

T.C.
İSTANBUL NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA (TEZLİ) YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TELEVİZYON SAHNESİNDE EĞLENCE ANLATISININ İZLERİ:
13. ABU TV ŞARKI FESTİVALİ ÜZERİNDEN ANLATIBİLİMSEL
BİR ÇÖZÜMLEME

Bilgin TURAN

Yüksek Lisans Tezi

TELEVİZYON SAHNESİNDE EĞLENCE ANLATISININ İZLERİ: 13.
ABU TV ŞARKI FESTİVALİ ÜZERİNDEN ANLATIBİLİMSEL BİR
ÇÖZÜMLEME

Bilgin TURAN

T.C.
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo Televizyon ve Sinema (Tezli) Yüksek Lisans Programı

Yüksek Lisans Tezi

ORCID ID: 0009-0008-4019-9428

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ziyad GULİYEV

İstanbul
Haziran 2025

KABUL VE ONAY

Bilgin TURAN tarafından hazırlanan “Televizyon Sahnesinde Eğlence Anlatısının İzleri: 13. ABU TV Şarkı Festivali Üzerinden Anlatıbilimsel Bir Çözümleme” başlıklı bu çalışma, 23 Haziran 2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi: **Doç. Dr. Ayşegül AKAYDIN**
İstanbul Aydın Üniversitesi

Jüri Üyesi: **Dr. Öğr. Üyesi Hamdi ARSLAN**
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi

Tez Danışmanı: **Dr. Öğr. Üyesi Ziyad GULİYEV**
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi

Jüri tarafından kabul edilen bu çalışmanın Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Enstitü Yönetim Kurulu;

Karar Tarihi :

Karar Numarası :

Doç. Dr. Yeşim KAYA
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını tezimin/projemin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

23 Haziran 2025

Bilgin TURAN



SAVUNMA ÖNCESİ ONAYLAR

BENZERLİK ONAYI		
Başlık	Televizyon Sahnesinde Eğlence Anlatısının İzleri: 13. ABU TV Şarkı Festivali Üzerinden Anlatıbilimsel Bir Çözümleme	
Savunma Tarihi	23.06.2025	
Sayfa Sayısı	103	
Benzerlik Yüzdesi (%)	% 5	
Taranan Program	İthenticate	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, özet, ana bölümler ve sonuç kısımlarından oluşan çalışmam için şahsım ve tez danışmanım/Enstitü Sorumlusu tarafından intihal tespit programında taraması yapılmıştır. Tez Danışmanımın gözetiminde tamamladığım çalışmamın azami benzerlik oranlarına göre intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.		
Öğrenci Bilgin TURAN	Danışman Dr. Öğr. Üyesi Ziyad GULİYEV	Enstitü Sorumlusu

TEZDEN ÇIKARILAN YAYIN		
Yayın Künyesi	Turan, B. (2025). Kültürel kimliğin görsel temsili: 13. ABU TV Şarkı Festivali üzerinden bir anlatı incelemesi. <i>Art, Design, And Cultural Studies Journal</i> , 1 (1)	
Yayın Türü	☒ Ulusal Hakemli Dergide Makale ☐ Uluslararası Hakemli Dergide Makale ☐ Ulusal Kongre/Sempozyumda Bildiri ☐ Uluslararası Kongre Sempozyumda Bildiri	
	Enstitü Sekreteri	

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında bilgi, birikim ve rehberliğiyle bana her aşamada yol gösteren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ziyad GULİYEV' e ve katkı sağlayan tüm hocalarıma içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamı değerlendiren ve katkı sağlayan kıymetli jüri üyelerine de ayrıca teşekkür ederim. Bu süreçte sabır ve anlayışla yanımda olan eşime, zamanlarından aldığım için hakkını ödeyemeyeceğim sevgili oğlum Can ve kızım Bilge' ye teşekkür ederim. Ayrıca akademik ve profesyonel yaşamımda birlikte üretmekten mutluluk duyduğum değerli çalışma arkadaşlarıma da bu süreci benimle paylaştıkları için gönülden teşekkür ederim.

Bilgin TURAN

Haziran, 2025

ÖZET

Bilgin TURAN

Televizyon Sahnesinde Eğlence Anlatısının İzleri: 13. ABU TV Şarkı Festivali

Üzerinden Anlatıbilimsel Bir Çözümleme

Yüksek Lisans Tezi

İstanbul, 2025

Bu tez, televizyon estetiği ile kültürel temsil biçimlerinin kesişiminde yer alan müzik eğlence programlarının anlatı potansiyelini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın merkezinde, 13. ABU TV Şarkı Festivali'nin açılış performansı yer almakta; bu performans, yalnızca bir görsel şov değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve ideolojik anlamların çok katmanlı biçimde sahneye taşındığı bir anlatı alanı olarak ele alınmaktadır. Çalışma, anlatının yalnızca sözlü ya da yazılı metinlerle sınırlı olmadığını; görsel, işitsel ve sahnesele öğeler aracılığıyla da kurgulanabileceği fikrinden hareketle yapılandırılmıştır. Bu bağlamda, sahne tasarımı, kamera hareketleri, sunucu anlatısı, dijital efektler, karakter temsilleri ve performans geçişleri, anlatıbilimsel çözümleme yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Araştırma nitel yöntemle yürütülmüş; görsel hikâye analizi tekniği kullanılarak açılış performansının anlatı yapısı betimleyici ve yorumlayıcı bir çerçevede çözümlenmiştir. Literatür taraması ile desteklenen çalışmada, Mieke Bal'ın anlatı düzlemleri kuramı, Gérard Genette'in anlatı zamanı ve fokalizasyon kavramları ve Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz yaklaşımı teorik zemin olarak kullanılmıştır. Tez boyunca kamera hareketleriyle kurulan bakış ilişkileri, sahne geçişlerinin zaman-mekân kurgusuyla örtüşmesi ve performanslarda kullanılan görsel kodların taşıdığı kültürel göstergeler ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın temel bulguları, televizyon programlarında kullanılan sahne estetiği, karakter inşası ve görsel dilin yalnızca teknik unsurlar değil, aynı zamanda kültürel temsiliyetin taşıyıcıları olduğunu ortaya koymuştur. Açılış performansında sırasıyla işlenen tarihsel anlatı blokları, görsel motifler ve dijital teknolojilerin kullanımı, hem izleyici belleğinde anlamlı bir anlatı kurgusu yaratmakta hem de ulusal kimliğin evrensel bir dil aracılığıyla sunulmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda, 13. ABU TV Şarkı Festivali, yalnızca çok uluslu bir müzik organizasyonu değil; kültürler arası iletişimin ve estetik temsilin sahnede yeniden inşa edildiği bir anlatı evreni olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, eğlence programlarının sadece içerik değil, aynı zamanda anlatı mimarisi açısından da incelenebilecek yapılar olduğu; bu tür analizlerin ise televizyon yayıncılığı, görsel kültür çalışmaları ve medya estetiği alanlarına katkı sunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Anlatıbilim, televizyon anlatısı, müzik festivali anlatısı, görsel anlatı

ABSTRACT

Bilgin TURAN

Traces of Entertainment Narrative on the Television Stage: A Narratological Analysis
of the 13th ABU TV Song Festival

Master's Thesis

İstanbul, 2025

This thesis aims to analyze the narrative potential of music and entertainment television programs at the intersection of television aesthetics and cultural representation. The focus of the research is the opening performance of the 13th ABU TV Song Festival, which is examined not merely as a visual spectacle but as a narrative space where historical, cultural, and ideological meanings are layered and performed. The study is based on the premise that narrative is not limited to verbal or written texts, but can also be constructed through visual, auditory, and performative elements. In this context, stage design, camera movements, presenter discourse, digital effects, character representations, and performance transitions are analyzed through a narratological framework.

The research adopts a qualitative methodology and employs visual story analysis to interpret the narrative structure of the opening performance within a descriptive and interpretive framework. Supported by a comprehensive literature review, the theoretical basis of the study includes Mieke Bal's theory of narrative levels, Gérard Genette's concepts of narrative time and focalization, and Roland Barthes' semiotic analysis approach. Throughout the thesis, the relationships constructed through camera movements, the alignment of stage transitions with spatio-temporal design, and the cultural meanings embedded in visual codes are examined in detail.

The main findings of the study reveal that stage aesthetics, character construction, and visual language used in television programs are not merely technical elements but function as active agents of cultural representation. The sequential narrative blocks, visual motifs, and digital technologies employed in the opening performance contribute to a meaningful narrative structure in the viewer's memory while offering a universalized representation of national identity. Accordingly, the 13th ABU TV Song Festival is considered not only a multinational music event but also a narrative space in which intercultural communication and aesthetic representation are reconstructed on stage. The study concludes that entertainment programs can be analyzed in terms of narrative architecture, and that such analyses offer valuable contributions to the fields of television broadcasting, visual culture studies, and media aesthetics

Keywords

Narratology, television narrative, music festival narrative, visual narrative

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
ETİK BEYAN	ii
SAVUNMA ÖNCESİ ONAYLAR... ..	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ.....	6
1.1. Televizyo Programları	6
1.1.1. Haber Programları	6
1.1.2. Güncel Programlar.....	7
1.1.3. Kültür Programları.....	7
1.1.4. Eğitim Programları	8
1.1.5. Gerçek Yaşamlar	8
1.1.6. Drama	8
1.1.7. Eğlence Programları	9
1.1.8. Çocuk Programları.....	9
1.1.9. Ticari İletişim ve Tanıtım	9
1.2. Eğlence Programları	10
1.2.1. Magazin Programları	11
1.2.2. Drama Öğeleri İçeren Eğlence Programları	11
1.2.3. Müzik Ağırlıklı Programlar	12
1.2.4. Müzik Video Klipleri.....	12
1.2.5. Konser Yayınları.....	13
1.2.6. Diğer Eğlence Programları	13
1.3. ABU ve ABU TV Şarkı Festivali.....	14
1.3.1. ABU TV Şarkı Festivali	15

İKİNCİ BÖLÜM: ANLATIBİLİM (NARRATOLOGY)	17
2.1. Anlatıbilim (Narratology).....	17
2.1.1. Anlatı (Narrative).....	18
2.1.2. Anlatı ve Anlatıbilimin Tarihsel Süreci.....	20
2.1.3. Viladimir Yakovleviç Propp.....	23
2.1.4. Roland Barthes.....	25
2.1.5. Gerard Genette.....	28
2.1.6. Mieke Bal ve Anlatıbilim Kuramı	30
2.2. Görsel Hikaye Anlatıcılığı (Visual Story Telling)	40
2.3. Eğlence Programlarında Anlatıbilim.....	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: EĞLENCE PROGRAMLARINDA KARAKTER, MEKÂN VE KAMERA DÜZENİNİN BELİRLENMESİ.....	47
3.1. Eğlence Programlarında Karakter	47
3.2. Eğlence Programlarında Mekan	49
3.3. Eğlence Programlarında Kamera Kullanımı	51
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: 13. ABU TV ŞARKI FESTİVALİ JENERİK VE GİRİŞ KISIMLARINA ANLATIBİLİMSEL BAKIŞ	55
4.1. Kamera Yerleşimi.....	55
4.2. Jenerik	59
4.3. Gerçek Mekânda Görsel Anlatı: Anlatıbilimsel Yaklaşımlarla Drone Geçişlerinin Analizi	62
4.4. Giriş Performansı	64
4.4.1. Küllerinden Doğan Anka Kuşu	64
4.4.2. Zamanda Dans: Anadolu Kültürünün Katmanlı Temsiline Anlatıbilimsel Bakış	68
4.4.3. Semadan Sonsuzluğa: İçsel Yolculuktan Görsel Gösteriye Mevlânâ Temsili	71
4.4.4. Güç ve Anlatıbilimsel Temsili.....	73
4.4.5. Görsel Estetikle Kurgulanan Cumhuriyet ile Gelen Bahar.....	75
BEŞİNCİ BÖLÜM: 13. ABU ŞARKI FESTİVALİ PERFORMANS BÖLÜMLERİNE ANLATIBİLİMSEL BAKIŞ	80
5.1. Sahneye Söylemsel Geçiş: Dış Sesin Anlatıdaki İşlevi.....	80
5.2. Sunucu Anlatısı	81
5.3. VTR Anlatısı Üzerinden Kurumsal ve Kültürel Temsil.....	83
5.4. Sahneye Çağrılan Kültürler	85
5.5. Son Perde: Kurumsal Söylem, Temsiliyet ve Uluslararası Anlatı İklimi.....	90

SONUÇ	93
KAYNAKLAR	101



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. ABU TV Şarkı Festivali Kamera Yerleşimi	55
--	----



KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltma	Açıklama
ABU	Asia-Pacific Broadcasting Union- Asya-Pasifik Yayın Birliği
AR	Augmented Reality – Artırılmış Gerçeklik
ATSF	ABU TV Şarkı Festivali
LED	Light-Emitting Diode
RTÜK	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
TV	Televizyon
VTR	Video Tape Recorder – Videokaset Oynatıcısı



GİRİŞ

Hikâye anlatıcılığı insanların var oluş serüveninden itibaren kendini göstermekte ve gelişen ve değişen dünyayla birlikte zaman içinde kendi doğal değişimini göstermektedir. Bu değişim insanların ihtiyaçlarına ve yaşam koşullarına göre oluşmakta, her çağda yeni kalıplara girerek ve bir önceki hikâye anlatıcılığının üzerine kendini inşa ederek yeni düzen ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir.

Hikâye anlatıcılığı ayrıca bir sonraki nesillere kültürel aktarım görevi göstermekte ve yeni nesillere bilgi aktarımı sağlamaktadır. İlk çağlardan itibaren sözlü ve görsel olarak devam eden hikâye anlatıcılığı toplumların nasıl hayatta kaldıkları, nasıl avlandıkları, nasıl yiyecek ürettikleri, nasıl tehlikelere göğüs gerdikleri gibi durumlar hakkında bilgi aktarma özelliği de taşımaktadır.

Hikâye anlatıcılığı ilk zamanlar sözlü ve mağara resimleriyle gerçekleşirken zaman içinde toplumsal gelişmeler ve kültürel farklarla birlikte farklı materyallerle gerçekleştirmeye başlamıştır. Yazının icadıyla birlikte yazı ve kâğıda dökülen hikâyeler sonrasında sanatla birleştirilerek sanatsal tablolar ve heykellerle gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Sanayi devrimi ile birlikte fotoğrafçılığın ortaya çıkması ve gelişmesiyle görsel hikâye anlatımı farklı bir perspektiften sunulmaya başlanmıştır (Işık, 2023: 9360). Daha sonraki gelişmelerle birlikte hareketli görsellerin oluşması ve sinema-televizyon alanındaki yeniliklerle görsel hikâye anlatıcılığının önemi daha fazla öne çıkmaya başlamıştır.

Gelişmelerin getirdikleriyle anlatılar sadece sözcüklerle sınırlı kalmayıp, görsel öğelerin çeşitlenmesiyle birlikte daha derin anlamlar kazanmaya başlamıştır. Mekanlar, karakterler, nesneler ve diğer görsel unsurlar birbirleriyle daha fazla etkileşim halinde olarak hikâyenin anlatımı açısından belirleyici bir rol oynamaya başlamışlardır. Artık, görseller sadece süsleyici unsurlar değil, anlatının önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu değişimler, anlatının nasıl yapıldığını ve izleyiciye nasıl aktarıldığını köklü bir şekilde değiştirmiştir. Bu süreçle birlikte, anlatılar, bir bilim olarak incelenmeye başlanmış, anlatıbilim (narratology) gibi disiplinler ortaya çıkmıştır. Anlatıbilim, hikâyenin yapısını, dilini ve anlamını sistematik bir şekilde çözümlemeye odaklanırken, aynı zamanda görsel unsurların da bu yapıya nasıl entegre olduğunu anlamaya çalışmaktadır (Bal, 2024). Karakterlerin ve mekanların, aralarındaki ilişkileri ve hatta hikâyenin tematik yönlerini açığa çıkaran araçlar olarak anlatıya derinlik katmaktadır. Anlatı bilimin ilerlemesiyle

mekanlar, sadece bir arka plan olarak değil, hikâyenin atmosferini yaratmada, karakterlerin yolculuklarını simgelemede ve anlatının temel öğelerini güçlendirmede önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

Araştırmanın Konusu

Bu çalışmanın odaklandığı televizyon programları, özellikle müzik ve eğlence içerikli olanlar, genellikle anlatısız yapılar olarak değerlendirilir. Ancak günümüz medya ortamında bu tür programlar yalnızca performansların sergilendiği yapılar değil; aynı zamanda görsel anlatının, kültürel temsillerin ve estetik tercihlerle yönlendirilen dramatik yapının birleştiği anlatı alanlarıdır. Açılış performanslarından kapanış sahnelerine kadar kurgulanan görsel ve işitsel içerikler, seyirciye sadece bilgi ya da duygu aktarmakla kalmaz; aynı zamanda zaman, mekân ve kimlik üzerine çok katmanlı hikâyeler kurar.

Anlatının bu yorumuyla birlikte, televizyon sahnesi de metinleşen bir alan hâline gelir. Özellikle kamera hareketleri, ışık kullanımı, dekor düzeni, kostümler ve teknolojik efektlerle kurulan görsel kompozisyonlar, kendi içinde olay örgüsü sunar, karakter üretir ve belirli değerleri temsil eder. Bu çerçevede sahne, hem izlenen bir yüzey hem de anlam üreten bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

Çalışmada anlatının çok daha geniş bir kapsamda ele alınması gerektiği görüşünden hareketle ilerleyeceğiz. Anlatı, yalnızca sözlü ya da yazılı hikâyelerle sınırlı değildir; görsel sanatlar, sinema, televizyon, dijital medya ve hatta müzik gibi çeşitli mecralar aracılığıyla da oluşturulabilir. Bu bakış açısına göre, bir olay örgüsü sunan, karakterler ve mekânlar arasında anlamlı ilişkiler kuran her tür ifade biçimi, bir anlatı olarak değerlendirilebilir. 13. ABU TV Şarkı Festivali gibi organizasyonlar, bu anlamda yalnızca şarkıların değil, aynı zamanda ulusal ve uluslararası kimliklerin, tarihsel göndermelerin ve estetik ideolojilerin sahnelendiği katmanlı anlatı alanlarıdır.

Anlatıyı yalnızca belirli türlere ve formlara indirgemek yerine, onun insan deneyimini şekillendiren temel bir yapı olduğunu kabul etmek, farklı anlatı biçimlerini daha kapsayıcı bir perspektifle ele almamızı sağlar. Bu çalışmada, anlatıyı her türlü hikâye anlatan yapının bir bileşeni olarak ele alacak ve özellikle program türlerinden müzik eğlence programlarında nasıl biçimlendiğini inceleyeceğiz.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada, müzik eğlence programlarında anlatıların nasıl oluşturulduğu ve anlatıbilim açısından nasıl konumlandırıldığı incelenecektir. Özellikle karakter ve mekan tasarımının, kamera açıları ve çeşitliliğinin anlatıya nasıl katkı sağladığına dair bir çözümleme yapılacaktır. Ayrıca müzik eğlence programlarının görsel anlatımını anlatıbilimsel bakış açısıyla detaylı bir şekilde inceleyerek, izleyiciye sunulan bu tür programların anlamlandırma süreçlerini daha derinlemesine analiz edecek ve müzik eğlence programlarında görsel hikâye anlatıcılığının görsel medyada en son geldiği noktaya, 20 Ekim 2024'te Türkiye saatiyle 20:00'da TRT Müzik kanalında canlı ve 01 Ocak 2025'te 00:15'te TRT1 ekranlarında banttan yayınlanan, 13. Abu Şarkı Festivali özelinde mekan tasarımı ve kamera kullanımı başlıkları altında bakılacaktır. Böylece, eğlence programlarında görsel hikâyecilikte, mekan ve kamera kullanımı başlıkları altında yapmış olduğu incelemelerle diğer program türlerine de gelecekteki çalışmalar için yol gösterici olacaktır.

Araştırmanın Amacı

Görsel hikâye anlatıcılığı, günümüz müzik eğlence programlarında her geçen gün daha önemli bir hal almakta ve gelişen teknolojiyle birlikte boyut değiştirmektedir. Özellikle televizyon kanalları, dijital platformlar ve sosyal medyada sunulan müzik eğlence programlarında, gelişen dünyanın getirdiği yenilikleri kullanarak izleyicilere hikâyelerini daha güçlü ve etkileyici bir biçimde aktarma fırsatı sunmaktadır.

Televizyon kanallarının çoğalması, televizyon program çeşitlerinin sınıflandırılmasıyla birlikte anlatıbilimin önemi daha da artmış, istenilen mesajlar daha etkili sunulur hale gelmiştir. Anlatıdaki tüm unsurların bütünleşik bir şekilde kullanıldığı günümüz TV programlarında anlatılar en etkili biçimlerini sunmakta ve izleyiciye, görsel öğelerle dolu bir anlam dünyası yaratmaktadır. Bu gelişmeler, görsel hikâye anlatımını sadece teknik bir beceri olmaktan çıkarıp, derinlemesine bir anlatıbilimsel çözümleme alanına dönüştürmüştür.

Özellikle müzik ve eğlence programları, görsel ve işitsel unsurların güçlü bir şekilde kullanıldığı ve izleyiciyi etkileme amacı güden içerikler olarak dikkat çekmektedir. Bu tür programlarda anlatılar, sadece sözcüklerle değil, aynı zamanda görseller, müzik,

kamera açıları, mekanlar ve karakter tasarımları aracılığıyla da oluşturulmaktadır. Anlatının yapısı, izleyiciye aktarılacak istenen mesajı destekleyen ve aynı zamanda programın eğlenceli ve etkileyici doğasını pekiştirerek şekillenir. Müzik, görsel sahneleme, kamera dili ve sunucu anlatısı gibi bileşenlerle şekillenen bu programlar, izleyiciye yalnızca sanatsal içerik sunmakla kalmaz; aynı zamanda kültürel kimliklerin, tarihsel göndermelerin ve ideolojik temsillerin sahneye taşındığı anlatısal platformlara dönüşür. Dolayısıyla bu çalışmada amaç, eğlence amaçlı görünen televizyon yapımlarının ardındaki anlatısal dokuyu açığa çıkarmak ve bu yapının çok katmanlı işleyişini anlatı kuramları çerçevesinde değerlendirmektir.

Görsel unsurların, müzik eğlence programlarındaki hikâye anlatımındaki kullanımı ve kamera açılarıyla bu unsurların yansıtılma biçimi, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmayıp, izleyicinin deneyimini zenginleştirerek etkileşimi artırmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte, anlatıcılar için müzik eğlence programlarında mekânsal olanaklar ve kameralarla gösterim olanakları da genişlemekte; bu bağlamda, görsel hikâye anlatıcılığının temelde mekan ve kamerayla yansıtma bağlamında nasıl evrildiğini ve gelecekte neler vaat ettiğini anlamak, bizler için büyük bir önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, anlatı yalnızca içerikte değil, yapımda da gizlidir. Anlatının kurulma biçimi, performanslar öncesinde hangi tanıtımların gösterileceği ya da sunucuların kullandığı dil gibi unsurlar da metnin parçası hâline gelir. Anlatıbilimsel yaklaşım, bu tür tercihlerdeki yapısal örgüyü açığa çıkararak, bir televizyon programının yalnızca eğlence değil, bilinçli olarak kurgulanmış bir anlam üretim süreci olduğunu görünür kılar. Bu nedenle bu çalışmada, anlatıyı hem görünür sahne üzerinden hem de yapının altında işleyen yapısal örüntüler üzerinden anlatıbilimsel olarak analizi amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yapılandırılmış ve anlatıbilimsel çözümleme tekniği temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, bireyin hem kendisini hem de içinde yer aldığı toplumsal yapıyı derinlemesine kavramaya yönelik bilgi üretim süreçlerinden biridir. Bu araştırma türü, olay ve olgulara yalnızca yüzeysel değil, çok katmanlı bir anlayışla yaklaşmayı amaçlar. Aynı zamanda disiplinlerarası bir bakış açısı geliştirerek bütüncül bir çerçeve sunar. Nitel yöntemler, incelenen konuyu kendi sosyal ve kültürel bağlamı içerisinde ele alır; bireylerin deneyimlerine ve olaylara

atfettikleri anlamları ön plana çıkarır. Araştırılan olgunun ayrıntılarını açığa çıkarması bakımından bu yaklaşım büyük önem taşır. Ancak, araştırma süreci araştırmacının yorumlarını içerebildiğinden, belirli bir düzeyde öznellik barındırabilmektedir (Baltacı, 2019: 370).

Araştırmanın yöntemi, betimleyici ve yorumlayıcı bir çerçevede şekillenmiş; belirli bir vaka üzerinden anlam derinliği oluşturmayı hedefleyen nitel araştırma mantığıyla uyumlu olarak tasarlanmıştır. Çalışmanın temel verisi, 13. ABU TV Şarkı Festivali'nin açılış performansından başlayarak programın kapanışına kadar süren sahne anlatısı, kamera dili, sunucu söylemi, performans sıralamaları ve dijital gösteri unsurlarıdır. Bu içerikler, görsel hikâye analizi yöntemiyle değerlendirilmiş; sahne ve ekran üzerinde kurgulanan anlatı öğeleri görsel, işitsel ve dilsel katmanlarıyla birlikte çözümlenmiştir.

Ayrıca araştırma sürecinde literatür taraması yapılarak, içerik analizi yöntemiyle anlatıbilim incelenmiştir. Bu bağlamda, Mieke Bal, Gérard Genette ve Roland Barthes gibi anlatı kuramcılarının çalışmaları teorik çerçeveyi oluşturmuştur. İçerik analizi, veriler içerisinde yer alan kavramları belirlemeye ve bu kavramlar arasındaki ilişkileri analiz etmeye olanak tanıyan sistematik bir yaklaşımdır. Süreç; verilerin ayrıştırılması, anlamlı bölümlerin seçilmesi, karşılaştırmalar yapılması, kavramsallaştırma ve kavramlar arası bağlantıların kurulması gibi aşamaları içerir. Bu yöntemle tanımlanan kavramlar, analiz sürecinin temel yapı taşlarını oluşturur. Kavramlar arasındaki anlamsal bağlara göre oluşturulan kategoriler, daha üst düzeyde örgütlenerek temalara dönüşür. Temalar ise araştırmanın temel sorunsallarını soyut düzeyde açıklayan ve analiz sürecine yön veren bir çerçeve sunar. Bu özellikleriyle içerik analizi yalnızca açıklayıcı değil, aynı zamanda keşif odaklı ve yapı inşa eden bir analiz tekniği olarak ön plana çıkar (Baltacı, 2019: 378).

Görsel metin olarak değerlendirilen televizyon içeriği, anlam düzeyinde analiz edilmiş; her bir sahne, olay örgüsü, karakter temsili ve çevre kurgusu bağlamında incelenmiştir. Bu süreçte, anlatı içindeki tekrarlar, geçiş yapıları, zamansal yapılar ve kültürel kodlamalar, çözümleme ilkelerine uygun biçimde değerlendirilmiştir. Araştırmada herhangi bir sayısal veri toplanmamış; içerik, mevcut haliyle kavramsal ve bağlamsal okuma yoluyla anlamlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ

1.1. Televizyon Programları

Günümüzde, dünyanın neresinde olursanız olun televizyonun girmediği ev neredeyse yok diyebiliriz ve insanlar için vazgeçilmez eğlence ve bilgi kaynağıdır. Bu da bize iletişim aracı olarak televizyonun ne denli büyük kitlelere ulaştığını ve ne derecede etkili olduğunu gösterir. Tabi televizyon dediğimiz zaman dikdörtgen bir kutudan bahsetmiyoruz, televizyondan kastımız bu kutunun içini neyle doldurduğumuzdur. Televizyonda her ne gösterilirse gösterilsin yayınlanan tüm içeriklere televizyon programı diyoruz. Televizyon programları dünyanın farklı coğrafyalarında farklı özellikler taşıyabilirler. Toplumların kültürleri, yaşam standartları, ülkelerin coğrafi yapıları, ülkelerin siyasi yapıları, dini değerler gibi faktörler ülkelerdeki program türlerinin içeriklerinin değişmesine sebep olabilir. Ülkemiz için yapılan bir programın farklı bir ülkede gösterilmesi istenen sonucun aynı olacağı anlamına gelmez. Örneğin, bir programın bir ülkede gösterilmesi, başka bir ülkede aynı etkiyi yaratmayabilir. Bu durum, televizyon programlarının uluslararası dolaşımında, farklı kültürlerin ve toplumların program içeriklerini nasıl algıladığını ve benimsediğini anlamak için önemlidir (Sümer ve İlaslan, 2021: 106).

Nasıl ki her bir program belli bir hedef kitleye hitap ediyor ve bu hedef kitleye göre farklı özellikler taşıyorsa farklı coğrafya ve kültürler için yapılan benzer türdeki programlarda farklı özellikler taşımaktadır. Bu farklılıkları belirlemek ve hedef kitlenin ihtiyaçlarını karşılamak ya da program yapımcılarının hedef kitleyi tanımasını kolaylaştırmak için program türlerini belirleyen farklı kuruluşlar ortaya çıkmıştır. Bu kuruluşlar birkaç ülkeyi kapsadığı gibi sadece bir ülkenin kendi yayın düzenlemelerini yapan kuruluşlarda olabilir. Ülkemizde genel olarak televizyon yayın kurallarını belirleyen kuruluş RTÜK tür ve kendi içinde program türlerinin tanımını yapmıştır.

1.1.1. Haber Programları

Toplumun hepsini, çoğunluğunu ya da belli bir kısmını ilgilendiren ekonomik, siyasi, kültürel olayların ve gelişmelerin aktarıldığı programlardır. Belli plan dahilinde günün belli saatlerinde yapıldığı gibi kamuoyunu ilgilendiren olağandışı durumlarda da planlanamayan saatlerde de gerçekleşebilir. Haber programları daha çok bilgilendirici

olduğu için çoğunlukla nesnel bakış açısıyla sunulmalı ve kamuoyunun merakı tarafsız bir şekilde giderilmelidir. Haber programları, RTÜK'ün hazırlamış olduğu 'YAYINLARDA PROGRAM TÜRLERİ KOD, TANIM ve SINIFLANDIRMALARI' kitapçığında 5 alt başlıkta sınıflandırılmıştır. Bunlar: haber bülteni, haber programları, ekonomi bülteni, hava ve yol durumu, spor bültenidir (RTÜK, 2014).

1.1.2. Güncel Programlar

Toplum ya da birey yaşantılarında olağan olmayan durumlar, yaşantılar ve dikkat çeken olayların işlendiği program türleridir. Günlük yaşantı döngüsünde az görülen durumları işlediği için izleyici kitlesinin ilgisini çeken programlardır. Uzman konuklarında bulunabildiği bu programlar genellikle gündem oluşturan konuları işlemektedir ve yayın saatleri konunun içeriğine göre belirlenmektedir. Bu programlar: Yorum programları, sohbet programları, dini tören yayınları, kriz dönemi canlı yayınlar, seçim yayınları, siyasi parti faaliyetleri yayınları, ulusal ve uluslararası törenlerin naklen yayınları, sosyal amaçlı kampanya programlarıdır (RTÜK, 2014).

1.1.3. Kültür Programları

Canlı cansız, bir coğrafyanın tüm öğelerini barındırabilme potansiyeline sahip ve bilgilendirici, öğretici ve merak uyandırıcı içeriklere sahip televizyon programlarıdır. Edebiyat, sanat, tarih, müzik-eğlence ve farklı kültürel unsurları inceleme, geliştirme, farkındalık yaratma ve gelecek nesillere belge niteliği aktarma gibi işlevleri olabilir. Sadece insan odaklı konular değil aynı zamanda nesneler, hayvanlar ve dünya dışı konuları içeren programlarda oluşturulabilir ve toplumun bu konular hakkında bilgilenmesini ve bu konuların derinlemesine incelenerek bilime katkıda bulunmasını sağlayabilirler. Alanında uzman kişilerden faydalanılarak hazırlanan bu programlar izleyicilerin ilgi alanlarında farklı bakış açıları sunarak coğrafi ve kültürel zenginlikleri kitlelere ulaştırır ve farkındalığı artmış bir toplum oluşumuna katkıda bulunurlar. Kültür programları: Belgesel Programlar, Bilgi-Kültür Yarışmaları, Kültür ve Sanat Programları, Yaşam Tarzı ve Eğilimlerle İlgili Yapımlar, Sektör Tanıtım Programları, Gezi Programları şeklinde başlıklandırılmıştır (RTÜK, 2014).

1.1.4. Eğitim Programları

Eğitim programları eğitici ve öğretici niteliktedir. Farklı bilgi ve beceri unsurlarını kapsayan bu programların kitlesi farklı yaş gruplarıdır. Hazırlanan programlar hedef kitlenin ihtiyacına yönelik ya da hedef kitlinin geliştirilmek istenen yönüne göre şekillenebilir. Örgün ve yaygın eğitim programları şeklinde olabileceği gibi bilgi ve beceri kazandırmaya yönelik programlarda olabilirler. Ayrıca sağlık ve din konularında da halkı bilinçlendirmek maksadıyla da hazırlanabilirler. RTÜK eğitim programlarını beş başlık altında toplamıştır. Bunlar: Örgün Eğitime Destek Programları, Yaygın Eğitim Programları, Bilgi-Beceri Programları, Sağlık Programları, Dini Eğitim Programları şeklindedir (RTÜK, 2014).

1.1.5. Gerçek Yaşamlar

Gerçek kişilerin yaşam hikâyelerinden ya da bu yaşam hikâyelerinin belli bir kesitinden oluşan program türleridir. Programlarda genellikle toplum tarafından uygun karşılanmayan durumlar ele alınır ve tüm ayrıntılar etraflıca işlenir. Gerçek yaşamlar program türlerinde olayın tanığı olan kişiler olduğu için belli bir program dahilinde akış gerçekleşmez ve içeriğe müdahale etmek her zaman kolay olmaz. Daha çok olayın tanığı olan kişilerin anlatımları üzerinde akış şekillenir. Gerçek yaşam programları RTÜK (2014) tarafından reality-show ve gerçek hayat hikâyeleri şeklinde iki başlık altında sunulmuştur.

1.1.6. Drama

Senaryo, oyunculuk ve mekân tasarımlarının öne çıktığı, sinematografinin kullanıldığı ve çekim öncesinde bütçe büyüklüğüne göre prova ve uzun hazırlık süreçlerinin gerçekleştirildiği yapımlardır. Günümüz teknolojisinde bilgisayar animasyonları da drama yapımlarına büyük ölçüde katkı sağlamakta ve daha etkili görseller sunmak için kullanılmaktadır. Sadece bilgisayar animasyonlarıyla oluşturulan filmleri de drama yapımlarının içinde sınıflandırabiliriz. Drama programları birbirini takip eden dizi filmler ile sinema ve televizyon filmleri şeklinde iki başlık halinde sınıflandırılmaktadır.

1.1.7. Eğlence Programları

Müzikten spora, yarışmadan kuşak programına izleyiciye geniş bir yelpaze sunan eğlence programlarının amacı seyirciyi güldürmek, hoşça vakit geçirmesini ve hayatın günlük stresinden uzaklaşmasını sağlamaktır. Eğlence programları hazırlanırken toplumun hassasiyetleri ön planda tutulur ve rencide edici içeriklerden kaçınılır. Günlük ve haftalık olabileceği gibi özel günler için hazırlanan tek bölümlük programlarda olabilirler. Programın içeriğine göre canlı olarak ya da bant kaydı olarak yayınlanabilirler. Eğlence programları: Magazin programları, drama öğeleri İçeren eğlence programları, müzik ağırlıklı programlar, müzik video klipleri, konser yayınları, beceri ve direnç yarışmaları şans ağırlıklı eğlence-yarışma programları, spor karşılaşmaları yayınları, şov ve gösteriler, talk-show, kuşak, programları şeklinde sınıflandırılmıştır (RTÜK, 2014).

1.1.8. Çocuk Programları

En hassas seyirci kitlesine sahip program türüdür. Çocuklar hızlı gelişim dönemlerinde olduklarından bu programlarda gördükleri her davranışı anında kendileriyle özdeşirebilirler. Bu sebepten çocuk programları eğitici, öğretici, temel değerlerle bağdaşan, eğlenceli, renkli ve yaratıcı düşünmeyi teşvik edici olmalıdır. Bu programlar sunulduğu yaş grubu ve hedef kitlesine uygun içerikli olmalıdır. Çocuk programları çocuk gelişimine olumlu katkı sağlayacak şekilde hazırlanmalı ve kültürel normlarla ters düşmemelidir. Çocuk programları hazırlanırken mutlaka ekipte çocuk gelişiminde uzman kişiler bulundurulmalı ve her karesi bu uzmanlık alanı içinde hazırlanıp değerlendirilmelidir. Çocuk programları: Okul Öncesi Çocuk Programları, Çizgi ve Animasyon Filmler, Çocuk Eğitim Programları, Çocuk Aktivite Programları, Çocuklara Yönelik Drama, Çocuk Haber, Çocuk Yarışma şeklinde sınıflandırılmaktadır (RTÜK 2014).

1.1.9. Ticari İletişim ve Tanıtım

Çoğunlukla reklam amaçlı içeriklerden oluşurlar. Televizyon kanallarının temel gelir kapılarından ve kanalların bütçe ayırmak zorunda olmadığı programlardır. Ekonomik dengelerin önem taşıdığı günümüzde kanallarda kendilerine yeterince ve kolaylıkla yer bulabilirler. Seyirciler her ne kadar ticari programlardan kaçınmak istese de bir şekilde

bu programlara maruz bırakılmakta ve bilinç altına yerleştirilmektedir. Ticari iletişim ve tanıtım programları RTÜK tarafından, radyo ve televizyon reklamları, program desteklemesi, tele-alışveriş ve ürün yerleştirmeyi de kapsamak üzere, ekonomik bir faaliyette bulunan gerçek veya tüzel kişinin, ürün, hizmet veya imajını, doğrudan veya dolaylı olarak tanıtmak amacıyla tasarlanmış sesli veya sessiz görüntülerin bir ücret veya benzeri bir karşılıkla ya da öz tanıtım amacıyla bir programla birlikte ya da bir program içine yerleştirilerek verilmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu programlar: Reklam Kuşakları, Tele-Alışveriş, Bant Reklam, Siyasi Reklam, Program Desteklemesi, Ürün Yerleştirme, Program Tanıtımları şeklinde sınıflandırılmaktadır (RTÜK, 2014).

1.2. Eğlence Programları

Televizyonda eğlence programları, izleyiciyi bilgilendirmek, eğlendirmek ve duygusal olarak etkilemek amacıyla kurgulanmış, genellikle dinamik formatlara sahip yapımlardır. Geniş bir yelpazeye yayılan bu programların, temel hedefleri izleyici kitlesinin ilgisini çekmek, onları ekran başında tutmak ve duygusal ya da bilişsel bir deneyim sunmaktır. Eğlence programları hem gerçek hem de kurgu unsurlarını içerebilir; bazıları tamamen senaryoya dayalı bir anlatı sunarken, bazıları doğaçlama unsurlar barındırarak spontane ve gerçek zamanlı bir deneyim hissi yaratır. Bu tür programların başarısında görsel ve işitsel unsurların dikkatli kullanımı büyük önem taşırken, renkli sahne tasarımları, dikkat çekici kamera açıları ve tempolu kurgular izleyicinin ilgisini canlı tutmaya yardımcı olur. Aynı zamanda, sunucuların, yarışmacıların veya katılımcıların seçimi de programın genel atmosferini ve izleyiciyle kurduğu bağı şekillendiren temel faktörlerden biridir. Popüler kültürün bir parçası olarak eğlence programları, toplumsal normları, değerleri ve güncel olayları yansıtarak veya yeniden üreterek kitle iletişiminde önemli bir rol oynar. Geleneksel televizyonun yanı sıra dijital platformlarda da kendine geniş bir yer bulan bu yapımlar, izleyicinin aktif katılımını teşvik eden interaktif formatlarla evrim geçirmekte ve değişen medya tüketim alışkanlıklarına uyum sağlamaktadır. Sonuç olarak, eğlence programları, televizyon endüstrisinin en dinamik ve dönüşen alanlarından biri olarak hem içeriği hem de sunum teknikleriyle izleyicinin ilgisini çekmeye ve medyanın eğlence boyutunu şekillendirmeye devam etmektedir.

1.2.1. Magazin Programları

Televizyon, dergi, gazete gibi mecralarda sıklıkla gördüğümüz ve ünlü diye isimlendirdiğimiz insanların yaşamlarını yine bu mecralarda gösteren, inceleyen, üzerinde tartışan programlardır. Bir nevi dedikodu programları diyebiliriz. Günümüzde yüksek takipçili sosyal medya hesaplarının özneleri de bu programlarda konu olabilmektedir ve yine sosyal medya üzerinden de magazin programları yapılabilmektedir. Magazin programların temel özelliklerinden birisi de insanların merakını gidermektir. İnsanlar bildikleri tanındıkları ve hatta kendi ortamlarında üzerinde konuşabilecekleri ortak kişilerin yaşamlarını ve detaylarını bilmek isterler. Televizyonlarda yoğun olarak gördüğümüz ünlü dediğimiz kişilerde insanların üzerinde konuştukları, arkadaş çevrelerinde eğlenerek bahsettikleri kişilerdendir. Bu sebepten magazin programları eğlence programları içinde bir alt başlık olarak değerlendirilebilir. Magazin programlarının özneleri oyuncular, sporcular, yazarlar, sosyete dünyasından insanlar olabilmektedirler. Bu programlar bu insanların ne yedikleri ne giydikleri, nereye gittikleri, kimlerle beraber oldukları, aşkları, ayrılıkları, kavgaları gibi konuları ele alabilirler, magazin programlarının yelpazesi çok geniş olduğu için birçok konuda insanları yönlendirme, reklam tapma, tanıtım yapma gibi özellikleri de vardır ve seyirciyi eğlendirirken bu işlevlerini de yerine getirebilir. Gündelik yaşam pratiklerimizin şekillenmesinde önemli bir yere sahip televizyon, çeşitli program türleri üzerinden satmak istediği mal, hizmet ve düşünsel olanı -ideolojiyi, bilişi, bilinci- sunarak pazarlar. Bu program türlerinden birisi de “renkli ve tatlı haber” olarak nitelendirilen sosyete dedikodularından, ünlülerin yaşamına, farklı mekân tanıtımlarından skandallara, çeşitli yemek tariflerinden yıldız falına, eğlence mekanlarından ünlülerin moda anlayışına kadar çeşitli haberlerden oluşan magazin programlarıdır (Dağdaş: 102).

1.2.2. Drama Öğeleri İçeren Eğlence Programları

Skeç, tiyatro, video kaydı, şaka gibi içeriklerle sunulan senaryolu ya da doğaçlama görsel eserlerin sunulduğu program türüdür (RTÜK, 2014). Drama ögesi içeren eğlence program türleri, izleyicinin duygusal olarak etkilenmesini sağlayarak hayattaki gerçek ve ciddi olayları mizah anlayışıyla ele alırlar ve izleyicinin bu olaylara karşı mizahi bir bakış açısı geliştirmesini sağlarlar. Bu tür program bireylerin kendilerinden ve çevrelerinden

bir örnekleme gibidir ve seyircinin kendinden bir şey bulmasını sağlayabilir. İzleyiciyi güldürürken duygusal bir bağ kurmayı amaçlayan bu programlarda hayattaki zorluklar trajikomik bir şekilde verilir. Drama ögesi içeren eğlence program türleri, izleyicinin sadece yüzeysel eğlenceye değil, duygusal olarak derin bir deneyime de dahil olmasını sağlar. Bu tür programlar, izleyiciyi sadece güldürmek veya eğlendirmekle kalmaz, onları düşündürür, duygusal bir bağ kurmalarını ve karakterlerle empati yapmalarını sağlarlar.

1.2.3. Müzik Ağırlıklı programlar

Sunucunun bulunduğu ve sohbetle beraber ağırlığın müzik parçalarında ve video kliplerinde olduğu program türüdür (RTÜK, 2014). Bu tür programlarda, programın büyük bölümü müzikten oluşur ve müzik aralarında kısa sunumlar, diyaloglar ve eleştiriler olabilir. Sarkıcı ve sunucunun olduğu programlar olabilir gibi, amatör sarkıcıların katıldığı ve jüri barındıran programlar şeklinde de olabilirler. Bu tarz programda seyirci müzik dinlemenin yanında, müzik aralarında öğretici deneyimler yaşayabilirler. Bu deneyimler müzik parçalarının, sanatçının hikâyelerinden oluşabilir ya da müzik eserlerinin nasıl oluşturulduğundan, kısacası eserlerin künyesinden oluşabilir. Müzisyenin seyirciyle diyalog haline girdiği konser yayınlarını da bu programlar arasında sınıflandırabiliriz.

1.2.4. Müzik Video Klipleri

Sunucunun kullanılmadığı, sadece müzik ve kullanılan müzikle alakalı ya da alakasız video kliplerinin yayınlanması şeklinde tanımlayabiliriz. Müzik video kliplerinde görseller daha çok müzik parçasının sözlerinin görsel yansıması şeklinde olabilir ve parçada verilmek istenen duygusal mesajı destekleyici karelerden oluşurlar. Bazan da müzikten tamamen bağımsız görseller şeklinde ilerleyebilirler. Her iki durumda da bu klipler parçanın, sanatçının ya da klipte gösterilen bir ürünün tanıtımına bilirliliğini artırma işlevi görürler. Bu da müzik video kliplerinin reklam ve pazarlama işlevini ön plana çıkarabilir. Video klipler müzik sektörünü ayakta tutarak müzik parçalarının dijital ya da CD şeklinde pazarlamalarını sağlarlar. Bu da video kliplerin ticari özelliğini ön plana çıkarır. Ayrıca izleyiciye de üzerinde düşünebilecekleri bir hayal gücü unsuru yaratmış olurlar. Lull'a göre müzik videoları plak alıcılarına üzerinde düşünecekleri, konuşacakları

ve görselleştirecekleri, beyinlerinde canlandıracakları ve aralarında kişisel bağlantılar oluşturacakları özel bir şey verir (2000: 142).

1.2.5. Konser Yayınları

Müzisyenlerin toplu alanlarda verdikleri konserlerin ekrana yansıtıldığı program türüdür (RTÜK, 2014). Radyoyla birlikte evimize kadar giren konser yayınları, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sadece ses olarak girmekle kalmayıp televizyonlarla birlikte görüntü olarak da evlerimize kadar girmiştir. Seyirci, sevdiği bir sanatçının anlık performansını evinden çıkmadan izleme ve oradaki atmosferle bağ kurma şansına sahip olur. Attali, Amerikalıların, “en iyi icracıların çaldığı her tür müziğe, evlerinden çıkmadan ve ücretsiz olarak ulaşmanın mümkün olduğunu keşfettiklerini” söylemektedir. Bu durumu ise “bilet satın almaksızın erişilen evrensel gösterinin ütopyası” olarak tanımlar (Attali, 2017: 121).

1.2.6. Diğer Eğlence Programları

RTÜK’ün hazırlamış olduğu ‘Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları’ kitapçığına göre Beceri ve Direnç Yarışmaları, Spor Karşılaşmaları Yayınları, Show ve Gösteriler, Talk-Show, Kuşak Programları diğer eğlence programlarını oluştururlar (RTÜK, 2014).

Beceri ve direnç yarışmaları, yarışmaya katılanların fiziksel ve zihinsel aşamalardan geçerken seyirciye de aynı heyecanın aktarılmaya çalışıldığı programlardır. Bu tarz programda fiziksel ve zihinsel beceriler kullanılırken aynı zamanda psikolojik üstünlük oluşturma çabaları da vardır. Bu da seyirci üzerinde daha büyük hazlar oluşturarak seyircinin heyecan düzeyini artırır. Survivor gibi programlar bu program türüne örnek olarak gösterilebilir ve bu programların ciddi bir izleyici kitlesi vardır.

Spor karşılaşmaları yayınları, tüm profesyonel spor dallarının müsabakalarının, genellikle canlı olarak ekrana getirildiği programlardır. Dijital yayıncılığın yaygınlaşmasıyla zaman ve mekân algısının ortadan kaldırıldığı bu programlar tekrar tekrar izlenebilmekte ve ulaştığı kitleler ve coğrafyalar artmaktadır. Spor sevdirmesi gibi misyonlar da yükleyebileceğimiz bu programlar, müsabaka öne, arkası gibi bölümlerle çeşitlendirilir ve seyirciye karşılaşmaların farklı yönlerini, heyecanlarını, hayal kırıklıklarını, dostluklarını, çirkinliklerini gösterirler. Ayrıca sponsorluklar, reklam

anlaşmaları, bant reklamları gibi unsurlar bu tür yayınlarda ulaştıkları kitleler göz önünde bulundurulduğunda büyük önem arz ederler. ‘Televizyonun futbolu, “televizyon futboluna” dönüştürerek âdeti kendisi ile var olabilir bir gerçekliğe büründürmesi, televizyonun modern dünyadaki işlevini ve endüstriyel yapılardaki güç ilişkilerini göz önünde bulundurduğumuzda son derece anlaşılardır’ (Arik, 2008: 199). Arik’ın yaptığı bu yorum sadece futbol için değil tüm spor karşılaşmaları için geçerlidir ve spor karşılaşmaları büyük bir ekonomik sektör olarak düşünülebilir.

Şov ve gösteriler, bir topluluk önünde gösterilen beceri veya oyun yayını olan program türüdür (RTÜK, 2014). Renkli. Dinamik içeriklerle sunulan bu programlar her yaş grubu için oluşturulabilir.

Talk-Show, sunucunun ağırlıklı olarak görev üstlendiği, izleyici ve konukları eğlendirme amacı olan sohbetlerin yapıldığı, eğlence ağırlıklı program türüdür (RTÜK, 2014). Siyasiler, futbolcular, şarkıcılar, modeller gibi birçok alandan konuklar olabilir ve sunucunun yönlendirmeleri ve sorularıyla bu kişilerin hayatları, kariyerleri, uzmanlıkları gibi birçok konu programın içeriğini oluşturabilir. Kullanılan dil sohbet havasındadır ve konular eğlenceli bir şekilde ele alınır.

Kuşak programları, toplumun değişik kesimlerinde izleyiciye yönelik bilgi, açıklama ve ilgi çekici canlı müzik parçaları ile oluşturulan; kısa, uygulanabilir bilgilerin yer aldığı; izleyicileri ilgilendiren şahsi ve sosyal konularla insanların ve toplumun günlük yaşayışından alınmış çeşitli unsurların, belirlenen amaç, hedef ve ilkelere uygun olarak bir veya birden fazla sunuş tekniği ile işlendiği, kendi içinde bir bütünlüğü olan program türüdür (RTÜK, 2014).

1.3. ABU ve ABU TV Şarkı Festivali

"Abu Asya Pasifik Yayın Birliği" (Asia-Pacific Broadcasting Union- ABU), Asya ve Pasifik bölgesindeki yayıncıları bir araya getiren uluslararası bir organizasyondur. 1964 yılında kurulan bu birlik, medya kuruluşları arasında iş birliği ve bilgi alışverişini teşvik etmek, ortak projeler geliştirmek ve bölgesel yayıncılıkla ilgili sorunları ele almak amacıyla faaliyet gösterir.

ABU, Türkiye’nin de aralarında bulunduğu 57 ülke ve bölgede 280’den fazla üyeye sahiptir. Birlik, batıda Türkiye’den doğuda Samoa’ya, kuzeyde Moğolistan’dan güneyde

Yeni Zelanda'ya kadar uzanan bir alanı kapsamaktadır. Merkezi Malezya'nın başkenti Kuala Lumpur'da yer almaktadır.

ABU'nun üyeleri, televizyon ve radyo yayıncıları, dijital medya kuruluşları ve diğer medya ile ilgili organizasyonlardır. Birlik, üyeleri için eğitim programları, seminerler ve konferanslar düzenler, ayrıca yayıncılık standartlarını geliştirme ve içerik üretiminde iş birliği yapma fırsatları sunar. Ayrıca, bölgedeki kültürel çeşitliliği ve medya özgürlüğünü desteklemeye yönelik çalışmalar yapar.

ABU, aynı zamanda Asya-Pasifik bölgesinde büyük çaplı medya etkinlikleri düzenler, bu etkinliklerde bölgesel haberler, eğlence ve kültür içerikleri paylaşılır. Bu sayede, Asya-Pasifik yayıncıları arasında güçlü bir dayanışma ve kültürel alışveriş sağlanır.

1.3.1. ABU Şarkı Festivali

ABU Şarkı Festivali (ATSF) (Asia-Pacific Broadcasting Union Song Festival), Asya Pasifik Yayın Birliği (ABU) tarafından düzenlenen uluslararası bir müzik yarışmasıdır. İlk olarak 2012 yılında başlatılan bu festival, Asya-Pasifik bölgesindeki ülkelerden gelen sanatçıların katılımıyla gerçekleşir ve genellikle her yıl bir üye ülkenin ev sahipliğinde gala etkinliği olarak yapılır. ABU organizatör konumundadır. Gala prodüksiyonunu üstlenen yayıncı kuruluş ise ev sahibi (Host) olarak anılır. ABU'nun görevi ülkelerin yayıncı kuruluşlarını bir araya getirmektir, ev sahibi kuruluşun görevi ise prodüksiyonla ilgili her türlü ön hazırlık, çekim, post-prodüksiyon vb. sağlamaktır. ABU ve yayıncı kuruluş koordineli olarak işi yürütürler. Asya Pasifik bölgesinden farklı müzik kültürlerini bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Rekabet içermeyen bir formattır, yarışma değildir Katılımcı ülkelerin sevilen ve popüler müzik türlerini tek bir programda yansıtmayı hedeflemektedir. Her yıl farklı bir ABU ülkesi yayıncı kuruluşun ev sahipliğinde gerçekleşir. TRT, 2024'te ikinci kez ev sahibi olarak prodüksiyonu üstlenmiştir. TRT'nin bu festivaldeki ilk ev sahipliği 2015 yılında İstanbul'da olmuştur. ABU Genel Kurulu'nun ev sahibi olan yayıncı kuruluş, ABU Şarkı Festivali'nin de ev sahibidir.

ABU Şarkı Festivali, Eurovision Şarkı Yarışması gibi büyük müzik etkinliklerinin bölgesel bir versiyonu olarak düşünülebilir. Festivalde, katılımcı ülkeler kendi temsilcilerini ve şarkılarını sunar. Amaç, bölgedeki kültürel çeşitliliği ve müzik

geleneklerini kutlamak, aynı zamanda farklı ülkeler arasındaki kültürel iş birliğini artırmaktır. Şarkılar genellikle popüler müzik türlerinde olur, ancak bölgesel geleneksel müzikler de yer alabilir. Katılımcılar sahnede canlı ya da playback performans sergilerler. Festivalin amaçlarından biri de katılımcı ülkeler arasında kültürel alışverişi teşvik etmek, müzik aracılığıyla birleştirici bir etki yaratmak ve Asya-Pasifik bölgesindeki sanatçıları dünya çapında tanıtmaktır. Ayrıca bu festival, bölgesel iş birliğinin ve kültürel etkileşimin artmasına olanak sağlar ve Asya-Pasifik bölgesinin müzik sahnesini küresel ölçekte daha görünür kılmayı hedefler.



İKİNCİ BÖLÜM: ANLATIBİLİM (NARRATOLOGY)

2.1. Anlatıbilim (Narratology)

Terim olarak 1969 yılında Tzvetan Todorov önerisiyle kullanılmaya başlanan anlatıbilim, köken anlamına bakıldığında, anlatının bilimsel açıdan incelenmesi demektir (Omega ve Landa, 2002: 9). Anlatıbilim, anlatıların yapısını, işlevlerini ve dildeki yerini inceleyen bir disiplindir. Anlatının kuramsal yönlerinin öne çıktığı anlatıbilim, hikâye anlatmanın biçimsel yönlerini ele alırken, bu biçimlerin kültürel, toplumsal ve tarihsel bağlamda nasıl anlam kazandığını da irdeler. Manfred Jahn anlatıbilimden anlatı yapılarının teorisi şeklinde bahseder. Jahn'a göre anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da yapısal bir betimleme ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır daha sonra işlevleri ve ilişkileri belirlemeye çalışır (2021: 43). Buradan yola çıkarak anlatıbilim için, metinlerdeki, tiyatrodaki, sinemadaki ve televizyondaki anlatı yapılarının nasıl işlediğini, okuyucu, dinleyici ve izleyici ile nasıl bir etkileşimde bulunduğunu ve anlatının toplumsal ve kültürel anlamlarını nasıl inşa ettiğini anlamaya çalışan bilim dalı diyebiliriz.

Başka bir deyişle anlatıbilim, anlatısal temsil biçimlerini kapsayan ve pek çok farklı eleştiri söyleminin getirdiği sezgileri bağdaştıran, disiplinler arası bir anlatı incelemesi olarak tanımlanabilir (Onega ve García Landa, 2002: 9). Anlatıbilim, yalnızca edebi eserleri değil, sinema, tiyatro, televizyon programları ve hatta günlük yaşamda karşılaşılan anlatıları da içeren geniş bir perspektife sahiptir. Bu disiplin, anlatının nasıl oluşturulduğunu, ne tür bileşenlerden meydana geldiğini ve anlatının üreticisi ile alıcısı arasındaki dinamikleri inceler. Anlatıbilim, yazılı ya da görsel metinlerinin anlaşılmasında önemli bir araçtır. Çünkü bu anlatıların yapısal analizini yaparken, anlatıcının kullandığı dilin, zamanın, mekânın ve anlatının nasıl inşa edildiğini çözümleyebiliriz. Anlatıbilim, anlatıların farklı türlerini anlamamıza da yardımcı olur. Romanlar, hikâyeler filmler ve televizyon programları gibi farklı türlerin anlatı yapısının nasıl işlediğini analiz ederek, metnin derin anlamlarını ortaya çıkarır.

2.1.1. Anlatı (Narrative)

Hiç şüphe yok ki, anlatı dünya üzerindeki varlığına dedikodu, yani bir kişiden ötekine anlatılan basit hikâyeler biçiminde başladı. İnsanlar ilk kez birbirlerine sözlü olarak anlatılar sunduklarında, bu anlatılar genellikle gündelik yaşamdan, basit gözlemlerden, yaşadıkları olaylardan ya da çevrelerinde gördüklerinden türetilmişti. Bu anlatılar, zamanla bireylerin deneyimlerini paylaşmalarına ve topluluklar içinde birbirleriyle etkileşimde bulunmalarına olanak sağladı. Bu tür anlatılar, kültürel bilgilerin, toplumsal normların ve değerlerin aktarılmasında önemli bir rol oynadı. Dedikodu, sadece eğlenceli bir bilgi akışı olmanın ötesine geçti ve toplumların dinamiklerini şekillendiren, toplulukların içinde barındırdığı düşünsel ve duygusal süreçlerin bir yansıması haline geldi. Zamanla bu tür basit hikâyeler, anlatı sanatının temellerini oluşturan daha karmaşık ve çok katmanlı hikâyelere dönüştü. Bu ilk anlatılar, kültürel bir mirasın temel taşları gibi, hikâye anlatıcılığının evriminde büyük bir yer tutar ve günümüzün modern anlatılarının temel yapılarını oluşturur (Fulford, 2024: 15).

Anlatı: geçmiş, şimdiyi ve geleceği anlamlandıran kavramların bütünüdür diyebiliriz kısaca. Anlatıda, herhangi bir olay anlatıcı tarafından ve anlatıcının bakış açısından şekillendirilerek, zamansal ve mekânsal bütünlük oluşturularak daha küçük olayların birleştirilmesiyle başkalarına anlatılır. Tanımdan da anlaşılacağı üzere anlatının içinde birden fazla olay vardır ve bu olaylar anlamlı birleşimlerle anlatıya yön vererek bir bütün oluştururlar. İletişim amacı güden her ortamda karşımıza çıkabilen anlatı, bir iletişim biçimi olarak tanımlanabilir. Bu kavram, araçlardan bağımsız olup, yazılı, sözlü ve görsel her tür hikâye aktarımını kapsayacak kadar geniş bir anlam alanına sahiptir. Kısaca, anlatı, bir öykünün aktarılmasıdır. Bu yönüyle anlatı, insan deneyimlerinin ve olaylarının aktarılmasında en temel araçlardan biri olarak öne çıkar. En kısa tanımıyla anlatı, “anlatılmış öyküdür” (Köprü, 2023: 1).

Jahn’a göre anlatı, bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsar. İster metin vasıtasıyla ister resim, icra etme ya da hepsinin birleşimiyle olsun, hepsi anlatıdır. Dolayısıyla romanlar, oyunlar, filmler, karikatürler vb., bunların hepsi anlatıdır (2020: 44).

Genette anlatıyı “bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder” şeklinde tanımlamaktadır (2011: 13). İletişimin temel bir unsuru olarak anlatı, insanların düşüncelerini, deneyimlerini ve hikâyelerini aktarmak için

kullandığı geniş kapsamlı bir yapı olarak tanımlanabilir. Bu kavram, belirli bir araca bağlı kalmaksızın hem yazılı hem sözlü hem de görsel formlarda var olabilir ve farklı ortamlar üzerinden dinleyiciye ya da izleyiciye ulaşabilir. Anlatı, yalnızca bir olaylar zincirinin sunumu değil, aynı zamanda bir anlam inşası sürecidir. En basit ifadeyle, anlatı, bir hikâyenin aktarılmasıdır ve bu yönüyle insanlık tarihinin en eski ve en yaygın iletişim biçimlerinden biri olarak kabul edilir (Bal, 2024: 33).

Anlatının en temel öğelerinden biri olan olay, hikâyenin omurgasını oluşturur ve anlatının akışını belirler. Bal’a göre olay kısaca “bir durumdan başka bir duruma geçiştir” (2024: 30). Olay, karakterlerin karşılaştığı durumları, aldıkları kararları ve bu kararların sonucunda gelişen eylemleri kapsayan bir süreçtir. Jahn’a göre her anlatının bir öykü sunduğunu söyleyebiliriz. Öykü de içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir (2020: 12). Bir anlatının etkileyici olabilmesi için olay örgüsünün tutarlı, ilgi çekici ve mantıklı bir şekilde kurgulanması gerekir. Olayların gelişimi, izleyicinin veya okuyucunun anlatıya bağlanmasını sağlar, onları merak içinde tutar ve hikâyenin sonunda bir tatmin duygusu yaşamasına olanak tanır. Olaylar yalnızca aksiyon veya hareketten ibaret değildir; karakterlerin iç dünyasındaki değişimler, duygusal çatışmalar ve dönüşümler de anlatının temelini oluşturan olaylar arasında yer alır. Bu bağlamda olay, sadece dış dünyada gerçekleşen eylemlerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculuğunu ve psikolojik derinliğini de yansıtabilir.

Anlatıdaki ikinci temel öğemiz anlatıcıdır. Bal’ın kimi zaman “anlatı faili” olarak bahsettiği anlatıcı, metni oluşturan dil ya da imgelerde ifade eden özneyi, kişiyi değil işlevi kastetmektedir. Fail anlatının biyografik yazarı değildir (2024: 36). Anlatıcı olay ya da hikâyeyi kendi bakış açısıyla aktarır ve hikâyeyi istediği şekilde yönlendirebilir. Üçüncü öğemiz mekân ise olayların nasıl bir atmosferde geçtiği hakkında bize bilgi verir ve karakterlerin içsel durumlarını yansıtmaları açısından önemlidir. Zaman dördüncü temel anlatı öğemizdir. Zaman olayların hangi sırayla gerçekleştiğini bize verir ya da anlatıcının olayları anlatış şekline göre farklı zamansal bütünsellikler oluşturulabilir. Anlatının temel öğelerinden biri de karakterdir ve yine anlatıcının bakış açısıyla karakterler istenilen şekilde yönlendirilerek anlatı istenilen yöne evrilebilir. Bu sebepten anlatı sadece bir olayın aktarılması değil aynı zamanda anlam ve ideolojinin şekillendiği, toplumsal ve kültürel anlamların üretildiği bir süreçtir diyebiliriz.

Sonuç olarak anlatı için, yalnızca yazılı metinlerle sınırlı olmayan, insan deneyimini aktarmanın en temel yollarından biridir diyebiliriz. Anlatılar, sözlü gelenekten beslenen masallar ve hikâyeler yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılabilceği gibi, roman, öykü ve tiyatro gibi edebi türler aracılığıyla da ifade edilebilir. Ancak günümüzde anlatı, yalnızca edebiyat ve sözlü kültürle sınırlı kalmayıp, sinema, televizyon, dijital medya ve hatta sosyal medya içerikleri gibi birçok farklı platformda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle televizyon, sunduğu çeşitli program türleriyle anlatıyı geniş kitlelere ulaştıran en güçlü araçlardan biri haline gelmiştir. Haber programları, diziler, reality showlar, yarışmalar, talk showlar, müzik eğlence programları ve hatta reklamlar bile belirli bir anlatı yapısına sahiptir ve izleyiciyle bir hikâye üzerinden bağ kurar. Bu noktada, televizyon ekranında gördüğümüz her içeriğin bir anlatı metni barındırdığını söylemek mümkündür. Eğlence programları da bu kapsamda ele alınmalı ve izleyiciyi içine çeken anlatı yapılarıyla değerlendirilmelidir.

2.1.2. Anlatı ve Anlatıbilimin Tarihsel Süreci

İlk insandan günümüze kadar olan süre içinde, anlatılar her daim kendine yer bulmuştur. Anlatılar, insanların dünyayı anlamlandırma, deneyimlerini aktarma, kültürel değerlerini iletme ve kimliklerini oluşturma yolları olmuştur. Bu anlatılar, zaman içerisinde çok farklı biçimlerde ve içeriklerde gelişmiştir; sözlü anlatılar, yazılı metinler, dinî metinler, edebi eserler, tiyatro, sinema, televizyon ve günümüzde tüm dijital mecralar diyebiliriz.

Mağara resimlerini çizen ilk insanın amacı yalnızca kalıcılık değil, yaşadığı deneyimleri anlatma dürtüsüydü. Besin arayışı, açlık, tokluk, korku ve mutluluk gibi duyguları keşfeden insan, hayatta kalma içgüdüleriyle ölümlülük kavramını da fark etti. Zihninde imgeler oluşturup rüyalarında bunları "anlatı" olarak izledi. Bu ilkel anlatı biçimi, zamanla modern anlatı sanatlarının temelini oluşturdu ve insanın deneyimlerini aktarma isteği, çağlar boyunca evrilerek günümüz hikâye anlatıcılığına dönüştü (Önal, 2021: 7).

Zamanla insan, yaşadığı deneyimleri yalnızca resimlerle değil, sözlü anlatımlarla da aktarmaya başlamış, bu durum hikâye anlatıcılığının ve dolayısıyla anlatının temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Bir ağaç altında ya da bir ateşin başında bir araya gelen insanlar, gördükleri ve deneyimledikleri olayları anlatıya dönüştürerek birbirleriyle paylaşmışlardır. İnsan, zamanla bu anlatıları daha yapısal bir hale getirmiş ve yaşadığı

olayları belli bir düzen içinde aktarmaya başlamıştır. İşte bu süreç, günümüzde edebiyat, sinema ve tiyatro gibi farklı anlatı biçimlerinin temelini atmış ve anlatının gelişimini doğrudan etkilemiştir. Böylece mağara resimleriyle başlayan anlatı serüveni, insanlığın kültürel ve sanatsal üretiminin en önemli unsurlarından biri olmuştur.

Anlatıların biçimi, zaman içinde oluşan, toplumlardaki kültür, inanç, ekonomik ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişime ayak uydurmuş ve gelişimini sürdürmüştür. Yazı icat edilmeden önce anlatılar mitler ve hikâyeler olarak kulaktan kulağa ve nesilden nesillere aktarılıyordu. Anlatılar kültürün, değerlerin ve inançların aktarımının en temel yoluydu.

Yazının icat edilmesi, anlatının biçimini ve işlevini köklü bir şekilde değiştirdi. Artık anlatılar ilk anlatıcının dilinden iletmeye başlandı ve farklı anlatıcıların farklı anlatımlar oluşturarak özünü değiştirmesinin önüne geçildi. Yazıyla birlikte, ilk uygarlıklar ve ilk medeniyetler, tarihi olayları, mitolojiyi, yasaları ve dini metinleri kaleme alarak. Dönemin önemli olaylarını ve bilgi birikimlerini gelecek nesillere aktardılar. Orhun abideleri, mısır hiyeroglifleri, dini metinler, destanlar bu tür anlatıların en güzel örnekleridir.

Felsefî düşüncenin ve dramatik yapının ön plana çıktığı antik Yunan dönemine geldiğimizde anlatılar artık iç içe geçmiş katmanlı yapılardan oluşmaktadır. Hikâyeler artık sadece insanların toplumsal ve bireysel yaşamlarını anlatan metinler halinde değil aynı zamanda bu metinlerin drama olarak aktarılmasında gerçekleşmektedir. Bu döneme denk gelen Aristoteles'in poetikası, ilk anlatıbilimsel sezgiler sunan bir metin olarak ifade edilebilir. Aristoteles'e göre, olay örgüsü (mythos), türlerde ortak olarak bulunan bir anlatı yapısıdır. Öyleyse anlatının taşıdığı kavramsal iki yanlılık bu disiplinde başından beri varolagelmıştır. Anlatının geniş kapsamlı Aristotelesçi tanımı, olay örgüsü bulunan bir yapıt olabilir, dar kapsamlı tanımıysa anlatıcısı bulunan bir yapıt olacaktır (Omega ve Landa, 2002: 9).

Aristoteles'e göre Tragedya, belirli bir zaman dilimine yayılan, önemli ve soylu bir eylemin taklididir. Bu taklit, anlatı yoluyla değil, doğrudan eylem içindeki karakterler aracılığıyla gerçekleştirilir ve yapıtın bölümlerine göre farklı öğelerle zenginleştirilir. Aynı zamanda, tragedya izleyicide acıma ve korku duygularını uyandırarak, bu tür duyguların arınmasını, yani katarsis sürecini sağlar (Aristoteles, 2015: 29).

Poetika, anlatının tarihsel gelişimi içinde temel bir başlangıç ya da dönüm noktası olarak kabul edilir. Anlatıyı belirli kurallar çerçevesinde ele alması, klasik anlatı teorilerinin doğmasına neden olmuş, ancak modern anlatıbilim çalışmaları zaman içinde bu kuralları esneterek daha geniş bir anlatı anlayışına ulaşmıştır. Yine de Aristoteles'in anlatıya dair ortaya koyduğu ilkeler, günümüzde hâlâ geçerliliğini korumakta ve anlatıbilim çalışmalarında bir referans ya da başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir. Anlatının ve anlatıbilimin tarihsel gelişimi açısından kritik bir metin olarak kabul edilir. Anlatı kuramlarının temellerinin atıldığı bu eser, özellikle klasik dramatik yapı anlayışını şekillendirmiştir. Aristoteles, anlatıyı (mythos) bir sanat biçimi olarak ele alarak, bir eserin bütünlüğünü sağlayan unsurların nasıl bir düzen içinde olması gerektiğini ortaya koymuştur. Aristoteles anlatıdaki temel öğeleri belirleyerek anlatının temel bileşenlerini açıklamıştır. Bu kavramsal çerçeve, günümüzde de anlatı incelemelerinin temelini oluşturan birçok teorik yaklaşımı etkilemiştir.

Aristoteles Poetika'da özellikle tragedya üzerine yaptığı analizlerde, olay örgüsünün merkeziliğini vurgulamış ve anlatıyı dramatik yapıya dayalı bir sistem içinde değerlendirmiştir (Omega ve Landa, 2002: 25). Anlatıbilimin modern disiplin olarak ortaya çıkışı 20. yüzyılda olsa da Aristoteles'in çizdiği çerçeve pek çok modern anlatıbilim çalışmasına esin kaynağı olmuştur. Aristoteles'in vurguladığı başı, ortası ve sonu olan bütünlüklü anlatı anlayışı, klasik anlatı teorilerinin temelini oluşturmuş, özellikle de Batı anlatı geleneğinde belirleyici olmuştur. Ancak 20. yüzyıldan itibaren gelişen post-yapısalcı ve yapı sökümcü yaklaşımlar, Aristotelesçi anlatı modeline eleştirel bir perspektifle yaklaşmış, doğrusal olmayan, çok katmanlı ve parçalı anlatılar üzerine yeni kuramsal açılımlar getirmiştir.

Orta çağa geldiğimizde anlatılarda bireysellikten uzaklaşma olduğu gözlemlenir. Anlatılar genellikle dini metinler şeklinde olur ve tanrının ağzındanmış gibi aktarılır. Kilisenin üstünlüğünün bulunduğu bu dönemde akılcı ve bireysel düşünce geri plana itilmiş ve kilisenin dayatmaları üzerine anlatılar sunulmuştur. Anlatılarda bu dünyadan daha çok ölümden sonra bizi neler beklediği gibi temalar üzerine durulmuştur. Dinsel anlatılar hâkim olduğu bu dönemde, toplumsal yapıda dini anlatılarla ve dini temeller üzerine şekillendirilmeye çalışılmıştır.

Rönesansla birlikte 14. Yüzyılın sonlarından itibaren, anlatılar biçimsel ve içeriksel büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Anlatılarda artık bireysel düşünce, özgürlük ve bilimsellik ön plana çıkarak insan hayatı bu dünyadaki hayatı üzerinde durulmuştur. Bu dönemde modern hikâye anlatıcılığının temelleri atılmış ve anlatılarda insanların iç dünyalarına yönelik başlanmıştır. Bu dönemle birlikte anlatı, tarihsel süreç içerisinde büyük bir dönüşüm geçirmiş ve bu dönüşüm, özellikle toplumların ve kültürlerin değişimiyle paralel bir seyir izlemiştir. Rönesans'tan itibaren toplumsal yapılar, yaşam biçimleri ve düşünsel yaklaşımlar köklü değişimlere uğramış, bu değişimlerin sanatta ve anlatı biçimlerinde de etkisini göstermesi kaçınılmaz olmuştur. 19. yüzyılda yaşanan sanayileşme, bilimsel ve siyasal hareketlenmeler, eski düşünce sistemlerinin yerini yenilikçi ve akılcı bir yaklaşımın almasını sağlamıştır. Anlatı, bu dönemde sadece geçmişin tasvirlerinden sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamların yeniden şekillenmesinde önemli bir araç haline gelmiştir. Endüstriyel toplumların oluşması, şehirleşme ve sınıfsal yapılar arasındaki değişimler, toplumu ve dolayısıyla anlatıyı yeniden şekillendiren faktörler olmuştur. Bu bağlamda anlatı, yalnızca hikâye anlatımının bir aracı olmakla kalmamış, toplumsal ve kültürel değişimlerin yansıması haline gelmiştir.

Sanayi devriminin başlamasıyla insanlık tarihinde yeni bir dünyanın kapıları aralandı. Büyük toplumsal ve kültürel değişimlerle birlikte insan psikolojisine derinlemesine inen yeni anlatı yapıları oluşmaya başladı. Modern çağın ilerleyen süreçlerinde görsel ve işitsel teknolojilerle birlikte radyo, sinema ve televizyon ortaya çıktı ve anlatı biçimde bambaşka bir boyuta geçilmiş oldu. Bilim olarak anlatıbilim bu dönemde şekillenmeye başladı. 20. Yüzyılın başlarından itibaren, Viladimir Propp, Roland Barthes, Gerard Genette, Tzvetan Todorov gibi düşünürlerin çalışmalarıyla kuramsal bir alana dönüştü. Bu kuramlar, anlatı yapısının detaylı çözümlemesini yaparak, hikâye anlatmanın sadece içerik değil, biçimsel ve dilsel yönlerini de ön plana çıkarmıştır.

2.1.3. Viladimir Yakovleviç Propp

Kate Friedemann'ın Spielhagen'in formüle bağladığı erken dönem modernci dramatik anlatı tekniğini çözümleyerek anlatıcının araya girmesine ya da yorumlarda bulunmasına izin veren başka türde anlatıcı seslerinin de romancı açısından aynı ölçüde sanatlı ve yararlı olduğu sonucuna vardığı Destanda Anlatıcıların Rolü adlı kitabı anlatıbilim akımı

ortaya çıkmadan yazılmış ve anlatıbilimsel inceleme olarak kabul görmüş olsa da Rus edebiyat kuramcısı ve halkbilimcisi Viladimir Yakovleviç Propp'un biçimin işlevsel olduğunu söyleyen yaklaşımı pek çok kişi tarafından anlatıbilimin başlangıç önermesi olarak kabul edilir (Omega ve Landa, 2002: 38).

Propp, göstergebilim, halkbilim, budunbilim ve dilbilim gibi çeşitli alanlarda önemli çalışmalar yapmış bir araştırmacı ve dilbilimcidir. Ancak, onu günümüzde en çok tanınır kılan eseri “*Masalın Biçimbilimi*”dir. Bu çalışmasında Rus masallarını ayrıntılı bir şekilde inceleyerek belirli yapısal özelliklere göre sınıflandırmış ve anlatı çözümlemeleri alanında birçok araştırmacıya rehberlik eden, güncelliğini koruyan bir yöntem geliştirmiştir. Propp'un bu yöntemi, sözlü kültür geleneğine ait masalların sistemli bir biçimde çözümlenmesini sağlamış ve anlatı biliminde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Patan, 2021: 51).

Propp, anlatının temel ögelere (işlevler ve roller) nasıl bölüneceğini, bu temel ögelerin bir masal içerisinde nasıl bütünlük sağladığını ve tamamlandığını göstermek istemiştir (Todorov, 2014: 12). Propp, masalların yapısını ve işlevlerini incelediği çalışmalarında, masalların aslında belirli bir yapısal düzene göre ilerlediğini savunur. Bu yapının belirli temalar ve tekrarlarla şekillendiğini ileri sürer. Ona göre, masallar belli bir biçimde organize edilmiştir ve bu organizasyon, her bir masalda tekrarlanan ve benzer özellikler taşıyan bölümlerden oluşur. Bu bölümler, masalın ilerleyişine yön veren temel işlevlerdir ve her masalda bu işlevlerin bir biçimde kendini gösterdiğini belirtir. Propp'un geliştirdiği model, masalları çözümlmek için 31 işlevi içerir. Her bir işlev, masalın bir parçası olarak belirli bir amacı taşır ve masalın temel yapısal ögeleri olarak işlev görür. Bu işlevler, masalların evrensel yapısını anlamamıza yardımcı olan bir şablon oluşturur. Propp, belirlediği 31 işlevin gerçekleşebilmesi için 7 eylem alanının gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Bir masalı incelerken en önemli nokta, karakterlerin hangi eylemleri gerçekleştirdiğini anlamaktır. Hangi karakterin, hangi eylemi nasıl ve neden yaptığı ise sonraki aşamada ele alınması gereken sorulardır. Karakterlerin üstlendiği işlevler, masalın temel bölümlerini oluşturmaktadır. Bu nedenle öncelikle ayırt edilmesi gereken unsur, bu işlevlerdir (Propp, 2001: 38-39).

Propp'un çözümleme yaklaşımının bir diğer önemli yönü ise, masalların her bir bölümü ve bu bölümlerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerdir. Masallar, yalnızca içerdikleri

öğelerle değil, bu öğelerin birbirleriyle ve masalın bütünüyle kurdukları bağlar sayesinde anlam kazanır. Propp, masalların her bölümünün belli bir rolü ve işlevi olduğunu ve bu işlevlerin masalın bütününe oluşturduğunu belirtir. Masalları analiz ederken, bu işlevlerin sırasının, birbirleriyle olan etkileşimlerinin ve her bir bölümün masalın anlatısındaki yerinin anlaşılması, masalın dinamik yapısının daha iyi kavranmasını sağlar. Böylece, masallar yalnızca kültürel aktarım aracı olmaktan öte, evrensel temalar ve yapılar üzerinden insan psikolojisini, toplumsal ilişkileri ve bireysel mücadeleleri de yansıtan derin bir anlatı biçimi haline gelir. Bundan dolayı Propp'un analiz yöntemleri, yalnızca halk masallarına değil, farklı kültürlerindeki anlatılara da uygulanabilir niteliktedir. Propp'un analiz yöntemi, yalnızca masallarla sınırlı kalmayıp roman, hikâye, dizi, film, tiyatro ve reklam gibi birçok alanda uygulanmıştır. Özellikle sinema alanında, son yıllarda yazınsal eserlerden uyarlanan filmlerin sayısında belirgin bir artış gözlemlenmektedir. Roman, hikâye, masal ve destan gibi anlatılar, sinema uyarlamalarıyla yeni bir yorum kazanmakta ve Propp'un yöntemi bu dönüşümleri analiz etmek için önemli bir araç haline gelmektedir (Patan, 2021: 63). Bu da Propp'un çalışmalarını evrensel bir anlatı çözümleme aracı haline getirir. Masalların yapısal unsurlarını ve işlevlerini ortaya koyan analitik yaklaşımı, sadece edebiyat incelemelerinde değil, günümüzde de sinema, televizyon, video oyunları ve diğer popüler kültür ürünlerinin analizinde etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

2.1.4. Roland Barthes

Roland Barthes (1915-1980), Fransız edebiyat teorisyeni, göstergebilimci, filozof ve eleştirmen olarak 20. yüzyılın en etkili düşünürlerinden biridir. Barthes, özellikle edebiyat, dilbilim, kültürel eleştiri ve göstergebilim alanlarında yaptığı yenilikçi çalışmalarla tanınır.

Barthes, anlatıbilim alanında önemli bir dönüm noktası oluşturan çalışmalarıyla, anlatıların yalnızca edebi metinlerde değil, toplumsal yaşamın her alanında yer alan evrensel bir ifade biçimi olduğunu göstermiştir. Barthes'ın anlatıbilime getirdiği yenilik, anlatıları statik birer yapı olarak değil, dinamik ve sürekli olarak yeniden üretilen anlam sistemleri olarak ele almasıdır.

Barthes'a göre anlatı, göstergebilim dâhilinde gösteren (simgesel düzlem) ve gösterilen (anlamsal düzlem) ikiliğiyle de yapılandırılmaktadır (Barthes, 1979: 26). Barthes'a göre, anlatıda her önemli olay, yorumsal kodun bir parçası olarak işlev görür ve olay örgüsünü düğümler atarak ve bu düğümleri çözerek ilerletir. Barthes'ın "*noyau*" (çekirdek) olarak adlandırdığı bu temel olaylar, anlatının özünü oluşturan ve hikâyenin akışını belirleyen ana halkalardır (Arslan, 2017: 114).

Barthes'ın yapıtlarında parça kavramı, adlandırma düzleminde belirginleşerek farklı şekillerde karşımıza çıkar. "Punctum, intermezzo, hayku, kısa biçim, fetiş, aracı yazı (court-circuit), yapıt dışı, küçük tablo, sözel birim, başlık konmuş paragraf, sahne, yan yana eklenmiş sahneler, anamnez, numen, ara olay" gibi çeşitli terimlerle ifade edilen bu kavram, Barthes'a göre "kimliğin doluluğunu" oluşturmakta güçlük çeker. Parça kavramı, onun müzik, resim, fotoğraf, sinema, tiyatro, zen, ruh çözüm ve opera gibi farklı alanlarda yazdığı metinlerde sıkça yer alır. Neredeyse tüm yapıtlarında bu kavramı sorgulayan Barthes, parça yazıyı sürekli gündemde tutmuş ve ona yönelik bir tutum sergilemiştir (Aktulum, 2009: 9).

Söylem, önemsiz gibi görünen rastlantısal anlar içinde, anlık dil soluklarıyla varlık kazanır. Parça, bütünden önce gelir ve süreklilik, birbirine eklenen parçalarla şekillenir. Yazar, son düşüncesini sürekli erteler; her yeniden başlama, yeni bir tat alma ve keşif süreci yaratır (Aktulum, 2009: 13).

Barthes, anlatının temel bir özelliği olan çok katmanlılığı vurgulamış ve metinlerin yüzeydeki basit hikâyelerden daha derin anlamlar içerdiğini ileri sürmüştür. Barthes, yalnızca metnin nasıl bir hikâye anlattığını değil, aynı zamanda bu hikâyenin toplumsal, ideolojik ve kültürel bağlamlarla nasıl etkileşim içinde olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Barthes için anlatı, bireyin yalnızca bir hikâye tüketicisi olmadığı, aynı zamanda bu hikâyeyi kendi birikimiyle yeniden yorumladığı bir süreçtir.

Barthes (1967)'a göre, bir metnin anlamı, yazarın niyetine bağlı değildir; aksine, her okuyucu metni kendi perspektifinden yorumlar ve böylece anlatı sürekli olarak yeniden inşa edilir. Bu yaklaşım, anlatıyı otoriter bir yazar bakışından kurtararak, çok sesli bir anlam dünyası olarak görmemize olanak tanır.

"Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusu; bu türler de sanki her özdek, insanın, anlatılarını güvenip açabilmesine

uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı, eklemlili dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol-baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, komedide, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsola'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisinde başlar, dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir. İster uluslararası ister tarihler aşırı ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi" (Barthes, 2005: 101).

Barths'a göre anlatıyı anlamamanın yolu, "anlatıda katların olduğunu görmek, anlatı çizgisindeki yatay eklemlenimleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaktır" (2023: 107). Barthes, anlatının betimleme düzeylerini açıklarken yatay ve dikey eksenlerden söz eder ve yapısal çözümlemede bu düzeyleri üç ana başlık altında inceler: işlevler düzeyi, eylemler düzeyi ve öyküleme (anlatma) düzeyi. İlk iki düzey anlatının yapısal temelini oluştururken, üçüncü düzey anlatının söylemsel boyutunu ifade eder (Bay Gülveren, 2024: 229). İşlevler, anlatı içindeki olayları oluşturan temel birimlerdir. Olayların ilerlemesine doğrudan katkı sağlayan her eylem, bir "işlev" olarak kabul edilir. Örneğin, bir karakterin bir kapıyı açması ya da bir mektubu okuması gibi eylemler, anlatının gelişiminde belirleyici bir rol oynuyorsa, bunlar işlevlerdir. Eylemler, karakterlerin anlatı içinde gerçekleştirdiği faaliyetleri ifade eder. Barthes, karakterleri sadece bireysel varlıklar olarak değil, belirli işlevleri yerine getiren yapısal unsurlar olarak ele alır.

Öyküleme düzeyi, anlatısallığın göstergeleriyle doludur; bunlar işlevler ile eylemleri, anlatısal bildirişime (göndereni ile gönderileni üstünde eklemlenir) yeniden katan işlemleyici öğeler bütünüdür" (Barthes, 2023: 129). Bu ifade, Barthes'ın anlatının yapısal analizinde öyküleme (anlatma) düzeyinin nasıl işlediğini açıklamaktadır. Öyküleme düzeyi, anlatının sadece olay örgüsünden değil, aynı zamanda anlatısallığı oluşturan göstergelerden meydana geldiğini vurgular. Bu göstergeler, işlevler ve eylemler gibi temel anlatı unsurlarını içerirken, aynı zamanda anlatının nasıl sunulduğunu belirleyen

öğeler bütünüdür. Burada “anlatısal bildirişim” kavramı, anlatıcı (gönderen) ile okur, dinleyici veya izleyici (gönderilen) arasındaki ilişkiye işaret eder. Anlatı, yalnızca olayları aktarmakla kalmaz; anlatıcı, anlatıyı belirli bir üslup, zaman kullanımı ve bakış açısı aracılığıyla şekillendirir. Örneğin, bir hikâyenin üçüncü tekil şahıs anlatıcısıyla mı yoksa birinci tekil şahıs iç monolog ile mi sunulduğu, anlatının öyküleme düzeyine girer. Öyküleme düzeyi, anlatıyı oluşturan yapı taşlarının okura nasıl sunulduğunu belirleyen işlemleyici öğelerden oluşur. Bu düzey, anlatıyı sadece bir olaylar zinciri olmaktan çıkararak anlamlandıran ve yönlendiren temel mekanizmadır.

Sonuç olarak Barthes’ın anlatıbilim yaklaşımı, yalnızca metin çözümlemesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda modern yaşamı bir anlatılar bütünü olarak ele alır. Ona göre, reklamlar, filmler, moda ve günlük konuşmalar bile birer anlatıdır ve her biri, kültürel yapıların içinde gizlenen ideolojileri ve anlamları barındırır. Anlatıbilimi sadece bir çözümleme aracı olarak değil, aynı zamanda dünyayı anlamlandırma ve sorgulama yöntemi olarak gören Barthes, anlatının nasıl sunulduğunu, kimin anlattığını ve hangi göstergelerle yapılandırıldığını inceleyerek, anlatının söylem düzeyine dikkat çeker. Böylece anlatılar, yalnızca içerik olarak değil, aktarım biçimleriyle de toplumsal bilinç ve algı üzerinde etkili hale gelir.

2.1.5. Gerard Genette

Bir anlatı bildiklerinden daha azını anlatır, fakat daima söylediklerinden daha fazlasını aktarmış olur. Gerard Genette

Genette anlatıyı “gerçek ya da kurgusal bir olayın veya birbirini izleyen olaylar zincirinin dil aracılığıyla ve özellikle de yazılı dil aracılığıyla gösterimi” olarak tanımlar (1969: 49). Genette’in bu tanımında birkaç önemli özellik öne çıkar. Bunlardan ilki, olay yani hikâye kavramıdır; diğeri ise bu olayın belirli bir araçla aktarılmasıdır. Hikâye, karakterler ve onların gerçekleştirdiği eylemlerle birlikte, bu eylemlerin geçtiği mekân ve zaman bağlamına işaret eder. Gösterim ise, anlatıcı ve onun bakış açısı aracılığıyla öyküleme yöntemi kullanılarak, eserin bir hedef kitleye ulaştırılmasını ifade eder (Sivri ve Tüfekçi, 2017: 202-203).

Genette’in çalışmaları, anlatı yapılarının nasıl işlediğini analiz eden ve bu yapıları sınıflandıran teorik çerçeveler sunar. Genette, bu alanda geliştirdiği kavramlarla

anlatıların daha sistematik bir şekilde analiz edilmesine olanak sağlamıştır. Genette'in teorisi, hikâye, anlatım ve anlatım eylemi olmak üzere anlatının üç ana unsurdan oluştuğunu savunur. Hikâye, anlatının temel olay örgüsü ve bu olayların düzenidir. Bu düzlem, anlatının içeriğiyle ilgilidir ve kronolojik bir sırayı ifade eder. Anlatım, hikâyenin nasıl sunulduğu ile ilgilidir. Yani olayların sırası, anlatıcının bakış açısı ve zamanlama gibi unsurları içerir. Genette'in çalışmalarında, anlatımın yapılandırılması temel bir inceleme alanıdır. Anlatı eylemi ise, hikâyenin anlatıcısı, anlatıcının olaylara müdahalesi ve anlatımın kimin gözünden yapıldığı gibi unsurları kapsar.

Anlatı söylemi analizi, modern anlatı kuramında anlatı yapısının derinlemesine çözümlenmesini mümkün kılan temel yaklaşımlardan biridir. Bu analiz türü, yalnızca anlatının *ne* anlattığını değil, aynı zamanda *nasıl* anlattığını da dikkate alır. Genette'in anlatı kuramı çerçevesinde biçimlenen bu yaklaşım, özellikle hikâye, anlatı ve anlatılama arasındaki ayrımı esas alır. Genette'e göre hikâye, anlatının temelini oluşturan olaylar dizisini ve bu olayların zaman içindeki düzenini temsil eder. Anlatı, bu olayların sözlü ya da yazılı bir yapı içinde sunulmuş halidir; anlatılama ise anlatının, anlatıcı tarafından hangi bakış açısıyla, hangi zaman düzenlemesiyle ve hangi anlatım stratejileriyle yapılandırıldığını ifade eder (Genette, 2020: 17).

Bu üç düzey arasındaki ayrım, anlatı metnlerinin çok katmanlı doğasını anlamak açısından oldukça önemlidir. Çünkü herhangi bir anlatının sunduğu olaylar, anlatıcı tarafından seçilmiş, biçimlendirilmiş ve belli bir kurgu çerçevesinde yeniden düzenlenmiştir. Dolayısıyla, anlatı söylemi çözümlemesi, sadece içerikle değil, anlatımın yapısıyla da ilgilenerek anlam üretimini çözümler. Bu bağlamda anlatı söylemi, yalnızca bir hikâyenin nasıl anlatıldığını değil, aynı zamanda bu anlatının ne tür ideolojik, kültürel ya da estetik stratejilerle inşa edildiğini de açığa çıkarır.

Genette'in kuramsal çerçevesi, özellikle anlatıcının konumu, anlatı düzeyleri, zaman yapısı ve bakış açısı gibi temel anlatı unsurlarını sistematik biçimde analiz etmeyi sağlar. Bu yaklaşım, anlatı metnlerinde içerik ve biçim arasındaki ilişkinin çözümlemesinde oldukça işlevseldir. Böylece araştırmacı, anlatı metnini yalnızca bir olay aktarımı olarak değil, aynı zamanda söylem düzeyinde anlamın nasıl kurulduğunu ortaya koyan bir yapı olarak ele alabilir.

Gerard Genette'in geliştirdiği anlatıbilim çerçevesi, edebiyat incelemeleriyle sınırlı kalmayarak çok disiplinli bir yaklaşıma ilham vermiştir. Özellikle sinema, tiyatro, tarih yazımı ve medya çalışmaları gibi alanlarda, anlatı yapılarını çözümlemek ve bu yapıların izleyici veya okuyucu üzerindeki etkilerini anlamak için etkili bir yöntem olarak benimsenmiştir. Genette'in zaman, odaklanma ve anlatıcı gibi temel kavramları, anlatıların hem içeriksel hem de biçimsel yönlerini analiz etmeyi mümkün kılar. Bu yaklaşım, anlatıların kültürel bağlamlarda nasıl işlediğini anlamak ve farklı disiplinlerde hikâye anlatımına dair yeni perspektifler geliştirmek için güçlü bir araç sunar. Genette'in teorisi, yalnızca metin analizi değil, aynı zamanda görsel ve işitsel anlatılar gibi farklı ifade biçimlerinin incelenmesine de kapı aralamıştır. Böylece hem klasik hem de modern hikâye anlatımında kullanılan tekniklerin sistematik bir şekilde anlaşılmasını sağlamıştır. Bu geniş kapsamlı yaklaşım, anlatıların çok boyutlu doğasını kavrayarak disiplinler arası bir köprü görevi görmektedir.

2.1.6. Mieke Bal ve Anlatıbilim Kuramı

Edebiyat teorisi, kültürel analiz ve görsel sanatlar alanlarında çalışmalar yapan Mieke Bal özellikle anlatı teorisi ve görsel analiz konularında önemli katkılar sağlamıştır. İlk olarak 1985 yılında İngiltere'de yayınlanan "Anlatıbilim: Anlatı Kuramına Giriş" (Narratology: Introduction to the Theory of Narrative) kitabıyla, anlatı yapılarının analizine dair önemli bilgiler verir. Ayrıca, görsel sanatlar ve kültürel analiz üzerine yaptığı çalışmalar da geniş bir yankı uyandırmıştır. Bal'ın anlatıbilim (narratoloji) kuramı, sanat eserlerinin, metinlerin ve diğer kültürel ürünlerin analizinde disiplinler arası bir yaklaşım benimseyen, anlatıların yapılarını, işleyiş biçimlerini ve anlam üretme süreçlerini disiplinler arası bir bakış açısıyla inceleyen kapsamlı bir yaklaşımdır. Bal anlatıbilimi "anlatılara, anlatı metinlerine, imgelere, gösterilere, olaylara yani bir hikâye anlatan kültürel eserlere ilişkin kuramlar bütünü" olarak tanımlar (2024: 27). Bal anlatıyı, yalnızca edebi metinlerle sınırlamaz; filmler, görsel eserler, kültürel ürünleri de anlatı başlığı altında incelenebilir olarak görür. Anlatıyı, iletişim ve temsil aracı olarak ele alır ve anlatı unsurlarının kültürel ve toplumsal bağlamlarla nasıl etkileşime geçtiğini araştırır. Bal'ın anlatıbilim kuramı; anlatı metni, hikâye ve fabula olmak üzere üç temel tanım üzerine şekillenir.

2.1.6.1. Metin

Metin, göstergelerden oluşan yapılandırılmış ve sonlu bir bütündür. Bu göstergeler dilsel yapılar olabileceği gibi sinema, dizi, tiyatro, resim gibi farklı görseller ya da sekanslar olabilir. Metinlerin sonlu olduğu anlamlarının sonlu olduğu anlamına gelmez, etkileri verilen mesajın etkisi, anlamı, işlevi son çerçeveye birlikte son bulmaz. Bir metin, yalnızca dar anlamıyla anlatıdan oluşmaz; bu, her anlatı metninde dikkat çekilmesi gereken önemli bir unsurdur. Bal'ın anlatıbilim kuramına göre, anlatı metni yalnızca olayların sıralı bir şekilde anlatılmasından ibaret değildir; metin, anlatının yanında farklı türde içerikleri ve anlatım biçimlerini de barındırır. Her anlatı metninde, olaylar dışında farklı pasajlar yer alabilir. Bu pasajlar, karakterlerin iç dünyalarını yansıtan betimlemeler, çevrenin detaylı tasvirleri, tematik analizler ya da olayların dışında kalan felsefi veya sosyolojik tartışmalar olabilir. Bu tür bölümler, anlatının akışını zenginleştirir ve okuyucunun olayların ötesinde daha derin bir anlam katmanıyla karşılaşmasını sağlar. Dolayısıyla, bir anlatı metni, sadece bir olay dizisi sunmaktan öte, okuyucuyu farklı duygusal ve düşünsel boyutlara taşıyabilir (Bal, 2024: 27-30).

Ayrıca, anlatıcının üslubu ile aktörlerin üslubu arasında genellikle belirgin farklılıklar bulunur. Anlatıcı, olayları belirli bir mesafeden ve genel bir bakış açısıyla aktarırken, aktörler (karakterler) kendi perspektiflerinden konuşur ve düşünürler. Bu, metnin içinde farklı seslerin ve bakış açılarının varlığını gösterir. Anlatıcının üslubu, metnin genel tonu, ritmi ve anlatı stratejilerini belirlerken, aktörlerin üslubu, onların kişiliklerini, duygularını ve sosyal rollerini yansıtır. Bu fark, anlatının zenginleşmesini ve çok sesli bir yapı kazanmasını sağlar. Anlatıcı, genellikle olayların bağlamını sunar, olayların sonuçlarını yorumlar veya okura kılavuzluk eder. Aktörler ise, bireysel bakış açıları, duygusal tepkileri ve kişisel dilleriyle metne katkıda bulunur. Bu durum, anlatının katmanlı ve dinamik bir yapı kazanmasına yardımcı olur. Anlatıcı ve aktörler arasındaki üslup farkı, okuyucunun metni daha derinlemesine anlamasına ve farklı perspektiflerden değerlendirmesine olanak tanır (Bal, 2024: 33-34).

Bir anlatı metni, sadece olayların aktarımından ibaret olmayıp, anlatıcının ve aktörlerin üslubu, olay dışı pasajlar ve tematik derinlik gibi unsurlar aracılığıyla zenginleştirilen çok boyutlu bir yapıdır. Bal'ın kuramı çerçevesinde, bu unsurlar, anlatının okuyucuya nasıl sunulduğunu ve nasıl anlamlandırıldığını belirleyen kritik bileşenlerdir.

2.1.6.2. Hikâye

Bal'ın anlatıbilim kuramında hikâye, anlatının temel katmanlarından biridir ve metin ile fabula arasında birleştirici bir rol oynar. Hikâye, anlatının fabulada yer alan olayları belirli bir düzen içinde sunarak anlam kazandırdığı aşamadır. Hikâye, bir anlatının taşıdığı olayların, karakterlerin ve mekanların belirli bir düzen ve biçimde bir araya getirilmesiyle oluşur. Hikâye, izleyicinin algıladığı içeriktir ve olaylar, yalnızca kronolojik sıraya göre değil, anlatıcının belirlediği düzene göre sunulur. Bu yüzden hikâye düzleminde zaman sıçramaları, geriye dönüşler ya da ileride olacak olaylara dair ipuçları yer alabilir. Karakterlerin duygusal dünyası, ilişkileri ve olaylara tepkileri de bu düzlemde oluşturulur. Ayrıca hikâye bölümü izleyicinin olayların neden ve nasıl olduğunu anlamasına yardımcı olur.

Bal, Anlatıbilim Anlatı Kuramına Giriş kitabında hikâyeden şöyle bahsetmektedir; “metni öncelikle bir ortam kullanımının ürünü, fabulayı ise öncelikle hayal gücünün ürünü kabul edersek hikâye düzenlemenin sonucu olarak yani yön verilmiş, odaklanmış, ete kemiğe büründürülmüş, kısacası öznelleştirilmiş olarak görülebilir” (2024: 103). Bal hikâyeyi; zamansallık, ardışık sıralama, ritim, sıklık, karakter, mekân, odaklanma gibi başlıklar altında analiz eder.

Zamansallık, olayların hangi sırayla ve nasıl sunulduğunu belirleyen anlatısal bir düzenleme biçimidir. Zamansallık, anlatının akışını ve anlamını belirleyen en temel öğelerden biridir. Anlatılar, her zaman kronolojik olarak ilerlemez; olaylar bazen geçmişe dönerek, bazen zamanı hızlandırıp yavaşlatarak, bazen de geleceğe dair ipuçları vererek ilerler. Anlatının hikâye kısmında olayların sıralaması değiştirilebilir. Anlatıcı, olayları neden-sonuç ilişkisine göre düzenleyebilir veya gerilim yaratmak için farklı bir sıra izleyebilir. Anlatıcı hikâyede mevcut anın dışına çıkarak geçmişteki bir olaya dönüş yapabilir. Karakterlerin geçmiş deneyimleri, travmaları veya olayların kökeni bu şekilde açıklanabilir. Anlatı içinde henüz gerçekleşmemiş bir olayın ipucu verilmesi veya doğrudan anlatılma durumları da olabilir. Bu da izleyicide merak uyandıran bir beklenti yaratır. Anlatıda az önem teşkil eden olaylar birkaç cümleyle geçilirken, anlatının temposu hızlandırılır ya da anlatıcı belirli bir sahneyi detaylandırarak anlatıyı yavaşlatır ve dramatik etki yaratır (Bal, 2024: 105).

Ardışık sıralama, olayların anlatı içinde birbirini takip etme biçimidir. Bu sıralama, her zaman gerçek zaman akışına uygun olmak zorunda değildir; anlatıcı, olayları belirli bir düzen içinde sunarak anlatının anlamını ve etkisini değiştirebilir. Hikâyenin mantıksal akışını oluştururken, olayların hangi sırayla anlatılacağına karar verilir. Olaylar, doğal zaman akışına uygun şekilde, bir olayın ardından mantıksal olarak bir diğeri gelmesi, anlatılabileceği gibi, geçmişe dönüşlerle, zaman sıçramalarıyla ya da döngüsel sıralamalarla farklı şekillerde anlatılabilir.

Ritim, bir anlatının hızını, temposunu ve akışını belirleyen bir unsurdur. Olayların ne kadar hızlı ya da yavaş bir şekilde anlatılacağı, bir anlatının duygusal etkisini ve izleyicinin anlatıyı nasıl deneyimleyeceğini doğrudan etkiler. Anlatıcı, olayları hızlandırarak ya da yavaşlatarak, okuyucunun dikkatini istediği noktaya yönlendirebilir. Bal, ritmi sadece zamanın nasıl geçtiği olarak değil, aynı zamanda anlatının içsel yapısındaki hız ve duraklamalarla da ilişkilendirir. Ritim, olayların yoğunluğunu, detaylandırılma derecesini ve anlatının duygusal yoğunluğunu belirler. Ritim kendi içinde hızlandırma, yavaşlatma, durgunluk ve paralel akış gibi başlıklara ayrılabilir. Hızlandırma, anlatının belli bir bölümünün daha hızlı bir şekilde geçilmesidir. Bu, bir olayın çok kısa bir süre içinde anlatılması veya zamanın hızla geçmesi anlamına gelir. Genellikle önemsiz ya da daha az önemli olaylar hızlandırılır. Yavaşlatma, olayların ya da durumların daha ayrıntılı bir şekilde anlatılmasıdır. Bu teknik, genellikle kritik anların ya da duygusal yoğunluğu yüksek sahnelerin anlatılmasında kullanılır. Yavaşlatma, seyirciyi hikâyenin atmosferine sokar ve duygusal olarak daha derin bir bağ kurmasını sağlar. Durgunluk, hikâyedeki bir anın veya olayın özellikle uzun süre bekletilmesidir. Bu, izleyicinin sabrını sınar ve beklenti oluşturur. Durgunluk, genellikle gerilim yaratmak ve bir olayın gerçekleşmesini beklerken izleyiciyi hikâyenin içine çekmek için kullanılır. Paralel akış tekniği, iki ya da daha fazla olayın aynı anda anlatılmasıyla zamanın paralel bir biçimde işlediği anlatılardır. Hikâyede zaman, birbirini etkileyen iki farklı olayın eş zamanlı olarak ilerlemesiyle birden fazla boyutta işlemeye başlar. Aslında ritmi zamanın manipüle edilmesi şeklinde yorumlayabiliriz. Anlatıcı, zamanı sıkıştırarak, yılları birkaç cümlede özetleyerek, ya da genişleterek, birkaç saniyelik bir olayı sayfalarca anlatarak, hikâyenin akışını değiştirebilir. Bu, izleyicinin hikâyeyi algılama biçimini direkt olarak etkiler. Örneğin, bir karakterin geçmişte yaşadığı travmatik bir olay, yavaş bir ritimle ve detaylı bir şekilde anlatılarak izleyicide daha kalıcı etki bırakabilir.

Sıklık, olayların tekrar edilme biçimini ve yoğunluğunu ifade eden ve anlatıcı tarafından ne kadar sık bir şekilde vurgulandığını belirleyen bir anlatı unsuru olarak tanımlanabilir. Sıklık, hem olayların kendisinin ne sıklıkla tekrarlandığını hem de bir olayın anlatı içinde nasıl yeniden ortaya çıkacağına dair bir düzeni ifade eder. Bu, olayların farklı şekillerde sunulmasıyla da ilişkilidir: bazı olaylar yalnızca bir kez anlatılabilirken, bazı olaylar tekrarlarla, simgesel vurgularla ya da döngüsel yapılarla sürekli olarak karşımıza çıkabilir. Sıklık, bir hikâyenin içinde belirli olayların birkaç kez tekrar etmesiyle ortaya çıkabilir. Bu tekrarlama hem olayları hem de bu olayların yaratmak istediği etkiyi pekiştirebilir. Bu şekilde tekrarlanan sıklıkla hem karakterin değişimi hem de hikâyenin değişimi anlatılabilir.

Bir olayın sıklıkla tekrar edilmesi, o olayın hikâye içindeki duygusal ya da tematik önemini vurgular. Aynı durum, farklı bağlamlarda tekrarlandıkça daha fazla anlam kazanır ve seyirci üzerinde derin bir etki bırakır. Olayların tekrarı, izleyiciyi daha dikkatli bir hale getirir ve anlatıda karmaşıklık yaratabilir. Her tekrar, anlatının içinde yeni bir anlam ya da yeni bir açı sunar ve anlatının farklı yönlerinden keşfedilmesini sağlar. Aynı olay farklı karakterler ve perspektifler tarafından tekrar anlatıldığında, her tekrar, yeni bir anlam kazanır. Bir olay ne kadar sık tekrar edilirse, o kadar fazla anlam ve etkili bir vurgu yaratılır. Sıklık, anlatının ritmini ve yapısını kontrol eden güçlü bir öğedir, çünkü hikâyedeki her tekrar yeni bir anlam potansiyeli sunar. Gerard Genette'in sıklık adını verdiği kavram zamanın sıra ve ritim görünüşünü bozar. Buradaki tekrarlama olgusunun her zaman çelişkili bir yanı olmuştur. Kelimesi kelimesine aynı olan metin bile gerçekte aynı değildir. Bir dizinin ilk olayı, sadece ilk olduğu ve diğeri ilk olmadığı için bile olsa kendini takip eden olaydan farklıdır (Bal, 2024: 144).

Hikâyede karakter, olayları şekillendiren, etkileyen ya da olaylara tanıklık eden figürlerdir. Bal (2024: 150) anlatıbilim kitabında, anlatıcının anlattığı belirli özelliklere sahip, antropomorfik figürler için karakter terimini kullanır. Karakterler, anlatının gelişimine yön verir ve okuyucunun hikâyeye empati kurmasını sağlar. Karakterlerin sadece fiziksel özellikleri değil, aynı zamanda içsel dünyaları, motivasyonları ve ilişkileri de önemli bir yer tutar. Karakterler hem içsel hem de dışsal düzeyde tanımlanabilirler. İçsel özellikler, karakterin düşünceleri, duyguları ve bilinçaltındaki hareketleriyle ilişkilendirilirken, dışsal özellikler, karakterin fiziksel görünüşü ve dış dünyadaki eylemleriyle ilişkilidir. Bir karakter doğrudan anlatıcı tarafından ya da dolaylı yoldan,

yani diğerkarakterler veya karakterin davranışları aracılığıyla betimlenebilir. Karakterin düşünceleri, hisleri, davranışları doğrudan tanımlanabilir ya da karakterin özellikleri, onun eylemleri, diyalogları veya diğerkarakterlerle olan ilişkileri aracılığıyla ortaya çıkar. Karakterler, olayların nasıl gelişeceğini ve hikâyenin nasıl sonlanacağını belirler. Karakterlerin özellikleri ve gelişimi, anlatının anlamını ve temalarını güçlendiren bir işlev görür. Karakterler, içsel çatışmalar, dışsal etkileşimler ve toplumsal bağlamlar gibi önemli unsurlar aracılığıyla hikâyeye derinlik katarlar. Karakterler, hikâyede sadece olayları şekillendiren değil, aynı zamanda izleyicinin hikâye ile empati kurmasını sağlayan unsurlardır. Bir karakterin içsel dünyası, onun yaşadığı duygusal evrim veya çevresindeki kişilerle olan ilişkisi, hikâyenin mesajını kuvvetlendirebilir. Karakterin oluşturulma biçimi ve onun hikâyedeki rolü, bir anlatının anlamını tam anlamıyla algılayabilmemiz için kritik öneme sahiptir. Bal’a göre hikâye düzeyinde karakterler birbirlerinden farklıdır (2024: 150). Kendilerine atfedilen nitelikler bakımından her biri, okuyucuya göre farklı bir şekilde işlev görür. Okur onları diğerkarakterlerden daha iyi ya da daha az tanır, onları daha çekici ya da itici bulur, onlarla daha kolay ya da zor özdeşleşir. Karakter insan değildir, ancak insana benzer. Gerçek bir ruhu, kişiliği, ideolojisi ya da eylemde bulunma yetisi yoktur, ancak okuyucuların bunlara sahip olduğunu varsaymasını sağlayan, psikolojik ve ideolojik betimlemeleri mümkün kılan niteliklere sahiptir. Karakter, sezgisel olarak anlatının en önemli kategorisidir; aynı zamanda da yansıtma ve yanılgılara en çok maruz kalanıdır (Bal, 2024: 150).

Mekân, hikâyenin yalnızca bir arka planı değil, anlatının anlamını ve karakterlerin gelişimini etkileyen önemli bir unsurdur. Bal’ın kuramında mekân kavramı, mekân kavramının özel bir örneğini oluşturduğu odaklanma ile fabula unsurlarının bir kategorisi olan yer kavramı arsında yer alır. Mekân, hikâyede pasif bir dekor değil, anlatının akışını belirleyen, karakterlerin hareketlerini ve psikolojisini etkileyen bir unsurdur. Hikâyenin geçtiği yer, olayların nasıl gelişeceğini şekillendirirken, karakterlerin ruh hâllerini, kararlarını ve dönüşümlerini de yönlendirebilir. Karakterler, içinde bulundukları mekâna uyum sağlayabilir, ona karşı koyabilir ya da mekân tarafından kısıtlanabilir. Bazı hikâyelerde karakterler, mekânı dönüştürürken, bazılarında ise mekân karakterleri dönüştürür. Mekân, sadece fiziksel bir alan olmaktan öte, onu deneyimleyen karakterlerin duyguları ve algılarıyla şekillenir. Karakterlerin mekâna bakış açısı, onu nasıl hissettikleri ve yorumladıkları, anlatının atmosferini belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu algısal

temsilde özellikle üç duyunun etkisi öne çıkar. Bunlar: görme, işitme ve dokunmadır. Mekânın en belirgin şekilde deneyimlenme yolu görsel algıdır. Bir hikâyede mekân, şekiller, renkler ve boyutlar aracılığıyla okuyucuya sunulur. Ancak bu görsel algı, her zaman karakterin bakış açısına göre değişir. Bir karakterin yüksekte geniş bir alanı izlemesi, ona özgürlük hissi verirken, dar ve kapalı bir mekânda bulunması klostrofobik bir etki yaratabilir. Karanlık bir sokak korku veya bilinmezlik hissi uyandırırken, aydınlık bir bahçe güvenli bir ortamı simgeler. Mekânın algılanışına sesler de katkı sağlar. Sesler, sadece ortamı betimlemek için değil, aynı zamanda karakterin o mekân içindeki konumunu ve ruh halini yansıtmak için kullanılır. Eğer bir karakter alçak bir mırıltı duyuyorsa, konuşanlardan hala uzaktadır. Ancak kelimeleri net bir şekilde ayırt edebiliyorsa, onlara oldukça yakındır – belki de ince bir perdenin arkasında. Uzakta çalan bir kilise çanı, mekânı genişletirken; ansızın duyulan bir fısıltı, bilinmezlik ve tehdit hissi uyandırabilir. Dokunma, mekânla diğer iki duyguya göre, daha az etkileşim kurulan duyudur. Karakterin çevresine dokunması, onun mekâna olan fiziksel yakınlığını ve içinde bulunduğu koşulları yansıtır. Eğer bir karakter, etrafını saran duvarları hissediyorsa, sıkışmış veya kapana kısılmış bir halde olabilir. Buna karşılık, geniş bir alanda rüzgarın tenine değdiğini hissetmesi, özgürlük duygusunu artırabilir (Bal, 2024: 174).

Mekân, yalnızca boş bir alan değil, içinde bulunan nesnelerle birlikte anlam kazanan bir yapıdır. Nesnelerin şekilleri, boyutları ve renkleri, mekânın nasıl doldurulduğunu ve nasıl bir etki yarattığını belirler. Bu unsurlar, mekânın estetik, işlevsel ve duygusal yapısını şekillendirir ve o mekânı deneyimleyen kişiler üzerinde farklı etkiler yaratır. Mekânlar, hikâyelerde çeşitli işlevler üstlenir. Bir yandan, olayların geçtiği çerçeve veya eylem alanı olarak kullanılırlar. Bu rolüyle, mekânın ayrıntılı bir şekilde betimlenmesi, okuyucunun zihninde canlanmasını sağlar. Örneğin, bir sahnenin geçtiği orman, ağaçların türleri, renkleri ve atmosferiyle detaylı bir şekilde resmedilebilir. Ancak, mekân bazen tamamen arka planda kalabilir; yalnızca olayların geçtiği bir zemin olarak işlev görür ve öne çıkmaz. Diğer yandan, mekân kendi başına bir anlatı nesnesi haline gelebilir. Bu durumda, mekân yalnızca eylemlerin gerçekleştiği bir yer değil, aynı zamanda eylemin bir parçası veya hatta eylemin kendisi haline gelir. Örneğin, bir hikâyede bir ev, yalnızca karakterlerin yaşadığı bir mekân olmanın ötesine geçebilir; karakterlerin geçmişini, travmalarını veya içsel çatışmalarını temsil eden bir sembole dönüşebilir. Böylece mekân,

pasif bir arka plan olmaktan çıkarak aktif bir role bürünür ve hikâyenin duygusal, tematik veya sembolik derinliğine katkıda bulunur (Bal, 2024: 176).

Odaklanma, en temel haliyle görülen ile sunulan arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Bir hikâyede olayların nasıl anlatıldığı, sadece olayların kendisiyle değil, aynı zamanda bunların hangi perspektiften sunulduğuyla da doğrudan bağlantılıdır. Anlatıcı ister gerçek bir olayı aktarsın ister tamamen kurguya dayalı bir hikâye sunsun, her zaman belirli bir bakış açısını benimser. Bu bakış açısı, olayların nasıl algılandığını, okuyucuya hangi bilgilerin nasıl verileceğini ve anlatının hangi yönlerinin vurgulanacağını belirler. Hikâye anlatımı taraflı ve öznel. Hiçbir anlatı tamamen nesnel olamaz, çünkü anlatıcı olayları anlatırken belli bir konumu, belirli bir algılama biçimini ve kendine özgü bir sunum açısını seçer. Anlatıcı ister her şeyi bilen bir gözlemci olsun, ister belirli bir karakterin düşünceleriyle sınırlı kalsın, sonuçta anlatı her zaman belirli bir çerçeve içinde şekillenir. Anlatımın tamamen tarafsız ve nesnel olması mümkün değildir, çünkü algı süreci birçok faktör tarafından etkilenir. Kişinin algılanan nesneye göre konumu, ışığın açısı, mesafe, eski bilgiler, nesneye yönelik psikolojik tutum gibi etmenler aktarılan resmi etkiler. Tüm bu faktörler göz önüne alındığında, odaklanma, anlatının yalnızca olayları sıralamak değil, belirli bir algı filtresi aracılığıyla sunmak anlamına gelir. Bu yüzden, anlatıda mutlak bir nesnellik beklemek mantıklı değildir. Her anlatı, belirli bir bakış açısına dayalıdır. Algıyı etkileyen fiziksel, psikolojik ve zamansal faktörler, anlatının içeriğini ve okuyucuya sunuluş biçimini belirler. Eğer odaklayıcı, hikâyedeki bir karakterle örtüşüyorsa, bu karakter anlatıda diğerlerine kıyasla belirgin bir üstünlük kazanır. Okuyucu, olayları doğrudan bu karakterin bakış açısından deneyimler ve onun sunduğu gerçekliği benimsemeye eğilimli olur. Ancak anlatıcı, zaman zaman bakış açısını değiştirerek farklı karakterlerin perspektifinden olayları aktarabilir. Bu durum, aynı olayın farklı açılardan değerlendirilmesine olanak tanır ve anlatının çok boyutlu hale gelmesini sağlar. Eğer odaklanma, anlatı içindeki bir karaktere bağlıysa, buna iç odaklanma denir. Bu tür anlatılarda, okuyucu olayları karakterin algıları, düşünceleri ve duyguları üzerinden deneyimler. Ancak, eğer odaklayıcı anlatının dışında yer alan ve herhangi bir karakterin bakış açısına bağlı olmayan bir konumdaysa, bu durumda dış odaklanma söz konusudur. Dış odaklanmada, anlatıcı yalnızca gözlemlenebilen olayları aktarır, ancak karakterlerin iç dünyasına doğrudan erişmez.

2.1.6.3. Fabula

Bal'a göre fabula, genellikle insanın olayları anlamlandırma biçimi doğrultusunda, belirli bir mantık çerçevesinde ilerleyen bir yapıdır. Fabula, yalnızca bir olaylar dizisi değil, aynı zamanda bu olayların meydana geldiği koşulları da kapsayan bir sistemdir (2024: 209). Bal, fabulayı oluşturan unsurları sabit ve değişken öğeler olarak iki gruba ayırır. Sabit öğeler, anlatıda durağan olan, değişime doğrudan uğramayan unsurlardır ve bu gruba yalnızca karakterler değil, aynı zamanda yerler de dahildir. Fabula içindeki karakterler, yalnızca bireysel varlıklar olarak değil, aynı zamanda olayların taşıyıcısı ve anlatının hareket noktaları olarak işlev görürler. Aynı şekilde yerler de sadece bir arka plan değil, anlatının dinamik yapısını etkileyen unsurlardır. Bunun karşısında yer alan değişken öğeler ise süreçler olarak adlandırılır ve fabula içinde meydana gelen olaylar bu gruba dahildir. Süreçler, sabit öğeler içinde, onların eşliğinde, onlar aracılığıyla ya da onların birbirleriyle etkileşimi sonucunda ortaya çıkar. Yani olaylar, fabula içindeki karakterlerin ve yerlerin birbiriyle olan ilişkilerinin değişime uğramasıyla oluşur. Bir karakterin bir yerden başka bir yere gitmesi, bir nesnenin el değiştirmesi, bir durumun değişmesi gibi unsurlar, fabula içinde süreçleri oluşturur. Bu nedenle nesneler (karakterler ve yerler) ve süreçler (olaylar) fabulanın temel yapı taşlarıdır ve birbirlerinden bağımsız düşünülemez. Eğer yalnızca yer ve karakterler tanımlanır fakat olaylar meydana gelmezse, anlatı durağan kalır ve fabula oluşmaz. Aynı şekilde yalnızca olaylardan bahsedip yer ve karakterlerden söz edilmezse, anlatı bağsamsız ve anlamdan yoksun bir hale gelir. Bu nedenle fabula, sabit ve değişken öğelerin bir arada işleyerek, anlamlı bir anlatı bütünü oluşturduğu temel katmandır (2024: 209). Bal fabulayı olaylar, aktörler, zaman ve yer kavramlarıyla detaylandırmaktadır.

Olaylar, anlatının ilerlemesini sağlayan ve değişimi mümkün kılan öğelerdir. Bal'a göre bir olay, ancak anlatı dünyasında bir değişiklik meydana getirdiğinde anlam kazanır; yani bir durumdan başka bir duruma geçişi ifade eder. Bu değişim, bir karakterin eylemiyle, dışsal bir müdahaleyle ya da zamanın doğal akışıyla gerçekleşebilir. Olaylar fabula içinde neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde birbirine bağlanır. Her olay, bir önceki olayın sonucu olabilir ve aynı zamanda bir sonraki olayın sebebini oluşturabilir. Bu zincirleme yapı, anlatının akışını düzenler ve fabulanın anlamlı bir bütün oluşturmasını sağlar. Olaylar, anlatıda bazen doğrudan anlatılırken bazen ima yoluyla sunulabilir ya da anlatıcının bakış

açısına göre farklı şekillerde vurgulanabilir. Olaylara fabulanın hareket eden parçaları da diyebiliriz. Anlatının durağan olmaktan çıkmasını ve dinamik bir yapı kazanmasını sağlar. Eğer olaylar arasında mantıklı bir bağ kurulmazsa, fabula kopuk ve tutarsız hale gelir. Bu yüzden olaylar, yalnızca bir eylem dizisi değil, aynı zamanda anlatının yapısını oluşturan öğelerdir. Olayların anlatı metninde nasıl sunulduğu fabula düzeyinde değil, hikâye ve anlatı metni düzeyinde şekillenir.

Karakterler, anlatının taşıyıcılarıdır ve olayların oluşmasını, gelişmesini ve bir bütünlük kazanmasını sağlar. Fabulada karakterlerin, yalnızca fiziksel işlevleri değil; onların sahip olduğu motivasyonlar, duygular, ilişkiler ve kararlar, olayların ilerleyişini doğrudan etkileyen unsurlardır. Bir fabula, ancak karakterlerin eylemleriyle bir anlam kazanır; çünkü olaylar rastgele gerçekleşmez, karakterlerin istekleri, hedefleri veya zorunlulukları doğrultusunda şekillenir. Karakterlerin yaşadığı değişimler fabulanın dinamik unsurlarını oluşturur. Karakterler, yalnızca bireyler olarak değil, aynı zamanda olaylar arasında bağlantılar kuran ve anlatının yönünü belirleyen etkenler olarak da işlev görür. Karakterlerin anlatı içindeki rolleri ve kimlikleri, anlatıcının odaklanma biçimine göre değişebilir; yani bir karakterin nasıl algılandığı, anlatının farklı katmanlarında farklı şekillerde sunulabilir. Bir anlatıda birçok karakter yer alsa da hepsi anlatının çözümlemesi açısından aynı derecede önemli değildir. Analizlerde, anlatının gelişiminde işlevsel rol oynayan karakterler belirlenir ve bu karakterler üzerine odaklanılır (Bal, 2024: 221-222). Ancak bir karakterin analizde dikkate alınmaması, onun anlatıda tamamen önemsiz olduğu anlamına gelmez. Bazı karakterler doğrudan olayları yönlendirmez, ancak atmosfer yaratmada, ana karakterlerin gelişimini desteklemede veya anlatının temasını güçlendirmede önemli bir rol oynayabilir.

Zaman, olaylardan oluşan fabulanın kapladığı mantıksallaştırılmış süre şeklinde yorumlanabilir. Bal'a göre olaylar, birer süreç olarak tanımlanabilir; yani, süreç, bir değişim ya da gelişim sürecini ifade eder ve bu da zaman içerisinde belirli bir sıralama veya kronolojik düzen gerektirir. Olayların her biri, belirli bir zaman diliminde ve sırasıyla meydana gelir. Bazı anlatılar ise ana fikirlerini, öncelikli olarak zamanı kullanarak ifade eder ve bu zaman dilimi üzerinden anlamlarını iletir (2024: 235). Bazı anlatıların fabulası 3 günlük, bazı anlatıların fabulası birkaç saat, bazılarınıninkisi de asırlar süren zaman dilimlerini kapsayabilir.

Yer, Bal'ın anlatıbilim kuramında yer kavramı, fabula ögesinin temel bileşenlerinden biridir ve anlatıdaki olayların gerçekleştiği fiziksel, sosyal ve kültürel mekânı ifade eder. Yer, yalnızca karakterlerin bulunduğu coğrafi veya mekânsal bir alanı değil, aynı zamanda anlatının atmosferini, duygusal tonunu ve anlam katmanlarını da şekillendirir. Bal (2024)'a göre, yer unsuru olayların akışını, karakterlerin eylemlerini ve anlatının genel yapısını doğrudan etkiler. Ayrıca anlatının gerçekliğini pekiştirirken, aynı zamanda sembolik ve metaforik anlamlar da taşıyarak okurun anlatıyı daha derinlemesine yorumlamasına olanak tanır. Bal'a göre "olayların gerçekleştiği yerler çıkarsanabilir" (2024: 241). Yapılan eylemlerden, küçük detaylardan okuyucular ya da izleyiciler yer belirtilmediğinde dahi zihinlerinden bir yer sunuverirler. Yer ne kadar belirsiz olursa olsun seyirci ya da okuyucu onu hayali bir yere yerleştirmek ya da görsel bütünlüğü tamamlamak zorundadır. Mekânsal düşünme insan doğasının temel eğilimlerinden biriye, fabula içinde mekânsal unsurların güçlü bir rol oynaması son derece doğaldır. Her fabulanın geçtiği mekânı belirleyip, ardından olayların türü, karakterlerin kimliği ve mekân arasında bir bağ olup olmadığını incelemek mümkündür. Bu yaklaşım, anlatının derin yapısını ve mekânsal düzenlemelerin anlatıya kattığı anlamları ortaya çıkarabilir. Mesela sadece parmaklık gördüğümüz bir resimde aklımıza hapishane canlanır ve içerideki karakterlerinden suçlular olduklarını düşünebiliriz. Bal'ın yer kavramında mekânsal karşıtlıklar önemli bir rol oynar. Örneğin, şehir yaşamı genellikle karmaşa ve belirsizlikle özdeşleşirken, kasaba hayatı daha çok huzur ve güven duygusu yaratabilir. Ancak bu durum her zaman sabit değildir; küçük bir kasabada çiftlik yaşamı zorluklarla ve yoğun emekle geçerken, büyük bir metropoldeki iş ortamı maddi refahı ve konforlu bir yaşamı simgeleyebilir.

2.2. Görsel Hikâye Anlatıcılığı (Visual Story Telling)

Tarihsel süreçlere baktığımızda, teknolojik gelişmelerle birlikte sesli hikâyeler yazılı metinlere dönüştü, matbaayla birlikte üstünlüğü ele geçiren yazılı anlatılar günümüzde elektronik ve dijital teknolojilerin hayatımıza girmesiyle görsel hikâyelere yerini kaptırıyor gibi görünmektedir. Buda kültürel değişimleri beraberinde getirmektedir. McLuhan'a göre "Teknoloji duyularımızdan birini genişlettiği zaman, yeni teknolojinin içselleştirilmesi ile aynı hızda, yeni bir kültür aktarımı ortaya çıkar" (2007: 61). Bu dönüşüm matbaadan sonra elektronik ve dijital dönüşümlerin hayatımıza girmesiyle

genişleyerek devam etmiştir. Günümüzde çeşitli alanlarda fotoğraftan sinemaya, dijital platformlardan sosyal medya mecralarına kadar hikâyeler genişlemiş ve görsellik ön plana çıkar duruma gelmiştir. Bu aşamada hikâye anlatımının biçimsel yapısı değişirken içinde yer aldığı kültürü de dönüştürmüştür (Tatlı, 2021: 3).

Görsel hikâye anlatıcılığı, hikâyelerin artık sözlü ve yazılı anlatılardan çıkıp hareketli ya da hareketsiz görsellere dönüştürülmesidir. Bu yaklaşımda hikâyeler resim, fotoğraf, heykel, film, dizi, belgesel, animasyon ve grafik gibi her türlü görsel öğeler kullanılarak oluşturulur. Görsel unsurlar, izleyiciye bir olayın gelişimini, karakterlerin duygusal durumlarını veya bir hikâyenin temasını iletmek için önemli bir araçtır. Görsel hikâye anlatıcılığında tek bir kare, fotoğraf, bir logoyla, bir şekille ya da bir sahneyle bile hikâyeye derin anlamlar kazandırılabilir, çünkü her görsel öğe, hikâyenin bir parçası olarak hikâyenin anlamlardan oluşan bir bütün olmasına katkı sağlar.

Genette'in anlatıyı "gerçek ya da kurgusal bir olayın veya birbirini izleyen olaylar zincirinin dil aracılığıyla ve özellikle de yazılı dil aracılığıyla gösterimi" şeklinde tanımlaması, anlatının yalnızca dilsel gösterge sistemleriyle sınırlı olduğu izlenimini yaratır (1969: 49). Ancak, bu bakış açısı diğer gösterge sistemlerini anlatı evreninin dışında bırakmaktadır. Oysa günümüzde anlatısallığın yalnızca dilsel araçlarla sınırlı olmadığı açıktır. Tiyatro, sinema, televizyon, reklamcılık ve dijital platformlar gibi pek çok alanda, anlatının yalnızca dilsel göstergelerle değil, görsel ve işitsel göstergelerin de yoğun kullanımıyla oluşturulduğu görülmektedir. Hatta bu tür mecralarda anlatının, farklı gösterge sistemlerinin bir araya gelmesiyle çok katmanlı ve zengin bir aktarım sunduğu rahatlıkla söylenebilir (Sivri ve Tüfekçi, 2017: 207).

Anlatı dijitalleştikçe ona farklı gösterge sistemleri ve medyaların katıldığı görülür. Bu süreçte anlatısal unsurlardan yazılı ve sözlü dil etkisini yitirmeye başla. Dijital ortamda, resim, grafik öğeler, ses, müzik ve metin iç içe geçmiştir. Görüntü, ses, müzik ve anlatımla birleşen bu yapı dijital hikâyeyi daha da güçlü ve akılda kalıcı bir hale getirir. (Dorner, Grimm ve Abawi, 2002: 289-295).

Kelimeler yerine görsellerin kullanıldığı görsel hikâye anlatıcılığında, her bir görsel, olayların, karakterlerin ve düşüncenin anlatılması için anlamlandırma işlevi görür. Bir fotoğraf, bir video ya da görseldeki bir nesne izleyicinin hikâyeye bir bağ kurarak ve anlamları birleştirerek hikâyeyi kendi zihninde yeniden tasarlamasını sağlar.

Görsel hikâyecilikte, zaman ve mekân görsel olarak ifade edilir. Sinema, televizyon, dijital platformlar gibi medya araçlarında bu öğeler, kamera açıları, kurgusal teknikler, renk düzenlemeleri ve sahne-dekor tasarımlarıyla aktarılır. Her bir görsel unsur, hikâyenin gelişimini izleyiciye doğru aktarmak için bütünlük içinde inşa edilir. Işık, renk, perspektif gibi öğeler, duyguların seyirciye doğru bir şekilde yansıtılması için yoğunlukla kullanılır. Bir yüz ifadesi, bir mekânın tasarımı ya da karakterin hareketleri, izleyicinin hikâyeye duyduğu empatiyi artırır.

Mutluğun ve Topuz' a göre, teknolojik gelişmelerin ışığında ortaya çıkan görsel hikâye kavramında geleneksel hikâye anlatımından farklı olarak, sözelliğin yanı sıra görsel ve işitsel özellikler de metne eklenmiştir. Grafik, metin, ses, animasyon, fotoğrafın da içinde bulunduğu bu yeni metin üretim alanında artık hikâyeler daha zengin bir içerikle sunulmaktadır. Görselliğin ve dijitalliğin ön planda olduğu günümüz anlatılarında hikâye, anlatıcı ve dinleyici formlarının değiştiği gözlemlenmektedir (2020: 43).

Görsel hikâye anlatıcılığı, görselleri güçlü bir anlatı aracı olarak kullanarak izleyiciyi derinlemesine etkileyen ve duygusal bağ kuran bir yöntemdir. Her bir görsel öge, bir hikâyenin anlatılması için bir araçtır ve doğru kullanıldığında güçlü bir anlatı dili oluşturur. Bu nedenle, görsel hikâye anlatımı, sinema, fotoğraf, animasyon, dijital medya ve grafik tasarım gibi alanlarda önemli bir yere sahiptir.

Görsel hikâyecilikte, sinematografi, kurgu, kamera açıları ve mekân tasarımı gibi unsurlar kullanılarak, görseller ve sahneler bir araya getirilerek izleyiciye duygusal bir yolculuk sunulur. Görsel anlatımda, bütünü oluşturan her bir görsel öge, hikâyenin bütününe tamamlayacak şekilde oluşturulur. Metin ve dil kullanılmadan görsellerle hikâye anlatılmaya çalışılır. Bir resmin, bir fotoğrafın statik olmasının ötesinde, bunlara yüklenen anlamlar diğer görsellerle kurduğu anlam ilişkisi sayesinde hikâye şekillenir. Anlık görseller bütünü, tek bir anın ötesinde bütün bir hikâyeyi ortaya çıkarır.

Başka bir deyişle görsel hikâye anlatımında kullanılan her bir öge, bir bütünün parçasıdır. Bir görselin anlamı yalnızca kendi başına değil, diğer öğelerle olan ilişkisiyle de ortaya çıkar. İzleyici, bu öğeleri bir arada görerek hikâyenin bütününe anlamaya çalışır.

2.3. Eğlence Programlarında Anlatıbilim

Doğal akışında doğaçlamamış gibi görünen televizyon eğlence programları da örneğin reality showlar, talk showlar, müzik eğlence programları, yetenek yarışmaları ve yarışma programları, izleyicileri çekmek ve etkileyici hikâyeler oluşturmak için sıklıkla anlatıbilim öğelerini kullanır. Örneğin, yetenek yarışmalarında, temel fabula, yarışmacıların seçmelere katılması, turlardan geçmesi ve nihayetinde kazanıp kaybetmeleri üzerine kuruludur. Reality showlar da benzer bir yapıya sahiptir, burada yarışmalar, ittifaklar ve eleme süreçleri temel olayları şekillendirir. Programın ham olayları, tutarlı ve ilgi çekici bir hikâye olarak organize edilir. Editörler sahneleri keser, sıralamaları değiştirir ve gerilim, mizah veya duygusal derinlik yaratmak için müzik ekler. Programlarda, tarihlerin, çatışmaların ve eleme süreçlerinin sıralanışı, izleyicilerin yarışmacıları ve ilişkilerini nasıl algıladığını etkiler. Olayların nasıl sunulduğu; kamera açıları, röportajlar ve seslendirmeler izleyicilerin anlatıyı nasıl yorumlayacağını etkiler. Buradaki odaklanma çok önemlidir: reality showlarında, yarışmacıların doğrudan kameraya konuştuğu itiraf sahneleri, onların düşüncelerini izleyiciye aktararak, hikâyelerine anlatıcı olma rolü verir. Benzer şekilde, bir sunucu veya yorumcu, izleyicilerin perspektifini yönlendirir, böylece olayları nasıl anlamaları gerektiğini şekillendirir.

Temeline baktığımızda anlatıbilim, hikâyelerin nasıl yapılandırıldığını, karakterlerin ve olayların nasıl birbirine bağlandığını inceler. Anlatıbilimi eğlence programlarını analiz etmek için kullandığımızda, televizyonun nasıl anlatılar inşa ederek izleyicileri etkilediğini, duygusal yanıtlar oluşturduğunu ve izleyicilerin ilgisini nasıl sürdürdüğünü daha iyi anlayabiliriz. Görünüşte doğaçlama olan eğlence programları bile drama, gerilim ve duygusal bağlar yaratmak için dikkatle düzenlenmiş hikâyecilik tekniklerine dayanır. Bu sayede izleyici üzerinde beklenen duygusal ve bilişsel etkiler oluşturulur. Televizyon programları, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirecek öykü örgüleri, karakter çatışmaları, gerilim ve dramatik yapılar kullanır.

Müzik eğlence programları da televizyon programlarının bir parçası olduğundan anlatıbilimsel bakış, bu unsurların nasıl dizayn edildiğini ve izleyici ile nasıl empati kurulmasını sağladığını anlamamıza yardımcı olur. İzleyiciler, karakterlerin yaşadığı çatışmaları ve duygusal durumları izlerken kendilerinden bir parça bulabilir, bu da

programın etkisini artırır. Eğlence programlarında izleyicinin ilgisini sürekli kılmak için sürükleyici öyküler, şaşırtıcı gelişmeler ve gerilim unsurları titizlikle planlanır. Anlatıbilim, bu düzenlemelerin arkasındaki yapılandırma mantığını ortaya koyar. Belirli bir sahnenin ya da bölümün izleyicide merak uyandıracak şekilde kurgulanması, programın genel temposunu ve izleyici bağlılığını artırır. Başta dediğimiz gibi eğlence programları, izleyiciye doğaçlama izlenimi verse de gerçekte sahnelerin, diyalogların ve anlatı kurgusunun önceden detaylı bir şekilde planlandığı görülür. Bu durum, anlatıbilimsel analizle ele alındığında, yüzeyde spontane gibi görünen yapının aslında nasıl mekanik ve hesaplanmış olduğu, hangi anlatı unsurlarının kullanıldığı anlaşılabilir.

Televizyon programlarında kullanılan anlatı teknikleri, izleyiciyle kurulan duygusal bağ, merak uyandırma ve dikkat çekme stratejileri ile bir bütün oluşturur. Anlatıbilimsel yaklaşımlar sayesinde, bu yapıların nasıl işlediği, izleyici üzerinde nasıl etkiler bıraktığı ve hangi tekniklerin kullanıldığı daha net bir şekilde analiz edilebilir. Böylece, eğlence programlarının ardındaki incelikli anlatı stratejileri ortaya çıkarılmış olur.

Mieke Bal (2024)'ın anlatıbilim kuramı, anlatıların yalnızca olaylar dizisi olmadığını, aynı zamanda yapılandırılmış, çok katmanlı ve hem görünür hem de görünmez öğelerden oluşan sistemler olduğunu öne sürer. Bu kuramı eğlence programlarının analizine uyguladığımızda, programların yüzeyde doğaçlama veya spontane gibi görünse de aslında derin, yapılandırılmış anlatı stratejileri barındırdığını daha iyi kavrayabiliriz. Bal, anlatıyı olaylar ve bu olayların sunuluş biçimi olan anlatım ayrımı üzerinden inceler. Eğlence programlarında da görülen bu iki katman, örneğin yarışma programlarında yarışmacıların yaşadığı olaylar ile bu olayların kurgusal düzenlemeleri (kesitler, geri dönüşler, dramatik vurgular) arasında net bir şekilde görülebilir. Bu ayrım, programların izleyici üzerinde nasıl etki yaratacağını anlamada önemli bir çerçeve sunar. Bal, anlatıda yer alan hem açıkça sunulan hem de ima edilen, belirsiz veya izleyicinin kendi yorumuna açık öğelere dikkat çeker. Eğlence programlarında, mizah ve duygusal anların, sunucunun performansı, yanıtların düzenlenişi ve sahne düzenlemeleri gibi unsurlar hem açık hem de örtük anlatı stratejileri olarak değerlendirilebilir. Bu yapıların analizi, programın izleyici üzerindeki etkisini ve duygusal tepkilerini nasıl yönlendirdiğini anlamamıza yardımcı olur. Bal (2024), anlatıların kurgulanmasında zaman ve mekân unsurlarının da önemli rol oynadığını vurgular. Eğlence programlarında da zamanın akışı, bölümler arası geçişler, gerilim yaratmak amacıyla yapılan kesintiler ve mekânın kullanımı (stüdyo

düzeni, dekorasyon, kamera açılarının seçimi) dikkat çekici unsurlardır. Bu unsurlar, izleyicinin dikkatini program boyunca canlı tutmak ve duygusal bağ kurmasını sağlamak amacıyla bilinçli olarak düzenlenir.

Bal'ın kuramı, anlatıda yer alan ikonografik unsurların, yani görsel ve sembolik öğelerin de önemli olduğunu belirtir. Eğlence programlarında kullanılan belirli renk paletleri, dekoratif öğeler, kostümler veya sahne dekorasyonları, programın atmosferini ve anlatımını güçlendirir. Bu unsurlar, izleyicinin bilinçaltında belirli çağrışımlar yaparak, programın belirli duygusal veya tematik yönlerini pekiştirir. Bal'ın anlatı yaklaşımında, izleyicinin anlatıyı tamamlayan yani hem sunulan bilgiyi hem de eksik, örtük bilgiyi kendi zihninde tamamlayan bir aktör olduğu görülür. Eğlence programları, bu yaklaşımın pratiğe döküldüğü alanlardandır. Programın kurgusu, izleyicinin belirli soruları kendisine sormasını, eksik bilgileri tamamlamasını ve dolayısıyla anlatıya aktif olarak katılmasını sağlar. Bu, programın hem izleyiciyle duygusal hem de bilişsel bir bağ kurmasına yardımcı olur.

Eğlence programlarında ki çok katmanlı yapıyı incelerken Roland Barthes'ın çalışmaları da önemli bir referans noktası oluşturur. Barthes, kültürel ürünlerde yer alan semboller ve mitler aracılığıyla, metinlerin çokanlamlılığını ortaya koyar. Eğlence programları, Barthes (1967)'in “yazarın ölümü” fikriyle uyumlu olarak, izleyici tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir; yani metin, sabit bir anlam yerine, izleyicinin kültürel arka planı ve bireysel deneyimleri doğrultusunda sürekli yeniden inşa edilir. Bu durum, programların sadece belirli bir anlatı çizgisine sahip olmadığını, aksine izleyicilerin aktif katılımıyla anlam kazanan dinamik sistemler olduğunu göstermektedir.

Gerard Genette (2020)'in anlatı disiplinine getirdiği yaklaşım ise, özellikle anlatının zaman ve mekân düzenlemeleri ile perspektifin kontrolü üzerine odaklanır. Eğlence programlarında, bölümler arası geçişler, kesme teknikleri ve zaman atlamaları gibi yapısal unsurlar, izleyicinin dikkatini ve merakını sürekli canlı tutacak şekilde kurgulanır. Genette'nin “fokalizasyon” (Bal odaklanma olarak bahseder) kavramı, izleyiciye sunulan bilginin hangi bakış açısıyla aktarıldığını ve bu sayede izleyicinin hangi detaylara odaklandığını anlamamıza yardımcı olur. Böylece, programların izleyici üzerindeki duygusal ve bilişsel etkilerini, anlatının yapılandırılmış zaman-mekân düzeni içerisinde değerlendirmek mümkün hale gelir.

Mieke Bal'ın anlatı katmanlarına yönelik yaklaşımını, Roland Barthes'ın sembolik analizleri ve metnin çokanlamlılığı ile, ayrıca Gerard Genette'nin anlatısal zaman, mekân ve perspektif düzenlemeleriyle bütünleştirdiğimizde, eğlence programlarının yalnızca yüzeysel eğlence unsurlarından ibaret olmadığını; aksine, izleyiciyle derin kültürel ve duygusal bağlar kuran, özenle planlanmış, çok katmanlı bir anlatı sistemi olduğunu görüyoruz. Bu bütüncül analiz, eğlence programlarının hem estetik hem de anlatıbilimsel açıdan zengin ve karmaşık yapılar içerdiğini ortaya koymaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: EĞLENCE PROGRAMLARINDA KARAKTER, MEKÂN VE KAMERA DÜZENİNİN BELİRLENMESİ

3.1. Eğlence Programlarında Karakter

Televizyon programlarında karakter, yalnızca bir hikâye anlatıcısı ya da olayların merkezindeki bir figür olmanın ötesinde, izleyiciyle kurulan duygusal bağın, dramatik yapının ve anlatının temel yapı taşlarından biridir. Eğlence, televizyon programlarının temel tüketim unsurlarından biridir. Karakterlerin betimlenme biçimi, konuşma tarzları, giyim tercihleri ve kamera açıları, izleyiciye belirli bir izlenim aktarmak amacıyla titizlikle tasarlanır. Özellikle, karakterleri yakın plandan çekerek seyirciyle doğrudan göz teması kurmalarını sağlamak gibi teknikler, izleyicinin karakterle duygusal bir bağ kurmasına yardımcı olur. Bu unsurlar, yalnızca karakterin sunumunu şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin karaktere dair algısını, onun hakkında edindiği bilgileri ve yorumlama biçimini doğrudan etkileyerek anlatının genel etkisini güçlendirir (Güner, 2021: 2). Vogler'a göre, bir hikâyeyi izleyen herkes, hikâyenin ilk bölümünde, kahramanla özdeşleşmeye davet edilir. İzleyiciler, hikâyeyi kahramanın gözünden görerek, onun dünyasını anlamaya başlarlar. Hikâyeci, kahramanı evrensel ve özgün vasıflara sahip bir karakter olarak tasvir eder. Bu sayede izleyicilerin kahramanın yaşadığı olaylarla özdeşleşmesi sağlanır, tıpkı onun bir parçası gibi hissederek. Hikâyeciler, kahramana bu nitelikleri vererek izleyicinin duygusal ve duygusal bağ kurmasını kolaylaştırırlar (2017: 72).

Kurgu dizilerinde olduğu gibi eğlence programlarında da karakterler belirli anlatı stratejileri doğrultusunda inşa edilir ve izleyicinin belirli tepkiler vermesi için özenle yapılandırılır. Eğlence programlarında karakter seçimi, programın başarısını ve izleyiciyle kurulacak ilişkinin kalitesini doğrudan etkileyen kritik bir unsurdur. Bu bağlamda, seçilen karakterlerin kişilik özellikleri, toplumsal kalıplara uyumlu olması ve izleyici kitlesinin beklenti ve değerlerine hitap etmesi önem taşır. Örneğin, bir yarışma programında yarışmacı karakterleri seçilirken hem rekabetçi hem de sempatik özellikler taşıyan bireyler tercih edilir; bu sayede izleyiciler hem yarışmanın heyecanını yaşar hem de yarışmacılarla duygusal bir bağ kurabilir. Aynı şekilde, sunucular ve jüri üyeleri de programın tonunu ve temposunu belirleyecek şekilde, çağın gereksinimlerini yansıtacak şekilde; güvenilirlik, karizma ve mizah unsurlarını harmanlayan figürler olarak seçilir.

Seyirci karakterle özdeşleşir ve parasosyal etkileşim içine girer. Özdeşleşme ve parasosyal etkileşim, medya karakterleri araştırmalarında yaygın olarak ele alınan kitle tepkileridir ve bu olgular, eğlence programları için de geçerlidir. İzleyicinin karakterlere yakınlık hissetmesi ve genellikle olumlu duygular geliştirmesi, her iki kavramın ortak noktalarından biridir. Eğlence programlarında da izleyiciler, sunucular, yarışmacılar veya reality show katılımcılarıyla benzer bir bağ kurabilir. En belirgin farkları arasında, parasosyal etkileşimin sanal bir ilişkiye dayanması yer alırken, özdeşleşmede birey kendisini karakterin yerine koyarak, bir nevi onun bakış açısıyla hissetmeye ve düşünmeye başlar. Eğlence programlarında, özellikle reality showlar ve talk showlarda, izleyicinin katılımcılarla kurduğu parasosyal bağlar ve özdeşleşme süreci, programın etkisini ve izleyici bağlılığını artıran önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Cohen, Oliver ve Bilandzic, 2018: 1).

Eğlence programlarında karakter, genellikle yarışmacılar, sunucular, jüri üyeleri ya da belirli bir kimliğe sahip tekrar eden figürler aracılığıyla şekillenir. Örneğin bir reality showda yarışmacılar, belirli kişilik özellikleri ve dramatik çatışmalar üzerinden sunulur. Kimisi hırslı, kimisi eğlenceli, kimisi ise anti-kahraman olarak kurgulanır ve bu karakterler izleyicinin ilgisini canlı tutmak için stratejik olarak öne çıkarılır. Sunucular da yalnızca programı yöneten kişiler değil, aynı zamanda belirli bir üslup ve kişilik sergileyerek anlatının ritmini ve tonunu belirleyen figürlerdir.

Gérard Genette (2020)'ın anlatısal odaklanma (fokalizasyon) kavramı açısından bakıldığında, televizyon programlarında karakterler genellikle izleyicinin olayları nasıl görmesini ve kime empati duymasını gerektiğini belirleyen bir filtre işlevi görür. Özellikle yarışma programlarında, montaj teknikleri ve sahneleme ile belirli yarışmacılar daha "kahraman" ya da "kötü karakter" olarak çerçevelenir. Roland Barthes (2023)'ın göstergebilimsel yaklaşımı ise, karakterlerin sadece bireysel figürler değil, aynı zamanda belirli kültürel mitlerin ve toplumsal normların taşıyıcısı olduğunu öne sürer. Örneğin, belirli televizyon formatlarında sürekli tekrarlanan "zengin ve güçlü jüri üyesi" ya da "halktan gelen ama yetenekli yarışmacı" figürleri, geniş bir izleyici kitlesinin aşına olduğu anlatı kalıpları üzerinden anlam kazanır.

Televizyon programlarında karakter, izleyiciyle kurulan duygusal ve anlatısal bağ şekillendiren, dramatik yapıyı oluşturan ve kültürel anlamlar taşıyan bir unsurdur.

Görünüşte spontane gelişen olaylar içinde bile, karakterler belirli anlatı stratejilerine hizmet eden yapılandırılmış figürlerdir ve izleyicinin dikkatini yönlendirmek, duygusal katılımını artırmak ve anlatının dinamiklerini belirlemek için kullanılır.

3.2. Eğlence Programlarında Mekân

Televizyondaki eğlence programlarında mekân, anlatının oluşturulmasında ve izleyiciyle kurulan etkileşimde kritik bir rol oynar. Mekân, yalnızca fiziksel bir dekor olarak değil, aynı zamanda programın atmosferini belirleyen, karakterleri yönlendiren ve izleyiciye belirli anlamlar ileten bir anlatı unsurudur. Eğlence programları, karakterlerin, izleyicinin gözünde belirli bir anlam kazandığı ve duygusal bağların kurulduğu bir mekân dünyası yaratır. Mekânın nasıl tasarlandığı ve sunulduğu, izleyicinin programı nasıl deneyimleyeceğini ve içeriği nasıl algılayacağını büyük ölçüde etkiler. Eğlence programlarında mekân, izleyiciyi içine çeken bir anlatı dünyası oluşturur. Örneğin, bir reality showda yarışmacılar belirli bir ev veya ada ortamına yerleştirilerek, onların yaşadığı deneyimleri daha dramatik hale getiren bir sahne yaratılır. Bu tür mekân kullanımı, programın temasını güçlendirir ve izleyicinin katılımını artırır. Bal (2017) mekânın, anlatıyı kuran ve anlatı sürecinde etkin bir rol oynayan bir öge olduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde, Genette (1983) mekânın anlatının zaman ve karakterlerle olan ilişkisini etkileyerek, izleyicinin deneyimini şekillendirdiğini vurgular. Eğlence programlarında mekânın rolü, karakterler ve izleyiciler arasındaki bağları kuvvetlendirerek, programın tüm anlatı yapısını daha derinleştirir ve izleyiciye zengin bir deneyim sunar.

Mekânın tasarımı, izleyicinin ve katılımcıların psikolojik tepkilerini etkiler. Örneğin, parlak renkler, büyük sahneler ve görkemli dekorlar bir yarışma programına heyecan ve dinamizm katarken, loş ışıklar ve dramatik sahne düzenlemeleri gerilim yaratabilir. Özellikle talk showlar ve yetenek yarışmaları gibi formatlarda mekân, izleyicinin duygusal olarak nasıl yönlendirileceğini belirler.

Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımıyla değerlendirildiğinde, eğlence programlarında mekânın belirli kültürel kodları ve mitleri yansıttığı söylenebilir. Örneğin, lüks bir talk show stüdyosu, başarı ve prestiji temsil ederken, sıradan bir ev ortamına benzer dekorlar daha samimi ve içten bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Bu da izleyicinin programla kurduğu ilişkiyi ve onunla özdeşleşme biçimini etkiler. Mekân, özellikle yarışma

formatındaki programlarda stratejik olarak kullanılabilir. Örneğin, yarışmacıların birbirleriyle birebir mücadele ettiği sahneler dar, klostrofobik alanlarda düzenlenerek gerilim artırılabilir. Öte yandan, geniş ve açık mekânlar, özgürlük hissi ve büyük ölçekli yarışmaları destekler. Eğlence programlarında mekân, tıpkı bir dil gibi, izleyiciye belirli mesajlar verir. Mekânlar, izleyiciye başarıya ulaşma arzusunu çağrıştırarak, idealize edilmiş bir yaşam biçimi sunar. Barthes (1991)’a göre, bu tür mitler toplumsal değerlerin ve kültürel sembollerin izleyicilere enjekte edilmesinin bir yoludur. Öte yandan, sıradan bir ev ortamına benzer dekorlar, daha samimi ve içten bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Bu tür mekânlar, izleyiciyi evdeymiş hissi vererek, karakterle özdeşleşmeye davet eder. Mekânın izleyicinin programa duyduğu bağlılıkla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir.

Genette’ın anlatıbilim teorisine göre, mekân sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda anlatının zamanla nasıl örtüştüğünü belirleyen bir faktördür. Eğlence programlarında mekânın değişimi, programın ritmini ve olay örgüsünü şekillendirebilir. Örneğin, performansların ya da şarkıcıların farklı etaplarda farklı mekânlara geçişi, dramatik bir anlatı yapısı oluşturur ve izleyicinin ilgisini canlı tutar.

Mieke Bal’ın anlatıbilim kuramı da Barthes ve Genette’e benzer olarak, mekânın sadece fiziksel bir arka plan olmadığını, aynı zamanda anlatının işleyişini etkileyen dinamik bir unsur olduğunu vurgular. Eğlence programlarında mekân, anlatının ritmini, karakterlerin etkileşim biçimlerini ve izleyicinin programla kurduğu bağı şekillendirir. Bal’a göre mekân, anlatının temel bileşenlerinden biri olan “figüranlaştırılmış” (acted upon) bir öğedir; yani, mekân sadece bir sahne değil, aynı zamanda olayların gelişimini etkileyen aktif bir anlatı unsurudur (Bal, 2017).

Örneğin, bir reality show veya yarışma programında, yarışmacıların belirli bir alana yerleştirilmesi ve bu alanın onların davranışlarını yönlendirmesi, Bal’ın anlatı analizi açısından anlamlıdır. Bir yarışma programında kısıtlı ve kapalı bir mekân kullanımı, yarışmacılar arasındaki gerilimi artırırken, geniş ve açık mekânlar daha özgürlükçü ve keşif odaklı anlatılar yaratır. Örneğin, biri bizi gözetliyor gibi programlarda mekân, yarışmacıların sürekli gözlemlendiği ve stratejik kararlar almak zorunda kaldığı bir alan olarak inşa edilir. Bal’ın anlatı unsurlarıyla düşündüğümüzde, bu mekân yalnızca bir

dekor değil, aynı zamanda anlatının temel yapı taşlarından biridir; yarışmacılar ve izleyici, bu mekânın sunduğu dinamiklere göre olayları algılar.

Bal'ın anlatı analizi açısından mekânın fokalizasyon (odaklanma) ile ilişkisi de önemlidir. Fokalizasyon, bir anlatının izleyiciye hangi perspektiften sunulduğunu belirler (2024: 183). Eğlence programlarında kamera açıları, mekânı nasıl algılayacağımızı belirleyen bir odaklanma stratejisi oluşturur. Örneğin, dramatik bir sahnede sık kullanılan dar açılı yakın çekimler, mekânın klostrofobik ve yoğun bir deneyim sunduğunu hissettirirken, geniş açılar daha özgürlükçü bir anlatı hissi yaratabilir.

Ayrıca, Bal'ın mekânın anlam üretimi üzerindeki vurgusu, televizyon eğlence programlarında kullanılan stüdyo tasarımlarının, renklerin ve dekorların izleyiciye bilinçli mesajlar vermek için nasıl kullanıldığını anlamamıza yardımcı olur. Bir talk show programındaki lüks koltuklar ve prestijli arka plan, otorite ve güven duygusu yaratırken, daha samimi tasarımlar izleyicinin konuklarla empati kurmasını kolaylaştırabilir (2024: 173).

Televizyon eğlence programlarında mekân, yalnızca bir arka plan değil, anlatının akışını şekillendiren ve izleyicinin deneyimini derinleştiren aktif bir bileşen olarak işlev görür. Mekân, programın dramatik yapısını belirler ve karakterlerin etkileşimlerini yönlendirirken, izleyicinin programla nasıl bir bağ kuracağını etkileyen önemli bir unsurdur. Bu stratejik mekân kullanımı, izleyiciyi içine çeker, onlara güçlü duygusal tepkiler oluşturur ve programın genel estetiğini belirler. Mekânın tasarımı, yalnızca görsel olarak çekici olmanın ötesinde, anlatıyı güçlendiren ve izleyicinin algısını şekillendiren bir araç olarak, programın başarısını doğrudan etkiler. Mekân, izleyiciyi bir hikâyeye dahil ederek onların duygusal yolculuklarına katkı sağlar ve programın temasıyla güçlü bir uyum içinde çalışır.

3.3. Eğlence Programlarında Kamera Kullanımı

Televizyon programlarında kamera kullanımı, programın türüne, anlatım biçimine, hedeflenen izleyici deneyimine ve teknik gerekliliklere bağlı olarak büyük farklılıklar gösterir. Kamera seçimi, yalnızca programın görsel kalitesini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda çekim tarzını, sahnelerin atmosferini, anlatının akıcılığını ve izleyici üzerindeki duygusal etkiyi doğrudan şekillendirir. Örneğin, bir haber programında sabit ve net

görüntüler veren profesyonel stüdyo kameraları tercih edilirken, bir reality showda daha hareketli, spontane ve doğal bir hava yaratmak için omuz kameraları, steadicam veya el kameraları kullanılabilir. Aynı şekilde, dramatik yapımlarda karakterlerin duygusal ifadelerini vurgulamak amacıyla yakın plan çekimler ve sinematik lensler kullanılırken, geniş mekânları ve aksiyonu öne çıkarmak isteyen yarışma veya spor programlarında geniş açılı lensler ve dron çekimleri tercih edilebilir. Kamera açısı, hareketi ve kullanılan lens türü, izleyicinin sahneleri nasıl algıladığı üzerinde doğrudan etkilidir; yüksek açıdan yapılan çekimler karakterleri güçsüz veya savunmasız gösterirken, düşük açıdan yapılan çekimler daha güçlü ve otoriter bir imaj yaratabilir. Aynı zamanda, bir sahnedeki kesme hızları ve kamera hareketleri, programın temposunu belirler; yavaş kesmeler ve sabit kameralar daha sakin ve derinlemesine bir anlatım sunarken, hızlı kesmeler ve hareketli kameralar izleyicinin ilgisini artıran, dinamik ve enerjik bir atmosfer oluşturur. Bu nedenle, televizyon yapımlarında kullanılan kameraların türü, çekim teknikleri ve hareket biçimleri, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda anlatsal ve psikolojik bir strateji olarak değerlendirilmelidir. Sonuç olarak, televizyon programlarında kamera seçimi ve kullanımı, programın içeriği, hedef kitlesi ve istenen duygusal etkinin belirlenmesine bağlıdır. Doğru kamera teknikleriyle anlatı güçlendirilirken, izleyiciye daha etkileyici bir görsel deneyim sunulabilir.

Eğlence programlarında birden fazla kamera kullanımı, izleyicilere daha dinamik ve görsel açıdan etkileyici bir deneyim sunmanın en önemli yollarından biridir. Farklı açılardan yapılan çekimler, sahnede gerçekleşen olayları daha kapsamlı bir şekilde aktarmaya olanak tanır ve böylece izleyicinin dikkatini sürekli olarak canlı tutar. Tek bir kamera ile sınırlı çekimler, sahneye dair detayların kaybolmasına yol açabilirken, çoklu kamera kullanımı sayesinde hem geniş açılar hem de yakın plan detaylar eş zamanlı olarak ekrana yansıtılabilir. Bu teknik, özellikle canlı yayınlanan eğlence programlarında büyük bir avantaj sağlar, çünkü hiçbir önemli anın kaçırılmamasına ve olay örgüsünün akıcı bir şekilde sunulmasına yardımcı olur.

Özellikle talk showlar, yetenek yarışmaları, konserler ve büyük prodüksiyonlu eğlence programlarında birden fazla kamera kullanımı, sahnedeki hareketliliği artırarak izleyicilere daha sürükleyici bir izleme deneyimi sunar. Örneğin, bir yetenek yarışmasında sahnedeki performansı geniş açıdan gösteren bir kamera bulunurken, jüri üyelerinin tepkilerini yakalayan ayrı bir kamera ve izleyici kitlesinin coşkusu kaydeden

başka bir kamera olabilir. Bu sayede program hem performansı sergileyen kişinin hareketlerini hem de çevresel tepkileri aynı anda sunarak izleyiciyle daha güçlü bir bağ kurabilir. Aynı şekilde, talk showlarda ana sunucuyu, konukları ve seyirci reaksiyonlarını eş zamanlı olarak ekrana getiren farklı açılardan çekimler, sohbetin dinamik yapısını destekler ve izleyiciyi sahnenin bir parçası gibi hissettirir.

Çoklu kamera kullanımı, eğlence programlarında estetik açıdan da büyük bir avantaj sunar. Farklı açılardan yapılan çekimlerle sahnede dramatik bir atmosfer oluşturulabilir, belirli sahnelere vurgu yapılabilir ve izleyicinin dikkati belirli noktalara yönlendirilebilir. Özellikle büyük prodüksiyonlu eğlence programlarında kamera açıları ve geçişleri, görsel bir şölen yaratmak için bilinçli bir şekilde planlanır. Örneğin, bir müzik performansında sanatçının yüz ifadelerini vurgulayan yakın çekimler, sahnedeki ışık gösterilerini geniş açılarla tamamlayan kameralar ve seyircinin coşkusunu gösteren hareketli kamera açıları, performansın enerjisini yansıtarak izleyiciyi ekrana daha fazla bağlayabilir.

Ancak, birden fazla kamera kullanımının başarılı olması için bu kameraların anlatı hedefleriyle uyumlu olması gerekir. Örneğin, reality showlarda ve doğaçlama unsurları barındıran eğlence programlarında, kameraların sahne içindeki spontane anları kaçırmadan yakalaması önemlidir. Bunun için, omuz kameraları veya steadicam gibi hareket kabiliyeti yüksek ekipmanlar tercih edilerek sahnedeki doğallık korunabilir. Buna karşılık, daha kurgusal ve planlı prodüksiyonlarda, vinç kameralar ve dron çekimleri gibi geniş açılı ve sinematik görseller sunan ekipmanlar, programın estetik yönünü güçlendirebilir.

Eğlence programlarında kamera sayısının ve çeşitliliğinin, hikâye anlatımı hedefleriyle uyumlu olması gerektiği fikri, Bal'ın anlatı unsurlarını bir bütün olarak ele alan yaklaşımını destekler. Her bir kamera, sahnedeki belirli bir öykü parçasını vurgulamak ve karakterlerin içsel dünyasını yansıtmak için özenle seçilir; bu da izleyiciye, anlatının farklı yönlerini ve duygusal dinamiklerini aynı anda sunar. Böylece, çoklu kamera sistemi, programın anlatısal yapısını zenginleştirir; her bir kamera açısı, anlatının bir parçası olarak görev yapar ve izleyicinin programı deneyimlemesine, duygusal olarak bağlanmasına katkıda bulunur. Kamera kullanımı, sadece görsel çekimin bir parçası değil, aynı zamanda izleyiciyle kurulan anlatı ilişkisini derinleştiren, hikâyenin çok katmanlılığını ortaya koyan ve duygusal etkiyi artıran aktif bir unsurdur. Bu strateji,

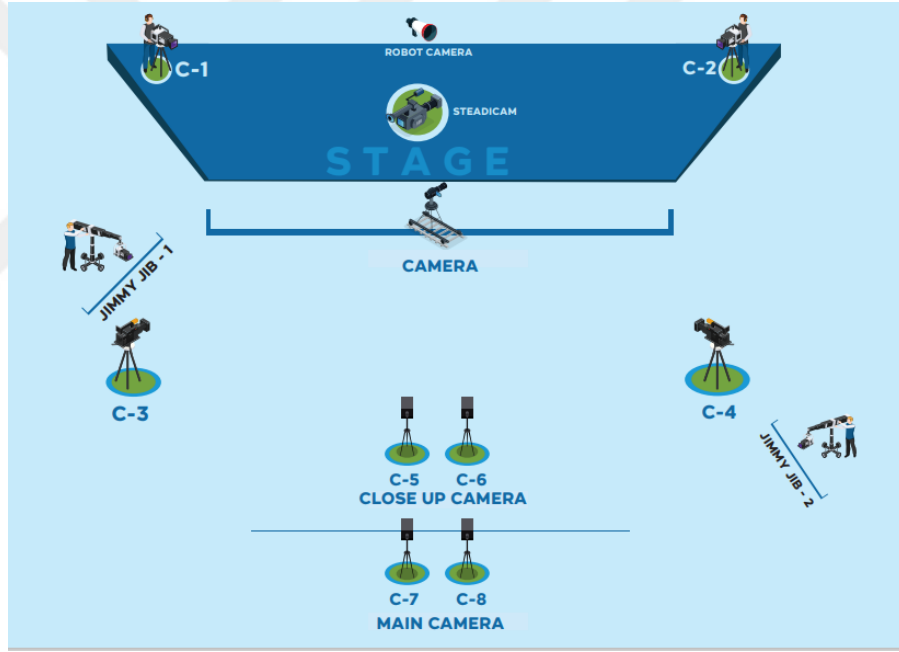
izleyicinin ekrana olan ilgisini sürekli canlı tutarken, programın anlatı bütünlüğünü ve estetik değerini de güçlendirir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: 13. ABU TV ŞARKI FESTİVALİ JENERİK VE GİRİŞ KISIMLARINA ANLATIBİLİMSEL BAKIŞ

4.1. Kamera Yerleşkesi

ABU TV Şarkı Festivali'nde kullanılan kamera pozisyonları, yalnızca teknik birer çekim aracı olarak değil, aynı zamanda izleyicinin sahne üzerindeki anlatıyı nasıl algılayacağını yapılandıran temel anlatı bileşenleri olarak değerlendirilebilir. Kamera yerleşimleri, hareket kabiliyetleri ve sahneyi kavrama biçimleri, festivale özgü bir görsel dilin ve sahne estetiğinin inşasına doğrudan katkı sağlar. Bu noktada, kameraların yerleşimi ve fonksiyonlarının anlatıbilimsel açıdan ele alınması, gösteri metninin yalnızca içeriğiyle değil, biçimsel kurgusuyla da ilişkili bir çözümleme imkânı sunar.



Şekil 1. 13. ABU TV Şarkı Festivali Kamera Yerleşimi

Anlatıbilimsel açıdan bakıldığında, her bir kamera pozisyonu sahnede anlatılan hikâyenin farklı yönlerini temsil eden bakış açıları üretir. Özellikle C-1 ve C-2 numaralı sabit kameralar sahne arkasına yerleştirilerek, performansın arka planına dair bir bakış sağlar; bu konumlanma izleyicinin sahneyi bütünsel değil, belirli bir çerçeveden deneyimlemesine neden olur. Bu, anlatının sınırlı bilgiyle aktarılması anlamına gelir ve anlatıbilimsel olarak odaklanmış bir anlatıcı işlevi görür. Öte yandan sahne önünde yer

alan C-3 ve C-4 kameraları, seyircinin bakış açısıyla örtüşen daha klasik bir perspektif sunar. Bu durum, anlatının daha doğrudan ve izleyiciyle özdeşleşme yaratacak şekilde sunulmasını sağlar.

Yüksek bir konuma yerleştirilen C-7 ve C-8 numaralı pilot kameralar, anlatının “üst-anlatıcı” pozisyonunu temsil eder niteliktedir. Bu kameralar, sahne üzerinde bütünsel bir görüş alanı sağlar ve sahnedeki tüm öğeleri aynı anda çerçeve içine alabilir. Genette’in (2020) “anlatım” düzlemiyle ilişkili olarak bu kameralar, anlatının zaman ve mekân organizasyonunu kontrol etme işlevi görür. Yukarıdan bakan bu çerçeveleme tarzı, anlatıdaki hiyerarşik yapıyı izleyiciye sezdirir ve sahnedeki düzenin otoriter bir bakışla aktarıldığı hissini güçlendirir.

C-5 ve C-6 numaralı yakın plan (close-up) kameralar, pilot kameraların altına yerleştirilmiş olup, sahnede gerçekleşen detaylara odaklanır. Bu kamera türü, anlatıbilimsel anlamda “odaklama”nın bir örneğini sunar (Genette, 2020: 186; Bal, 2024: 183). Anlatıcı burada yalnızca olanı değil, önemli olanı seçip sunar. İzleyicinin dikkatinin nereye yönlendirileceği, hangi duygunun vurgulanacağı ya da hangi figürün ön plana çıkarılacağı bu kameraların tercihleriyle belirlenir. Bu da anlatının sadece mekânsal değil, anlamsal yönünü de belirleyen önemli bir strateji olarak karşımıza çıkar.

Sahnenin ön kısmına yerleştirilen ve raylar üzerinde hareket eden şaryo kamera, sahnenin uzunlamasına yapısına dinamizm kazandırır. Bu kamera hareketi sayesinde, sahne üzerindeki geçişler, müzikal ritimle senkronize bir görsel akışa dönüşür. Hareketli kamera kullanımı, anlatıdaki geçişlerin ya da anlatının ritminin izleyiciye aktarılması açısından önemli bir tekniktir. Anlatıbilimsel olarak bu, anlatımın akışkanlığına yapılan bir katkıdır. Özellikle sahne boyunca ileri-geri hareket eden bu kamera, zamanla ilişkili olarak anlatının “hikâye edilen zamanı” ile “anlatım zamanı” arasında bağ kurar (Genette, 2020).

Jimmy Jib kameraları ise sahnenin sağında ve solunda farklı yüksekliklerde yer alarak hem yatay hem de dikey ekseninde kamera hareketine imkân tanır. Bu da sahnede hem görsel derinlik yaratır hem de anlatının ritmine göre dramatik açılar sunar. Özellikle sol kenarda yer alan Jimmy Jib’in daha düşük seviyede olması, performans esnasında izleyiciyle doğrudan bağlantı kuracak şekilde planlanmıştır. Bu kameralarla elde edilen dramatik hareketler, anlatıbilimsel olarak anlatıcının duygusal yönünü yansıtan biçimsel araçlara dönüşür.

Sahne üzerindeki steadycam, performans sırasında sanatçının hareketini takip eden, mobil bir kamera olarak anlatıya bedensel bir boyut kazandırır. Kamera burada yalnızca dışsal bir göz değil, adeta karakterin bir uzantısı gibi davranır. Özellikle anlatıbilimsel açıdan düşünüldüğünde, bu tür bir kamera, anlatıcının odaklanma biçimini izleyiciye aktarma konusunda yüksek bir potansiyele sahiptir. Steadycam sayesinde kamera ile performans arasında oluşan yakınlık, izleyiciyle karakter arasında daha empatik bir bağ kurulmasına olanak tanır.

Sahnenin en tepe noktasına yerleştirilen robot kamera ise uzaktan kontrol edilen ve tüm sahneyi kuşbakışı görebilen bir cihazdır. Bu kamera, anlatıda geniş bir perspektif sunar ve görsel olarak anlatının Genette (1983)'ın "zero focalization" kavramını yani "tanrısal bakış açısı"nı temsil eder. Tüm öğeleri bir araya getiren bu kamera, anlatıyı merkezden ve dışsal bir yerden kavrayan bir anlatıcıyı simgeler. Bu da anlatının tüm boyutlarının kontrol altında olduğunu ima eder ve festivalin bütünsel estetik kompozisyonuna katkı sağlar.

13. ABU TV Şarkı Festivali'nde kullanılan kamera pozisyonları yalnızca teknik tercihler değil, aynı zamanda anlatının biçimsel ve semiyotik kurgusunu oluşturan anlatı araçlarıdır. Genette (1983)'ın hikâye, anlatım ve anlatı eylemi ekseninde ele alınan anlatı yapısı, bu festivaldeki kamera konumlanmalarıyla doğrudan ilişkilidir. Her bir kamera, sahnede anlatılan hikâyenin farklı bir yönünü temsil ederken, izleyicinin bu hikâyeyi nasıl deneyimleyeceğini de yönlendirmektedir. Kamera hareketleri, açılar ve yerleşim tercihleri ile oluşturulan bu görsel anlatı dili, müzikle birleştiğinde sahne üzerinde çok katmanlı ve zengin bir anlam evreni yaratmaktadır. Bu bakımdan kamera pozisyonları, anlatının teknik bir unsuru olmanın ötesinde, anlatının kendisi kadar anlam taşıyan yapısal bileşenlerdir.

Bu anlatısal yapı içerisinde kameraların pozisyonlanması, yalnızca görsel estetiğin inşasına katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin duygusal ve bilişsel deneyimini de yönlendirir. Her kamera bir bakış açısı inşa eder ve bu bakış açıları, sahnede sunulan gösterinin nasıl yorumlanacağını etkiler. Dolayısıyla kamera düzeni, sadece teknik değil, anlatıbilimsel bir strateji olarak da değerlendirilmelidir. Genette'in "odak" ve "görüş noktası" (focalisation) kavramları üzerinden değerlendirildiğinde, sabit ve genel plan

sağlayan kameralar sıfır odaklı anlatıcıyı temsil ederken, yakın planlar veya steadycam gibi dinamik kameralar içsel odaklı ya da karakter merkezli bir anlatıcıya işaret eder.

Bu farklı kamera kullanımları, sahne anlatısında çok seslilik ve çok bakışlılık gibi anlatısal derinlikler yaratır. İzleyici bir yandan yukarıdan sahneye hâkim olan bir anlatıcı bakışıyla gösterinin bütününe kavrarken, diğer yandan sanatçının yüz ifadesine ya da performansın en küçük detayına yakın planla erişir. Bu, anlatının hem makro hem mikro düzeyde deneyimlenmesini sağlar. Anlatıbilimsel açıdan bu yapı, hem geniş zamanlı bir olaylar dizisini hem de anlık dramatik yoğunlukları aynı anda taşıyabilen çok katmanlı bir anlatı yaratır.

Kurgulanan 13. ABU TV Şarkı Festivali yapısı, sahne üzerindeki anlatının bir anlam evrenine dönüşmesini sağlar. Kameraların bu denli hesaplanmış yerleşimi, yalnızca sahnedeki sanatçının performansını aktarmakla kalmaz, aynı zamanda müziğin duygusunu, atmosferini ve ritmini izleyiciye doğrudan iletme kapasitesine sahiptir. Örneğin bir duygusal şarkı anında steadycam ile sanatçının çevresinde dönen hareketli çekim, anlatının duygusal yoğunluğunu görsel bir anlatı diliyle pekiştirir. Ya da sahneye yukarıdan bakan robot kameranın sağladığı görüntü, performansın koreografisini bütünsel olarak görmeye olanak tanırken, sahneyle seyirci arasındaki mesafeyi de simgeler. Bu da anlatıdaki bilgi düzeyinin izleyiciye nasıl sunulacağıyla ilgili bir tercihtir ve doğrudan anlatı stratejilerine bağlanır.

Ayrıca bu görsel yapı, anlatı söylemi açısından da önemlidir. Genette'ın "anlatı söylemi" kavramı, anlatının nasıl aktarıldığına odaklanır ve kamera pozisyonları burada anlatı söyleminin taşıyıcıları olarak işlev görür. Anlatı ile anlatılama, yani olayların içeriksel düzeni ile bu olayların sunum biçimi arasındaki fark, kamera yerleşimleriyle vücut bulur. Aynı sahne, farklı kamera açılarından çok farklı biçimlerde anlatılabilir. Bu da gösterinin çok katmanlı bir metin olarak okunmasına olanak tanır. Anlatı söyleminin yapısal özellikleri, burada kameraların sunduğu görsel söylemlerle örülür.

13. ABU TV Şarkı Festivali'nde kullanılan kamera pozisyonları yalnızca birer görüntü üretim aracı değil, aynı zamanda anlatının kurgulanış biçimini belirleyen ve izleyicinin sahneyle olan ilişkisini düzenleyen temel bileşenlerdir. Her bir kamera açısı, anlatının görsel söylemine farklı bir katkı sunar ve bu katkılar bir araya gelerek sahnede anlatılan hikâyenin çok boyutlu bir yapıya kavuşmasını sağlar. Kamera düzeni, anlatıyı sadece

sahne üzerinde değil, aynı zamanda izleyici zihninde de inşa eder. Bu bakımdan, kameraların pozisyonu, hareket kabiliyeti ve sahneyi işleme biçimi, bir televizyon müzik festivalinde anlatı üretiminin en kritik unsurlarından biridir ve anlatıbilimsel çözümlemelerde temel bir yer işgal eder.

4.2. Jenerik

ABU TV Şarkı Festivali'nin jenerik ve açılış bölümü, Roland Barthes'ın anlatıbilim kuramı çerçevesinde incelendiğinde, çok katmanlı bir anlatı kurgusuna sahip olduğu görülmektedir. Barthes (1964)'ın gösteren ve gösterilen ikiliğiyle yapılandığı anlatı kuramı doğrultusunda, jeneriğin her bir sahnesi, yalnızca görsel bir estetik unsur değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik anlamlar taşıyan göstergelerdir. Jenerik, İstanbul yazısıyla başlamakta ve bu yazıdan çıkan çizgi, kentin coğrafı, tarihsel ve kültürel belleğini simgeleyen imgeleri birbirine bağlayarak izleyiciye görsel bir anlatı sunmaktadır. Bu çizgi ilk olarak kıtaları birleştiren köprüyü oluşturur; böylece İstanbul'un doğu ile batı arasında bir köprü olma işlevi, sadece mekânsal değil, kültürel bir birleşimi de temsil eder. Bu sahne, Barthes'ın "noyau" olarak tanımladığı çekirdek bir anlatı unsurudur; anlatının merkezinde yer alır ve ilerleyen görsel zincirin temelini oluşturur.

Ardından Ayasofya, Galata Kulesi ve Sultanahmet Camii gibi İstanbul'un kültürel ve tarihi sembolleri, çizgisel olarak belirir. Bu yapılar sadece mimari değer taşımaz; aynı zamanda Türkiye'nin tarihsel katmanlarını ve çok kültürlü yapısını temsil eden ideolojik göstergelerdir. Bu ikonların üzerinde beliren lale ve karanfil figürleri, Barthes'ın "işlev düzeyi" ile açıklanabilecek anlatı unsurlarındandır (1981: 245). Lale ve karanfil, yüzeyde yalnızca estetik bir süsleme gibi görünse de derin yapıda Türk-İslam kültürüne ait sembolik anlamlarıyla doludur. Lale, Osmanlı sanatında Allah'ın birliğini temsil ederken, karanfil ise farklı renkleriyle masumiyet, sevgi ve tutku gibi duyguları imler. Barthes (1967)'a göre metnin anlamı yazarın niyetine bağlı değildir; dolayısıyla bu çiçekler, izleyicinin kültürel birikimine göre farklı biçimlerde okunabilir.

Jenerikte Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan ud çalgısı da sunulur. Ud'un üzerinde tekrar karanfil ve lale motifleri açar; bu tekrar, Barthes (1980)'ın öyküleme düzeyinde vurguladığı anlatısal bildirişimi güçlendirir. Bu noktada anlatıcı, sadece görsel unsurlar değil, kültürel belleğin taşıyıcısı olan müzikle de izleyiciyle iletişim kurar.

Ardından İstanbul Boğazı’nda süzülen vapur ve Kız Kulesi görünür. Bunlar yalnızca turistik imgeler değildir; aynı zamanda İstanbul’un zaman içinde oluşmuş toplumsal imgelerini taşıyan gösterenlerdir. Her biri, şehrin hafızasını taşıyan ve izleyicinin zihninde çağrışımlar yaratan “studium” ve “punctum” öğeleri olarak değerlendirilebilir.

Barthes (1980)’a göre anlatının temel özelliği çok katmanlılıktır. Bu bağlamda, festivalin jeneriğinde çizimle oluşturulan her bir görsel unsur, sadece birer görsel malzeme değil; toplumsal, kültürel ve ideolojik anlamların katmanlarını barındıran bir anlatı ögesidir. Son olarak Galata Kulesi ve müzik notasından oluşan logo belirir. Bu logo, önceki tüm görsel kodları özetleyen bir anlatı noktasıdır; jeneriğin hem sonucunu hem de anlamını içinde taşır. Barthes (1980)’ın öyküleme düzeyinde tanımladığı gibi, bu logo bir işlemleyici öge olarak tüm anlatının yönünü belirleyen ve izleyiciye bütünsel bir mesaj sunan yapısal birimdir.

Jeneriğin tamamı animasyonla oluşturulmuş ve bu teknik tercih, anlatının anlatma biçimini etkileyen önemli bir söylemsel göstergedir. Anlatıcı, yalnızca bir hikâyeyi aktarmakla kalmaz, onu nasıl sunduğu, hangi estetik kodlarla anlattığı ve hangi kültürel göstergeleri seçtiğiyle de anlatının yönünü belirler. Sonuç olarak, 13. ABU TV Şarkı Festivali’nin jeneriği, Barthes’ın anlatıbilim kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, yalnızca bir açılış sekansı değil, aynı zamanda çok katmanlı ve kültürel anlamlarla örülü bir anlatıdır. Bu anlatı, izleyiciyle görsel ve simgesel düzlemde kurduğu etkileşim aracılığıyla hem yerel bir hafıza yaratır hem de evrensel bir estetik deneyim sunar.

Mieke Bal’ın anlatıbilimsel kuramı çerçevesinde bu jenerik, metinsel ve anlatısal düzeyde çok katmanlı bir anlam üretimine sahiptir. Bal’ın metin tanımına göre, bir metin göstergelerden oluşan ve yapısal olarak düzenlenmiş sonlu bir bütünlük taşır (2024: 29). Festivalin jeneriğinde kullanılan görsel unsurlar – İstanbul yazısı, kıtaları birleştiren köprü çizimi, Ayasofya, Galata Kulesi ve Sultanahmet Camii gibi yapıların belirmesi – bu metni oluşturan temel yapı taşlarıdır. Bu imgeler, sadece bir şehrin fiziksel yapısını değil, aynı zamanda onun tarihsel ve kültürel hafızasını da temsil eder.

Jenerikteki her bir görsel öge, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda birer anlam taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır. İstanbul’un isminin görkemli bir biçimde ekranda belirip renklenmesi, ardından köprünün iki kıtayı birleştirerek çizilmesi, bu kurgunun ardışık ve bilinçli bir zaman dizisi içinde ilerlediğini gösterir. Bu durum, Bal (2024)’ın

hikâye düzlemine ilişkin vurguladığı zamansallık ilkesini doğrudan karşılar. Görseller, gerçek zamanlı değil, anlatıcının seçimine göre yapılandırılmış bir ardışıklıkla sunulmuştur. Bu anlamda, her bir görsel sahne, izleyicide tarihsel bir devamlılık hissi yaratır; izleyici İstanbul’un kültürel derinliğiyle zamansal bir yolculuğa çıkarılır.

Açılıшта kullanılan ritim duygusu da anlatının etkisini artıran önemli bir unsurdur. Yapıların birer birer ve yavaş bir tempoyla belirginleşmesi, izleyicinin dikkati üzerinde yoğunlaştırıcı bir etki yaratır. Bal’ın “yavaşlatma” kavramı ile ilişkilendirilebilecek bu durum, görsel yoğunluğu artırarak anlatıya anlam derinliği kazandırır (2024: 138). Ayrıca, çiçek motifleri (karanfil ve lale) gibi öğelerin tekrar tekrar kullanılması, anlatıdaki “sıklık” boyutunu ortaya koyar (Genette, 2020: 107). Bu tekrarlar, sadece görsel bir bütünlük sağlamaz; aynı zamanda bu çiçeklerin taşıdığı kültürel ve tarihsel sembolizmi vurgular. Lalenin Osmanlı estetiğini ve İslami sanatları çağrıştıran yapısı ile karanfilin zarafet ve tutkuyu simgeleyen anlam katmanları, anlatının tematik yapısına güçlü bir biçimde dâhil olur.

Mieke Bal’ın anlatıdaki temsil ve anlatıcı anlayışı da bu bağlamda açıklayıcıdır (2024: 223). Jenerikte doğrudan bir anlatıcı sesi yer almasa da tüm görsel yapı bir anlatıcının bakış açısından düzenlenmiş gibidir. Seyirciye İstanbul’un geçmişi, kültürel çeşitliliği ve estetik zenginliği sunulurken bu anlatıcı, olaylara uzaktan ve nesnel bir bakışla yaklaşır. Öte yandan, yapılar ve semboller birer aktör gibi davranarak anlatının taşıyıcı öğeleri hâline gelir. Her bir figür, İstanbul’un çok katmanlı kimliğine dair birer kültürel anlatı sunar.

13. ABU TV Şarkı Festivali’nin jeneriği, hem Roland Barthes’ın göstergebilimsel anlatı kuramı hem de Mieke Bal’ın yapısalci anlatı çözümlemesi doğrultusunda incelendiğinde, yalnızca estetik bir geçiş dizisi değil; çok katmanlı, kültürel ve ideolojik anlamlarla örülü bir anlatı metni olarak karşımıza çıkar. Barthes’ın gösteren-gösterilen ikiliğiyle anlamlandırılan görsel unsurlar, Bal’ın zamansallık ve temsil ilkeleriyle birlikte düşünüldüğünde, İstanbul’un belleğini yansıtan imgeler aracılığıyla hem yerel hem evrensel bir anlatı inşa eder. Bu yönüyle jenerik, izleyiciyle sadece görsel değil, tarihsel ve kültürel düzeyde de etkileşime girerek festivalin kimliğini anlam yüklü bir biçimde sunar.

4.3. Gerçek Mekânda Görsel Anlatı: Anlatıbilimsel Yaklaşımlarla Drone Geçişlerinin Analizi

Grafiksel görüntülerin sona ermesiyle başlayan ve tek plan drone çekimiyle ilerleyen sahne dizisi, yalnızca mekânsal bir geçiş değil, aynı zamanda anlatısal bir süreklilik üretir. Bu görsel seyir, üç kuramsal bakış açısıyla daha derinlikli bir biçimde çözümlenebilir. Bunlar: Barthes (1964)'ın göstergebilimsel düzlemi, Genette (2020)'in anlatı zamanı ve paratekst kavramları, Bal'ın ise anlatı yapısına ilişkin odak ve zaman-mekân örgüsüdür (2024: 173, 183).

13. ABU TV Şarkı Festivali'nin jeneriğinin grafiksel imajlardan gerçek görüntülere kesintisiz geçişle sürdürülmesi, anlatı düzleminde Barthes'ın "gösteren" ile "gösterilen" arasındaki ilişkiyi güçlendirirken, aynı zamanda Bal'ın zamansal yapı ve Genette'in anlatı kipleri kavramlarıyla da örtüşen çok katmanlı bir anlatı stratejisi oluşturur. Galata Kulesi figürünün nota üzerindeki grafiksel temsilden gerçek kuleye dönüşmesi, Barthes'ın "göstergenin çok anlamlılığı" ilkesini somutlaştırır; izleyici hem kültürel hem estetik bir geçiş deneyimleyerek anlatının derin yapısına çekilir. Genette'in "anlatı zamanı" ve "hikâye zamanı" ayrımı doğrultusunda, dron kamerasının hızlanan ve yavaşlayan hareketleri, izleyiciye anlatının ritmini fiziksel olarak hissettirir; bu da Bal'ın "zamansal ardışıklık" ilkesine denk düşer (2024: 235). İki kıtayı bağlayan köprünün görünmesiyle anlatı yavaşlarken, tarihi yarımada ve Ayasofya çevresinde tekrar yavaşlatılan görüntü ile ezan sesinin eşleşmesi, anlatıya güçlü bir kimliksel ve ideolojik anlam katmanı ekler. Barthes'ın "punctum" olarak adlandırdığı, izleyicide duygusal etki yaratan bu görsel-anlatısal eşzamanlılık, kültürel belleğe doğrudan seslenir. Ardından Topkapı Sarayı, Boğaz'daki vapur, Kız Kulesi ve Ortaköy gibi ikonik mekânların kesintisiz ve yavaş tempolu taranması, Bal'ın "odaklayıcı" kavramı bağlamında anlatıcının görsel seçkilerle yönlendirdiği bir bakış açısını ortaya koyar. Genette'in "homo-diegetik" olmayan, dış anlatıcıya dayalı anlatı kipine uygun şekilde izleyici, olayların doğrudan parçası değil; dışarıdan gözlemcisi olarak konumlanır. Jeneriğin İstanbul semalarında TRT logosuna ve oradan da organizasyon salonuna yaklaşarak içeri girip etkinliği başlatması ise, anlatının mekânsal sürekliliğini kesintisiz kurarken aynı zamanda Barthes'ın "işlevsel bloklar" kavramıyla ifade ettiği anlam yoğunluğunu tek planlık bir sekansla pekiştirir. Grafiksel imajlardan gerçek görüntülere geçiş bu anlamda

yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda anlatı düzleminde estetikten kimliğe, mekândan hafızaya uzanan bir kültürel anlatı stratejisidir.

Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı, bu sahnelerdeki her görüntünün çok katmanlı anlamlara sahip olduğunu gösterir. Grafiksel Galata Kulesi'nden gerçek Galata Kulesi'ne geçiş, Barthes'ın "gösterge" tanımına göre denotatif (görüntü olarak kule) ve konotatif (İstanbul'un simgesi olarak kültürel belleğe yerleşmiş yapı) anlamlar taşır. Görüntünün yavaşlatılması ve hızlandırılması, sadece teknik bir tercih değil, Barthes'ın "ifade düzlemi" açısından bir ritmik anlatı aracıdır. Galata Kulesi'nden Ayasofya'ya uzanan kesintisiz çekimde ezan sesinin eşlik etmesi, Barthes'ın "sembolik kod" dediği kültürel anlamları harekete geçirir: İstanbul yalnızca bir şehir değil, aynı zamanda dinî, tarihî ve kültürel bir kimlik göstergesine dönüşür.

Arka planda beliren Boğaz Köprüsü ve tarihi yarımada, Barthes'ın "kültürel kodlar" başlığı altında değerlendirdiği ortak bilgisel repertuvarla izleyiciye hitap eder. Bu kodlar, görüntünün bizatihi içeriğiyle değil, o görüntüye atfedilen kolektif anlamla işler: izleyici Boğaz'ı yalnızca bir coğrafi unsur olarak değil, iki kıtayı, iki kültürü, doğu ile batıyı bağlayan bir anlatı figürü olarak görür.

Genette'in anlatı kuramında zaman, yalnızca olayların sıralanışı değil, anlatıcının zamanla kurduğu ilişkidir. Drone kamerasının hızlandığı ve yavaşladığı bölümler, Genette'in "anlatı zamanı"na denk düşen tempoyu belirler. Örneğin Galata Köprüsü üzerinden Ayasofya'ya doğru hızla ilerleyen kamera, zamanın sıkıştırıldığı bir anlatı moduna girerken; Ayasofya çevresinde yavaşlamasıyla zaman yeniden genişletilir. Bu teknik ritim, izleyicide anlatının vurgulanmak istenen temalarına (kültürel kimlik, tarihî miras) dair duygusal bir odaklanma yaratır.

Genette'in "odak" (focalisation) kavramı burada da işlevseldir: Kameranin hareket ettiği hat boyunca seyirci, dışarıdan (zero focalisation) bir bakışla mekânı izler, ancak belirli simgeler (Ayasofya, Kız Kulesi, Ortaköy Camii) çevresinde duraksandığında odak, bu sembollerin içerdiği anlamlara yönelir. Böylece izleyici anlatıcının (kameranin) yönlendirmesiyle belirli imgeler etrafında düşünmeye davet edilir.

Jenerik, Genette (1997)'in "paratekst" kavramına da karşılık gelir. Gösterinin anlatı öncesi bir ön hazırlığı olarak işlev görür. Bu sahneler, izleyiciyi yalnızca konser salonuna taşımakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin zihinsel ve kültürel bağlamını yapılandırır.

TRT logosuna yapılan yaklaşım, Barthes'ın "doğallaştırılmış ideoloji" kavramı ile birleşir; kültürel aidiyet, görsel olarak tekrar üretilir ve Genette'in belirttiği gibi bu paratekst, ana anlatının çerçevesini kurar.

Mieke Bal (2024)'ın anlatı çözümlemesi, üç temel bileşen üzerine kuruludur: olaylar, aktörler ve zaman. Bu sahnelerde fiziksel bir olay örgüsü olmasa da dron hareketlerinin her biri, Bal'ın "görsel olay" olarak adlandırabileceği anlatısal eylemler üretir. Örneğin dronun Topkapı Sarayı üzerinde yavaşlaması ve ardından vapura yönelmesi bir 'anlatı yönelimi' yaratır; izleyici böylece olay örgüsüne benzer bir seyir hissiyle yönlendirilir.

Bal'ın "odak" kavramı, bu sahnelerde özellikle önemlidir. Kameranin nesneye bakışı izleyicinin odağını belirler; ezan sesiyle birlikte Ayasofya çevresinde yapılan dönüşler, yalnızca görsellik değil aynı zamanda ideolojik bir konumlama üretir. Kamera, anlatı odağını kültürel kimliğe sabitler. Anlatının sonunda Ortaköy'deki TRT binasına doğru yapılan yaklaşım, "anlatı öznesi"nin kim olduğunu da ortaya koyar: Festivali gerçekleştiren ulusal kanal. Böylece Bal'a göre anlatı öznesi hem gösteren hem de organize eden olarak konumlanır.

Grafiksel ve gerçek görüntüler arasında kurulan bu tek planlık anlatı yapısı hem Barthes'ın göstergebilimsel çok katmanlılığı hem Genette'in zamansal ve yapısal kurgusu, hem de Bal'ın odak ve temsil analizi açısından çok katmanlı bir anlatı alanı yaratır. İstanbul yalnızca bir şehir değil, bir karaktere, bir anlatı nesnesine, bir ideolojik bağlama dönüşür. Kamera hareketleri, görsel ritim ve ses kodlarıyla desteklenen bu anlatı, seyirciyi doğrudan organizasyonun anlam dünyasına taşır.

4.4. Giriş Performansı

4.4.1. Küllerinden Doğan Anka Kuşu

13. ABU TV Şarkı Festivali'nin açılış sekansı, çağdaş görsel anlatının sınırlarını zorlayan hem teknik hem de simgesel düzeyde yoğun anlamlar taşıyan bir anlatı kurgusudur. Bu sekans, izleyiciyi doğrudan içine çeken sinematik bir yapı ile kurulmuş; anlatıbilimsel olarak ise çok katmanlı ve çok düzlemli bir anlam haritası sunmuştur. Özellikle Mieke Bal'ın anlatı düzeyleri ayrımı, Genette'in anlatı biçimleri ve anlatım kipleri, Barthes'ın

göstergebilimsel çözümlemeleriyle birleştğinde, sahne düzeni ile izleyici arasında güçlü bir anlatı bağı kurulduğu görülmektedir.

Festival açılışının anlatısal kurgusunda kamera hareketleri, yalnızca teknik bir araç değil, izleyiciyi anlatının içine çeken aktif bir anlatıcı işlevi görmektedir. Özellikle dron ile gerçekleştirilen yukarıdan içeri süzülme hareketi, Bal'ın "anlatış (narration)" düzlemiyle örtüşecek biçimde dış-anlatıcının anlatı sahnesine girişini temsil eder (2024: 39). Bu dış-anlatıcı, Bal'ın terimleriyle söylersek, anlatının öznesi değil düzenleyicisidir. İzleyiciye mekânın tamamını kapsayan bir bakış açısı sunan bu kamera hareketi, Genette'in "sıfır odaklama" (focalization zero) tanımına karşılık gelir: tüm bilgilere hâkim, her şeyi görebilen anlatıcı türü (2020: 186). Eğlence programlarının anlatısal yapısında sıklıkla kullanılan bu tür başlangıçlar, izleyiciyi hızla atmosferin içine çekerken, anlatının bütünlüğü hakkında ilk göstergeleri de vermektedir.

Kameranın daha sonra yatay ekseninde geniş salona yaptığı genel şaryo geçişi, izleyiciyi anlatının merkezine fiziksel bir hareketle taşıırken, Bal'ın görsel anlatı nesnelere verdiği önemi yeniden hatırlatır. Burada kamera yalnızca bir teknik araç değil, Barthes (1981)'in söylem düzleminde ifade ettiği gibi, ideolojik ve estetik bir çerçeve sunan aktif bir kodlayıcıdır. Kamera, salonun büyüleyici ışık düzeni, üç boyutlu LED panelleri ve sahne mimarisiyle kurduğu ritmik ilişki sayesinde, izleyicinin anlam üretim sürecini yönlendirir. Bu kurgu içinde, Genette (2020)'in "anlatım eylemi" olarak tanımladığı süreç, yalnızca neyin anlatıldığını değil, nasıl anlatıldığını da yapılandıran bir temel öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genel şaryo geçişi, izleyiciyi üç boyutlu hazırlanmış devasa LED ekranlarla karşılaşırlar. Bu ekranlarda yer alan ve ateş rengiyle açılan görseller, sadece estetik bir tercihten ibaret değildir; anlatının derin yapısında yer alan simgesel ve kültürel göndermelere sahiptir. Barthes'ın mit çözümlemesi yöntemiyle değerlendirildiğinde, ateş teması, sadece görsel bir öge değil, aynı zamanda tarihsel, mitolojik ve kültürel bir söylemin taşıyıcısıdır. Ateş, burada Anadolu'nun kadim tarihinin başlangıcını simgeler; medeniyetin doğuşu, arınma ve yeniden yaratım gibi kavramları içinde taşır. Barthes'ın "mit, bir ideolojinin doğallaştırılmasıdır" sözüyle düşünülürse, ateş imgeleriyle kurulan bu giriş, Anadolu'nun uygarlık üretimindeki merkezi rolünü doğallaştıran bir anlatıdır.

Yakın plana geçildiğinde daha detaylı görülen kırmızı kostümlü dansçı kadın karakter ise, anlatının dramatik eksenine yeni bir işlevsel derinlik kazandırmaktadır. Bu karakter, eğlence programlarındaki dramatik karakter temsillerinin taşıdığı hem sembolik hem estetik işlevle örtüşmektedir. Bu tür yapımlarda karakterler yalnızca bireysel temsilciler değil, aynı zamanda kültürel değerlerin taşıyıcıları ve görsel-işitsel kompozisyonun birer düğüm noktasıdır. Kadının kırmızı giysisi Barthes'ın anlam düzeyleriyle açıklanabilecek çoklu gösteren içermektedir: estetik düzeyde dinamizm, kültürel düzeyde tutkuyu ve Anadolu kültürlerinde ateşin simgesel gücünü çağrıştıırken, mitolojik düzeyde ise Anka kuşu ile kurulacak görsel sürekliliğin bir ön izlemesini sunmaktadır.

Kostümün bedenle birlikte kurduğu görsel bütünlük, Barthes'ın bedenın göstergeye dönüşümü üzerine yaptığı çözümlemeleri hatırlatır. Barthes (1973)'a göre, bir sahnede beden, yalnızca bir hareketin taşıyıcısı değil, söylemin kurucu ögesidir. Sahnedeki beden, yalnızca görsel bir unsur olarak değil; arzu, temsil ve duyumsama işlevleriyle birlikte "figürasyon" bağlamında ele alınır. Bu çerçevede beden, basit bir hareketin ötesine geçerek anlatının parçası hâline gelir ve metinsel bir öge gibi işlev görmeye başlar. Kadın dansçının ritmik hareketleri ve alevle olan görsel uyumu, Barthes'ın tanımladığı çekirdek (noyau) işlevlerinden biri olarak değerlendirilebilir: anlatının çözülmesi gereken ilk düğümünü oluşturur. Bu bağlamda dansçının bedeni, eğlence programlarının estetik yüzeyinde yer alırken, aynı zamanda anlatının mitolojik temeline açılan bir geçit niteliğindedir.

Yukarıdan yapılan Jimmy Jib çekimi, Barthes'ın "anlatısal öyküleme düzeyi" olarak tanımladığı boyutta, anlatıyı yalnızca bir olaylar zinciri olmaktan çıkararak ideolojik bir çerçeveye yerleştirir. Bu bakış, aynı zamanda Genette'in "anlatı zamanı" kavramıyla da ilişkilidir. Kamera, anlatıdaki zamansal yoğunluğu fiziksel bir uzaklıktan bakarak zamandan arındırır, sahnenin bütünlüğünü ortaya çıkarır ve izleyiciye zaman dışı bir anlatı alanı sunar. Bu çekim, Bal'ın "mekânın aktif bir anlatı ögesi olduğu" düşüncesiyle birleştiğinde, kameranın sahneyi kutsal ve dramatik bir mekân olarak inşa ettiğini gösterir. Sahnenin tam ortasında yer alan kadın karakter, bu bakışla yalnızca bir dansçı değil, Anadolu'nun yeniden doğuşuna tanıklık eden ve bu dönüşümün fiziksel temsiline dönüşen bir figürdür.

Bu aşamada, dev ekranlarda görülen Anadolu haritası ve coğrafi konum, anlatının Bal'ın "anlatılan dünya" (fabula) düzlemine katkı sunar. Bal'a göre anlatı, yalnızca olayların aktarımı değil, aynı zamanda mekân ve zaman örgüsünün sunumudur (2024: 209). Bu sahnede coğrafi gösterim, anlatıya tarihsel ve mekânsal bir bağlam kazandırır. Anadolu, yalnızca bir coğrafya değil, anlatının "karakterlerinden" biri haline gelir.

Pilot kameraya geçişle birlikte, AR (Artırılmış Gerçeklik) teknolojisiyle yaratılan dev Anka kuşunun salona giriş sahnesi, anlatının en yoğun mitolojik anlatısını oluşturur. Mitolojik metinlerde kendi küllerinden yeniden doğan Anka kuşu, burada Anadolu medeniyetlerinin yok oluşlar ve yeniden doğuşlar içindeki döngüsünü temsil eder. Barthes (1981)'in anlamın ikinci düzleminde söylem, yalnızca art arda sıralanmış cümlelerden oluşmaz; metinsel cümleleri anlamlı bir bütün hâline getirerek, onları belirli kurallar ve yapılar çerçevesinde organize eder. Bu anlayış, anlatıyı yalnızca dilin yüzeysel düzeyinde değil, daha derin ve kapsamlı bir yapıda ele alarak, cümlelerin ötesinde kurulan anlam ilişkilerini inceleme olanağı sunar. Barthes anlatının ikinci katmanı olarak adlandırdığı mit katmanında, Anka kuşu salt bir görsel değil, kültürel bir dirilişin göstergesidir. Aynı zamanda Bal (2024)'in "zamanlar arası anlatı" kuramına da uygun bir biçimde, geçmiş, şimdi ve gelecek bir araya getirilerek anlatının zamansal düzlemi bütünleştirilir.

AR teknolojisiyle sahneye dahil edilen Anka kuşu, anlatının sadece teknik değil aynı zamanda simgesel zirvesini oluşturur. Kadın dansçının kırmızı kıyafetiyle kurduğu görsel bağ, Anka kuşunun alevler içinden gelişini önceleyen bir anlatı stratejisidir. Genette'in anlatı zamanı düzeyinden bakıldığında, bu sahneler arasında kurulan kronolojik olmayan ama anlamca ardışık bağ, anlatının ritmini belirler. Anka kuşunun sahneye girişiyle birlikte hem gerçek hem de dijital unsurları kapsayan hibrit bir anlatım kurulmuş olur. Bu hibrit yapı, Bal (2024)'in tanımladığı görsel anlatıların çok katmanlı doğasını desteklerken, Barthes'in modern mit yaratımı üzerine söyledikleriyle de birleşir. Burada Anka yalnızca bir kuş değil, Barthes (1991)'in deyişiyle "kültürel bir kolektif fantezinin" görselleştirilmesidir.

Anka kuşunun izleyicilerin üzerinden geçerek yeniden LED'lere dönüşü, teknolojinin anlatıya nasıl entegre edildiğinin bir göstergesi olmakla birlikte, bu geçiş, Barthes'in "yazının doğası" olarak adlandırdığı şeyin, görselliğe tercüme edilmiş bir biçimidir. Aynı

zamanda Genette (2020)'ın anlatının kip (modality) kavramı açısından değerlendirildiğinde, gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmış, anlatının inandırıcılığı üst seviyeye taşınmıştır.

Anlatının kamera aracılığıyla kurduğu görsel söylem, yalnızca teknik değil, aynı zamanda kültürel ve simgesel bir yapı olarak işlev görmektedir. Kadın karakterin görseelliği, kıyafet estetiği ve beden diliyle oluşturulan anlatısal yoğunluk hem eğlence programlarının karakter inşasına hem de anlatıbilim kuramlarının teorik çerçevesine uygun biçimde yapılandırılmıştır. Bu anlatı, yalnızca gösteri estetiği değil, aynı zamanda zamansal, mekânsal ve simgesel düzlemde işleyen bütünlüklü bir kurgu örneği olarak değerlendirilmelidir. ABU TV Şarkı Festivali'nin açılış sekansı, yalnızca görsel bir gösteri değil, anlatıbilimsel olarak çok katmanlı bir yeniden doğuş anlatısıdır. Bal'ın anlatı düzeyleri, Genette'in anlatı teknikleri ve Barthes'ın mit çözümleme yöntemleriyle değerlendirildiğinde; bu sahne hem teknik hem de simgesel açıdan izleyiciyle güçlü bir anlam ilişkisi kuran bir anlatı kurgusudur. Ateşle başlayan yolculuk, dansla sembolleşen beden ve Anka kuşunun mitolojik uçuşuyla zirveye ulaşan bir anlatı örüntüsü ortaya koyar. Bu anlatı, yalnızca bir televizyon gösterisi değil, aynı zamanda dijital çağın çok boyutlu anlatı imkanlarını da sergileyen bir sanat formudur.

4.4.2. Zamanda Dans: Anadolu Kültürünün Katmanlı Temsiline Anlatıbilimsel Bakış

Performansın ikinci bölümüne geçiş, ekranın kararmasıyla sağlanan anlatısal boşluk sayesinde yeni bir anlatı düzleminin kurulumuna olanak tanımaktadır. Bu boşluk, Barthes (2005)'in söylem düzeyindeki “anlatıda duraksama” işlevine benzer şekilde, izleyicinin zihninde önceki görsel katmanın kapanması ve yeni sahnenin sembolik olarak açılması açısından önemli bir eşik görevi görür. Geniş açıyla açılan sahne, izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, anlatının mekânsal ve tarihsel derinliğine de dahil eder. Genette (2020)'ın anlatı düzleminde mekân-zaman birlikteliğini sağlayan bu geçiş, Bal (2024)'ın “anlatılan dünya” (fabula) ve “anlatım biçimi” (story) ayrımıyla birleşerek anlatının ikinci büyük evresini başlatır.

Sahneye girişte yer alan iki davulcu ve beş dansçıdan oluşan ekip, yalnızca ritmik bir performans sunmaktan öte, anlatının kültürel temsiline hizmet eden figüratif

karakterlerdir. Dansçılar ve müzisyenlerin giydiği Anadolu'ya özgü efe kıyafetleri, Barthes'ın göstergebilimsel çözümlemesine göre yalnızca giysi değil, bir tarihsel-kültürel gösterenler bütünüdür. Bu kıyafetler, izleyiciye yalnızca geçmişi hatırlatmakla kalmaz; aynı zamanda bu geçmişin yeniden kurulmasına aracılık eden simgesel öğelerdir. Eğlence programlarında karakterlerin estetik sunumu, izleyicinin anlam üretim sürecinde aktif rol oynar. Burada efe kıyafetiyle özdeşleşen dansçı figürleri, yalnızca folklorik temsiller değil; aynı zamanda Anadolu'nun kolektif hafızasının bedensel taşıyıcılarıdır.

Performansın bu aşamasında kamera hareketleri yeniden öne çıkar. Pilot altı kameranın sahneyi tarayarak dansçıları detaylı biçimde göstermesi, izleyiciye anlatının mikro düzeydeki öğelerini tanıma ve inceleme olanağı sunar. Bal (2024)'ın belirttiği gibi, anlatı yalnızca büyük olayların aktarımıyla değil, küçük anlatısal eylemlerin birleşimiyle de kurulur. Kameranın bu işlevi, anlatının detaylarını vurgularken aynı zamanda karakterlerin bireysel katkılarını da görünür kılar. Dansçının yüz ifadesi, davulcunun fiziksel enerjisi, müzikle senkronize olmuş hareketler bu kamera geçişiyle anlatının birer parçası olarak yapılandırılır.

Eşzamanlı olarak LED ekranlarda lavların yüzeyi kırarak yükselmesi, yer kabuğunun hareketleriyle birlikte gösterilen volkanik değişimler, Barthes'ın "anlamın ikinci düzeyi" olarak tanımladığı mitolojik bağlamda birer görsel metafora dönüşür. Bu görseller, yalnızca estetik bir fon işlevi değil, aynı zamanda anlatının tarihsel sürekliliğini somutlayan göstergelerdir. Yer kabuğunun hareketi, Anadolu coğrafyasının sürekli değişen ve dönüşen doğasını temsil ederken, bu dönüşümün izleyiciye görsel olarak aktarılması anlatının mekânsal derinliğini genişletir. Aynı zamanda bu temalar, programlarda sıklıkla başvurulan "dönüşüm ve yeniden doğuş" motiflerinin tarihsel temelini oluşturmaktadır.

Bu görsel ve fiziksel düzlem, AR teknolojisiyle salonun içine yerleştirilen Göbeklitepe yapılarının belirginleşmesiyle üst bir anlatı katmanına taşınır. Göbeklitepe, Bal (2024)'ın kavramsallaştırdığı şekilde bir karakter gibi işlev görür: anlatının öznesi değilse bile olayların kurucu nesnesidir. Genette'in anlatı düzeyleri içerisinde olayların gelişiminde zaman ve mekânı birbirine bağlayan bir odak noktasıdır. Göbeklitepe'nin temsili yalnızca bir görsel anlatım değil, aynı zamanda tarihsel bir kesit sunar; yerleşik hayata geçiş, kültürün ilk izleri ve simgesel başlangıcın vücut bulmuş halidir. AR teknolojisiyle bu

yapıların salonun içine yansıtılması, gerçeklik ile kurmaca arasında yaratılan anlatısal geçirgenliği artırır. Böylece anlatı, yalnızca izlenen değil, içinde bulunulan bir deneyime dönüşür.

Bu tarihsel geçiş sırasında dansçılar yeniden yakın plana alınır; kamera karakterle özdeşleşmeye başlar. Bal (2024)'a göre bu tür yakın planlar, karakterlerin içsel dünyasına geçişin göstergesi olabilir. Ancak burada beden, yalnızca duygusal değil tarihsel ve kültürel bir hafıza aracına dönüşür. Dansla ifade edilen figüratif hareketler, zamanın ileriye doğru akışını simgelerken; Barthes'ın işlevsel anlatı düzeyinde bu eylemler anlatının çekirdek olaylarını oluşturmaktadır.

Göbeklitepe'den sonra genel plana geçişle birlikte AR teknolojisinin yardımıyla Kapadokya bölgesindeki peribacalarının sahnede belirginleşmesi, anlatının mekânsal çeşitliliğini gözler önüne serer. Burada kullanılan doğa harikaları, yalnızca coğrafi temsiller değil, aynı zamanda anlatının sürekliliğini sağlayan sembolik bağlantı noktalarıdır. Peribacaları ile Nemrut'taki devasa kaya heykellerin ardı ardına belirmesi, anlatının ilerleyişini destekleyen zamansal atlamalar olarak yapılandırılmıştır. Her bir sembol, izleyiciyi tarihsel olarak yeni bir döneme taşıyan görsel eşiklerdir. Bu sırada sahnedeki dans, anlatıya ritmik bir bütünlük kazandırır; dansçılar anlatının görsel-işitsel çimentosu olarak işlev görürler.

Nemrut'un dev heykel başlarının belirginleşmesiyle birlikte, sahne AR teknolojisiyle toz dumanla kaplanır. Bu anlatı ögesi, zamanın hızlı akışını, değişim ve yıkımı sembolize eder. Barthes'ın "gösteren ve gösterilen arasındaki gerilim" olarak tanımladığı anlatı alanı, burada yoğunlaşır: tarihsel temsiller, teknolojiyle yeniden üretilirken, izleyici bu yeniden üretimin hem tanığı hem de katılımcısı olur. Dansçıların sahnede koşar adımlarla ilerlemesi, Bal (2024)'ın tanımladığı şekilde anlatının eylem düzeyine işaret eder; fiziksel hareket, zamanın akışını vücuda getirir. LED ekranlardaki hızlandırılmış görsellerle birleştiğinde, bu hareketler izleyiciye zamanın geçtiğini sadece göstermekle kalmaz, hissettirir.

Bu evrimsel anlatının ulaştığı son durağı ise Mevlâna dönemidir. Zamanın döngüselligi, dönüşümle birlikte ilerleyişi, AR görsellerle ve dans figürleriyle birleştiğinde mistik bir anlatı atmosferi oluşur. Anlatı burada hem teknolojik hem de kültürel katmanlarda anlam üretmektedir. Genette'in zamansal sıralama ve anlatım düzeyindeki açıklamaları dikkate

alındığında, bu bölümdeki sıralama, kronolojik bir ilerleyişten çok anlatı içindeki zamansal stratejiyle oluşturulmuştur.

Performansın bu ikinci bölümü, yalnızca estetik ve teknik bir görsel şölen değil; aynı zamanda anlatıbilimsel düzlemde çok katmanlı bir zaman-mekân ve kültür inşasıdır. Anlatıbilimsel olarak değerlendirildiğinde, bu sahnede kamera hareketleri, karakter kompozisyonları ve teknolojik destekli görseller bir anlatı bütünlüğü içinde işlevsel birer bileşene dönüşmüştür. Eğlence programlarının karakter ve mekân temelli anlatı yapılarının üst düzeyde uygulandığı bu gösteri, teknolojinin anlatıya dahil oluşunun ulaştığı çağdaş boyutu da gözler önüne sermektedir.

4.4.3. Semadan Sonsuzluğa: İçsel Yolculuktan Görsel Gösteriye Mevlânâ Temsili

Açılış performansının üçüncü bölümünde, anlatının yeni bir katmanına geçiş, sahne arkasındaki kameralardan birinin izleyiciye salondaki seyircileri göstermesiyle başlar. Bu sahne, Genette (2020)'in anlatı zamanına dair tanımladığı “görsel analepsis” bağlamında, anlatının mekânsal sürekliliğini kesintisiz biçimde korurken, aynı zamanda seyircinin fiziksel varlığını anlatının parçası haline getirerek gerçek ve kurmaca arasındaki geçirgenliği artırır. Kamera, izleyiciyi hem anlatının bir öznesi hem de tanığı konumuna getirir. Bu geçişin ardından Jimmy Jib ve geniş plan kameraların devreye girmesiyle atmosferin büyüsunü vurgulayan bir üst-anlatı katmanı kurulur. Bal'ın tanımladığı görsel anlatı mantığı çerçevesinde bu tür kamera geçişleri, anlatı nesnelerinin mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden düzenleyerek görsel yoğunluğu izleyiciye aktarır.

Bu noktada LED ekranlar tamamıyla değişmiş, Mevlânâ Celaledin Rûmî temsiliyle yeni bir anlatı bloğu başlamıştır. Sahneye onlarca ışıklı dronun uyum içinde girmesiyle birlikte görsel gösterinin ritmi hem dijital hem de sembolik düzlemde yeni bir faza ulaşır. Mevlânâ dönemine ait kostümler içinde sahneye yürüyen figür, başındaki sarık, elindeki asa ve sırtındaki heybe ile yalnızca tarihsel bir temsil değil, aynı zamanda Mevlânâ düşüncesinin seyahate, arayışa ve içsel yolculuğa yaptığı göndermeleri de yansıtır. Yakın plan kamerayla göğüs plan gösterilen bu figür, Barthes'ın karakter çözümlemeleri bağlamında yalnızca estetik bir yüzey değil, aynı zamanda kültürel bir söylemin taşıyıcısı olarak işlev görür. Bu figür, tasavvufun öznesiz öznesi gibi, sahnede yürüyerek bir yolculuğun sembolik başlangıcını temsil eder.

Genel plana yeniden geçildiğinde sahnede neyzen ve semazenlerin varlığı izleyiciye hem görsel hem de işitsel bir senkron sunar. LED ekranlar bu kez mavi tonlara ve yıldız imgelerine bürünmüş, sahne evrensel bir anlatı mekânına dönüşmüştür. Burada kullanılan “mavi” ve “yıldız” sembolleri, Mevlânâ’nın evrensel insan anlayışı ve Tanrı ile kurduğu sınırsız bağın görsel karşılığıdır. Yakın plan neyzen görüntüsü ile başlayan anlatı, Bal’ın tanımladığı eylemler düzeyinde "tasavvufi dinleme" eylemini sahneye taşır. Bu sadece bir müzikal performans değil, Mevlânâ düşüncesinde içe yönelmenin, durmanın ve dinlemenin metaforik karşılığıdır.

Üç neyzenin görsel ritmiyle ilerleyen anlatı, sağdaki ve soldaki figürlerin dönmeye başlaması, ortadaki neyzenin sabit kalışıyla hem hareket hem de durağanlığın iç içe geçtiği bir yapıya dönüşür. Bu, Mevlânâ’nın felsefesinde yer alan “hareket içinde sabitlik” ilkesinin sahnede görselleştirilmiş halidir. Kamera, dönen neyzenlerden birine yakın planla eğilir ve tilt hareketiyle aşağıdan yukarıya doğru kıyafetin dönüşümünü, hareketin zarafetini ve metafiziksel çağrışımlarını detaylandırır. Bu kamera hareketi, Barthes’ın tanımladığı şekilde bir "gösteren yoğunluğu" üretir: yalnızca estetik değil, mistik bir çağrışım alanı yaratır.

Sahnenin genel planına dönüldüğünde ise ortadaki neyzenin yukarıya doğru yükselmesiyle birlikte anlatı üst gerçekliğe geçer. Bu yükseliş, Mevlânâ’nın “ölmeden önce öl” öğretisinin görsel bir yorumudur. Burada AR teknolojisi sahnede devreye girer ve gökyüzünde açılan boyutla birlikte dev bir şelaleden salona doğru sular akıyormuş gibi bir illüzyon yaratılır. Bu sahne Barthes’ın mit çözümlemesinde tanımladığı anlam yoğunlaştırmasıyla değerlendirildiğinde, sudan gelen saflık, ruhun yıkanması ve arınması gibi tasavvufi imgelerin görsel bir sentezine dönüşür. Gök yüzünde beliren ay ise ilahi düzenin sembolüdür; tasavvufi anlatılarda aşkınlık ve içe doğuşun yön göstericisidir.

Mixli kamera geçişleriyle AR görüntülerinin üzerine gelen yakın semazen dönüşleri, anlatının ritmini sürdürürken, televizyon estetiğinde katmanlı bir izleme deneyimi sunar. Burada kamera yalnızca göstereni yakalamaz, aynı zamanda onu yeniden kurgular. Bu yapı, Barthes’ın “yeni anlatı biçimleri” olarak adlandırdığı görsel çoğullukla örtüşmektedir. Katmanlı, üst üste binen anlam kümeleriyle izleyici adeta görsel bir imgenin içine çekilir; Bal’ın “anlatı nesnesinin izleyici tarafından yeniden kurulduğu” düşüncesi bu noktada somutlaşır.

Bu sahne, Mevlânâ'nın düşünsel mirasının yalnızca tarihsel bir figür olarak değil, evrensel bir anlatı katmanı olarak gösteride yer bulduğunu kanıtlar. Mevlânâ, yalnızca 13. yüzyıl Anadolu'sunun değil, aynı zamanda çağdaş insanın anlam arayışına seslenen bir düşünce sistemidir. Aşk, sabır, insanın içsel dönüşümü ve evrenle kurduğu metafizik bağ, onun öğretilerinde temel motiflerdir. Mevlânâ, insanı ötekileştirmeyen, kültürel ve dini sınırları aşan kapsayıcı bir bilgelik temsilidir. Onun “gel, ne olursan ol yine gel” çağrısı, bu sahnede AR teknolojisiyle genişletilmiş bir sema evreninde, görsel bir karşılığa dönüştürülmüştür.

Bu performansın bu evresi, zaman ve mekânı aşarak izleyiciyi tarihsel bir yolculuğa çıkarmaktan öte, onu sembollerle ve görsel göndermelerle örülmüş bir felsefi metne dahil eder. Anlatı, yalnızca temsil edilen figürler, kamera hareketleri veya teknolojik olanaklarla değil; aynı zamanda bu öğelerin bir anlatı mantığı içinde yapılandırılmasıyla işlerlik kazanır. Anlatıbilimi çerçevesinde değerlendirildiğinde bu sahne, çağdaş anlatı biçimlerinin çok düzlemli yapısını açıkça ortaya koyar.

4.4.4. Güç ve Anlatıbilimsel Temsili

Mevlânâ temsiliyle evrensel bir tasavvuf anlatısının doruk noktasına ulaşan sahne, anlatının dramatik ritmini koruyarak dördüncü evresine geçer. Bu geçiş, LED ekranlarda akan görüntülerin kararması ve sahne merkezinde bir kapının açılmasıyla anlatsal bir eşik kurulmasıyla başlatılır. Genette (2020)'in anlatı içindeki dönüşüm anı kavramsallaştırması burada somut biçimde karşılık bulur: mekân ve zaman değişmekte, yeni bir anlatı evreni açılmaktadır. Açılan kapıyla birlikte çalmaya başlayan Mehter Marşı, yalnızca müzikal bir unsur değil, aynı zamanda tarihsel hafızada güçlü bir çağrışım alanıdır. Mehter, Osmanlı İmparatorluğu'nun askerî gücünün, disiplinin ve estetik ifadenin birleştiği sembolik bir göstergedir. Bal (2024)'in anlatı katmanları bağlamında düşünüldüğünde, bu marş, hem anlatının olay düzeyinde bir dönemeç hem de sembolik düzeyde güç, kararlılık ve görkemin işaretidir.

Yakın plan kamera çekimiyle birlikte davul çalan bir mehter neferi detaylarıyla seyirciye sunulur. Barthes (2023)'in göstergebilimsel çözümlemesi çerçevesinde, mehter neferinin kıyafetleri yalnızca tarihî bir üniforma değil, kolektif belleğin simgesel bir ifadesidir. Kalpak, cepken, kılıç ya da hançer gibi öğeler, yalnızca kostüm değil, temsil edilen

dönemin ruhunu sahneye çağırın göstergelerdir. Bu figür, Bal (2024)'ın “aktör” tanımına uygun biçimde sahnede bir işlevsel özneye dönüşür; yalnızca bir asker değil, geçmişin anlatıdaki ete kemiğe bürünmüş hâlidir.

Kameranın zoom hareketiyle genel plana geçmesiyle birlikte, sağda ve solda ikişer kişi olarak sahneye giriş yapan yeni çeriler anlatının ritmini güçlendirir. Genette (2020)'ın anlatının hız düzeylerine göre bu geçiş, olayların hızlandırıldığı bir kurgusal hamle olarak işlev görür. Çerilerin yürüyüşü, yalnızca koreografik bir hareket değil, Osmanlı'nın düzen ve disipliniyle özdeşleşmiş bir ritüelin temsildir. Bu ritüel, aynı zamanda programlarda sıklıkla başvurulmuş “kültürel performans” stratejisinin güçlü bir örneğidir: geçmişin ikonik temsilleri, günümüz teknolojisiyle yeniden kurgulanarak anlatıya dahil edilir.

Sahneye boyut kazandıran 3 akslı LED ekranlarda Osmanlı motiflerinin belirginleşmesi, anlatının mekân boyutunu derinleştirir. Barthes (2023)'ın mekânın söylemsel temsili anlayışına göre, bu motifler yalnızca dekoratif bir arka plan değil; kültürel bir iktidar söyleminin sahneye taşınmasıdır. Yakın planlarda çerilerin yüzlerindeki kararlılık ve kostümlerindeki simgesellik öne çıkarılır: kıyafetlerin keskin çizgileri, başlarındaki kalpaklar ve ellerindeki silahlar askeri kudretin ve tarihsel sürekliliğin görsel kodlarına dönüşür.

Bu bağlamda mehter kıyafetleri, yalnızca askeri gereksinimlerin değil, aynı zamanda gösteri estetiğinin de bir parçasıdır. Kırmızı, lacivert ve yeşil tonların ağırlıklı olarak kullanıldığı bu kıyafetlerde, altın işlemler ve simgeler Osmanlı'nın görkemli dönemlerine ait sembollerini taşır. Ayrıca bu kıyafetlerin her bir unsuru (kalpak, zırh, kemer, silah gibi) geçmişte sadece estetik değil, aynı zamanda işlevsellik taşıyan öğelerdi; bu yönüyle sahneye taşındığında hem tarihsel özgünlük hem de anlatı katmanını kazanır.

Gösteri ilerledikçe müziğin ritmiyle senkronize biçimde sahne önünde kullanılan alev püskürtmeleri, anlatının dramatik yoğunluğunu zirveye taşır. Bu görsel müdahale, Barthes (2023)'ın “etki ögesi” kavramıyla açıklanabilir; gerçeklik yanılsamasını artıran bu unsurlar, izleyicinin sahneye kurduğu duygusal bağın güçlenmesine katkı sunar. Aynı zamanda, Bal (2024)'ın “olay, aktör, mekân” üçlemesinde tanımladığı anlatının temel bileşenleri burada teknolojik efektlerle pekiştirilerek yeniden düzenlenir.

Bu anlatı bloğu, Türkiye Cumhuriyeti öncesindeki son medeniyete –Osmanlı'ya– yapılan görsel ve işitsel bir gönderme olarak yapılandırılmıştır. Anlatı, önceki bölümlerde olduğu

gibi kronolojik bir sırayı takip ederek ilerler. Göbeklitepe ile başlayan tarihsel yolculuk, Kapadokya, Nemrut ve Mevlânâ duraklarından geçerek Osmanlı'nın askerî ve kültürel anlatısıyla bütünleşir. Bu yapı, Genette (2020)'in anlatı zamanı içindeki ardışıklık stratejisine uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Her tarihsel dönem, özgün temsilleriyle hem kamera hem sahne estetiği hem de müzik yoluyla aktarılmış; anlatı hiçbir noktada kopmadan, kendi içinde organik bir bütünlük kurmuştur.

Bu sahne, geçmişle kurulan bağın yalnızca tarihî bir hatırlatma değil, aynı zamanda anlatı düzeyinde bir inşa biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Kamera hareketleriyle güçlendirilen bu yapı, izleyicinin sadece gözlemci değil, anlatının aktif bir parçası olmasını sağlar. 13. ABU TV Şarkı Festivali'nin bu son sahnesiyle birlikte anlatı, kültürel hafızanın yeniden üretildiği, teknolojik olanakların anlatıya hizmet ettiği ve görsel şölenin düşünsel derinlikle buluştuğu çok katmanlı bir yapıya ulaşır. Anlatı kuramları bağlamında değerlendirildiğinde bu bölüm, çağdaş anlatının tarihsel temsilleri nasıl yeniden kurguladığını ve kültürel kodları nasıl dönüştürdüğünü somut biçimde ortaya koymaktadır.

4.4.5. Görsel Estetikle Kurgulanan Cumhuriyetle Gelen Bahar

Giriş performansının beşinci ve son bölümüne geçiş, tüm LED ekranların eş zamanlı olarak motif ve renk değişimiyle başlar. Üç boyutlu LED sistemlerinin bu ani dönüşümü, izleyiciye yeni bir anlatı katmanına geçildiğini görsel düzeyde bildirirken, Mehter Marşı ile birlikte çerçevelenen bu sahne, anlatıda artık bir dönemin kapanıp yeni bir oluşun başladığına işaret eder. Genette (2020)'in anlatı zamanında "geçiş noktaları" olarak tanımladığı bu yapısal kırılma, burada hem ses hem de görüntüyle gerçekleştirilmiş, izleyici için yeni bir anlatı evresinin sınırını çizmiştir. Bu eşik geçişi, yalnızca tarihsel değil, sembolik olarak da Anadolu'nun döngüsel anlatısında baharın, yenilenmenin ve huzurun temsiline alan açar.

Sahneye giren ellerinde ve başlarında güller olan kadın dansçılar, önceki anlatısal bloklarda yer alan figürlerden hem biçimsel hem işlevsel olarak ayrılırlar. Mavi tonlarında, ipeksi, yerel dokuları çağrıştıran kıyafetleriyle bu figürler, Bal (2024)'in "aktör" tanımı doğrultusunda, yalnızca anlatının taşıyıcıları değil, aynı zamanda sahneye gelen baharın ve kurulan yeni düzenin kültürel metaforlarıdır. Mavi renk, burada

Barthes'ın gösterge çözümlemesi kapsamında hem estetik dinginliği hem de temsili evrensel barışı işaret eder. Gül, Türk-İslam kültüründe aşkın, bilgeliğin ve maneviyatın simgesi olarak çok katmanlı anlam taşır; dansçılar ise bu sembollerini hem beden diliyle hem de kostüm ve koreografiyle sahneye taşır.

Bu esnada yukarıdan gerçekçi görünümlü lale figürlerinin salon içine sarkıtılması ve aynı anda AR teknolojisiyle gül yapraklarının salona dökülüyormuş hissinin yaratılması, anlatının estetik katmanını yalnızca izlenir değil, hissedilir bir deneyime dönüştürür. Barthes (1973)'ın “duyusal yoğunluk” ve “etki söylemi” tanımları burada işlevselleşir. İzleyiciye görsel değil, çok duyulu bir anlatı sunulur. Lale figürü, Osmanlı estetiğinden Türkiye Cumhuriyeti'nin simgesel çiçek kodlarına kadar uzanan kültürel sürekliliğin göstergesidir; Bal (2024)'ın kültürel nesne olarak sınıflandırdığı anlatı öğelerinin sahneye uygun hale geldiği bir örnektir.

Dansın orta sahneye yayıldığı bu esnada, kamera yakın planla bir dansçının gül tutuşuna, ardından genel plana geçerek kadın figürlerinin kolektif estetiğine odaklanır. Kameranın tekrar tekrar genel ve yakın plan arasında yaptığı geçiş, Genette (2020)'ın odak değişimiyle ilişkili olarak seyircinin hem bireysel hem kolektif anlatı öğeleriyle bağ kurmasını sağlar. Araya yerleştirilen seyirci detayı, anlatı ile izleyici arasındaki mesafeyi azaltır ve anlatıbilimsel olarak izleyicinin anlatının hem tanığı hem de öznesi olduğunu pekiştirir.

Bu anlatı devam ederken sahne arkasında LED ekranlarda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Meclis binası görünür hâle gelir. Bu bina, yalnızca tarihsel bir yapı değil, aynı zamanda anlatının ulaştığı tarihsel doruk noktasının görsel karşılığıdır. Bu görüntüyle birlikte LED ekranlarda Türk tarihini temsil eden geçmiş medeniyetlerin her birini simgeleyen yıldız kümeleri belirir. Bu yıldızlar, Barthes'ın mit analizinde “çoğul göstergeler” (polysemic signifiers) olarak tanımlanabilecek hem bireysel hem de kolektif tarih anlatısının metaforlarıdır. Her bir yıldız, bu topraklarda yaşamış ve katkı sunmuş bir uygarlığın sembolik izi olarak anlatının zaman-mekân sürekliliğini kurar.

Artık bu sahne, Bal'ın “anlatı mekânı” ve “anlatı zamanı” teorilerini iç içe geçiren bir anlatısal çözümlemeye dönüşür. Kamera, LED ekranlarda akan tarihsel verilerle sahnedeki dansçıların senkronunu kurarken, AR teknolojisiyle sahne içine dağıtılan müzik notaları izleyiciyi görsel kompozisyonun içine çeker. Bu notalar, yalnızca işitsel

bir dekor değil; müziğin, kültürel sürekliliğin anlatı diline dönüşümüdür. Salonun her yerine yayılan bu notalar hem AR hem LED hem de ışık sistemleriyle bütünleşerek sinematik bir anlatı kurar.

Sahnenin finaline doğru kadın ve erkek dansçılardan oluşan topluluk birlikte dans etmektedir. Bu topluluk yapısı, Cumhuriyet anlatısının cinsiyet eşitliğine, kolektif katılıma ve yeni bir toplum inşasına gönderme yapar. Dansın eş zamanlılığı, anlatıdaki kaostan düzene, parçalı yapıdan birliğe geçişin ritmini sahneye taşır. Son karede salonun tam ortasında, altın sarısı renkte yükselen dünya küresi belirir. Bu figür hem sahnedeki merkezileşmeyi sağlar hem de anlatının zirve imgesine dönüşür. Bal'ın kuramında yüksek sembolik öge olarak tanımlanan bu tip figürler, anlatının ideolojik ve estetik doruk noktalarını temsil eder. Altın rengi evrensel başarı, kıymet ve bütünlük anlamlarını çağrıştırırken, dünya figürü Cumhuriyet'in yalnızca ulusal değil, aynı zamanda küresel bir vizyon taşıdığını vurgular.

Dünya küresi, dansçıların arkasındaki LED panele doğru ilerleyerek sahneye bütünleşir. Bu kapanış hareketi, Genette'in "anlatı kapanışı" çerçevesinde tam bir çerçeveleme (bouclage) örneğidir. Anlatı, başladığı mitolojik derinlikten modern ulusal kimliğe kadar ulaşarak görsel bir döngü kurar. Aynı zamanda Barthes'ın estetik mit çözümlemesiyle değerlendirildiğinde, bu sahne yalnızca bir kapanış değil, izleyici belleğinde anlatının ideolojik ve kültürel olarak içselleşmesini sağlayan sembolik bir mühür niteliğindedir.

13. ABU TV Şarkı Festivali'nin açılış performansı, yalnızca görsel ve teknolojik açıdan değil, anlatısal açıdan da derinlikli ve çok katmanlı bir kurgusal yapı sunarak çağdaş sahne sanatlarının anlatı potansiyelini gözler önüne sermiştir. Bu çalışmada performans, anlatıbilim kuramlarının ışığında analiz edilerek yalnızca bir televizyon gösterisi değil, aynı zamanda bir kültürel hafıza anlatısı, zaman-mekân kurgusu, sembolik temsiller zinciri ve göstergebilimsel bir söylem olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın temel kuramsal çerçevesini oluşturan Mieke Bal, Gérard Genette ve Roland Barthes'ın yaklaşımları; görsel anlatının yapıtaşlarını çözümlemeye, kamera hareketleriyle kurulan söylemi okumaya ve sahnedeki figürlerin ideolojik temsil işlevini kavramaya olanak tanımıştır. Özellikle Bal'ın anlatı nesnesi, anlatılan dünya ve söylem düzlemleri, performanstaki her anlatı katmanının analitik olarak ayrıştırılmasını sağlamıştır. Genette'in zamansal sıralama, anlatım düzeyi ve fokalizasyon kavramları ise

anlatının seyirciyle nasıl bir ilişki kurduğunu, kameranın hangi bakış açılarını temsil ettiğini ve zamanın nasıl yönetildiğini ortaya koymuştur. Barthes'ın mit çözümlemesi ve gösterge analizleriyle ise sahnedeki kıyafetler, müzik, renkler, mimikler, dijital yansımalar gibi her bir unsur kültürel bir anlam taşıyıcısına dönüşmüştür.

Analiz edilen sahne bölümleri, sadece tarihsel anlatıların sıralanmasından ibaret değildir. Dron kamera ile başlayan anlatı, Tanrısal bakış açısının izleyiciyle mekânı birleştirdiği etkili bir giriş işlevi görmüş; ardından ateş ve dansla bütünleşmiş figürler, Anadolu'nun kadim doğuşunu görsel bir efsane olarak kurmuştur. Ardışık sahnelerdeki lavlar, Göbeklitepe, Kapadokya, Nemrut, mekânsal temsiller kadar kültürel kırılma ve dönüşüm anlarını da dramatik düzlemde yeniden kurmuştur. AR teknolojisi ise anlatının gerçeklik katmanını çoğaltmış; salonun içine taşan alevler, yükselen sular, gökyüzü portalları ve sema figürleriyle izleyici fiziksel olarak gösteriye katılmamış olsa da estetik düzeyde anlatının bir parçası hâline getirilmiştir.

Mevlânâ temsili, bu performansta yalnızca bir tarihî dönüm noktası değil, aynı zamanda evrensellik arayışının anlatısal merkezidir. Semazenlerin dönüşleriyle izleyici zamanın akışı içinde ruhsal bir boyuta çekilirken; Mevlânâ'nın hoşgörü, içe dönüş ve evrensel aşk öğretisi, mavi LED ışıklar ve ney sesleriyle zamansal sınırları aşan bir anlatıya dönüşmüştür. AR destekli görsellerin ve kamera hareketlerinin iç içe geçmesiyle hem seyirciye duyuşsal bir deneyim sunulmuş hem de kültürel temsilin çağdaş anlatı biçimleriyle nasıl yeniden üretildiği gösterilmiştir.

Sonraki sahnede Mehter Marşı ile açılan Osmanlı anlatısı, performansın dramatik ve ideolojik zirvesi olarak inşa edilmiştir. Mehter takımı, kıyafetleri, yürüyüşü ve müzikal ritüeliyle hem tarihsel sürekliliğin hem de kültürel kudretin temsiline dönüşmüştür. Bu bağlamda anlatı, Barthes'ın mitolojileşmiş temsil kavramına uygun şekilde, geçmişin ideolojik ve kültürel söylemlerini yeniden üretmiş ve sahneye taşımıştır. Burada teknoloji, yalnızca bir efekt aracı değil; tarihsel olanla bugünü birleştiren anlatısal bir yapı taşıdır. Alev püskürtmeleri, LED panellerdeki motifler, 3 akslı görüntü sistemi ve kararlılıkla ilerleyen figürler, yalnızca koreografik unsurlar değil, anlatının duyuşsal ve ideolojik bağlamını oluşturan temel göstergelerdir.

Giriş performansının beşinci ve son anlatı bölümünde ise dramatik yükseliş yerini simgesel bir bahara ve kültürel huzurun sahne üzerindeki temsil biçimine bırakır. Üç

boyutlu LED panellerin motif değişimiyle başlayan sahne, ellerinde ve başlarında g ller taşıyan kadın dansçılarla yeni bir anlatı katmanına geçiş yapar. AR teknolojisinin sağladığı katkıyla salonun içine sanki gerçek g l yaprakları yağıyormuş hissi oluşturulmuş, yukarıdan sarkıtılan lale figürleriyle birlikte Anadolu topraklarında baharın gelişi hem görsel hem semantik düzeyde sahneye taşınmıştır. G l ve lale figürleri, yalnızca estetik tercih değil, aynı zamanda Türk-İslam kültürünün aşk, zarafet ve doğurganlık sembolleridir. Bu anlatı, Bal'ın kültürel nesne kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde yalnızca bir sahne eylemi değil, çok katmanlı bir kültürel gönderme sistemi olarak işlev görmüştür.

LED ekranlarda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk meclis binası görünmesi. Kadın ve erkek dansçıların birlikte sahnede yer alması ise Cumhuriyet anlatısının toplumsal eşitlik ve birlik değerlerini simgeler. Sahnenin finalinde AR teknolojisiyle salonun ortasında beliren altın sarısı dünya küresi, tüm anlatının mekânsal, kültürel ve ideolojik merkezine yerleşir. Bu k re, Barthes (1991)'ın tanımıyla "mitolojik yücelik" figürüdür; Anadolu'nun yerel anlatısından evrensel vizyona geçişin sahne üzerindeki nihai temsili hâline gelir.

Bütüncül bir değerlendirme yapıldığında, 13. ABU TV şarkı Festivali'nin açılış performansı, modern görsel anlatının kültürel, tarihsel ve teknolojik temsillerle nasıl harmanlandığını gösteren model niteliğinde bir anlatı yapısı sunmaktadır. Bu anlatı, izleyiciye yalnızca tarihsel bir bilgi sunmamış, aynı zamanda görsel, işitsel ve duygusal olarak ona dokunmuştur. Anlatıbilimsel olarak ise her sahne, bir öncekinin hem devamı hem dönüşümü olarak kurgulanmış, kronolojik ilerleyiş içinde ritmik anlatı blokları oluşturulmuştur.

Bu giriş sunumu, televizyon ve sahne estetiğinin anlatıbilim bağlamında nasıl çözümlenebileceğini ortaya koymuş; eğlence programlarının sıradan bir gösterimden ziyade ideolojik, kültürel ve teknolojik düzlemleri içeren çok katmanlı yapılar olduğunu göstermiştir. İzleyici artık yalnızca bakan değil, anlatının içine çekilen, anlam üretmeye teşvik edilen bir öznedir. Geçmişin mitlerinden günümüz teknolojilerine kadar uzanan bu anlatı yolculuğu, Anadolu'nun tarihsel belleğini  ağdaş gösteri estetiği içinde yeniden kurmuş ve izleyiciye hem duygusal hem estetik bir deneyim sunmuştur.

BEŞİNCİ BÖLÜM: 13. ABU ŞARKI FESTİVALİ PERFORMANS BÖLÜMLERİNE ANLATIBİLİMSEL BAKIŞ

5.1. Sahneye Söylemsel Geçiş: Dış Sesin Anlatıdaki Yapılandırıcı İşlevi

Açılış performansının ardından gelen dış ses anons bölümü, sahnedeki görsel anlatının zamansal sürekliliğini koparmadan, anlatının söylemsel boyutuna geçişi sağlayan işlevsel bir eşik olarak yapılandırılmıştır. “Bir Rüyanın Sesleri” adlı altı buçuk dakikalık yüksek estetik taşıyan sahne anlatısı, dış sesin devreye girmesiyle birlikte içeriksel düzlemde söylemsel düzleme geçerek, Genette (2020)’in terimleriyle gösterilenden gösterene kaymaktadır. Bu geçiş, yalnızca teknik değil, aynı zamanda anlatının temsil mantığı içinde söylem değişikliğini simgeler. Bu sahnede kamera hareketleri de aynı dönüşümü destekleyecek biçimde kurgulanmış; şaryo kamera sağa ve sola yaptığı kaydırma hareketleriyle yalnızca mekânı değil, anlatının mekânsal görkemiyle izleyici arasındaki ilişkiyi de yeniden düzenlemiştir.

Bal’a (2024) göre anlatı yalnızca içeriksel düzlemde kurulmaz; anlatının nasıl sunulduğu, kimin tarafından ve hangi görsel-işitsel stratejilerle iletildiği de anlam üretiminin temel parçasıdır. Dış ses, burada anlatıcı konumundaki aktarıcıdır ve görünmez bir anlatı öznesi olarak işlev görür. Ancak bu özne, Barthes (1991)’in “sesin mitolojik işlevi” çerçevesinde yalnızca bilgi veren bir araç değil; aynı zamanda uluslararasılaşmış bir estetik tonlama ve protokol dilinin taşıyıcısıdır. İki dilde yapılması (Türkçe ve İngilizce) bu bağlamda anlatının hedef kitlesinin çok katmanlı yapısını görünür kılar. Anonsun Türkçe’den sonra İngilizce olarak yinelenmesi, anlatının aynı anda birden fazla odak noktasına hitap ettiğini, farklı anlatı düzeylerinde farklı izleyici konumları oluşturduğunu gösterir. Bu durum, Genette (2020)’in “odak çoğulluğu” kavramına örnek teşkil eder.

Anons metninin içerik yapısı, yalnızca bilgilendirici değil, aynı zamanda sahne anlatısının dramatik yapısını destekleyici bir biçimde kurgulanmıştır. “Asya’nın dört bir yanından ezgileri buluşturan”, “dünyanın göz bebeği İstanbul” gibi ifadeler, Barthes (1991)’in mit çözümlemesinde tanımladığı şekilde, yerel mekânı evrensel bir estetik içine yerleştiren göstergelerdir. İstanbul’un “göz bebeği” olarak tanımlanması, şehri yalnızca coğrafi bir mekân değil, anlatının duygusal ve kültürel eksenine hâline getirir. Bu tür metaforlar, izleyiciye sadece bilgi sunmaz, aynı zamanda anlatının duygusal bağlamını şekillendirir.

Kameranın sahne ve tüm salonu gösteren sağ-sol hareketleri, Bal'in anlatıdaki görsel mekân kavramıyla birleştiğinde, mekânın yalnızca fiziksel değil, temsilî bir anlatı nesnesi olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Salonun büyüklüğü, ışığın gösterdiği yönler, seyirci detaylarıyla anlatının kolektif yapısı yeniden kurulur. Bu, sahneyi sadece bir performans alanı olmaktan çıkararak, izleyicinin de parçası olduğu bir anlatı mekânına dönüştürür.

Anonsun sonunda sunucuların isimleri verilirken (Charlotte Bates ve Erbatur Ergenekon), anlatı artık klasik dramatik yapıdaki "tanıtma" evresine girmiş olur. Burada izleyiciye "kim konuşacak?" sorusunun cevabı verilirken, aynı zamanda kültürlerarası bir temsil estetiği de kurulmuş olur. Sunuculardan birinin Batılı, diğerinin Türk olması, anlatının Asya-Pasifik ekseninde kurulan çokkültürlü temsil sistemini sahneye taşıyan önemli bir anlatı göstergesidir. Bu yapı, Barthes'ın "anlamın çoğul doğası" kuramı bağlamında, bir televizyon anlatısının yalnızca yerli değil, uluslararası görsel bellek içinde nasıl işlediğine dair anlam üretir.

Bu kısa ancak işlevsel bölüm, açılış performansının kurduğu mitolojik, tarihsel ve kültürel anlatının teknik ve söylemsel düzleme aktarılmasını sağlayan anlatı köprüsüdür. Dış ses, anlatının yeni bir evresine geçişi biçimsel olarak duyururken, görsel anlatıyı bozmadan sürdürür. Böylece, performansın görsel gücüyle sunumun söylemsel yapısı birleşerek anlatının bütünlüğü korunmuş olur. Bu yönüyle anons bölümü, yalnızca teknik bir bilgilendirme değil; aynı zamanda anlatının çok düzlemli yapısının sürdürüldüğü kritik bir anlatı birimi olarak işlev kazanır.

5.2. Sunucu Anlatısı

Açılış performansının ardından sahneye fiziksel olarak çıkan sunucular, görsel anlatının figüratif yapısından söylemsel ve sözel yapısına geçişin bir diğer anlatı durağını oluşturur. Bal (2024)'ın anlatı düzlemleri teorisine göre bu sahne, artık eylem düzleminden söylem düzlemine geçilen ve anlatıcının somutlaştığı bir anlatı katmanıdır. Bu defa sahnede yalnızca beden diliyle değil, sözle yapılandırılan bir anlam inşası gerçekleşmektedir. Erbatur Ergenekon ve Charlotte Bates'in sunucu olarak seçilmiş olması, yalnızca iki farklı kültürel temsil değil; aynı zamanda anlatının çok dilli ve çokkültürlü yapısının bilinçli bir temsil stratejisi olduğunu gösterir.

Sunucuların şık, modern ve ciddi duruşları, Barthes'ın gösterge çözümlemesi açısından yalnızca kıyafet seçimi değil, bir "gösteren" olarak izleyiciye ciddiyet, uluslararası prestij ve sahne ciddiyetini aktaran bir sembol sistemidir. Sahneye gelişleri, kameranın geniş plandan orta ölçeğe ve zaman zaman yakın plana geçmesiyle izleyiciye hem mekânsal konum hem de sözsel söylemin bireysel düzlemde yapılandığı bir görsellik sunar. Genette'in odak kuramıyla açıklanacak olursa, izleyici artık dış anlatıcının sesinden iç anlatıcının fiziksel bedenine, yani sahne üzerindeki karakter-anlatıcılara odaklanmaktadır.

Arka plandaki dönen dünya haritası, sunumun içeriksel söylemini destekleyen bir ikonografik arka plandır. Dünya haritasının dönüşü hem ABU'nun coğrafi kapsayıcılığına hem de İstanbul'un bu evrensel bağlam içindeki özel konumuna gönderme yapar. Bal (2024)'a göre, bu tür görsel öğeler yalnızca arka plan değil, anlatı mekânının aktif bir ögesidir. Harita burada mekânı temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda ABU'nun küresel anlatısının simgesel uzamını da oluşturur.

Sunucuların dört dakikalık konuşmaları boyunca kurulan söylemsel yapı, öncelikle önceki performansa yapılan göndermeyle başlar. "Bir Rüyanın Sesleri" başlıklı performansın içeriğine dair yapılan kısa açıklama, metinlerarasılık açısından önemli bir anlatı tekniğidir. Bu gönderme, izleyiciye önceki sahneyle anlatısal bir bağ kurma imkânı sunar; anlatının sürekliliği korunmuş olur. Barthes'ın söylem çözümlemeleri bağlamında bu tür geri dönüşlü ifadeler, anlatı bütünlüğünü ve metin içi tutarlılığı güçlendirir.

Sunumun devamında kullanılan dilsel yapı, yalnızca bilgi ileten değil; duygu, değer ve ideolojik vurgularla örülü bir anlatı tonuna sahiptir. "Benzersiz sesler", "kadim şehir", "çok kültürlü yapı", "dostlukların güçlenmesi" gibi ifadeler, mitolojik düzeyde değerler sistemini yansıtan göstergelerdir. Bu ifadeler, Barthes (1991)'ın mit üretimi dediği sürecin modern söylemde nasıl işlediğini gösterir. ABU ve TRT'nin 60. yıl vurguları, anlatının yalnızca sahneyle değil kurumlarla da kurumsallaşmış bir anlatı üretimine sahip olduğunu kanıtlar.

Genette (2020)'ın anlatım düzeyinde söyleyen kişinin hem bilgi verici hem de ideolojik bir figür olduğuna dair açıklamaları çerçevesinde, sunucuların sözleri anlatıdaki otoriteyi temsil eder. Özellikle "insanı merkeze alan TRT", "kamu yayıncılığı sorumluluğu" gibi söylemler, yalnızca teknik bilgi değil; izleyiciye anlatının ideolojik yönelimini de açıklar.

Böylece TRT yalnızca organizatör değil, aynı zamanda değer taşıyıcı bir anlatı nesnesi hâline gelir.

Kamera, bu söylemler sırasında yakın planlara geçerek konuşan yüzlere odaklanır; bu hem izleyicinin duygusal yaklaşmasını sağlar hem de anlatıdaki insan figürünün merkeziliğini vurgular. Bal (2024)'ın “aktör-anlatıcı” kavramsallaştırmasına göre, bu noktada sunucular sadece konuşan kişiler değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik temsillerin bedensel taşıyıcılarıdır. Erbatır'un Türkçe, Charlotte'un İngilizce sunumu, Genette'in odak değişimi terimiyle birlikte çift anlatıcı odaklı bir yapı yaratır; aynı anda hem yerel hem küresel izleyiciye seslenen çok merkezli bir anlatı biçimi oluşturulmuştur.

Konuşmanın sonundaki “şimdi sanatçılarımızı ve festivalin hikâyesini hep birlikte izleyelim” cümlesi, anlatının yeni bir eylem düzlemine geçeceğini habercisidir. Bu çağrı, izleyiciyi pasif bir dinleyici konumundan aktif bir izleme sürecine davet eder. Bu da Bal'ın izleyiciyle anlatı arasındaki “görsel etkileşim” kavramı açısından değerlendirildiğinde, anlatının interaktif bir yapıya evrildiğini gösterir.

Bu dört dakikalık sunum bölümü, açılış performansı ile başlatılan anlatısal evrenin söylem düzeyinde kurumsallaşmasını, biçimsel olarak sunucular aracılığıyla fizikselleşmesini ve anlatı tonunun resmi bir düzleme taşınmasını sağlamıştır. Kamera ölçeklerinin dinamikliği, çok dilli yapı, arka plan ikonografisi ve kurumsal göndermelerle desteklenen bu sahne; anlatının zamansal, mekânsal ve söylemsel sürekliliğini sürdürerek festivale görsel-işitsel anlamda istikamet kazandırmıştır. Bu yönüyle, yalnızca tanıtıcı değil, anlatının dramatik yapısının sürdürücüsü ve yeniden biçimlendiricisidir.

5.3. VTR Anlatısı Üzerinden Kurumsal ve Kültürel Temsil

Açılış sahnesindeki fiziksel anlatıcılardan (sunuculardan) tekrar görsel anlatıya geçilen bu geçiş noktası, izleyici için yalnızca estetik bir nefes aralığı değil; aynı zamanda anlatının bellek düzeyinde yeniden yapılandırıldığı bir anlatı düzeneğidir. Dış sesle başlayan ve görsel imajlarla örülen üç dakikalık genel VTR, hem anlatı zamanını genişleten bir geri dönüş (analepsis) kurgusu olarak işler hem de festivale dair kurumsal hafızanın görsel olarak kodlandığı, çok katmanlı bir anlatı bloğuna dönüşür.

Genette'in anlatı zamanları bağlamında düşünüldüğünde bu VTR, açılış anının dramatik şimdiki zamanını kesintiye uğratarak geçmişi çağırır; önceki festivallerin görüntüleri,

TRT'nin tarihçesi ve ABU'nun kurumsal belleği, anlatının ardışıklığını bozmadan bir iç zaman olarak dahil edilir. Bu, anlatının lineer değil; çok katmanlı bir yapı içinde kurulduğunu gösterir. Genette'in anlatı zamanında anakronilere ilişkin kavramlarıyla değerlendirildiğinde bu sahne, anlatı şimdiki zamanının kesintiye uğratıldığı ve geçmişe dönük bir anlatı katmanının devreye sokulduğu bir analepsis örneğidir (2020: 23). Bal (2024)'ın anlatı düzeylerinde “anlatı içi hafıza” ya da “arka anlatı” olarak kavramsallaştırabileceğimiz bu yapı, izleyicinin yeni bir sahneye değil, sahnenin nedenine tanıklık etmesini sağlar. Mieke Bal'a göre bu tür anlatılar, izleyicinin sahnede olanı değil odaklanmanın bir ögesi olan güdülenim sayesinde sahnenin nedenini kavrayabileceği bir anlatı boyutu yaratır (2024, s. 57).

VTR metninde kullanılan dil, yalnızca bilgi ileten değil; güçlü biçimde mit üretmeye yönelik sembolik ifadelerle yüklüdür: “kadim kültürler”, “yüzyılları aşan dostluklar”, “medeniyetler başkenti İstanbul”, “müziğin birleştiriciliği”, “coğrafi ve kültürel genişlik” gibi ifadeler, Barthes (1991)'ın mit çözümlemesinde tanımladığı gibi, belirli bir ideolojik anlamı doğallaştıran ve evrenselleştiren dilsel yapılardır. Bu tür söylemler, VTR'nin estetik düzlemde bir bilgilendirme işlevinden çok, kültürel kimlik ve birlik vurgusunu yeniden üreten sembolik bir metne dönüştüğünü gösterir.

İstanbul'un “medeniyetler başkenti” olarak sunulması, yalnızca mekânsal bir bilgi değil; izleyiciye yönelik duygusal ve tarihsel bir çağrıdır. Aynı şekilde TRT'nin “görsel ve işitsel hafıza” olarak tanımlanması, Barthes'ın kültürel mitoloji tanımında geçen kurumsal figürleştirme sürecinin sahnede nasıl işlediğini ortaya koyar. TRT, burada yalnızca yayıncı değil; anlatının ideolojik ve estetik kurucusu konumundadır.

VTR boyunca kullanılan görseller –katılımcı ülkelerin tarihi ve doğal manzaraları, önceki festivallerden sahneler, TRT'nin hazırlık süreci, yayın altyapısı ve uluslararası iş birlikleri– hem anlatıya mekânsal çeşitlilik kazandırır hem de ABU'nun temsil ettiği kültürel birlik idealini sahneye taşır. Bal (2024)'ın “anlatı mekânı” kavramı çerçevesinde bu görseller, sadece arka plan değil; her biri kendi başına birer anlatı nesnesidir. Özellikle Türkiye'nin ağırlıklı gösterilmesi, ev sahibi olmanın anlatı üzerindeki söylemsel baskısını görünür kılar.

Kurgusal olarak VTR'nin sonunda sanatçıların tek tek gösterilmesiyle birlikte sahne bir kez daha anlatının dramatik yapısına döner. Şok zoom geçişleriyle yapılan bu tanıtımlar,

Genette'in anlatıda hızlandırma tekniğine karşılık gelen dramatik yoğunluk yaratır. Her bir geçiş, izleyici belleğine tekil sanatçı figürünü kazıyan, aynı zamanda bir sonraki sahnenin görsel hazırlığını yapan anlatı eşiklerinden biridir. Kamera burada yalnızca gösteren değil; yönlendiren ve anlam üreten bir anlatıcıya dönüşür.

Bu son görsel bölüm, aynı zamanda açılışın ilk dakikalarında kurulan “rüya”, “yolculuk” ve “yükseliş” metaforlarının karşılığını bulduğu dramatik bir yükseliştir. “Şölen başlıyor” cümlesi ise, yalnızca bir anons değil; izleyicinin anlatının içinde kaldığı yerden ritmik ve tematik olarak devam edeceğini bildiren bir anlatı köprüsüdür. Böylece sahne, anlatının hem geçmiş belleğini kuran hem de gelecekteki eylem düzlemini hazırlayan bir ara-dünya hâline gelir.

Üç dakikalık VTR bölümü, 13. ABU TV Şarkı Festivali'nin sahne üzerindeki anlatı stratejisinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda söylemsel olarak ne kadar güçlü bir zemine oturduğunu gösterir. Müzik, kültür, yayıncılık ve tarih gibi dört ayrı düzlemde kurulan bu VTR, festivali yalnızca izlenen bir etkinlik olmaktan çıkararak, kültürel bir deneyim ve anlatı evrenine dönüştürür. Kamera geçişleri, çok dilli yapı, kurumsal semboller ve dramatik kurguyla bu bölüm, anlatının omurgasını oluşturan en işlevsel halkalardan biri olarak programda özel bir anlatı bloğu olarak değerlendirilebilir.

5.4. Sahneye Çağrılan Kùltürler

VTR'nin ardından programın yeniden sahneye dönmesiyle birlikte anlatı tekrar canlı akışa geçer. Şaryo kamerayla salonun atmosferinin gösterilmesi, Genette'in odak terimiyle değerlendirildiğinde anlatının mekânsal derinliğini koruma stratejisidir. Kamera bu noktada yalnızca gösteren değil, anlatı mekânının duygusal kodlarını izleyiciye aktaran bir odaklama aracıdır. Bu hareket, salonun fiziksel genişliğini ve izleyiciyle sahne arasındaki mesafeyi dramatik olarak yumuşatarak, izleyicinin anlatının yeni evresine duygusal olarak hazırlanmasını sağlar.

Genel plandan sonra sahneye sunucuların gelişi, önceki sahnelerde kurulan söylemsel sürekliliği koruyarak fiziksel anlatıcıların yeniden devreye girmesini sağlar. Kamera planlarının tekrar ikili ve tekli ölçeklere geçmesiyle, izleyicinin dikkati anlatının içerik boyutundan bireysel anlatıcıya kayar. Bu, Bal (2024)'ın “anlatı nesnesi ile söylem

taşıyıcısı” ayrımı açısından değerlendirildiğinde, sunucuların sahnede hem yönlendirici hem de anlatının ritmini belirleyici aktörler olduğunu gösterir.

Sunucuların çift dilli (Türkçe ve İngilizce) sunumu, yalnızca erişilebilirlik değil; aynı zamanda kültürel çoğulluk vurgusunun sürdürülmesidir. Charlotte’un İngilizce, Erbatur’un Türkçe konuşması, önceki bölümlerde olduğu gibi anlatının çok merkezli yapısını koruyan bir temsil stratejisidir. Bu yapı, Genette’in "çoklu odak" (multi-focalisation) kuramı çerçevesinde, anlatının farklı izleyici gruplarına eş zamanlı hitap etmesini sağlayan çok dilli bir anlatı düzeneğidir.

Anonsta sunucular, az önce izlenen VTR görüntülerini referans alarak anlatıyı zamansal düzlemde bir bağlama oturtur: “şahane bir gecenin bizleri beklediğini görüntülerde de izledik” ifadesiyle anlatı hem dışsal hem içsel bağlamla desteklenmiş olur. Bu, Barthes’ın metinlerarasılık ve çağrışımsal anlam katmanlarıyla ilgili çözümlemelerine uygun bir biçimde, izleyici belleğinde süreklilik duygusunu pekiştiren bir işlev taşır.

Sıradaki anons ile birlikte anlatı artık müzikal performanslara geçiş yapar. Bu evre, anlatının dramatik yapısında yeni olay düzleminin başladığı, sahne-aksiyon yapısının kurulduğu noktadır. Hong Kong’un katılımıyla başlayan bu bölümde, sunucular yalnızca bilgi vermekle kalmaz; aynı zamanda her ülkeyi kültürel bir bağlam içinde tanıtarak o ülkenin sahneye dâhil oluşunu anlamlandırır. “Kantopop türü”, “yarışma birinciliği”, “sahne performanslarıyla çok konuşuluyor” gibi ifadeler, yalnızca sanatçı tanıtımı değil, aynı zamanda müzikal türün yerel kültür içindeki pozisyonunu sahneye taşıyan anlatı öğeleridir.

Kamera, konuşmanın sonunda sahnedeki dev ekrana yaptığı yavaş zoom hareketiyle, anlatı odağını fiziksel anlatıcılardan görsel anlatıya yeniden kaydırır. Dev LED ekranda, sıradaki ülkeye dair bilgiler yer alır. Bu geçiş, Bal’ın anlatı düzeyleri bağlamında "söylemden görsel eyleme geçiş" olarak tanımlanabilir. Ekrandaki yazılar, Barthes’ın kültürel gösterge çözümlemesine göre yalnızca bilgi değil, ülke kimliğinin ve sahne temsiline hazır olma durumunun görsel sembolleridir.

“Alkışlarınızla” ifadesiyle sunucular, izleyiciyi aktif özneye dönüştürür. Bu interaktif çağrı, anlatının ritmini değiştiren ve izleyicinin sadece tanık değil katılımcı olduğu dramatik bir geçiş noktasıdır. Bu aynı zamanda performans anlatısının klasik yapısal üçlemesinde (giriş-gelişme-sonuç) "gelişme" bölümüne girişin işaretidir.

Bu sahne, VTR'nin oluşturduğu zihinsel ve kültürel arka planın üzerine kurulan yeni bir canlı performans anlatısının eşiğidir. Kamera hareketleri, anlatıcı odaklarının değişimi, çift dilli söylem ve sahne ekranı gibi çok katmanlı anlatı unsurları bir araya gelerek anlatının estetik, ritmik ve kültürel sürekliliğini sağlar. Bu geçiş, anlatının dramatik yapısında bir eşik görevi görürken, aynı zamanda izleyiciyle anlatı arasında kurulmuş olan semiyotik bağın yeniden güçlenmesini sağlar.

VTR'den sonra zoom hareketiyle girilen LED ekranda her ülkeye ait bilgi alanlarının görünmesiyle birlikte, anlatı yeni bir yapısal evreye geçer. Bu geçiş noktası, Bal'ın (2024) anlatı düzeyleri çerçevesinde “iç içe geçmiş mikro anlatıların” başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Her ülke için bir dakikalık tanıtım VTR'lerinin gösterilmesiyle, artık festival, yalnızca bütüncül bir uluslararası anlatı olmaktan çıkar; onun içinde yer alan her ülke, kendi mikro anlatısıyla sahnede temsiliyet kazanır. Bu temsil alanları, Genette'in odak yapıları kapsamında, her VTR'de kameranın anlatıcı odağının değiştiği, kültürel ve estetik olarak yeniden konumlandığı geçici odak noktaları olarak işlev görür.

Tanıtım VTR'leri sırasında kullanılan görseller —ülkelerin doğal güzellikleri, mimarileri, geleneksel yaşam alanları ve sanatçılara dair görüntüler— yalnızca bilgi sunmaz, aynı zamanda o ülkenin sahnede kuracağı anlatı tonunun ön izlemesini sunar. Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümlemesine göre bu görseller, kültürel kodların, ulusal kimliklerin ve görsel mitlerin izleyici belleğinde biçimlendiği ilk temas alanlarıdır. Dolayısıyla bu tanıtımlar, sadece estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir temsil alanıdır.

VTR'nin ardından başlayan sanatçı performansları, programın görsel-işitsel anlatı ritmini yeniden tanımlar. Bu noktada her performans, sahne üzerindeki özerk bir anlatı birimine dönüşür. Bal'ın anlatı nesneleri teorisiyle bağlantılı olarak her sanatçı —bireysel ya da grup— bir anlatı öznesi olarak sahneye çıkar ve ülkesi adına kültürel bir söz üretir. Bu söz, yalnızca sözel değil; bedenle, kostümle, dansla, renklerle ve sahne enerjisiyle kurulmuş bir bütünsel anlatıdır.

Kostümler, sahne aksesuarları ve sanatçının sahne içi hareketleri, Barthes'ın anlamın üretildiği çok katmanlı göstergeler olarak işlev görür. Geleneksel desenler, kumaş dokuları, renk tercihleri, müziğin ritmine uyumlu koreografik hareketler yalnızca estetik tercih değil; ülkenin tarihsel, kültürel ve sosyopolitik kimliğinin sahnede yeniden temsiline yönelik göstergesel kodlardır. Özellikle bazı performanslarda geleneksel ve

modern öğelerin birlikte kullanılması, Genette’in “söylem içindeki zamansal kırılmalar” kavramıyla açıklanabilir; geçmişin ve günümüzün aynı anda sahnede temsili, zamansal katmanları olan bir sahne estetiği yaratır.

Kameranın bu performanslar sırasında yaptığı hareketler —jimmy jib, steadicam, yakın plan, tilt, pan, hızlı kesme, zoom in/out gibi— sadece görüntüyü aktarma işlevi taşımaz; aynı zamanda sahne üzerindeki anlatının ritmini belirler. Kamera, bu bağlamda yalnızca teknik bir araç değil, anlatının biçimlendirici bir aktörüdür. Özellikle koreografik danslara eşlik eden kamera hareketleri, izleyicinin mekânla ilişkisini düzenler, beden estetiğini vurgular ve müzikal anlatıyı görsel anlatıya dönüştürür.

Her performansın bireysel ya da grup halinde sunulması, farklı anlatı formlarının sahnede iç içe geçmesine olanak tanır. Solo performanslar genellikle bireysel ifade gücü üzerinden bir duygusal yoğunluk sunarken; grup performansları kolektif hareket, uyum ve ritim üzerinden sahnede görsel bir örgü oluşturur. Bu yapı, festivalin çokkültürlü doğasını sahne üzerinde hem farklı hem ortak biçimlerde yansıtarak, müziğin birleştirici gücünü somutlaştırır.

Ayrıca, her performanstan önce gelen tanıtım VTR’si ile sahne gösterisi arasında kurulan senkron, anlatının dramatik yapısında sürekli bir “ön bilgilendirme ve temsil” ikiliği yaratır. Bu yapı, izleyiciyi yalnızca sahneyi izlemeye değil, anlam üretmeye, bağlantı kurmaya ve kültürel farkındalık geliştirmeye yönlendirir. Barthes (1967)’in izleyici, metni yeniden yazar söylemi, burada doğrudan işlerlik kazanır.

Festivalin anlatısal bütünlüğü içinde her ülkenin kendi mikro anlatısını kurduğu, çok katmanlı ve çok odaklı bir anlatı düzeni oluşturur. Kamera hareketleriyle desteklenen estetik tercihler, sahne üzerindeki kültürel temsillerle birleşerek müzik programlarının yalnızca bir eğlence aracı değil; aynı zamanda kültürel diplomasi, temsiliyet ve kimlik anlatısının sahneye yansımış biçimi olduğunu gösterir. Bu bölümler, performatif anlatının somutlaştığı, anlatıbilimsel olarak zenginleştiği ve görsel hafızada yer eden güçlü yapıtaşlarıdır.

Performanslar dizisi, her ülkenin sahnede kendi kültürel kimliğini sunduğu ve her birinin öncesinde tanıtıldığı döngüsel bir yapıyla festivalin anlatı mimarisini oluşturmaya devam eder. Her performans sonrası sahneye dönen sunucuların aynı formülde anons yapmaları, anlatının yapısal ritmini belirleyen tekrarlayan anlatı birimlerini oluşturur. Anlatı

sürekliliği üzerine geliştirdiği yapı çerçevesinde, bu tekrarlar yalnızca biçimsel değil, işlevsel birer süreklilik ögesidir; her biri, izleyici belleğini yapılandıran ve yeni anlatı evrelerine hazırlayan geçiş noktalarıdır (Bal, 2024: 144).

Genette (2020)'ın “anlatı döngüsü” ve “ritmik kurgu” kavramları bağlamında değerlendirildiğinde, bu yapı, anlatının dramatik yapısını yeniden üretirken, aynı zamanda her yeni performansa eşit anlatısal değer ve alan tanır. Böylece anlatının hiyerarşisinde hiçbir ülke, anlatısal açıdan “önce” ya da “önemli” olarak konumlandırılmaz; fakat yapının sonunda Türkiye'nin yer alması, Barthes'ın mit çözümlemesi bağlamında ev sahibi ülkenin simgesel ağırlığının dramatik yapı içinde yükseltilmiş olduğunu gösterir.

Her ülke performansı öncesi sunulan kısa tanıtım VTR'leri ve sunucu anonslarıyla birlikte festival, yalnızca bir sahne gösterisi olmaktan çıkmakta; aynı zamanda uluslararası kültürel temsiliyetin ritüelleştiği bir anlatı sahasına dönüşmektedir. Sunucuların her seferinde sahneye tekrar çıkmaları ve aynı yapıdaki anonsla sıradaki ülkeyi duyurmaları, Bal (2024)'ın “anlatı sözcüsünün sürekliliği” kavramıyla açıklanabilir: sunucular anlatının tutarlılığını sağlayan söylemsel bağlayıcılardır.

Sahne üzerinde performanslar sürerken LED ekranlarda her ülkenin kültürel motiflerine ve görsel sembollerine yer verilmesi, anlatının hem görsel derinliğini hem de ulusal kimliklerin sahne üzerindeki temsil biçimlerini pekiştirir. Barthes'ın göstergebilimsel analizine göre bu motifler yalnızca dekoratif unsurlar değil, kültürel belleğin sahneye taşınmış görsel kodlarıdır. Her motif, ülkenin estetik ve tarihsel söyleminin bir göstergesi olarak işlev görür; anlatı, bu kodlar aracılığıyla izleyiciye sözsüz bir kültürel aktarım gerçekleştirir.

Performansların ardışık sunum biçimi, Genette'in lineer yapı içinde ritmik dönüşüm kuramı çerçevesinde analiz edildiğinde, her ülke aynı anlatı kalıbında sunulmasına rağmen, içerik ve estetik açıdan özgünlük taşıdığı için anlatı monotonlaşmaz. Aksine, her temsil kendi anlatısal yoğunluğunu ve kültürel imzasını taşıyarak kolektif yapı içinde bireysel fark yaratır. Bu da Bal (2024)'ın “çoklu anlatı düzlemleri” fikriyle örtüşür: aynı yapı içinde birden fazla özerk anlatı yer alabilir ve tümü bir üst-anlatı oluşturur.

Bu yapı, festivalin sonunda Türkiye'nin performansı ile taçlandırılır. Ev sahibi ülkenin en sona bırakılması, yalnızca dramatik bir tercih değil; anlatı düzleminde simgesel olarak

bir doruk noktası inşasıdır. Anlatı içinde sembolik ağırlık taşıyan unsurlar genellikle finale konumlandırılır; bu da onları yalnızca kronolojik değil, ideolojik olarak da merkeze yerleştirir. Türkiye'nin performansı hem festivalin sonuna anlam yükler hem de TRT'nin ev sahipliği ve kültürel sunum gücünü en güçlü biçimde görselleştirir.

Sonuç olarak, bu bölümdeki anlatı yapısı —tekrar eden sunucu anonsları, her ülkeye ait tanıtım ve performanslar, LED ekranlardaki motif destekli görseller ve kamera estetiği— yalnızca teknik bir prodüksiyon akışı değil; anlatısal olarak bütünlüklü, ritmik, çokkültürlü ve temsile dayalı bir yapı sunar. Anlatının her döngüsü, izleyici belleğinde bir kültürel durak olarak işler; izleyici sadece müziği dinlemez, görsel, işitsel ve kültürel düzeyde her bir performansı ulusal bir anlatı olarak deneyimler. Böylece 13. ABU TV Şarkı Festivali hem sanatsal hem de anlatıbilimsel düzlemde çok sesli, çok kimlikli ve çok odaklı bir gösteri mimarisi olarak düşünülebilir.

5.5. Son Perde: Kurumsal Söylem, Temsiliyet ve Uluslararası Anlatı İklimi

Final sahnesinde, sahne yapısı ve anlatının dramatik kurgusu doruk noktasına ulaşır. Her ülkenin temsil ettiği bireysel performanslardan sonra, dans grubunun mini gösterisi eşliğinde tüm sanatçıların birlikte sahneye çıkması, anlatı düzleminde yalnızca fiziksel bir kapanış değil; tematik ve ideolojik bir birleşimdir. Bal (2024)'ın anlatı birliğinin görsel temsili çerçevesinde bu sahne, festival boyunca yapılandırılmış çok sesli anlatının birlik estetiğiyle son bulduğu noktadır. Her sanatçının bireysel kimliği bu sahnede kolektif bir anlatı kimliğine evrilir.

Sunucuların eşzamanlı Türkçe ve İngilizce anonslarıyla ilerleyen kapanış bölümü, Genette'in "söylem içinde anlatı zamanının ivmelenmesi" kavramıyla açıklanabilecek biçimde, izleyiciyi önce retrospektif olarak geriye dönük bir değerlendirmeye, sonra da sahnede gerçekleşecek ortak gösteriye hazırlar (2020, s.37). "Barış, sevgi, dostluk, kardeşlik" gibi kavramların birlikte telaffuz edilmesi, Barthes'ın mit çözümlemesi bağlamında, festivale yüklenen evrensel değer sisteminin sözlü olarak yeniden inşasını temsil eder. Bu kavramlar, gecenin yalnızca estetik değil, ideolojik olarak da tamamlayıcı bir düzlemde kurgulandığını gösterir.

Bu noktada, sanatçılardan oluşan kolektif gösteri, bireysel temsil anlatılarının bir araya gelerek bir "meta-anlatı" oluşturduğu bölümdür. Kıyafetler, beden dili, sahne uyumu ve

jestlerle oluşturulan bu görsel bütünlük, anlatıbilimsel olarak karakterlerin bütünleşme sahnesi olarak değerlendirilebilir. Sahne üzerindeki bu kolektiflik, Bal (2024)'a göre “zaman içinde dağılmış olan anlatı bloklarının eşzamanlı bir anlatı evrenine dönüşmesi” anlamına gelir.

Ortak performansın ardından gerçekleşen protokol konuşmaları ve plaket töreni, anlatının dramatik yapısında “çözülme ve değerlendirme” aşamasına tekabül eder. TRT Genel Müdürü ve ABU Genel Sekreteri'nin sahneye davet edilmesi, otorite figürlerinin anlatıya doğrudan dahil olmasıdır. Genette (2020)'e göre bu tür anlar, anlatıda üst anlatıcıya dönüşen figürlerin görünümleridir; artık sahnede yalnızca sanatçı değil, anlatının üreticileri de görünür hâle gelir. Bu, anlatının yapısal bütünlüğünü sağlayan hem gerçek hem temsili düzlemde işleyen bir dönüşüm anıdır.

Her sanatçı ve yapımcıya özel olarak yapılan teşekkür ve ödül takdimleri, festivalin uluslararası doğasını sahnede somutlaştıran anlatı hareketleridir. Her ülke ismi ve temsilcisi duyurulduğunda, Barthes'ın gösterge tekrarı yoluyla anlam pekiştirme kuramı işler hâle gelir. Bu tekrarlar yalnızca bilgilendirici değil; her temsilin izleyici belleğinde görsel ve işitsel olarak kodlandığı ritüel anlarıdır. Özellikle bu bölümde kullanılan dil – “çok teşekkür ediyoruz”, “bizi onurlandırdılar”, “renk kattılar” gibi kalıplar– hem içeriği hem de tonlamasıyla bir anlatı protokolünün dilini kurar.

Tüm sanatçılar ve ekip sahnedeysen yapılan kapanış anonsu, yalnızca anlatının teknik bitişi değil, aynı zamanda Genette'in tanımıyla “çerçeveleme” (bouclage) işlevini görür. Anlatı, başladığı yer olan sahneye, “birlikte üretim” ve “paylaşım” ilkeleriyle geri döner. “Aile fotoğrafı” söylemi ise hem fiziksel hem de metaforik düzlemde bir hatıra anlatısının kurulmasını sağlar. Barthes'ın mit yaratımı bağlamında bu fotoğraf, izleyicinin bellek düzlemine kazınacak bir sembolik kare olarak işlev görür.

İstanbul'un ev sahipliğine yapılan son vurgu, anlatının mekânsal çerçevesini bir kez daha hatırlatır. İzleyiciye, festivalin yalnızca bir televizyon etkinliği değil, aynı zamanda kültürel bir ortak zemin sunduğu iması verilmiş olur. “Müziğin birleştiriciliğinde yeniden buluşmak üzere” cümlesiyle sonlanan anons, geleceğe yönelmiş bir anlatı çağrısıdır. Bal (2024)'ın anlatı katmanlarında bu, gelecek zamanı kuran son cümle olarak, anlatının tamamlandığı ancak anlatı evreninin açık bırakıldığı bir kapanıştır.

Bu bölüm, yalnızca bir final değil; anlatının bütün anlatısal düğümlerini çözen, temsil alanlarını birleştiren, izleyici belleğinde yer bırakacak biçimde kurgulanan yüksek sembolik ve estetik bir anlatı kesitidir. Bu yapısıyla, festivalin dramatik yapısı tamamlanmış; sahne hem estetik bir tören mekânı hem de uluslararası kültürel bellek alanı olarak işlevini tamamlamıştır.



SONUÇ

Bu araştırma, 13. ABU TV Şarkı Festivali'nin açılış ve devam eden sahneleme yapısını, görsel anlatı estetiğini ve kültürel temsil pratiklerini, anlatıbilimin kuramsal çerçevesi içinde çözümlemeyi amaçlamıştır. Tez boyunca uygulanan analiz, performans estetiğinin yalnızca yüzeysel bir sahne gösterisi olmadığını; kamera hareketleri, anlatıcı figürleri, çok dilli söylem, görsel kodlar ve kültürel göstergelerle örülmüş çok katmanlı bir anlatı evreni kurduğunu ortaya koymuştur. Bu yapı içinde Mieke Bal'ın anlatı öğeleri ve düzlemleri, Gerard Genette'in anlatı zamanı ve odak terimleri ile Roland Barthes'ın göstergebilimsel ve mit çözümlemeleri temel teorik referanslar olarak değerlendirilmiştir.

13.ABU TV Şarkı Festivali'nin açılışından kapanışına kadar olan süreç, biçimsel olarak lineer bir yayın akışı sunsa da anlatıbilimsel açıdan değerlendirildiğinde, iç içe geçmiş mikro anlatılar, temsil düzeyinde kurgulanan dramatik yapılar ve kültürel göstergelerle örülmüş semiyotik yapılarla doludur. Açılış performansında kullanılan dron kamera hareketiyle başlatılan Tanrısal bakış, izleyiciyi anlatının dışından içine çeken bir giriş işlevi görmüş; ardından ateş metaforuyla başlayan anlatı, Anadolu'nun tarihsel-mitolojik belleğini canlandıran bir temsil evreni sunmuştur.

Her sahne, yalnızca estetik bir şov değil, aynı zamanda kültürel hafızaya gönderme yapan birer görsel anlatıdır. Göbeklitepe, Kapadokya, Mevlânâ, Nemrut gibi temsiller, bir yandan tarihsel sürekliliği betimlerken diğer yandan da ulusal bellekle evrensel temsiller arasında bağ kurar. Bu sahnelerin her biri, kamera hareketleri ve sahne dinamikleriyle birlikte anlatı zamanında yoğunlaşma ve dramatik vurgular oluşturmaktadır. Burada kullanılan AR teknolojileri, yalnızca efekt düzeyinde değil, anlatının çok katmanlı zaman-mekân örgüsünü derinleştiren araçlar olarak işlev kazanır.

Bu çalışma, televizyon yayıncılığında müzik eğlence programları ve görsel kültür araştırmalarında sıklıkla kullanılmayan anlatıbilimin müzik eğlence programlarına uygulanabilirliğini göstermesi ve kuramsal temellere dayanması önemli bir açılım sunmaktadır. Mieke Bal'ın teorik çerçevesi yalnızca edebi anlatılar için değil, sahne anlatıları için de etkili bir çözümleme aracı olarak konumlandırılmış; kamera hareketleri, anlatıcı figürler, görsel motifler ve sahne zamanlamaları bu kuramsal yapı içinde yeniden değerlendirilmiştir.

G rard Genette’in zaman, süre, odak ve anlatı düzeyleriyle ilgili teorik  er evesi, özellikle sahneler arasındaki geçişlerde kullanılan VTR’lerin anlatı zamanı üzerindeki işlevini açığa çıkarmış; izleyiciyle sahne arasında kurulan bakış rejimi Genette’in odak düzlemleriyle somutla tırılmı tır.

Barthes’ın gösterge     mlemesi ise kıyafetlerden danslara, LED ekran motiflerinden sunucu diline kadar pek çok estetik tercihin ardındaki ideolojik ve kültürel kodları     lemek için kullanılmıştır. Bu yönüyle tez, sahne üzerindeki görsel kararların yalnızca sanatsal değil, temsil edici, ideolojik ve kültürel bağlamda okuma gerektiren öğeler olduğunu ortaya koymuştur.

Metodolojik Katkılar

Bu  alı ma, anlatıbilim kuramlarının televizyon yapımlarında nasıl uygulanabilece ine dair disiplinlerarası bir yöntem  nerisi sunmaktadır. Televizyon estetiği, sahne y netmenli i, görsel kurgu ve yayın akışı gibi teknik düzeyde unsurlar, anlatı kuramlarıyla ilişkilendirilerek kavramsal düzlemde yeni bir okuma biçimi geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, klasik içerik analizi veya biçimsel     lemelerin ötesine geçerek, görsel ürünlerin anlam üretim mekanizmalarını açığa çıkarmayı mümkün kılar.

Kameraların odak noktaları, planlar arası geçişler, sunucuların konumlandırılması, sesli dış anlatım ve ekran tasarımı gibi teknik tercihler, bu tezde anlatı nesnesi olarak değerlendirilmiştir. Bu metodoloji, sahne anlatılarının salt “gösterilen” değil, çok yönlü bir söylem alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Uygulama ve Alan Katkısı

Bu çalışmanın temel katkılarından biri, müzik eğlence programlarının yalnızca popüler kültür nesnesi olarak değil, kültürel temsil alanları, anlatı üretim alanları ve izleyici belle iyle etkileşimli yapılar olarak ele alınabileceğini göstermesidir. Bu bağlamda çalışma, özellikle:

Televizyon yayıncılığı alanında program yapımcılarına; sahne ve kurgu seçimlerinin anlatı bütünlüğü açısından nasıl şekillendirilmesi gerektiğine dair fikir verir. Televizyon programlarının sahneleme biçimlerinin yalnızca görsel çekicilik üzerinden değil, aynı zamanda anlatısal tutarlılık ve semiyotik bütünlük üzerinden değerlendirilmesi

gerektiğini ortaya koymaktadır. Program yapımcılarının, özellikle açılış performansları, geçiş sekansları ve final sahneleri gibi dramatik yoğunluğu yüksek anlarda, anlatının görsel diliyle anlatı nesneleri arasında kurdukları ilişkiler dikkatle yapılandırılmalıdır. Örneğin, kamera planları ile sahnedeki motiflerin senkronize edilmesi, LED ekranlarda beliren sembollerin tematik bütünlükle hizalanması ve anlatıcı figürlerin zamanlaması, anlatının ritmini ve duygusal tonunu doğrudan etkileyen unsurlardır. Bu bağlamda çalışma, yapımcılar için yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlam üretimi ve kültürel temsil sorumluluğu taşıyan sahne-kurgu tercihleri konusunda yönlendirici bir okuma modeli sunmaktadır. Özellikle uluslararası yayınlarda çokkültürlü hedef kitlelere ulaşırken bu tercihlerin daha da kritikleştiği göz önünde bulundurulduğunda, anlatıbilimsel yaklaşımın yapım süreçlerine entegrasyonu, yayın kalitesini ve etki gücünü artıracak stratejik bir katkı sunar.

Ayrıca çalışma, medya ve kültürel çalışmalar alanında, uluslararası organizasyonların kültürel diplomasi araçları olarak nasıl kurgulandığını açığa çıkarır. 13. ABU TV Şarkı Festivali gibi çok uluslu müzik organizasyonları, yüzeyde eğlence amacı taşısa da derin yapıda kültürel diplomasi araçları olarak işlev görmektedir. Bu tezde yapılan çözümlemeler, uluslararası sahnelerde sunulan her performansın, katılımcı ülkelerin kültürel kimliklerini tanıtmaya ve yumuşak güç oluşturma stratejilerinin bir parçası olduğunu ortaya koymuştur. Her ülkenin kendi dilinde, kendi müzik geleneğinden ya da güncel kültürel kodlarından ürettiği sahne anlatıları, küresel kamuoyunda o ülkenin temsil biçimini doğrudan etkiler. Bu bağlamda, medya ve kültürel çalışmalar disiplini içerisinde bu tür etkinliklerin ideolojik, estetik ve anlatı düzeylerinde nasıl işlediğini anlamak; kültür politikalarının, yayıncılık tercihleriyle nasıl kesiştiğini çözümlemek için önemli bir zemin sunar. Festivallerin sahne ve yayın diliyle oluşturduğu bu çok katmanlı temsil alanı, yalnızca içerik değil aynı zamanda uluslararası ilişkilerin estetik biçimde inşa edildiği diplomatik zeminler olarak değerlendirilmelidir.

İletişim eğitimi bağlamında, öğrencilere görsel anlatı analizi için disiplinlerarası ve teorik temelli bir yöntem sunar. Bu çalışmanın geliştirdiği anlatıbilimsel çözümleme modeli, iletişim eğitimi gören öğrenciler için yalnızca bir analiz aracı değil, aynı zamanda görsel düşünmeyi derinleştiren, kuramsal bağ kurma yetisini geliştiren bir metodoloji örneğidir. Tez, sahne performanslarını salt izlenebilirlik düzeyinden çıkararak, çoklu gösterge sistemleri ve katmanlı anlatı yapılarıyla nasıl çözümlenebileceğini örneklemiştir; bu da

öğrencilere yalnızca “ne izliyorum?” değil, “nasıl yapılandırılmış bir anlam alanı izliyorum?” sorusunu sordurmayı teşvik etmiştir. Bal, Genette ve Barthes gibi kuramcıların kavramları, öğrencilere görsel bir metni akademik olarak çözümlemenin yollarını gösterirken; aynı zamanda disiplinlerarası geçişkenliği olan bir bakış açısı kazandırır. Bu yöntem, iletişim fakültelerinin sinema, televizyon, medya ve kültürel çalışmalar gibi bölümlerinde anlatı odaklı içerik çözümlemeleri için etkili bir uygulama zemini sunar. Eğitimde görsel okuryazarlığın ve kavramsal yorumlama becerilerinin artırılması açısından bu tür kuram-temelli örnekler, iletişim eğitimine bütüncül bir katkı sağlar.

Bu yönleriyle tez, müzik programlarına yönelik eleştirel bakış açısının yeniden yapılandırılmasına olanak tanımakta ve görsel kültür araştırmalarına yeni bir yöntemsel katkı sunmaktadır.

Araştırma Bulguları Üzerinden Öneriler

Televizyon programlarında kullanılan sahne estetiği, yalnızca estetik değil, anlatı yapısının bütünlüğünü kuran bir işlevsel alan olarak değerlendirilmelidir. Sahne estetiği, televizyon programlarının anlatı yapısında yalnızca bir görsel tercih alanı değil; izleyici ile anlatı arasında duygusal, kültürel ve bilişsel köprüler kuran bir anlam taşıyıcısıdır. Sahne üzerindeki renk paleti, ışık kompozisyonu, dekoratif unsurlar, mekânsal derinlikler ve özellikle dijital tasarımlarla (LED ekranlar, AR teknolojisi) oluşturulan görsel atmosfer, anlatının ritmini ve duygusal tonunu belirleyen temel yapısal bileşenlerdir. Bu çalışma, 13. ABU TV Şarkı Festivali örneği üzerinden sahne estetiğinin, anlatının yalnızca biçimsel çerçevesini değil, içeriğinin duygusal dozunu da yönlendirdiğini ortaya koymuştur. Özellikle tarihsel anlatılarla çağdaş görsel teknolojilerin bütünleştiği sahnelerde, sahne tasarımının anlatıya doğrudan katkıda bulunduğu görülmektedir. Dolayısıyla sahne estetiği, televizyon programlarında anlatı kurgusunun sadece arka planı değil, bizzat onun yapısal dinamiklerinden biridir ve her görsel öge birer anlatı unsuru olarak işlev görür.

Anlatıcı figürlerinin (sunucu, dış ses) seçimi ve konumlandırılması, yalnızca temsil değil, izleyiciyle kurulan iletişim stratejisinin bir parçası olarak ele alınmalıdır. Televizyon anlatılarında anlatıcı figürleri, yalnızca bilgi aktaran veya sahne geçişlerini yöneten fonksiyonel karakterler değildir; aynı zamanda izleyiciyle anlatı arasında duygusal bağ

kuran, güven üreten ve anlatının bütünlüğünü sağlayan söylemsel aktörlerdir. Bu bağlamda, sunucuların seçimi (örneğin, farklı kültürlerden temsilcilerin birlikte sahneye çıkması) ya da dış sesin anlatı içindeki konumu (Tanrısal bakış açısına yakınlaştıran bir anlatıcı tipi) yalnızca temsiliyetle ilgili değil, aynı zamanda bir anlatı stratejisidir. 13. ABU TV Şarkı Festivali'nde kullanılan çift dilli sunuculuk (Türkçe ve İngilizce) biçimi, bu stratejinin bir yansıması olarak izleyiciye uluslararası bir anlatı evreninde bulunduğunu hissettirmiştir. Bu figürler, yalnızca görsel ya da sesli rehberler değil; izleyicinin anlatıyla özdeşlik kurmasını sağlayan anahtar karakterlerdir. Genette'in fokalizasyon kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, anlatıcı figürleri aynı zamanda izleyicinin sahneye nasıl bakacağına dair yönlendirme yapan anlatısal aktörler olarak işlev kazanır.

Kamera hareketleri, LED ekranlar, AR teknolojileri gibi görsel öğeler, sembolik anlam üretiminin aktif öğeleri olarak görülmelidir. Bu öğeler sadece teknik değil, kültürel kodlama alanlarıdır. Modern televizyon yapımlarında teknik araçlar ve dijital bileşenler, yalnızca görüntü kalitesini artırmak ya da izleyiciyi etkilemek amacıyla kullanılmaz; aynı zamanda anlatının sembolik düzeydeki anlamlarını şekillendiren aktif göstergelerdir. Örneğin, sahneye girişte kullanılan şehrin üzerinden performans alanına yaklaşan drone kamera “tanrısal bakış açısı” yaratırken, omuz kameralarının sahneye yakın plan çekimleri izleyiciyle karakter arasındaki duygusal yakınlığı artırır. LED ekranlar aracılığıyla sunulan motifler —örneğin, Göbeklitepe'nin taş yapıları ya da Mevlânâ'nın sema figürleri— yalnızca görsellik değil, kültürel belleğin kodlarını da taşır. Aynı şekilde AR teknolojileri ile salonun içine yansıtılan Anka kuşu ya da şelale figürleri, izleyicinin gerçek ve kurgu arasındaki sınırı aşmasına olanak tanıyan anlatısal geçiş kapılarıdır. Bu öğeler Barthes'ın göstergebilimsel çözümlemesine göre yalnızca “gösteren” değil, çok katmanlı “gösterilen” içeren kültürel sembollerdir. Dolayısıyla bu teknolojik görsellikler, anlatının merkezi yapısını oluşturan, kültürel temsilleri destekleyen ve izleyici belleğinde sembolik bir iz bırakan unsurlardır.

13. ABU TV Şarkı Festival gibi çok uluslu organizasyonlar, ulusal temsillerin anlatısal inşası açısından sahneleme biçimleri ve dramatik yapılarıyla sistemli olarak çözümlenmelidir. Çok uluslu sahne organizasyonları, her ülkenin kendi kimliğini görsel, işitsel ve performatif yollarla sunduğu kolektif anlatı platformlarıdır. Bu platformlarda yapılan her sahneleme tercihi, yalnızca estetik bir seçim değil; aynı zamanda kültürel,

ideolojik ve politik temsiliyet taşıyan bir yapılandırmadır. Bu tezde analiz edilen 13. ABU TV Şarkı Festivali gibi organizasyonlar, katılımcı ülkelerin yalnızca müziklerini değil, aynı zamanda kültürel değerlerini, tarihsel miraslarını ve kimlik kodlarını temsil ettikleri alanlardır. Her performans, bir ulusun mikro anlatısı olarak sahnede beden bulur. Bu nedenle, bu tür festivallerin dramatik yapıları, kamera dili, ışık kullanımı, performans sıralamaları, anons metinleri ve final yapılandırmaları gibi bileşenler üzerinden sistemli şekilde analiz edilmelidir. Bu analizler yalnızca medya çalışmaları için değil, kültürel diplomasi, uluslararası ilişkiler ve görsel antropoloji gibi disiplinler için de önemli metodolojik açılımlar sunar. Dolayısıyla bu organizasyonlar, sadece izlenilen etkinlikler değil; ulusal anlatıların küresel sahnede yeniden üretildiği stratejik temsil alanlarıdır.

Bu araştırma, ABU TV Şarkı Festivali'nin tek bir yılına odaklanmış olmakla birlikte, karşılaştırmalı yıllar arası analizler, kurumsal söylemin dönüşümünü, sahne temsillerindeki estetik ve ideolojik değişimleri açığa çıkarmak için verimli bir alan sunar. Farklı yıllarda gerçekleştirilen festival edisyonlarının karşılaştırılması, yalnızca görsel anlatının biçimsel evrimine değil; aynı zamanda TRT gibi ulusal yayıncıların kurumsal temsil stratejilerinin zaman içinde nasıl yeniden yapılandığına dair önemli ipuçları verebilir. Bu tür karşılaştırmalar, performans estetiğinden sunucu diline, VTR'lerin içerik yapısından sahne kurgusuna kadar uzanan geniş bir skalada analiz yapılmasına imkân tanır. Ayrıca ABU gibi uluslararası yayın birliklerinin söylemsel pozisyonlarının, bölgesel politik gelişmeler ve kültürel yönelimler doğrultusunda nasıl değiştiği de bu analizler aracılığıyla ortaya konulabilir. Böylece kurumsal hafızanın anlatısal izleri sürülebilir ve sahne üzerindeki görsel kodların yalnızca estetik değil, zamansal bağlamda dönüşen ideolojik araçlar olduğu ortaya çıkarılabilir. Özellikle ev sahibi ülkenin estetik tercihleri ile festivalin genel tonu arasındaki ilişki, medya temsillerinde kültürel hegemonya sorunsalı açısından da değerlendirilebilir.

Ayrıca farklı kıtalardaki benzer festivaller (Eurovision Song Contest, K-Pop World Festival, Viña del Mar International Song Festival gibi) ile yapılacak karşılaştırmalı anlatı analizleri, müzik eğlence programlarının yalnızca ulusal temsil araçları değil, aynı zamanda küresel anlatı kodlarının üretildiği sahneler olduğunu ortaya koyabilir. Bu tür festivallerin her biri, kendi estetik rejimlerini, kültürel temsil sistemlerini ve görsel dil stratejilerini belirli ideolojik çerçevelerde şekillendirir. Karşılaştırmalı analizler, farklı coğrafi, sosyo-politik ve kültürel bağlamlarda üretilen sahne anlatılarının ortak yapısal

benzerliklerini ve ayrışma noktalarını ortaya çıkararak, evrensel anlatı şemaları ya da kültüre özgü kodlamaların varlığını sorgulama imkânı sunar. Böylece ABU TV Festivali gibi bölgesel organizasyonlar, küresel sahnede nerede konumlandığı, nasıl temsil üretip hangi anlatı formlarını benimsediği üzerinden yeniden yorumlanabilir.

Özellikle kameranın anlatıdaki rolü üzerine daha derinlikli çözümlemeler yapılması, televizyon estetiği içinde görsel anlatının teknik kurgularla nasıl biçimlendiğini daha kapsamlı bir şekilde ortaya koyabilir. Kamera yalnızca bir görüntüleme aracı değil, aynı zamanda anlatıyı yönlendiren, duygusal yoğunluk yaratan, izleyicinin odağını belirleyen ve sembolik yapıları görünür kılan bir anlatıcı figürüdür. Kameranın seçtiği açı, yaptığı zoom, hareket yönü, hız ya da plan geçişleri, anlatının ritmini belirlerken aynı zamanda sahne üzerindeki temsilin hangi unsuruna öncelik verileceğini de tayin eder. Anlatıbilimsel düzeyde kamera, özellikle görsel odak ve perspektif analizlerinde aktif bir anlatı ögesi olarak değerlendirilmelidir. Daha fazla odaklanılmış akademik araştırmalar, örneğin farklı kamera tekniklerinin izleyici algısı üzerindeki etkisini sahne sahne çözümleyerek, kameranın anlatısal gücünü daha net biçimde açığa çıkarabilir. Bu yönüyle kamera, yalnızca izleyen göz değil; anlatıyı yazan ve yöneten göz olarak yeniden konumlandırılmalıdır.

Bu tez, 13. ABU TV Şarkı Festivali üzerinden televizyon estetiği, kültürel temsil ve anlatıbilim kesişiminde yer alan karmaşık bir anlatı yapısını çözümleyerek, eğlence programlarının yalnızca birer gösteri değil, anlam üreten kültürel anlatılar olduğunu ortaya koymuştur. Çalışma boyunca yapılan anlatıbilimsel çözümlemeler, sahne tasarımıyla kamera hareketlerine, sunucu söyleminden performans dramaturjisine kadar pek çok teknik ve estetik ögenin, yalnızca biçimsel değil, ideolojik ve kültürel anlam inşa sürecine doğrudan etki ettiğini göstermiştir. Bu tespit, izleyicinin pasif bir alıcı değil, görsel ve semiyotik katmanlar üzerinden anlam üreten aktif bir özneye dönüştüğü yeni medya estetiği anlayışıyla da örtüşmektedir. Aynı zamanda, programın yapısal ritmi içinde kurulan tekrar eden anlatı blokları, kamera ve sesin koordinasyonu ile kurulan temsil dinamikleri ve performanslar arasında inşa edilen mikro anlatılar, görsel kültür alanında anlatıbilimsel okumaların ne denli derinleştirici bir perspektif sağlayabileceğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, kuramsal derinlik, disiplinlerarası yaklaşım ve metodolojik özgünlük bakımından medya anlatılarını inceleyen çalışmalara katkı sunmakta; aynı zamanda sahne, kamera ve kültür üçgeninde yeniden düşünmeyi teşvik

eden bütüncül bir öneri geliştirmektedir. Televizyon sahnesinin yalnızca bir izleme alanı değil, kültürel hafızanın inşa edildiği, temsilin kodlandığı ve uluslararası ilişkilerin estetik biçimde kurulduğu bir platform olduğunu gösteren bu tez, eğlence programlarının ardında yer alan anlatı mimarisini çözümleyerek, gelecekte yapılacak benzer analizlere yöntemsel ve kavramsal bir zemin hazırlamaktadır.



KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2009). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Art-E Sanat Dergisi*, 1(1), 1-14.
- Arık, M.B. (2008). Futbol ve televizyon bağı: Simbiyoz beslenme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 26, 197-222.
- Aristoteles (2015). *Poetika: Şiir sanatı üstüne* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Arslan, A. D. (2017). Haldun Taner'in "Karşılıklı" adlı öyküsünün Seymour Chatman'ın anlatı diyagramı bağlamında analizi. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 111-122.
- Attali, J. (2017). *Gürültüden müziğe* (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bal, M. (2024). *Anlatıbilim: Anlatı kuramına giriş* (U. Gezen, Çev.). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. *Communications*, 4, 91–135.
- Barthes, R. (1967). La mort de l'auteur. *Manteia*, 5, 12–17.
- Barthes, R. (1973). *The Pleasure of the text* (R. Miller, Çev.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (B. Vardar ve M. Rifat, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1981). *An introduction to the structural analysis of narrative*. (L. Duisit, Çev.). New Literary History, 6(2), 237-272.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (A. Lavers, Çev.). Farrar, Straus and Giroux. (Original work published 1957)
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bathes, R. (2023). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat Çev.). İstanbul: Y.K.Y.
- Bay Gülveren, Ö. (2024). Metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yenidenyazma örneği: Rapunzel masalı. *Söylem Filoloji Dergisi*, (Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Özel Sayısı), 224-238. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1557036>
- Cohen, J., Oliver, M. B. ve Bilandzic, H. (2018). The differential effects of direct address on parasocial experience and identification: Empirical evidence for conceptual difference. *Communication Research Reports*, 35(1), 78–83. <https://doi.org/10.1080/08824096.2018.1530977>
- Dağtaş, E. (2006). *Türkiye'de magazin basını*. Ankara: Ütopya.
- Dörner, R., Grimm, P. ve Abawi, D. F. (2002). Synergies between interactive training simulations and digital storytelling: A component-based framework. *Computers & Graphics*, 26(1), 45–55. [https://doi.org/10.1016/S0097-8493\(01\)00177-7](https://doi.org/10.1016/S0097-8493(01)00177-7)

- Fulford, R. (2024). *Anlatının gücü: Kitle kültürü çağında hikâyecilik* (E. Kardelen, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (2011). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Çev.). Cambridge University Press.
- Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Çev.). Cornell University Press.
- Güner, Ş. (2021). *Parasosyal etkileşim kuramı çerçevesinde medya karakterleriyle etkileşime yönelik bir inceleme*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Işık, M. (2023). Fotoğrafın icadından beri resim sanatı ile etkileşimi. *International Social Sciences Studies Journal*, 9(117), 9360–9368. <https://doi.org/10.29228/sssj.7350>
- Jahn, M. (2020). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Köprü, S. (2023, Ağustos 8). Anlatı (Narrative). *İletişim Ansiklopedisi*. <https://iletisimansiklopedisi.com/2023/08/08/anlati-narrative/>
- Lull, J. (2000). *Popüler müzik ve iletişim* (T. İbلاغ, Çev.). İstanbul: Çivi Yazıları.
- Sivri, M. ve Tüfekçi, Ş. (2017). Etkileşimli dijital anlatı ve anlatının yeni bileşenleri: Yazınsal ve dijital arasında çatışma. *Researcher*, 5(2), 201–217
- McLuhan, M. (2007). *Gutenberg galaksisi* (G. Çağalı Güven, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mutlugün, M. A. ve Topuz, Y. (2020). Dijital anlatı bağlamında hikâyeciliğin yeni konumu. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 3(3), 37-45.
- Onega, S. ve García Landa, J. Á. (2002). *Anlatıbilime giriş* (Y. Salman ve D. Hakyemez, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Önal, E. (2021). *Anlatının gelişimiyle birlikte sinemada karakter: Aki Kaurismäki ve uyarlama karakterler*. Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli
- Patan, İ. (2021). Vladimir Propp ve Biçimbilimsel Çözümleme Yöntemi: Being There Filmi Üzerine Bir Analiz. *İletişim Ve Diplomasi*(6), 51-77. <https://doi.org/10.54722/iletisimvediplomasi.1007558>
- Propp, V. (2001). *Masalın biçimbilimi: Olağanüstü masalların yapısı* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: OM Yayınevi.
- RTÜK. (2014). *Yayınlarda program türleri kod, tanım ve sembolleri*. Ankara: RTÜK Yayınları.

- Sümer, B. ve İlaslan, S. (2021). Televizyon programlarının uluslararası dolaşımı bağlamında Türkiye’de yabancı programlar ve ulusal kültür tartışmaları. *Kültür ve İletişim*, 24(1), 93-124.
- Tatlı, E. (2021). Hikâye anlatıcılığının dünü, bugünü, yarını..., (E. Tatlı, ed.), *İletişim çalışmalarında hikâye anlatıcılığı* (s. 1-8). Ankara: Nobel Yayınları.
- Todorov, T. (2014). *Poetikaya giriş* (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Metis
- Vogler, C. (2017). *Yazarın yolculuğu: Hikâyeciler ve senaristler için mitik yapı* (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Okuyan US Yayınları

