda var olduğunu belirten Barthes, anlatının sürekliliğine ve kapsayıcılığına ilişkin olarak şu vurguyu yapar (Barthes, 2014, s. 101):

"Mitte, efsanede, fablada, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, komedide, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun *Azize*

³ Roland Barthes, tümcenin ötesinde yine başka tümceler olduğunu belirtir. Ancak Barthes, söylemin tümcenin de ötesinde yer aldığını söyler ve 'tümceler bütünü' olarak söylemin kendisinin de belli bir düzeni olduğuna dikkati çeker. En nihayetinde 'en akılcıca işin', tümceyle söylem arasında bir işlevdeşlik olduğunu öngörcekle olarak kabul etmek gerektiğini dile getirir: "Söylem büyük bir 'tümce', tümce de bazı özel niteliklerden yararlanarak küçük bir 'söylem' olacaktır." (Barthes, 2014, s. 104)

Orsola'sını düşünelim)⁴, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada anlatı hep vardır."

Bir başka edebiyat kuramcısı Jonathan Culler (2007, s. 122), *Yazın Kuramı* adlı kitabında, olası öyküler yoluyla olaylara anlam yüklediğimizi belirtir. Culler, olay örgüsünün (ya da öykü) belirlenmiş olan olduğunu, söylemin ise onun değişken sunumları olduğunu söyler. Ona göre, anlatı kuramının temel ayrımı da bu olay örgüsü ve sunum ile öykü ve söylem arasındadır (Culler, 2007, s. 125-126): "Bir metinle (bu terim filmleri ve diğer betimleme türlerini de içerir) karşılaşan okuyucu bundan bir anlam çıkarmak için öyküyü tanımlar ve ardından da metni bu öykünün belirli bir sunumu olarak görür..."

Peki, Erol Mutlu'nun "günümüzün evrensel öykücüsü" dediği televizyonda anlatı nasıl vuku bulur? Televizyonun anlatısı nasıldır? Bu sorunun cevabı için anlatıları sınıflandırmaya yarayan 'tür' kavramına bakmamız gerekir. Erol Mutlu (2008, s. 36), türün, tüm sanatsal faaliyetler için geçerli olduğunu söyler ve kabaca, "sanatsal etkinliklerin belli özelliklerine göre ayrıştırıldığı kategoriler şeklinde tanımlanabileceğini" belirtir (Mutlu, 2008, s. 36). Nilgün Abisel de (1995, s. 13-14) tür sözcüğünün Fransızca kökenli *genre*⁵ sözcüğünün karşılığı olarak Türkçede kullanıldığını dile getirir ve "tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir," der (Abisel, 1995, s. 13-14). Rick Altman, "tür" düşüncesinin özellikle 16. ve 17. yüzyılda Aristotelesçi İtalyan-Fransız dirilişinden itibaren edebiyatın sınıflandırılıp değerlendirilmesinde önemli rol oynadığını belirtir ve 'tür' teriminin edebi incelemelerde metin kategorilerinin arasındaki farklı düzen ayrımlarının belirtilmesi için kullanıldığını söyler (Altman, 2003, s. 322): "Sunum tipi (epik/lirik/dramatik), gerçeklikle ilişkisi (kurgusal/belgesel), üslup düzeyi (epik/roman), örgü tarzı (komedi/trajedi), içeriğin doğası (duygusal roman/tarihsel roman/macera romanı) gibi." Biyolojiden kültür alanına geçen 'tür'ün temelinde ise varlıklarla şeyleri, sonradan, dışarıdan atfedilen bir çerçeveye yerleştirmek yatar (Abisel, 1995, s. 13-14).

Tür kavramı, ilk kez Eski Yunan'da kullanılmıştır. Aristoteles, *Poetika* isimli eserinde, dönemin Yunan dramasındaki tragedya türünün sınırlarını çizmeye ve tanımını

⁴ Roland Barthes'ın bahsettiği Azize Ursula ile ilgili tablo(lar), 15. yüzyılda Vittore Carpaccio tarafından resmedilmiştir. Bu tablolarda gerçekten de Barthes'in işaret ettiği gibi tarihsel bir *anlatı* söz konusudur. Britanya Kralı'nın kızı olan Ursula'nın, yanındaki "11 bin bakire" ile İngiliz bir prensle evlenmek için çıktığı yolculuk, seri tablolarla resme dökülerek anlatılmıştır. Roma'ya doğru hac yolculuğunun felakete dönüşünün hikayesinin anlatıldığı her bir tablo devam niteliği taşımaktadır. (Resimlerin anlatısının özeti için bkz.: <http://aroundtheworldwithbengi.blogspot.com.tr/2013/01/azize-ursula-ve-11000-bakirenin.html>)

⁵ *Genre*: Aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu (Abisel, 1995, s. 14)

ortaya koymaya çalışmıştır (Mutlu, 2008, s. 36). Aristoteles'in *Poetikası*, türlere ilişkin bir teorinin değişmez dayanağı olarak kalmıştır (Bakhtin, 2001, s. 171). Tür kavramı edebiyatta roman, öykü, şiir, deneme gibi kendi aralarında biçimsel ve içeriksel benzerlikler taşıyan belirli biçimleri dile getirmek için kullanılırken; zamanla da sinemada western, müzikal, korku, vb. biçimler için kullanılmıştır (Aksop, 1998, s. 53). Ancak Mutlu'nun da belirttiği üzere (2008, s. 37), tür kavramının "sanatsal anlatımın özgül üslupları" ve "bütün sanat biçimlerinde varolduğu" şeklinde tanımlanması modern kitle iletişim araçları için pek açıklayıcı değildir; popüler anlatıların sınıflandırılması noktasında bu kavramsal aynileştirme yetersiz kalmaktadır (Mutlu, 2008, s. 37). Yani televizyon anlatısı -kaynaklarını her ne kadar edebiyat ve tiyatro gibi anlatılardan alıyorsa da-, popüler bir anlatı türü olması nedeniyle diğer anlatı türlerinden farklı özellikler de sergilemektedir.

Tür, bir kümelenme yöntemidir ve bir türün özgül kuralları da o türe giren, herhangi bir anlatıyı değerlendirmede şablon işlevi görür. Mutlu (2008, s. 40), bu bağlamıyla 'tür' kavramının modern kitle iletişim araçlarında, özellikle de sinema ve televizyonda diğer 'tür' kavramından ayrıldığını belirtir ve bunu şu şekilde örnekleyerek açıklar (Mutlu, 2008, s. 40-41):

"Sözel yazınsal türler, yazın eleştirmenleri ya da tarihçilerin, yazınsal yapıtları üreten ve tüketenleri hiç ilgilendirmeyen yönleriyle, yani kendi öznel ölçütleriyle sınıflandırma çabalarının ürünüdür... (Oysa)⁶ televizyon türlerini karakterize eden saymacalar öznel kategorileştirme girişimlerinden farklı mekanizmalarda üretilir. Bu saymacaların biçimlenmesine izleyici dolaylı ama etkin olarak katılır. Bireysel sanatçı bu süreçte kendi kişiliğini bir yana bırakır; kendisini izlerkitleyle özdeşleştirir. Bu, kolektif değerleri ve idealleri formüle etme ve geliştirme sürecidir; sürece üretici ve izlerkitlenin yanı sıra, üretimi parasal olarak destekleyen -üretim kazanç ya da başka nedenlerle katılan yatırımcılar da girer. Bunlar sinemada yapımcılar ya da stüdyolar; tecimsel televizyonda özel televizyon istasyonları, şebekeler ya da sponsor ve reklamcılar; diğer televizyon sistemlerinde de, başta siyasal iktidar olmak üzere başka iktidar odaklarıdır."

Nijat Özön (2000, s. 701) ise televizyondaki tür olgusunu, "İzlencelerin belli bir konuyu işlerken ele alış açısına göre ortak yönleri bulunarak yapılan kümelenme sonunda ortaya çıkan sıralamalar," olarak tanımlamaktadır. Başlıca televizyon türleri şunlardır: Belgesel (haber izlencesi, belgesel izlence, gezi, görüşüm, magazin izlencesi), okul televizyonu, açık oturum, yuvarlak masa izlenceleri, spor izlencesi, televizyon oyunu, dinletiler, eğlendirici izlenceler, yarışma izlenceleri, hava durumu ve tanıtı (Özön, 2000, s. 701).

⁶ Parantez bana ait.

Televizyon türlerinin özgünlüğü de göz önüne alınırsa eğer, "medyada anlatı nasıl kurulur" ve "medyada anlatının olanakları" nelerdir? Bu sorulara bir başka başlık altında yanıt vermek yerinde olacaktır.

1.2. Medya ve Anlatının Olanakları

Geleneksel anlatının bir başı, ortası ve sonu vardır; yani anlatı bir 'ilerleme' yasası etrafında ilerler. Ancak televizyon anlatısı geleneksel olan bu anlatılardan farklıdır (Çelenk, 2005, s. 69). Peki, televizyonun anlatısı diğer anlatılardan nasıl ve nerelerde farklılaşır?

Televizyonda yer alan programlar ya da televizyon metinleri masal, roman ve film gibi anlatısal (*narrative*) metinlerdir (Çelenk, 2005, s. 69). Televizyon anlatıları, Propp'un çözümlediği Rus peri masallarına benzetilmiştir. Yapılan çalışmalarda televizyon anlatılarının da "öyküler", "öykü anlatıcıları" ve "alıcılar" tarafından öğrenilmiş, yazılı olmayan bir kurallar bütününe göre belirlendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Diğer anlatılar gibi televizyon anlatısında da açık ya da örtük biçimde öyküyü anlatan bir anlatıcı (*narrator*) (sunucu, spiker vb.) ve dinlediği varsayılan bir anlatılan (*narratee*) (izleyici) söz konusudur (Aksop, 1998, s. 71).

Televizyonun anlatısının diğer anlatılardan farklılaştığını söylemiştik. Televizyon anlatısının diğerlerinden farklılaştığı noktayı anlamak için ise Sevilay Çelenk'in *Televizyon Temsil ve Kültür* kitabında dikkat çektiği, R. Sarrah Kozloff'un konuya ilişkin görüşleri önemlidir. Kozloff da her anlatının "öykü ve "söylem" olmak üzere iki kısımdan oluştuğunu belirtir: Öykü 'kime ne olduğu' ile ilgilenirken, söylem ise "hikayenin nasıl anlatıldığı" ile alakalıdır. Ancak Kozloff, televizyonun ayırt edici özelliğini anlamak için bu iki anlatı kısmına bir üçüncüyü eklemek gerektiğini söyler: "Yayın akışı". Ona göre, akış, "yayın kuruluşunun program akışının daha geniş söylemi içinde anlatının yerleştirilişinin öykü ve söylemi nasıl etkilediği ile ilgili olarak önem taşıdığını" ifade etmektedir (Çelenk S. , 2005, s. 70). Aslında "Akış" kavramına ilk işaret eden kişi, televizyon eleştirisine önemli teorik katkılar sunan Raymond Williams'tır. Williams, televizyonda tekil ve bağımsız programları incelemeye çok fazla gerek olmadığını savunarak, televizyonda asıl incelenmesi gereken şeyin günlük programcılığın bütünlüklü akışı olması gerektiğini söylemektedir (aktaran: Soydan, 2011, s. 14). Yayın akışının televizyonda bir anlatı oluşturduğuna dikkat çeken John Ellis de akışın farklı birimleri birleştirdiği fikrini paylaşır; fakat o, akış teorisini, Williams'ın "akış" kuramındaki eksikliğe de dikkat çekerek kurgular. Ellis, Williams'ın hatasının parçaları

tanımlama biçimiyle alakalı olduğunu söyler (aktaran: Çelenk, 2005, s. 74). Ellis'e göre yayın akışı kurgudan farksızdır. Nasıl ki bir kurgucunun çekimleri ve sesi bir sekansta, sakansı da bütün programda birleşiyorsa yayın akışını planlayanınki de benzer bir mantığa dayalıdır: Bütün program birimleri bir akşamın, bütün akşamlarınki bir haftanın, bütün haftalarınki de bir yayın döneminin ve nihayet tüm yayın döneminin de bir yayın yılının içinde bir araya gelir. Yani ona göre, bu yayın akışı gün, ay, mevsim ve yıl temelinde yürütülen genel bir planın bölümlenme mantığına, hedef kitlelere ve türsel dağılımlara ilişkin bir çerçeveyi kurar. Ellis, en nihayetinde ise buradaki işleyişin anlatı yapılanmasının ilkeleriyle büyük oranda benzerlik taşıdığını belirtir (Çelenk S. , 2005, s. 105-111).

Özetle, televizyonda her anlatı, kanalın akışıyla yarattığı üst söylemin içine gömülür ve onun tarafından belirlenir (Aksop, 1998, s. 70). Televizyonun bu parçalı ve sonlanmayan akışı, televizyon metinlerinin geleneksel anlatı yapısını kırar ve anlamın sabitlenmesine direnerek çok anlamlı metinler olarak yapılaşma biçiminde karşımıza çıkar. Diğer anlatıların (masallar, tiyatro oyunları, sinema, vs.) hemen hepsinde bir "sonlanma" varken, bu, yayın akışı dolayısıyla televizyon anlatısı için geçerli değildir. Yayın akışının sürekliliği ve parçalı yapısı, televizyonda bir "sonlanmama/kapanmama" ilkesi olarak karşımıza çıkar (Çelenk Z. , 2007, s. 22).

Burada, Sevilay Çelenk'in dikkat çektiği "metinlerarasılık" meselesine de değinmek gerekir. Çelenk, Nick Browne'un "*süper-metin*" ve "*mega-metin*" kavramlarından bahsederek, Browne'un bağımsız metinlerin bunlar aracılığıyla anlam ürettiğini söylediğini aktarır. Süper-metin, "bir televizyon kanalının tüm programları" iken, mega-metin ise "bir coğrafyadaki tüm kanalların sunduğu metinleri" ifade etmektedir (aktaran: Çelenk, 2005, s. 71). Bu noktada, televizyonun süper ve mega metinlerinden kaynaklanan çağrışımların nüfuz etmediği bağımsız bir bölüm düşünmek imkansızdır; bu açıdan da televizyon anlatısı, bir metinlerarasılık içinde kurulur (Çelenk, 2005, s. 71-72).

Televizyonun anlatısını diğer anlatılardan farklı kılan niteliği anlamak için televizyona özgü "özdüşünümselliğe" de bakmak gerekir (Çelenk, 2005, s. 76). Özdüşünümsellik, "bir sistemin kendisine gönderme yapabilme niteliği" olarak tanımlanır (Mutlu, 2004, s. 228). Televizyon da kendine özgü anlatı biçimleri olan bir anlam sistemi olarak sıkça kendine işaret eden bir araçtır. Özdüşünümselliğin 'demokratik' boyutuna dikkat çeken Çelenk (2005, s. 76), "söz konusu televizyon olunca, bunun kameranın, kurgunun ve sunum pratiklerinin belirgin bir biçimde, izleyicinin görüş alanında olmasıyla ilişkili

olduğunu" dile getirir; televizyonun ise sürekli olarak bir kitle iletişim aracı olduğunu deşifre ettiğini ve bu yüzden de özdüşünümselliğin bu demokratik boyutunu törpüleme eğiliminde olduğunu belirtir. Çelenk'e göre televizyonun özdüşünümselliği ticari bir mantığa dayalıdır; televizyon sürekli olarak kendi malzemesinden beslenir. Ancak buna rağmen, televizyon üretken açılımlar da sağlayabilme potansiyelini yine de kendisinde taşır (Çelenk, 2005, s. 76-78).

1.3. Gerçeklik ve Belgesel İlişkisi

Televizyonu diğer anlatılardan ayıran bir diğer temel ve önemli nokta, televizyon yapımlarında gerçekliğin ele alınışı ya da gerçeklik anlatısıdır. Roman, tiyatro ya da film de dünya tasarımı içeren, kurmaca yapıtlardır ve "gerçek" olmadıkları bilgisıyla alınırlar. Diğer taraftan tüm popüler anlatılara, yapıtla seyirci arasındaki mesafeyi kaldıran bir gerçekmiş gibilik durumu eşlik eder; bundan dolayı da akışta ciddi bir aksaklık -çekim hataları gibi- olmadığı sürece, metnin kurmaca doğası gözlerden gizlenir. Ancak televizyon anlatısında durum farklıdır. Televizyonun kurmaca olmayan yapımlarında "bire birlik, anındalık ve gerçeklik" iddiası vardır. Televizyonun ideolojisi ise "olayları olduğu gibi aktarma" üzerine kuruludur; televizyonda göstergeler, izleyiciye "anında" ve "doğrudan" seslenir (Çelenk Z. , 2007, s. 22). Örneğin, kitle iletişim araçlarının gerçeğe en yakın türü haberlerdir; ancak burada bile haber ile gerçek dünya arasındaki ilişki sorunludur ve diğer türler ile gerçeklik arasındaki ilişki de bu açıdan çok daha mesafelidir (Mutlu, 2008, s. 67).

Televizyonun gerçeklik anlatısının temsil bulduğu türlerden biri olan belgeselin gerçeklik ile ilişkisine geçmeden önce, "gerçek" ve "gerçeklik" kavramlarının tanımını ve televizyon ile gerçek/lik ilişkisini ortaya koymak yerinde olacaktır. Gerçek, "varlığı elle tutulup, gözle görülür olan, yani fiziki varlığı hiçbir koşulda yadsınmayacak durumda olan olgu, olay, nesne ya da nitelik olarak düşünülene, tasarımlanana, imgelenene, düşlenene karşıt olarak" kavramlaştırılmıştır (Otan, 2014, s. 3). "Gerçek" kavramı, felsefe tarihinde "gerçeklik" kavramı ile anlamdaş olarak kullanılmıştır. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*'nde 'gerçeği', "bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan" olarak, 'gerçekliği ise "gerçek olanın niteliği... İnsan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak varolanların tümü" diye tanımlar (Hançerlioğlu, 1993, s. 214-220). Felsefede bilgi kuramının (*epistemoloji*) temel problemlerinden olan "doğruluk nedir?" sorusunun çözümü için başvuru kavram gerçek/likdir. Doğruluk ile gerçeklik arasındaki ilişki ya da bir düşüncenin doğruluğunun, onun gerçekliğinden geçtiği savı bu yönelimi zorunlu kılmıştır. Bu yüzden de felsefe tarihinin

üzerinde en çok tartışma yürütülen kavramlarından biri de "gerçek" olmuştur. Örneğin; gerçeğin duyumda bulunmadığını, onun düşünce sürecinin bir sonucu olduğunu söyleyen Hegel, "bilgi gerçeği elde etmekse, görünenin bakış açısında kalmamalıdır. Arkasında saklı, gizli bir gerçeklik olduğunu düşünmek gerekir," diyerek, ussal sürecin dışındaki gerçeklik anlayışını yanlış bulduğunu beyan etmektedir. Realistler, "gerçeklik düşüncemizden bağımsızdır" tezini savunurken; rölativistler ise "gerçeklik, bakış açısına bağlıdır" görüşünü paylaşmaktadırlar (Otan, 2014, s. 3-4).

Özetle; "gerçeklik (reality) gerçek olan her şeye gönderimde bulunmakta, gerçekçilik de (realism) gerçekle ilgili bakış açısını oluşturan felsefi doktrini (ve tabii aynı zamanda sanatsal bir akımı) ifade etmektedir (Otan, 2014, s. 6)."

"Gerçeklik", söz konusu televizyon olduğunda, karşımıza, "gerçek dünyanın televizyonda nasıl temsil bulduğu" sorunsalı olarak çıkmaktadır. Çünkü günümüz toplumlarında, insanların dış dünyayı algılama, kavrama ve değerlendirmeleri iki ana kaynağa dayanmaktadır. Bunlar şöyle sıralanmaktadır: Gerçekliğin doğrudan, insan tarafından gözlemlenmesi, yani insanın birincil deneyimleri ve gerçekliğin dolaylı biçimde, kitle iletişimi araçları aracılığıyla gözlemlenmesi, yani insanın ikincil deneyimleri (Çebi, 2013, s. 112). Modern kitle iletişim araçlarının içeriğiyle gerçek dünya arasındaki bu ilişkiyi, yani insanın ikincil deneyimleme biçimini ise sistemli bir biçimde ilk kez Walter Lippmann araştırır. Lippmann, televizyonun gerçek dünyayı çarpıtarak yansıttığını belirtir ve çarpıtılan bu yansının da insanların 'kafalarındaki görüntüleri' meydana getirdiğini söyler. Lippmann'a göre, bu durum insanların gerçek yaşama ideal biçimde müdahalelerini de engeller (Mutlu, 2008, s. 66).

Medyanın gerçeklik ile ilişkisine odaklanan araştırmaların iki başlık ekseninde ele alındığı görülmektedir. Bu iki farklı kuramsal ve yöntembilimsel paradigmadan ilki "yansıtma yaklaşımı", ikincisi ise "kurmacı yaklaşım"dır. Liberal-çoğulcu paradigmaya dayalı olan yansıtma yaklaşımı, gerçekliğin inşasını kitle iletişim araçlarının etki türlerinden biri olarak kabul eder; bu yaklaşım, pozitivist davranışçı geleneğe bağlıdır; felsefi temellerini ise gerçekçilik öğretisinden almaktadır. Kurmacı yaklaşım ise, eleştirel geleneğe bağlıdır ve gerçekliğin inşasını kitle iletişimi araçları ve toplum arasındaki ilişkinin çok önemli bir yönü olarak ele alır. Bu yaklaşım, kitle iletişimi araçlarının gerçekliği inşa ettiği ve yeniden ürettiği varsayımını öne sürer; felsefi temellerini ise kurmacılık öğretisine dayandırmaktadır (Çebi, 2013, s. 113).

Gerçek dünyanın kitle iletişim araçları aracılığıyla birebir yansıtılamamasının nedeni öncelikle "seçme yapma" zorunluluğunda yatmaktadır. İlk aktarılabilecek olaylar düzeyinde yapılan seçme işlemi, sonra da nakledilecek bu olayların öğeleri arasında kendini gösterir. Bu ise okurun kafasındaki görüntülerin gerçek dünyadaki olaylar arasından seçilmiş olanların, seçilmiş yönleriyle oluşması anlamına gelmektedir. Daniel Boorstin ise kitle iletişim araçlarının içeriğinin yalnızca içeriğin dünyanın seçilmiş görünümünden oluşmadığını söyler. Ona göre ayrıca imal edilmiş, yapay olan olaylar da insanlara gerçek dünyanın gerçek görünümünüymiş gibi sunulmaktadır (Mutlu, 2008, s. 66-67). Alman iletişim bilimcisi Kepplinger da medya aracılığıyla tasarlanan "sahte gerçeklik" ile bilincin dışında var olan "nesnel gerçeklik" arasındaki farkı, eseriyle aynı adı taşıyan, "Gerçek Kültür ve Medya Kültürü" olarak özetlemiştir. Medya kültürü, kitle iletişimi araçlarının bir kültürle ilgili belirli bir zamanda ilettiği imgeler bütünüdür; kitle iletişimi araçlarının dış dünyada varolan olay ve olgular arasından seçip bireye sunduğudur. Medya kültürü, gerçek kültürün bir yansıması, yeniden üretilen, biçimlendirilen ve değiştirilen bir türüdür. Bu kültür, bireyin bilincinde dünyaya ilişkin görüntülerin veya tasarımların oluşmasına katkıda bulunur; gerçekliği kurgusallaştırır, yani gerçek kültürü hammadde olarak kullanır. Kitle iletişim araçlarının yeniden üreterek kullandığı gerçek kültür ise başlı başına bir kültür olarak tanımlanabilir (Çebi, 2013, s. 116).

Televizyon, gerçekliği dönüştürürken dört temel stratejiden yararlanır: 'Gerçekliği', dramatik unsurlarla kurgular, mit üretir, yayınların canlı olması nedeniyle (anındalık) bir yanılsama oluşturur ve eğlence unsurlarını ön plana çıkararak dönüştürür (Otan, 2014, s. 25). Bu unsurlar göz önüne alınırsa eğer, aslında televizyon ekranından deneyimlenenin televizyonun "matlaşmış camı" ile dolayımlanan bir gerçeklik olduğu anlaşılabilecektir. Bu dolayım olma ise ne sadece ekrana hangi gerçekliğin getirileceğine karar verilmesiyle ne de olayları saptamaya aracı olan kamera açılarıyla kısıtlıdır. Mutlu (2008, s. 119), asıl önemli olana şu şekilde dikkati çeker:

"Tümüyle gerçek karakter ve olaylara dayanan haber programlarında bile televizyonun 'sahici' gerçekliği kurmaca gibi 'paketleyip', genel anlatı geleneğinin saymacalarıyla 'yeniden-kurması'; gerçek insanları, sorunları, olayları alıp bunları (iyi-kötü; kahraman-kötü adam; birey-kurum; biz-düşmanlarımız; doğa-kültür gibi) iki karşıt gücün çatışmasıyla nitelenen anlatılara dönüştürülmesidir. Bu anlamda televizyondaki biçimiyle 'gerçeklik' bir modern mit halini almıştır... (Mutlu, 2008, s. 119)"

Televizyonun modern mitler yaratmada eşsiz bir gücü vardır ve bu da onun "gerçekçiliği"nden gelmektedir. Ancak "gerçekçi" bir araç olarak televizyon, amprik gerçekliğin "aslına sadık olma" tarzında değil, gerçeklik duygusu kurma anlamında bir "gerçekçilik" kurar. Televizyonun kurduğu bu "gerçekçilik duyguyusu"nun en iyi temsil bulduğu türlerden biri ise belgeseldir (Mutlu, 2008, s. 119-120).

Belgesel (documentary) terimi sinemadan köklenmiştir ve "belgelerle ilgili, belgelerden oluşan, belgelere dayanan veya belgelerden kaynaklanan" anlamlarına gelmektedir. Ancak sinemadan köklenen bu terimin kullanımı sadece sinemayla sınırlı değildir; belgesel roman, belgesel fotoğraf ya da belgesel tiyatro türleri de söz konusudur. Terim ilk kez 1926'da John Grierson tarafından kullanılmıştır (Mutlu, 2008, s. 120). Grierson'un bu terimi "aktüelitenin yaratıcı bir biçimde işlenmesi" anlamında kullandığı belirtilmektedir (Kılıçbay, 2005, s. 40). Yine Grierson, belgesel türü için, "belgesel, bir toplumun hayatına daha derinlemesine ve samimiyetle yaklaşan ve gazeteciliğin veya diğer sanatların bize verdiğinden daha fazlasını verebilen bir türdür" demektedir (Grierson'dan akt.: Singer, 2007, s. 163). Yani Grierson'un belgesel nitelmesi, olguların hiçbir kurmaca malzemeyle karıştırılmaksızın, "oldukları gibi" sunulmasına işaret etmektedir. Dünya Belgesel Birliği'nin 1948'de yaptığı belgesel film tanımına göre de "gerçeğe sadakat" belgeselin ayırt edici ve vazgeçilmez özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır (Mutlu, 2008, s. 120-121). Yine Nijat Özön de belgesel türü, "yapıntıya yer vermeyen ya da pek az yer veren; gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan; dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyarak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan sinema, televizyon türü," olarak tanımlamaktadır (Özön, 2000, s. 97).

Kısaca, belgeselin tanımı, gerçeklik ile kopmaz ve mutlak bir ilişki içinde ortaya konulmaya çalışılır. Gerçek bir malzemeden yola çıkarak savunulan fikirlerin ise bu gerçekten çıkarılmaya çalışılması tüm belgesellerin ortak özelliğidir. Ancak belgesel filmler bir çok farklı alt-türe ayrılmıştır. Belgeselin televizyondaki yeri ve önemine geçmeden önce, belgesel film türlerine bakmak gerekir. Wolf Rilla, belgesel film türlerini şöyle sıralamaktadır:

1) Haber filmleri: Tekrarı olmayan bir etkinliği ya da olayı saptamaya çalışır. Malzeme üzerindeki denetim azdır, olayların akışına müdahale edilemez.

2) Genel ilgilenim filmleri: Toplumsal bir yorum ve öznel bakış açısından yoksun belgesellerdir. Gerçekliğin yeniden kurgusu söz konusu değildir. Tütün örneği "seyahat filmleri"dir. Biçimsel olarak malzemenin denetlenme olanağı az da olsa vardır.

3) Doğa belgeselleri

4) Savlı ya da toplumsal içerikli filmler: Genel olarak birey-toplum; adalet-adaletsizlik; ayrıcalık-ayrıcalıksızlık gibi karşıtlıklar üzerine kuruludur. Yapımcının malzeme üzerindeki etkisi çok azdır.

5) Tanıtım-reklam amaçlı filmler: Belli bir ürün ya da firma için yapılan halkla ilişkiler etkinliğinin parçası durumundadırlar.

6) Uzmanlık filmleri: Teknik olguları eğitim amacıyla aktaran yapımlardır. İşlevleri ise görüntülü bir ders olmakla sınırlıdır.

7) Dolaysız sinema (cinema verite): Esin kaynağı Dzita Vertov ve onun kendi gerçekleştirdiği belgeseller dizisidir. Vertov bu belgeseller dizisini "Kino-Plavda" (film-hakikat) olarak nitelemektedir. Vertov, 1920'lerin başlarında kurmaca-olmayan film türü üzerine geliştirdiği kuramını "film-göz" (kino-glaz) olarak isimlendirir. Bu kuramın iki temel özelliği vardır: 1) Gerçek insanları gerçek ortam, durum ve koşulları içinde saptamak; 2) Saptanan bu malzemeyi kurguyla yeniden yaratmak. Özetle, gerçekliğin olabildiğince yakın benzerini sunmak yaklaşımı dolaysız sinemanın anahtar kavramı durumundadır (Mutlu, 2008, s. 124-125).

Grierson ve onu takip eden diğer belgesel yönetmen ve kuramcılarının önerdikleri belgesel tanımlarının, büyük çoğunlukla, "belgeselin neleri kapsadığı" noktasında takılıp kalması bir sorun olarak belirlemektedir. Belgesel tanımlarında bir çok kuramcı, sıkça, onu "gerçeklik" ile ilişkilendirirken, belgesel türünde "kurmaca"nın olmadığı savı öne sürülmektedir; ancak bu sorunlu bir tanımlamadır. Kılıçbay (2005, s. 41), bu sorunlu tanımlamanın ilk nedeninin bir türün keskin sınırlarla tanımlanmasından kaynaklandığını, bir diğer nedenin ise gerçekliğin özcü tanımına ve bu gerçekliğin televizyon ekranında izleyiciye ulaşmasındaki dolayım sürecinin yok sayılmasına dayandığını belirtmektedir. Oysa belgeselin "kurmaca olmayan" bir tür olduğu tanımı yalnızca belli bir tür belgesel akımı için geçerlidir ve çeşitlilik içerisindeki birçok diğer belgesel metni bu tanımın dışında kalmaktadır. Öyle ki birçok belgesel kurmacaya dayanmaktadır. Belgesel kuramcısı John Corner'a göre, belgesel

tartışmasız bir biçimde dramatiktir. Belgeselin bu durumu ise, yani "dramatik olması", onun, görüntülediği gerçekliği dönüştürdüğü anlamına gelmektedir (Kılıçbay, 2005, s. 41-44).

Belgeselin bazı alt türlerinin televizyonda bu gerçeklik iddiasını temellendirdiği görülmektedir. Bu alt türler arasında "teatral belgesel film" (Thatrical Documentray Films), "refleksif belgesel" (reflexive/performative documentray) ve "drama-belgesel" ya da "belgesel-drama" (docu-drama) yer almaktadır. *Teatral belgesel*, olayları yeniden canlandırırken bizzat o olaya ilişkin orijinal kişileri kullanmaktadır. Ancak gerçek olayların bir ele alınış tarzı olan bu belgesel türü yapımlar, izleyicinin ilgisinden uzak olduğundan televizyonda pek kullanılmamaktadır. *Refleksif belgesel*de ise metinler objektif olmayan bir dünya anlayışına sahiptir. Bu belgesel türünde gerçekliğin subjektif yorumu söz konusudur. Yine bu türde olgusal olan ile kurgusal olanın sınırı bulanıktır. *Belgesel-dramada* ise belgesele konu olan gerçek kişinin başından geçenler dramatize edilmiş bir oyunculukla verilmektedir (Yıldırım, 2007, s. 42).

Reality showlara geçmeden önce, oradaki gerçeklik kurgusunu anlamada açıklayıcı olan bir tür olması dolayısıyla belgesel-drama türüne biraz daha değinmek gereklidir. Çünkü her iki program türünde de sıradan insanların sıradan edimlerinin görselleştirilmesi ve ekrana aktarılması söz konusudur (Kılıçbay, 2005, s. 33). Bu yüzden belgesel-drama, reality showların kaynağını aldığı bir tür olarak ayrı bir öneme sahiptir. Belgesel-drama, Mutlu'nun (2008, s. 130) tanımladığı üzere, "bir izlerkitle için gerçeklikte, varolan olayların yeniden yaratılmasıdır" ve aslında bir tartışmanın da konusudur. Çünkü belgesel-drama deyimi birbiriyle hiç ortak noktası bulunmayan iki sözcüğe ("belgesel" ve "drama") işaretir:

"Belgesel sözcüğü alışlagelen bağlamı içinde 'ne denli gerçek-dışı' da olsa imgelemsele, düşüncüğüne dayanan anlatılara karşıt olarak, dış dünyada 'fiilen' olup biten bir şeylere tanık olma anlamını içlemlemektedir. 'Drama'ysa baştan sona yaratıma dayanır; olay kurmacadır, karakterler kurmacadır, kısaca yapaydır. Bu alışlagelen karşıt anlam ve formülleri birbirine yedirme girişimi en iyi haliyle gerçekten rizikolu bir iştir (Levinson ve Link'ten aktaran: Mutlu, 2008)."

Televizyonda belgesel-drama türü, ilk kez 1966 yapımı olan ve İngiliz kuruluşu BBC televizyonunda yayınlanan *Cathy Come Home*'dur. Jeremy Sandford'un bu yapımı, refah toplumu olduğunu ileri süren bir ülkedeki barınma sorununu irdeliyordu. Bu ilk örnek ve devamla da benzer örneklerin, belgeselden çok dramatik yapımlar olduğu belirtilmektedir. Bu ilk yapımlarda tanınmamış oyuncuların isimleri jeneriklerde verilirken, "gerçeklik duygusu" yaratmak için de kamera ve kurgu kısıtlı olarak "haber tarzı" şeklinde yapılıyordu. Buradan

hareketle Mutlu (2008, s. 133), toplumsal sorunların gerçek kahramanları yerine oyuncu kullanımıyla yeniden-üretilecek gündeme getirilmesinin olasılıkla belgesel-drama türünün en özgün biçimi olduğunu belirtmektedir (Mutlu, 2008, s. 132-133).

Özetle; az önce de belirttiğimiz üzere, reality showlarda yaratılmak istenen "sıradanlık" algısı ve bu programların bu yolla izleyicinin "kendisinden" olan insanları seyretmesini sağlama amaçlı mantığı, onun, belgesellerle benzer özelliği olarak tanımlanmakta ve karşımıza çıkmaktadır (Kılıçbay, 2005, s. 57).

1.4. Melez Bir Anlatı Türü Olarak Reality Showlar

Nijat Özön (2000, s. 303), Türkçeye "gerçeklik izlencesi" olarak çevrilen "*gerçeklik televizyonu*"nu (Reality TV)⁷, "yaşamın günlük olaylarını olduğu gibi yansıtmayı erekleyen izlence, video yapıtı" olarak tanımlamaktadır. Bu tür, genelde televizyon ve videodaki yarı belgeselci tutumun konu yönünden her günün olaylarına uygulanmasıyla gerçekleşir ve bu türde gerçek olaylar dramlaştırılarak verilir (Özön, 2000, s. 303). Yine Reality TV'nin başlıca tür ya da tekniklerine bakıldığında da bu türün anlatım biçimi, teknik ve söylem olarak belgesel, yarışma ve eğlence programı türüyle bir araya geldiği söylenebilir (Kılıçbay, 2005, s. 33-34). ABD ve Avrupa'da genelde "*reality televizyonu*", "*reality programları*" veya "*tabloid televizyon*" kategorisi altında yer alan Reality TV, bazı metinlerde ise "*gerçeğe dayanan*," "*olgusal*", "*aktüel*", "*tele-porno*", "*gerçek yaşamöyküleri*", "*kurban-merkezli*" vb. isimleriyle tanımlanmaktadır (Aksop, 1998, s. 59). Sumru Yıldırım Kaya da (2011, s. 116) Reality TV'yi, "yazılı bir metne bağlı olmayan dramatik ya da komik durumlar sunan, gerçek olayları belgeleyen ve profesyonel oyuncuların karşısına sıradan insanı koyan bir televizyon program türü" olarak tanımlamaktadır. Bu türün temelinde ise sıradan kişiler arasından televizyon ünlüleri yaratma fikri yatmaktadır (Kaya, 2011, s. 116). Reality TV'ye bu tanımlar ışığında bakıldığı zaman bile, onun, belgesel ve gerçeklik ile bağı kendini göstermektedir. Bu programlardaki "gerçeklik" konusuna geçmeden, türün tarihsel gelişimine, belli başlı özelliklerine bakmak yerinde olacaktır.

Reality TV'nin görücüye çıktığı dönem 1980'lerdir. Ancak reality show programlarının çıkış noktasına bakıldığında, 1940'lardan itibaren yapılan bazı çalışmaların bu türe esin kaynağı olduğu görülmektedir. Daha çok şiddet içeren ve distopik özellikler taşıyan

⁷ "Gerçeklik izlencesi" sözcüğü aynı zamanda "*reality programming*", "*reality television*", "*reality show*" ve "*reality video*" sözcüklerine de karşılık gelmektedir.

bu örneklerden en bilineni George Orwell'ın 1984'üdür. Orwell'ın hikayesinde, yaşamın her alanına nüfuz etmiş iki yönlü ekranlarla insanların her hareketinin izlendiği bir dünya tasavvuru söz konusudur. Kitapta her şeyi izleyen otorite figürü ise "Big Brother"dır. Bunun, daha sonra tüm dünya televizyonlarına uyarlanan Reality TV serisi olan "Big Brother"a esin kaynağı olduğu düşünülmektedir. Yine, Robert Sheckley'in *Prix du danger Le* (1983) adı ile sinemaya da uyarlanan ve hayatta kalması halinde büyük miktarda para alacağı için gönüllü olarak eğitilmiş katillerin peşine düştüğü televizyon şovuna katılan bir yarışmacıyı anlatan bilim kurgu öyküsü *The Prize of Peril* de Reality TV programlarına fikir öncülüğü yapmıştır. 1998 yapımı bir sinema filmi olan ve doğumundan itibaren gerçek dünyaya benzeyen bir televizyon setinde yaşamakta olan Truman karakterinin yer aldığı *Truman Show*'un da Reality TV'ye kaynaklık ettiği öngörülmektedir. *Truman Show*'da Truman karakterinin yaşamı 24 saat boyunca kameralar tarafından takip edilirken; sonunda Truman, gerçek yaşam ile 'güven içerisinde olduğu' set arasında bir tercih yapar ve tehlikelere rağmen yine de gerçek yaşamı tercih eder (Kaya, 2011, s. 117).

Her ne kadar Reality TV'ye esin kaynağı olan bu ilk örnekler negatif ütopya ya da distopik özellikler taşıyorsa da, Reality TV, kendisine kaynaklık eden bu anlatıların karamsarlığını ve karanlık gelecek tasvirlerini paylaşmayarak, aksine iyimser bir havada eğlence ve gösteriyi öne çıkarmaktadır. Çünkü Reality TV için her şey eğlence kaynağıdır (Kaya, 2011, s. 118).

Diğer taraftan 1980'lerdeki televizyon programları kurmacaya tepki gösteriyormuşçasına ortaya çıkarken, programların televizyonun doğrudanlığını öne çıkaran bir özellik taşıdığı görülmektedir. James Monaco, bu dönemi şöyle özetlemektedir (Monaco, 2008, s. 470):

"Video ve kablolu televizyonun ikili meydan okumasıyla karşılaşan televizyon yayıncıları 'gerçekliğe-dayalı program' olarak bilinen bir stile yöneldiler. Nasıl terim tatsızsa, tür de öyledir: 'Gerçeklik' ile program arasındaki ilişki genellikle tamamen zorlamadır. Programın yapımcısının yerel istasyonlarla (ya da kablo sistemleriyle) doğrudan anlaşma yaptığı ilk-el dağıtım, gerçekliğe-dayalı programın alanı haline geldi. Reality show'lar patlama yaparken, aynı biçimde ilk-el dağıtım pazarı da patlama yaşadı."

Dünyada Reality TV'lerin doğuş yeri ise Amerika Birleşik Devletleri'dir (ABD). Amerika'daki Fox şirketinin durum komedileri ve magazinlerin yüksek reytingleri karşısında 1989'da piyasaya sürdüğü *Cops* dizisi, türün ilk örneği olarak gösterilmektedir. Dizi, polisiye

olayların 'aracısız' biçimde sunumuna dayanırken, *cinema verite*'yi⁸ çağrıştıran anlatım tekniklerine sahiptir. Sunucu, senaryo ve metnin yer almadığı bu formatta ise 'dolaysızlık' izlenimi söz konusudur. Bu dizi ile beraber Reality TV'ler, yeni gözde olmaya başlamış; polisiye olayların yanı sıra, acil servis öyküleri, yangın gibi felaketler, adli vakalar veya 'kurtarma' operasyonları da diğer çeşitler olarak kendini göstermiştir. 1980'lerin sonralarından itibaren ise Reality TV'lerin Avrupa kültürü içerisinde de yaygınlaştığı görülmektedir. Diğer ülke yapımcıları da Amerikan yapımlarını model olarak almışlardır (Aksop, 1998, s. 58-64).

Reality TV, "melez" bir türler birleşimidir. Bu türün kesin olarak sınıflandırılmamasının ve bir çok isimle⁹ anılmasının nedeni de bu melezlik durumu ya da türsel sınırlamalara direnen geçişkenliğiyle ilişkilidir. Melezleşmeyi sağlayan şey ise farklı türlerin, farklı paradigmaların "dizisel" özelliği kazanması olarak tanımlanabilir. Bu açıdan bu duruma en iyi örnek Reality TV'dir de denilebilir. "Melezleşme", seriyalleşme ile ilişkili bir durumdur. Seriyalleşme ise "televizyonun farklı tür ve formatlarındaki programların benzer bir devamlılık içinde ve 'anlatısal'lığı öne çıkaran bir biçimde kurgulanması" olarak tanımlanmaktadır. Olası seriyalleşme eğilimleri, televizyonun bağımsız herhangi bir anlatı birimini dışlayan bir mantık üzerine kuruludur; kısaca, her türden programı benzer eğilimlere doğru bir biçim değişikliğine sürüklemektedir (Çelenk S. , 2005, s. 333). Seriyal karakteri kazanan Reality TV programlarına bakıldığında, bu programlarda bir "anlatısallığın" öne çıktığı görülmektedir. Sevilay Çelenk (2005, s. 336), 2001 yılında Show TV'de yayınlanan ve Türkiye'de en çok ilgi toplayan Reality show programlarından biri olan Biri Bizi Gözetliyor (BBG) örneğinin bunu gösterdiğine; izleyicide bağlılık oluşturan şeyin esas olarak buradaki "anlatısallık" olduğuna dikkat çekmektedir (Çelenk S. , 2005, s. 336). Bu çalışmanın konusu olan *Survivor*'ın da benzer bir özellik taşıdığı görülmektedir. İleriki bölümlerde bu konuya detaylı olarak değinileceğinden, şimdilik, *Survivor*'ın anlatısallığı konusuna girilmeyecek ve Reality TV'lerde izleyici ve "gerçeklik" konusu açıklanmaya çalışılacaktır.

Reality TV tanımları göz önüne alındığında, bu tanımlarda kesin olan şeyin ya da ortak noktanın "gerçek yaşam" ve "gerçek insan" temelli olduğu görülmektedir. Ancak bunun yanında Reality TV tanımları içinde yer alan özelliklerden bir diğerinin de "tanıklık etme" eylemi olduğunu belirtmek gerekir. Burada "tanıklık", izleyicinin tanıklığıdır. Bunun için de televizyonda hikayesi anlatılacak kişi ya da grubun, içinde yer aldığı ortamın şartları televizyon arenasında ya da stüdyoda önceden belirlenen formata göre hazırlanır (Yıldırım,

⁸ Dziga Vertov'un Kino-Plavda kuramından esinlenilerek yapılan belgesel filmler.

⁹ *Kurgusal belgesel, episodik gerçek dizi, suç-zamanı televizyonu* gibi isimlerle anılmaktadır.

2007, s. 52). Reality TV programları, içinde barındırdığı çeşitli özellikler dolayısıyla homojen bir izleyici kitlesine değil, farklı ihtiyaçlarını tatmin edebilen bir izleyici profiline sahiptir. Bu programlar, "yarışmacıların teşhirciliği" ve "izleyicilerin röntgenciliği" üzerine kuruludur denilebilir. Zaten bu durumun kendisi, programları birer fenomene dönüştürebilmektedir. İzleyici ve özdeşim ilişkisinin yüksek olduğu bu program türünde izleyici ile program karakterleri arasındaki bağın anlaşılması önemlidir (Kaya, 2011, s. 131).

Kurmaca ile gerçeğin sınırlarının belirsizleştiği Reality TV programlarında izleyicinin konumu da belirsizleşmektedir. Bu nedenle izleyici, bir yandan programdaki kişilerle özdeşim kurmaya çalışırken, bir yandan da kendini karakterlerden ayırmaya çalışmaktadır. Program boyunca devam eden bu gel-git, izleyicinin benimseyebileceği kişilerle özdeşleşmesi ve kendi kimliğine bir bütünlük kazandırma çabasıyla son bulmaktadır (Kaya, 2011, s. 131). Reality TV'lerin -az önce değindiğimiz üzere-, anlatısal açıklığı ve "melez" olma durumu, Mutlu Binark ve Barış Kılıçbay'a göre (2004, s. 85), izleyicilerin anlam inşa etme sürecine bir çok şekilde katılabilmesine olanak tanımaktadır. Örneğin bazı izleyiciler "hayran toplulukları" oluşturabilmektedir. Boş zamanlarından ve kimi zaman da çalışma zamanlarından ayırarak bu toplulukları oluşturanlar, böylece, yarışmacıların performanslarını değerlendirmeye tabi tutabilmektedirler. Binark ve Kılıçbay, bu toplulukların "yorumlayıcı topluluklar" olarak adlandırılabilceğini belirtmektedir; bu topluluklar, programın sabitleştirilmiş anlamlarını aşarak, kendi istedikleri anlamları üretmeye başlayabilmektedirler (Binark & Kılıçbay, 2004, s. 85-86). Bu açıdan, Reality TV programlarının izleyicisinin, bu programları salt eğlenme amaçlı izlemediğini belirtmek gerekir. İzleyiciler, programda yer alan insanların davranış ve tutumlarını değerlendirmek ve kritiğini yapmak için de bu programları seyretmektedirler (Kaya, 2011, s. 136).

Bu noktada Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın görüşlerine de yer vermek gerekir. Reality show'ların henüz ilk çıktığı dönemlerde (1980'ler) bu türü tartışmaya açan Baudrillard, bu şovlarda izleyicinin konumuna dikkati çeker. Reality show'ların bize başkalarının özel dünyalarından ziyade hipergerçeklik çağında televizyon ve kitle iletişim araçlarının işletilişi ve etkileri hakkında bir şeyler aktardığını belirten düşünür; izleyicilerin son derece sıkıcı olan gündelik durumlar karşısında nasıl olur da bunca "gürültü kopardığını" sorgular. Ona göre, bu programlar aracılığıyla izleyici "ekranın içine dahil edilmekte" ve bu da bir "gerçeklik fazlalığı" yaratmaktadır. Baudrillard, bunun da televizyon ile gerçeklik arasındaki ayrımı

karmaşıklştırdığını, televizyonun bize "ultra gerçeklik" sunduğunu belirtmektedir (Toffoletti, 2014, s. 103-104).

Reality TV'de "gerçeklik" ilişkisi ise karmaşık bir sorun olarak belirmektedir. Bu programların başarısının altında yatan nedenlere bakıldığında da yine gerçeklik mefhumu karşımıza çıkmaktadır. Gerçeklerin yanı sıra enformasyonun, dramatizasyonun ve kurmacanın; kamusal ve gündelik yaşamın dilinin ve nihayetinde de gerçek kişisel anlatıların bir arada kullanılıyor olması programların başarılı olmasını sağlayan unsurlardır (Binark'tan aktaran: Kaya, 2011, s. 130); ancak "gerçeklik", başat konumdadır.

Reality show'larda gerçeklik, gizli kamera kullanımı ve olayların canlandırılması yoluyla yeniden kurgulanma aracılığıyla kurulmaktadır. Gizli kamera kullanımı, Reality show'larla başlamış bir olgu olmadığı halde bu format aracılığıyla yaygınlaşmıştır; bu durum, bir yandan izleyicinin "dikizci" eğilimlerini tatmin ederken, diğer taraftan da programların sansasyonelliğini beslemektedir. Olayların canlandırma tekniğiyle yeniden sunumu ise görüntülerin eksik ve tamamlanmamış olması durumunda başvuru olan bir yöntemdir. Bu yöntem ile de olası durumlarda dekor ve montaj aracılığıyla gerçekleştirilen dramatik bölümler, kültürel gerçekmişgibiliğin alanına eklemenebilmektedir (Aksop, 1998, s. 79-81).

Reality show'ların izleyici ile olan etkileşimine göndermede bulunan Baudrillard'ın, "izleyicinin artık ekranın içine sokulduğu ve böylece bir gerçeklik fazlalığı yaratıldığı" fikrini aktarmıştı. Ona göre bu durum, gerçeklik ile televizyon arasındaki ayrımı karmaşıklştırıyordu. Bu karmaşık ilişkiselliğin gerçeklikle olan ilişkiselliği kurduğuna dikkat çeken Baudrillard'a göre, burada bir "tersine çevirme" söz konusudur. Yani Baudrillard, reality show'ların, "sanki biz orada değilmışız gibi" bir mottosu olduğunu, ancak bu mottunun, "sanki siz oradaymışsınız gibi"ye dönüştüğünü belirtir. Ona göre, seyircileri baştan çıkartan şey tam da budur (Baudrillard, 2011, s. 51-54). Kısacası; *Biri Bizi Gözetliyor* örneği üzerinden reality show'lara dair çıkarımda bulunan Baudrillard, "aşırı gerçeklikle saldırı" tanımlamasına gider ve izleyicinin imaj ve metin "bombardımanı"na maruz kaldığını belirtir. O, bu bombardıman altında aslında hiçbir şeyin bizim tahayyülümüze bırakılmadığını savunur (Toffoletti, 2014, s. 108). Simülasyon kuramı çerçevesinde reality show'lara bakan Baudrillard için, televizyonda olayın hikayesinin canlı olarak izlenmesiyle, hayat ve hayatın sureti artık iç içe geçer (aktaran: Kaya, 2011, s. 134).

Reality show'ların Türkiye'de 1993 ve 1994'lü yıllarda sivrilmeye başladığı görülmektedir (Çelenk S. , 2005, s. 210). 1990'lı yıllarda Türkiye'deki özel televizyon kanalları tecimsel girişimler şeklinde ortaya çıkmıştır; işte reality show'ların da yer aldığı bir takım Reality TV programları (*talk show'lar*, *call-in show'lar*, *dokü-drama'lar*, *paparazzi programlar*) bu dönemde izleyiciye tanıtılmış ve ün kazanmaya başlamıştır (Binark & Kılıçbay, 2004, s. 74). Türün Türkiye'deki ilk örneği 5 Mayıs 1993'te Show TV'de yayına giren "Sıcağı Sıcağına" adlı yapımdır; bununla beraber "Olay Olay", "Söz Fato'da", "Gerçek Kesit" ve "Böyle Gitmez" adlı reality show programları, türün Türkiye'deki ilk referansları olarak karşımıza çıkmaktadır (Çelenk S. , 2005, s. 211). Binark ve Kılıçbay (2004), bu programların büyük çoğunluğunun kurban olarak sunulan sıradan insanların öyküleri, otorite, adalet ve güvenlik söylemlerini üreten suç mahalleri ya da devlet televizyonunun resmi söylemi tarafından uzun zamandır üstü örtülmüş gerçekleri ortaya çıkaracak gerçekçi teknikleri kullanan diğer öyküler etrafında döndüğünü belirtmektedir (Binark & Kılıçbay, 2004, s. 74). Kısacası, reality show programlarının ilk örnekleri gazetelerin "üçüncü sayfa haberi" olarak adlandırılan haber türünün televizyona aktarılmış versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Çelenk S. , 2005, s. 211).

Reality TV programlarının yayınlandığı ilk yıllarda hızla yaygınlaşmasının ardından, bu programların "abartılı üslupları" dolayısıyla itibar kaybettikleri ve bu nedenle de "suç, acil servis" formundan, "gerçek yaşam öyküleri" formuna geçtiği görülmektedir. Yönetmen Sinan Çetin'in sunduğu *Film Gibi* ile *Karar Anı*, *Reha Muhtar'a İtiraf* bu programlar arasında yer almaktadır; Bunların özelliği ayırt edici bir özelliği ise izleyicinin programa katılımı noktasındadır (Kaya, 2011, s. 121).

Türkiye'ye özgü Reality TV programlarına alışan Türkiye'deki televizyon izleyicisinin dünya televizyonlarında da yayında olan Reality TV programlarıyla tanışması 2001 yılında *Biri Bizi Gözetliyor* (BBG) isimli yapımla gerçekleşmiştir (Kaya, 2011, s. 121). Sevilay Çelenk (2005, s. 213), *BBG* adlı program ve ardından onu takip eden örneklerin, televizyonun "realite"yi üretme iddiasının ulaştığı son nokta olduğunu belirtmektedir ve bu programın, ithal bir formatın ulusal televizyonda yerel bir karaktere bürünmesi noktasında da iyi bir örnek olduğunu söylemektedir (Çelenk S. , 2005, s. 213-214). Avusturya yapımı olan *Taxi Orange*'dan uyarlanan *Biri Bizi Gözetliyor*, 2001'de Show TV'de yayına başlamıştır. *Taxi Orange* programı ise Endemol şirketi tarafından hazırlanan *Big Brother* programından esinlenilerek hazırlanmış bir Reality TV programıdır. Programın Türkiye'deki yapımcısı ise

daha önceki Reality TV programlarında imzası olan Senkron TV'dir. Programda, aynı evin içerisinde yaşayan yarışmacıların 24 saat boyunca tüm günlük aktiviteleri izleyiciye sunulmaktadır. (Kaya, 2011, s. 122). *Taxi Orange*'ın yerli uyarlaması olan *BBG*, *Big Brother*'dan bazı yönleri ile farklıdır. Bu farklılık, *BBG*'deki oylama ile ilgili bazı düzenlemelerle yarışmacıların yapmakla yükümlü olduğu taksi şöförlüğü görevi noktasındadır. Bunların dışında her iki programın da türsel özellikleri aynıdır (Binark & Kılıçbay, 2004, s. 77). *Big Brother*'ın bire bire uyarlaması olarak ise *Orada Neler Oluyor* (ONO) programı karşımıza örnek olarak çıkmaktadır. Bu programda da 27 gün boyunca yarışmacıların dışarıyla bağı kesilmekte, bu da gerçekliğin program içerisinde oluşmasını sağlamaktadır (Kaya, 2011, s. 122-123).

BBG, Türkiye'de yayın çizgisini değiştiren bir programdır. Kaya'ya göre (2011, s. 125), Türkiye'deki izleyici bu tarz programların söylem ve anlatı yapısını ilk kez bu programlarla keşfetmiştir. Programların düşük maliyetli olması ve yüksek reyting oranlarını tutturması, bu Reality TV programlarının artarak ve çeşitlenerek televizyonlarda yer almasının önünü açmıştır: Müzik eğitimi almamış kişilere şarkıcı olma fırsatı veren *Pop Star* (Kanal D), *Akademi Türkiye* (ATV), *Türk Star* (Show TV) vb. yetenek yarışma programları; 'sıradan' insandan yaratılan ünlü reality show'ların yerini alan "ünlü" reality show'lardan *Ünlüler Çiftliği*, *Bir Dilek Tut* (Fox TV), *Bak Kim Dans Ediyor* (Show TV), *Buzda Dans* (Show TV), *Şarkı Söylemek Lazım* (Show TV), *Ünlüler Sirki* (Star TV); Türkiye orijinli bir program olan ve Türk örf ve adetlerini yansıtmaya iddiasıyla hazırlanan *Gelinim Olur Musun?* sayılabilecek örneklerdendir (Kaya, 2011, s. 125-127).

Bu çalışmanın ana konusu olan *Survivor 2013 Türkiye*'nin de (bundan sonra *Survivor* denilecektir) bahsi geçen reality show'larla benzer özellikler taşıdığı görülmektedir; ancak *Survivor*'ın kendine özgü nitelikleri olduğu da çalışma kapsamında ortaya konulmaya çalışılacaktır. Örneğin; *Survivor Ünlüler-Gönüllüler* olarak adlandırılan ve çalışmanın asıl olarak eğildiği yayın dönemi, adından da anlaşılacağı üzere, diğer reality show'lardan farklı olarak "ünlü" ve "sıradan"ı aynı zeminde buluşturmaktadır. *Survivor*'da, artık sadece "sıradan"ı ünlü kılmak ya da "ünlü" üzerinden seyirci toplamak değil, "ünden düşmüş"ü yeniden piyasaya sürmek ve "ünlü" ile "sıradan" arasında rekabetin kurucu unsuru olan hiyerarşik ilişkinin de anlatısı karşımıza çıkarılmaktadır. Yine, her ne kadar bir stüdyo ortamı varsa da *Survivor*'ın asıl mekan edindiği yerin "doğa" olduğu görülmektedir. Bu da bizi, zorunlu olarak, reality show'un kurucu ögesi olan insan-insan "rekabeti"nin ötesine geçirirken,

insan-doğa ilişkisine değinmeye ve insanın doğa üzerindeki tahakkümüne ya da onu nasıl araçsallaştırdığına götürecektir. Öyle ki *Survivor*'da karşımıza çıkan tabloda bir "insan dışı doğa tasavvuru" söz konusudur; insanların (ya da yarışmacıların) insandan irak ya da doğa ile insanın ayrıştırıldığı 'adalar'da "rekabet" ettirildiği görülmektedir. Bu çerçevede, "gerçeklik" anlatısının "doğa" anlatısıyla birleştiği bir program olarak karşımıza çıkan *Survivor*'ın kurgusunun ve "doğa tasarımı"nın daha iyi anlaşılması için, "doğa"nın nasıl kavramlaştırıldığı, özünde felsefi bir sorun olan "Doğa nedir?" sorusuna nasıl yanıtlar verildiği; nihayetinde, reality show'larda insan-doğa ilişkisinin nasıl kurgulandığı ortaya koyulmaya çabalacaktır. Çalışmanın ikinci bölümü, tüm bu kavramları ve bu kavramların reality show ve *Survivor* ile ilişkisini bir bağlam içinde ortaya koymaya çalışacaktır.

2. BÖLÜM: İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ SORUNU VE REALİTY SHOW

2.1. Felsefi Bir Sorun Olarak "Doğa"

"Doğa nedir?" sorusu felsefi bir sorundur. İlkçağ filozoflarından günümüz düşünürlerine dek bu soruya yanıt aranmıştır. İlkçağ düşünürleri için "evrenin kaynağı, doğanın nereden geldiği, varolanların nereden ve nasıl türediği" soruları '-doğa felsefesi' olarak da adlandırılan bu alandaki- temel sorular olmuştur (Hilâv, 1985, s. 19); temel amaç ise varlığın ana ilkesini (*arkhe*'sini) bulmaktır. "Doğa nedir?" sorusuna felsefede verilen yanıtlar üzerinden bir fikir yürütmek, *Survivor*'da resmedilen "doğa"nın ne'liğini ve insanın tasvir edilen bu "doğa" ile ilişkisini anlamada da yardımcı olacaktır.

Arkhe problemi üzerinde yoğunlaşan ilk doğa filozofları, dış dünyadaki varlıkların kendisinden doğduğu ilk maddeyi belirlemeye çalışmışlardır (Cevizci, 2009, s. 37). Yunan felsefesinin ilk dönemini temsil eden bu düşünürler, doğaya yönelerek, doğanın sırlarını açığa vurmaya çalışırken; Sofistler ve Sokrates'le birlikte 'insan nedir?' sorusu ve ahlak sorunları önem kazanmıştır. Böylece felsefenin yönelimi ve ilgisi doğadan insana ya da insan yaşamına özgü şeylere kaymaya başlamıştır. Platon ve Aristoteles'le beraber ise felsefe hem insan hem de doğanın kavranılmasına yönelmiştir (Hilâv, 1985, s. 19). Şimdi, ilkin Presokratiklerin, devamla da Platon ve Aristoteles'in doğa anlayışını daha detaylı bir şekilde ele almak yerinde olacaktır.

İlk doğa filozofları (Presokratikler) doğanın kendi içinde kapalı bir sistem meydana getirdiğini savunarak, doğaya ilişkin açıklamanın yine doğanın kendi içinde aranması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. *Arkhe* problemi üzerinde yoğunlaşan ilk doğa filozofları, dış dünyadaki varlıkların kendisinden doğduğu 'ilk maddeyi' belirlemeye çalışmışlardır (Cevizci, 2009). İyonya Okulu'nun kurucusu olan Thales, şeylerin kendisinden yapıldığı ilk madde ya da tözün su olduğunu ileri sürerken, doğa dünyasını da 'devinimleri kendi amaçlarına hizmet eden kozmik bir hayvan' olarak görmüştür (Collingwood, 1999, s. 41-43). Bu okulun ikinci filozofu Anaksimandros, Thales'in maddi töz olarak ortaya attığı 'su' anlayışına 'sınırlılığından' ötürü karşı çıkmış; evrenin ilk maddesinin 'nitelik bakımından belirsiz, nicelik bakımından ise sınırsız bir madde' olan ve 'hiçbir duyuşal maddeyle özdeş olmayan belirsiz bir varlık, soyut bir ilke' anlamındaki *apeiron* olduğunu savunmuştur (Cevizci, 2009, s. 40-41). İyonya Okulu'nun son filozofu olan Anaksimenos ise, Anaksimandros'un *apeiron*'unun yeniden somuta dönüştürmek istemiş ve ona 'hava' adını vermiştir; Anaksimenos, çeşitli

varlıkların meydana gelişini de hava'nın seyrekleşmesi ve sıkışmasıyla açıklamaya çalışmıştır (İnan, 1984, s. 17). Özetle, İyonyalıların tasarımında, dünyanın yapıldığı şeyin onu kuşatan şeyle aynı olduğu savunulmuştur (Collingwood, 1999, s. 52).

Pythagorasçı Okul ise anlamın anahtarını sayı ya da matematik olarak görmüştür. Pythagoras, "bütün şeyler sayıdır" demiştir (Russell, 1983, s. 138). Musiki aralıklarındaki 'uyum'un niteliği ile o aralıklara karşılık gelen oranların matematiksel yakınlığı arasında önemli bir ilişki bulunduğunu gösteren filozof Pythagoras'tır. O, bulduğu bu ilişkiyle şeylerin 'yapılarının' önemine dikkatleri çekmiştir. Collingwood'a (1999, s. 65-66) göre Pythagoras'ın bu kuramı, sürekli olarak bir 'ilk madde' arayışından, şeylerin davranışını yapıldığı maddeye ya da töze başvurarak açıklama çabasından vazgeçmiştir. Pythagoras bunun yerine, bu davranışları şeylerin biçimlerine, yani matematiksel açıklaması yapılabilecek bir şey olarak görülen 'yapılarına' başvurarak açıklamayı öngörmüştür (Collingwood, 1999, s. 65-66).

Evrendeki değişme olgusunu güçlü bir vurguyla ilk kez ele alan Herakleitos (Cevizci, 2009), Pythagoras'ın dingin ve uyumlu bu evren ülküsünü 'ölüm ülküsü' olarak görmüş ve yadsımıştır. Ona göre doğa'nın gizli yasası, her şeyin çatışma içinde bulunduğunu ve bu çatışmanın da yaşam için özsel ve iyi olduğunu ortaya koyar. Herakleitos, iki temel ilke olarak ortaya koyduğu 'her şey çekişme ve savaşımdan doğmuştur' ilkesi ile 'her şey sabit bir akış içindedir' ilkelerinin en iyi ifadesini 'ateş'te bulunduğunu savunmuştur (Guthrie, 1999, s. 50).

Değişmeyi ve hareketi temel ilke olarak var sayan Herakleitos'a kökten bir karşı duruş ise Parmenides'ten gelmiştir. Elea Okulu'nun kurucusu olan Parmenides, bu ilkeyi benimsemenin çelişkiye düşmek olacağını savunarak, bir şeyi bu yolla düşünmenin bir şeyin önce belirli bir şey, sonra da başka bir şey olduğunu düşünmek olduğunu belirtmiştir. Parmenides'e göre bu imkansızdır. Çünkü bir şey hem var hem de yok olamaz. Parmenides, ilk madde olarak 'hava'yı gören ve onu, 'su ve toprağın yoğunlaşmış biçimi' olarak tanımlayan Anaksimenes'in savunusu üzerinden bu çelişkiyi göstermeye çalışmıştır. Ona göre, bu, çelişkidir; çünkü hava hem hava, hem de su ve toprak gibi kendisi olmayan, yani kendisinden başka bir şey olmaktadır. Aynı şekilde; belli bir yerde bulunan nesne de bulunduğu yeri değiştirdiği takdirde başka bir nesne olacaktır. O, bu örnekler üzerinden yaptığı açıklamalarla değişme ve hareketin yalnızca aldatmaca olduğunu savunmuştur (Aster, 2005, s. 97-100).

Platon'a geldiğimizde ise; onun bilgi, varlık ve değer problemine bir çözüm getirmek amacıyla geliştirdiği İdealar kuramında *İdea*, bir şeyin özü ya da mahiyetidir. Ona göre *İdealar*, duysal dünyada veya gözle görünür olan dünyada kopya ya da suretlerini gördüğümüz nesnelerin ezeli-ebedi ilk örnekleridir (Cevizci, 2009, s. 96). Platon, mevcut olanın gerçek olmadığı kanısındadır. O, mutlak ve kati varlığın görünen olmadığını söyler; maddî âlem yani bu dünyada zuhura gelen her şey aldatıcı, fanidir; kalıcı ve gerçek olan ise İdealardır (İnan, 1984, s. 161). Yani Platon, 'duyular dünyası' dediği doğanın temel formlarını duyular üstü bir dünyada -*İdealar* dünyası- bulmaktadır; doğa dünyasında bulunan nesneleri ise bu İdeaların birer kopyası, yansımasından ibaret görmektedir.

Görülür şeylerin gerçek olmadığını ya da en azından düşünülür şeylerden, 'biçimler'den yahut '*idealar*'dan çok daha az gerçek olduğunu söyleyen Platon'a göre doğa dünyasını oluşturan şeylerin gerçek olmamasının nedeni, onların değişmeye konu olmalarıdır. Platon, yalnız dış güçlerin onlar üzerinde eylemesiyle değişmediklerini, kendi kendilerine de değişir olduklarını ve dolayısıyla doğaları gereği geçici göründüklerini savunmuştur; o, bu durumun, onların gerçek olmadığının kanıtı olduğunu, çünkü bunun, onların kendi görünür özellikleri üzerindeki nüfuzlarının sağlam olmadıklarını gösterdiğini ileri sürmüştür (Collingwood, 1999, s. 69).

Platon'un evrenbilimi anlayışının dile geldiği *Timaios* eserinde ise doğa dünyası, her yanı kendiliğinden devinimle dolu olan maddi bir organizma ya da hayvan olarak tanımlanırken; burada, düşünülür dünyaya 'maddi olmayan bir organizma' ya da 'hayvan' denilmiştir. *Timaios* diyalogunda, zaman kavramının işleyişinin başkalığına ise ayrıca dikkat çekilmiştir (Collingwood, 1999, s. 88-89):

"Görülür dünyada hiçbir zaman bir şeyin doğası birden kavranamaz. Örneğin, bir hayvan, kendisi için uyumanın ve uyanık olmanın aynı şekilde doğal olduğu bir şeydir; ancak bir hayvan birden uyuyamaz ve uyanamaz; doğasının bu iki parçasını ancak farklı zamanlarda, birinden ötekine geçerken algılayabilir. Düşünülür dünyada ise her şey tüm doğasını aynı anda kavrar. Örneğin, bir üçgenin bütün özellikleri herhangi bir belli anda üçgende bulunmaktadır. Üçgenin öncesiz sonrasızlığı bütün bu özelliklerine birden sahip olması olgusudur; öyle ki onları birbiri ardına kavramak için bir zaman aralığı gerekmez. Gelip geçici ardıllık, düşünülür dünyanın her parçasını ıralayan bu zaman dışı kendi-olmanın (self-enjoyment) 'devinen imgesi'dir."

Timaios'ta tüm doğa dünyasının bir oluş ya da süreç olduğu, her oluşun da bir nedeni olması gerektiği belirtilerek, bu nedenin kaynağı olarak da "edimleri olmayan bir eylemci, doğa dünyasının içinde olmayan öncesiz-sonrasız bir eylemci" olarak nitelendirilen Tanrı'ya

işaret edilir (Collingwood, 1999, s. 89-91). Özetle Platon'a göre, dünyadaki oluşun ve tüm bu yaşamın etkin kaynağı doğa değildir; 'Tanrı gibi' bir şeydir. Platon'un bu düşünce evreninde insan, gerçek olarak görülmeyen bu doğa dünyasını aşmalıdır.

Aristoteles, Platon'un *Timaeos*'ta geliştirdiği bu matematiksel atomculuğu reddeder; o, 'doğada olanı yine doğadaki bir şeyle açıkladığı' için Demokritos'un fiziksel atomculuğunu tercihe yakın görse de, Demokritos'un fiziki atomlarını da birer yapımdan başka bir şey olmadıkları gerekçesiyle kabul etmez ve Platon ile Demokritos'un bu kuramlarına alternatif bir kuram öne sürer: 'Dört neden öğretisi'. Aristoteles'in; maddi neden, formel neden, fail neden ve ereksel neden olarak sıraladığı dört nedenden ikisi içkin iken, ikisi de aşkın nedenlerdir. Aristoteles bu dört nedenin doğada canlı ve cansız nesnelerde, doğal varlıklarda ya da insan tarafından vücut bulmuş tüm ürünlerde bulunduğunu belirtir (Cevizci, 2009, s. 123-125). Aristoteles (2001, s. 49-51), *Fizik* eserinin ikinci kitabının hemen girişinde şunları söyler (Aristoteles, 2001, s. 49-51):

"Kimi varolanlar doğal, kimi varolanlar ise başka nedenlere bağlı. Doğal olanlar: hayvanlar, bunların kısımları, bitkiler ve yalın cisimler, yani toprak, ateş hava, su (bunların ve bu gibi nesnelerin doğa gereği varolduğunu söylüyoruz); bütün bunlar varlıkları doğaya bağlı olmayan nesnelerden farklı görünüyor. Nitekim her biri kendi içinde bir devinim ve durağanlık ilkesi taşıyor: kimi yer açısından, kimi büyüme, eksilme açısından kimi de nitelik değiştirme açısından. Oysa bir sedir, bir giysi ya da bu gibi bir başka cins nesne rastgele böyle bir kategoriye konduğu için ve bir sanata bağlı olduğu için kendi içinde hiçbir doğal değişme gücü taşımaz, ama bunlar ilineksel anlamda, varlıklarını taştan, topraktan ya da bunların karışımından aldıklarından, ancak bu ölçüde böyle bir güç taşırlar."

Pasajdan da anlaşıldığı üzere, Aristoteles için canlı varlıklar daha çok doğal nesne ya da ürünler için bir model oluştururken, cansız nesneler ise canlı varlıklardan sadece daha az karmaşıktırlar (Cevizci, 2009, s. 125). Aristoteles (2001, s. 51), doğanın, kapsadığı nesnede ilkin kendi halinde, ilineksel olmayan¹⁰ anlamda bulunduğunu belirtir; yapılan ya da yaratılan nesneler için de durumun benzer olduğunu söyler. Ona göre, üretilen bir başka nesne de ilkesini dışarıdan alır. Aristoteles bu tür bir ilke taşıyan her nesnenin ise bir doğası olduğunu söyler ve bunların hepsinde de birer töz olduğunu öne sürer; "Çünkü hepsi bir taşıyıcıdır, doğa da her zaman bir taşıyıcı içinde bulunur," der (Aristoteles, 2001, s. 51).

¹⁰ Aristoteles, *Fizik*'te, 'ilineksel olmayan anlamda'nın izahını şu örnekle yapar: Biri, kendini tedavi eden biri, hekim olabilir, ama yine de o bu tedavi gücünü tedavi olan kişi olarak taşıyor değildir; aynı kişi bir rastlantı sonucu hem hekim hem hasta olmuştur. Bunun için bu iki şey birbirinden de ayrılabilir.

Ancak Aristoteles'in araştırmalarında insanı diğerk canlılardan ayrı tuttuğunu unutmamak gerekir. O, insana üstünlük tanımış, yerini ve değeriini saptarken de adeta onun 'varlıkların en şereflisi' olduğu inancı ile hareket etmiş gibidir. Bitkiden hayvana, oradan da insana kadar yükselirken; onların geçirdiğı evrimi ve devinimi dikkatle izleyen Aristoteles'in neticede vardığı yer insan olmuştur (İnan, 1984, s. 458-460). Doğayı Tanrısal doğanın taklitlerinin ayrıntılı bir silsilesiyle açıklama eğiliminde olan Aristoteles'in doğa anlayışında (Collingwood, 1999, s. 113) insan, Tanrı ve doğa arasında bir aracı işlevi görür gibidir.

2.2. İnsan Dışı Doğa Tasavvurunun Sınırları

16. yüzyılda insan ve doğa ilişkisi, ruh-madde ilişkisi olarak bütün bir 17. yüzyıl felsefesinin başlıca sorunsallarından birini oluşturmuştur. Rönesans ise, Descartes'in *cogito*'suyla ünlenen 17. yüzyıl ruh-beden ilişkisi sorunsalında yer alan terimlerden beden-doğanın bütün çeşitlemeleri ve çelişkileriyle düşüncede oluşturulmakta olduğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Bumin, 2010, s. 11-12).

R. G. Collingwood (1999, s. 15-18), 18. yüzyılın doğa anlayışını, "Bir saat ya da değirmen için saatçi ya da değirmenci neyse, Doğa için de Tanrı odur," sözleriyle ifade eder. Çünkü 18. yüzyıl Rönesans görüşü, doğayı bir makine olarak görmüştür. Bu, 'aklın bedene ait olduğunu ve onunla sıkı birlik içinde bir arada yaşadığını' söyleyen Yunan düşünürlerinin "Doğa dünyasının düzenliliğinde zeka, doğanın kendi zekasıdır" görüşüyle tezatlık içerir. Ayrıca Rönesans'la beraber 'zeka, doğanın zekasıdır' fikri de tersine dönerek; bu anlayış, yerini, 'Tanrısal yaratıcı' ya da 'Tanrısal tasarım' fikrine bırakır. Yani 18. yüzyılda doğa kuramından akıl kuramına kayan felsefî düşünüşün doğa tasarımı da artık değişir. Bu yüzyılda, "Akıl doğayı kurar; doğa, deyim yerindeyse, aklın özerk ve kendi başına varolan etkinliğinin yan ürünü" haline gelir (Collingwood, 1999, s. 15-18).

Doğayı ve doğanın düzenini anlamaya yönelik bilim anlayışı, modern düşüncenin kurucusu olarak kabul edilen; 'bilgiyi güce eşitleyen bir düşünür' olan Francis Bacon'da (1561-1626) karşımıza çıkar (Cevizci, 2009, s. 447). Bacon'la beraber doğayı anlamaya yönelik bilim, yerini doğaya egemen olma arayışına bırakır. Bacon (2012, s. 119), insan bilgisinin ve eyleminin doğaya dayanarak onun üzerinde temellenmesi gerektiğini savunur. Bu savunusunu ise *Novum Organum*'un birinci kitabının girişinde şöyle dile getirir (Bacon, 2012, s. 119):

"Tabiatın hakimi ve yorumlayıcısı olarak insan, hem nesneler hem de zihnin işleyişini dikkate alarak tabiatın düzeni üzerine yaptığı gözlemlerin kendisine izin verdiği ölçüde onu anlayabilir ve onunla baş edebilir. Aksi halde ne daha fazlasını bilir ne de daha fazlasını yapabilir."

Bilginin güç olduğunu söyleyen Bacon, insanın istenen bilgiye ulaşmasını mümkün kılacak yöntemi formüle ederken de doğayı hedef gösterir. Bunun için doğa yasalarını ve doğal nedenleri bilmenin, yine nesneleri tanımanın doğa üzerinde egemenlik sağlamak için önemine dikkat çeken Bacon'a göre, "bilim yapmak demek, doğayı tanımak ve onu kontrol altında tutmak" demektir (Cevizci, 2009, s. 449-450). Bacon'ın asıl hedefi ise bilgidен ziyade doğa üzerinde güç sahibi olmak, doğaya egemen olmaktır (Bumin, 2010, s. 19). Onun felsefe ve bilim ütopyası ile doğaya yönelik bu tahakkümcü fikirleri, *Yeni Atlantis* isimli ütopyasında da kendini net biçimde gösterir. Bir fırtına sonrası *Bensalem* adasına sürüklenen denizcilerin burada doğa felsefesi üzerine araştırmalar yapmak gayesiyle 'doğayı taklit' ederek ondan yararlanmak ve bilinmezleri ortaya çıkarmak için kurdukları *Salomon Evi*'nin kuruluş amacı açıklanırken, âlim tarafından dile getirilen şu fikirler, Bacon'ın (2011, s. 111) doğaya bakışının özeti gibidir:

"Kuruluşumuzun amacı, doğadaki şeylerin nedenleri, gizli devinimleri ve derin anlamları hakkında bilgi sahibi olmak ve insanın hakimiyet alanının sınırlarını genişleterek mümkün olan her şeyin sırrına erişmektir (Bacon, 2011, s. 111)."

Ancak, akıllı, olgular karşısında saygılı olmaya, onları dinlemeye çağıran Bacon'ın bu deneyciliğinin gayesinin, akıllı doğa üzerinde etkili kılarak doğadan maksimum düzeyde yararlanmak ve işi ona hakim olmaya kadar götürmek olduğu unutulmamalıdır (Bumin, 2010, s. 22). Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*'i kaleme aldığı 1624-1625¹¹ yılından yaklaşık yüz yıl sonra (1719) Daniel Defoe *Robinson Crusoe*'yu yazmıştır.¹² Defoe'nun bu eserinde, Bacon'ın *Yeni Atlantis*'indeki doğaya tahakkümcü bakışın sistematik dizgelerini ve izlerini görmek mümkündür. Öyle ki hikayesini esas olarak *Robinson Crusoe*'dan alan *Survivor* için de aynı şeyi söylemek pek ala mümkün. Bu açıdan, "modernizmin kurucusu" olarak nitelendirilen Bacon'ın, doğayı araçsallaştıran ve akıllı doğa karşısında egemen güç kılan fikirlerinin, sonraki bölümde göreceğimiz üzere, *Survivor* için de kurucu bir unsur olduğu anlaşılabacaktır. Ancak şimdi, "modern doğa" anlayışını daha iyi kavrayabilmek için Bacon'ın ardından gelen düşünürlerin fikirlerine dönmek gerekmektedir.

¹¹ Bazı kaynaklar Bacon'ın *Yeni Atlantis* adlı eserinin 1614 yılında kaleme alındığını da savunmaktadır.

¹² Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe*. (F. Kahya, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Bacon'ın ardından, ondan 'daha modern' olarak nitelenen, *mekanikçi* ve *öznelci* olarak tanımlanan ve Aydınlanmanın ilk temsilcilerinden Rene Descartes, Ortaçağ'ın büyük ölçüde Aristoteles'e dayanan bireysel ve genel tözler sistemi olarak dünya görüşünü yıkarak, bunun yerine evrenin her tarafına yayılmış maddi bir tözden meydana gelen kendi dünya görüşünü geçirir (Cevizci, 2009, s. 484). Descartes, tözü ise "varolmak için kendisinden başka hiçbir şeye gereksinim duymayan bir şey" olarak tanımlar (Çelik, 2012). İki töz öğretisini *-ruh* ve *madde-* ileri süren Descartes, iki tözün Tanrı diye tanımladığı ortak bir kaynağı olması gerektiğini kabul ettikten sonra, töz teriminin yalnızca Tanrı'ya hakkıyla uygulanabileceğini savunur. Ona göre; bir töz başka bir şeyi gereksinmeden kendi kendine varolan şeyse, Tanrının yarattığı, dolayısıyla varolmak için ona gereksinim duyan *ruh* ile *madde* tam anlamıyla töz değildir, bunlar sadece sözcüğün ikinci bir anlamında tözdürler (Collingwood, 1999, s. 123).

Descartes, *ruh* ve *madde* olmak üzere iki ayrı varlık kertesini belirledikten sonra, tüm tinsel olmayan gerçekliği, mekanik kavramlara eksiksiz olarak indirgeyebilmenin ve her türlü olayı, mekanik, hesaba dayalı yasalarla açıklayabilmenin mümkün olduğundan bahseder (Bochenski, 1997, s. 28). Descartes, evrendeki bütün doğal süreçlerin üç temel ve basit mekanik yasanın sonucunda ortaya çıktığını ileri sürerek, bunları, "eylemsizlik, düzgün doğrusal hareket ve hareketin konumu" yasaları olarak sıralar ve böylece maddi dünyanın da matematizasyonunu gerçekleştirir (Cevizci, 2009, s. 485). Descartes'ın bu yaklaşımlarıyla birlikte, Rönesans'ın tümtanrıci eğilimleri yeni bir yönde gelişir: Kendi kendini yaratan, kendi kendini düzenleyen doğa dünyası tasarımı bir makine olarak doğa tasarımıyla birleşip maddeci bir doğa kuramına yol açar (Collingwood, 1999, s. 124). Nihayet Descartes'ta doğa, yaratan yerine yaratılan, yani Tanrının mutlak boyunduruğu altında hiçbir özerkliği kalmamış edilgen bir alan olarak belirir (Cevizci, 2009, s. 506).

Descartes, felsefenin en yüce verisinin ve zorunlu kalkış noktasının düşünce olduğunu söyleyerek de *öznelciliğini* ortaya koyar. O, *cogito ergo sum* (düşünüyorum o halde varım) anlayışıyla beraber, bilgi teorisini temele alan özne çıkışıyla birlikte içeriden dışarıya doğru bir yaklaşım geliştirir. Bu ise Descartes'ın bütün bir dünyayı *cogito*'dan ya da düşünen bir benlikten hareketle tasarımı veya inşa etme projesine karşılık gelir. Ona göre, temel olan zihindir, hatta zihinden de ziyade, birinci şahsın zihnidir (Cevizci, 2009, s. 498). Doğan Özlem, Martin Heidegger'in *Tekniğe İlişkin Soruşturma* kitabına yazdığı *Heidegger ve Teknik* başlıklı girişte, Descartes'ın *cogito ergo sum*'uyla beraber artık insanın kendi öz kesinliğini

kendi içerisinde bulunduğunu belirtir ve Descartes'ta ortaya çıkan bu 'tasarımlama'nın, Greklerde "önde-duran-şey" ya da "insanın karşısına çıkan gerçeklik" anlamındaki *özne* fenomeni yerine kullanılan *hypokaimenon*'a tamamen karşı olduğuna çeker dikkati (Heidegger, 1998, s. 18):

"Aslında 'özne' fenomeni yeni bir şey değildir. Bu fenomen Grekler arasında da mevcuttu. Fakat orada *özne*, *hypokaimenon*, yani önde-duran-şey, insanın karşısına çıkan gerçeklik anlamına geliyordu. Yani Grekler bugün 'nesne' denilen şeye 'özne' diyorlardı. Çünkü kendilerini, önlerine çıkan gerçekliğin karşısında değil içinde buluyorlardı. Kendileri, öne çıkan gerçekliğin bir parçasıydılar. Modern dönemin başlangıcında Descartes'la birlikte, *hypokaimenon*'un, yani Greklerin 'özne'sinin anlamı kesin bir şekilde dönüştürüldü. Descartes dikkatini kendi ötesindeki bir gerçekliğe değil, fakat tam da kendinin-bilinci olarak ve bu bilinç içerisinde mevcut-olan şeye yöneltti. Bu noktada insan, kendinin- bilinci, yani *özne* haline geldi. Ve artık önde-duran şey, gerçeklik değil bu *özneydi*."

Heidegger'e göre Descartes, her cephede *özne-nesne* ayrımının, varlığı unutmamanın ve doğa üzerindeki teknik tahakkümün modern çağlardaki ustası olarak anılır; teknik donanım yoluyla insanın dünya üzerinde kurduğu emperyalizm, Descartes'ın *özneye* açtığı yolda Batı uygarlığının gelişiminin doruğunu ifade eder. Modern anlamda nesnenin doğuşu Descartes'ta *öznenin* ben haline gelmesi, ben'in de *ego cogito* haline gelmesiyle başlar. (Bumin, 2010, s. 9-52-53). Yine Heidegger (1998, s. 19); bilim adamı¹³ olarak modern insanın, doğayı, onu gitgide daha fazla öğrenmek için araştırdığını belirtir. Ancak bilim adamının bunu yaparken kendisini doğa ile bağıntılamadığını savunur. Ona göre bilim adamı, doğa ile dolaylı bir ilişkiye girmez. O artık doğanın içinde değildir, onu karşısına almıştır. Çünkü, bilim adamının 'doğa'sı, aslında insanî bir yapıdır ve *öznenin* bir inşasıdır (Heidegger, 1998, s. 19). Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer de birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, bilim adamının tutumuna dikkati çeker. Aydınlanmacı akılda bilim adamının tutumunun bir diktatörün tutumundan farksız olduğunu söyleyen ikiliye göre, Aydınlanmanın nesnelere karşı tutumu, diktatörün insanlara karşı tutumuyla aynıdır. Nasıl ki diktatör, insanları güdümleyebildiği ölçüde tanır; bilim adamı da nesneleri, onları yapabildiği ölçüde tanır. Böylece de nesneler 'kendileri için' var olmaktan çıkar ve 'bilim adamı için' var olurlar. Bu dönüşüm sırasında ise nesnelerin özü her defasında aynı biçimde, yani egemenliğin dayanağı olarak ortaya çıkar. Doğanın birliğini ise bu özdeşlik oluşturur (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 26).

¹³ Heidegger'in Türkçeye çevirilen ilgili eserinde, "bilim insanı" yerine "bilim adamı" tanımı kullanıldığından, tanım burada da kitaba bağlı kalınarak aynı şekilde aktarılmıştır.

İnsanın bu 'özneleşme' durumuyla beraber, insan ile doğa arasına set çekilirken, insan dışı doğa tasavvuru iyice belirginleşir. Doğa, salt bir manzaradan ibaret görülmeye başlanır. Artık insan, bir özne olarak, düşünerek kendisini doğadan uzaklaştırır ve amacı da doğayı, ona hükmedebilecek biçimde karşısına almak olarak belirir (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 63). Heidegger'in de altını çizdiği üzere insan, doğanın 'içinde' olmaktan çıkar ve artık onu karşısına alır. İnsan ile doğa arasına çizilen bu sınırlardan ötürü 'insan dışı doğa' da aslında insanın doğayı dışlaması olarak anlam bulur.

Murray Bookchin, *Toplumsal Ekoloji ve Komünalizm* eserinde, 'insan dışı doğa' tasavvuruna ilişkin bazı tespitlerde bulunur. Öncelikle o, "doğal dünyanın tepesine bir ilah getiren ya da doğal dünyanın içerisinde bir ilah bulma arayışında olan teolojinin" karşısına *toplumsal ekolojiyi* koyar. Toplumsal ekolojiyi, 'doğrusal düşünme'nin tam zıddı bir düşünme biçimi olarak tanımlayan Bookchin (2013, s. 12-14), "Bu 'doğrusal olmayan' ya da organik düşünme biçimi analitik olmak yerine gelişimcidir," der. Ona göre toplumsal ekoloji, doğal dünyayı bir gelişim süreci olarak algılamak, onu 'dağ tepesinden görülen bir manzara ya da kartpostal üzerindeki resim' olarak görmez. (Bookchin, 2013, s. 12-14). Doğanın bir resim çerçevesinde görüp beğendiğimiz bir görüntü ya da dondurulmuş manzara veya durağan bir panorama olmadığını belirten Bookchin, birinci ve ikinci doğa ayrımından bahseder.

Bookchin (2013, s. 17-21), birinci doğayı insanın kendi evrimsel tarihine işaret eden biyolojik evren olarak tanımlarken; ikinci doğayı ise bu evrimsel tarihin 'toplumsallık' özelliği kazanması itibarıyla toplumsal doğa olarak nitelendirir. Ona göre bu ikinci doğa da doğallıktan uzak değildir; organik evrimin birinci doğasının yaratımıdır. İkinci doğayı bir bütün olarak doğanın dışına çıkarmak ise doğal evrimin yaratıcılığını yok saymaktır (Bookchin, 2013, s. 17-21). Alâeddin Şenel (1986, s. 5), *Siyasal Düşünceler Tarihi* isimli kitabında, ilk insanların araç yapmaya başlamasıyla toplumsal yapıda beliren gelişmelerin, insanın yaşamında biyolojik evrimin rolünü ikinci sıraya itip, toplumsal evrimin rolünü birinci sıraya geçirdiğini belirtir. Araçların gelişimi organların gelişiminin yerini alırken, artık toplumsal evrim yaşamı belirler hale gelmiştir. Şenel de biyolojik evrim ile toplumsal evrim arasındaki ilişkinin karşılıklı etkileşime dayalı olduğunu dile getirir: "Biyolojik evrim toplumsal evrimi etkilerken, toplumsal evrim de araç kullanmanın gelişimini sağlamış ve biyolojik evrimi etkilemiştir (Şenel, 1986, s. 5-7)." Bookchin'nin (2013, s. 16-17) insanın sadece doğanın bir parçası olarak kalmadığı, onun aynı zamanda uzun bir doğal evrim sürecinin ürünü olduğunu tespiti bu anlamda tutarlı bir tespit olarak karşımıza çıkar. İnsani

özellikler ile insan dışı özellikler arasında ayrılmaz bir koşutluk olduğunu savunan Bookchin, "insani özellikler pek çok açıdan, milyarlarca yıldır gelişmekte olan insan dışı özelliklerin daha kapsamlı halidir," der. İşbirliği ve içgüdülere dayalı davranışların yerini aklın yönlendirdiği davranışların alması gibi özelliklerin insanda daha belirgin biçimde mevcut olmasını ise örnek olarak verir (Bookchin, 2013, s. 16-17).

Bookchin (2013a, s. 9), 'insan dışı doğa' tasavvurunu anlamak için tahakküm ilişkilerine bakmanın zorunlu olduğunu da belirtir. O, doğayı tahakküm altına alma düşüncesinin aslında insanın insan üzerinde tahakkümünden kaynaklandığını savunur. Ona göre, insanın insan üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküm zamanla doğaya sıçramıştır (Bookchin, 2013a, s. 9). Bu yüzden, insan dışı doğa tasavvurunu açıklayıcı bir gerekçe olarak hiyerarşi ve tahakküm ilişkilerine eğilmek gerekir. Bookchin'e (2013, s. 27-28), göre hiyerarşinin ortaya çıkış nedenleri özetle şöyledir: Yaşlanmanın getirdiği fiziksel güçsüzlük, nüfus artışı, doğal felaketler, avcılık ve hayvancılık faaliyetlerini bahçecilik sorumluluklarından daha ayrıcalıklı bir hale getiren teknolojik değişimler, kamusal toplumun genişlemesi ve savaşların yaygınlaşması (Bookchin, 2013, s. 27-28). Bir eko-feminist düşünür olan Val Plumwood da (2004, s. 24) tahakküm ilişkilerinin belirleyici rolüne dikkat çeker. O, "insanın doğa üzerindeki tahakkümü, insanın insan üzerindeki tahakkümü ile aynı kumaştan dokunmuştur," der. Plumwood'a göre, bu kumaşın "kendine özgü bir deseni ve modeli" vardır ve nihayetinde insanın doğa ile ilişkisi sadece etik de değildir; bu ilişki aynı zamanda politiktir (Plumwood, 2004, s. 24).

Bookchin (2013a, s. 71), tarih öncesinin ilk dönemlerinde, yaşın getirdiği ayrıma dikkat çeker. İlk insanlar arasında yaşlıların topluluğun geleneksel bilgeliğine sahip olduğunu söyler ve gerontokrasinin¹⁴ toplumun erkek değerlerine yönelmesini, 'babamerkezciliği' ya da bu yöntemin en ileri biçimi olan patriarkal hiyerarşileri öncelediğini savunur (Bookchin, 2013a, s. 71). C. Northcote Parkinson (1976, s. 17-18) da gerontokrasiyle ilgili olarak, yaş otoritesinin ana-baba otoritesine karıştığını söyler. İlkel insanların genellikle bu babalığı fark etmediklerini dile getiren Parkinson, gelişen toplumların ise babayla oğul arasındaki özel ilişkide bu yaş otoritesinin yükselmesini görebildiklerine dikkati çeker: "Bizim bugünkü 'temel disiplin' ve 'otorite' kavramlarımızı sağlayan, işte bu ilişki biçimidir (Parkinson, 1976, s. 17-18)."

¹⁴ Gerontokrasi, yaşça büyük olanların egemen olduğu toplumsal sistemde, yaşlıların kendilerinden küçükler üzerinde uyguladıkları tahakkümün doğal karşılandığı düzen.

Parkinson (1976, s. 17-18), *Siyasal Düşüncenin Evrimi*'nde ilkel kuruluşlardaki bedensel farklılıkların da cinsler üzerindeki etkilerine ilişkin olarak, "cinslerin epey kesin bir farklılaşması" nitelendirmesini yapar ve bu ilişki biçimini şöyle özetler (Parkinson, 1976, s. 17-18):

"Çocuğun beslenmesi, bakımı ve korunması gereği yüzünden daha çok hareket isteyen işler erkeğe bırakılmalıdır. Bunun karşılığı olarak da, aile grubunun yaşaması isteniyorsa, kadın ve çocuklar tehlikeden uzak tutulmalıdır. Erkekler avlanma sırasında ölürse, kalanlar gene de üreme araçları için yeterlidir. Doğal çoğalmanın sayılarına bağlı olduğu kadınlar için aynı şey söylenemez."

Avcılığın ve ilk toplumsal işbölümünün başlamasıyla beraber, erkekler avcılık yaparken, kadınlar da bu avın pişirilmesi, derilerden giysiler, barınak örtüleri yapılması gibi işleri üstlenmiştir. Bu durum beraberinde ilk 'işbirliği' ve 'bölüşmeyi', dayanışmayı geliştirmiştir (Şenel, 1986, s. 9-12); ancak Hikmet Kıvılcımlı'nın "av-ev işbölümü" olarak nitelendirdiği bu iş bölümü ileride kadınları eve kapatacak olan 'ev ekonomisi'ni de başlatmıştır (Kıvılcımlı'dan aktaran: Şenel, 1986, s. 10).

İnsan-insan ve devamla da insan-doğa karşıtlığını derinleştirme noktasında, özellikle, Bokchin'in dikkat çektiği 'kamusal toplumun genişlemesinin' altını çizmek gerekir. İlkel toplumlarda avcılık ve toplayıcılık ile erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü ve yine yaşlıların otoritesi ile başlayan hiyerarşik ilişkiler, devletli topluma giden yolda gitgide belirginleşen ayrımları beraberinde getirmiştir. Kamusal toplumun bu genişleme durumu, 'kamunun çıkarı' ve 'kamunun yararı' için bir arayışı zorunlu kılmıştır. Burada çıkarı gözetilen esas odak ise her daim bir kurum olarak devlet ve onun egemenliği olmuştur. Devletin egemenlik iddiası ise ne sadece halk, ne de insanlar üzerinde olmuştur; bu egemenlik, insandan doğaya doğru yönelerek kendini göstermiş ve sürdürmüştür.

Devletin çıkarını ve böylece egemenliğini gözetilen teorilere bakıldığında, bu teorilerin 'insanın doğası' tartışması çerçevesinde temellendiği görülmektedir. Bu temellendirmelerde ise insanın doğası, 'bencil' ve 'çıkarıcı' olarak tanımlanırken; yine, 'yarış' ya da 'rekabet' gibi kavramlarla izah edilmeye çalışılmıştır. Öyle ki insanın bu yönlü tanımlanma çabası, bu çalışmanın konusu olan *Survivor* için de temel önemdedir. Çünkü *Survivor*, tüm bir yarışma boyunca izleyicisine insanın insanla ve insanın doğayla ilişkisini salt bir rekabet kurgusu üzerinden aktarma çabasıdır. İnsanın her türlü ilişkisini rekabet ile ilişkilendiren bu program, geriye başka bir ilişki biçimi bırakmamaktadır. Nihayetinde de insanın

kurabileceği diğer tüm ilişki biçimlerini dışlayarak, topluluk hayatına sadece rekabet ile bezenmiş, kontrol ve güç ilişkilerini layık görmektedir.

2.3. Doğa-İnsan İlişkisini Anlamada Kurucu Bir Kavram Olarak Rekabet Düşüncesi

Niccolo Machiavelli ve Jean Bodin'le beraber mutlak monarşinin kuramını yaratmaya çalışan üç düşünürden biri olan Thomas Hobbes; ve Aydınlanma çağıının kurucularından John Locke özelinde, 'insan' anlayışının ya da 'insanın doğası' anlayışının rekabet düşüncesiyle nasıl örtüştürüldüğüne bakmak, insan-doğa ilişkisine dair tasarımı anlamak açısından faydalı olacaktır. İki düşünürün fikirleri etrafında beliren ve örülen modern 'devlet' anlayışını ve bu devletin hem insan hem de doğa üzerindeki tahakkümünü kavramak için böylesi bir yol izlemek önemlidir. Bu başlık, aynı zamanda, yarış ve rekabet üzerine kurgulanan reality showların insan-doğa tasarımına geçmeden önce, bu yarışmalardaki rekabet unsurunu anlamlandırmak için de daha açıklayıcı bir rol oynayacaktır.

17. yüzyıl felsefesinin en az Bacon ve Descartes kadar kurucu bir diğer filozofu Thomas Hobbes'tur (1599-1679). Hobbes, toplumsal düzenin ne olduğunu, bu düzenin nasıl tesis edileceğini ve toplumun nasıl kurulacağını göstermeyi amaçlamıştır (Cevizci, 2009, s. 461). Mutlak monarşiyi savunan Hobbes, bununla birlikte onu, toplum sözleşmesi kuramıyla birlikte savunmuştur (Şenel, 1986, s. 407). Ahmet Cevizci (2009, s. 463), Hobbes'un bir yönüyle muhafazakar, bir yönüyle de ilerici bir tavır takındığını belirtir. Ortaçağ'a, Kiliseye ve feodaliteye karşı olması bakımından Hobbes'un ilerici olduğunu söyleyen Cevizci, bir monarkın iktidarının sınırsız olması gerektiğini savunması bakımından da onun muhafazakar olduğunu dile getirir; bunun iki önemli nedeni olduğunu söyler (Cevizci, 2009, s. 463):

"Bunlardan birincisi, (1) onun 'siyasetle bilimi birleştirme teşebbüsü' veya daha açık ve anlaşılır biçimde ifade edildiğinde, siyaset felsefesini, düşünce tarihinde veya modern dönemde ilk kez olarak bilimsel bir temele oturtma çabası tarafından belirlenir. İkincisi ise, yine onun (2) iktidara geçiş için bir atlama tahtası olarak bundan sonra sürekli olarak kullanılacak olan doğa veya 'doğa durumu' mitinin en önemli kurucularından biri olmuş olmasıydı."

Anlaşıldığı üzere, Hobbes'un fikirleri, bir devlet tesis etmede ve bu devletin egemenliğini daimi kılmada yol gösterici olmuştur. Onun, sürekli referans olarak alınan 'doğa durumu' mitinin önemi de buradan gelmektedir. Hobbes'un 'doğa durumu' savına gelmeden önce, onun doğa anlayışına göz atmak gerekir.

Hobbes, yalnızca maddenin var olduğuna, maddesel varlığı olmayan hiç bir varlığın var olamayacağına inanır; bu yüzden de dikkatini ve düşüncesini maddesel dünyaya çevirir. Mekanik doğa anlayışını benimseyen Hobbes; insanı, toplumu ve toplumsal olayları madde dünyası için ortaya atılan mekanist materyalist yasalarla açıklamaya çalışır (Şenel, 1986, s. 407). Ona göre, "var olan her şey maddi olduğuna, olup bitenler mekanik nedenlerin bir sonucu olarak vuku bulduğuna göre, bilinecek her şeyin duyularımız aracılığıyla bilinmesi gerekir." Hobbes, düşünce ve nesne arasında kurduğu bu ilişkiye 'nedensellik' de atfederek, "düşünce nesneyi temsil eder; nesne de düşünceye neden olur" der (Cevizci, 2009, s. 466). O, insanın da toplumun da bir nesne olduğunu savunur. Nesnenin hareket yasası olarak ileri sürdüğü, "Her olay nesnelerin hareketleriyle başlar," görüşü çerçevesinde de bu yasanın daha karmaşık hareketten başka bir şey olmayan insan ve toplum olayları için geçerli olduğunu söyler ve buradan itibaren de insan felsefesi ile ilgili görüşler ortaya atar (Şenel, 1986, s. 408).

Dünyanın bir bütün olarak hareket halindeki maddeden meydana geldiğini savunan Hobbes, bu durumun insan için de geçerli olduğunu savunur (Cevizci, 2009, s. 470). İki tür hareketten söz eden Hobbes (2007), 'iradi olmayan hareket' ve 'iradi hareket' ya da 'hayvani hareket' olarak tanımladığı hareketleri *Leviathan*'da şöyle izah eder (Hobbes, 2007, s. 46-47):

"Canlılarda, onlara özgü iki tür hareket vardır: birine, doğum ile başlayan ve bütün hayatları boyunca kesintisiz devam eden hayati hareket denir; kan dolaşımı, nabız, soluk alma, sindirim, beslenme, boşaltım vs. gibi. Bu hareketler için muhayyilenin yardımına ihtiyaç yoktur. Diğeri ise, hayvansal ya da iradi harekettir; gitmek, konuşmak, ellerimizi ve kollarımızı oynatmak gibi, öyle ki ilk önce zihnimizde tasarlandığı biçimde."

Hobbes'a göre, hayvani hareketin temelinde, kan dolaşımının adeta mekanik hareketinden farklı olarak, bir 'çaba', 'kendi varlığını koruma çabası' bulunur. İşte bu çaba, insan bedeni içindeki harekete ya da fizyolojik süreçlere neden olan şeye yöneldiğinde, Hobbes buna 'arzu' ya da 'iştah' der; o şeyden uzaklaştığında ise 'nefret' adını verir (Cevizci, 2009, s. 470). Yani Hobbes'ta temel 'çaba' biçimleri 'istek' ve 'tiksinme'dir. Bunlar ise sırasıyla sevgi ve nefretle aynıdır (Copleston, 1998, s. 36).

Bu duyguların insanı, yaşamın sürdürülmesine zararlı şeylerden kaçırdığını savunan Hobbes, onların insanı yaşamın sürdürülmesine zararlı olan şeye yönelttiğini söyler. Ona göre, yaşamın sürdürülmesine yararlı olan istek konusu şeyi elde etmek insana 'haz' verirken; yaşamın sürdürülmesine zararlı olan nefret konusu şeye uğramak ise 'elem' verir. Hobbes, böylece iki temel duyguyu açıklayıp, duyguları ve düşünceleri bunlardan türetmeye ve nihayet bunlar aracılığıyla ahlak yasalarını ortaya koymaya çalışır. Ona göre; duyguların,

isteklerin, yaşamı sürdürmeye yararlı olduğu için, kişiyi onu elde etmeye ittiği şey 'iyi'dir. Nefretin, yaşamın sürmesine zararlı olandan uzaklaştırdığı şey ise 'kötü'dür. Bu açıdan bakıldığında insan için en kötü şey 'ölüm', en iyi şey de 'yaşam'dır (Şenel, 1986, s. 408-409).

Özetle Hobbes; önce insanın doğal yapısını çözümler ve onda kendi varlığını sürdürme arzusunun bir sonucu olarak, kendi çıkarı ve hazzı peşinde koştuğunu, güç ve güvenlik aradığını savunur. İstemeyi en temel harekete geçirici eğilim olarak sunan Hobbes, çeşitli istekleri birbirinden ayırır. İnsanların bedensel yapılarının farklılığından dolayı her zaman aynı şeyi istemeyeceğini söyleyen Hobbes, insan eylemlerinin yöneldiği iyyinin de sabit olamayacağını, aksine, tek bir insanda bile bu iyyinin sürekli olarak değiştiğini öne sürer. İnsanın süreklilik arz eden 'mutluluk isteğini' de tanımlamaya girişen Hobbes, daha sonra da güç, bilgi ve saygı gibi isteklerin de insanlarda kendilerini harekete geçirici eğilimi ifade ettiğini söyler. Devamla Hobbes, 'etik egoizmi' ile de insanı 'yalnızca kendi kişisel çıkarlarını dikkate alan bir varlık' olarak tanımlar. Onun etik egoizminde, "kişinin kendi tatmin, başarı ve mutluluğunun ilk, en yüksek ve nihai değer olduğu, kalan tüm değerlerin bundan çıktığı" savunulur. Nihayet Hobbes, bu özçıkının, bir sosyal savaşa yol açacağını haber verir (Cevizci, 2009, s. 471-473).

Toplum felsefesini insan felsefesine dayandıran Hobbes, insanın toplum içindeki davranışlarının temelinde işte bu 'yaşamını sürdürmek' amacı ya da bunun uzantısı olan 'güvenlik isteği' ile 'bencillik' yattığını iddia eder. O, bu isteğin toplumsal karşılığının ise iktidar isteği olduğunu savunur (Şenel, 1986, s. 409). Hobbes'un vardığı nihai nokta ise bir toplum sözleşmesi olur. Ancak bu öğretinin gerisinde de 'doğa durumu' dediğimiz öğretisi vardır.

Mehmet Ali Ağaoğulları ve Levent Köker (2000, s. 175-176), *Kral Devlet ya da Ölümlü Tanrı* adlı eserlerinde, Hobbes'un, merkezi bir egemen gücün çevresinde örgütlenmiş bir toplumsal-siyasal düzenin gerekliliğini ve geçerliğini göstermek amacıyla, devletin bulunmadığı bir insan kalabalığı ortamı tasarladığını ve bunu da 'doğa durumu' olarak adlandırdığını aktarırlar. İkili, Hobbes'un *De Cive* ve *Leviathan*'da, eski halkların, 'vahşi uluslar' olarak nitelendirdiği dönemin uluslarının, 'Amerika'daki vahşilerin' bu doğa durumunu yansıttığını ileri sürdüğünü de belirtirler; ancak böylece Hobbes'un, insanların doğa durumundaki yaşamlarını değil, insanların 'doğal koşulları'ndan söz ettiğinin de altını çizerek (Ağaoğulları & Köker, 2000, s. 175-176). Hobbes, söz konusu doğa durumunu anlatırken, doğanın insanları eşit yarattığını söyler ve bununla beraber de bu eşitliğin, bütün insanların

aynı ölçüde fiziki ya da zihinsel güce sahip olduğu anlamına gelmediğini belirtir (Cevizci, 2009, s. 474). Yani Hobbes'a göre bu eşitlik, aynı zamanda bir eşitsizliği de içerir (Ağaoğulları & Köker, 2000, s. 177). O, *Leviathan*'da bu 'eşitlik' durumunun yarattığı 'eşitsizliği' ise şöyle dile getirir:

"Doğa, insanları, bedensel ve zihinsel yetenekler bakımından öyle eşit yaratmıştır ki, bazen bir başkasına göre bedence çok daha güçlü veya daha çabuk düşünebilen birisi bulunsa bile, her şey gözönüne alındığında, iki insan arasındaki fark, bunlardan birinin diğerinde bulunmayan bir üstünlüğe sahip olduğunu iddia etmesine yetecek kadar fazla değildir. Çünkü, bedensel güç bakımından, en zayıf olan kişi, ya gizli bir düzenle ya da kendisi ile aynı tehlike altında olan başkalarıyla birleşerek, en güçlü kişiyi öldürmeye yetecek kadar güçlüdür."

Ve Hobbes'a göre bu eşitlik durumu insanların birbirinden korkarak sürekli olarak savaş durumu içinde kalmalarına neden olur (Ağaoğulları & Köker, 2000, s. 178). Yani söz konusu doğa durumunda, temel motifler, tahakküm etme ve ölümden kaçınma arzusu olmak durumundadır. Henüz toplumun vücut bulmadığı bu doğa durumunda ise tahakküm için rekabetten başka, tek tek her insanın başka herkese karşı savaşı dışında hiçbir şey yoktur (Cevizci, 2009, s. 474). Ona göre herkesin herkesle bu savaşının üç temel nedeni vardır: Bunlardan ilki rekabet ya da yarışma, ikincisi güvensizlik ya da çekingenlik, üçüncüsü ise şan ya da şöhrettir (Copleston, 1998, s. 40). Hobbes'un "insanı insanın kurdu"¹⁵ ilan ettiği bu durumdan, yani bu 'doğa durumu'ndan çıkmanın yolu ise ancak bir toplum sözleşmesi ile mümkündür.

İşte o, başlangıçta var olan bu ilkel ve 'doğal' durumun, daha sonra yine insanlar arasında bir sözleşmeye, yani devletin yaratılmasına yol açtığını söyler. Böylece, Hobbes'a göre insanlar, kendi tek tek istençlerinin (iradelerinin) yerine, hep birlikte baş egecekleri bir istenci, yani devleti koyarlar. Hobbes, bu düşüncelerden hareket ederek 'mutlakiyetçi yöntemi' savunur. Ahlak bakımından da, devlete yararlı olanın 'iyi', zararlı olanın da 'kötü' olduğunu söyler (Hilâv, 1985, s. 92).

Liberal felsefenin ilk kuşatıcı anlatımını bulduğu düşünür olan John Locke (Russell B. , 1973, s. 182) da doğa durumunu ortaya koyar. Ancak o, doğa halini, Hobbes'tan farklı olarak, deneyciliğiyle de örtüşür şekilde, tarihsel bir olgu olarak ele alır. Locke, doğa durumunu, Hobbes gibi bir savaş durumu olarak karakterize etmez. Çünkü onun doğa durumuna başvurmakta nihai amacı Hobbes gibi mutlak bir otoriteyi temellendirmek değil,

¹⁵ Hobbes, *De Cive* adlı yapıtının henüz 'ithaf' bölümünün girişinde, bu deyişi kullanır: "*İnsan insanın kurdudur.*"

aksine mutlak monarşiyi mahkum etmektir. Bu yüzden de doğa durumunu, bütün insanların eşit olduğu bir düzen olarak tanımlar (Cevizci, 2009, s. 590).

Doğa durumunda özgürlüğün eşitlikten çıktığını söyleyen Locke, diğer taraftan, söz konusu bu eşitlik ve özgürlük durumunun, hiçbir ilke veya yasanın geçerli olmadığı, insanın her istediğini yapmakta sınırsız özgürlüğe sahip olduğu bir keyfilik veya başıboşluk hali olmadığını da vurgular (Cevizci, 2009, s. 591). Hobbes için güç, zor ve aldatma yasası demek olan doğal yasa, Locke için ise Tanrı ve hakları üzerine, insanın Tanrı ile ilişkisi üzerine ve ussal olan tüm insanların eşitliği üzerine düşünen insan usu tarafından bildirilen, evrensel olarak bağlayıcılığı bulunan bir ahlaksal yasadır (Copleston, 1998, s. 135). Yani Locke'a göre doğa yasası, elbette ki pozitif hukuktan bağımsızdır ya da belli bir devletin uygulamadaki yasası değildir; ancak, insanlara olması gerekeni gösterdiği içindir ki evrensel bir yasadır. Tüm insanlar için geçerlidir. Bu yasa aklın yasasıdır. Bu yüzden de bu yasaya uygun hareket etmek akla uygun hareket etmek demektir; aksi ise akla karşı hareket etmek anlamına gelir (Cevizci, 2009, s. 591-592).

Nihayet Locke da sivil toplum durumuna geçişi ve politik otoritenin inşasını meşru kılmak için, 'savaş tehdidi'nden bahseder. Ancak onda bu savaş tehdidi Hobbes'taki gibi bir karşılık bulmaz. Hobbes'ta doğa hali fiili bir savaşa karşılık gelirken, Locke'taki doğa durumu tasarımıda ise hep bir 'potansiyel tehlike' olarak varolur. İnsanların doğa yasasını yürütme gücüne sahip olduğunu öne süren Locke, bu durumun insanların tarafgirlik, dar görüşlülük ve bencillik gibi niteliklerinden ötürü haksızlık yaratabileceğini savunur. Oysa yasa haksızlık yapılmaması gerektiğini buyurur; ama Locke'a göre, 'bencil' ve 'dar görüşlü' insanlar doğa yasasını ihlal eder. Locke buradan bir 'yargılama' ve 'cezalandırma' açığına dikkati çeker. Ona göre, doğa durumundaki ihlal ya da saldırganlık durumunda, saldırganı cezalandıracak bir otorite yoktur; şahsı tehlikeye girmeyecek bir üçüncü taraf, yani yargıç yoktur (Cevizci, 2009, s. 592-593). Bertnard Russell (1973, s. 215), Locke'tan yaptığı alıntıyla, onun bu duruma bulduğu çözümü şöyle aktarır: "Hükümet doğal durumdan herkesin kendi davasının yargıç olmasından doğan tatsız durumlara bir dermandır. Fakat hükümdar anlaşmazlıkta, taraflardan birini biçimliyorsa çare yoktur. Çünkü hükümdar hem yargıçtır, hem davacı (Russell B. , 1973, s. 215)."

Kısacası, Locke'a göre insanlar öncelikle savaş tehdidinden kurtulmak ve sonra da hayatlarını ve özgürlüklerini ya da onun deyişiyle 'mülkiyetlerini' korumak için doğa halini

terk ederek uygar topluma yönelirler (Cevizci, 2009, s. 593) ve toplumsal bir sözleşmeyle bu durumdan kurtulurlar.

Bertnard Russell (1973, s. 201), Locke'un kişisel çıkarla kamu çıkarlarının uyuşumu inancının liberalizmin öz-çizgisi olduğunu belirtir (Russell B. , 1973, s. 201). Gerçekten de Locke'da karşımıza çıkan bu 'ön-çizgi', bu başlığa geçmeden önce belirtildiği üzere, liberal düşünce etrafında şekillenen egemen devletlerin yaslandığı yegane dayanak olmuştur. Bu ise 'doğa durumu' diye addedilen ve 'insanın doğası' çıkarımıyla da insanı 'bencil', 'çıkarıcı' ve hep bir 'rekabet' tasarımıyla ele alan görüşlerle kendini temellendirmiştir.

2.4. Realty Show, Doğa ve İnsan

Reality show ve doğa denildiğinde karşımıza çıkan ilk belirgin şey, bu programların mantığının "vahşi doğa" ve "ehlileştirilmiş doğa" ayrımı üzerine kurulu olmasıdır. Burada, "vahşi doğa" ile insandan uzak, kopuk ya da "insan dışı" olarak tasavvur edilen yerlere göndermede bulunulurken, "ehlileştirilmiş doğa" ile de gündelik yaşama daha yakın olan doğaya işaret edilmektedir. "Vahşi doğa" diğer taraftan *İnsan Dışı Doğa Tasarımının Sınırları* başlığı altında aktarılan Bookchin'in görüşlerinde de kavramsal anlamını bulmaktadır. Yani "bu doğa, yabancıdır ve insan bu doğadan tümüyle ayrıdır". Bu nedenle de "ehlileştirilmiş doğa," doğayı mesken (ya da set) edinen bir reality show'un konusu olmaktan genellikle uzaktır.

B. Corbett'e göre "doğa" ya da "vahşi doğa", el değmemiştir ve idealizedir. Corbett, Batı'daki doğa sunumunun da bu doğa anlayışı ile uyumlu olduğunu belirtir. Yani, resim ve kır fotoğraflarıyla temsil edilen doğa, dokunulmamış ve insan kültüründen uzak olandır (Corbett'tan aktaran: Aytekin, 2010, s. 13). Reality show'larda doğa tam da böylesi bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yani Batı'nın doğaya bakışının bir temsilini, insanın doğa ile ilişkisini konu edinen böylesi reality show'larda görmek mümkündür. Bu televizyon programlarında doğa; insandan uzak, insanın dışında bir yerlerdedir, insanın amaçlarını giderecek bir araçtan ibarettir, bir sömürme alanından başka bir şey değildir. Kısaca, bu tür programlarda doğa değersizleştirilmektedir.

Örneğin; *Man vs. Wild*¹⁶ isimli "reality" programında doğa, tam da bu haliyle temsil bulunmaktadır. Türkiye'de *"İnanılmaz Kurtuluş"* adıyla yayınlanan *Man vs. Wild*¹⁷, Discovery

¹⁶ *Man vs. Wild*, Türkçede "insan doğaya karşı", "yabanıla karşı insan" gibi anlamlara gelmektedir.

Channel'da yayınlanan bir "hayatta kalma" programıdır. İlk Birleşik Krallık'ta Channel 4'te yayınlanan *Man vs. Wild* daha sonra Discovery Channel UK'de yayınlanmaya başlamıştır. Dizinin yapımını Britanyalı televizyon yapım şirketi Diverse Bristol gerçekleştirmektedir. Dizinin ilk bölümü 10 Mart 2006'da yayınlanan "The Rockies" adlı deneme bölümüdür; daha sonra ise 10 Kasım 2006'da yayını sürmüştür.

Bir dizi formatına yakın olan *Man vs. Wild*'da bir adam dünyanın çeşitli yerlerine bir helikopter aracılığıyla bırakılarak, bu bölgelerde "nasıl hayatta kalınacağı"nı seyirciye anlatmaktadır. Bu programda "doğa"ya salınan adamın bırakıldığı bölgeler genellikle insanların olmadığı, diğer bir deyişle "vahşi doğa" diye tabir edilen yerlerdir. Doğada "mücadele" amacıyla yer alan kişi, yarışmanın sunucusu (ve baş kahramanı) olan Bear Grylls'dir. Her bölümün başında Grylls'in söyledikleri jenerikte seyirciye aktarılırken, Grylls'in bu jenerikte dile getirdikleri bile tek başına yarışmanın izleyici üzerinde yaratmayı umduğu doğa imgesine ilişkin çok şey söylemektedir:

"Cehennemdeymiş gibi hissetseniz bile pes etmeyin. Ben Bear Grylls ve size dünyanın en tehlikeli yerlerinde hayatta kalmak için tek başlarına mücadele veren insanların gerçek hikayelerini anlatacağım. Risk mi alacaksınız, temkinli mi olacaksınız? Yalnızca bir hata şansınız var."¹⁸

"Rekabet"i ve amansız bir "mücadeleyi" öğütleyen jenerikteki bu sözlerde işaret edilen mücadele ve rekabet alanı doğanın kendisidir. Doğa, bir "cehennem"dir. "Dünyanın en tehlikeli yeri"nden kasıt ise yine "vahşi doğa"ya bir göndermedir. Jenerikte dile getirilen sözlerdeki bir başka vurgu ise "gerçekliğe"dir: "Tek başlarına mücadele veren insanların gerçek hikayelerini anlatacağım..." Ve nihayet doğa ile mücadelenin ne kadar "çetin" olduğuna dair son ve vurucu bir telkin söz konusudur: "Risk mi alacaksınız, temkinli mi olacaksınız? Yalnızca bir hata şansınız var." Hiçbir vurgu doğayı bu kadar "vahşi" gösteremez herhalde. Buradaki kurguyla doğa, salt bir mücadele alanı olarak resmedilmektedir.

Yine bu çalışmanın konusu olan *Survivor*'ın Türkiye versiyonu olan programda da yarışmacılar, tabir-i caizse, 'dünyanın öbür ucuna' götürülmektedirler. Güney Amerika'daki bir adaya götürülen yarışmacılar burada doğaya 'salınmaktadır'lar. Bu durum karşısında şu soruyu sormak gerekir: Türkiye'de doğa bitmiş ve tükenmiş midir? Doğa, Güney Amerika'daki bir adada daha çok mu 'doğa gibidir'? Elbette bu soruları çoğaltmak mümkün;

¹⁷ Program için kullanılan başlıca isimler: *Man vs. Wild*, *Born Survivor*: Bear Grylls, *Ultimate Survival*, *Survival Game*

¹⁸ *Man vs. Wild*'daki bu vurgu, programın her açılışında izleyiciye gösterilmektedir. Örneğin, programın Türkiye'de geçen bölümü için bkz. <http://ororo.tv/en/shows/man-vs-wild#4-5>

ancak açık olan şey, burada, doğaya 'doğa gibi'lik durumunun atfedildiğidir. Doğa nerede 'doğa gibi'dir? Amerika'nın güneyindeki bir ada ülkesinde mi? Burada doğanın gözden ırak bir yerde oluşu "vahşi doğa" olarak yansıtılırken, "el değmiş" ve "el değmemiş" doğa olarak ayrıştırılmaktadır. Bu ayrıştırma ise özünde "vahşi doğa" ile "vahşi olmayan" ya da "ehlileştirilmiş doğa"ya gönderme yapmaktadır. Özetle; insanın içinde bir yaşam sürdürdüğü - ki bu modern bir yaşamdır- doğa, "vahşi olmayan" ya da "ehlileştirilmiş" olarak yansıtılırken, insandan ırak olan doğa ise "vahşi" olarak sunulmaktadır.

Survivor'da yarışmacılar arasındaki yarış da asıl olarak doğanın kendisiyle değildir; ancak öyleymiş gibi resmedilmektedir. Esas itibariyle yarış, gözden ırak bir adada inşa edilmiş bir takım yapay mekanlar-pistler üzerinde düzenlenmektedir. Ancak az önce de belirtildiği üzere, mekansal olarak mücadele alanı, doğanın kendisi gibi gösterilmektedir. Burada doğa ise, beraberinde belli başlı "ödülleri" getiren yarışların dışında, yarışmacıların ikamet ettiği bir mekandır. Ancak bu mekan, yarışların önüne geçerek asıl "mücadele" alanı olarak izleyiciye sunulmaktadır. *Survivor*'da bu konunun nasıl temsil bulduğuna daha derinlikli olarak üçüncü bölümde bakılacaktır.

İnsan-doğa ilişkisi ya da insanın doğayla olan ilişkisi "rekabet" ile anılmaktadır. Çünkü, çalışmanın yine bu bölümünde bahsedildiği üzere, modern doğa anlayışı insanı doğa karşısında bir "özne" varsayarak, doğayı "nesne"leştirmekte ve de burayı bir mücadele alanı olarak konumlandırmaktadır. Doğayı odağına alan reality show'larda da insan-doğa ilişkisi bu ikicilik çerçevesinde işlenmektedir.

Reality show'ların "yarış" üzerine kurulu olması, doğal olarak rekabet olgusunu da beraberinde getirmektedir. *Survivor* gibi doğanın mesken edildiği reality show'larda, rekabet olgusu çift yönlüdür. İlk, doğa ile bir rekabet vardır; ikinci olarak da insanların (yarışmacıların) birbiriyle rekabeti söz konusudur. Örneğin az önce bahsedilen *Man vs. Wild* isimli programda rekabet esas olarak doğa'ya karşıdır. Bu programda Bear Grylls, tek başınadır ve mücadele alanı doğanın kendisidir. Ancak bu çalışmanın odağına aldığı *Survivor*'a baktığımızda, bu rekabet dizgesinin iki başlı olduğu görülmektedir: Yarışmacılar arasındaki rekabet, yani insanın insana karşı rekabeti ile insanın doğaya karşı rekabeti. Bu dizge zaman zaman yer değiştirse de rekabet dinamiğinde bir değişiklik olmamaktadır. Önemli olan nokta ise rekabetin bir tahakküm ilişkisi olarak karşımıza çıkmasıdır. *Survivor*'ın detaylı olarak ele alınacağı üçüncü bölümde ayrıca değinileceği üzere, böylesi bir

katmanlaşma temel motivasyonunu "yarış" unsurundan ve "doğayı en iyi kimin kontrol altına alacağı" sorunundan almaktadır.

İnsanın insana ve insanın doğaya (ya da yarışmacıların birbirlerine ve doğaya) karşı tahakkümcü yaklaşımının nihai sonucu ise bir eşitsizlik sorununu doğurmaktadır: Yaşlı olanın kendinden küçük olana, yine erkeğin kadına karşı tahakkümcü yaklaşımı bu çerçevede görülebilir. Örneğin *Survivor*'da kadın-erkek arasındaki eşitsizlik bu haliyle karşımıza çıkmaktadır. Batı, doğa'ya nasıl bakıyorsa kadına da öyle bakmaktadır; öyle ki çoğu kez kadın-doğa özdeşimi dahi yapılmaktadır. Bu yüzden Batı'nın sömürgeci doğa anlayışının temsil bulduğu *Survivor* gibi bir reality show'da kadının da konumu doğanınkine benzerdir; bu programlarda kadın tıpkı "aklın karşısında konumlandırılan doğa" gibi sömürülen, dışlanan, ötekileştirilen ve değersizleştirilendir.

Son olarak da doğanın mesken edildiği bir reality show'da, tüm diğer reality programlarında olduğu gibi, bir gerçeklik temsilinden ziyade gerçeklik inşasının söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Yani, olduğu haliyle "yansıtılan" bir doğadan ziyade, yeniden "kurulan" ve "tasarlanan" bir doğadan.

Eğer özetleyecek olursak; "reality show, doğa ve insan" denildiğinde, bu üçünün ilişkisine dair şunları söyleyebiliriz: Vahşi doğa-ehlileştirilmiş doğa ayrımı, insanın insana ve insanın doğaya karşı tahakkümü, bu tahakküm ilişkisinin erkeğin kadın üzerindeki tahakkümüne evirilişi ve doğa sunumunun "olanı yansıtma"dan ziyade "doğa'yı yeniden kurması. Nihayetinde bu programlardaki doğa tasavvuru, modern doğa anlayışı üzerine kuruludur: Doğa, insanın ihtiyaçlarını görecekt bir araç, insanın "dışında" olan ve insanın dışladığı bir "köle", radikal dışlamaya maruz kalan bir mekan, insan aklı karşısında biçare olandır.

3. BÖLÜM: *ROBINSON CRUSOE*'DAN *SURVIVOR*'A: *SURVIVOR*'DA DOĞA TASARIMI VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

3.1. *Survivor*: Yarışmanın Formatı ve Özellikleri

Yayınlandığı birçok ülkede yüksek rating oranları yakalayan *Survivor* programının ilk çıkış yeri İsveç'tir. Carlie Person tarafından çıkarılan programın ilk özgün adı ise *Expedition Robinson*'dur. Yarışmaya, Türkiye'de de kullanılan *Survivor* adını kazandıran kişi ise Mark Burnett'tir. 1998 yılında *Expedition Robinson*'un haklarını alarak formatı ABD'ye getiren Burnett, programı ilkin 2000 yılında CBS'de yayınlamıştır (Huff, 2006, s. 18). CBS'den önce ise program 1999'da BBC'de hit olmuştur; 2000 yılından sonra da birçok ülkede yayınlanmaya başlamıştır (Hilmes, 2014, s. 398). *Survivor*, dünyada her yıl 25-28 civarında ülkede çekilip yayınlanmaktadır (Eyüpoğlu, 2015).

Survivor, ilk yayınlandığı dönemde, diğer reality show'ların hepsini geride bırakarak, en çok izlenen reality show olmayı başarmıştır (Betts, 2004). İlkin, çıkış yeri olan İsveç ve Hollanda'da çok popüler olan yarışmanın formatı "vahşi yaşam", "vahşi doğa" kurgusu üzerine kurulu olmakla beraber, yarışmadaki rekabet dinamiği asıl olarak katılımcılar arasındaki bir takım yarışlara dayanmaktadır. Format gereği katılımcılar bir adaya götürülmektedirler. Adalara götürülen yarışmacılara çok az yiyecek verilirken, yanlarına bir kişisel eşya alma hakkı tanınmaktadır. Yine yarışmacılar götürüldükleri adalarda kendi barınaklarını yapmaktadırlar. Düzenlenen yarışlar sonrasında ise oylamalar ile elemeler yapılmaktadır (Huff, 2006, s. 18). Yine format gereği, yarışmacılar "ilkel koşullar" ile baş etmek zorundadırlar. Ancak Betts'in de belirttiği üzere (2004), bu "yabanıl" koşullarda kameralar, yarışmanın sunucuları, kısaca set ekibi ve yine tıbbi destek ekibi gibi faktörler mevcut bulunmaktadır; bunlar, tüm yarışma boyunca hazır bulunmaktadır (Betts, 2004). Programın kameramanından sunucusuna dek yapım ekibinde bulunan kişiler ise adalara yakın yerlerde duran yatlarda kalmaktadırlar (Huff, 2006, s. 18). *Survivor*'daki çalışma koşullarının bir diğer boyutuna bakacak olursak eğer, *Survivor*'ın Türkiye'deki formatlarından olan ve çekimleri Dominik'te yapılan en son yarışma *Survivor All Star* için toplam 380 kişilik bir ekip çalışmaktadır. Yarışmada, Acun Medya grubunun 110 kişilik çalışanı bulunurken, düzenlenen oyunlardan sorumlu 70 kişilik Arjantili ekip ve 200 civarında da Dominikli görev almaktadır (Eyüpoğlu, 2015).

Survivor'ın Türkiye'deki formatı, bazı küçük değişikliklerle beraber, ABD'dekini takip etmektedir. Amaç, "vahşi doğa"da mücadele etmek, götürülen adalarda elenmeden "yaşam savaşı" vermek ve büyük ödülü kazanmaktır. 2015 yılı içerisinde devam eden en son yarışma olan ve eski yarışmalardaki "en iyi" yarışmacıların bir araya getirildiği *Survivor All-Stars*'la beraber bugüne kadar toplam 9 sezon yayınlanmıştır. *Survivor*'ın bir sezonluk maliyeti ise neredeyse bir televizyon kanalı satın alacak paraya eşittir. Türkiye'deki *Survivor*'ın yapımcısı olan Acun Ilıcalı, dünyada program süresi bölüm sayısı olarak en uzun *Survivor*'ın Türkiye'de olduğunu belirtmektedir. Ilıcalı, diğer *Survivor*'lar arasında en yüksek rating'in de Türkiye'de yayınlananda olduğunu söylemektedir. *Survivor*'ın bir sezonu 50-60 bölüm arasında çekilirken; en sonuncu yarışma olan *Survivor All Star*'da bölüm sayısı 80'e kadar çıkarılmıştır. Yine son yarışmaya göre *Survivor*'ın maliyeti 16-17 milyon dolar civarındadır ve bir bölüm için ortalama 212 bin 500 dolar harcanmaktadır (Eyüpoğlu, 2015).

Survivor'ı Türkiye'ye getiren kişi, *Biri Bizi Gözetliyor (BBG)*, *Gelin Kaynana*, *Ben Evleniyorum*, *Dokun Bana*, *Süper Model* gibi reality show'ları da Türkiye'yle buluşturan yapımcı Pelin Akat'dır. Akat, yalnızca yurtdışındaki formatları Türkiye'ye getirmekle kalmayan, yurtdışına kendi yarattığı formatları da satan bir yapımcıdır. Kendisiyle bu konuya ilişkin bir söyleşi yapan Hürriyet gazetesinden Ayşe Arman, söyleşinin başlığında Akat'ı, "*Türkiye'yi reality show'larla tanıştıran kadın*" olarak tanıtmaktadır. Akat da ilgili söyleşide, Türkiye'de reality show deyince akla gelen "ilk isim" olduğunu öne sürerek, "Türkiye, ben ve arkadaşlarım sayesinde reality show'larla tanıştı. Biri Bizi Gözetliyor, Ben Evleniyorum, Gelin Kaynana, Super Model, Survivor, Dokun Bana... 7 senede 100'e yakın reality yaptık," demektedir (Hürriyet, 2007). Ancak *Survivor*'ı daha sonra Akat'tan teslim alan kişi Acun Ilıcalı'dır ve Ilıcalı, programın ondan sonraki devamcısı olmuştur.

2005 yılında Kanal D ekranlarında yayınlanan "*Survivor: Büyük Macera*", *Survivor* serisinin Türkiye'deki ilk yarışmasıdır. Bu ilk yarışmanın yapımcılığını Pelin Akat üstlenmiştir. Yarışmada yarışmacılar "*Kuzey ve Güney*" takımı olarak iki gruba ayrılmıştır. Yarışmanın sunuculuğunu ise bir gezgin olan Ahmet Utlu yapmıştır. Yarışmada, elemeler ve SMS oyları sonucunda Uğur Pektaş birinci olmuştur. Serinin diğer yarışması, 2006 yılında yapılan "*Survivor: Türkiye-Yunanistan*"dır. Serinin bu ikinci sezonu Türkiye'de Show TV ekranlarında, Yunanistan'da ise Mega TV isimli kanalda yayınlanmıştır. *Survivor: Türkiye-Yunanistan*'ın yapımcılığını ve sunuculuğunu, bundan sonraki *Survivor*'larda da imzası olan Acun Ilıcalı üstlenmiştir. Bu sezonun galibi Derya Durmuşlar olmuştur. 2007 yılında

"Survivor: Aslanlar ve Kanaryalar" adı ile üçüncü sezon düzenlenmiştir. Bu sezon da Show TV'de yayınlanmıştır ve kazanan kişi Taner olmuştur. 3 yıllık bir aranın ardından *Survivor*, "*Kızlar ve Erkekler*" isimli dördüncü sezonu ile tekrar ekranlara gelmiştir. Bu sezonu ayrıcalıklı kılan şey ise yarışmanın yapımcısı olan Acun Ilıcalı'nın, yarışmacıları, bir başka reality show programı olan "*Var mısın Yok musun?*" isimli show'dakiler arasından seçmiş olmasıdır. Yarışmanın formatında bir değişiklik olmamakla beraber, bir reality show'da "ünlenen" kişilerinin bir başka programda "ünlü" olarak ekran karşısına çıkarılması gibi bir durum söz konusu olmuştur. Yarışmanın sonucunda ise ilk kez bir kadın yarışmacı birinciliği elde etmiştir. Merve Oflaz, bu sezonda *Survivor*'ın şampiyonu olmuştur. "*Kızlar ve Erkekler*" sezonunun ardından, *Survivor*'da, 4 dönem sürecek olan "*Ünlüler Gönüllüler*" serisi başlamıştır. "*Ünlüler Gönüllüler*" serisinin ilk ikisi Show TV'de, son ikisi ise Star TV ekranlarında yayınlanmıştır. *Ünlüler Gönüllüler*'in 1. sezonunun kazananı Derya Büyükuncu, 2. sezonun kazananı ise Nihat Altınkaya olmuştur. 3. sezonunda kazanan isim Hilmi Cem İntepe olurken, son *Ünlüler Gönüllüler*'in galibi de Turabi Çamkıran olmuştur. *Survivor*'ın 9. sezonu ise geçmiş sezonlardaki *Survivor* yarışmasına katılanların arasından seçilen yarışmacıların yarıştığı *Survivor All-Star* ile 2015'te, programın yapımcısı ve sunucusu olan Acun Ilıcalı'nın satın aldığı tv8'de yayınlanmaktadır.

Survivor'ın Türkiye versiyonu bugüne kadar genelde tropikal iklimin hakim olduğu Panama ve Dominik Cumhuriyeti gibi ülkelerdeki adalarda, yine Kıbrıs'ta çekilmiştir. Yarışmanın formatı ABD'dekinden farklı değildir. Bu noktada bir not düşmek yerinde olacaktır. Reality show'larda karşımıza sıkça "yerelleşme" unsuru çıkmaktadır. Ancak bu durum *Survivor* için diğer reality show'lardaki gibi belirgin değildir. Reality programlarındaki en önemli yapı, esnek olmalarıdır. Küresel reality programları yerelleştirilerek, uygulandığı topluma uyarlanabilmektedir. Türkiye televizyonları söz konusu olduğunda ise bu yerelleşme durumu neredeyse formatın tamamen dönüşümünü içermektedir ve bu durum, reality programları için de geçerlidir (Kaya, 2011, s. 128-129). Örneğin, Binark ve Kılıçbay (2004, s. 77), bir Avusturya yapımı olan *Taxi Orange*'ın yerli uyarlaması olan *BBG*'nin, *Big Brother*'dan bazı yönleri ile farklı olduğuna dikkati çekmektedirler. *BBG*'de oylama ile ilgili bazı düzenlemeler ile yarışmacıların yapmakla yükümlü oldukları taksi şoförlüğü görevi *Big Brothe*'dan farklılaşmaktadır (Binark & Kılıçbay, 2004, s. 77). Yine *Gelinim Olur Musun?* isimli reality program da buna bir örnek olarak gösterilmektedir. Kaya (2011, s. 128), bu tarz programların "glokal programlar" olarak tanımlanmasının doğru olacağını belirtmektedir. Global bir formatken yerelleşebilen ve ardından yeniden globalleşebilen özellikleri nedeniyle

bu adlandırma yakıştırılmaktadır. *Survivor*'a geldiğimizde ise genel itibariyle formatın ana hatlarında herhangi bir değişim görülmemektedir: Yarışmacılar bir yerden alınarak "ıssız" ve "insandan ırak" adalara ya da benzer noktalara götürülmekte, yanlarına bir kaç özel eşya almalarına müsaade edilmekte, gruplar halinde bir "yaşam mücadelesi" vermekte ve "yabanıl" bir yaşam sürdürmek zorunda kalmaktadırlar. Özetle; *Survivor*'ın formatı "yerelleşme"den uzaktır ve bu durum, yarışmadaki "doğa" kurgusuna dair evrensel algıya ilişkin bir ipucu vermektedir. Global bir formata sahip olan *Survivor*, onlarca ülkede yayınlanmaktadır ve yayınlandığı her ülkede bu "globalliliğini" koruyarak, "yerelleşme"ye karşı direnebilmektedir. Çünkü, "vahşi doğa" ve "ehlileştirilmiş doğa" ayrımı (bu çerçevede yarışmacıların insandan uzak bölgelere götürülmeleri) ve yine insanın doğa karşısındaki "tahakkümcü" konumu değişmez bir unsur olarak izleyiciye resmedilmektedir.

Survivor'daki eleme sistemi kademeli olarak işlemektedir. Bu, iki takım arasındaki yarışlarda mağlup olan takımdaki yarışmacıların "kapalı oylama" sistemiyle belirlenmektedir. Yarışmacıları koruma altına alan "Dokunulmazlık Oyunu"nu kaybeden takım, elemeye kalmaktadır. "Ada Konseyi"nin toplandığı gecelerde her yarışmacı gitmesini istediği arkadaşının ismini bir kağıda yazarak sepete atarken, isimlerin okunmasıyla adı en fazla öne çıkan kişi SMS'e (short message service - kısa mesaj hizmeti) kalmaktadır. Burada SMS'e kalmaktan kasıt "halk oylaması" ile ismi öne çıkan kişinin gidip gitmeyeceğinin belirlenmesi durumudur. Kısacası, bu oylamalar sonucunda ismi öne çıkan kişilerin elenmesini belirleyen şey "halk oylaması" ya da SMS oylarıdır. Nihayetinde; yarışmacılar, yalnızca bir yarışmacı kalana kadar diğer takım arkadaşlarını bahsedilen oylama sistemi çerçevesinde elemekte ve en son kalan yarışmacı yarışmanın galibi olmaktadır.

Bu çalışmada incelenen *Survivor Ünlüler Gönüllüler 3*'ün (2013) ardından düzenlenen *Survivor Ünlüler Gönüllüler 4*'te (2014), eleme sisteminde değişikliğe gidilmiştir. Değişikliğe göre: İki kişinin SMS oylarına kalması ve bu kişilerden en düşük SMS oyunu alanın elenmesi üzerine kurulu olan eleme sistemi; eleme oyununda kaybeden takımdan bir kişinin halk oylamasına gitmesi ve oylamaya katılacak ikinci kişinin de, halkın en fazla desteklediği yarışmacı tarafından seçilmesi ile değiştirildi. Bu değişikliğin nedeni olarak da güçlü yarışmacının her zaman adada kalma şansı olmasının önünü açmak olarak deklare edildi.

Survivor'da her takımın kendi rengi vardır. Ödüllü yarışmalar düzenlenirken, kazanan takım ödülü hak etmektedir. Bu ödül bazen balık tutmak için bir olta, bazen çay-simit, bazen de duş alma imkanı olabilmektedir.

Bu çalışmada ayrıca incelenen, 2013 yılında Panama'da yapılan *Survivor Ünlüler Gönüllüler 3*'ün toplam 17 yarışmacısı bulunmaktadır. *Ünlüler*'in takımında 9, *Gönüllüler*'in takımında ise 8 yarışmacı bulunurken; yarışmacıların toplamda 8'i kadındır ve geriye kalan 9'u da erkektir. Takımlardaki isimler şöyledir:

Ünlüler Takımı: Nazenin Tokuşoğlu, Larissa Gacamer, Erhan Yavuz, Bennu Gerede, Dağhan Külegeç, Irmak Atuk, Cengiz Coşkun, Ümit Karan, Doğukan Manço.

Gönüllüler Takımı: Emel Erdemanar, Seda Akman, Mustafa Sürmen, Bozak Gören, Fatmagül Fakı, Duygu Çetinkaya, Murat Ceylan, Hilmi Cem İncetepe.

Giriş bölümde izleyicilere ilkin *Ünlüler* takımı tanıtılmaktadır. Henüz evlerinden çıkmadan gördüğümüz yarışmacıların profili şöyledir: Popüler bir basın çalışanı olan Nazenin Tokuşoğlu, eğitim yıllarında basket bol oynamış ve sporla ilgilenmiş biridir. Irmak Atuk, 2002 yılında yapılan Best Model of Turkey'de birinci, Best Model of Worl'de ise ikinci olmuş model ve oyuncudur. Profesyonel basketbolcu ve Spor Akademisi mezunu olan Cengiz Coşkun da aynı zamanda model ve oyuncudur. Brezilya doğumlu olan Larissa Gacamer, tiyatro eğitimi de alan reklamcı ve oyuncudur. Ümit Karan, profesyonel futbolculuk yapmıştır. Dağhan Külegeç, oyuncudur. Erhan Yavuz ise profesyonel ve ödüllü bir jokeydir. Bennu Gerede, fotoğrafçı ve oyuncudur. Doğukan Manço, sanatçı Barış Manço'nun oğludur.

İzleyiciler, *Gönüllüler* takımının yarışmacılarını ise ilk kez adaya yol almak üzere gittikleri havaalanında görürken, yarışmacılar adadayken tanıtılmaktadırlar. *Gönüllüler* takımındaki bazı isimler ise yine Acun Ilıcalı'nın yapımcılığını ve sunuculuğunu yaptığı bir reality show olan *Var Mısın Yok Musun?* isimli yarışmadan *Survivor*'a dahil olmuştur.

Uçak ve tekne yolculuğunun ardından adaya götürülen yarışmacılar ilk kez burada karşı karşıya gelmektedirler ve programın sunucusu olan Acun Ilıcalı onları "Hoş geldiniz" diyerek karşılamaktadır.

Bu çalışmanın odağına aldığı *Survivor Ünlüler Gönüllüler 3*'te ve gerekli görülen yerlerde diğer bölüm incelemeleri, *Survivor* programının ilk adı olan *Expedition Robinson*'un göndermede bulunduğu *Robinson Crusoe* romanına ve bu romandaki Robinson karakterinin "ada" macerasına bakılarak bir karşılaştırma ile ele alınacaktır. Yani, *Survivor*'daki modern doğa anlayışının izi Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunun üzerinden sürülecektir.

3.2. Robinson Crusoe'nun "Ümitsizlik Adası"¹⁹ ve Survivor Adası

Az önce de belirtildiği üzere, *Survivor* olarak bilinen reality show'un ilk adı *Expedition Robinson*'dur. Türkçeye *Robinson Seferi* olarak çevrilebilecek bu isim, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanı ile yine bu romanın bir tür "taklidi" olarak nitelendirilen ve Johann R. Wyss'in kaleme aldığı *İsviçreli Robinson Ailesi* romanından gelmektedir. İki romanın da hikayesi, gemi kazası sonucunda ıssız adaya düşen bir gezginin yaşam mücadelesi üzerinedir. Burada, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su üzerine konuşmak gerekir; çünkü Wyss'in yazdığı *İsviçreli Robinson Ailesi* aslında *Robinson Crusoe*'nun bir versiyonu sayılmaktadır. Bu nedenle hikayenin ilki ve aslı olan *Robinson Crusoe* üzerinden karşılaştırmalı bir *Survivor* okuması yapmak yerinde olacaktır.

3.2.1. Robinson Crusoe'nun Öyküsü

Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanı, İngiltere'de yaşayan bir tacir olan Kreuznaer ailesinin üçüncü oğlu olan Robinson Crusoe'nun başından geçenleri anlatmaktadır. Romanın hemen girişinde, tüm romanı ağzından dinlediğimiz Robinson Crusoe, kendi adının hikayesini, "Annemin ailesi Robinson adıyla tanındığından bana da Robinson Kreutznauer adı verilmiş, ama İngiltere'de sözcüklerin zaman içinde bozulmasından ötürü artık bize Crusoe diyorlar, biz bile kendimizi böyle adlandırıp adımızı böyle yazıyoruz," diye anlatır (Defoe, 2012, s. 1). Crusoe, gençliğinden itibaren tek hayali denizlere açılmak olan biridir. Gözü denize açılmaktan başka bir şey görmeyen Crusoe'nun babası ise onun bu eğilimine şiddetle karşı durur, tepki gösterir. Babası, Crusoe'ya, "kolay ve keyifli bir yaşam ve iş yaşamında başarılar kazanmak yerine neden avarelik etme niyetinde olduğunu" sıkça sorar. Bu öğütlere kulak asmayan ve nihayetinde "Tanrı'nın kutsamasını dilemeden ve babasının hayır duasını da almadan" 1 Eylül 1651 günü Hull'daki bir gemiye tayfa olarak yazılan Crusoe, maceraya ilk adımını atar (Defoe, 2012, s. 2-6). Crusoe'nun bulunduğu gemi ise henüz ilk yolculukta birkaç fırtınaya yakalanır ve gemi batmasına rağmen bütün mürettebat kurtulmayı başarır. Crusoe, bu facianın ardından Londra'ya geri döner; ancak "kem talihi onu yoluna devam etmeye zorlar" (Defoe, 2012, s. 13) ve o da Londra'ya ayak basar basmaz, yeniden, Afrika'ya ya da denizcilerin tabiriyle Gine'ye gitmek üzere denize açılan bir gemiye biner. Bu kez de Crusoe'nun bulunduğu gemi Afrika kıyılarına yakın bir yerde yol alırken Sale'li Türk

¹⁹ Robinson Crusoe, fırtınanın ardından batan gemiden sağ olarak kurtulduktan sonra 'ıssız ada'ya ayak bastığında, kendini, "Ben, zavallı sefil Robinson Crusoe." diye tanımlar ve adaya "Ümitsizlik Adası" adını verdiğini dile getirir (Defoe, 2012, s. 75).

korsanlar tarafından yakalanır ve tutsak olarak Fas kıyılarındaki Saltee Limanı'na götürülür. Buradaki iki yıllık sürenin ardından Crusoe, bir Mağribi olan Ksuri'yle birlikte kaçarak, bir Portekiz gemisine biner ve Brezilya'ya gider. Brezilya'da toprak satın alan Crusoe, dört yıllık çalışmasının ardından epey bir kazanç elde eder. Daha fazlasını kazanmak için ise kolları sıvar ve diğer çiftlik sahipleri ve tüccarlarla birlikte Afrika'ya gitmek için yola koyulmaya karar verir. Yolda yine büyük bir fırtına kopar ve gemi batar. Crusoe, tek kurtulan kişi olur. Bir şekilde adaya kadar yüzerek karaya ulaşır. Böylece, Crusoe'nun ıssız ada macerası başlar.

Robinson Crusoe'daki "doğa" tasviri, insanın onunla ilişkisi, bu eseri, "modern dünyanın başlıca mitlerinden biri" haline getirmiştir. Çünkü *Robinson Crusoe*, bireyciliği en arzu edilen insan niteliği olarak sunmaktadır (Watt, 2014, s. 220). *Robinson Crusoe*'nun "ıssız ada" hikayesinden esinlenen ve onu referans alan *Survivor* için de bu geçerlidir. Romanın başlıca kurucu unsurlarına bakıldığında ve ana karakter Robinson'un doğayla olan ilişkisine göz atıldığında, bu durum daha anlaşılır hale gelecektir.

3.2.2. *Robinson Crusoe* ve *Survivor*'da "Gerçeklik" Vurgusu

Ian Watt'ın (2014, s. 12) dediği gibi, "Bizler çoğunlukla *Robinson Crusoe*'yu bir roman olarak düşünmeyiz." Çünkü *Robinson Crusoe*, tarihsel bakımdan "gerçek" olarak kabul edilmektedir. Oysa ne romanın baş karakteri Robinson ne de romanda anlatılan hikayenin bir gerçekliği yoktur. Bu gerçeklik algısının oluşma nedeni ise romanın yazarı olan Daniel Defoe'nun çabasıyla olmuştur. Çünkü Defoe, eserinin "gerçek" olduğunda ısrar ederken, her defasında anlatılanın bir kurmaca olmadığını öne sürmüştür. Öyle ki yazar, öykünün uydurma olduğunu söyleyenleri "hırsızlara" benzeterek, "Bu suçlamayı yöneltenler, dağlarda yol kesenlerden ya da bir evi soyanlardan farksızdır" demiştir. Bu tepkisini daha da abartan Defoe, romanın baş kahramanı olan Robinson Crusoe'yu "gerçek" bir kişiymiş gibi konuşturarak, onun ağzından, "Asıl, itirazlar gerçeği yansıtmıyor" bile dedirtmiştir (Watt, 2014, s. 193). Daniel Defoe'nun bu "gerçeklik" varsayımını, *Survivor*'daki yapımcı ve yarışmacılarda da görmek mümkündür. Bu bağlamda, *Robinson Crusoe* ile *Survivor* arasındaki ilk ilişki kendini burada açığa çıkarmaktadır, yani "gerçeklik" vurgusunda. *Survivor*, bir reality show olması itibarıyla, olabildiğince "gerçeklik" mefhumu üzerinde durmaktadır. Çünkü reality programlar, kendisini, "gerçek yaşam" ve "gerçek insan" üzerinde temellendirmektedir; öyle ki "sıradan" insanın bu yarışmalarda baş rol olma nedeninin altında da bu neden yatmaktadır; çünkü sıradan olanın yaşamı gösteriştense ya da bir başka deyişle "yapay-kurmaca" olandan uzak olarak kabul edilmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere,

"gerçeklik", eğer söz konusu televizyonsa, karşımıza, "gerçek dünyanın televizyonda nasıl temsil bulduğu" sorunsalı olarak çıkmaktadır. Bu çerçevede, "modern mitler" yaratmada önemli bir güce sahip olan televizyonun, "modern bireyciliğin mitleri"²⁰ arasında sayılan *Robinson Crusoe*'nun bahsi geçen hikayesini televizyonda *Survivor* isimli reality show'da inşa ettiğini söylemek gerekir. Bu noktada, *Survivor*'ın yapımcısı olan Acun Ilıcalı'nın ve yarışmacıların "gerçeklik" vurgusu; yine bu "gerçeklik" için izleyicileri ikna etmek için gazetelerin, köşe yazarlarının seferber olması da bunu doğrulamaktadır.

Survivor Ünlüler Gönüllüler serisinin ilkinde (2011), *Ünlüler Takımı*'nda bulunan şarkıcı Nihat Doğan'ın "gerçeklik" vurgusu, tüm *Survivor* sezonlarında en akılda kalanı olmuştur. Nihat Doğan, *Survivor*'da yaşananların "gerçek olup olmadığı" tartışmalarının yoğunlaştığı bir dönemde, adeta Daniel Defoe gibi bu "gerçekliği sorgulayanlara" haykırarak, "Kaybetmek yok, kaybeden İstanbul'a gitsin. Burası Survivor beyler, burası Survivor! Burada şaka yok, her şey gerçek!" demiştir. Nihat Doğan'ın "gerçeklik" üzerine bu söyledikleri kamuoyunda alay konusu olurken, *Survivor*'ın "gerçekliği" tartışması üzerine iyi bir örnek olarak yerini korumaktadır.²¹ Yine 2011 *Survivor*'ında *Gönüllüler Takımı*'nda yer alan Taçmin Tümer'in, adadaki yaşama ilişkin anlatısı da "gerçeklik" söylemine ışık tutmaktadır. Taçmin Tümer'in, bir "mahremiyet" alanı olarak nitelendirilen tuvalete ve tuvalet ihtiyacına gönderme yaparak "gerçeklik" iknası için kolları sıvadığını görmekteyiz. Bunu, izleyiciyi "gerçekliğe" ikna etmenin en can alıcı noktası olarak görmek mümkündür. Çünkü, insan dışkısına işaret eden "tuvalet" ve "tuvalet ihtiyacı", modern yaşamın herkesin birbirinden saklaması gereken bir "sırrı" gibidir. Taçmin Tümer tam da böylesi bir "sırrı" açığa vurarak, üzeri örtülmeye çalışılan yalın bir gerçekliği ifşa ederek, "gerçeklik" iknasına girişmektedir. O, "(Adada) tuvalet gerçekten yok muydu?" sorusuna, önce, "Gerçekten yoktu!" diye yanıt vermektedir ve devamla da şunları söylemektedir:

"Ben hiç düşünmezdim bir yanımda Ebru, bir yanımda Asena, arkamda Özge gidip yan yana dizilip tuvaletimizi yapacağımızı. Geceleri tuvaletiniz geldiği zaman birini uyandıramıyordunuz ve mecburen tutmak zorunda kalıyordunuz. Ormanın içinde ışık yok, tek gitmek mümkün değildi (Hürriyet, 2011)."

Survivor Ünlüler Gönüllüler 3'teki Gönüllüler Takımı'nda yer alan yarışmacılardan "Yerli Adriana Lima" olarak adlandırılan Fatmagül Faki da *Survivor*'daki "gerçeklik"

²⁰ Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri* isimli eserinde, kendi "mit" tanımını şöyle yapmaktadır: "Kültürün her kesimince etraflı bir şekilde bilinen ve tarihsel ya da yarı tarihsel bir inanç olarak itibar gören, toplumun kimi temel değerlerini içeren veya simgeleyen geleneksel hikâye." (Watt, 2014, s. 17)

²¹ İlgili video için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=ihcHes1-168>

konusuna tuvalet meselesi üzerinden açıklık getirmeye çalışmaktadır. Fatmagül Fakı da, "Adada tuvalet var mı?" sorusuna şu yanıtı vermektedir:

"Var; orman, ağaç dibi, yapraklar! Ben kibar bir insan olduğum için 'Nereye gidiyorsun?' diye sorduklarında 'ormana' demeye utanıyordum, 'lavaboya' diyordum (Hürriyet, 2013)."

O da, Taçmin Tümer gibi, Survivor'da yaşananların "gerçek" olduğunu belirtmek için "dışkı" ve "tuvalet" konusuna başvurmaktadır. Yine 2011'deki yarışmada Ünlüler Takımı'nda yer alan yarışmacılardan Özge Ulusoy, şunları söylemektedir:

"Tuvalet hiç beklemiyordum yani ormana yapacağımı. Hiç beklemiyordum böyle bir şey yapacağımı. Tuvalet ihtiyacımızı giderebilmek için birlikte gidiyorduk ormana. Gece karanlıkta geldi mi tutuyorduk. Tuvalet çok zordu. Adada bronzlaştığımız için kaşın çıkmış tüyün çıkmış o kadar da görünmüyordu (Hürriyet, 2011a)."

Yine Survivor'ın 2010'daki *Kızlar-Erkekler* ve 2015'teki *Survivor All Star*'ın yarışmacılarından olan Merve Oflaz da bu konuda medyaya demeç veren yarışmacılar arasında yer almıştır:

"Tuvalet kabini falan yok. Barakanın 100 metre yakınına kimse tuvaletini yapmayacak kuralı koyuyoruz. Gidip kuma veya ormana yapıyoruz. Tuvalet kâğıdı da yok (Radikal, 2015)."

Böylesi bir "ifşanın" özellikle kadın yarışmacıların ağzından dile getirildiği görülmektedir. Tuvalet meseliyle ilgili henüz bir erkek yarışmacının özel açıklamada bulunmadığını burada belirtmek gerekir. Bu durum, ayrıca önemlidir; çünkü toplumda, modern yaşamın bu "sırrı"nı en çok saklaması gerekenin erkekten çok kadın olması gerektiği yönünde bir algı yer etmiştir. Bundan dolayıdır ki "dışkı" üzerinden kurulan "gerçeklik" anlatısının baş anlatıcıları kadınlar arasından seçilmiştir. Örneklerden yola çıkıldığında, artık *Survivor* adasında tuvaletin olup olmadığı konusunun önemsizleştiği fark edilecektir; mesele, asıl olarak, tuvaletin varlığı ya da yokluğundan ve yine tuvalet ihtiyacının nasıl giderilip giderilmediğinden ziyade, böylesi bir "mahremiyet" mekanının gerçeklik iknası için en can alıcı "silah" olarak kullanılıyor olmasıdır.

Diğer taraftan; programın yapımcısı Acun Ilıcalı'nın, gazeteci Alev Gürsoy Cimin'e verdiği söyleşide, Cimin'in, "Survivor'da gerçek olmayan şeyler var mı?" sorusuna verdiği yanıt da dikkate değerdir:

"Bu sorunun cevabını seyirci veriyor bence. Oradaki her şey sahici. Sahici olmasa bu kadar heyecanlı olmaz ki, bir anlamı da olmaz zaten. İzleyici

neden izlesin o zaman, açar film izler. Ben orada kalkıp da kendim senaryo yazsam ne kazanacağım ki?(Medyaradar, 2015)."

İlıcılı, "gerçeklik" vurgusunu heyecan ile ilişkilendirirken, yaşananların gerçek olmaması durumunda ortada bir heyecanın da olmayacağını öne sürerek, topu seyirciye atmaktadır. Yani İlıcılı'ya göre, Survivor, yüksek rating oranlarını yakalıyor olmasını, tartışmasız bir biçimde "gerçeklik" sunumuna borçludur. Öyle ki; aynı röportajda İlıcılı, *Survivor Ünlüler Gönüllüler* serisinin 2012'de yayınlanan ikincisinde yer alan yarışmacılardan Merve Büyüksaraç'ın "Survivor'da yaşananlar gerçek değildi, adada yemek veriyorlardı" (Vatan, 2012) açıklamalarına da şiddetle karşı çıkarak şunları söylemektedir:

"Yalan ve çirkin bir iftiraydı. Bununla ilgili de zaten dava açtık... Yahu 11 kere 'açlıktan ölüyorum' diye röportaj veren bir yarışmacı çıkıp şimdi 'aç kalmadım' dedi. Kararı artık siz verin, ben gülüyorum. Kız yalancı da neden yarışmayla ilgili yalan söylüyor onun yanıtını bulamıyorum ben (Medyaradar, 2015)."

Oysa Acun İlıcılı, aynı söyleşide kendiyle çelişmektedir. İlıcılı'nın, sahibi olduğu tv8'de haber programına neden yer vermediğine ilişkin verdiği cevap, onun, gerçeklik ve kurmacaya ilişkin çelişisini açığa vurmaktadır. İlıcılı, "Bir ev perdesiz ve halısız ev gibi değildir, bir TV kanalı da habersiz eksik değil mi Allah aşkına?" sorusuna, "O eksikliği hiç hissetmedim vallahi. Ben, görevimizin insanları mutlu etmek, kafasını dağıtmak olduğunu düşünüyorum. Sonuçta biz eğlence kanalıyız." yanıtını verirken, "Haber mutsuz mu ediyor ki?" sorusuna karşılık olarak da şunları söylemektedir: "Elbette. Hiç şüphesiz. Haber bülteni seyredip mutlu olanı duymadım ben. Korku filmi gibi haber bültenleri var (Medyaradar, 2015)." Nihayetinde Acun İlıcılı, tv8'in sloganını da şöyle özetlemektedir: "Mutluluk veren kanal! Mutluluk vermeye çalışıyoruz, inşallah da veririz." *Survivor*'ın yapımcısı da olan Acun İlıcılı'nın verdiği yanıtlar, onun *Survivor*'ı da "insanları eğlendiren" ve "kederden uzak tutan" bir program olarak tasarladığını gösteriyor. Öyle ki kendi televizyon kanalında habere yer vermiyor oluşu, onun gerçeğe de yer vermediğine işarettir. Çünkü haber, televizyonda gerçekliğin temsil bulduğu neredeyse tek anlatıdır ve bu anlatı dahi yeterince kurgusaldır. Erol Mutlu'nun (2008, s. 67) da belirttiği üzere, kitle iletişim araçlarının doğal olarak gerçeğe en yakın türü olan haberlerde bile haber ile gerçek dünya arasındaki ilişki oldukça sorunludur (Mutlu, 2008, s. 67). İlıcılı'nın açıklamaları üzerinden yapılacak çıkarım, *Survivor*'ın gerçekliği yansıtmadığını, aksine onu kurguladığını ele vermektedir. Özetle, İlıcılı, *Survivor*'ın tartışılan "gerçekliğine" aslında son noktayı da kendi koymaktadır: "Mutluluk vermeye çalışıyoruz!"

Eğer, *Survivor*'ın ardından yaptığı açıklamalarla "gerçeği" çarpıtmak ya da ona darbe vurmakla suçlanan eski yarışmacılardan Merve Büyüksaraç'ın anlattıklarına yeniden kulak verecek olursak, *Survivor*'daki "gerçeklik" kurgusu biraz daha anlaşılır hale gelecektir. Büyüksaraç, konuya ilişkin verdiği bir söyleşide, "*Survivor*'da gerçek olmayan neler var, hakikaten yemek veriliyor mu mesela?" sorusuna, "Pek çok şey prodüksiyon eseri. Bazı şeyleri ekip ayarlıyor ve sanki gerçekmiş gibi 10-15 dakikalık reality görüntüleri çekiliyor. Ve evet, yemek veriliyor (Milliyet, 2012)," yanıtını vermiştir. Büyüksaraç'ın bu açıklaması dahi *Survivor*'daki "doğa" tasarımını yerle bir edecek niteliktedir. Ancak onun, yarışmadaki iguana sahnesi ile ilgili söyledikleri, yaratılmak istenen "doğa" algısını anlamak açısından bir başka öneme sahiptir. Büyüksaraç, "İguana yakalanması ya da yarışmacı Alp'in eliyle ahtapot tutması gerçek miydi?" sorusunu şöyle yanıtlamaktadır (Milliyet, 2012):

"İguana bir tekneyle geldi, kafesin içinde. Alp'e verildi. Sanki Alp yakalamış gibi kameraya röportaj verip hayvanın boynuna ip bağlayıp reality görüntülerinin çekilmesine yardımcı oldu. Sonrasında ise hayvan yeniden kafese konup tekneyle yola çıktı. Bunun dışında eliyle ahtapot ya da yengeç yakalayabilen insan tabii ki yoktur. İnsanların bunu bilmesi ya da farketmesi gerekirdi."

Büyüksaraç'ın bu demeci, *Survivor*'da yaratılmak istenen doğa algısını anlamak açısından açıklayıcıdır. Çünkü, tropikal iklimlerde yaşayan bir hayvan türü olan iguana, tam da "insan dışı doğa" tasavvurundaki bir resme ait gibidir; rengi, duruşu ve şekliyle bu resmin tamamlayıcı işlevi olarak kullanılmaktadır. Öyle ki *Survivor*'ın logolarında kullanılan kafa iskeleti, ateş, ok gibi görsellerden biri de iguanadır. Kısaca söylemek gerekirse eğer, iguananın, kafesin içine konularak bir adaya getirilmesi ve bir oyuncak gibi yarışmacıların önüne atılması trajik olmasının yanı sıra, *Survivor*'ın "ehlileştirilmiş" değil de "vahşi doğa" olduğunu öne sürebilmek ve gerçeklik vurgusunu güçlendirebilmek için önemlidir.

İki anlatıdaki "gerçeklik" ısrarı da "doğanın olduğu gibi yansıtıldığı" ve "karakterlerin yaşadıklarının gerçek olduğu" iddiasını güçlendirmek için kullanılmaktadır. Oysa ikisinde de "yansıtılan" değil, yeniden "kurulan" bir doğa söz konusudur. Bunca "gerçeklik" vurgusunun ve ısrarının ise yeniden kurulanı sanki "olanmış" gibi göstermek amacı taşıdığını söylemek gerekir. Bu noktada Jean Baudrillard'ın (2005, s. 15) "yeniden canlandırma"ya ilişkin söylediklerine kulak vermek gerekir: "Yeniden canlandırma sisteminde giderek büyüyen çatlaklarla doğru orantılı bir şekilde artan kuşkuyla birlikte, gerçeklik de herkesin uymak zorunda olduğu bir tür buyruğa, ahlaki sürekliliğe dönüşmektedir." Gerçekten de böyledir; *Survivor*'da, başta yapımcı Acun Ilıcalı'nın ve

devamla da yarışmacıların (yani karakterlerin) "gerçeklik" ısrarı da bunu göstermektedir. Seyirciden istenen şey, "Tanrı gibi bir tür inanç nesnesi haline getirilmek istenen gerçekliğe" boyun eğmesi ve ona tapmasıdır. Gerçeklik bir tür dayatma halini almıştır. Oysa Baudrillard'ın (2005, s. 16) sorduğu haliyle, "Gerçekliğin neredeyse otomatik denilebilecek bir şekilde üretildiği bir dünyada gerçekliğe inanmak mümkün müdür?" Onun cevabı, "gerçekliğin kendi kendini zehirlediği"dir. Aslında, *Survivor*'da da "gerçekliğin" gerçekliğini ispatlama çabası buna işarettir.

3.2.3. Ödüller ve Emek Öğretisi

Karl Marks, *Kapital*'in birinci cildinde *Robinson Crusoe* ile ilgili olarak şunları söylemektedir (Marx, 2007, s. 86-87):

"Robinson Crusoe denemsi, ekonomi politikçiler için gözde bir tema olduğundan, Robinson'a, adasında bir göz atalım. Ne denli mütevazı olsa da, o, bazı gereksinimleri karşılamak zorundadır ve bu nedenle de, alet ve eşya yapmak gibi, keçileri ehlileştirmek gibi, balık tutmak ve avlanmak gibi, değişik türden biraz yararlı iş yapması gerekir. Dua ve benzeri şeyleri, kendisine zevk verdiği ve bunlara dinlenme gözüyle baktığı için, hiç hesaba katmıyoruz. İşlerinin çeşitli olmasına karşın, şekli ne olursa olsun, emeğinin, bir ve aynı Robinson'un etkinliği olduğunu ve dolayısıyla bu çalışmaların insan emeğinin farklı biçimlerinden başka bir şey olmadığını bilir. Zorunluluk, onu, zamanını, değişik türden işlerine kusursuz olarak bölmeye zorlar. Genel etkinliği içinde, eğer bir iş ötekisinden daha fazla yer tutuyorsa, bu, amaç edinilen yarara ulaşmak için yenilmesi gerekli güçlüğü az ya da çok olmasına dayanır. Dostumuz Robinson, bunu, çok geçmeden deneyimleriyle öğrenir ve batan gemiden bir saat, kayıt defteri, mürekkep ve kalem kurtararak halis bir İngiliz olarak derhal muhasebe tutmaya koyulur. Envanterinde, kendisine ait yararlı eşyaların, bu eşyaları yapmak için gerekli işlerin ve ensonu bu eşyaların belirli niceliğini elde etmek için harcadığı ortalama emek-zamanının bir listesi bulunur. Robinson ile, kendi yarattığı bu serveti oluşturan eşyalar arasındaki ilişki, o kadar basit ve açıktır ki, bunu, büyük bir çaba harcamaksızın bay Sedley Taylor bile anlayabilir. Ve gene de bu ilişkiler, değerin belirlenmesi için esas olan her şeyi içermektedir."

Aslında Marks, Robinson Crusoe hakkında ilk yorumlarını yaptığı *Felsefenin Sefaleti* ve *Grundrisse* adlı eserlerinde, Robinson'a "sadece kendisi için üreten ve dolayısıyla üretim sürecinin gerçek temsilcisi olmayan bir münzevi" yakıştırmasını yapar (Watt, 2014, s. 228). Ancak Ian Watt (2014, s. 229), yukarıda *Kapital*'den alıntı yapılan kısmı da referans göstererek, Marks'a göre, Robinson Crusoe'nun emek-değer kuramının asıl meselesine emsal teşkil ettiğini belirtir. Ona göre, Marks, Robinson Crusoe'yu bir mite dönüştürmüştür ve onun asıl saldırdığı şey de budur. Jean Baudrillard (2009, s. 171) da, burjuva iktisatçıların Robinson Crusoeçuluk oynamalarıyla haklı olarak alay eden Marks'ın Robinson'u hafife

aldığını savunur. Ticari değeri açıklamakta zorlananlar ile Robinson'un elde ettiği zenginlikle olan sıradan ve açık ilişkilerini karşılaştırırken Marks'ın tuzağa düştüğünü öne süren Baudrillard'a göre, Marksist varsayımdan yola çıkarak, Burjuva ekonomi politığının tüm ideolojik yapısı Robinson'da özetlenmektedir. O, öyküde karşımıza çıkan her şeyin Burjuva düşüncesinin belirsiz ve metafizik yapısıyla özellikle de insanın sahip olduğu araçlar ve emeğin karşılığı olan ürünlerle olan ilişkisine kadar birebir örtüştüğünü söyler. O, Robinson Crusoe'nun hikayesini "yeryüzü adlı cennetin burjuva versiyonu" olarak nitelendirir. Feodalizm ya da Burjuvazi gibi her büyük toplumsal üretim düzeninin kendine özgü ideal bir masalı olduğunu dile getiren Baudrillard (2009, s. 172), Robinson masalında da önceki ziraat ve zanaat biçimlerinin yer aldığı ıssız bir adada tek başına sürdürülen bir yaşamdan, pazar ekonomisi kuralları ve değiş tokuş sürecinin yer almadığı; bireysel özerklik, herkese hak ettiği ve ihtiyaç duyduğu kadarı ve doğal ahlak anlayışı gibi ideal burjuva insan ilişkilerinden söz edildiğine dikkati çeker.

Robinson Crusoe'yu "ıssız ada"ya kadar sürükleyen şey, her ne kadar "macera" tutkusu gibi görünse de aslında bunun nedeni onun zengin olma isteğidir. Çünkü Robinson, ilk gemi macerasında büyük bir tehlike atlatmış, ikinci maceraya atıldığında ise karşılaştığı tutsaklığın ardından Brezilya'da bir servet elde etmiştir. Onu ıssız adaya götürecek şey ise bu servetini katlama isteği olmuştur. Nihayetinde Crusoe'nun niyeti zenginlik olsa da, adada zorlu bir ders öğrenmek zorunda kaldığına da şahit oluruz; bu ders ise "emeğin değeri"dir. Robinson, kendi emeğinin ödülleri "kazanır". Roman, bizi, yoğun emeğin insanı kurtardığı düşüncesine ve "onurlu emek" fikrine yöneltir (Watt, 2014, s. 213). Burada, *Survivor*'daki yarışmacıların da tıpkı Crusoe gibi "ıssız bir ada"ya sürüklendiğini görürüz. Onlar, bu ıssız adaya düşmezler, oraya götürülürler; ancak yarışmacıların dünyanın bir ucundaki adaya "sürüklenme" nedeninin altında, Robinson'unkine benzer bir niyet bulmak mümkündür. Her ne kadar yarışmacılar da Crusoe gibi sürekli olarak "macera tutkusu"nu dillendirse de asıl amaçlarının büyük ödülü kazanmak, ünlü olmak ya da ünlerini pekiştirmek olduğu açıktır; nihayetinde amaçları bir zenginlik elde etmek ya da zenginliğe gidecek yolu -ünlü olmak bu yollardan biridir- açabilmektir. *Survivor*'ın yapımcı firması olan Acun Medya'nın yarışmacılara dışarıdan verdiği ücret de bu "zenginlik" konusunun daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Acun Medya, *Survivor*'a götürdüğü ünlülere, Türkiye'deki kazançları kadar haftalık verirken, gönüllülere de belli bir ödeme yapmaktadır (Eyüpoğlu, 2015).

Yine *Survivor*'da da yoğun bir "emek" öğretisi söz konusudur. Yarışmacılar her ne kadar bir "birliği" ya da "komün"ü temsil ediyor gibi görünse de özünde tektirler; çünkü bir yarış içerisindeyler. Bu, her birinin kendi çıkarını gözetmesine yol açmaktadır. Çakışan çıkarlar beraberinde Robinson'unkine benzer bir "onurlu emek" fikrini doğurur. En çok çalışan kazanır, en çetin mücadeleyi veren büyük ödüle doğru yol alır; nihayetinde adada sadece bir kişi bu ödülü kazanacaktır ve bu da ancak ve ancak "onurlu emek" ile yani ödül oyunlarındaki mutlak başarıyla mümkündür.

Bu çalışmanın eğildiği *Survivor Ünlüler Gönüllüler 3*'teki ödüllere bakıldığında, emek öğretisinin izine rastlanmaktadır. Örneğin; 1. bölümde bahsedilen ilk ödül, yaşamı idame edecek bir takım erzakları içermektedir. Ödül Oyunu gereği, kazanan takım daha fazla erzak edinme şansı yakalamaktadır. Takımlar, 15 gün boyunca bu erzaklarla idame edecekleri için, ödül, "hayati" önemdedir. Nihayetinde yarışın kazananı olan Ünlüler, Gönüllüler Takımı'ndan daha fazla erzaka sahip olma imkanı yakalamıştır. Testere, balta, soğan, patates gibi şeyleri tedarik eden yarışmacılar, "emeklerinin" karşılığında daha fazla yiyecek ve araç-gereçle ödüllendirilmişlerdir. Yarışmanın 1. bölümünün ikinci yarışında ise, yarışmacılara, balık tutabilmek için gerekli malzemelerin "ödül" olarak verildiği görülmektedir. Bu "ödül" de yarışmacılar açısından önemlidir. Düzenlenen vagon yarışını da Ünlüler Takımı kazanmaktadır ve ödülün sahibi olmaktadır. 2. bölümdeki ilk Ödül Oyunu ise yarışmacıları ev sahibi yapmaktadır. İplerle birbirine bağlı olan yarışmacıların parkurları geçmesi üzerine kurulu olan yarışmanın kazananı Gönüllüler Takımı olurken, ödülü de onlar almaktadır. Aynı bölümdeki, ağırlık taşıma ile süren yarışın ödülü ise "dokunulmazlık"tır. Bu ödül, kazanan takımı koruma altına almaktadır. İlk iki bölümdeki Ödül Oyunları'nın ardından verilen ödüllere bakıldığında ise pizza (3. bölümde), sandviç (4 bölümde), hamburger (7. bölüm), İtalyan restaurantında yemek ve pasta (30. bölüm) gibi yiyeceklerin yarışmacılara bahşedildiği görülmektedir. Bu ödüller ile, verilen şeylerin reklamı da yapılmaktadır. Örneğin 7. bölümde verilen ödül, dünyaca ünlü bir hamburger markası olan Burger King'in menüsüdür. Bu her ödül oyunundaki yiyecek için firmalar yapımcıya belli bir ücret ödemektedir. Örneğin *Survivor All Star*'daki her ödül oyununun yiyeceği için firmaların ödediği para 130-150 bin arasındadır (Eyüpoğlu, 2015). Bu durumu iki yönlü okumak olasıdır: Birincisi, salt reklam amaçlıdır; ikincisi ise ödüllerin modern olana bir gönderme yaptığı gerçeğidir. Kuşkusuz, bir pizza ya da hamburgerin, modernizme gönderme yapacak en iyi araçlar olduğunu söylemek abartılı bir yorum olmayacaktır; hele ki bunlar "vahşi doğa"da sunuluyorsa... Yani, ilk iki bölümden sonra yarışmacılara verilen ödüller, bir "ihtiyaç"

düzeyinde değildir ve tamamen modern olanın imrendilmesi, ondan yoksun olmanın ve nihayetinde ona erişmenin kutsallığına işaret etmektedir.

Burada 51. bölümdeki son Ödül Oyunu'ndan da bahsetmek gerekir. Son olarak Ünlüler Takımı'ndan Ümit Karan ve Doğukan Manço'nun, Gönüllüler Takımı'ndan ise Hilmi Cem ve Murat Ceylan'ın kaldığı adada, finalden önceki bölümde, düzenlenen Ödül Oyunu'nun hediyesi New York seyahatidir. Kazanan takım ABD'nin en kalabalık bu şehrinde 2 günlük gezi ve "bir bavulu dolduracak" kadar alış veriş hakkı kazanmaktadır. Yapılan yarış sonucunda ödülü Gönüllüler Takımı kazanıyor. Uçakla New York'a götürülen Hilmi Cem ve Murat Ceylan, uzamış sakalları ve adadaki kıyafetleriyle şehirde gezinirken, "kapitalizmin başkenti" olarak nitelendirilebilecek bu şehirde birer "yabanıl" gibi resmedilir. *Survivor*'ın modern olan ile yabanıl olanı karşılaştırdığı ve modern olanı kutsadığı belki de en keskin ve en can alıcı sahnesi budur. Aslında bu sahne, *Survivor*'ın da özeti niteliğindedir: Modern olanın cazibesi karşısında yabanıl olanın sefilliği... Hilmi Cem ve Murat Ceylan'ı "yabanıl olanın sefilliğine" sürükleyen şey ise "doğa"dan başkası değildir.

Her bölümde tekrar eden yarışlar sonucunda ödüller değişse de yarışların mantığı değişmemektedir; daha çok "emek veren", ödülün ya da ödüllerin -bir noktadan sonra ödülün ne olduğu da önemsizleşmektedir- sahibi olmaktadır. Yarışmadaki bu "ödül" mantığı, *Robinson Crusoe*'daki "emeğin değeri" öğretisi ile örtüşmektedir. Adadaki yaşam mücadelesi ve adadan çıkışa giden yolda ödüller "hayati" önem arz ederken; bu, mutlak bir şekilde "emek"le ilişkilidir. Baudrillard'ın Robinson yorumundaki gibi, herkese hak ettiği ve ihtiyaç duyduğu kadarının verilmesi "ödüllerin" ana unsurudur. Yarışlarda verilen ödüller de bize bunu göstermektedir. Herkes hak ettiği kadarını almaktadır: Kazanan takım daha çok, kaybeden takım ise ya daha az ya da hiç! Robinson'daki gibi, herkes "emeğinin değeri"ni kazanmaktadır. İlk bölümde başlayan bu öğretisi, son bölümdeki "büyük para ödülü"ne kadar sürmektedir.

3.2.4. Akıl-Doğa İkiciliği ve Doğanın Tahakkümü

Val Plumwood (2004, s. 11), Batı kültürünün, insan-doğa ilişkisini bir ikicilik olarak görmüş olduğunu, bunun da Batı'nın doğaya yaklaşımının, çevre krizinin temelinde yatan sorunlu yönlerinin çoğunluğunu, özellikle de insan kimliğinin doğanın "dışında" kurgulanması durumunu açıkladığını savunmaktadır. "Karı kavramı karşısında koca kavramı, köle kavramı karşısında efendi kavramı gibi, doğa kavramı karşısında da akıl kavramı

birleştirici ve tanımlayıcı bir karşıtlık oluşturur" diyen Plumwood (2004, s. 12), Batı geleneğinde akla efendiliğin ayrıcalıklı konumunun verildiğine dikkati çekmektedir. Plumwood, aklın dışladıkları karşısında doğanın kapsadıklarını ise şu şekilde özetlemektedir:

"Aklın dışlanan ve değersizleştirilen karşıtı olarak doğa, akıldışının, inanç ve deliliğin alanı olduğu gibi, duyguları, bedeni, tutkuları, hayvanlığı, ilkel ya da uygarlaşmamış olanı, insandışı dünyayı, maddeyi, fizikselliği ve duyu deneyimini içine alır. Bir başka deyişle doğa, aklın dışladığı her şeyi içine alır (Plumwood, 2004, s. 34)."

Bu çerçevede, akıl-doğa ikiciliğinin yapısının temelde iktidarın perspektifi olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu perspektif, hem insanlık hem de akıl üzerinde hak iddia eden özneyi, efendinin karşıtı olan ötekileri dışlama yoluyla bir tür doğa olarak inşa etmektedir (2004, s. 67) ve akıl-doğa ikiciliği diğer hiyerarşiler dizisi için bir temel oluştururken, onları onaylayarak destekler (2004, s. 68).

Plumwood, ikiciliği tanımlayan temel özellikleri şöyle sıralamaktadır (2004, s. 71-79):

1) *Arka plana itme (inkar)*: Ötekini gereksizleştirmekten, ötekinin katkısının hatta varlığının önemini inkar etmekten ve çeşitli odak ve ilgi mekanizmalarından geçer.

2) *Radikal dışlama (Derin ayrım)*: Bunun temel düsturu, "Ben bu düşük ötekiye hiç benzemem"dir. Radikal dışlama, değişime açık olmayan, köprülere fırsat tanımayan, birleşmeyi, sürekliliği ve yakınlığı bile tasavvur edilmez kılan bir ayrılık gerektirir.

3) *Kendine katma (ilişkisel tanım)*: Ötekiyi yalnızca kendine göre, kendi ihtiyaç ve isteklerine göre bir eksiklik veya yokluk olarak tanımlamak.

4) *Araçsalcılık (nesneleştirme)*: İkiciliklerde alttaki tarafta olanlar efendinin ya da merkezin çıkarları uğruna kendi çıkarlarından vazgeçmek zorunda kalırken, efendinin amaçlarına araç edirlirler. Yani temel ölçüt, merkezin yararına olup olmama meselesidir.

5) *Homojenleştirme ya da klişeleştirme*: Homojenleştirme ile aşağısıanan grubun içindeki farklılıklar görmezden gelinir. Bu, hem araçsalcılığı, hem kendine katmayı, hem de radikal dışlamayı destekler.

İkiciliğin bu özellikleri de dikkate alınırsa eğer; Batı'da doğanın araçsallaştırıldığı, homojenleştirildiği, çoğu anlamı ve karşıtlıklarıyla radikal bir dışlamaya maruz kaldığı, arka

plana itildiği tarihsel bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısaca; ikicilik, yalnızca insan kimliğini ve insan-doğa ilişkilerini kavrayışımızı değil, Batı'daki mekanizmacı doğa anlayışını da şekillendiren şey olmuştur. İkicilik ile kutsallık addedilen akılcı gelenekte, nasıl ki insan kimliğinin merkezi özelliği akıl olarak görülüyorsa, doğanın merkezi de akıldan yoksun olarak görülmektedir (Plumwood, 2004, s. 143).

Nihayetinde, *Robinson Crusoe*'da da bu ikicilik kendini göstermektedir. Crusoe'ya göre "doğa" hayran olmak için değil, sömürmek için caziptir ve adanın toprakları da adeta 'bizi geliştir' diye bağırır. Yani romanın yazarı Defoe'nun ekolojik görüşü, doğayı ve doğal yaşamı değil, kırsalın kentleşmesini öne çıkarır (Watt, 2014, s. 225). Diğer taraftan Robinson'un izlediği çalışma yöntemi düzeyi, vasatın üzerindedir; mallarla ilgili tuttuğu envanterler, yine adadaki durumuna ilişkin tuttuğu 'artı' ve 'eksi'ler onun muhasebeciliğinin boyutunu göstermektedir (2014, s. 201-202). Kısaca, Robinson, doğayı araçsallaştırmaktan kendine katmaya dek ikiciliği tanımlayan her özelliği sergilemektedir.

Doğa'ya karşı benzer bir sömürgeci mantığı *Survivor*'da da görürüz. *Survivor*'da "doğa", yarışmanın başından sonuna kadar bir mücadele alanı olarak görülür ve öyle de resmedilir. Robinson'un adadaki yaşamında nasıl ki tarihin ekolojik gelişiminin bir temsilini görüyorsak, aynısını *Survivor* adasında da görmemiz mümkündür. Robinson en başta toplayıcı, avcı ve balıkçıdır; kısa bir süre sonra da hayvancılık ve tarım faaliyetlerine geçer. Yabani keçileri evcilleştirir, onlardan süt sağmaya başlar, nihayetinde ise tereyağı ve peynir imal eder. Devamla da düzenli bir şekilde tahıl yetiştirir. Bunları ise alet, saklama kabı, araç gereç, mobilya imalatı gibi şeyler takip eder. Kısa süre içerisinde masa, sandalye gibi günlük ihtiyaçlarını ve rahatını temin edecek ıvır zıvır biriktirir. Robinson'un doğayı kullanarak araç gereç elde etmesi usçu ekolojik bakış açısının bir temsilidir (Watt, 2014, s. 196-197). Öyle ki, Robinson, bu akılcılığını bir noktada şöyle açıklamaktadır:

"Yeri gelmişken söylemeliyim ki mantık matematiğin özü ve temeli olduğu için, her şeyi mantığa uygun biçimde belirleyip birbiriyle bağdaştırarak ve nesneler hakkında en mantıksal kanaatlere vararak herkes zamanla her tür mekanik zanaatta ustalaşabilir. Ömrümde elime hiç alet almamıştım; yine de zamanla, emek, özen ve buluşla sonunda her istediğimi yapacak hale geldim, hele de gereken aletlerim varsa (Defoe, 2012, s. 72)."

Plumwood'un (2004, s. 147) belirttiği gibi, insan-doğa ikiciliğinin evrimindeki ilk adım, zengin bir alan oluşturan tüm diğer insani ve insandışı özellikleri dışlayarak, aşağısıyarak ya da önemsizleştirerek, normatif (en iyi ya da ideal) insan kimliğinin zihin ya da akıl olarak kurgulanmasıdır (Plumwood, 2004, s. 147). İşte Robinson'da da bu akılcı

anlayış karşımıza çıkmaktadır. *Survivor*'a baktığımızda ise bu tarihsel ekoloji mantığının benzer bir biçimde temsil edildiğini görürüz. İşin, neredeyse, "ateşin bulunuşu"na kadar götürüldüğü *Survivor*'da, örneğin, yarışmanın ilk bölümünde yarışmacılara belli başlı araç gereçler sınırlı olarak verilir. Bunlar, tıpkı Robinson'un gidip batan gemisinden aldığı ve onu bir avcı-balıkçı yapacak araçlarla benzerdir; zamanla başlıca yarışmalar düzenlenerek bu araç gereçlerin sayısı ve çeşidi artırılır. Bu yarışlarda kazanılan ödüller ile yarışmacılar "doğayı kontrol altına alabilecek", "yaşamlarını kolaylaştırabilecek" araçlar edinirler. *Survivor* yarışmacılarında tarımsal bir faaliyet görmeyiz ve yine hayvanların evcilleştirilmesi de söz konusu değildir; ancak programda, *Robinson Crusoe*'daki tarihsel ekolojik dizgenin malum mantığının kurulma çabası görülmektedir.

Survivor Ünlüler Gönüllüler 3'ün ilk bölümünde düzenlenen ilk iki Ödül Oyunu'nda verilen ödüller, erzak almak için belli miktarda para (-ki bu parayla yarışmacılar balta ve testere gibi araçlar almaktadırlar) ve balık tutmak için gerekli olan palet, olta, zıpkın ve ağ gibi malzemelerdir. Yarışmanın ikinci bölümünde verilen ödüller arasında ise barınak bulunmaktadır. Kısaca, ilk iki bölümde, yarışmacıların temel ihtiyaçlarını ya da bir başka deyişle "doğayı kontrol altına alabilecekleri"ni sağlayacak ödüller verilmektedir. Sonraki bölümlerde ise sandviç ve pizza gibi "yaşamı idame" etmekten uzak ödüllerin verildiği görülmektedir. Ancak bu durum, yine de *Survivor*'daki ekolojik kurgunun, *Robinson Crusoe*'dakine benzer biçimde işlediğini bizlere göstermektedir.

3.2.5. Cinsellik, Cinsiyet Eşitsizliği ve Doğa

Batı düşüncesinde, akıl-doğa, kültür-doğa gibi ikiciliklerin yanı sıra, temel olan ikiciliklerden biri de kadın-erkek ikiciliğidir. Plumwood (2004, s. 65), özellikle kadın-erkek, zihin işi-kol işi (zihin-beden), medeni-ilkel, insan-doğa ikiciliklerinin doğrudan ve sırasıyla toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk ve doğa baskılarına tekabül ettiğini ve bunların doğallaştırıldığını belirtir. Toplumsal cinsiyet ideallerinin önemli bir rol oynadığına dikkat çeken Plumwood (2004, s. 66), bunun nedeninin, toplumsal cinsiyet ideallerinin özellikle akıl ideallerini barındırması olduğunu söyler. Bu ideallerin, erkekler söz konusu olduğunda ekseriyetle efendinin seçkin erkek kimliğine başvurmak olarak karşımıza çıktığını dile getiren Plumwood, "İşte bu yüzden ikicilikler listesinin ilk sütunu geleneksel olarak erkeklere tahsis edilmiş özelliklerin bir listesidir. İkinci sütun ise geleneksel olarak erkek ideallerinden dışlanarak kadınlara, dışlamayla tanımlanan cinse yakıştırılan özellikleri verir," diye belirtmektedir (Plumwood, 2004, s. 65-66).

Özetle; akıl-doğa karşıtlığında, toplumsal cinsiyetli bir akıl-doğa karşıtlığı en genel, birleştirici ve temel ikiciliktir. Bu ikiciliğin yol açtığı eşitsizlik, *Robinson Crusoe* ve *Survivor*'da da görülmektedir. Robinson'un düştüğü adada cinselliğin adı yoktur. Robinson ne bir kadını arzular ne de cinselliğe dair bir şey dile getirir. Nihayetinde Robinson'un bir "topluluğun" eksikliğini duyduğu zaman da aklına gelen şey bir kadın olmaz, sadece bir erkek kölesi olmasını ister (Watt, 2014, s. 217). *Survivor*'ın bu çalışmada incelenen *Ünlüler Gönüllüler 3* adlı sezonunda da (ve diğer sezonlarda da) durum farklı değildir. 8 kadın, 9 da erkek yarışmacının bulunduğu adada cinsellik adeta yasaklanmıştır. Sanki yaşamın bir parçası değilmişçesine dışlanan cinsellik, yarışmanın modernizm öğretisini en iyi gösteren unsurlardandır. "Doğa"yı ve "doğal yaşamı" yansıttığını iddia eden bir yarışmanın bu konuya ilişkin olarak izleyiciye verdiği mesaj sadece "nasıl hayatta kalınacağı" ve "doğayla nasıl mücadele edileceği"dir. Max Weber'in belirttiği gibi; akıl dışı ve tehlikeli bir etken olarak görülen ve akılcı menfaatlerle çatıştığı düşünülen cinselliğin hayattan dışlanması (Watt, 2014, s. 218) *Survivor*'daki "doğal hayat"tan da defedilmiştir. Tıpkı Robinson gibi "aklı" kullanarak doğayı kontrol altına almak için çabalayan yarışmacıların cinselliği dillendirmesi yasaklanmıştır.

Yarışmada cinselliğin nasıl "tehlikeli" addedildiğini ve "doğa ile mücadelede nasıl bir engel teşkil ettiğini" anlamak için, farklı sezonlarda *Survivor*'da bulunan iki kadın yarışmacının konuya ilişkin açıklamalarına bakmak yerinde olacaktır. Bu yarışmacılardan biri *Survivor*'ın 2010'daki *Kızlar-Erkekler* ve 2015'teki son yarışması olan *All Star* sezonlarında yer alan Merve Oflaz'dır, bir diğeri ise yine *Survivor Kızlar-Erkekler*'in yarışmacılarından Gizem Hatipoğlu'dur. Yarışmacılar adadaki cinsellik ve aşk konusuna ilişkin olarak şunları söylemektedirler:

Merve Oflaz: "Ada ortamı âşık olmaya hiç müsait değil. Başkalaşıyorsun. Orada cinsiyetimiz yok. Mesela ben Doğukan'a erkek olarak bakmıyordum, o da beni kadın olarak görmüyordu. Sonuçta vücudun deformasyona uğruyor. Açlıkla mücadele edip yarışmalarla ve elenme durumuyla uğraşırken hiç aklına gelmiyor. [...]İsteğin kesinlikle köreliyor. Aklına hiç bir şey gelmiyor. Sevgilim Selim eğer adada olsaydı da eminim yine aklıma gelmezdi.

Gizem Hatipoğlu: "Ben yarışmadayken Hakan'la birlikteliğimiz başlamıştı ve ama oradaki psikoloji çok farklı. Düşünmüyorsun."

Survivor'da erkek ve kadın yarışmacılar arasındaki cinsiyet eşitsizliği de "doğal olan" olarak resmedilmektedir. Bu eşitsizlik de tıpkı adadan dışlanan cinsellik gibi "doğa" ile özdeşleştirilmektedir. Türkiye'deki *Survivor*'ın 9 sezonundan sadece birinde kadın "büyük

ödüle" ulaşabilmiştir. 2010 yılındaki *Survivor: Kızlar ve Erkekler* sezonu dışında kalan yarışmalarda "doğa ile mücadele"de mutlak zafer hep erkeklerin olmuştur. Bu sezonun finalinde 500 bin TL'lik ödülün sahibi Merve Oflaz olmuştur; geriye kalan diğer sezonlarda ise hep erkekler birinci olmuştur.

Düzenlenen Ödül Oyunları'nda erkek ve kadınlar yarıştırlmamıştır bile. Örneğin; *Survivor Ünlüler Gönüllüler 3*'ün incelenen 7 bölümünün hiçbirinde kadın ve erkekler karşı karşıya getirilmemiştir. 1'inci bölümdeki sandık ve vagon oyunu yarışlarında, 2'inci bölümdeki ağırlık taşıma yarışında ve 3'üncü, 4'üncü 30'uncu vd. bölümlerdeki Ödül Oyunu ve Dokunulmazlık Oyunu yarışlarında erkekler erkelerle kadınlar da kadınlarla yarıştırlmıştır.

Survivor'da rollerin dağılımı da cinsiyet eşitsizliği üzerine kuruludur: İlk bölümde takımlara verilen ve onları birer "avcı" toplumu haline getirecek olan malzemeleri (olta, testere vb.) kullanan erkek olurken, kadına "mutfak" işleri layık görülmüştür. Kısaca, yarışmada "avcı" erkektir, ava çıkan erkektir, kadın ise erkeğin getireceği şeyi bekleyendir. Örneğin Ünlüler Takımı'nda Ümit Karan ve Dağhan "avcı grubu" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Survivor'da *gerontokrasi* de cinsiyet eşitsizliğini derinleştiren bir diğer belirleyici unsur olmuştur. İlk bölümde, Acun Ilıcalı, yaşı büyük olduğu için, Ödül Oyunu sonucunda kazanılan parayı Ümit Karan'a teslim edip onu Ünlüler Takımı'nın "abisi" ilan ederken; Gönüllüler Takımı'nda ise Bozok da yine yaşından dolayı yarışmacıların "abi" diye hitap ettiği kişi olmuştur. Kısaca erkek, kadın karşısında, "abi" ya da "baba" figürü olarak yüceltilirken, kadın ise yine modern hayattaki rolüyle yani "anne" rolüyle resmedilmiştir.

SONUÇ

Bu tezde, *Survivor* isimli reality show'da "doğa"nın nasıl resmedildiği, eleştirel söylem analizine tabi kılınarak incelenmiştir. Çalışma boyunca, modern doğa anlayışı ve bu anlayışın *Survivor*'da nasıl temsil bulduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın, *Anlatı ve Gerçekli İlişkisi Bağlamında Reality Show* başlıklı ilk bölümünde, televizyonda bir anlatı türü olan reality show'un özellikleri anlatılarak, bu melez türün "gerçeklik" ile ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise, reality show konusu insan-doğa ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Bu nedenle, *İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Reality Show* başlıklı bu bölümde öncelikle "doğa" kavramının ve insan-doğa ilişkisinin Batı düşünümündeki değişimi ve dönüşümü açıklanmıştır. Modern doğa anlayışına uzanan yolda insan-doğa ilişkisine temel olan *İnsan Dışı Doğa Tasavvuru* ve yine *Doğa-İnsan İlişkisini Anlamada Kurucu Bir Kavram Olarak Rekabet Düşüncesi* alt başlıklarıyla insanın doğaya karşı sömürgeci tutumu ve doğanın değersizleştirilmesinin nasıl olanaklı kılındığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümün son alt başlığı olan *Reality Show, Doğa ve İnsan* başlığı altında ise, bölüm boyunca doğaya ve insan-doğa ilişkisine ilişkin olarak aktarılanların reality show'larla olan bağı açıklanmıştır. Çalışmanın son bölümünde de *Survivor*'da bu durumun nasıl karşılık bulduğuna bakılmıştır.

Robinson Crusoe'dan Survivor'a: Survivor'da Doğa Tasarımı ve İnsan-Doğa İlişkisi başlıklı son bölümde, *Survivor*'ın ilk özgün adını ve hikayesini aldığı *Expedition Robinson*'dan yola çıkılarak, bu ismin göndermede bulunduğu Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* isimli romanı ile *Survivor*'daki "doğa" tasarımı karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. *Robinson Crusoe* anlatısı ile *Survivor* anlatısındaki "gerçeklik" vurgusu, her ikisindeki "emek-ödül" teoremi, ikicilikler (akıl-doğa, erkek-kadın vd.) ile doğanın tahakkümü ve doğa, cinsellik ve cinsiyet eşitsizliği konusunun karşılaştırmalı olarak derinleştirildiği bu bölümde, doğaya karşı sömürgeci dizgelerin nasıl belirginleştiği ortaya konulmuştur.

Bu tez, çalışmanın girişinde yöneltilen ve cevabı aranan "Survivor, doğayı temsil mi ediyor, yoksa yeniden mi kuruyor?" sorusuna, çalışma boyunca elde ettiği verilere dayanarak şu yanıtı vermektedir: *Survivor*'daki doğa tasviri, doğayı yansıtmanın uzağındadır, bu programda doğa yeniden kurulmaktadır. Öyle ki sömürgeci bir anlayışla doğaya yönelen *Survivor*, "vahşi doğa" vurgusunu da derinleştirerek doğayı yeniden ve yeniden kurmaktadır.

Nihayetinde modern doğa anlayışının kusursuz bir temsiline rastladığımız *Survivor*, izleyiciye lanetlenecek bir "doğa" sunarken, bunun karşısında ise modern olanı tanrısalılaştırmaktadır.

Survivor'da iki takımın birbiriyle ve hatta aynı takımdaki yarışmacıların da kendileriyle ve nihayet tüm yarışmacıların doğayla olan ilişkisi salt rekabet üzerine kuruludur. Tüm ilişkiler ağı, bir rekabet ve mücadele sahası olarak resmedilmektedir. *Survivor*'ın ilk bölümlerinde daha çok insanın doğayla rekabeti sergilenirken, giderek insanın insanla rekabeti merkeze alınmaktadır. *Survivor*'da rekabet doğallaştırılmaktadır. İnsanın insanla kurabileceğı farklı ilişki biçimleri yadsınarak, insanın insanla kurabileceğı rekabet dışı farklı ilişki biçimleri de dışlanmaktadır. Kısaca, topluluk hayatına, sadece yararlanmak, kontrol ve kullanım ile ilgili bir ilişkiler dizgesi kalmaktadır. Programın içine bu doğal olmayan "doğal" ilişki biçimleri yerleştirilmektedir.

Bu çalışma, *Survivor* programı üzerinden, televizyon anlatılarında "doğa"nın nasıl resmedildiğine dair bir çerçeve sunmaktadır. Çalışma, medyada "doğa"nın nasıl temsil edildiğine dair yapılacak diğer çalışmalar için yol gösterici olacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2010a). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ağaoğulları, M. A., & Köker, L. (2000). *Kral Devlet ya da Ölümlü Tanrı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Aksop, G. (1998). *Türkiye'de Reality Showlar*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Altman, R. (2003). Tür Sineması: Sinema ve Tür. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 322-333). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Aristoteles. (2001). *Fizik*. (S. Babür, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2006). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aster, E. v. (2005). *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*. (V. Okur, Çev.) İstanbul: İm Yayınları.
- Aytekin, N. (2010). *Türkiye'de Gazete Reklamlarında Doğa İmgesinin Sunumu*. İzmir: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Bacon, F. (2011). *Yeni Atlantis*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Bacon, F. (2012). *Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Âlemi Hakkında Özlü Sözler*. (S. Önal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları*. (S. Irzık, Dü., & C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Betts, R. F. (2004). *A History of Popular Culture: More of Everything, Faster and Brighter*. New York: Routledge.
- Binark, M., & Kılıçbay, B. (2004). Türkiye'de Gerçek Televizyonu ve Telegörsel Kimlikler: Biri Bizi Gözetliyor Örneği. *İletişim Araştırmaları*, 2 (1), 73-92.

- Bochenski, J. M. (1997). *Çağdaş Avrupa Felsefesi*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Bookchin, M. (2013). *Toplumsal Ekoloji ve Komünalizm*. (F. D. Elhüseyni, Çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Bookchin, M. (2013a). *Toplumu Yeniden Kurmak*. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara : De Ki Basım Yayım.
- Collingwood, R. G. (1999). *Doğa Tasarımı*. (K. Dinçer, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Copleston, F. (1998). *Felsefe Tarihi: Hobbes - Locke*. (A. Yardımlı, Çev.) Eskişehir: İdea Yayınları.
- Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çebi, M. S. (2013). Kitle İletişim Araçlarının Gerçekliğin Yansıtılması ya da Kurulması Süreçlerindeki Rolü. *Gazi Üniversitesi İletişim Dergisi*(17), 111-141.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon Temsil Kültür*. Ankara : Ütopya Yayınevi.
- Çelenk, Z. (2007). *Yerli Durum Komedilerinde Sürdürülebilirlik Problemi: "Avrupa Yakası" Örneği*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Çelik, S. (2012). *Modern Felsefe I*. (S. Çelik, & S. Uslu, Dü) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe*. (F. Kahya, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Eyüpoğlu, A. (2015). 17 Milyon Dolarlık 'Survivor All Star'. *Milliyet Cadde*, s. 6.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Guthrie, W. (1999). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. (A. Cevizci, Çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004, Aralık). Arzu ve Hınç: Popüler Kültürün İki Yüzü. (T. Atay, Röportajı Yapan) İstanbul : Picus Dergisi, Panzehir Eki .
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi .

- Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Hilâv, S. (1985). *Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Hilmes, M. (2014). *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. Boston: Wadsworth.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huff, R. N. (2006). *Reality Television*. Wesport: Greenwood.
- İnan, Y. Z. (1984). *Antikçağ Düşüncesinde Tanrı ve Varlık Sorunu*. İstanbul: Okay Yayınevi.
- Kaya, S. Y. (2011). Reality TV Programları Gerçekten Gerçek. A. Kotaman, A. Avcı, & A. S. Uğursoy (Dü) içinde, *"Dizim Başladı, Kapat Sonra Anlatırım" Televizyonda Hikaye Anlatıcılığı* (s. 115-142). İstanbul: h2O Yayıncılık ve İletişim.
- Kılıçbay, B. B. (2005). *Türkiye'de Gerçeklik Televizyonu ve Yeni Televizyon Kültürü*. Ankara : Yayınlanmamış Doktora Tezi .
- Marx, K. (2007). *Kapital - Birinci Cilt*. (A. Bilgi, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Monaco, J. (2008). *Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı - Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç Kitabevi Yayınları.
- Otan, O. (2014). *Televizyonda Gerçeklik Algısı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Parkinson, C. N. (1976). *Siyasal Düşüncenin Evrimi*. (M. Harmancı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: B/F/S.
- Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı 1: Zaman - Olayörgüsü - Üçlü Mimesis*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Russell, B. (1973). *Batı Felsefesi Tarihi: Modern Çağ - Yeni Çağ*. (M. Sencer, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Russell, B. (1983). *Batı Felsefesi Tarihi: İlkçağ*. (M. Sencer, Çev.) İstanbul: Say Yayınları .

- Şenel, A. (1986). *Siyasal Düşünceler Tarihi* . Ankara: Teori Yayınlar.
- Toffoletti, K. (2014). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*. (Y. Başkavak, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Watt, I. (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*. (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi .
- Yıldırım, S. (2007). *Türkiye'de Reality Televizyon Programları ve Söylem Yapılarının Oluşturulması*. İzmir: Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi .

İnternet Kaynakları

- Dervişcemaloğlu, B.. *Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)*, www.ege-edebiyat.org/docs/337.doc [Erişim Tarihi: 19.11.2014]
- Hürriyet (2011), *Taçmin Survivor'ı Anlattı*, http://www.hurriyetaile.com/sizin-icin/tv-magazin/tacmin-survivori-anlattı_3700.html [Erişim Tarihi: 26.03.2015]
- Hürriyet (2013), *Adaya Huzur Verdim*, <http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/69292/2368/6/fatmagul-faki-gulbahar-karakus-roportaji-24-mayis-2013> [Erişim Tarihi: 20.03.2015]
- Hürriyet (2011a), *Özge Ulusoy Merak Edilen Soruyu Cevapladı*, <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/televizyon/18143890.asp>, [Erişim Tarihi: 20.03.2015]
- Hürriyet (2007), *Türkiye'yi reality show'larla tanıştıran kadın Pelin Akat*, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/6590627.asp> [Erişim Tarihi: 25.02.2015]
- Medyaradar (2015), *Televizyonun Dahi Çocuğu Acun Ilıcalı Medyaradar'a Konuştu: Habertürk Bu Tarz Benim'i Aldık Diye İftira Atıyor!* <http://www.medyaradar.com/acun-ilicali-medyaradara-konustu-haberturk-bu-tarz-benimi-aldik-diye-iftira-atiyor-haberi-136575> [Erişim Tarihi: 28.03.2015]
- Milliyet (2012), *Merve'den Yeni Bombalar*, <http://www.milliyet.com.tr/merve-den-yeni-bombalar/magazin/magazindetay/08.07.2012/1564363/default.htm> [Erişim Tarihi:27.03.2015]

- Radikal (2015), *Survivor'da Aşk, Cinsellik ve Hijyen*, http://www.radikal.com.tr/fotogaleri/hayat/survivorda_ask_cinsellik_ve_hijyen-1359690-4 [Erişim Tarihi: 24.05.2015]
- Survivor 1. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-1-bolum> [Erişim Tarihi: 25.03.2015]
- Survivor 2. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-2-bolum> [Erişim Tarihi: 25.03.2015]
- Survivor 3. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-3-bolum> [Erişim Tarihi: 28.03.2015]
- Survivor 4. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-4-bolum> [Erişim Tarihi: 02.04.2015]
- Survivor 7. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-7-bolum> [Erişim Tarihi: 02.04.2015]
- Survivor 30. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-30-bolum> [Erişim Tarihi: 06.04.2015]
- Survivor 51. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-51-bolum> [Erişim Tarihi: 07.04.2015]
- Survivor 52. Bölüm (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-52-bolum> [Erişim Tarihi: 07.04.2015]
- Survivor Final (2013), <http://www.tvyo.com/star-tv/video/survivor-final> [Erişim Tarihi: 07.04.2015]
- Vatan (2012), *'Adada Yemek Veriliyordu!'* <http://www.gazetevatan.com/-adada-yemek-veriliyordu---461262-magazin/> [Erişim Tarihi: 26.03.2015]
- YouTuBe (2012), *Burası Survivor Beyler, Burada Şaka Yok Her Şey Gerçek!* <https://www.youtube.com/watch?v=ihcHes1-168> [Erişim Tarihi: 20.03.2015]