



**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DİJİTAL PLATFORMLARDA ÜRETİLEN YERLİ
GENÇLİK DİZİLERİNDE GENÇLİK TEMSİLİ**

Doktora Tezi

Erdem TÜRKA VCI

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

İzmir

2023

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**DİJİTAL PLATFORMLARDA ÜRETİLEN YERLİ
GENÇLİK DİZİLERİNDE GENÇLİK TEMSİLİ**

Doktora Tezi

Erdem TÜRKA VCI

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Burcu BALCI

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Dijital Platformlarda Üretilen Yerli Gençlik Dizilerinde Gençlik Temsili adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Erdem TÜRKAVCI



ÖNSÖZ

Gün geçtikçe dijitalleşen dünyada film, dizi ve program üretim-tüketim pratiklerinin de dijital platformlara taşınmaya başlamasıyla, konuya ilişkin günümüzde önemli bir değişim ve dönüşümün yaşandığına tanık oluyoruz. Bu nedenle, platformlarda üretilen yapımların akademik çalışmalarda incelenmesi önemli hale gelmektedir. Dijital platformların en büyük hedef kitlesinin ve tüketici grubunun başında gençlerin geldiği görülmektedir. Bu yapımlar arasından gençlik dizileri, yalnızca genç izleyici kitlesi için üretilmiş yapımlar olmaktan öte, gençliğin temsili konusunda da araştırmacılara kaynak sağlamaktadır. Dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinde gençliğin nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu tez çalışmasının literatüre katkı sağlamasını umuyorum.

İzmir, 2023

Erdem TÜRKA VCI

ÖZET

2010'lu yıllar itibariyle dünyada ve Türkiye'de dizi, film ve program üretim-tüketim pratiklerinde önemli değişimlerin yaşanmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde sinema ve televizyon alanında üretim ve dağıtım yapan birçok şirket, kendi dijital platformlarını kurmaya veyahut hâlihazırda faaliyet sürdüren dijital platformlara dizi ve film üretmeye başlamıştır. Türkiye'de dijital platform adıyla yaygınlık kazanan, literatürde OTT platform olarak açıklanan dijital platformlar, dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de izleyici kitlesinin yoğun ilgisiyle karşılaşmıştır. Reklamlı/reklamsız seçenekleriyle çoğunlukla ücretli üyelikle dizi, film ve program yapımlarını izleme fırsatı sunan dijital platformlar, üretim-tüketim pratiğinin geleneksel medya sistemiyle sınırlı kalmayıp yeni medya sistemi üzerinden de gerçekleşmesine olanak sağladığı için bu durum, araştırmacılara yeni araştırma alanları sunmaktadır. Türkiye'de faaliyet gösteren dijital platformların üretim-tüketim pratikleri değerlendirildiğinde, Türkiye'de genç nüfus oranının yüksek olmasıyla da ilintili olarak, platformların genç izleyici kitlesini hedefleyen özgün yapımlar ürettiği görülmektedir. Genç izleyici kitlesinin hedef grubunda olduğu yapımların başında ise gençlik dizileri gelmektedir. Ortaya çıkışı dünyada 1950'li yıllara dayanan ancak bir dizi türü olarak 1990'lı yıllarda yaygınlık ve popülerlik kazanan gençlik dizileri, en çok üretilen ve tüketilen diziler arasındadır. Gençlik dizileri, çoğunlukla lise veya üniversite öğrencisi olan, aile evinde yaşayıp maddi açıdan ailesine bağlı olan genç ana kahraman veya kahramanların yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadığı kimlik arayışı ve/veya bunalımını, ailesi ve okulla kurduğu otorite ilişkisi/sorununu, karmaşık aşk ve arkadaşlık ilişkilerini, cinselliği keşfedişini ve hayalini kurduğu meslek için verdiği mücadeleyi konu edinmekte ve ayrıca gençlik dönemiyle ilintili sorunlarını (okuldan atılma, disiplin cezası, sınav stresi, akran zorbalığı, intihar, madde bağımlılığı vb.) ele almaktadır. Bu nedenle, genç izleyici kitlesini hedefleyen gençlik dizileri, üretildikleri toplumun gençleri/gençliği ve gençlik kültürü hakkında bir temsil sunmaktadır. Tüm dizi türlerinde olduğu gibi gençlik dizileri de dijital platformların ortaya çıkışından önce televizyonda üretilip tüketilen yapımlar olduğu için gençlik dizileri bağlamında yapılan araştırmaların birkaç çalışmayla sınırlı olmakla birlikte, televizyon sistemi içerisinde ele alınıp incelenen çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu yüzden, yapılan literatür taramasında da dijital platformlarda üretilen

yerli gençlik dizileriyle ilgili herhangi bir tez çalışmasına rastlanmamaktadır. Bu nedenle, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerini konu alan bu tez çalışması, bu mecradaki dizilerin gençliği nasıl temsil ettiğini ortaya koymayı amaçlamakta ve literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Tez çalışması, Türkiye’de faaliyet gösteren dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerindeki gençlik temsiliyi araştırmayı amaçladığı için çalışmanın evrenini özgün gençlik dizisi üretimi bulunan dijital platformlar ve gençlik dizileri oluşturmaktadır. Türkiye’de faaliyet gösteren dijital platformlar arasından gençlik dizisi türünde özgün yapımı bulunan platformlara bakıldığında, bu platformların Netflix Türkiye, BluTV, Gain ve Exxen olduğu görülmektedir. Platformlardan Exxen’in toplamda iki gençlik dizisi bulunurken bahsi geçen diğer platformların birer gençlik dizisi bulunmaktadır. Tez çalışmasında, her bir dijital platformu temsilen birer gençlik dizisinin çalışmaya dâhil edilmesi tercih edilmiştir. Örneklemedeki bu diziler; *Aşk 101* (Netflix Türkiye), *Hiç* (BluTV), *Öğrenci Evi* (Exxen) ve *Duran* (Gain) isimli gençlik dizileridir. Yöntem olarak çalışmada betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemleri tercih edilmiştir. Literatür bölümünde ortaya konan bilgiler sonucunda dijital platformlardaki gençlik dizilerinin gençliği nasıl temsil ettiğini analiz edebilmek için belirli kategorilerin oluşturulması gerektiği görülmüştür. Bu nedenle, ilgili kategorilerin oluşturulması ve analizin çalışma amacına en uygun şekilde gerçekleştirilmesi için betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemlerinin bir arada kullanılması tercih edilmiştir. Betimsel analiz yöntemiyle analizin çerçevesi, ilgili kategorileri ve araştırma soruları oluşturulduktan sonra belirlenen araştırma soruları anlatı analizinin karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarına göre yerleştirilerek yeni bir araştırma modeli geliştirilmiştir.

Elde edilen bulgular, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarıyla gençlik dizilerinin başat özelliklerini anlatılarında yeniden kurguladığını ve dört dizi arasından *Hiç* ve *Duran* dizilerinin suç türüyle, *Öğrenci Evi* dizisinin gençlik pembe dizisi (teen soap) türüyle melezlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Dizilerin anlatılarında yer alan sorunlu, suçlu, *loser* genç karakterlerin bu özelliklere aile ilişkilerinde yaşadıkları otorite sorunu/krizi veya hayatlarındaki otorite eksikliği nedeniyle sahip olduğu görülmektedir. Bu yüzden, analiz edilen gençlik dizileri, aile ilişkilerinin kişilerin meslek yaşamlarından aşk, arkadaşlık,

okul ilişkilerine kadar çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerinin bütününe etkilediğini ortaya koyarak aile ilişkilerinin önemine vurgu yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Genç, Gençlik, Gençlik Tipolojileri, Gençlik Kültürü, Dijital Platformlar, OTT Platform, Gençlik Dizisi, Gençlik Temsili.



ABSTRACT

As of the 2010s, it is seen that significant changes have begun to occur in the production-consumption practices of TV series, films and TV programs in the world and in Turkey. During this period, many companies engaged in production and distribution in the field of cinema and television began to establish their own digital platforms or to produce series and films for digital platforms that are already operating. Digital platforms, which have become widespread in Turkey over the name of digital platform and are described as OTT platforms in the literature, have met with intense interest from the audience in Turkey as well as in the world. Digital platforms, which offer the opportunity to watch TV series, movies and program productions, mostly with paid membership, with their advertising/ad-free options, enable the production-consumption practice not to be limited to the traditional media system, but also to be realized through the new media system and this situation creates new fields of study for researchers. When the production-consumption practices of the digital platforms operating in Turkey are evaluated, it is seen that the platforms produce original productions targeting the young audience in relation to the high rate of the young population in Turkey. At the beginning of the productions in which the young audience is the main target group, teen dramas are the leading ones.

Teen dramas, which emerged in the 1950s in the world, but gained prevalence and popularity as a TV series genre in the 1990s, are among the most produced and consumed series. Teen dramas are mostly about the experiences of young characters who are university or high school students. These characters in the teen dramas are financially dependent on their families, live at home, are going through the process of finding their identity, may be depressed as they transition into adulthood, have complex romantic relationships and friendships, are exploring their sexuality, and struggle to get the job they want. In its story, it also addresses issues specific to the youth period, such as expulsion from school, disciplinary measures, exam stress, peer bullying, suicide, substance addiction, etc. For this reason, teen dramas targeting young audiences represent the youth and youth culture of the society in which they are produced. As with all TV series, teen dramas were productions that were produced and consumed on television before the emergence of OTT platforms and therefore, although the studies on teen

dramas are limited to a few studies, it is seen that there are studies that are handled and examined within the television system. Therefore, in the literature review, there is no thesis study on teen dramas produced on OTT platforms. For this reason, this thesis study, which is about Turkish teen dramas produced on OTT platforms, aims to reveal how series represent youth and aims to contribute to the literature.

Since the thesis study aims to reveal the representation of youth in the Turkish teen dramas produced on digital platforms operating in Turkey, the universe of the research consists of OTT platforms and original teen dramas broadcast on these platforms. When we look at the platforms with original productions in the genre of teen dramas among the OTT platforms operating in Turkey, it is seen that these platforms are Netflix Turkey, BluTV, Gain and Exxen. Among these platforms, Exxen has two teen dramas in total, while other platforms have one teen drama. In this thesis, it is preferred to include a teen dramas representing each digital platform. These teen dramas in the sampling are: *Love 101* (Netflix Turkey), *Nothing* (BluTV), *Student House* (Exxen) and *Duran* (Gain). As a method, descriptive analysis and narrative analysis methods were preferred in the study. As a result of the findings presented in the literature section, it was seen that certain categories should be created in order to analyze how teen dramas on OTT platforms represent youth. For this reason, it was preferred to use descriptive analysis and narrative analysis methods together, which are among the methods that allow this, in order to create the relevant categories and to perform the analysis in the most appropriate way. After creating the analysis framework, analysis categories and research questions with the descriptive analysis method, a new research model was developed by placing the research questions according to the character, plot, setting and time elements of the narrative analysis.

The findings reveal that the Turkish teen dramas produced on OTT platforms reconstruct the key features of the teen dramas in their narratives with the elements of character, plot, setting and time, and the series *Nothing* and *Duran* is a hybrid teen dramas with crime series characteristics, while *Student House* is a teen soap. It is seen that the problematic, criminal, loser young characters in the narratives of the teen dramas have these characteristics due to the authority problem/crisis they experience in family relations or the lack of authority in their lives. Therefore, the analyzed teen dramas

emphasize the importance of family relationships by revealing that family relationships affect the whole of childhood, youth and adult lives, from the professional life of people to school, friendship and romantic relationships.

Keywords: Teen, Youth, Youth Typologies, Youth Culture, Digital Platforms, OTT Platform, Teen Drama, Representation of Youth.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL VE GÖRÜNTÜLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM GENÇLİK VE GENÇLİK KÜLTÜRÜ

1.1. Kavramsal Tanımlamalar.....	10
1.1.1. Gençlik Kavramı.....	10
1.1.2. Gençlik Tipolojileri.....	14
1.1.3. Kuşak Sınıflandırması.....	25
1.1.4. Bir Alt Kültür Olarak Gençlik Kültürü.....	29
1.2. Yerel ve Küresel Unsurlarıyla Gençlik ve Gençlik Kültürü.....	38
1.2.1. Dünyada ve Türkiye’de Gençlik ve Gençlik Kültürü.....	38
1.2.2. Dünyada ve Türkiye’de Gençlik Politikaları ve Önemi.....	45
1.2.3. Gençliğin Önemi, Algılanma Biçimleri ve Sorunları.....	52
1.2.4. Gençliğin Davranış Biçimleri ve Dili.....	61

İKİNCİ BÖLÜM DİJİTAL PLATFORMLARDA VE TELEVİZYONDA ÜRETİLEN GENÇLİK DİZİLERİ

2. 1. Dizi ve Filmlerim Üretim-Tüketim Pratiği Bağlamında Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya Geçiş Süreci.....	66
---	----

2.1.1. Dizi ve Filmlerin Üretim-Tüketim Pratiği Bağlamında Geleneksel Medya ile Yeni Medyanın Ayrımı ve Paydaşlığı.....	67
2.1.2. Dijital Platformlar ve Üretim-Tüketim Pratikleri.....	77
2.2. Bir Dizi Türü Olarak Gençlik Dizisi.....	94
2.2.1. Tür Kavramı ve Türler Arası Melezleşmeler.....	94
2.2.2. Hedef Kitle Olarak Gençlik.....	108
2.2.3. Gençlik Dizisinin Kökeni ve Özellikleri.....	115
2.2.4. Türkiye’de Gençlik Dizileri.....	135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı.....	144
3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	145
3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıklar.....	146
3.4. Araştırmanın Yöntemi ve Araştırma Modeli.....	147

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİJİTAL PLATFORMLARDA ÜRETİLEN YERLİ GENÇLİK DİZİLERİNDE GENÇLİK TEMSİLİ

4.1. Aşk 101 Dizisinde Gençliğin Temsili.....	154
4.1.1. Karakter.....	154
4.1.2. Olay Örgüsü.....	163
4.1.3. Yer.....	177
4.1.4. Zaman.....	180
4.2. Hiç Dizisinde Gençliğin Temsili.....	181
4.2.1. Karakter.....	181
4.2.2. Olay Örgüsü.....	193
4.2.3. Yer.....	202
4.2.4. Zaman.....	204
4.3. Öğrenci Evi Dizisinde Gençliğin Temsili.....	206

4.3.1. Karakter.....	206
4.3.2. Olay Örgüsü.....	218
4.3.3. Yer.....	232
4.3.4. Zaman.....	234
4.4. Duran Dizisinde Gençliğin Temsili.....	235
4.4.1. Karakter.....	235
4.4.2. Olay Örgüsü.....	246
4.4.3. Yer.....	256
4.4.4. Zaman.....	258
BULGULAR.....	259
TARTIŞMA VE SONUÇ.....	269
KAYNAKLAR DİZİNİ.....	281
TEŞEKKÜR.....	306
ÖZGEÇMİŞ.....	307

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dijital Platformların Yerli Yapım Tablosu.....	74
Tablo 2: Örneklemdaki Dizilerin Künye Bilgileri.....	146
Tablo 3: Chatman’ın Anlatı Kuramı Sınıflandırması.....	150



ŞEKİL VE GÖRÜNTÜLER LİSTESİ

Görüntü 1: G-20 Ülkeleri Arasında Genç İşsizlik Oranı.....	56
Görüntü 2: TÜİK İşgücü İstatistikleri (2022)	56
Görüntü 3: VOD, OTT, SVOD, AVOD, TVOD Kavramları.....	79
Görüntü 4: Dijital İçerik Satın Alma Eğilimleri (2022)	110
Görüntü 5: Ülkelere Göre Dijital İçerik Satın Alma Eğilimleri (2022).....	110
Görüntü 6: Aşk 101 Dizisindeki Genç ve Yetişkin Karakterler: Sinan, Eda, Kerem, Işık, Osman, Kemal, Burcu, Necdet ve Elif.....	154
Görüntü 7: Aşk 101 Dizisindeki Genç Karakterlerin Serbest Zaman Faaliyetleri ve Tüketim Alışkanlıkları.....	161
Görüntü 8: Eda Karakterinin Odası ve Anlatıdaki Rock Konseri.....	163
Görüntü 9: Eda ve Kerem Karakterinin Ayrılık Sahnesi.....	166
Görüntü 10: Işık Karakterinin Necdet'e Boya Attığı Sahne.....	170
Görüntü 11: Kerem ve Elif'in Ebeveynleri ile Osman'ın Babası.....	172
Görüntü 12: Işık ve Eda'nın Annesi ile Sinan'ın Ebeveynleri.....	174
Görüntü 13: Aşk 101 Dizisindeki Birincil Karakterlerin Yetişkinlik ve Gençlik Dönemleri.....	177
Görüntü 14: Hiç Dizisindeki Yusuf, Eylül, Volkan ve Deniz Karakterleri.....	181
Görüntü 15: Hiç Dizisindeki Kaan, Doğa ve Emre Karakterleri.....	186
Görüntü 16: Hiç Dizisindeki Sercan, Nil ve Cansu Karakterleri.....	187
Görüntü 17: Hiç Dizisindeki Buse, Peri, Selma, Jamal ve Bilo Karakterleri.....	189
Görüntü 18: Hiç Dizisindeki Karakterlerin Sosyal Medya Kullanım Alışkanlıkları....	192
Görüntü 19: Hiç Dizisindeki Yetişkin Karakterler: Tülay, Özlem ve Zafer.....	197
Görüntü 20: Genç Karakterlerin Parti Yaptıkları Mekân.....	204
Görüntü 21: Öğrenci Evi Dizisinin Birincil Genç Karakterleri: Arda, Metin, Latif ve Eren.....	206
Görüntü 22: Öğrenci Evi Dizisindeki Esra, Ceyda ve Deniz Karakterleri.....	210
Görüntü 23: Öğrenci Evi Dizisindeki Simge, Ayşe ve Görkem Karakterleri.....	213
Görüntü 24: Öğrenci Evi Dizisindeki Genç Karakterlerin Serbest Zamana Faaliyetleri.....	214
Görüntü 25: Öğrenci Evi Dizisindeki Dindar Gençlik ve Fenomen	

Gençlik Tipolojisi.....	217
Görüntü 26: Öğrenci Evi Dizisindeki Karakterlerin Karmaşık Aşk İlişkileri.....	220
Görüntü 27: Metin'in Ebeveynleri ile Eren'in Annesi Mehtap ve Babası Vedat.....	224
Görüntü 28: Latif ve Arda Karakterlerinin Anne ve Babası.....	225
Görüntü 29: Ceyda Karakterinin İntihar Girişimi.....	229
Görüntü 30: Arda Karakterinin Konservatuar Sınavı.....	231
Görüntü 31: Öğrenci Evi Dizisindeki Ev ve Okul Mekânları.....	233
Görüntü 32: Duran, Mustafa ve Celal Karakterleri.....	236
Görüntü 33: Aslı ve Dilan Karakterleri.....	239
Görüntü 34: Âdem, Hüseyin, Madiba ve Karbon Karakterleri.....	241
Görüntü 35: Dindar Gençlik Tipolojisindeki Mustafa Karakteri ve Ağabeyi Mahmut.....	245
Görüntü 36: Genç Karakterlerin Aşk ve Arkadaşlık İlişkilerindeki Tartışma Sahneleri.....	250
Görüntü 37: Hakkı, Sedat ve Nico Karakterleri.....	253
Görüntü 38: Duran Dizisinde Mekânlar.....	257

GİRİŞ

Dünyada ve Türkiye’de 2010’lu yıllar, dizi ve filmlerin hem üretim hem de seyirciye ulaşma biçimlerinde önemli değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 2000’li yılların başında ve öncesinde filmler, ağırlıklı olarak sinema salonlarında seyirciyle buluşurken filmler aynı zamanda DVD kiralama yöntemiyle ya da karasal yayın/ücretli abonelik sistemiyle ulusal/yerel ve dijital TV kanalları aracılığıyla da izlenebilmekteydi. Benzer şekilde, üretilen televizyon dizileri de karasal veya ücretli abonelik yayın sistemiyle izleyici kitlesine ulaştırılmaktaydı. 2010’lu yıllara gelindiğinde, sinema-TV alanında üretim ve dağıtım yapan birçok şirketin kendi dijital platformunu kurmaya başladığı görülmektedir. Örneğin, 1923 yılında kurulan dünyanın en büyük film ve dizi yapım şirketlerinden biri olan Walt Disney, 2019 yılında kendi dijital platformu Disney+’ı kurarak şu an Türkiye dâhil dünyanın birçok ülkesinde özgün film ve dizi üretimi yapmaktadır. Dünya pazarına 2016 yılında giren, Türkiye’de ise yayın hayatına 2020 yılında başlayan Prime Video, Amazon’un film-dizi yapım ve dağıtım şirketi Amazon Studios’a aittir. Benzer şekilde, Exxen, BluTV, Puhutv gibi Türkiye’de faaliyet gösteren bazı dijital platformlar da çeşitli televizyon kanallarının bulunduğu medya şirketlerinin çatısı altında kurulmuştur. Dizi ve film üretim-tüketim pratiklerinde yaşanan bu dijital dönüşüm, şüphesiz ki ortaya çıktığı dönem itibarıyla yeni medya sisteminin bir parçası olarak konumlanmaktadır.

Dijital platformların dünya genelinde ve Türkiye’de yükselişinde, başka bir ifadeyle film-dizi üretim-tüketim pratiklerine dair yaşanan bu dijital dönüşümün izleyici nezdinde çok hızlı bir şekilde kabul görmesinde birden fazla neden bulunmaktadır. Dijital platformlar geleneksel medya araçlarının sunduğu tüketim pratiklerinden farklı olarak, “dilediğin yerde, dilediğin zaman, dilediğin araç üzerinden” film, dizi ve program izleme seçeneği sunmaktadır. Yapılan çalışmalar da gösteriyor ki bu dönüşümün hızlı bir şekilde yaşanmasında 2020 yılında yaşanan covid-19 küresel salgını da etkili olmuştur. Gerek dünyada gerekse Türkiye’de faaliyet gösteren dijital platformlara yapılan üyelikler, salgın döneminde artış göstermiş, platformlardaki yapımların izlenme süreleri arttığı gibi kullanıcıların platformlarla kurduğu tüketim bağı da oldukça güçlenmiştir. Bununla birlikte, bu tez çalışmasında yer verilen birçok akademik çalışmada, film seyirci kitlesi

ile dizi izleyici kitlesinin dijital platformlara yoğun bir biçimde ilgi göstermesinde platformların sinema ve televizyon endüstrisine göre görece daha özgün ve özgür yapımlar üretmesinin etkili olduğu belirtilmiştir. Bu vb. etmenler neticesinde film ve dizi üretim-tüketim pratiklerinde yaşanan bu dijital dönüşüm gösteriyor ki, dijital platformlarda üretilen özgün yapımlar, araştırmacılara yeni çalışma ve araştırma alanları sunmaktadır. Nitekim dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerini konu alan bu çalışmada da yaşanan bu dijital dönüşüm, araştırmanın ortaya çıkmasındaki itici gücü ve gerekçesini oluşturmaktadır.

Türkiye’de “dijital platform” ismiyle yaygınlık kazanan ve anılan bu kavram, literatürde “Over-The-Top”ın kısaltması olan OTT platform kavramıyla açıklanmaktadır. Yeni nesil televizyonculuk olarak özetlenebilecek OTT TV, internet üzerinden sunulan televizyon hizmetlerini ifade etmektedir (Akyol, 2014, s. 110). Bu sistemde kullanıcıların dizi, film ve programlara erişmek için bir kablo veya uydu sağlayıcısına abone olmaları gerekmemektedir. Reklamlı/reklamsız seçenekleriyle çoğunlukla ücretli üyelik sonucunda faaliyet gösteren dijital platformlar, havuzlarında bulunan özgün ve özgün olmayan yapımları telefon, bilgisayar, televizyon ve tablet gibi çeşitli cihazlardan izleyebilme seçeneği sunmaktadır. Dünyada; Netflix, Hulu, Prime Video, Disney+, Apple TV, HBO Max, Discovery+, Paramount+, Peacock, Tencent Video, iQIYI, Youku, iflix platformları en çok üyeye sahip platformlar olarak öne çıkarken Türkiye’de ise aralarında bu platformların da yer aldığı toplamda 12 dijital platform faaliyet göstermektedir. Bu platformlar; Netflix Türkiye, Disney+, BluTV, Prime Video, Puhu TV, Exxen, Gain, BeIN Connect, Mubi, D Smart Go, Turkcell TV Plus, Tivibu Go. Dijital platformların sahip olduğu üye sayısına ilişkin kesin ve doğru verilere ulaşmak güçtür zira birçok platformun üye sayısını kamuoyuyla paylaşmayı tercih etmediği görülmektedir. Ancak OTT TV 2022 verileri ile Box Office Türkiye gibi resmi kaynakların konuya ilişkin paylaşımları incelendiğinde, Netflix, Disney+ ve Prime Video’nun dünya genelinde üye sayısı en fazla olan platformlar olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, We Are Social’ın yayınladığı rapora göre, 16-65 yaş arasındaki kişilerin her ay düzenli olarak hangi türden dijital içeriklere ödeme yaptığı incelendiğinde %31.8’lik oranla dijital platformların birinci sırada olduğu ortaya konmuştur. Kitle araştırma şirketi GWI ise çalışma çağındaki her 10 internet kullanıcılarından 7’sinin her ay bir dijital içerik için düzenli ödeme

yaptığını ve bu oranın Y kuşağında 8'e çıktığını açıklamıştır. Nielsen, dijital platformların 2020 yılında haftalık 169,9 milyar dakikalık izlenmeye ulaştığını, 2022 yılında ise bu verinin haftalık 190,9 milyarlık izlenmeyle geride bırakılarak rekor kırdığını paylaşmıştır. Nielsen elde ettiği veriler sonucunda ABD'de 12-34 yaş arası kitlenin önceki yıllara kıyasla daha az sürede televizyon izlediğini ve gençlerin dijital platformları tercih ettiğini belirtmektedir. Tüm bu veriler, aynı zamanda dijital platformların ana hedef kitlesinin başında gençlerin geldiğini ortaya koymaktadır. Benzer bir durum, Türkiye'deki dijital platformlar için de geçerlidir.

Türkiye'de faaliyet gösteren dijital platformların genç izleyici kitlesini hedeflemesindeki birincil etmen şüphesiz ki genç nüfus sayısının yüksek olmasıdır. TÜİK'in 2021 yılında kamuoyuyla paylaştığı adrese dayalı nüfus kayıt sistemi sonuçlarına göre, Türkiye nüfusu 84 milyon 680 bin 273 kişiden oluşmaktadır. TÜİK'in İstatistiklerle Gençlik (2021) isimli raporunda, 15-24 yaş arasındaki kişiler genç olarak kabul edildiği için Türkiye nüfusunun %15,3'ünün gençlerden oluştuğu ifade edilmektedir. Buna göre, Türkiye'de 15-24 yaş grubundaki genç nüfus 12 milyon 971 bin 289 kişidir. Konuya ilişkin dikkat çeken durum, T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın gençlik tanımını baz alındığında Türkiye'deki genç nüfus sayısı çok daha yüksek çıkmaktadır. T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı, 14-29 yaş arasındaki kişileri genç olarak tanımlamaktadır. Bu tanımdan hareket edildiğinde Türkiye'deki 14-29 yaş arasındaki genç nüfus sayısı yalnızca 2021 yılında 19 milyon 658 bin 626 kişiden oluşmaktadır. Bu sayı değerlendirildiğinde ise Türkiye'nin dörtte birinden fazlasının genç nüfustan oluştuğu sonucu çıkmaktadır. Bu sayı, aynı zamanda Türkiye'deki genç nüfus oranının 27 AB ülkesinden yüksek olduğunu ifade etmektedir. Zira paylaşılan rapora göre AB üyesi 27 ülkenin genç nüfus ortalaması %10,6'dır.

RTÜK'ün Dijital Dünya Çalıştayı (2021) isimli araştırması, Türkiye'de günlük ortalama dijital platform kullanım süresinin 3 saat olduğunu ortaya koymaktadır. Raporda, 18-24 yaş aralığındaki gençlerin dijital yayın izleme oranının %52 olduğu belirtilirken dijital platformlara üye olan bu gençlerin %60'lık oranla en çok dizi türündeki yapımları izlediği paylaşılmıştır. Dünyada olduğu gibi Türkiye'deki dijital platformların da genç izleyici kitlesini hedeflediği hem akademik çalışmalarda hem de dijital platformlar tarafından ortaya konmaktadır. Örneğin BluTV Özel Yapımlar Müdürü

Sarp Kalfaoğlu platformun hedef kitlesinin halkın tamamı olmadığını; farklı şeyler izlemek isteyen, kaliteyi arayan ve televizyon kanallarından kopmuş genç kitle olduğunu ifade etmektedir (Aydın ve Ekşioğlu Sarılar, 2018). Tez çalışmasında da yer verilen birçok akademik çalışmada, genç izleyici kitlesinin X kuşağına göre dijital platformları daha çok tercih etmesinin nedenleri; yapım sürelerinin kısa olması, yapımların zaman ve mekândan bağımsız, birçok araçtan izlenebilir olması, kaldığın yerden izleme seçeneğinin olması, indirme ve çevrimdışı izleme imkânı sunması, reklamsız olması, televizyona kıyasla daha nitelikli, özgün hikâyelerin yer alması, daha özgür ve sansüresiz yapımların üretilmesi şeklinde açıklanmaktadır (Toğuşlu, 2021; Sevindi ve Katmer, 2020).

Dijital platformların ana hedef kitlesinin başında gençler gelirken dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileri ise hem bir hedef kitle hem de toplumun niceliksel ve niteliksel açıdan önemli bir kesimi olarak gençliği hakkında önemli bir temsil alanı sunmaktadır. Zira gençlik dizilerinin ana hedef kitlesi gençlerden oluşmaktadır. Gençlik dizilerinin kökeni, 1950'lerde ABD'de üretilen radyo programlarından uyarlanan televizyon program ve dizileri ile müzik programlarına dayanmaktadır (Harkins, 2018, s.7). Yerli literatürde gençlik dizisi olarak karşımıza çıkan bu tür, yabancı literatürde *teen drama* veya *teen series* ismiyle adlandırılmaktadır. Dünyada 1990'lı yıllarda yaygınlık ve popülerlik kazanan gençlik dizileri, bugün en çok üretilen ve tüketilen dizi türleri arasındadır. Gençlik dizilerinde başrol; başka bir ifadeyle birincil veya ana kahraman genç bir karakterden oluşmaktadır. Bununla birlikte, birden fazla genç karakterin aynı anda anlatının birincil karakteri olduğu yapımlar da oldukça fazladır. Bu türdeki dizilerde genç karakterler, ağırlıklı olarak lise veya üniversite öğrencisidir ve bu yüzden karakterler çoğunlukla aile evinde yaşayan, düzenli (veya hiç) bir iş yaşamına ve gelire sahip olmayan, maddi açıdan ailesine bağımlı kişilerdir. Gençlik dizilerinde ikincil ve üçüncül rollerde kurgulanan yardımcı kahramanlar ise çoğunlukla genç karakterlerin aile üyeleri ile okul bünyesinde yer alan (öğretmen, müdür, antrenör vb.) karakterlerden oluşmaktadır. Bu durumla da ilintili olarak, gençlik dizilerinde ana mekânlar çoğunlukla genç karakterleri yaşadıkları aile evi, öğrenci evi ve öğrenim gördükleri lise veya üniversitedir. Diziler ana konusu ve çatışması bağlamında genç karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadığı kimlik arayışını ve/veya bunalımını,

ailesi ve okulla kurduğu otorite ilişkisini, karmaşık aşk ve arkadaşlık ilişkilerini, cinselliği keşfedişini, hayalini kurduğu meslek için verdiği mücadeleyi ve yetişkinliğin dünyasını tanıma sürecindeki yaşadıklarını konu edinmektedir. Bununla birlikte diziler, anlatılarında gelecek kaygısı/korkusu, akran zorbalığı/şiddeti, iletişim sorunları/kopukluğu, anomi (amaçsızlık ve kuralsızlık), eğitim, disiplin cezası alma, okuldan atılma, sınav stresi, intihar, maddi yetersizlik, madde bağımlılığı, aşırı alkol kullanımı vb. gençlik sorunları da konu edinmektedir. Dünyada öncü olarak adlandırılan-kabul edilen gençlik dizileri, ağırlıklı olarak gençlik komedisi (teen sitcom) ve gençlik pembe dizisi (teen soap) türüyle ikiye ayrılırken türün çağdaş örneklerinde suç, müzikal, korku, gerilim, fantastik, bilim kurgu, aksiyon vb. farklı türlerle melezlik gösterebildiği görülmektedir. Televizyonda üretilen gençlik dizilerinin süresi dünyada 40-60 dakika arasında değişmekteyken Türkiye’de dizi sürelerinin uzaması nedeniyle gençlik dizilerinin süresi şu an 90-150 dakika arasındadır. Ancak Türkiye’de dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin süresi 24-60 dakika arasında değişmektedir.

Gençlik dizileri, başlangıçta televizyon dizisi olarak üretildiği için gençlik dizileriyle ilgili yapılan akademik çalışmalara bakıldığında araştırmaların birkaç çalışmayla sınırlı olduğu ve bu araştırmaların da tezin ikinci bölümünde belirtildiği üzere gençlik dizilerini televizyon sistemi içerisinde ele aldığı görülmektedir. Bu sebeple, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerini konu alan bu tez çalışması, bu mecradaki dizilerin gençliği nasıl temsil ettiğini ortaya koymayı amaçlamakta ve literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu nedenle tez çalışmasının evreni ve örneklemini, Türkiye’de faaliyet gösteren dijital platformlar ve ürettikleri özgün (televizyonda yayınlanmayan) gençlik dizilerinden oluşmaktadır. Tez çalışmasında örneklem belirlenirken yerli-yabancı sermaye fark etmeksizin platformların Türkiye’de faaliyet göstermesi ve özgün gençlik dizileri üretmesi kıstas alınmıştır. Türkiye’de faaliyet gösteren 12 dijital platform arasından özgün gençlik dizisi üretimi bulunan platformlara bakıldığında bu platformlar; Netflix Türkiye, BluTV, Gain ve Exxen’dir. Platformların içerik havuzlarına bakıldığında, toplamda 5 gençlik dizisinin üretildiği ve bunların; *Aşk 101* (Netflix Türkiye), *Hiç* (BluTV), *Duran* (Gain), *Öğrenci Evi* (Exxen) ve *İşte Bu Benim Masalım* (Exxen) isimli gençlik dizilerinin olduğu görülmektedir. Tez çalışmasında 4 dijital platformu temsilen her platformdan bir gençlik dizisinin örnekleme dâhil edilmesi tercih

edilmiştir. Bu nedenle, Exxen’de yayınlanan, müzikal türüyle melezlik gösteren ve anlatısında bu türün özelliklerinin baskın olduğu *İşte Bu Benim Masalım* dizisi yerine *Öğrenci Evi* isimli gençlik dizisi örnekleme dâhil edilmiştir. Her akademik çalışmada olduğu gibi bu tez çalışmasında da birtakım sınırlılıklar bulunmaktadır. Örneklemedeki diziler, tez çalışmasının ikinci bölümünde yer alan *Gençlik Dizisinin Kökeni ve Özellikleri* isimli alt başlıkta ortaya konan özelliklere göre belirlenmiştir. Bu yüzden, çalışmanın ikinci bölümünde yer alan *Türkiye’de Gençlik Dizileri* alt başlığında da belirtildiği gibi, ana ve yardımcı karakterleri gençlerden oluşmasına karşın gençlik dizisi türü altında değerlendirilemeyecek yapımlar örnekleme dâhil edilmemiştir.

Tez çalışmasında yöntem olarak betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemlerinin bir arada kullanılması tercih edilmiş ve dizilerin analizinde kullanılmak üzere bir araştırma modeli geliştirilmiştir. Tez çalışmasında iki yöntemin tercih edilmesinde birden fazla neden bulunmaktadır. Öncelikle, çalışmanın literatür bölümünde ortaya konan gençlik, gençlik tipolojileri, gençlik kültürü, gençliğin davranış ve algılanma biçimleri, gençlik sorunları vb. kavram ve olguların farklı disiplinler tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınıp açıklandığı ve bu nedenle homojen bir yapıda olmadığı görülmüştür. Literatür bölümünde açıklanan kavramlar, ortaya konan bilgi ve araştırmalar aracılığıyla edinilen deneyimler sonucunda, dijital platformlardaki gençlik dizilerinin gençliği nasıl temsil ettiğini analiz edebilmek için çalışmanın analiz bölümünde belirli kategorilerin oluşturulması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır. Hâlihazırda betimsel analiz yöntemi, belirli tematik çerçeve ve kategorilerin oluşturulması gereken araştırmalarda kullanıldığı için bu tez çalışmasında da betimsel analiz yöntemiyle analizin çerçevesi oluşturulmuştur. Analiz çerçevesi oluşturulduktan sonra gençlik dizilerinin gençliği nasıl temsil ettiğini analiz edebilmek için anlatı analizinin karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarından yararlanılmıştır. Toplam 11 sorudan oluşan araştırma soruları ise bahsi geçen anlatı unsurlarına göre yerleştirilerek analiz sürecinde kullanılacak olan araştırma modelinde belirtilmiştir.

Tez çalışmasının Yöntem bölümünde tablo şeklinde gösterilen araştırma modeli, dört kategoriden oluşmaktadır. Bunlar; karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarıdır. Araştırma soruları oluşturulurken sorunların araştırma amacına uygun ve kapsayıcı olmasına özen gösterilmiştir. Karakter kategorisinde yer alan araştırma soruları şunlardır:

Anlatıdaki birincil, ikincil ve üçüncül karakterler kimlerdir, genç karakterlerin özellikleri ve amaçları, beklentileri, gelecek planları, davranış biçimleri, serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları nedir; genç karakterler nasıl bir dil kullanmaktadır; genç karakterlerin temsil ettiği bir gençlik tipolojisi bulunmakta mı?. Olay örgüsü kategorisinde yer alan araştırma soruları şunlardır: Anlatının ana konusu ve çatışması nedir; anlatıda genç karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkileri nasıl kurgulanmaktadır; anlatıdaki genç karakterlerin yetişkin karakterlerle kurduğu otorite ilişkisi ile karakterlerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerini algılama biçimleri nasıl kurgulanmaktadır; anlatıdaki genç karakterlerin sorunları nelerdir; dizilerde gençlik sorunları nasıl kurgulanmaktadır; anlatı genç karakterler için nasıl sonuçlanmaktadır, anlatının izleyici kitlesine sunduğu mesaj ve söylemi nedir?. Yer isimli kategoride bulunan araştırma sorusu şudur: Anlatıda genç karakterlerin ev, okul ve diğer mekânlarla kurduğu ilişki nasıl kurgulanmaktadır, mekânlar neyi temsil etmektedir?. Zaman kategorisinde yer alan araştırma sorusu ise şudur: Anlatı hangi zamanda geçmektedir, diziler üretildiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü nasıl temsil etmektedir, dizilerin döneme ilişkin mesajı ve/veya eleştirisi varsa nedir?

Tez çalışması, yöntem bölümü dâhil toplamda dört bölümden oluşmaktadır. Gençlik ve Gençlik Kültürü isimli birinci bölümde, öncelikle çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan kavramlar açıklanmıştır. Gençlik Kavramı isimli alt başlıkta, literatürde gençliğin yaygın biçimde çocukluktan yetişkinliğe geçiş süreci olarak tanımlandığı belirtilmiş ve farklı disiplinlerin ortaya koyduğu gençlik tanımları ile gençliğe biçilen yaş aralıklarına yer verilmiştir. Gençlik Tipolojileri alt başlığında, tipoloji kavramının benzerlik ve farklılıklar üzerinden aynı katman içerisinde yapılan sınıflandırmaları ifade ettiği açıklandıktan sonra konuya ilişkin Türkiye’de ve dünyada yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Bu alt başlıkta Türkiye’de gençlik üzerine ilk tipolojisi çalışmasını ortaya koyan Nermin Abadan’ın müstakbel idareci-önder, mesleğe bağlı ve başarılı manager isimli gençlik tipolojileri ile çeşitli yazarların ve Gençlik ve Spor Bakanlığı’nın ortaya koyduğu gençlik tipolojilerine yer verilmiştir. Bununla birlikte, literatürde yer alan yuppie, tiki, milenyum gençliği, cool gençlik, apaçi gençlik, üniversite gençliği tipolojileri açıklanmış ve tipolojilerin dindar gençlik, ülkücü gençlik, dijital gençlik, LGBT gençlik veya queer gençlik vb. isimlerle günümüzde çeşitlilik kazandığı

ortaya konmuştur. Günümüzün mevcut genç kitlesi, tüm kuşaklar arasından Y ve Z Kuşağından oluştuğu için birinci bölümde Kuşak Sınıflandırması isimli alt başlığın yer alması önemli görülmüştür. Bu nedenle bu alt başlıkta kuşak kavramının tanımına ve kuşak sınıflandırmalarına yer verilmiştir.

Bir Alt Kültür Olarak Gençlik Kültürü isimli başlıkta alt kültür, karşı kültür, gençlik kültürü kavramları açıklanarak bu kavramlar hakkında yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Bu kısımda gençlik kültürünün literatürde 'bir alt kültür olarak gençlerin ortak yaşam tarzı' ifadesiyle özetlendiği ortaya konmuştur. Dünyada ve Türkiye'deki Gençlik ve Gençlik Kültürü isimli alt başlıkta gençliğin dünya ve Türkiye tarihinde benimsediği birçok akımın bulunduğu, her akımın da kendine özgü inançlarının, değerlerinin, tutumlarının, giysilerinin, edebiyatlarının ve dillerinin olduğu ortaya konmuştur. Başlıkta rock'n roll gençliği, teddy boys, punklar, modlar, dazlak kafalılar, hippiler vb. dünyadaki gençlik kültürleri açıklandıktan sonra Türkiye'deki gençlik kültürü hakkında yapılan çalışmalara verilmiştir. Dünyada ve Türkiye'de Gençlik Politikaları ve Önemi isimli alt başlıkta gençlerin devlet-toplum özelinde kalkınma aracı olarak görüldüğü belirtildikten sonra Türkiye ve AB ülkeleri başta olmak üzere çeşitli ülkelerin gençlik politikaları hakkında bilgiler verilmiş ve politikaların genç kitleler için önemi ortaya konmuştur. Gençliğin Önemi, Algılanma Biçimleri ve Sorunları isimli alt başlıkta, gençliğin önemi ve algılanma biçimleri devlet ve toplum özelinde ayrı ayrı ele alınarak açıklanmıştır. Çalışmalar eşliğinde gençlerin işsizlik, istihdam, eğitim vb. gelecek yaşamlarıyla ilgili konularda sahip olduğu sorunlardan bahsedilmiştir. Gençliğin Davranış Biçimleri ve Dili alt başlığında, çeşitli araştırma ve çalışmalar eşliğinde gençlerin günlük yaşamlarında aile, arkadaş grubu, okul vb. kişi ve topluluklara karşı geliştirdikleri davranışlar ile serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları vb. başlıklar hakkında bilgiler verilmiştir. Gençlerin kullandıkları dilin belirli özelliklere sahip olduğu ve gençlik kültürünün önemli bir parçası olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tez çalışmasının Dijital Platformlarda ve Televizyonda Üretilen Gençlik Dizileri isimli ikinci bölümünde, Dizi ve Filmlerin Üretim-Tüketim Pratiği Bağlamında Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya Geçiş Süreci isimli ilk alt başlığında, geleneksel medya ve yeni medya kavramları açıklandıktan sonra bu kavramların ayırımı ve paydaşlığını oluşturan unsurlara değinilmiştir. Bu kısımda, mülkiyet yapıları/ilişkileri

nedeniyle çeşitli örnekler üzerinden geleneksel medya araçları ile yeni medya araçlarının birbirinin paydaşı olduğu ortaya konmuştur. Ayrıca bu başlık altında, Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dijital Platformların Yerli Yapım Tablosu oluşturularak 12 dijital platformun içerik havuzlarındaki orijinal/orijinal olmayan yerli film ve dizileri hakkında bilgiler verilmiştir. Dijital Platformlar ve Üretim-Tüketim Pratikleri isimli alt başlıkta, dijital televizyon yayın teknolojileri ve türleri hakkında bilgiler verildikten sonra dijital platformların üretim-tüketim pratikleri ve stratejileri açıklanmış ve bunların sinema-TV endüstrisindeki üretim-tüketim pratikleri ve stratejileriyle karşılaştırması yapılmıştır. Bir Dizi Türü Olarak Gençlik Dizisi isimli ikinci alt başlıkta ise öncelikli olarak, Tür Kavramı ve Türler Arası Melezleşmeler başlığı altında tür kavramı ile dizi türleri açıklanmış ve dizi türleri arasındaki melezleşmelerden bahsedilmiştir. Bu kısımda dizi türlerinin (komedi, suç, pembe dizi vb.) tek tek açıklanmasının nedeni, dünyada ve Türkiye’de üretilen gençlik dizilerinin bazı örneklerde diğer dizi türleriyle melezlik göstermesidir. Hedef Kitle Olarak Gençlik isimli alt başlıkta çeşitli akademik çalışmalar ve resmi şirketlerin (We Are Social, Hootsuite, Worldometers, Ipsos, Nielsen, RTÜK) kamuoyuyla paylaştığı bilgi ve veriler eşliğinde gençlerin dijital platformların ana hedef kitlelerinden başında geldiği ortaya konmuştur. Gençlik Dizisinin Kökeni ve Özellikleri isimli alt başlıkta, başlığa uygun olarak, gençlik dizisinin kökeninden bahsedilmiş, çeşitli akademik çalışmaların ortaya koyduğu bilgiler ışığında ve yerli-yabancı dizi örnekleri üzerinden gençlik dizilerinin özellikleri açıklanmıştır. Bu alt başlığın sonunda gençlik dizilerinin özellikleri 8 maddede özetlenmiştir. Türkiye’de Gençlik Dizileri alt başlığında ise Türkiye’de televizyonda ve dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileri hakkında bilgiler verilmiş ve bu diziler hakkında yapılan akademik çalışmalarda elde edilen bulgulara değinilmiştir.

Yöntem isimli üçüncü bölümde tezin yöntemi; araştırmanın konusu ve amacı, araştırmanın evreni ve örnekleme, araştırmanın kapsamı ve sınırlılıklar, araştırmanın yöntemi ve araştırma modeli başlıkları altında açıklanmıştır. Dijital Platformlarda Üretilen Yerli Gençlik Dizilerinde Gençlik Temsili isimli dördüncü bölümde örnekleme 4 dizi; *Aşk 101*, *Hiç*, *Öğrenci Evi* ve *Duran* ayrı ayrı Karakter, Olay Örgüsü, Yer ve Zaman başlıkları altında, 11 araştırma sorusunun yer aldığı araştırma modeline göre analiz edilmiştir. Dört diziden elde edilen bulgular, Bulgular başlığı altında

bütünlüklü bir şekilde açıklanmış ve değerlendirilmiştir. Analiz sonunda ulaşılan bulgular, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin türünün başat özelliklerini yeniden kurguladığını ve 4 dizi arasından *Hiç* ve *Duran* dizilerinin suç türüyle, *Öğrenci Evi* dizisinin ise gençlik pembe dizi (teen soap) türüyle melezlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Örneklemdaki gençlik dizilerinde suçlu, sorunlu ve/veya *loser* olarak kurgulanan karakterlerin aile ilişkilerinde otorite krizi/sorunu veya eksikliği yaşadığı görülmüştür. Bu durumla ilintili olarak da dizilerin söylemini ve mesajını aile ilişkilerinin önemi üzerinden kurguladığı sonucuna ulaşılmıştır. Öyle ki diziler, aile ilişkilerinin kişilerin meslek yaşamlarından aşk, arkadaşlık, okul ilişkilerine kadar çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerinin/yaşamlarının tamamını etkilediğini ortaya koyarak aile ilişkilerinin önemine vurgu yapmaktadır. Analizden elde edilen bu bulgular, tez çalışmasının Tartışma ve Sonuç bölümünde, başlığa uygun şekilde değerlendirilmiş ve çalışma, konuya ilişkin önerilerde bulunduktan sonra tamamlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GENÇLİK VE GENÇLİK KÜLTÜRÜ

1.1. Kavramsal Tanımlamalar

Araştırmanın bu bölümünde tez çalışmasının kavramsal çerçevesini oluşturan gençlik ve gençlik kültürüne ilişkin temel tanımlamalara yer verilecektir. Farklı disiplinlerin ortaya koyduğu gençlik tanımları ve gençliğe biçilen yaş aralıkları, yerli ve yabancı kaynak ve çalışmalar eşliğinde ele alındıktan sonra, tarih içerisinde ortaya çıkan gençlik tipolojileri ile kuşak sınıflandırması açıklanacak ve gençlik kültürü hakkında bilgiler verilecektir.

1.1.1. Gençlik Kavramı

Gençlik, tarih içerisinde antropolojiden hukuka, siyasetten dine, etikten ekonomiye kadar birçok farklı bilimsel disiplinin ya da normatif sistemin önemli konu başlıklarını ve ilgi alanlarını oluşturmuş, oluşturmaya da devam etmektedir (SEKAM, 2016). Öyle ki gençlikle ilgili birçok bilim dalının kavram üzerine tanımlar yaptığı ve bunların ağırlıklı olarak biyolojik, psikolojik, sosyolojik ve kültürel yaklaşımlar

üzerinden ortaya konduğu görülmektedir. Kavramla ilgili farklı tanım ve yaklaşımlar bulunsa da bütün çalışmaların ortak paydası, gençliğin çocukluktan yetişkinliğe geçiş dönemi olduğudur.

İnsan hayatının önemli bir evresini kapsayan gençlik kavramından önce, insan hayatının bebeklik, çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık evrelerinden oluştuğunu belirtmek gerekir. Bu evreler, birbirinden ayrı dönemlerden oluşmasına rağmen birbirini etkilemekte ve bir bütünlük göstermektedir. İnsan hayatını evrelere ayırma ihtiyacı, farklı bilim dalları içerisinde inceleme ve araştırma yapmayı kolaylaştırma arayışından doğmuştur. Ancak yaşı ve zamanı biyolojik açıdan ele alıp incelemek mümkün değildir. Psikolojik, sosyo-kültürel, toplumsal ve ekonomik etkenler ile içinde yaşadığımız kurum ve mekânlar, yaşı ve zamanın ötesinde belirleyici ve etkili faktörlerdir (Aykaç vd., 2003, s.8). Gençlik kavramı tam da bu nedenlerle birçok bilim dalının inceleme alanı içindedir ve kavrama ilişkin farklı tanımlamalar bulunmaktadır. Bununla birlikte, kavrama ilişkin evrensel ve kalıcı bir tanım yapmak da mümkün değildir. Örneğin Bayhan'a göre (1995) biyolojik, psikolojik ve sosyolojik faktörler, genç bireyin gelişmesinde aynı anda değişip gelişmediği için tek bir faktöre dayanarak gençlik tanımı yapılamamaktadır. Gençlik tanımındaki bu sınırlılık, gençliğin demografik açıdan yaş itibarıyla tanımında da mevcuttur (s.141).

Gençlik, çocuklukla erişkinlik arasında yer alan, gelişme, ruhsal olgunlaşma ve yaşama hazırlık dönemidir. Ergenlikle başlayan hızlı büyüme, gençlik çağının sonunda bedensel, cinsel ve ruhsal olgunlukla bitmektedir. Genellikle ilk ergenlik belirtileriyle başlayan gençlik çağı, büyümenin durmasına kadar sürmektedir. Gençlik çağının tanımı, bedensel ve cinsel gelişmeye göre yapılıncaya başlangıcı ve bitişi de belirsiz olmaktadır. (Yörüköğlü, 1988, s. 3). Canatan, gençliğin sosyolojik anlamda bir grup değil; bir kategori olduğunu ifade etmektedir. Grup olgusunda yüz yüze ilişkiler, ortak paydalar ve ilişkilerde göreceli bir süreklilik bulunurken kategoride ise istatistiksel bir adlandırma yeterli olmaktadır. Bir kategori olarak gençlikten bahsederken belirli bir yaş aralığına dâhil olmak bu sebeple yeterlidir (2014, s. 59). Marshall'a göre, sosyolojinin yapmış olduğu gençlik tanımı, biyolojik bakımdan genç olma durumunu yansıtmaktan ziyade, atfedilmiş bir statü ya da toplumsal düzeyde kurgulanmış bir adlandırmadır. Yazarın ifadesine göre, gençlik kavramı üç şekilde kullanılmaktadır. Birincisi; yaşam

çevrimindeki, bebekliğin ilk dönemlerinden yetişkinliğin eşiğindeki gençliğe kadar olan evreleri kapsamaktadı. İkincisi; “teenager” denilen on-yirmi yaş arasındaki gençlikle ve yetişkinliğe geçişle ilgili kuram ve araştırmaları göstermek üzere kullanılmaktadır.¹ Üçüncüsü; endüstriyel kent toplumunda yetişmenin getirdiği iddia edilen duygusal ve toplumsal sorunları anlatmak için kullanılmaktadır (2005, s. 264).

Gençlik kavramı tanımlanırken yaş unsuru kaçınılmaz olarak belirleyici bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Aykaç’a göre, gençlikle ilgili birçok araştırmada genç insan, öncelikle yaş olarak belirlenmiştir. Yazarın ifadesiyle, genç olma halinin bluğ çağıyla birlikte başladığı söylenmektedir ancak böyle bir tanım kabul edildiği zaman dünyanın çeşitli ülkelerinde farklı gençlik tanımları ortaya çıkacaktır. Bu yüzden yaş ya da bluğ çağı gibi fizyolojik etmenler, genç kavramının tanımlanmasında tek başına yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden yaş sınırlamaları ve tanımlamaları ne olursa olsun gençlikle ilgili temel tanım veya kıstas, gençliğin çocuklukla yetişkinlik (olgunluk) çağı arasında bir geçiş dönemi olduğudur (2003, s. 11-12).

Yaygın şekilde referans alınan tanımlamalardan biri olan Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ)’nün gençlik tanımında 15-24 yaş arasında olan kişiler genç olarak kabul edilmektedir. Aynı şekilde Birleşmiş Milletler (BM), Birleşmiş Milletler Uluslararası Çocuklara Acil Yardım Fonu (UNICEF) ve Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu (UNFPA) da gençlik tanımı için 15-24 yaş arasını referans göstermektedir. BM Sekreterliği’nin ilk 1981 yılında paylaştığı ve 2000’li yıllarda da geçerliliğini koruduğunu duyurduğu tanımlamada gençlik, “çocukluğun bağımlılığından yetişkinliğin bağımsızlığına geçiş dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Tanımlama bu nedenle diğer yaş sınıflandırmalarına kıyasla daha değişkendir. BM’ye göre gençlik tanımı; demografik, finansal, ekonomik ve sosyo-kültürel vb. açılardan çeşitli koşullara bağlı değişebilmektedir. Ayrıca, bireyin zorunlu eğitimden ayrılıp ilk işini bulduğu yaşlar arasındaki dönem de gençlik tanımı için önemli bir veridir².

BM’nin tanımını yorumlayan Yörükoğlu, gençlik kavramı için öğrenim gören, hayatını kazanmak için çalışmayan ve ayrı bir konutu bulunmayan kişi tanımını

¹ Dünya Sağlık Örgütü, ergenlik dönemini 10-19 yaş arasında bulunan kişiler için kullanmaktadır. https://www.who.int/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1

² <https://www.un.org/esa/socdev/documents/youth/fact-sheets/youth-definition.pdf>

yapmaktadır. Yazara göre genç, cinsel olgunlaşmasını tamamlamış ancak bağımsızlığını kazanıp erişkinler arasına katılmamış kişidir. Üretici duruma geçtiği ya da yuva kurup çalışmaya başladığı zaman gençlik çağı bitmekte ve erişkinlik başlamaktadır. Gençliğin hem biyolojik ve ruhsal hem de toplumsal bir kavram olduğunu vurgulayan yazar, on altı yaşında bir erkekle on dört yaşında bir genç kızın evlendirildiği kırsal kesimde gençlik çağının kısa sürdüğünü, buna karşılık yükseköğretimdeki bir gençte bu çağın yirmi beş yaşına kadar uzayabildiğini ifade etmektedir (1988, s. 3-4).

Genç kavramına ilişkin tanımlamalar ülkelere ve ülkelerin sahip olduğu kurumlara göre değişebilmektedir. Örneğin Avrupa Konseyi'nin hazırlamış olduğu Avrupa'daki Gençliğin Sosyo-Ekonomik Kapsamı Raporu'nda AB üyesi ülkelerin farklı genç tanımlarına yer verdiği görülmektedir. Yunanistan, Hollanda ve Norveç'te genç kavramına ilişkin asgari yaş sınırı verilmezken Hollanda'da 23, Norveç'te 26 yaşına kadar kişilerin genç kabul edildiği, İtalya, Romanya ve İspanya'da ise 15 yaş ve yukarısının genç kabul edildiği belirtilmektedir. Raporda Almanya'da 14-27, İrlanda'da 10-25, Estonya'da 7-26 ve Avusturya'da ise 11-25 arasındaki kişilerin genç kabul edildiği ifade edilmektedir. Bununla birlikte İtalya, İspanya, Yunanistan ve Romanya'da gençliğe biçilen yaş aralıklarının ülkelerin benimsemiş olduğu gençlik politikaları sebebiyle 36'ya kadar çıktığı vurgulanmaktadır.³

Türkiye'de Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın Ulusal Gençlik ve Spor Politikaları Belgesi'nde yayınladığı gençlik tanımına bakıldığında, 14-29 yaş arasında olan kişiler genç olarak tanımlanmaktadır:

Gençlik, biyolojik olmaktan ziyade sosyolojik anlamda ele alınması gereken bir kavramdır. Gençliğin, içinde bulunulan zaman, toplumların sosyo-ekonomik gelişimleri, kültür ve geleneklerine göre tanımı yapılır. Dolayısıyla, öznellik içeren gençlik tanımlamaları için evrensel kabul görmüş tek bir yaş aralığından söz edilemez. Ülkemizin şartları göz önüne alındığında gençlik politikalarının hedef grubu, 14-29 yaş aralığında bulunan bireyler olarak kabul edilmektedir. Gençlerin yaş, cinsiyet, ekonomik, sosyal, ailevi ve kültürel durumları, eğitim seviyeleri, yaşadıkları yerler vb. hususlar göz önünde bulundurularak, gençlerle uygun iletişim kanallarının kurulması, kamu politikalarının oluşturulmasında büyük öneme sahiptir.⁴

³ https://pjp-eu.coe.int/documents/42128013/47261653/study_Final.pdf/642c51c1-34d7-4f03-b593-317bf1812009

⁴Ulusal Gençlik ve Spor Politikası Belgesi, 2013, s. 1-2

Önceki dönemlerle kıyaslandığında 21. yüzyılda orta ve yükseköğrenim seviyesinin yükselmesi, kentleşme, iş hayatına giriş ve evlenme yaşının ilerlemesi vb. etmenler neticesinde, gençlik dönemiyle ilgili yaş aralığının uzadığı ifade edilmektedir (Lüküslü ve Yücel, 2013, s. 10). Konuya ilişkin Asutay, “... günümüzde çocuklar erken büyümektedir. Böylelikle gençlik çağıının sınırları hem aşağı çekilmiş, hem de yukarıya doğru genişlemiştir. Öğrenim süresi eskiye oranla günümüzde daha uzundur. Bu da iş ve meslek bulma / edinme sorununu bir bakıma daha da sorunsallaştırmıştır.” ifadesini kullanmaktadır (2001, s. 2). Hatta yaşam kalitesinin artması ve insan ömrünün uzaması sonucunda sadece gençlik yaş aralığının değil, toplumsal bir faktör olan çalışma ve emekliye ayrılma yaşlarının da her sene yeniden belirlendiği belirtilmektedir (Aykaç vd., 2003, s.8).

Sonuç olarak, gençlik kavramının birçok bilim dalının inceleme alanı içerisinde olduğu ve kavrama ilişkin farklı tanımların yapıldığı görülmektedir. Gençlikle ilgili bir çalışma yapıldığında, incelenecek genç kitlenin içinde bulunduğu toplumun sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal koşulları ile o toplumdaki ilgili kurumların yaptığı ve ölçüt olarak kullandığı tanımlar dikkate alınmalıdır. Hâlihazırda gençlik kavramına ilişkin genel geçer bir tanım bulunmamakla birlikte, gençliği çeşitli tipolojiler altında ele alan çalışmalar da bulunmaktadır.

1.1.2. Gençlik Tipolojileri

Tipoloji kavramı, benzerlik ve farklılıklar üzerinden aynı katman içerisinde yapılan sınıflandırmaları ifade etmektedir. Tipolojiler oluşturmak, araştırma nesnesinde fark edilen benzerlik ve farklılıkları sistemli bir şekilde kayıt altına almak için oldukça önemlidir (Deniz, 2014). Halihazırda gençlik tipolojileri, gençlik odaklı araştırmalarda genç kitlelere ilişkin benzerlik ve farklılıkların ortaya konması için bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Şengül ve Aydınalp’in ifadesiyle biyolojik, sosyolojik ve psikolojik yaklaşımlar doğrultusunda gençlik tanımlamaları yapılmakla birlikte, gençlik günümüzde hem kuşaklar hem de kuşaklar aracılığıyla ortaya konan tipolojiler üzerinden de incelenebilmektedir (2021, s.126).

Türkiye’de gençlik üzerinden ilk tipoloji çalışmasını Nermin Abadan, *Üniversite Öğrencilerinin Serbest Zaman Faaliyetleri* (1961) çalışmasında gerçekleştirmiştir.

Abadan, Ankara Üniversitesi Siyasi Bilimler Fakültesi ve Hukuk Fakültesi ile ODTÜ İdari Bilimler Fakültesi ikinci ve üçüncü sınıf öğrencilerine 115 sorudan oluşan bir anket düzenleyerek gençlerin serbest zaman faaliyetlerine ilişkin bir araştırma yapmıştır (1961, s.9-12). Abadan, araştırma sonucunda üç farklı gençlik tipolojisine ulaşmıştır. Yazar, bu tipolojilerden ilkinin “müstakbel idareci-önder” olarak açıklamaktadır:

Milli ve siyasi problemlere önderlik tanurlar, amme olaylarının siyasi yönleriyle ileri derecede ilgilenirler, fikir kalıpları Türk düşünce sisteminden kaynak almakla beraber batı dillerinden hiç değilse birini kendisine mal etmiş oldukları cihetle onu kullanabilir, genel kültür seviyeleri bakımından entelektüel kategoriye mensupturlar, ATATÜRK devrimlerini benimsemişlerdir, batı uygarlığına ulaşmanın lüzumunu sentezci bir görüşle savunurlar, çalışma alanlarını büyük bir ihtimal ile devlet hizmeti veya amme sektöründe görürler (s.123).

Abadan’ın müstakbel-idareci önder genç tipolojisi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi öğrencileriyle bağdaştırılmaktadır. Abadan, çalışmasında ortaya koyduğu ikinci tipolojiyi “mesleğe bağlı” olarak açıklamaktadır:

... mesleki formasyonu ön planda tutarlar, geçiş halinde bulunan bir toplumun problemlerini gelenekçi değer hükümleri yardımıyla çözmeye çalışırlar, amme meselelerini rasyonel düşünce ile değil, daha çok kitle haberleşme vasıtalarının telkin ettikleri yorumculara uygun tahlil ederler, batı dil hazinesini lise seviyesinden ileri götürmemişlerdir, ATATÜRK devrimlerini ancak şeklen benimserler, istikbalde karar vermeğe bağlılık, sorumluluk dolu mevkiilerden çok alışma ve tecrübe ile elde edilen emin bir mesleği düşünürler, çoğunlukla yeni gelişmeye başlayan yüzbin nüfuslu Anadolu şehirlerinden gelirler ve kademe kademe ilerlemeğe sağlayan bir sosyal yükselişi gaye edinirler (s.123-124).

Abadan’ın bu gençlik tipolojisi, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğrencileriyle bağdaştırılmaktadır. Abadan, üçüncü genç tipolojisini ise “başarıcı manager” olarak ifade etmektedir. Bu tipoloji, ODTÜ öğrencileriyle bağdaştırılmaktadır:

... sosyal ilimler alanında öğretim görmekle beraber ekonomik ve teknik problemlere öncelik tanurlar, faal siyasetle ilgisizdirler, özel hayatlarına yüksek derecede endüstrilemiş toplumlara has standart ve değer hükümlerini uygular, fikir kalıplarıyla kanaatlerini öğretim gördükleri Anglo-Amerikan fikir hazinesinden olduğu gibi aktarırlar, ATATÜRK devrimlerini batı uygarlığın tabii sonuçları olarak bilerek veya bilmeyerek benimserler, üniversite tahsilinden sonra kazanç sağlayan işlere değer verirler ve işadamlarına üstün prestij atfederler, hemen hemen istisnasız orta sınıfın üst tabakasına mensup ailelerin çocukları bulunurlar ve istikbalde sürekli gayretler gerektiren bir karyerden pek, tatmin edici karşılığı sağlayan bir ‘iş’ (job) tercih etmeye mütemayildirler. Bunlara kısaca ‘dışarı yönelmiş’ tip de denebilir (s.124).

Abadan, çalışma sonucunda “müstakbel idareci-önder” olarak açıkladığı birinci tipolojideki gençleri “yaratıcı, ülkücü, dinamik” tip olarak nitelerken “mesleğe bağlı” tipolojisindeki gençleri “gelenekçi, tatbikatçı, statik” tip olarak, “başarıcı manager” tipolojisindeki gençleri ise “maddeci” tip olarak adlandırmaktadır (1961, s.124).

Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın 1973 yılında yayınladığı raporda gençlik, içinde bulunduğu kesimlere göre okuyan gençlik ve okumayan (okul dışı) gençlik olarak ikiye ayrılmaktadır. Raporda okuyan gençlik; ortaöğrenim gençliği ve yükseköğrenim gençliği olarak ifade edilirken okumayan gençlik; köylü, çiftçi gençlik, işçi gençlik, silahaltında bulunan asker gençlik ve hizmet sektöründe çalışan gençlik olarak açıklanmaktadır (aktaran: Beşirli, 2013, s. 23).

Türkdoğan, sosyologların gençlik sınıflamasında beş farklı oluşumdan söz ettiğini ifade etmektedir. Birincisi, siyasi yönden duyarsız gençliktir ki bu gençler siyasi konularda aşağı seviyelerde olmalarıyla karakterize edilmektedir. İkincisi yabancılaşmış gençlik; geleneksel toplum değerlerini reddeden, kurulu düzene, otorite yapısına karşı isyan eden, siyasal veya sosyal kaynaklarla ilgili olmayan kişilerden oluşmaktadır. Üçüncüsü ferdiyetçi gençlik; statükoyu kabul etmelerine rağmen siyasi konularla ilgili olan gençlerdir ve bu sebeple itaat eden isyankârlardan oluşmaktadır. Dördüncüsü eylemci gençlik; otorite yapılarını ve geleneksel değerleri reddeden fakat siyasi ve sosyal açıdan olaylarla ilgilenen kişilerden oluşmaktadır. Beşincisi yapıcı gençlik; otorite ve geleneksel değerlerin derecesine göre farklılaşan gençlerdir. Yazarın ifadesiyle, bu gençlik; “... eylemcilerin aksine, öğrencileri barış gönüllüleri gibi, eylemlerini değişme istikametinde yürütmek için toplumun mevcut çerçevesi içinde çalışmayı araştırırlar.” (1985, s. 126-127).

Danışoğlu (1992), *Gençlerin Sosyal Güvenliği ve Gençlik Politikaları* çalışmasında gençliğin öğrenci gençlik, okul dışı gençlik ve özel durumlu gençlik olarak sınıflandırılabilirliğini belirtmektedir. Öğrenci gençlik; ortaöğrenim gençliği ve yükseköğrenim gençliğinden oluşurken okul dışı gençlik; çalışan gençlik, kırsal alan gençliği, işsiz gençlik, asker gençlik ve gecekondulu gençliğinden oluşmakta, özel durumlu gençlik ise bedensel ve zihinsel özürlü gençlik, göçmen ve yurt dışında çalışan işçilerin çocukları olan gençlik, hükümlü ve tutuklu gençlik, aile üyelerini kaybetmiş veya korunmaya muhtaç gençlik olarak açıklanmaktadır. Danışoğlu'na göre gençlik, içinde

buldukları koşul, erişim olanakları ve yaşamlarını idame ettirdikleri yöntem açısından da sınıflandırabilmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda gençlik; kasaba-gecekondu-kent gençliği, durağan (değişen) değişmiş toplum gençliği, üretici-tüketici gençlik ve okuyan-okul dışı gençlik şeklinde dört kategoride sınıflandırılabilir (aktaran: Baş, 2017, s. 261).

Tezcan'a göre de gençlik, çeşitli başlıklar altında sınıflandırılabilir. Yazar, yerleşme biçimlerine göre gençliğin köy gençliği, kasaba gençliği, kent gençliği, metropoliten bölgeler gençliği ve gecekondu gençliği; cinsiyet ayrımına göre kız ve erkek gençlik; uğraş alanına göre çalışan gençlik, okuyan gençlik ve işsiz gençlik şeklinde sınıflandırılabilirini belirtmektedir. Yazarın ifadesiyle, kırsal kesim gençliği tipolojisinde daha çok okumayan (ilkokulu bitirmiş veya bitirmemiş), işsiz veya çalışan (işçi veya çiftçi olarak) gençler yer almaktadır (1997, s. 133). Doğan ise Türkiye'deki gençlik tipolojisiyle ilgili dört sınıflandırmadan söz etmektedir. Bunlardan birincisi eğitim sürecinde bulunan-öğrenci gençlik; ortaöğretim gençliği ve yükseköğretim gençliği, ikincisi örgün eğitim dışında bulunan okul dışı gençlik; çalışan gençlik, kırsal alan gençliği (köy ve kasaba gençliği), işsiz gençlik, asker gençlik, çeşitli isimler altında ortaya çıkan alt kültürler, üçüncüsü durumu özellik arz eden gençlik; beden ve zihnen özürsüz gençlik, suçlu-hükümlü, tutuklu gençlik, dördüncüsü yurt dışı gençlik; ikinci kuşak ve üçüncü kuşak gençlik, yurtdışından dönen gençlik şeklindedir. Doğan, yaptığı sınıflandırmada eğitim sürecinde olan gençlerin üretici olmadığı için ekonomik olarak bağımlı olduğunu aktarmaktadır. Bununla birlikte, ailesine veya sosyal çevresine ekonomik ve siyasal bağımlılık içinde bulunan gençleri de "boşta olan gençler" olarak tanımlamaktadır (2000, s. 384-385).

Gençlik tipolojileriyle ilgili yaygın kullanımlardan biri olan gençliği onar yıllık zaman dilimlerine ayırma yaklaşımı ise gençliği 68-78 Gençliği, 80 Gençliği, 90 Gençliği ve Milenyum Gençliği dönemleri üzerinden incelemektedir. Şahinbaş'ın ifadesiyle yuppie, tiki, cool ya da apaçi gençlik gibi gençlik tipolojileri de onar yıllık dönemler halinde araştırma yapan tipolojiyle örtüşmektedir (2016, s. 43).

Türkiye'de 68-78 Gençliği, dünyada 68 Kuşağı olarak adlandırılan bu dönem, tamamına yakını üniversite gençliğinden oluşan, okuyan gençliğin başkaldırısıyla ilgilidir. 2. Dünya Savaşı'nın ardından kapitalizmin ABD önderliğinde düzenli bir

büyüme göstermesi, ülkeler arasında ekonomik rekabete neden olmuş, toplumsal sınıflar içerisinde de siyasi-kültürel çatışmaların zemini oluşturmuştur (SEKAM, 2016). Savaş sonrası dünyada değişen dengelerden ve ekonomik kalkınmaya bağlı olarak ortaya çıkan tüketim toplumundan rahatsızlık duymaya başlayan, çoğunlukla üniversite öğrencilerinden oluşan bu gençler, dünyada başkaldırı düzenlemişlerdir (Şahinbaş, 2016, s.43-44). ABD ve Batı Avrupa’da 68 olayları daha çok sosyal ve kültürel içerikli iken üçüncü dünya ülkelerindeki olaylar ise siyasal içerikli olmuştur. Türkiye’de özellikle Paris’teki öğrenci ayaklanmalarının etkisiyle baş gösteren gençlik olaylarında, eğitime daha fazla kaynak ayrılması ve öğrencilerin okul yönetiminde daha çok hak sahibi olması gibi konular hâkim olmuştur. Bununla birlikte, kapitalist ekonomik sistem ve Amerikan hayat tarzı karşıtlığı da gençlik olaylarının önemli bir nedeni olmuştur (SEKAM, 2016, s. 18-19).

Bulut’a göre, Türkiye’deki 68 kuşağı ile Batı ve Amerika’daki 68 kuşağı birbirinden farklılık göstermektedir. Batıdaki öğrenci olaylarında yaşananlar kısa süreli ve geçiciyken Türkiye’de yaşanan olaylar daha uzun süreli ve köklü olmuştur. Yaşanan olaylara yalnızca gençler değil, aynı zamanda aydınlar, siyasetçiler hatta toplumun her kesimi tepki göstermiştir. Bulut’un ifadesiyle bu hareket; “... 50’lerde temeli atılan sorunların ve Atatürk anlayışından uzaklaşan bir iktidarın getirdiği sorunlarla devam ederek, 65’lerden başlayan, ’68’de doruğa ulaşan ve 69’da yavaş yavaş geriye çekilen bir toplumsal kitle hareketiydi.” (2011, s.145). Bu kuşağa ilişkin Lüküslü, sağ ve sol arasında kutuplaşmış olsalar da her iki tarafın -özellikle 70’li yıllarda- asıl amacının memleketi kurtarmak olduğunu ve tarafların düşüncelerinin devlet merkezli olduğunu belirtmektedir (2015, s.15).

80 Gençliği tipolojisini anlamak için kuşkusuz öncelikli olarak 80 darbesinin açıklanması gerekmektedir. 12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Kuvvetleri ülkenin yönetimine el koymuş, Milli Güvenlik Konseyi hükümeti feshederek hükümetin siyasal faaliyetlerini yasaklamış, yeni bir hükümet ve yasama organı kuruluncaya kadar yasama ve yürütme yetkilerini almıştır (Dursun, 2008, s. 423). Darbenin siyasal dönüştürücülüğü dışında bu dönemde ekonomik ve kültürel anlamda yaşanan gelişmeler de toplumsal yapının dönüşümünde etkili olmuştur.

Bozkurt, Özal'ın bu dönemdeki "köşeyi dönmek" söyleminin döneme özgü bir tür akılcı/pragmatist etik yaratma arayışı olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Yazara göre, bu söylemle pragmatizmi, göreceliliği, kültürel melezleşmeyi, hazcılığı, tüketimi, önce kendini düşünmeyi, bireyin ne vatan millet ne de başka bir şey uğruna feda edilmesi gerektiğini savunan bir anlayış hâkim olmuştur. (2000, s.57-59). Yaman'a göre, darbe sonrası yaşanan kaotik durum, gençlik hareket ve örgütlerinin darbe sürecini hazırlayan temel etmen olarak nitelendirilerek suçlu ilan edilmesi ve yasal olarak cezalandırılması, kaçınılmaz olarak Türkiye'de gençlik meselesinin yeniden tanımlandığı bir dönemin kapısını aralamıştır. (2013, s.119-120).

Lüküslü, 80 Gençliği için apolitik veya depolitize kuşak tanımının yapıldığını, bu kuşağın düşünce ve davranışlarının devlet eksenli olmaktan ziyade birey eksenli olduğunun hâkim düşünce olduğunu ifade etmektedir (2015, s.16). Yazara göre, uygulanan neo-liberal politikaların o dönemde yetişmekte olan gençler üzerinde etkisi kaçınılmazdı. Hatta bu politikalar gençlerin üniversite seçimlerini dahi etkilemekteydi. Lüküslü bu durumu; "*Ekonominin dışa açıldığı, yabancı malların iç pazarda yer bulduğu ve yurtdışı ticarete önem verildiği bir dönemde ... İngilizce eğitim veren Boğaziçi Üniversitesi gibi üniversiteler ... işletme, uluslararası ilişkiler ve ekonomi gibi bölümler '80 sonrası gençliğin rüyalarını süsler hale geldi.*" sözleriyle özetlemektedir (2015, s.122). Bununla birlikte yazar, gençliğin her şeyden önce biyolojik bir evreye işaret ettiğini, aynı zamanda sosyolojik bir kategori olduğunu ve çeşitli toplumlara göre değişkenlik gösterdiğini söylemekte ancak siyasal bir kategori veya siyasal bir kimlik olmadığını altını çizmektedir. Bu nedenle de 80 ve sonrası söz konusu olduğunda gençliğin küçümsenmeden, apolitik gibi belirli etiketlerle kodlanmadan ele alınması gerektiğini ifade etmektedir (2015, s.196). Ancak SEKAM'ın raporuna göre, bu dönemde amaçlanan ve oluşturulan tipik genç karakteri; apolitik, bireyci, tüketici ve gösterişçi özelliklere sahiptir. 80'li yıllarda eğitilmiş ve orta-üst gelir düzeyine sahip ailelerin çocuklarını adlandırmak için kullanılan kavram ise yuppie'dir (2016, s.22). Özonur, yuppie kelimesinin İngilizce'deki genç (young), kentli (urban) ve profesyonel (professional) kelimelerinin ilk harfleriyle oluşturulduğunu söylemektedir. Yazar, kavramın önceki sınıflardan farklı olarak 1980'li yıllardan itibaren küresel gelişmelere

bağlı olarak ortaya çıkmış yeni orta sınıfı tarif etmek için kullanıldığını ifade etmektedir (2010, s.188).

Dekker ve Aster, yuppie kelimesinin ilk 1983 yılında gazeteciler tarafından kullanıldığını ve haber dergisi Newsweek tarafından 1984 yılının yuppie yılı ilan edildiğini belirtmektedir. Yazarlar yuppie kişileri genç, büyük şehirlerde yetişen, iyi işlerde profesyonel olarak çalışan, yüksek gelir elde eden, kariyer bilincine sahip, çok çalışmayı hedonist bir yaşam tarzıyla birleştiren, ideolojik kavramları reddeden, materyalist, özgürce para harcayan, sağlığa, fiziksel zindeliğe, statüye, prestije, güce, paraya ve tanınmaya önem veren, kendi maddi refahlarıyla meşgul, tutum ve değerler açısından son derece müsamahakâr, politik olarak liberal ama ekonomik olarak muhafazakâr kişiler nitelemektedir (2018, s.310). Kozanoğlu'nun ifadesine göre “*yuppie'lerin baş aktörlerinden biri veya senaryoya göre kötü adam olduğu 80'li yılların vahşi kapitalizminin simgeleri, kendileri sınıf atlama sürecini yaşamış, 'hep daha' hirsını hiç kaybetmemiş Reagan, Thatcher, Özal.*” olmuştur. Zira yazara göre, Türkiye’de 80’li yılların değerler sistemini en çok etkileyen kişi Turgut Özal’dır ve dönemin politikalarında, ruhunda ve yuppie kavramının anlamında sınıf atlamak anahtar kelimedir (1993, s.10). Tüm bunlar neticesinde, 90 Gençliği tipolojisinde bu dönemde uygulanan politikaların toplumsal, kültürel ve ekonomik çıktılarının izleri görülmektedir.

Türkiye’deki neoliberalleşme süreci, 1989-1990’da ulusal mali piyasaların serbestleştirilmesi ve uluslararası sermaye hareketleri üzerindeki kambiyo kontrollerinin kaldırılması sonucunda tamamlanmıştır. 1990’lı yıllarda artık bütünüyle dışa açık bir makroekonomik uyum süreci yaşanarak ulusal ekonominin birikim ve büyüme ilişkileri de bu sürece uygun olarak yeniden biçimlenmiştir (Yeldan, 2002, s.146). Yağlı’nın ifadesine göre, 1980’li yıllarda neoliberal politikalarla başlayan değişim, modernleşme ve küreselleşmenin etkisiyle toplum yapısını değiştirdiği kadar medyayı da değiştirmiştir. Toplumu giderek kendisine bağımlı hale getirmeye başlayan, egemen gücün çıkarlarına uygun olacak biçimde bireyleri yönlendiren medyanın etkisiyle bireyler, başat ekonomik gücün amaçlarına uygun birer tüketici kimliğine bürünmüştür. (2012, s.134).

Tüm bu değişen toplumsal yapı içerisinde 90 Gençliğini tanımlamak için “*tiki*” kavramı kullanılmaktadır. SEKAM’a göre “*Hayatlarını genellikle ekonomik manipülasyonlarla kazanan yuppieler, küreselleşen dünyanın yeni iktidar ve iş*

odaklarına nüfuz edebilecek bir eğitimi haiz olan gençlerdi. On yıl sonra ise gençlerin yeni hali, yeni bir kelimeyi kavramsallaştırılacaktır.” (2016, s. 24). Lümpen Sözlüğü’nde ciks olarak da geçen tiki kavramı, Amerikan kültürüne özenen, buna uygun davranan, giyinen ve konuşan genç olarak tanımlanmaktadır. Kavram daha çok varsıl ve kentli ailelerin çocuklarından, modayı ve trendi takip eden, kulüp tarzı müzikler dinleyen, spor arabalara binen ve marka giyinen gençler için kullanılmaktadır (Tülek, 2014, s.120).

90’lı yılların pahalı kalem markası Rotring’in Tikky serisinden adını alan “tiki gençlik” tipolojisi, Lüküslü’ye göre dış görünüşe her şeyden çok önem veren, marka giymeye meraklı, tüketim toplumunun pasif bir izleyicisi hatta kölesidir. Tiki kavramı, kendilerini tikilerden farklı gören anti-tikiler tarafından ortaya atılmıştır. Bu dönemin tiki gençleri, unvanlarını aldıkları Tikky marka kalemleri gömlek ceplerine takıp gezmekte hatta koleksiyonlarını yapmaktadır. Lüküslü’nün ifadesiyle “*Türk toplumunun tüketim toplumuyla tanıştığı bir dönemin gençleri olan bu kuşak ister istemez tüketim toplumuyla özdeşleştirilir.*” (2015, s. 125). Benzer şekilde Deniz’e göre de tikilik, tüketim kültürünü özümseyen gençler için kullanılmaktadır. Tüketim, burada ihtiyaçtan değil; toplum içerisinde yerini görünür kılmak ya da daha üst statülere ait görünmek için ortaya çıkan bir araçtır. Yuppie ile tiki arasındaki farklılığa değinen Deniz, yuppielerin 80’li yıllarda kendilerine yuppie denilmesinden çok fazla rahatsız olmadığını ancak kendisine tiki denilen gençlerin bu kavramı kabullenmekten kaçındığını söylemektedir. Tiki genç, öncülleri olan yuppielerden daha yatay bir toplumsallık içerisinde marka kullanarak markalaşmaya çalışmaktadır. Yazarın ifadesiyle; “*Hem yuppie hem de tiki gençlerin öne çıkan en önemli özellikleri, bireysel farklılıklarını lüks tüketime ulaşma üzerine kurmalarındır. Lüks tüketimi görünür ve sürdürülebilir kıldıkça kendilerini gerçekleştirdikleri sanısına kapılmaktadırlar.*” (2012, s.122).

Lüküslü, yuppie ve tikiden sonra 2004 yılında Türkiye’nin metroseksüellik kavramıyla tanıştığını ifade etmektedir. Yazar, dış görünüşüne önem veren, bakımlı erkekleri tarif etmek için kullanılan metroseksüel kavramının ilk olarak Mark Simpson isimli İngiliz gazeteci tarafından kullanıldığını, Türk magazin basınının kelimeyle bir süre oldukça ilgilendiğini belirtmektedir. Yazara göre tüm bu kavramlar, neo-liberalizme ve tüketim toplumuna gönderme yapmakta ve paranın toplumda kazandığı önemi işaret etmektedir (2015, s. 125).

Milenyum Gençliği tipolojisi ise 2000 sonrası dönemde genç olan kişileri tanımlamak için kullanılmaktadır. 2000’li yıllar dünyada küreselleşme ve bilişim çağı gelişmelerinin yaygın ve etkin biçimde insan hayatını etkilediği bir dönem olmuştur. Türkiye’de ise gündem hak, özgürlük, devletin küçültülmesi, demokrasinin güçlendirilmesi, sivil alanın genişlemesi, ekonomik kalkınma, kamunun yeniden yapılandırılması gibi konulardan oluşmuştur. (Ertugay, 2011, s.12). Küreselleşme, bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, medyadaki sermaye ve mülkiyet yapısının değişimi, toplumun tüketim toplumu haline gelmesi gibi durumlar çerçevesinde 2000’li yıllarda Türkiye’nin gündemi bir hayli yoğun ve karmaşık iken bu etmenler neticesinde şekillenen milenyum gençliğinin özellikleri ise bir o kadar belirgindir. Milenyum gençliği araştırmalarında genç kimliğinin geleneksel ve modern değerleri kolaj yapan postmodern kültürü içselleştirdiği görülmektedir. Bu dönemin gençleri bir yandan bireyci diğer yandan cemaatçi değerler taşımaktadır (Bayhan, 2015, s.366). Lüküslü ve Yücel, 2000’li yılların Türkiye’inde gençliğin inşa edilmesi, gençlik üzerinden geleceğe hükmetme çabası, gençliğe siyasal bir misyon verilmesi durumlarının devam ettiğini ve farklı siyasal projelerin farklı gençlik mitleri olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, 2000’li yıllarda dünyada olduğu gibi Türkiye’de de tekil gençlik mitinden ziyade, çoğul gençlik mitlerinin varlığı hissedilmektedir (2013, s.16).

SEKAM’ın çalışmasında 2000’li yılların gençliğinin “internet gençliği” ve “cool gençlik” kavramları altında incelenebileceği belirtilmektedir (2016, s. 25-33). İnternet gençliği; yoğun biçimde bilgisayar ve internet kullanan, internette oyun oynayan, sohbet eden, sanal topluluklara katılan, elektronik olarak haberleşme, bilişim ve iletişim etkinliklerinde bulunan, internet ortamlarında sosyalleşen genç bireylerden oluşan kitle olarak açıklanmaktadır (Karaca, 2007a, s.11). Güzel’e göre gençler için internet, hiyerarşinin olmadığı, sınırsız ve bir özgürlük alanı olduğu için bir çekim merkezi olmasına karşın, internetin sunmuş olduğu kültürel formlar ve kimlikler, gençleri özgürleştirmek yerine başatlaşmış ve gittikçe homojenleşen bir kültüre eklemlemektedir (2006, s.14).

Karaca, bu kitlenin çok ciddi bir güven ve kişilik krizi ile karşı karşıya olduğunu ifade etmektedir. Çünkü sanal dünyada yeni ilişkiler arayan ama gerçek ilişkileri giderek azalan genç kitle, sanal ilişkilere karşı ciddi bir güvensizlik sergilediği gibi şahsi

gelecekleri konusunda da karamsardır. Bununla birlikte yazara göre okuyup araştırmama, sosyal ve entelektüel etkinliklere katılmama, yalan söyleme, şiddet eğilimi gösterme ve tutarsız davranışlar sergileme de genç kitlenin kimlik, kişilik, kültür ve değerler konusunda çöküş yaşayabilmesine neden olmaktadır (2007b, s.435-437). SEKAM'ın çalışmasında internet gençliğinin iki farklı kimliğinin bulunduğu aktarılmaktadır:

Birincisi; özellikle sahip olmayı istemediği ya da gizlemek istediği özelliklerini de içeren gerçek yaşam kimliği, ikincisi ise; istediği ya da gerçek yaşamda sahip olamayıp da hayalini kurduğu vasıflara büründüğü sanal yaşam kimliğidir. Sanal yaşam kimliği, bireyin istek ve arzuları doğrultusunda şekillenebildiği için, birey tarafından daha çok kabullenilmektedir. İnternet ortamında yeni edinilmiş sahte ya da gizli kimlikleri ile bireyler yenilik arayışları, özgürlük istekleri, toplumsal baskı ve normlardan uzak duygu ve düşüncelerin ifade edildiği, farklı gruplara karışabildikleri vb. olanaklara sahiptir. Dolayısıyla birey sohbet odaları, tartışma forumları gibi çeşitli sanal ortamlarda kendi oluşturduğu sanal kimliği kullanabilmek için internette daha çok zaman geçirmektedir. Bu ise internet bağımlılığı denilen bir problemin oluşumuna yol açmaktadır (2016, s.29).

Cool gençlik tipolojisinde karşımıza çıkan ve rahat, havalı anlamına gelen “cool” kavramı; nezaket ve sakinliği, kavga ve tartışmayı savuşturabilmeyi, yiğitlik ve erdemi ifade eden Afrika kökenli “itutu” kavramından gelmektedir. Deniz, cool'lukla ilgili tipolojinin kendi içinde cool olamamış, cool genç ve anti-cool şeklinde üçe ayrıldığını ve bu tipolojinin Abadan'ın başarılı-maddeci genç tipinin evrilmiş hali olduğunu ifade etmektedir (2012, s. 123-137).

Deniz, kendini cool gören gençlerin Batı kültürü ile yerel değerleri harmanlayan eklektik bir yaşam tarzına sahip olduğunu söylediklerini ifade etmektedir. Cool genç, lise döneminde “artist” olarak adlandırılabilirken üniversite döneminde ise ağırbaşlı olarak açıklanabilmektedir. Anti-cool gençler, cool gençleri dejenere, özentici, ezberci, “kasım kasım kasılan”, burnu havada, cool olabilmek için maddi imkanlarını zorlayan, parayı ön planda tutan, marka takıntılı, popülerlik düşkünü, dünyadan bihaber, tepeden bakan, dikkat çekmeye çalışan hatta egoizme esir vb. ifadelerle niteleyebilmektedir. Cool olamayan gençler, coolluk ya da cool gençler için olumsuz düşünceler barındırmamakta, aksine cool olmanın rahat, vurdumduymaz, havalı, modayla ilgili, tarz sahibi olmakla ilgili olduğunu düşünmektedir. Kendini hiç veya bazen cool görmeyen gençler, cool olamamalarını çekingen, arkadaş canlısı, sempatik, sıcakkanlı, konuşkan olup ciddiyetsiz olamamaları ve gündelik problemlerle uğraşmalarıyla ilişkilendirmektedir. Cool gencin giyim tarzı ve konuşması dışında tercih ettiği mekânlar da cool tipolojisine dâhildir. Cool

genç, kendini arkadaşlarıyla rahat hissedeceği, rahat bir şekilde kahkaha atabileceği ve bunun yadırganmadığı, lükse kaçan veya sokak aralarında bulunan otantik yeme-içme ve müzik dinleme mekânlarını tercih etmektedir. (2012, s.129-138).

Gençlik tipolojileriyle son dönemde öne çıkan kavramlardan bir diğeri de apaçi gençliktir. Tığlı (2012), işçi sınıfına ait olan ve gecekonduda yaşayan gençleri tanımlamak için kullanılan apaçi tanımının küçümseyici bir sözcük olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Yazar, kavramın Türkiye’de son dönemde popüler kültürde yerini aldığını ve bir alt kültürün öğelerini oluşturan apaçi gençlerin dış görünüşleri, müzik tarzları ve mekân kullanımlarıyla toplumdan ayrıştıklarını ifade etmektedir. Tülek’in Lümpen Sözlüğü’nde apaçi, “*genellikle düşük ekonomik gelir grubuna mensup gençlerin üst orta sınıf görünüm özelliklerini sergilemeye çalışması*” olarak tanımlanmaktadır. Bunun sonucunda, kimi zaman abartılı bir görsel, davranışsal tutumun ortaya çıkması kaçınılmazdır (2014, s.12).

Yaman, apaçi gençleri yirmi sekiz maddede apaçi gençleri özetlemektedir. Yazara göre apaçi; görünür olmak isteyen, fakir-yoksul olan, renkli ve dikkat çekici giyinen, mıknaşlı küpe kullanan, genelde işsiz veya çırak olan, barlarda, kafelerde, restoranlarda komilik, bulaşıkçılık, garsonluk, meydancılık işlerinde veya konfeksiyon atölyelerinde çalışan, ortaokul-liseden terk veya mezun, tekno, arabesk, elektronik müzik dinleyen, arkadaş grubuyla birlikte vakit geçiren, saçlarına çok önem veren ve çok jöle kullanan, jöleyle saçlarını diken, genelde Doğan ve Şahin olan modifiye araçlar kullanan, sigara vb. bağımlılık yapan madde kullanan, silah, tespih, bıçak vb. şeylerle fotoğraf çektiren, Facebook’ta çok vakit geçiren, lunaparka, internet kafeye, bara sık giden, yoksul semtlerde yaşayıp zengin semtlerde ve kent merkezlerinde vakit geçiren, sevgili edinmek için çaba harcayan, lise okul çıkışlarında görülen, taklit marka kıyafetler giyen, cep telefonuna önem veren ve sık fotoğraf çekilen, kısaltmalar yaparak ve yeni kelimeler türeterek Türkçe’yi sözlü ve yazılı çarpık kullanan, dans etmeyi çok seven ve farklı dans figürleri üretmeye çalışan, amele, maganda, kıro şeklinde tanımlanan, uzak durulması gereken kişi olarak görülen, takma isim kullanan, şiddete karışan veya karıştığı düşünülen, köyden kente göç etmiş olabilen, genelde fiziksel açıdan zayıf olup dar kot pantolon giyen, spor yapmak için daha çok futbolu tercih eden ve “tribünlerde takılan” ifadeleriyle açıklamaktadır (2012, s. 90-91).

Üniversite gençliği üzerine birçok araştırmanın yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda, üniversite gençliğinin de bir gençlik tipolojisi olarak sınıflandırılabilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Üniversite gençliğini diğer gençlik tipolojilerinden ayıran en önemli özellik, gençlerin geleceğin bilgili yönetici ve karar verici aday olmalarıdır. Toplumun sosyo-kültürel yapısının en dinamik, yeni ve gelecek unsurlarını sergilediği ifade edilen bu gençliğin meslek sahibi olmak için çalışması ve kariyer yapması, gençlerin üzerinde farklı bir yükün olmasına neden olmaktadır (Aykaç vd., 2003, s.13).

YÖK tarafından açıklanan sayılar, Türkiye'deki üniversite gençliğinin nicelik bakımından Türkiye'deki genç kitle arasında önemli bir yeri kapsadığını ortaya koymaktadır. Öyle ki Türkiye'de 2021-2022 akademik yılında yükseköğretimdeki öğrenci sayısının 8.240.997 kişi olduğu paylaşılmıştır. Bununla birlikte YÖK, öğrencilerin %50,3'ünün erkek, %49,7'sinin kadın olduğunu, 3.250.101'inin ön lisans, 4.579.047'sinin lisans, 358.271'inin yüksek lisans ve 109.540'inin doktora programlarında öğrenim gördüğünü duyurmuştur. Bu öğrencilerden 7.616.360'ı devlet üniversitelerinde okurken 671.437'si ise vakıf üniversitelerinde öğrenim görmektedir.⁵

Tipolojiler, araştırma öznesindeki benzerlik ve farklılıkları sistemli bir şekilde ortaya koymayı hedefleyen bir kavram olduğu için gençlik tipolojilerini dindar gençlik, ülkücü gençlik, dijital gençlik, LGBT gençlik veya queer gençlik vb. isimlerle çoğaltmak mümkündür. Ancak bu örneklerdeki gibi yaşam tarzı, dünya görüşü veya eğilimler bağlamında bir isimlendirme yapılacak olduğunda sayısız gençlik tipolojisi ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak gençlik tipolojilerinin gençlik araştırmalarında örneklem seçilen genç kitle hakkında tarihsel-dönemsel, ekonomik, sosyal, kültürel, politik vb. birçok bağlamda bilgiler ortaya koyan, konuya ilişkin bir çerçeve ve sınırlılık çizen bir kavram olduğu söylenebilir.

1.1.3. Kuşak Sınıflandırması

Günümüzün mevcut genç kitlesi, tüm kuşaklar içerisinde Y ve Z Kuşağından oluşmaktadır. Bu nedenle, bugünün genç kitlesini anlamak için kuşak kavramına

⁵ <https://istatistik.yok.gov.tr/>

değınilmesi önem arz etmektedir. İnsanların algılama biçimleri, beklentileri, hayata bakışları, öncelikleri ve davranışları zaman kavramına bağlı olarak değışmektedir. Araştırmacılar, yakın dönemlerde doğan insanların benzer özelliklere, her bir jenerasyonun da birbirinden farklı özelliklere sahip olması sonucunda kuşak kavramına ilişkin araştırmalar yapmıştır (Adıgüzel vd., 2014, s.165).

En genel tanımıyla kuşak kavramı, bir toplumun yaklaşık olarak aynı zamanlarda doğan üyelerinden oluşan yaş gruplarının bir biçimi anlamına gelmekte ve bir nesil ile öteki arasında geçen dönem için kullanılmaktadır (Marshall, 2005, s. 439). Strauss ve Howe tarafından ortaya konan kuşak kuramında kavram, belli bir dönemde doğmuş ve büyümüş olan ve aynı yaş grubu içinde yer alan kişilerin benzer davranışlar sergilediğı ve her yeni bir kuşakta bu davranış özelliklerinin değışebildiğı söylenmektedir. Ancak kuşakları birbirinden keskin çizgilerle ayırmak ve sınıflandırmak pek mümkün değildir. (Moss, 2010).

TDK'nın tanımına göre kuşak *“Yaklaşık olarak aynı yıllarda doğmuş, aynı çağın şartlarını, dolayısıyla birbirine benzer sıkıntıları, kaderleri paylaşmış, benzer ödevlerle yükümlü olmuş kişilerin topluluğı”* anlamına gelmektedir.⁶ Kuşak kavramının oluşumunda yaş olgusunun, fiziksel yaşın ve yaşam seyri teorisinin etkili olduğunu ifade edilmektedir (Adıgüzel vd, 2014, s.165). Yaş, TDK'nın tanımına göre *“Bir varlığın doğmasından başlayarak yaşamı boyunca tekrarlanan belirli zaman aralıklarının toplamı veya doğuştan beri geçen süre ve yıl birimi ile ölçülen zaman”* olarak açıklanmaktadır.⁷ Fiziksel yaş, bebeklerin doğumuyla başlamasına karşın numerik anlamda kullanılan yaş olgusunda toplumun kültürel yapısı, değer yargıları, gelişmişlik düzeyleri ve bilgi düzeyi de önemlidir. Zira buradaki sistem, kapitalizmin etkisiyle önemini arttırmış takvim sistemine dayandırılmaktadır (Adıgüzel vd, 2014, s.168).

Kuşak çalışmalarında beş farklı kuşağın varlığından söz edilmektedir. Bunlar; Gelenekselciler Kuşağı, Bebek Patlaması, X Kuşağı, Y Kuşağı ve Z Kuşağı şeklindedir. Gelenekselciler Kuşağı (Traditionalist) ya da diğeri adıyla Sessiz Kuşak, 1927-1945 arasında doğan kişiler için kullanılmaktadır. Bejtkovsky bu kuşağın sadık, vatansever, kurumlara inanan, çoğı zaman tek bir kurum için çalışma planına sahip, çalışmayı görev

⁶ <https://sozluk.gov.tr/>

⁷ <https://sozluk.gov.tr/>

ve zorunluluk olarak gören, para kazanmaya ve biriktirmeye önem veren ve bunun sonucunda zengin olan nesil olduğunu ifade etmektedir (2016, s.27). Veteranlar olarak da adlandırılan bu kuşak, içinde bulunduğu dönem itibariyle 1929 Dünya Ekonomik Buhranı'ndan ve 2. Dünya Savaşı'nın sonuçlarından etkilenmiş savaş döneminin insanlarıdır (Anbar ve Anbar, 2020 s.102).

1946 ile 1964 arasında doğan bireylerin oluşturduğu ve “soğuk savaş çocukları” olarak da adlandırılan Bebek Patlaması Kuşağı (Baby Boomer), 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından bir dizi sanayileşmiş ülkede doğum oranındaki artışa bağlı olarak adını almış bir kuşaktır (Phillipson, 2007, s.7). Benlisoy'a göre (2008), 68 Kuşağının mimarları olan Bebek Patlaması Kuşağı; kanaatkâr, duygusal, sadakat duygusu yüksek, otoriteye bağlı, gelenek ve kültürüne bağlı, idealist, rekabetçi, tek bir işte uzun süre çalışan ve “çalışmak için yaşamak” felsefesini benimseyen, emeklilik sonrasında dahi çalışabilen bir kuşak olarak karşımıza çıkmaktadır.

X Kuşağı, 1965-1980 arasında doğan kişiler için kullanılmaktadır. Marshall'ın ifadesiyle “*Her kuşak içinde, gerçeklikle ilgili birbiriyle çatışan ve kısmen cinsiyet, etnik köken ve toplumsal sınıf gibi başka özelliklerden kaynaklanan görüşler olabilir.*” (2005, s. 439). X Kuşağı, politik anlamda topluma aykırı duruş sergileyebilen, giyim tarzından müzik dinleme alışkanlıklarına kadar farklı yaşam biçimine sahip olan bir kuşak olarak açıklanmaktadır. Bu kuşağın aynı zamanda iş yaşamında sadık, kanaatkâr ve bir işte uzun yıllar çalışabilen, teknolojiyi kullanmak zorunda olduğu için kullanabilen, toplumsal meselelere duyarlı kişilerden oluştuğu ifade edilmektedir (Aydın ve Başol, 2014, s.2).

Knezevic, Falat ve Mestrovic, X Kuşağı'nın kendine güvenen, maddi konularda temkinli davranan, şüpheli, bağımsızlığa önem veren kişilerden oluştuğunu söylemektedir. Yazarlara göre bu kuşak, aile ve iş yaşamı arasındaki dengeye önem veren, etrafındaki insanlardan da bu dengeye saygı duymasını bekleyen, bir şirkette yükselmek için kişisel yaşamını feda etmeye inanmayan, rekabetçi, daha az hiyerarşik yapıları tercih eden bir kuşaktır (2020, s.3). X Kuşağı, Vietnam Savaşı, petrol krizi, Berlin duvarının yıkılması, ekonomik istikrarsızlık vb. toplumsal olaylara tanıklık ettiği ve evlilik ile doğum oranlarının düştüğü, aile bağlarının görece zayıfladığı bir döneme denk geldiği için kayıp kuşak olarak da adlandırılabilir (Anbar ve Anbar, 2020, s.106; Adıgüzel vd, 2014, s.103).

Y Kuşığı, literatürde farklı tanımlar bulunmasına karşın yaygın kullanım doğrultusunda ele alındığında 1980 ve 2000 yılları arasında doğan kişiler için kullanılmaktadır. Bejtkovsky'ye göre, Y Kuşığı ilk küresel kuşaktır (2016, s.28). Tosun, bu kuşağın kendisinden önceki kuşak gibi kanaatkâr ve idealist olduğunu, geniş bir sınıf olmaları nedeniyle pazarlamacılar açısından önem arz ettiğini söylemektedir. 1946-1964 yılları arasında doğan kişilerin çocuklarının oluşturduğu bu kuşağın aynı zamanda teknolojiyle iç içe olduğunu ve bu konuda bilinçli olmaları sebebiyle dijital nesil olarak da adlandırıldığını ifade etmektedir. Bu gruba ait kişiler, markaların özellikle tüketicileriyle ilişkilerini biçimlendirdikleri yaş aralığında olduğu için pazarlama sektörünün en çok ulaşmak istediği sınıfı oluşturmaktadır. Öyle ki teknoloji, otomobil, seyahat, ev ve mobilya sektörünün başlıca hedef grupları arasındadır (2018, s.86). İsmi İngilizce'deki "why" kelimesindeki y harfinden alan Y Kuşığı, literatürde *echo-boomers*, internet kuşığı, *millenial* ve *nexters* isimleriyle de anılmaktadır. Karahasan'a göre Y Kuşığı; özgürlük arayan, kendine güvenen, tercihlerine saygı duyulmasını talep eden, sabırsız, kesintisiz biçimde bağlantıda olmayı isteyen, manipüle edildiğini ve yönlendirildiğini düşündüğünde büyük tepki veren, yapaylıktan hoşlanmayan, kendilerini anlamayan ve hayatlarına katkıda bulunmayan kişi, kuruluş ve markalardan uzak duran kişilerden oluşmaktadır (2012, s.89). Farklı kaynaklarda Y Kuşığı; interneti kullanma konusunda deneyimli, kendini geliştirmeye önem veren, önceki kuşaklara kıyasla eğitim seviyesi yüksek, öğrenmeye açık, hızlı düşünebilen, hedef odaklı, kültürel açıdan zengin, bilinçli tüketici, iş konusunda gelirinden önce insani çalışma saatlerini ve sosyal yardım gibi konuları önemseyen, yüksek motivasyona ve adaptasyon becerisine sahip, çoklu görevlerde çalışabilen, toplum ve doğayla ilgili konularda duyarlı olmaya önem veren ancak motivasyonunu hızlı kaybedebilen, sabırsız ve aşırı özgüvenli hareket edebilen, özgürlüğüne düşkün kişiler olarak tanımlanmaktadır (Güler ve Karadeniz, 2021, s.66; Anbar ve Anbar, s.108; Adıgüzel vd, 2014, s.174).

Z Kuşığı ise literatürde farklı tanımlar bulunmasına karşın 2000 yılından sonra doğan kişiler için kullanılmaktadır. Henüz gelişmekte olan Y Kuşığı, İnternet Kuşığı, Kristal Kuşak, Facebook nesli, dijital yerliler, *igeneration* olarak da adlandırılabilir. Bu kuşak farklı kaymaklarda her zaman çevrimiçi, pratik, akıllı olmaktan çok zeki, cesur, liderliği ele almayı seven, kendilerinden öncekilere göre daha

sabırsız ve çevik, sürekli yeni zorluklar ve dürtüler arayan, değişimden korkmayan, internet sayesinde çok fazla bilgiye sahip olabilen, bağıllık duygusu olmayan, , her yerde evi gibi hissedebilen, anı yaşayan, ilişkilerinde sanal ve yüzeysel, sezgisel, her şeye hızlı tepki veren, bilgi erişimi ve içerik aramada hızlı kişiler olarak açıklanmaktadır. Bu kuşağın kelime tercihleri ve ifade tarzı konusunda ebeveynlerinden ayrıldığı vurgulanmaktadır (Nazlı, 2021, s.14; Bencsik, Juhasz ve Horvath-Csikos, 2016, s.92-96).

Z Kuşağı'nın teknolojiyi kullanma konusunda tüm kuşaklar arasında en kabiliyetli kuşak olduğu ifade edilmektedir. Tosun'a göre Z Kuşağı dünyayı televizyondan öğrenmek ve takip etmek yerine interneti tercih eden, iletişimlerini e-posta, WhatsApp gibi teknolojik iletişim kanallarıyla kuran, internet aracılığıyla dünyanın çeşitli bölgelerinden arkadaşlıklar kurabilen bir kuşaktır (2018, s.86). Tuncer'in ifadesiyle teknoloji ve internetle doğan Z kuşağı için bilgisayarlar, akıllı telefonlar veya tabletler, X ve Y kuşağına kıyasla çok daha fazla şey ifade etmektedir. Bu kuşak için günlük yaşam ağlar üzerinden ilerlemektedir. Öyle ki bir yandan yemek yerken diğer yandan müzik dinlemek, akıp giden sosyal medya iletilerine bakarken yemeğin fotoğrafını çekip Instagram'da paylaşmak Z kuşağı için son derece normal ve kolay bir eylemdir (2016, s.35-36).

Sonuç olarak kuşak kavramı, aynı ya da birbirine çok yakın tarihlerde doğup büyümüş, iş ve sosyal yaşam dinamiklerinden tüketim alışkanlıklarına ve hatta dünya görüşüne kadar benzer özelliklere sahip insanlar için kullanılmaktadır. Bu kuşakların ortaya çıkmasında veya birbirinden farklılaşmasında savaş, ekonomik kriz gibi toplumsal olaylar ile teknolojik gelişmelerin etkili olduğu görülmektedir. Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın gençlik tanımında 14-29 yaş arasındaki kişilerin genç kabul edildiği göz önünde bulundurulduğunda, içinde bulunduğumuz mevcut tarihte Z Kuşağı'nın tamamının, Y Kuşağı'nın ise bir kısmının gençlerden oluştuğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

1.1.4. Bir Alt Kültür Olarak Gençlik Kültürü

Raymond Williams (1960), tanımlanması en zor kavramlardan biri olarak gördüğü kültürü yaşamımızın sosyal, ekonomik ve politik alanlarında meydana gelmiş veya süregelen olayların bir tür kaydı, haritası ve yansıması şeklinde açıklamaktadır.

Eliot, kültür için “doğumdan ölüme, sabahdan akşama kadar ve hatta uykuda bile bir halkın sahip olduğu inancı, bir bakıma ‘bütün bir yaşama şekli’ olarak görebiliriz ve bu hayat şekline de kültür diyebiliriz” tanımını yapmaktadır (1987, s. 23). Giddens’a göre de kültür belirli bir grubun ayırt edici özellikleri olan değerler, törenler ve yaşam biçimleridir (2012, s.1066). Her kültürün içerisinde homojen yapıda olmayan, üzerine genel geçer tanımlamaların yapılamadığı toplumsal-kültürel grupları bulunmaktadır. Gençlik de bu gruplardan biridir ve kültürle arasında yapısal bir bağ bulunmaktadır. Öyle ki gençlik literatürüne bakıldığında, gençliğin sahip olduğu kültürün bir alt kültür olarak adlandırıldığı görülmektedir.

Alt kültür; nüfusun, toplumun genelinden kültürel kalıp bakımından ayırt edilebilir olan herhangi bir parçası olarak tanımlanmaktadır (Giddens, 2012, s.1052). Bahar’a göre alt kültürler, toplumlardaki farklı sosyo-ekonomik ya da etnik grupların ana kültürden ayrılan, farklılaşan toplumsal kuralları ve yaşam tarzlarıdır (2009, s.56). Chris Jenks, *Alt kültür* isimli kitabında kavramı ilk Milton M. Gordon’un (1947) ortaya koyduğunu, kavramın 2. Dünya Savaşı yıllarına kadar yaygın kullanılmadığını ifade etmektedir. Jenks, Gordon’un alt kültür kavramını ulusal kültür içinde sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge ya da kent sakinliği, dini inanç gibi ögelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan ancak bir araya geldiğinde o kültürdeki birey üzerinde işlevsel ve bütüncül bir etki oluşturan alt bölüm olarak tanımladığını ifade etmektedir (2005, s. 22).

Doğan, toplumun genel dokusu, geleneksel değerleri ve yaşam biçimlerinden farklılık gösteren her grupsal hareketin bir tür alt kültür olduğunu söylemektedir. Azınlıklar, göçmenler, çingeneler, gençlik grupları, dini cemaatler de bunun ilk örnekleridir. Yazar, özellikle azınlık ve çingenelerin tüm zamanlar için alt kültür olma özelliği taşıdığını belirtmektedir. Alt kültürlerde grup kültürünün egemen kültürden farklı olduğunu, grup üyelerinin de bu farklılıkları onayladığını, devamını arzu ettiğini ifade eden Doğan, farklı toplumsal ilişkiler sistemi olarak adlandırdığı alt kültürler için şunları söylemektedir: “*Alt kültürler toplumsallaştırma normlarının ve ilişkilerinin kendi toplumsal normlarıyla yaşayan; farklı (kendine özgü) bir ahlak ve iletişim biçimini; barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti ile gerçekte bireysel tepki ve ifade biçimlerini grupsal söyleme dönüştürmektedirler.*”. Yazara göre, çatışan ve uyum içinde olan

örnekleriyle alt kültürler, hemen hemen her toplum için vazgeçilmez yapı öğeleridir. (2000, s.108).

Alt kültür kavramının bir nitelik farkı olmadığını, derece arkının olduğunu söyleyen Bozkurt, alt kültürün toplumun belirli bir kesiminin sahip olduğu kültürel örüntüler olduğunu söylemektedir. Yazara göre, kültür bir toplumun tüm üyeleri tarafından paylaşılamaz. Zira egemen kültür içerisinde alt kültür olarak bilinen farklı oluşumlar bulunmaktadır. Alt kültür, belli bir yaşam tarzının zenginliklerini meydana getiren, egemen kültür kalıbından yörelere ve toplumsal kategorilere göre değişen bir yaşam tarzıdır (2007, s. 105). Jenks'in ifadesine göre genel, paylaşılan, ortak olan kültür egemen kültürdür ve bu kültür onun hâkimiyetinin yeniden üretilmesine hizmet eden çeşitli devlet aygıtları tarafından bireylere aktarılmaktadır. Bu yüzden egemen kültür, hem hegemonyacı hem de tahakkümcüdür. Alt kültürler ise değişiklikler, farklılıklar, zıtlıklar ya da direnişler barındırabilmesine karşın egemen kültürle bir ilişki içinde mevcuttur (2005, s. 156).

Perasovic, altkültür olgusunun üç temel sosyolojik paradigma; İşlevselci, Marksist, Etkileşimci yaklaşım ile ele alındığını söylemektedir (2014, s. 90). Oğuz, 1950'li yıllarda Chicago Okulu'nun şehir çetelerini inceleyen çalışmalarıyla başlayan gençlik alt kültürü çalışmalarının 1970'lerde İngiltere'de Birmingham Üniversitesi'ndeki Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde ileri seviyeye taşındığını belirtmektedir (2013, s. 35-36). Birmingham Okulu kuramcıları için alt kültür, genç bireylerin kendi ebeveynlerinin sınıf kültürlerinden miras aldıkları ve bunun içinde test ettikleri çelişkileri çözümlenmeye yönelik sembolik bir çabadır (Perasovic, 2014, s. 92). Jenks'in ifadesiyle; *“Chicago Okulu, altkültür kavramını aykırı, marjinalleşmiş, azınlık, sınıf, ırksal, suçlu, işsiz, kaybeden grupları kendi toplumsal çevreleri içinde incelemek için kullanmışken Birmingham Okulu için asıl parametreler ‘gençlik’ ve çoğunlukla beyaz, erkek, işçi sınıfı gençliği”* (2005, s.161).

Perasovic, alt kültür kavramının daima ikili bir anlam içerdiğini, bu durumun göz ardı edildiğinde karmaşaya neden olacağını belirtmektedir. Yazara göre alt kültür, belirli bir toplumsal soruna karşı tepki ya da çözüm olarak sunulur ve bu sorun toplumun sınıf yapısında yerleşiktir. Bireyler; değerler, inanışlar, normlar ve semboller konusunda sembolik bir yapıya sahiptir ve hatta bunda ısrarcıdır. Perasovic, aynı zamanda alt

kültürlerde bireylerin kimliğini boş zaman sahasında kazandığını söylemektedir. İmaj, kıyafet, saç stili, davranış biçimleri, argo kullanımı, dinlenen müzik türünden motosiklet kullanımına kadar ayırt edici seçimleriyle genç bireyler, kendi hayat tarzlarını ve alt kültürlerini yaratıp yansıtmaktadırlar. Bu alt kültür sembolik bir direnişi temsil etmektedir. Örneğin modlar, rockçılar, dazlaklar, punklar, futbol fanatikleri ve benzerleri işçi sınıfı gençliğinin tipik alt kültürlerini temsil etmektedir. (2014, s. 90-94).

Alt kültür tartışmaları daha çok etnisite ve din çalışmalarında, suç sosyolojisinde ve gençliği konu alan sosyolojik çalışmalarda yaygındır. Ayrıca alt kültür çalışmaları başlangıçta daha çok Amerika, Batı Avrupa, Avustralya ve Kanada devletlerindeki bazı sınıf ve gruplar için söz konusu olmuştur. Örneğin, Amerika'daki zenciler, her toplumda bulunan bazı gençlik grupları, Avrupa'da yaşayan Türkler kendi alt kültürlerini oluşturmaktadır. Alt kültürlerin bazı toplumlarda çatışmanın kaynağı olabileceğini vurgulayan Bahar, Yugoslavya'nın dağıldıktan sonra ortaya çıkan devletleri, aralarındaki çatışma ve savaşları örnek vermektedir (2009, s.56).

Alt kültür çalışmalarına bakıldığında karşımıza “karşı kültür” kavramı çıkmaktadır. Doğan, karşı kültürün toplum ve kent değerleriyle bütünleşemeyen genç bireylerin grupsal hareketi olduğunu ifade etmektedir. Alt kültürün yaşam tarzı ve değerleri, geri kalan tüm toplum üyeleri için geçerli olan yaşam tarzı ve değerlere karşı bir tepki olarak oluşabilir. Bu noktada alt kültür kavramı yerine karşı kültür kavramı kullanılmalıdır. Doğan'ın ifadesine göre, alt sınıflarda ebeveynler çocuklarını orta sınıfa girebilecek şekilde sosyalleştiremez ve bu yüzden çocuklar orta sınıf kategorisini yasal kanallardan elde edemez. Bu yüzden, orta sınıf düşmanlığıyla içinde başarılı bir rekabet sürdürebilecekleri başka bir statü sistemi kurar ve orta sınıfın zıttı bir karşı kültür yaratmaya çalışırlar. Yazar, şiddet benzeri eylem ve felsefeleriyle satanist grupları tipik bir karşı kültür olarak açıklamaktadır (2000, s. 108-109).

Benzer şekilde Bahar da karşı kültürün bireylerin toplumdaki egemen kültürlere karşı olmaları sonucu ortaya çıktığını söylemektedir. Yazara göre, her toplumun kendine özgü kültürü ve davranışları bulunmaktadır. Karşı kültürden bireyler, toplumdaki egemen değerleri sorgulamakta ve kendi kimliklerini oluşturmaktadır. Alt kültürler, ana kültürü kabul etmekte ancak karşı kültür ana kültürü reddetmektedir. Karşı kültür, tüm karmaşık toplumlarda var olan bir olgudur. Özellikle modern batı toplumları, karşı kültür

gruplarını üretmektedir. Yazarın ifadesiyle, bazı toplumlar için karşıt kültür gençlik hareketleriyle ilintilidir. Örneğin, Amerika'nın Vietnam'ı işgaline, Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'daki üniversite yönetimlerine karşı çıkan genç gruplar, insan haklarının uygulandığı bir dünya düzeni oluşturma idealiyle ve "barış ve sevgi" sloganıyla yeni bir akım başlatmışlardır. Hippiler de dönemlerinin politik gelişmelerine tepki oluşturmak amacıyla bir araya gelmiş bir karşıt kültürdür. Genelde rock müzik dinleyen, cinsel özgürlüğü savunan, özgün bir giyim tarzına sahip olan hippiler, bu özellikleriyle karşıt kültürün bir parçasıdır (2009, s. 56-58).

Bir alt kültür olarak gençlik kültürü kavramı ise literatürdeki en genel ve yalın tanımla gençlerin ortak yaşam tarzı olarak açıklanmaktadır. Kavram, hem kompleks toplumların gelişmesi ve değişmesi açısından hem de bireysel açıdan toplum içinde statü, rol ve kimlik kazanılmasında çeşitli problemleri azaltıcı yönde etkilere sahip olduğu için önemli işlevlere sahiptir (Temiz, 2019, s. 15-19).

Asutay'a göre gençlik kültürleri, "*içinde oluştukları zamanın gençliğinin adını aldığı bir kavramdır.*" (2017, s.62). Aykaç endüstri öncesi toplumlarda olduğu gibi endüstriyel toplumlarda da gençliğin bir alt kültür olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Yaşam biçimi, kendine özgü düşünce, dil ve konuşma tarzı, kendi dışından geleni sürekli eleştirme ve kabul etmeme gibi özellikler bu alt kültürün özellikleridir (Aykaç vd., 2003, s. 9-10). Marshall, bir alt kültür olarak tanımladığı gençlik kültürü için "*... ya ergenlik deneyiminin içerdiği faktörlerle ya da genç insanların harcamaları ve boş zaman faaliyetlerinin reklam ve diğer kitle iletişim araçlarının etkisi sonucunda manipüle edilmesiyle açıklanır.*" ifadesini kullanmaktadır (2005, s. 264). Başka bir yaklaşıma göre gençlik kültürü, toplumların belli bir yaş aralığını oluşturan kitlesini, kültürel bir bileşke etrafında yeniden tanımlayıp konumlandırmasıdır zira gençler yapay ve yerleştirilmiş kültürel kodlamaların en önemli taşıyıcısı ve yayıcısı olarak görülmektedir (Eker, Beşer ve Bedel, 2014, s.17-19).

Gençlik kültürü çalışmaları, belirtildiği üzere alt kültür çalışmalarına koşut gelişmiştir. Oğuz'un aktarımıyla, alt kültür kavramına yönelik çalışmalar birçok alanda 20. yüzyılın ortasından sonra kullanılmaya başlanmıştır: Psikoloji biliminde çocukların gençliğe geçiş sürecinde kendilerini ailelerinden nasıl soyutladıkları, sosyolojide gençliğin kendi değer ve kurallarıyla nasıl sosyalleştikleri ve değişimin gençliği nasıl

yönlendirdiğini incelenmiş; sosyal dilbilimciler, gençliğin nasıl bir dil oluşturup kullandığını araştırmış, ekonomistler ise halkla ilişkiler ve reklamcılık faaliyetleri içinde gençliği bir tüketici olarak ele almıştır (2013, s.35-36). Çerezcioğlu, gençlik kültürü hakkında yapılan çalışmalarda başlangıçtan itibaren gençliğin uzlaşımsal toplumsal kodlardan farklılığının vurgulandığını ve bu grubun üyelerini ayıran bir yapı çizdiğini belirtmektedir (2014, s.24-25). Yazar, gençlik kültürü kavramının ortaya çıkışını ve şekillenişini şu sözlerle özetlemektedir:

2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika ve İngiltere’de görünürlük kazanmaya başlayan yeni ‘gençliğin’ ekonomik özgürlüğünden güç alan ayrıksılığı, gençlerin ayrı bir kültürel grup olarak görülmesinde tetikleyici olur. Savaş sonrası gelişmeye başlayan yeni düşünsel hareketlerin de etkisiyle gençler, kendilerin has giyim, kuşam, karşılıklı ilişki biçimleri, jargon ve müzik biçimlerini paylaştıkları ve ‘yetişkin dünyasının’ bileşenlerine karşıt görünümde bir kültürel grup oluşturur. Gençlerin politik konulara hassasiyetlerindeki artış, 1960’ların politik krizleriyle de birleşir. Ancak gençlik kültürleri olarak düşünülen bu kültürel grupların kendi farklılıklarının vurgulanmasında en önemli unsur, yeni popüler müzik türleri, özellikle de Rock’n Roll ve (politik iklimdeki değişmelerin etkisiyle) ardından şekillenen Rock müzik olur (2014, s.24-25).

Gençlik kültürüyle ilgili ilk önemli çalışmanın Mark Abrams’ın *Tüketici Gençlik* (1959) isimli çalışması olduğu belirtilmektedir. Abrams kitabında gençlerin yeni bir tüketici grubu olduğunu ve tüketim davranışlarının diğer yaş gruplarındaki insanlardan farklılık gösterdiğini ortaya koymuştur. Yazar, genç grupların alışveriş tercihlerine göre yeni bir gençlik kültürünü oluşturduklarını açıklarken “serbestlik ve serbest uğraşlar” kavramları üzerinde durmuş ve bu kavramları barlar, kafeler, moda giysiler, kozmetikler, saç stilleri, izlenen filmler, dinlenen müzikler, okunan dergiler, kullanılan araba ve motosikletler, dans biçimleri gibi karakteristik özelliklerle açıklamıştır (Burcu, 1997, s. 64).

Tezcan, gençlik kültürünün geniş kültürün bir parçası gibi görünmesine karşın geniş kültürle bağının zayıf olduğunu, değer, tutum ve davranışlar bakımından tamamen farklı ve kendine özgü bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu farklılıklar, özellikle konuşma biçimleri (argo kullanımı, kelimelerin farklılaştırılmış ve yozlaştırılmış kullanımları, farklı anlamlarda kullanılan deyimler vb.), inançlar, giyim ve eğlence gibi alanlarda kendini göstermektedir. Tezcan, kişilik oluşturmada ebeveynlerin rolünün baskın olduğunu düşünen ve bu yüzden de gençlik alt kültürünü reddeden araştırmacıların var olduğunu ancak araştırmacıların büyük çoğunluğunun gençlik

kültürünün varlığını ve etkisini kabul ettiğini vurgulamaktadır. Yazara göre de gençlik kültürü, yetişkinlerin kültüründen tamamıyla farklıdır (1997, s.169). Gençlik kültürünün gençlik grupları, arkadaş grupları, gençlik hareketleri gibi oluşumları ortaya çıkardığını söyleyen Tezcan, bu kültürün değer ve kuşak çatışmalarına neden olduğunu söylemektedir (s.21). Yazar, gençlik alt kültürünün ortaya çıkma nedenlerini ise şu şekilde özetlemektedir:

Birincisi gençlik kültürü, kendi yaşlılarından destek arayan, sorunlarını çözmek isteyen ergen bireyin ihtiyaçlarını karşılamaktadır. İkincisi, gençleri yetişkinlere ait sorumlulukların baskısından kurtarmakta ve kendi yeteneklerini tanımlarına imkân sağlamaktadır. Üçüncüsü, gençler; önemsizlik, güçsüzlük, amaçsızlık duygusu gibi çeşitli yabancılaşma duygularına sahip olabilmekte, kendilerine biçilen rolleri yerine getirme konusunda telaşlı olabilmektedir. Bu yüzden, mevcut sistemin kendisine değer vermediğini düşünen ancak kendine özgü bir yaşam biçimi arayışına giren genç birey, kendini geliştirme sorumluluğunu hissettiği için kendisi gibi olanla birlikte olmayı ve duygusal anlamda ilişkiler kurmayı istemektedir. Tezcan, sosyologların alt kültürleri kentleşmenin bir sonucu olarak yorumladığını belirtmektedir. Kentlerdeki nüfus yoğunluğu sonucunda kişiler arası bağlar ve anlaşma zayıflamakta, karmaşık ilişkiler, yabancılaşma, sosyal düzensizlik, sosyal sapma, anomi ortaya çıkmaktadır. Bu etkenler neticesinde alt kültürler doğmaktadır ve gençlik kültürü de bunun bir parçasıdır (1997, s.170).

Yazar, gençlik alt kültürünün temel işlevlerini ise şu şekilde özetlemektedir: Sanayi toplumlarında gencin çocuklukla yetişkinlik arasındaki geçiş sürecinde gence destek olur, genç, birey olarak kendi konumunu öğrenir, çeşitli yetişkin rollerini deneyerek yeteneklerini geliştirir, anlaşılma durumlarında ergen asiliğinin yumuşamasına yardımcı olur ve gencin değerleriyle toplumun değerlerinin örtüşmesi durumunda genç bireyi yetişkinliğe hazırlayabilir (1997, s.170).

Brake, gençlik alt kültürlerini dört maddede özetlemektedir. Bunlardan birincisi; saygıdeğer/temiz gençliktir. Bu sınıflandırmaya göre çoğu genç herhangi bir gençlik kültürüne ya da bu kültürün aykırı veya sapkın olarak görülen taraflarına dâhil olmaz. Hâlihazırda bu gençler, topluma aykırı olan alt kültürler tarafından da olumsuz referans grubu, konformist veya heteroseksüel gençlik olarak görülmektedir. İkincisi; suçlu/suç

işleyen gençlik. Bu sınıflandırmaya göre gençler ebeveynlerinin sınıf kültürlerini yansıtmaktadır. Suçlu/suç işleyen gençler sınıflamasında erkekler genellikle hırsızlık, şiddet ya da vandalizm gibi yasa dışı faaliyetlerde bulunurken kadınlarda cinsel davranış bozukluğu görülmektedir. Üçüncüsü; kültürel asiler/isyancılar. Bu sınıflandırma yazarın ifadesiyle “bohem geleneğinin saçaklarındaki alt kültürü” işaret etmektedir. Bu gruptaki gençler edebî-sanatsal dünyanın içinde, sanatçılardan daha çok taraftar ve orta sınıf olma eğilimindedir. Dördüncüsü; politik olarak militan gençlik. Bu grup; çevreciler, öğrenci grupları, Vietnam karşıtı savaş grupları, pasifistler, etnik grupları, çevre ve topluluk politikalarından militan eylemlere kadar çok geniş çerçevede siyasetin radikal geleneğindeki gençlerdir (1985, s.22-23).

Akmeşe, gençlik kültürünün ebeveyn ve genç arasındaki kültürel değerlerin farklılaşması sonucunda ortaya çıktığını ifade etmektedir. Anne ve babalar için geçerli olan ve onların genel geçer adlandırdığı kültürel değerlerin genç kişiler için geçerliliğini yitirmesi, öneminin azalması veya anlam ifade etmemesi (başka bir ifadeyle iki kuşak arasındaki değer farklılıkları) gençlik kültürünün oluşmasında etkilidir. Bu farklılıklar, gençlerin ergenlik deneyiminin içerdiği biyolojik, sosyal ve psikolojik etmenlerle boş zaman faaliyetleri ve tüketim alışkanlıkları gibi etmenlerden oluşmaktadır. Aynı zamanda teknolojinin hızla ilerlemesi, küreselleşme, yaygınlaşan kitle iletişim araçları da gençlik kültürlerinin oluşmasında etkili olmaktadır (2013, s. 34-35). Baran, genç bireyin ve ailesinin yerleşim yeri ile farklı yaşam standartlarına sahip olmasının gençlik alt kültürünün oluşmasında etkili olduğunu ifade etmektedir (2013, s.15). Baran'ın ifadesi göz önünde bulundurulduğunda, düşük ekonomik gelire ve yaşam standartlarına sahip ailelerin çocukları ile orta ve üst sınıfa mensup ailelerin çocuklarının farklı kültürlere sahip olması, sınıflar arası farklı gençlik alt kültürlerinin oluşmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Marshall; ev, okul ve işin işlevsel bakımdan birbirinden ayrılmasının gençleri yetişkin insanlardan giderek kopardığını ve aynı zamanda gençlerin anne-baba veya başka yetişkinler yerine kendi arkadaş gruplarının etkisi altında kaldığını belirtmektedir. Yazara göre, 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda ergen ve gençlerin özellikle çalışıyorlarsa görece refah içinde yaşamaları, genç tüketicileri hedef alan hizmetler pazarının ortaya çıkıp büyümesini teşvik etmiştir. Buna bağlı olarak da pek çoğunun

kaynağı ABD olan özgün gençlik modaları ile giyim, müzik ve boş zaman geçirme tarzları şekillenmiştir. Marshall'a göre sınıfsal farklılıklar, farklı gençlik kültürlerinin içeriğinin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. ABD'de yapılan araştırmalarda, orta sınıf gençliğinin üniversite kültürleri ile işçi sınıfından gelen gençlerin kenar mahalle kültürleri arasında ayırım yapılmıştır:

Orta sınıftan gençlerin kültürlerinin, başarı isteyen konformist tutumlarla ergenlikteki okul yaşamının ötekiliği -ki okul, bu olgunun temel ögesidir- arasındaki uçurumu kapatacakları düşünülmüş; oysa kenar (mahalle) kültürlerinin, işçi sınıfının akademik yaşamdaki başarısızlığına bir tepki olarak geliştiği, okuldan ziyade semt çeteleri etrafında toplandığı ve bir alternatif arayışını, hatta sapkınlığı, statüyü, kimliği veya ödüllendirilmeyi yansıttığı varsayılmıştır (2005, s. 264-265).

Karşahin, sosyolojik açıdan gençliğin sosyal ve kültürel olarak inşa edilmiş bir statüye karşılık geldiğini belirtmektedir. Bu sebeple gençlik kültürü; “*kültürden kültüre değişen faktörlere göre tanımlanan, her toplumun kendi sosyal şartlarına göre bir düzen ve anlam empoze ettiği, zaman ve mekânda süreklilik göstermeyen, yaş grupları ve demografik istatistikler ile anlaşılacak kadar karmaşık bir kavramdır*” (2012, s. 241). Hâlihazırda Yıldırım'ın da ifade ettiği gibi, her dönemde gençlik kültürünün kendine özgü bir yaşam biçimi, modası ve kültürü bulunmaktadır (2014, 68). Gençlik kültürü dönemlere göre farklılık gösterebildiği gibi belirli bir hayat tarzının gruba özgü özellikleri neticesinde de (köy gençliği, çalışan gençlik, işsiz gençlik, yükseköğretim gençliği vb.) şekillenebilmektedir (2007a, s.11).

Gençlik literatüründe yeni bir kavram olarak karşımıza çıkan küresel gençlik kültürü kavramında ise gençlik başta Birleşmiş Milletler, UNESCO, Dünya Bankası ve Dünya Sağlık Örgütü gibi kuruluşlar olmak üzere, küreselleşmenin bir sonucu olarak günümüzde küresel bir kültür olarak kabul edilmektedir (Gidley, 2002, s.3). Örneğin Dünya Sağlık Örgütü, uluslararası bir gençlik kültürünün olduğunu, bu kültürün kendine özgü yaşam tarzı, müzik zevki, moda, giyim tarzı ya da uyuşturucu madde kullanımı gibi özelliklerle kendini gösterdiğini belirtmektedir (Doğan, s. 108-109).

İlk olarak Kahn ve Kellner (2008) tarafından kullanılan küresel gençlik kültürü kavramı, film, televizyon yapımları, popüler müzik gibi medya içeriklerinin etkisiyle dünya genelinde gençler arasında ortaya çıkıp yaygınlaşan karmaşık melez kültürünü araştıran ve anlamaya çalışan bir kavramdır. Küresel kapitalizmin ortaya çıkardığı, kitle halinde üretilmiş küresel gençlik kültürü, gençler arasında yeni bir yaşam biçimi ve

tüketim kültürü yaratmaktadır. Öyle ki küresel medya kültürünün büyümesinde en etkin ve birincil grup genç kitlelerden oluşmaktadır. Yazarlar, küresel medya ürünleri ticareti yapan çok uluslu şirketlerin gençleri aktif bir tüketici ve hedef kitle olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ayrıca küresel gençlik kültürünün gençliği kapitalist sisteme entegre ettiğini ve kavramın Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi tanımına uyduğunu vurgulamaktadır. Öyle ki gençler, Hollywood filmlerini ve MTV'yi izleyerek veyahut gazete, televizyon ve internet aracılığıyla yayılan içeriklerdeki iletileri alımlayarak modern ve kozmopolit Batı kültürünün birer öznesi haline gelmekte ve kendini böyle tanımlamaktadır. Küresel gençlik kültürünün bu bağlamda bir McDonalddlaşma geçirdiğini söyleyen yazarlar, bunu News Corporation, AOL/Time-Warner, Vivendi Universal, Viacom, Bertelsmann, Sony ve The Walt Disney gibi küresel şirketler ve bu şirketlerin ürünleri-yapımları-içerikleri üzerinden örneklendirmektedir.

1.2. Yerel ve Küresel Unsurlarıyla Gençlik ve Gençlik Kültürü

Toplumsal yapı; kültürün, sınıfsal durumun, statü, rol, grup ve kurumların birbirleriyle kurmuş oldukları ilişkiler sonucu ortaya çıkmaktadır (Sungur vd, 2014, s. 5-6). Giddens'a göre toplumsal yapı, hayatımızdaki toplumsal bağlamların yalnızca olay ya da eylemlerin rastgele bir araya gelmesiyle ortaya çıkmadığını, bunların belirli yollardan yapılaşmış veya kalıplaşmış oldukları olgusuna göndermede bulunan bir kavramdır. İnsan toplumları her zaman bu yapılaşma sürecinin içerisinde (2012, s. 42). Bir alt kültür ve toplumsal bir grup olarak gençliği anlamak ve açıklamak için onu kendi evreninde; kendi toplumsal yapısı içerisinde ele almak gerekmektedir. Zira Alpkaya'nın da ifade ettiği gibi, toplumsal yapı ile kast edilen şey, toplumu oluşturan bireyler, gruplar, etnik topluluklar, inanç toplulukları, statü grupları, sınıflar, toplumsal cinsiyetler arasındaki sistematik ilişkiler bütünüdür (2017, s. 7). Araştırmanın bu bölümünde gençlik ulusal ve küresel boyutlarda kültürü, politikaları, önemi, davranışları, algılanma biçimleri, dili ve sorunları eşliğinde ele alınacaktır.

1.2.1. Dünya'da ve Türkiye'de Gençlik ve Gençlik Kültürü

Gençliğin tarihte belirgin bir toplumsal kategori olarak ortaya çıkması modern sanayi toplumunun ortaya çıkmasıyla koşuttur. Gençlik üzerine çalışan Batılı

araştırmacılar, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki geçiş dönemi olarak adlandırdıkları gençliği modernitenin, kentleşmenin ve endüstri toplumunun bir ürünü olduğunu belirtmektedir. Gençlik tarihi çalışmalarını da geleneksel toplumlarda, çocukluktan yetişkinliğe geçişin günümüzdeki gibi uzun bir süreye yayılmadığını fakat bunun belirli geçiş ritüellerine dayandığını ve şimdiye kıyasla çok daha kısa süre içinde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır (Lüküslü, 2015, s. 19-20).

Dünya tarihinde gençliğin benimsediği birçok akım, her akımın da kendine özgü inançları, değerleri, tutumları, giysileri, edebiyatları ve dilleri olmuştur. Gençlerin gittikleri mekânlar ise şehirlerin belirli merkezlerindedir ve her zaman vakit geçirdiği cadde, meydan ve semtler bulunmaktadır. Bu gençlerin giyim tarzları da şatafatlı, gösterişli ve ayırt edici niteliktedir (Tezcan, 2015, s. 98). Doğan, “Türkiye’de farklı gençlik kuşakları ve özellikleri” ismiyle Pazar Keyfi isimli dergiden alıntılanmış tabloda, gençlerin onar yıllık dönemler içinde sloganları, giyim tarzları, eğlence tarzları ve gelecek hedeflerine göre sınıflandırılabilmesini ifade etmektedir (s. 393). Tabloya bakıldığında bahsi geçen özelliklerin yalnızca Türkiye’deki gençlere özgü olmadığı, dünya genelinde var olan durumun Türkiye’de de yaşandığını görülmektedir. Çalışmaya göre gençlerin yaşam biçimlerini açıklayan sınıflandırma şu şekildedir:

1950’lerde gençlerle ilgili slogan rock’n roll’dur. Gençlerin giyim tarzı kızlarda bol etekler, soket çoraplar, mizanpilili saçlar, erkeklerde ise siyah ceket siyah pantolon, briyantınli saçlardan oluşmaktadır. Eğlence tarzı okul çayları, rock’n roll partileri, açık hava sinemalarına gitmekten oluşurken gençlerin gelecekleri için hedefleri evlenerek ailelerin baskısından kurtulmak, sakin ve huzurlu bir hayat sürmektir. 1960’larda gençlerle ilgili slogan çiçek çocuklardır. Bu dönemin gençlerinin giyim tarzı kızlarda ütüsüz çiçekli elbiseler, düz sandaletler, uzun dümdüz saçlar, erkeklerde ise yakasız bol gömlekler, ütüsüz keten pantolonlardan oluşmaktadır. Dönemin eğlence tarzı sahilde grup halinde toplanıp konuşmak, şarkı söylemek, esrar çekmek, meditasyon yaparak hayallere dalmak iken hedefler; Tibet’e, Hindistan’a giderek toplum baskısından kurtulmak, sakin ve huzurlu bir hayat sürmektir.

1970’lerde gençlerle ilgili slogan devrimci gençliktir. Gençlerin giyim tarzı kızlarda file bluzlar, İspanyol paça pantolonlar, apartman topuk ayakkabılar iken erkeklerde ilk birkaç düğmesi açılmış gömlekler, bol paçalı pantolonlar, yumurta topuklu

ayakkabılardan oluşmaktadır. Dönemin eğlence tarzı saz çalıp türkü söylemek, “dünyayı kurtaracak” tartışmalar yapmak iken gençlerin gelecekleri için hedefleri dünyayı ve Türkiye’yi kurtarmak, baskısız ve özgür bir toplum yaratmaktır. 1980’lerin gençliğinin sloganı yuppie gençliktir. Bu dönemde gençlerin giyim tarzı kadınlarda siyah küçük elbiseler, topuklu ayakkabılar; erkeklerde renkli ceket ve pantolonlardan oluşurken gündüzleri hem kızlar hem de erkekler Levi’s 501 ve beyaz tişört giymeyi tercih etmektedir. Gençlerin eğlence tarzı diskoya, *underground* barlara, gay kulüplere gitmek, kısa süren hafta sonu tatilleri yapmak iken gelecek yaşamları için hedefleri, sisteme bir an önce entgre olarak hayatlarını kurtarmaktır.

1990’larda gençlerle ilgili slogan kayıp kuşaktır. Bu dönemin gençlerinin giyim tarzı aslında belirli bir tarza sahip olmadan dilediğince giyinmektir. Aynı grupta olan gençlerden dahi kimisi *grundge*, kimisi *yuppie* bir imaja sahip olabilmektedir. Benzer bir durum eğlence tarzında da geçerlidir. Gençler, bir gün çılgınca içip dağıtırken başka bir gün sakin bir kafede oturup sohbet edebilmektedir. Bu dönemin gençliği gelecekleri konusunda endişelidir. Doğan’a göre, gençler her şey önlerinde olduğu için şanslıdır ancak ortalık çok karışık olduğu için de şansızdır (2000, s.393-394). Yazarın ifadesinden yola çıkıldığında Türkiye’deki 2000 sonrası gençliğin giyim ve eğlence tarzı ile gelecek hedefleri için de benzer durumun varlığından söz etmek mümkündür. Doğan bu sınıflandırmayı kullanmakla birlikte çalışmasında bu sınıflandırmaya eleştiri de getirmektedir. Zira burada inanç, felsefe, ekonomi, ailesel değerler gibi daha birçok önemli özellik dışarıda bırakılmaktadır. Yazarın ifadesiyle “*alt kültür, statü grubu bazında yapılacak kategorik değerlendirmeler çok farklı (marjinal, spesifik) yaşam biçimleri sergileyen gençlik kültürlerini de doğru ve sağlıklı olarak ortaya koyabilecektir.*” (2000, s. 393).

Tezcan, dünyadaki gençlik alt kültürlerini genel olarak teddy boys, punklar, dazlak kafalılar, hippiler olarak açıklamaktadır. Ancak, gençlik alt kültürlerinin bunlarla sınırlı olmadığını belirtmek gerekir. Dick Hebdige (2004) *Altkültür: Tarzın Anlamı* isimli kitabında hipsterler, beatler ve modları da birer gençlik alt kültürü olarak ele almaktadır. Ertürk ve Ruşen (2018) ise bu alt kültürlerle reggae, beat, dazlak, hippie, punk, glam rock’ı da eklemektedir. Şahin’in ifadesine göre gençlik alt kültürlerinin ataları (punk, modlar, rock, teddy boys), Batılı kapitalist toplumlarda -modern, postmodern, sanayi sonrası veya

tamamen küreselleşmiş fark etmeksizin- işçi sınıfı gençleridir. Yazara göre “... onların siyasal mücadelesi genellikle kapitalist sınıflı toplumun hegemonyacı kültürünün, özelde ise işçi sınıfı kültürünün kendi içindeki bölünme ve çatışmasının eleştirisi ekseninde çerçevelenmiştir.” (2007, s. 166). Hebdige, gençlik alt kültürlerinin dünya genelinde bazen suçlanıp toplu düzene tehdit olarak görüldüğünü bazen de azizleştirildiğini veya zararsız soytarılar olarak görüldüğünü ifade etmektedir (2004, s.10).

Gençlik alt kültürlerinden teddy boys, kendilerini seçkin ve elit olarak algılayan, İngiltere’de işçi sınıfını temsil eden gençliktir. Ekonomik olarak ortanın üstünde olan bu alt kültür, farklı ve saygın olmayı istemektedir zira mesleki saygınlıklarını ve toplumsal konumlarını kaybetmiş küçük burjuva ailelerinden gelmektedir. Blue-jean ve parka giymeyi onaylamayan, dağınık giyinenlere, serserilere karşı çıkıp kırıncı davranan teddyler, gençliğin toplumsal düzene karşı çıkmasına da karşıdır. Onlara göre çözüm geçmişte aranmalıdır. Öyle ki teddyleri her şeyin eskiden iyi olduğunu ve bugünün bozulduğunu ileri sürmüşlerdir. Cinselliğe dikkate almayan, kaliteli mekânlara gitmeyi tercih eden, görünümüne büyük önem veren ve bu yüzden de çok şık ve “havalı” giyinen teddyler, giyimlerinden müzik zevklerine kadar 1950’lerin esintisini taşımaktadır (Tezcan, 2015, s. 98-99). Hebdige’ye göre teddyler, 1950’lerde kendi muadilleri olan siyah göçmen topluluğa karşı düşmanca tavırlar sergilemiş olsalar da ana kültür ve diğer gençlik kültürleriyle ilişki içerisinde farklı bir konum elde etmiş bir gençlik alt kültürüdür. Yazar, teddylerle ilgili sonraki dönemde yaşanan değişimi, giyim tarzları üzerinden açıklamaktadır: “1978’de giyilen bir kumaş ceket, 1956 yılındaki ile aynı anlamları taşııyordu.” (2004, s.78-80).

Punklar, Tezcan’ın ifadesiyle geçmişle bugün arasında ayırım yapmayan, cinselliği aşağılayan bir alt kültürdür ve teddylerin son iyi şeyler olarak gördükleri ahlaki tutucu değerler punkların karşı oldukları noktalardır (2015, s. 99). 1960’larda New York’lu müzisyenler tarafından Amerika’da yaratılan, 1970’lerde İngiltere’de olgunlaşan bu alt kültürde gençler çoğunlukla işçi sınıfından beyaz gençlerdir. Punk gençlerin kendileriyle özdeşleşen sloganları ise “gelecek yok”tur (Ertürk ve Ruşen, 2018, s. 24-26). Hebdige’e göre dazlak kafalılar veya dazlaklar, 60’ların ortasında modların bünyesinden çıkarak belirgin bir alt kültür oluşturmuş, lümpenlikle özdeşleştirilmiş, son derece proleter, saldırgan, bağınaz ve şoven özelliklere sahip bir alt kültürdür. Kısa kesilmiş

saçlar, kuşaklar, kısa ve geniş kat pantolonlar, düz veya çizgili Ben Sherman gömlekler, son derece parlak Doktor Marten botları bu alt kültürün imaj özellikleridir (Hebdige, 2004, s. 56-59). Modlar, Hebdige'nin ifadesiyle “... genç işçi sınıfı kültürleri içerisinde, Karayipli göçmenler etrafında gelişen, onların varlığına olumlu bir şekilde tepki gösteren ve tarzlarını taklit eden ilk gruptur.” (2004, s.53). 1960’larda İngiltere’de ortaya çıkan modların tarzı obsesif derecede fazla temiz ve düzenlidir. Ütülü klasik takım elbiseler giyen, kravatlarını titizce bağlayan modların saçları kısa, temiz ve düzgün taranmıştır, ayakkabıları ise temiz ve cilalıdır (Ertürk ve Ruşen, 2018, s.18).

1970’lerde İngiltere ve ABD’de ortaya çıkmış olan glam rock, giyim tarzıyla sergilenen geleneksel kadın-erkek cinsiyet rolüne androjenik imajlarıyla tepki göstermiş bir alt kültür iken beat ve hipsterlar, siyah kültürden etkilenmiş bir alt kültürdür. Ancak hipsterlar, kıyafetlerine önem verdikleri için gösterişli kıyafetleri tercih ederken beatler, işçi sınıfıyla ilişkilendirdikleri kirli, bakımsız, hırpani ve dağınık görünümdeki kıyafetleriyle hipsterlardan ayrılmaktadır. Felsefi kökeni beatlere dayanan ve çiçek çocuklar adıyla da anılan hippie alt kültürünün ortaya çıkışı ise 60’lı yıllara dayanmaktadır. Çevre, doğa, vejetaryen beslenme, nudizm, uyuşturucu kullanımı, anti-materyalizm, anti-kapitalizm gibi alt hareketlere ve yaşam tarzına sahip olan hippilerin giyim tarzları sentetik olmayan, doğal ürünlerden yapılmış giysilerden oluşmaktadır. Müzik türü ve rasta saç modeli üzerinden ayırt edilen reggae gençlik alt kültürünün giyim tarzı ise, beyaz baskısına karşı siyah Afrikalı imajı oluşturan kıyafetlerden ve Etiyopya bayrağının sarı, kırmızı ve yeşil renklerinden oluşmaktadır (Hebdige, 2004, s. 50-54; Ertürk ve Ruşen, 2018, s.16- 28).

Gençlik alt kültürlerin bazılarının (punk ve reggae gibi) sahip olduğu müzik türlerinin de etkisiyle gerek dünyada gerekse Türkiye’de varlığını sürdürdüğünü ancak bazılarının artık geçmişte kaldığını söylemek mümkündür. Şahin, yirmi birinci yüzyılda artık tüm dünya tarafından iyice özümsemiş kapitalist düzende, gençlik kültürlerinin geçirdiği dönüşümü şu ifadelerle özetlemektedir:

... gençlik alt kültürlerinin kullandıkları eşyaları, takıları, giysileri, kısacası yaşam tarzlarını (hippi, punk, beatnik, rock, teddy boys, gibi) oluşturan tarihi, toplumsal ve kültürel şartların ortadan kalkmasıyla zaman içerisinde popüler kültür piyasasının esin kaynağı olmuşlardır. Bu endüstri tarafından gasp edilmiştir. Başlangıçta yerleşik yetişkin kültürüne direnişi sembolize eden bu protest gençlik alt kültür gruplarının kullandığı semboller ve ritüeller zamanla kültür endüstrisi tarafından

uyarlanarak kitleselleştirilip ilk hallerinin tam zıddına dönüştürülmüşler, birer popüler kültür biçimi haline getirilip değişim değerine sahip olan mamul madde haline dolayısıyla ticaretin konusu haline getirilerek metalaştırılmış, daha sonraları da tüketildikçe tedavülden kaldırılmış ve kaybolmaya yüz tutarak yerlerini yeni popüler kültür nesnelere bırakmışlardır (2007, s. 168).

Şüphesiz ki gençlik alt kültürleri küresel boyutlarda izlenebildiği gibi belirli bir bölgeyle de sınırlı görülebilmektedir. Örneğin Türkiye özelinde gençlik kültürlerine bakıldığında Tezcan şu ifadeleri kullanmaktadır:

Türkiye’de bazı cadde isimleri ile anılan Tunalı Hilmi Caddesi Gençliği, Bağdat Caddesi Gençliği, politik olmayan alt kültürlerdir. Ayrıca kriminal alt kültürler olarak Türk Mafyasından söz edilmektedir. Köprü altı çocukları ve eşcinseller de sayılabilir. Ayrıca cemaat niteliğindeki İslami yapılardan çeşitli tarikat mensupları ve Marksist gruplar da Türk alt kültürleridirler (2015, s. 102).

Doğan, Türkiye’deki gençlik kültürleriyle ilgili olarak, yalnızca Bağdat Caddesi ile Yüksel Caddesi gençliğini, karşı kültür olarak da satanist grupları örnek vermektedir (s. 394-402). Yazara göre Bağdat Caddesi gençliği, ünlü markalardan giyinen, özel araba kullanan, ünlülerin saç ve kıyafet modellerini taklit eden, boş vakitlerini nasıl değerlendireceklerini bilememekten şikâyet eden, kendilerinin ifadesiyle “her türlü olanakları olmasına karşın mutlu olmayan” gençlerdir (s. 395). Tezcan ise Bağdat Caddesi gençliğiyle ilgili öne çıkan unsurları araba yarışlarının sık yapılması ve marka giyme sevdası olarak açıklamaktadır (2015, s. 102-106). Yazara göre, bu tarz caddelerin en önemli işlevi, gençlerin herkese hava atmalarına olanak tanınmasıdır. Spor giyim tarzı, bol para harcamak, birahaneler, seçkin giyim mağazaları, hamburgerciler, sinemalar cadde kültürüyle özdeşleşmiştir. Yazar, Tunalı Hilmi Caddesi gençliğinden bahsederken ise gençlerin seyirlik ve edilgen davranışlarına değinmektedir. Yazara göre, gençlerin bir mekânda vakit geçirmelerinin dışında caddenin bir ucundan diğer ucuna gidip gelmeleri, kaykay kullanmaları, köpek gibi evcil hayvanlarıyla yürümeleri vb. şeyler caddeyle ilgili kültürel bir durumdur (2015, s. 107).

Yüksel Caddesi gençliği, Tezcan’a göre hippie özellikleri taşımaktadır. Kendilerini entel olarak tanımlayan, her türlü toplumsal baskıyı reddedip cinsel özgürlük gibi özgürlük talepleri olan bu alt kültürün gençlerinde arabesk müziğe, geleneksel aile kavramına, geleneksel cinselliğe, dinsel inanışlara karşı bir duruş vardır. Ancak bunu bir yaşam biçimi olarak gören bu alt kültür aslında entelektüel açıdan çok donanımlı değildir.

Yazara göre, hazcılığın önemli bir değer, gününü gün etmenin başlıca amaç olduğu bu cadde gençliği karmaşık bir yapıya sahiptir (2015, s. 108).

Doğan ise Yüksel Caddesi gençliğini “Bir Alt Kültür Olarak Ankara Yüksel Caddesi Gençliği” isimli çalışmasından elde ettiği bulgular üzerinden açıklamaktadır. Anket tekniğinin uygulandığı çalışmada gençlere sosyo-ekonomik ve kültürel kökenlerine ilişkin sorularla birlikte yabancılaşma, anomi, ulusal kültür, aile, arkadaşlık, arabesk müzik, Bağdat Caddesi temalı sorular sorulmuştur. Çalışma sonucunda gençlerin kendilerine dayatılan taleplerle örselendiklerini düşündükleri hayatlarını Yüksel Caddesi’nde dengeye oturtmaya çabaladıkları, caddenin hayata anlam kazandırılan bir mekâna dönüştüğü sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca çalışmada yaşadıkları şehirle iletişim kuramayan gençlerin kendi içlerinde tipik bir arkadaşlık hareketi oluşturduğu ve bir şeyleri savunmaktan çok bir şeylere karşı olmakla tanımlanabileceği vurgulanmaktadır (2000, s. 396-400).

Tezcan, Türkiye’deki son gençlik alt kültürleri emo gençleri, apaçi gençliği ve satanistler olarak açıklamaktadır. Bu alt kültürlerden emolar, yaşları 14-20 arasında değişen ergenlik dönemindeki gençlerdir. Saçlarını tek gözlerini kapayacak şekilde öne doğru tarayan, dar ve çoğu zaman damalı pantolon giyen, gözlerine koyu renk far sürüp renkli oje kullanan emolar, vans veya converse ayakkabı giymekten ve duygusal müzik dinlemekten hoşlanmaktadır. Bu alt kültürde iyi bir emo zayıftır, erkekler ise biseksüeldir. Yazarın ifadesiyle farklı ve özgür olduklarını düşünen emolar, toplumdaki yalıtılmış ve yabancılaşmıştır. Satanist gençlere de değinen Tezcan, satanist sözcüğünün Türk kamuoyu gündemine 1998’de girdiğini belirtmektedir. Şeytan veya şeytan simgesini yücelten, ona tapmayı emreden bu öğretilerde insanlar çoğunlukla kötülük yapan canlılardır. Satanistler, cinayet ve intihar gibi suçlar işlemek suretiyle şeytanın egemen olduğu cehenneme gitmeyi hak kazanma amacı gütmektedir. Yazarın aktarımıyla dünyada ilk satanist eylemler 12. yüzyılda görülmüş, 14. yüzyılda Fransa’da oldukça mürid kazanmıştır. Satanizm en son ABD’de yeni heyecanlar arayan gençlere yönelik bir karşı kültür söylem grubuna dönüşmüştür (2015, s. 110-116).

Bahsi geçen yazarların 70’li yıllardan günümüze Bağdat Caddesi’nde vakit geçirmeyi tercih eden gençler veya Tunalı Hilmi, Yüksel Caddesi Gençliği için kullandığı ifadeleri, kaleme aldıkları dönemin ve gençlerinin özelliklerini göz önünde bulundurarak

değerlendirmek gerekmektedir. Örneğin her iki yazar da bir karşı kültür olarak Türkiye’de 90’larda çok küçük bir grup arasında ortaya çıkan satanistlerden bahsetmektedir. Ancak bu örnekler, tıpkı gençlik kavramının kendisi gibi genel geçerlik ve zamansızlık taşımamaktadır. Bu tarz alt kültür ve eylemlerinin, ortaya çıktıkları dönemde sosyolojik bağlamından kopartılarak bir gündem malzemesi olarak tüketilip geride bırakıldığını da unutmamak gerekmektedir. Bununla birlikte, yazarların vermiş olduğu cadde gençliği örneklerini günümüz için İzmir’in Alsancak semtinde bulunan Kıbrıs Şehitleri Caddesi, Taksim’deki İstiklal Caddesi ya da Nişantaşı gibi semt ve cadde örnekleriyle çoğaltmak mümkündür. Zira her şehirde ağırlıklı olarak gençlerin bir araya gelip vakit geçirdiği bir semt, cadde veya bölge olabilmekte ve gençlerin bu mekânların neredeyse ikonografisini oluşturacak ortak bir giyim tarzı, eğlence anlayışı ve tüketim davranışı görülebilmektedir.

1.2.2. Dünyada ve Türkiye’de Gençlik Politikaları ve Önemi

Gençlik literatüründe gençliğin kişilerin hayatında önemli ve belirleyici bir dönem olduğu ortaya konmakla birlikte, devlet-toplum özelinde kalkınma aracı olarak görüldüğü de belirtilmektedir. Bu yüzden, sağlıklı ve güçlü bir toplum için, sağlıklı ve güçlü bir gençlik, bunun için de o toplumun dinamiklerine uygun bir ulusal gençlik politikasının hazırlanması önem arz etmektedir.

Gençlik Politikaları Kılavuzu’ndaki tanıma göre ulusal gençlik politikası, bir hükümetin ülkesindeki genç nüfusun iyi yaşam koşulları ve olanaklarını garanti altına alma yönündeki bir taahhüdü ve pratiği olarak açıklanmaktadır. Bu politika, az ya da çok odaklı, daha zayıf ya da daha güçlü, daha dar ya da daha geniş kapsamlı olabilmektedir. Bununla birlikte, ulusal gençlik politikasının geliştirilmesi için bir hükümet otoritesine; bakanlığa sorumluluk verilmelidir. Ancak gençlik politikalarının hükümet otoritesi olmadan geliştirildiği örnekler de bulunmaktadır (Gençlik Politikaları Kılavuzu, s.19). Çetintürk ve Küçük’e göre gençlik politikaları; gençlerin eğitimi, istihdamı, sosyal-kültürel gelişimleri ve gençliğin politikalara katılımı başlıklarından oluşmaktadır (2019, s. 264).

Türkiye’deki gençlik politikalarını Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, beş yıllık kalkınma planları, hükümet programları, Gençlik ve Spor Bakanlığı çalışmaları ve

Belediye Kanunu’nda görmek mümkündür. Türkiye Cumhuriyeti Anayasasında yer alan “Gençliğin Korunması” isimli 58. Madde şu şekildedir:⁸

Devlet, İstiklal ve Cumhuriyetimizin emanet edildiği gençlerin müsbet ilmin ışığında, Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda ve Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü ortadan kaldırmayı amaç edinen görüşlere karşı yetişme ve gelişmelerini sağlayıcı tedbirleri alır. Devlet, gençleri alkol düşkünlüğünden, uyuşturucu maddelerden, suçluluk, kumar ve benzeri kötü alışkanlıklardan ve cehaletten korumak için gerekli tedbirleri alır.

Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından hazırlanan ve 2013 yılında Resmi Gazete’de yayımlanan Ulusal Gençlik ve Spor Politikası Belgesi’nde Türkiye’nin gençlik politikaları on üç ana başlık altında toplanmıştır. Yayımlanan belgede gençlik politikalarının başta Gençlik ve Spor Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı ve Yükseköğretim Kurulu olmak üzere üniversiteler, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları, medya kuruluşları, RTÜK, özel sektör kuruluşları ile Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Dışişleri Bakanlığı, Sağlık Bakanlığı, Maliye Bakanlığı gibi yerel bakanlıklar ve Avrupa Birliği Bakanlığı’nın paydaşlığı çerçevesinde yürütüldüğü belirtilmiştir. Yayımlanan belgeye göre, Türkiye’nin gençlik politikaları şu şekilde özetlenebilmektedir:

Eğitim ve Hayat Boyu Öğrenme: Bu maddeyle eğitim politikasının hak temelli, bilimsel verilere dayalı, esnek ve katılımcılığı esas alan bir yaklaşımla uzun vadeli olarak planlanması, eğitime erişimin artırılması ve eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması, eğitim program ve uygulamalarının analitik düşünen bireylerin yetişmesini sağlayacak biçimde geliştirilmesi, okullarda ve üniversitelerde fiziki ve beşeri altyapının güçlendirilmesi, yaygın eğitim imkânlarının geliştirilmesi ve hayat boyu öğrenme anlayışının güçlendirilmesi, yurt dışı eğitim aracılığıyla gençlerin eğitim, kültür, bilgi düzeylerinin artırılması ve bunların topluma geri dönüşünün sağlanması hedeflenmektedir.

Aile: Gençlik literatüründe genç birey için ailesiyle kurduğu iletişim şeklinin özellikle ergenlik döneminde ayrıca bir önem kazandığı vurgulanmaktadır. Bu vb. nedenlerle olacaktır ki aile olgusu gençlik politikalarında ayrı bir başlıkta yerini almaktadır. Bu maddeyle ailelerin gençlerle, gençlerin de aileleriyle ilgili duyarlılığın artırılması, ailevi değerlere gençler tarafından sahip çıkılması, bu değerlerin korunması

⁸ <https://www.yasalar.org/anayasa/madde-58/>

ve geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Etik ve İnsani Değerler: Bu politikayla evrensel etik ilkeler ve ahlaki değerler konusunda gençlerin bilinçlendirilmesi, insan hakları bilinci ve kültürünün gençlere kazandırılması, kadın-erkek eşitliğinin güçlendirilmesine ilişkin tedbirlerin alınması hedeflenmektedir.

İstihdam, Girişimcilik ve Mesleki Eğitim: Türkiye’de gençlikle ilgili en önemli sorunların başında istihdam sorunu gelmektedir. Bu politikayla genç işsizliğini en aza indirmek için etkin mücadele yöntemlerinin geliştirilerek sürdürülmesi, gençlerin staj imkânlarının artırılması ve staj kalitesinin uluslararası standartlara uygun olarak geliştirilmesi, kariyer danışmanlığı ve mesleki rehberlik hizmetlerinin daha etkin şekilde geliştirilmesi, çalışmayan gençlerin iş hayatına katılımını sağlamaya yönelik sosyal projeler geliştirilmesi, tam zamanlı çalışma hakları çerçevesinde evde çalışma, uzaktan çalışma, esnek çalışma gibi çalışma stratejilerinin geliştirilmesi, genç girişimciliğine olan teşvik ve desteklerin artırılarak sürdürülmesi amaçlanmaktadır.

Dezavantajlı Gençler ve Sosyal İçerme: Gençlik politikalarındaki en kapsamlı maddelerden biri olan bu politikayla engelli gençlerin sosyal dışlanmaya maruz kalmasının önlenmesi, suç işleyen gençlerin topluma kazandırılması ve gençlerin suç davranışına yönelmelerinin önlenmesi, sokakta yaşayan gençlerin toplumla bütünleşmelerinin sağlanması, gençleri bağımlılık yapan maddelerden korumak için önleyici tedbirlerin alınması ve bağımlı gençlerin tedavi ile ilgili olarak çalışmaların yürütülmesi, gençlerin ve toplumdaki diğer kesimlerin dezavantajlı bireylere karşı farkındalıklarının artırılması ve sosyal uyum süreçlerinin aktif katılımı, kentlere göç eden ve uyum sorunu yaşayan gençlerin sosyal içerilmelerinin sağlanması, gençlerin istismara uğramalarının önlenmesi, genç kadınların yaşamın her alanında desteklenmesi gibi birçok hedef ortaya konmuştur.

Sağlık ve Çevre: 2000 sonrası dönemde devletin gençlerin kötü alışkanlıklardan özellikle sigara kullanımı konusunda caydırıcı ve uyarıcı söylemi dikkat çekmektedir. Bu maddeyle de gençlerin madde bağımlılığı, sigara ve alkol gibi sağlığa zararlı alışkanlıklardan korunmasına dair tedbirlerin yaygınlaştırılması, gençlerin sağlığının korunmasına yönelik önlemlerin artırılması, gençlerin çevreye daha duyarlı hale gelmesi ve farkındalıklarının artırılması, gençler arasında doğa sevgisini yaymak amacıyla doğada gerçekleştirilen etkinliklerin artırılması hedeflenmektedir.

Demokratik Katılım ve Yurttaşlık: Birçok gençlik politikasında hükümetlerin gençlerle ilgili hedeflediği durumlardan bir diğeri de demokratik katılım sürecinin işleyişidir. Zira hükümetler, gençliği güçlü bir devlet olma yolunda kalkınma aracı olarak görmeyi dışında gelecekteki varlıkları konusunda da birer hedef kitle olarak görmektedir. Bu politikayla da eğitim-öğretim politikaları belirlenirken demokrasi bilincinin gençler arasında yaygınlaştırılması, gençlerin ulusal ve yerel meclislerde temsilinin artırılması, yerel yönetimlerle gençlik arasındaki iletişim kopukluğunun giderilmesi, gençlerin sivil toplum kuruluşlarında kurucu, yönetici ve üye olarak yer almalarının teşvik edilmesi amaçlanmaktadır.

Kültür ve Sanat: Bu politikanın uygulanmasında en çok görev üstlenen bakanlık Kültür ve Turizm Bakanlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu politikayla gençlere ulusal tarihin ve kültürel mirasın daha iyi tanıtılması, gençlerin sanat faaliyetlerine katılımının artırılması, gençlere yönelik kültürel ve sanatsal faaliyetlerinin sayı ve niteliğinin artırılması, ulusal ve/veya bölgesel düzeyde gençliğe yönelik yayın yapan televizyon kanallarının nicelik ve nitelik olarak yeterli seviyeye ulaştırılması hedeflenmektedir.

Bilim ve Teknoloji: Bu politikayla gençlerin bilgi iletişim teknolojilerinden etkin ve yaygın bir şekilde yararlanması, gençlerin bilim ve teknolojiye ilgisinin ve teknolojiye erişiminin artırılması, bilimsel çalışmalarda gençlerin daha fazla teşvik edilmesi, gençlerin sıklıkla kullandığı sosyal alanlarda internete erişim imkânlarının artırılması amaçlanmaktadır.

Uluslararası Alanda Gençlik ve Kültürlerarası Diyalog: Bu maddede Türkiye’de son dönemde arttığı gözlenen beyin göçü ve yabancı uyruklu insan sayısı konusunun yer aldığı görülmektedir. Bu politikayla gençlerin küreselleşen dünyada uluslararası topluma etkin katkı ve katılımlarının artırılması, gençlerin uluslararası alanda rekabet gücünün artırılması, beyin göçünün önlenmesi ve tersine beyin göçünün sağlanması, yurt dışında yaşayan gençlerle kurulan ilişkilerin geliştirilmesi, gençlere; hoşgörü, diyalog gibi insani değerlerin kazandırılması, ülkemizde bulunan yabancı uyruklu gençlerin kaynaşmalarının ve kültürümüzü tanımalarının sağlanması hedeflenmektedir.

Serbest Zamanların Değerlendirilmesi: Kırsal kökenli ve kentli gençlerden okuyan-okumayan gençliğe kadar birçok farklı gençlik tipolojisinden gençlerin serbest zamanlarını değerlendirme yöntemleri, gençlik literatüründe üzerine en çok çalışılan

konulardan biridir. Bu maddeyle gençlerin serbest zamanlarını değerlendirebileceği merkezlerin, faaliyetlerin, etkinlik mekânlarının sayılarının arttırılarak hizmetin daha fazla gence ulaştırılması, gençlik merkezleri etkinliklerinden çeşitli nedenlerle faydalanamayan gençlerin önündeki engellerin kaldırılması, gençlik ve izcilik kamplarının kapasitelerinin ve sayılarının arttırılması, gençlikle ilgili sivil toplum örgütlerinin kuruluş ve yapılanmalarının düzenlenmesi ve desteklenmesi hedeflenmektedir.

Gönüllülük ve Hareketlilik: Bu politikayla gençlerin gönüllülük faaliyetlerine olan katılımlarının arttırılması ve gönüllü olma önündeki engellerin kaldırılması, gençlerin dezavantajlı bireylere yönelik gönüllü faaliyetlere katılımları hususunda farkındalıklarının oluşturulması, gençlerin ve sivil toplum kuruluşlarının gönüllülük çalışmalarının desteklenmesi, gençliğin sivil toplum kuruluşları ve gönüllük hakkında bilgilendirilmesinin sağlanması, ulusal ve uluslararası platformlarda gençlerimizin daha aktif bireyler olarak yer almalarını sağlayacak olan eğitim programları, kültürler arası değişim ve gönüllülük projelerinin yaygınlaştırılması hedeflenmektedir. Gençlik bilgilendirmesi politikasıyla ise gençliğin kendi alanlarındaki faaliyetleri hususunda etkin ve yeterli biçimde bilgilendirilmesi, gençlik alanında çalışma yapan kişi, kurum ve kuruluşlara gençlik çalışmaları hakkında eğitimler verilmesi amaçlanmaktadır.

Dünya ülkelerindeki gençlik politikaları ise ülkelerin yönetimini üstlenen hükümetlerin gençliğe yaklaşımlarıyla ülkelerin kültürel ve sosyo-ekonomik koşullarına göre değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin, ABD'nin gençlik politikalarına bakıldığında zihinsel bozukluklar, madde kullanımı, sigara-nikotin kullanımı, beslenme-kilo bozuklukları, cinsel yolla bulaşan hastalıklar, istenmeyen gebelikler, evsizlik, eğitim sorunları, cinayet ve intihar gibi çözülmesi gereken sorunlar öne çıkmaktadır (Kocamış, 2020, s. 393). Rusya'nın gençlik politikalarına bakıldığında refah, eğitim, demokratik süreçlere katılım ve dâhil olma başlıklarının yanı sıra, Rusya'nın genç nüfusunun azalmasına ilişkin aldığı önlemler dikkat çekmektedir (Khashimov, 2020, s. 109). Güney Kore'de gençlik politikası, gençlik istihdamının geliştirilmesi ile sınırlıyken (Jeong, 2020, s.180) İran'da düşüşe geçen doğurganlık oranına tedbir olarak gençleri evliliğe teşvik etmek ve genç nesil üzerinden ideolojik sürekliliği sağlamaktır (Yılmaz, 2020, s.150)

AB ülkelerinin gençlik politikalarından bahsetmeden önce, Beyaz Kitap'tan bahsedilmesi önem arz etmektedir. Avrupa Komisyonu 2001 yılında “Avrupa Gençliği için Yeni Bir İtici Güç” başlıklı Beyaz Kitabı yayınlamıştır. Beyaz Kitap, gençlerin daha aktif vatandaş olmalarını sağlamak, gençlerin özerkliğinin artırılması ve AB değerlerinin savunucusu olmalarını sağlamak amacıyla hazırlanmıştır (Denstad, 2014, s.36-37; Küçük ve Çetintürk, 2019, s.267). Avrupa Birliği'nin 26 Kasım 2018 tarihli konsey kararına dayanan ve 2019-2027 yılları arasında kapsayan AB Gençlik Stratejisi ise AB üyesi devletlerin gençlik politikalarına ilişkin detaylı bir çerçeve çizmektedir. Konsey; bağlanmak, iletişim kurmak ve güçlendirmek isimli üç temel eylem planına odaklanmakta ve 11 Avrupa gençlik hedefi oluşturduğunu kamuoyuyla paylaşmaktadır. Bu hedefler;

Gençlerle İletişim Kurmak: Raporda Avrupalı gençlerin AB'ye olan bağlılığı, güveni ve inancının zayıfladığı, gençlerin AB'nin ilkelerini, değerlerini ve işleyişini anlamakta zorluk çektiği vurgulanmaktadır. Bu politikayla gençler ile AB arasında bir köprü kurarak gençlerin AB'ye olan aidiyetini geliştirme, gençlere AB gençlik programlarının etkisini öğretme, programların bütçesini destekleme gibi konular amaçlanmaktadır.

Cinsiyet Eşitliği: Bu politikayla cinsiyete ve yönelimlere dayalı ayrımcılığın ortadan kaldırılması, tüm kimliklerin eşit hak ve fırsatlara sahip olması, cinsiyete dayalı şiddetin sonlandırılması, eğitim sisteminden, aile yaşamına, çalışma ortamından yaşamın diğer alanlarına kadar stereotip toplumsal cinsiyet rollerinin sökülmesi, işgücü piyasasında cinsiyete dayalı ayrımcılığın ortadan kaldırılması, eşit işe eşit ücret anlayışının getirilmesi vb. konular hedeflenmektedir.

Katılımcı Toplum: Bu politikayla tüm gençlerin topluma dâhil edilmesi amaçlanmaktadır. Avrupa'daki gençlerin üçte birinin yoksulluk ve sosyal dışlanma riski altında olduğu belirtilmektedir. Marjinalleştirilmiş, çoklu ayrımcılığa, önyargı ve nefret suçlarına maruz kalmış, sosyal haklara erişimi olmayan gençler için yasal koruma sağlamak, ayrıca geçinilebilecek bir ücret, adil çalışma koşulu ve sağlık hizmetlerine erişim hakkını vermek başlıca konular arasındadır. **Bilgi ve Yapıcı Diyalog:** Bu politika, gençlerin güvenilir bilgilere daha iyi erişmelerini sağlamayı, bilgileri eleştirel açıdan değerlendirme yeteneklerini geliştirmeyi ve gençlerle yapıcı diyaloga girmeyi

amaçlamaktadır. Raporda gençlerin özellikle medya araçlarıyla yayılan bilgilerin gerçekliğini veya güvenilirliğini doğrulamakta güçlük çektiği ifade edilmektedir. Gençlerin yanıltıcı haberleri tanıma, bildirme ve bilgi kaynaklarının doğruluğunu anlayabilme konuları başta olmak üzere medya ve dijital okuryazarlık becerisine sahip olmaları başlıca çalışma konularını oluşturmaktadır.

Ruh Sağlığı ve Refah: Raporda Avrupa genelinde gençlerin birtakım toplumsal baskılara maruz kaldığı, gençler arasında yüksek stres, anksiyete, depresyon ve diğer akıl hastalıkları gibi zihinsel sağlık sorunlarının yaygınlığı konusunda endişelerin bulunduğu ifade edilmektedir. Bu politika, bu sebeple gençlerin zihinsel sağlık sorunlarının giderilmesini ve gençlerin sosyal içermelerini teşvik etmeyi amaçlamaktadır. **Kırsal Gençliği İleriye Taşımak:** Bu politikayla AB'nin kırsal kalkınma stratejisini koruyarak kentli ve kırsal kökenli gençlerin başta eğitim olmak üzere eşit haklara sahip olmaları, kırsal alanlarda gençler için erişilebilir, sürdürülebilir, yüksek kaliteli işlerin yaratılması ve kırsal geleneklerin korunması amaçlanmaktadır.

İstihdam: Bu politika Avrupalı bütün gençler için kaliteli ve erişilebilir bir işgücü piyasası sağlamayı hedeflemektedir. Bu yüzden genç işsizliği, güvencesiz ve sömürücü çalışma koşulları, işgücü piyasasında ve işyerinde ayrımcılık sorunlarına odaklanılır. Eğitimden işgücü piyasasına geçişi kolaylaştırmak için tüm gençlerin gerekli becerileri geliştirmeleri ve deneyim kazanmaları, staj, çıraklık ve diğer iş temelli öğrenme biçimlerinin yanı sıra gönüllülük ve yaygın eğitim yoluyla edinilen yeterliliklerin tanınması başlıca konuları oluşturmaktadır. **Kaliteli Öğrenme:** Raporda 21. yüzyılda yaşamın sürekli değişen yaşam koşulları için farklı öğrenme biçimlerinin kaçınılmaz olduğu, bu noktada anahtar kavramın eğitim olduğu vurgulanmaktadır. Bu yüzden bu politikayla yaşam boyu öğrenme ilkesine vurgu yapılarak gençlerin sağlık iletişiminden insan haklarına kadar kişilerarası ve kültürlerarası becerilerinin gelişimini destekleyecek bir öğrenme sisteminin verilmesi amaçlanmaktadır.

Herkes İçin Alan ve Katılım: Raporda gençlerin seçimlere katılımlarının önem arz ettiği ancak katılımlarının sadece oy verme gibi eylemlerle sınırlı tutulmaması gerektiği belirtilmektedir. Bu yüzden bu politikayla farklı geçmişlerden gelen tüm gençler için günlük karar alma süreçlerine eşit erişimin sağlanması amaçlanmaktadır. **Sürdürülebilir Yeşil Avrupa:** Raporda tüm toplumların iklim değişikliğine ve artan çevresel tehditlere

karşı harekete geçmesi gerektiği, sürdürülebilir olmanın bir tercih değil, bir zorunluluk olduğu vurgulanmaktadır. Bu sebeple bu politikayla gençlerin sürdürülebilir kalkınma için hareket etmeleri, çevreye zararlı üretim ve tüketimi ortadan kaldırmak için uluslararası işbirliğinin artırılması hedeflenmektedir. Gençlik Örgütleri ve Avrupa Programları: Avrupa değerlerine ve kimliğine dayalı bir toplum inşa edilmesi için tüm gençlerin gençlik programlarına eşit erişim sağlaması, yetersiz finanse edilen programlara yeterli kaynağın verilmesi, gençlik grupları için mevcut hibelerin çeşitliliğinin ve girişimlerin artırılması amaçlanmaktadır.

Kimi ülkelerde gençlik politikaları ağırlıklı olarak ülkelerin nüfus politikalarıyla sınırlı kalsa da genel anlamda gençlik politikalarında istihdam, işsizlik, sağlık gibi önemli sorunlara yer verildiği ve bilim, teknoloji, kültür sanat, çevre gibi konuların da oldukça önemsendiği dikkat çekmektedir. Sonuç olarak, politikaların hayat geçmesi ve süreklilik arz etmesi birçok ülke için tartışmaya açık bir durum olsa da sağlıklı ve güçlü bir toplumun inşa edilip geleceğe miras bırakılması konusunda tüm ülkelerin gençliği birer değişim ajanları olarak konumlandığını söylemek mümkündür.

1.2.3. Gençliğin Önemi, Algılanma Biçimleri ve Sorunları

Gençliğin önemini ve algılanma biçimlerini, devlet ve toplum özelinde ele alarak açıklamak mümkündür. Bedensel, ruhsal ve toplumsal açıdan sağlıklı yetişen gençlik, sağlıklı bir toplumun da habercisidir. Zira topluma hazırlanma süreci olan toplumsallaşmanın gençlik dönemi büyük önem arz etmektedir (Aykaç vd., 2003, s.12).

Gençlik dönemi, insanların toplumsal ve bireysel açıdan en dinamik ve enerjik dönemidir. Tanım farklılıkları ve yaş sınırlamaları ne olursa olsun gençlik her yerde, her zaman coşkulu, dinamik ve çalkantılı bir dönem olarak görülmektedir. Toplumsal hayata hazırlık dönemi olmanın ötesinde, toplumsallaşma sürecinin de önemli aşamalarından biridir. Bu dönem, daha çok ikincil ilişkilerin kazanıldığı bir dönemdir. Genç; doğduğu, yetiştiği, eğitilmekte olduğu sosyal bünyeyi ve o bünyeye ait temel özellikleri hem koruyacak hem de zamanın şartlarına göre zenginleştirip geliştirerek kendinden sonraki nesillere aktaracak bir sosyal potansiyeldir (SEKAM, 2016, s. 629-631).

Dünya genelinde yüksek genç nüfus oranına sahip birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de genç nüfus, kalkınma ve ilerleme yolunda potansiyel bir güç olarak

görülmektedir. Öyle ki T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı, Türkiye'deki dinamik genç nüfusun varlığını, kalkınma hamlesinin süreklilik kazanmasında Türkiye adına büyük bir fırsat ve zenginlik olarak açıklamaktadır. Ulusal Gençlik ve Spor Politikası Belgesinde Türkiye'nin dinamik genç nüfusuyla daha büyük, müreffeh ve güçlü bir devlet ve toplum olma yolunda emin adımlarla ilerlediği vurgusu yapılmakta ve gençlerin ekonomik ve sosyal alanın tümüne etkin katılımının Türkiye'nin kalkınması ve gelişimi için büyük öneme sahip olduğu vurgulanmaktadır.⁹

Aykaç'ın ifadesiyle nüfusun çoğunluğunun yaşlı ya da genç olması ülkelerin nüfus, eğitim, iş politikalarını etkilemektedir. Nüfusun yaşlı olduğu, doğum hızının düşük olduğu ülkeler işçi bulamama sorunuyla mücadele etmekte, evlenmeyi ve doğumu özendirici önlemler almak zorunda kalmaktadır. Nüfusun çoğunluğunun genç olması ise ülkeye dinamizm ve enerji sağlamaktadır. Ancak eğitim politikalarının yetersiz olması genç nüfusun başka ülkelere gitmesine ya da ülke içinde "asalak" ve "verimsiz" bir yaşam sürmesine de neden olabilmektedir (2003, s. 8).

Gençlik döneminin temel özellikleri SEKAM'ın raporunda duygusal coşku ve taşkınlık, çabuk kurulan ve bozulan ilişkiler, kolay etkilenme, kişiliğinin sınırlarını aşma, toplum içinde sivrilme, ilgi çekme, rol sahibi olma çabası başlıkları altında özetlenmektedir. Bu yönüyle toplumun en dinamik parçasını oluşturan gençliğin kendi içinde birçok gerilim yaşadığı ve kaygılar taşıdığı belirtilmektedir. Bu kaygıların başında kim olduğu, ailesi ve toplum için ne anlam ifade ettiği, gelecekte iyi bir meslek sahibi olup olamayacağı, dini konularda neye nasıl inanacağını bilememe ve kararsız olma gibi konular gelmektedir (2016, s.631).

Yörükoğlu, gençliğin algılanma biçimleriyle ilgili olarak bu dönemin her yerde ve her zaman coşkulu, atılgan ve çalkantılı bir çağ olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Bu dönem, kabına sığmayan bir beden gücünün, yürekliliğin, kaynayan kanın ve uyanan cinsel isteklerin davranışlara egemen olduğu bir dönemdir. Yazarın ifadesiyle, gençlik denilince kiminin aklına kötü alışkanlıklar gelir ki bu tamamen yanlış bir ifade değildir. Sigara, içki ve uyuşturucularla tanışma gençlik çağında başlamaktadır. Kimine göre, gençlik denilince akla haylazlık, kavgacılık, serserilik, şiddet ve terör gelir ki yazara göre

⁹ Ulusal Gençlik ve Spor Politikası Belgesi, 2013.

bu da belirli bir ölçüde doğru bir gözlemdir. Örneğin ABD’de tutuklan insanların neredeyse yarısı 18 yaşın altındaki gençlerden oluşmaktadır. Yaşlılar için genç demek sorumsuz, burnunun doğrultusunda giden, büyük sözüne aldırmayan, saygısız ve asi biri demektir. Yazara göre, bu da gerçeğin bir yüzüdür. Zira gençlik çağı bunalımlar, öfkeler, çatışmalar ve kaygılar dönemidir. Yanılgıların, bencilliğin, başkaldırmanın sık görüldüğü, bocalama, çelişkiler ve kararsızlıklar dönemidir. Kendi kendisiyle ve çevresiyle sürtüşme ve savaşıma dönemidir. Ancak gençlik yalnız olumsuzlukların toplandığı bir çağ değildir. Gençlik; tatlı hayallerin, tutkuların ve idealizmin filizlendiği, sıkı arkadaşlıkların, ilk sevgilerin yaşandığı bir dönemdir. Yeniliğe ve ileriye doğru atılımların yapıldığı, kendini kanıtlama ve kimliğini arayıp bulma çabalarının yoğun olduğu bir dönemdir (1988, s. 6-11). Yörükoğlu, genç bireylerden kazanması beklenen niteliklerden bahsederken aslında toplum tarafından genç bireylere yapılan baskıyı da açık bir şekilde özetlemektedir:

Genç ana babası ve öteki erişkinlerden duygu, düşünce ve davranışta bağımsızlık geliştirmiş olmalıdır. Ailesi dışında toplumsal ilişkilere girebilmeli, özellikle yaşlılarıyla arkadaşlık kurup sürdürebilmelidir. Karşı cinse eğilim ve yaklaşma isteği duymalı ve sevgi bağı kurabilmelidir. Cinsel kimliğini ve rolünü iyice benimsemiş, evliliğe istekli ve hazır olmalıdır. Zihin yeteneklerini ve el becerilerini geliştirmiş, toplumsal yaşamı için gerekli bilgi, görgü ve ruhsal olgunluğa erişmiş olmalıdır. Kendine özgü değerler, yaşam anlayışı ve bir dünya görüşü oluşturmaktadır. Bir amaç veya amaçlara doğru yönelebilmeli, nereden gelip nereye gittiğini bilmelidir. Başka bir deyişle, çevresiyle bütünleşirken kendi öz benliğinin bilincine varmalı, kimlik duygusu geliştirmelidir (1988, s.10-11).

Doğan, gençlik sorunlarını keskin çizgilerle birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını vurgulamakla birlikte, bu sorunları genel-geçer/geleneksel gençlik sorunları ve güncel sorunlar şeklinde iki ayırmaktadır. Genel-geçer/geleneksel gençlik sorunları; psiko-fizyolojik, cinsel, ekonomik, eğitim, aile içi ve kuşaklar arası çatışma, madde bağımlılığı, ideolojik, işsizlik ve istihdam, barınma, beslenme, sağlık kültürel iken güncel sorunlar kendi içerisinde üç alt başlığa ayrılmaktadır. İlki toplumsal değişmeye bağlı olarak gelişen sorunlar; değerlerdeki değişmeler, madde bağımlılığı, kültür bencilliği, statükoya karşı oluş, yeni dünya düzeni özlemi, gelecek korkusu, yabancılaşma, kimlik bunalımı, tüketim ve tüketim çatışmaları, anomi (amaçsızlık ve kuralsızlık), özgürlük, işsizlik, sıkıntı vb. İkincisi sosyo-psikolojik sorunlar; güven bunalımı, stres, kaygı, kendini yararsız hissetme, iletişim kopukluğu, yalnızlık. Üçüncüsü ise çağdaş iletişim

araçlarıyla gelen tehditler; hedef kitle olma, koşullandırılma, kültürsüzleştirilme, boş zamanlar, yozlaşma ve yozlaştırılma, kültürel yabancılaşmadır (2000, s. 381-382).

SEKAM raporunda gençlik döneminin en önemli sorununun kendi benliğine ilişkin kimlik kazanımı olduğu belirtilmektedir. Çünkü toplumda yer alan bütün bireyler tek bir kimlik geliştirmemektedir. Genç bireyler, toplumsal durumlara göre öncelikle toplumsal kimliğini, siyasal kimliğini, cinsel kimliğini vb. geliştirmektedir. Bu kimlik tipleri birbirini etkileyip tamamlayarak insan yaşamına anlam vermektedir. Kimlik oluşumu sürecinde öncelikle akranlarıyla özdeşim kurmaya başlayan genç bireyler, kendilerini karşısındakiyle kıyaslamakta, onun gibi düşünmeye, davranmaya, giyinmeye başlamakta, ona benzemeye çalışmaktadır. Genç bireyler bu örnek alma durumuyla birlikte, içinde buldukları grupta ve toplumda rol almaya, kendilerine yer sağlamaya ve kimliklerini oluşturmaya çalışmaktadır (2016, s.632).

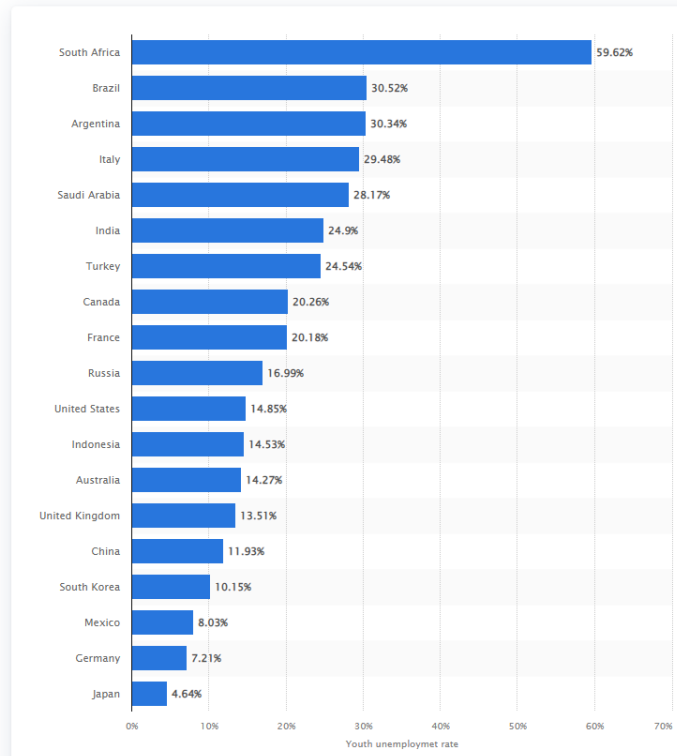
Güner ise Türkiye’de gençliğin en önemli sorunlarını işsizlik, eğitim, suç, zararlı alışkanlıklar, aile-içi iletişim sorunları ve gençliğe yönelik kamu hizmetlerinin, sosyo-kültürel, sanatsal etkinliklerin yetersizliği şeklinde özetlemektedir (2016, s. 57). Konuya ilişkin işsizlik sorununu açıklamadan önce işsiz kavramının anlamına bakıldığında TÜİK şu tanımı vermektedir:

Referans dönemi içinde istihdam halinde olmayan (kâr karşılığı, yevmiyeli, ücretli ya da ücretsiz olarak hiç bir işte çalışmamış ve böyle bir iş ile bağlantısı da olmayan) kişilerden iş aramak için son dört hafta içinde iş arama kanallarından en az birini kullanmış ve 2 hafta içinde işbaşı yapabilecek durumda olan tüm kişiler işsiz nüfusa dâhildirler. 2014 yılı öncesinde iş arama kriterinde referans dönemi olarak ‘son 4 hafta’ yerine ‘son 3 ay’ kullanılmaktaydı¹⁰.

Aydos ve Toker genç işsizliğin, günümüzde küresel boyutlara ulaşmış önemli bir sorun olduğunu belirterek ILO’nun verilerine göre dünya genelinde genç işsizlik oranının toplam işsizlik oranından üç katından fazla olduğunu söylemektedir (2021, s.121). 2020 yılında yapılan araştırmada G-20 ülkeleri arasındaki genç işsizlik oranında Türkiye’nin yedinci sırada yer aldığı görülmektedir:

¹⁰ TÜİK, 2022 <https://data.tuik.gov.tr/Search/Search?text=%C4%B0%C5%9Fsizlik>

Youth unemployment rate of G20 countries in 2020



Görüntü 1: G-20 Ülkeleri Arasında Genç İşsizlik Oranı¹¹

TÜİK Mart 2022 tarihinde yayınladığı raporda ise Türkiye’de 15-24 yaş grubunu kapsayan genç nüfusta mevsim etkisinden arındırılmış işsizlik oranının %21,2 olduğunu paylaşarak bu oranın erkeklerde %19,1 kadınlarda ise %25,2 olarak tahmin edildiğini duyurmuştur.

	Mart 2022			Bir önceki ay			Bir önceki aya göre fark		
	Toplam	Erkek	Kadın	Toplam	Erkek	Kadın	Toplam	Erkek	Kadın
(Bin kişi)									
15 ve daha yukarı yaştaki nüfus	64 405	31 865	32 541	64 334	31 828	32 506	71	37	35
İşgücü	33 851	22 897	10 953	33 755	22 556	11 199	96	341	-246
İstihdam	29 956	20 530	9 426	30 015	20 318	9 697	-59	212	-271
İşsiz	3 894	2 367	1 527	3 741	2 238	1 502	153	129	25
İşgücüne dahil olmayanlar	30 555	8 967	21 587	30 579	9 272	21 307	-24	-305	280
(%)									
İşgücüne katılma oranı	52,6	71,9	33,7	52,5	70,9	34,5	0,1	1,0	-0,8
İstihdam oranı	46,5	64,4	29,0	46,7	63,8	29,8	-0,2	0,6	-0,8
İşsizlik oranı	11,5	10,3	13,9	11,1	9,9	13,4	0,4	0,4	0,5
Genç nüfusta işsizlik oranı (15-24 yaş)	21,2	19,1	25,2	20,7	18,0	26,0	0,5	1,1	-0,8

Tablodaki rakamlar yuvarlamadan dolayı toplamı vermeyebilir.
Mevsimsel etkilerden arındırma yöntemi gereği geçmiş aylara ilişkin tahminler revize edilerek yayımlanmaktadır.

Görüntü 2: TÜİK İşgücü İstatistikleri (2022)¹²

¹¹ <https://www.statista.com/statistics/722965/g20-unemployment-rates/>

¹² <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Isgucu-Istatistikleri-Mart-2022-45647>

Yentürk ve Başlevent, 1988 yılından 2006 yılına kadar olan süreci değerlendirdiğinde Türkiye’de en yüksek işsizlik oranının 20-24 yaş grubunda olduğunu, 15-19 yaş grubunun işsizlik oranının azaldığını, 25-29 yaş grubunda ise daha da düştüğünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte yazarlar, yine aynı süreç için kadın işsizlik oranında düşme trendi olmasına karşın kadın işsiz oranının erkek işsiz oranından fazla olduğunu belirtmektedir (2012, s. 347-350). Aydos ve Toker ise *Eğitim Seviyelerine Göre Genç İşsizliğin Ekonometrik Analizi: Türkiye Örneği* (2021) isimli çalışmalarında konuya ilişkin güncel veriler sunmaktadır. Türkiye’de genç işsizliğin giderek arttığını vurgulayan yazarlar çalışmalarında “*Cinsiyet açısından genç işsizlik incelendiğinde, kadınların erkeklere göre eğitilmiş genç işsiz olma olasılığının fazla olduğu görülmektedir.*” İfadesini kullanmaktadır (2021, 109-121). Akcan, Türkiye’deki genç işsizliğin nedenlerini; genç nüfus oranı ile tarımla uğraşan nüfusun fazlalığı, eğitim sisteminin statik yapıya kavuşamayıp reel sektörün ihtiyaçlarını karşılayamaması, işgücü piyasasındaki devlet kaynaklı sorunlar, küreselleşme sonucu talep edilen işgücü niteliğinin değişimi ve dengesiz göç hareketleri (Suriye’den Türkiye) olarak özetlemektedir (2018, s.39-41). Yazara göre ayrıca genç işsizliğin uzun sürmesi bireylerde birtakım psikolojik sorunlara neden olmaktadır. Bu sorunlar; özgüven ve yetkinlik kaybı, hayattan sıkılma, stres artışı, depresyon, sosyal uyumsuzluk, toplumdan kopukluk ve içe kapanma, özsaygının yitirilmesi, intihara meyil ve sağlık sorunları şeklinde görülebilmektedir (Güler, 2006, s.370).

Eğitim sisteminin işgücü piyasasındaki taleple uyumlu olmaması, genç işsizliğin bir diğer sebebi olarak gösterilmektedir. Meslek liselerinde verilen eğitimin işgücü piyasası ile uyumsuzluğu, genç işsizliğini arttırmaktadır (Ekiz ve Özel, 2020, 1028-1029). Dönüm ve Çalışkan bu durumu, Türkiye’de 2000’li yılların başından itibaren benimsenen “her ilde en az bir devlet üniversitesi kurulması” politikasıyla ilişkilendirmektedir. Yazarlar, Türkiye’de üniversite mezunu olmanın işgücü piyasasında beklenen faydayı sağlamadığını söylemekle birlikte, bu durumun eğitime yapılan harcamaların ve yükseköğretim sisteminin sorgulanmasına yol açtığını dile getirmektedir (2019, s. 660). Konuya ilişkin Gedikoğlu, Türkiye’de partiler üstü bir eğitim politikasının olmaması ve hükümetten hükümete değişen geçici politikalar, eğitim sisteminin nitelikli, sürekli ve oturmuş bir düzene sahip olmamasıyla sonuçlanmıştır ifadesini kullanmaktadır. Yazara

göre, eğitim bütçesinin devlet bütçesinden yeterli pay alamaması ve alınan payın AB ülkelerinin gerisinde kalması, kırsal kesimden kente yapılan göçün eğitim sistemindeki fırsat ve olanak eşitliğini ortadan kaldırması, ezberci eğitim anlayışı, öğrencilerdeki geçer not alma kaygısı, öğretmen yetiştirme konusundaki yapısal sıkıntılar, yabancı dil eğitimi konusundaki sorunlar, eğitim sisteminin genel sorunlarını oluşturmaktadır (2005, s. 74-75).

Gençliğe ilişkin sorunları ortaya koyarken karşımıza çıkan suç faktörü ise gençlere uygulanan şiddet/suç ve gençlerin uyguladığı şiddet/suçlar şeklinde iki başlıkta ele alınmaktadır. BM'nin açıklamasına göre, dünya genelinde her yıl 10-29 yaş arasındaki gençler arasında yaklaşık 200.000 cinayet işlenmektedir. Bu sayı, her yıl dünya genelinde işlenen toplam cinayet sayısının % 43'ünü oluşturmaktadır. Cinayet, 10-29 yaş arasındaki kişilerde dördüncü önde gelen ölüm nedenidir ve cinayetlerin %83'ü erkek kurbanları içermektedir.¹³ Genç şiddetinin (youth violence) fail ve mağdurlarının okul yaşamlarından sosyal faaliyetlerine kadar hayatlarındaki pek çok alanda olumsuz etkilere yol açtığını söyleyen Ferguson, Miguel ve Hartley (2009), genç şiddeti tanımının sadece cinayetten ibaret olmadığını zorbalık, saldırı veya cinsel saldırı, taciz, yıldırma, hırsızlık, soygun gibi suçlardan da oluştuğunu vurgulamaktadır (s.1).

Metin Kılıç, *Gençlik, Şiddet ve Serbest Zaman* isimli kitabında gençliğin şiddet algısına etki eden unsurları aile içi şiddet, medya, okul ve serbest zaman başlıkları altında değerlendirmektedir. Bununla birlikte Kılıç, kendine yönelik şiddet türü olarak, madde kullanımını da şiddetin bir parçası olarak görmekte ve her okulun kendi bünyesinde farklı oranlarda madde kullanımının olduğunu dile getirmektedir (2017, s.225). Yazar, ele aldığı başlıklardan aile içi şiddetin fiziksel, psikolojik ve ekonomik boyutlarda olabildiğini söylemektedir. Genç şiddetinin medyayla arasındaki ilişkiyi ise haber, dizi, internet veya bilgisayar oyunlarında gençlerin karşısına çıkan şiddet içerikli unsurların saldırgan davranışlara neden olan etkisine değinerek açıklamaktadır.

Kılıç, okul ortamının gençlerin şiddete uğradığı ortamlardan yalnızca biri olduğunu belirterek "okulda şiddet" denildiğinde yalnızca öğretmen ile öğrenci arasında cereyan eden şiddetin anlaşılması gerektiğinin altını çizmektedir. Yazara göre,

¹³ <https://www.un.org/youthenvoy/2015/12/youth-violence-is-a-global-public-health-problem-who/>

psikolojik şiddet türlerinden sert bakış, gruptan dışlama, söz hakkı vermeme ve akran zorbalığı gibi durumlar da okulda şiddet kapsamına girmektedir ve gençlerin sosyal gelişimleri ile eğitim hayatları konusunda engel oluşturabilmektedir. Yazar, şiddetin önlenmesinde büyük önem taşıdığını belirttiği serbest zaman kullanımının pozitif olması durumunda gençlerin bu sıkıntılardan uzaklaşabildiğini söylemektedir. Yazara göre, serbest zaman hem gençler hem de genel anlamda iyi bir toplumun ortaya çıkması için özel bir çaba gerektiren kavramdır. Serbest zamanın pozitif kullanımı, özellikle gençlerin kötü alışkanlıklar edinmemesi; varsa ortadan kaldırılması, şiddetin ve sapmanın azaltılması, ebeveyn-çocuk ilişkisi, iş ve sosyal yaşamda iletişimin güçlenmesi için birincil derecede katkı sağlamaktadır (2017, s.33-86; 203-240).

Genç bireylerin yaşadıkları sorunlarından bir diğeri de aile içi iletişim problemleridir. Genç ile aile arasındaki problemlerin en yoğun yaşandığı dönemin ergenlik dönemi olduğu belirtilmektedir. Ailelerin tutumlarının gencin kişilik yapısının gelişiminde birçok etkisinin bulunduğunu söyleyen Özbay ve Öztürk, gençlerin özellikle ergenlik dönemi itibarıyla, kimlik kazanma ve bağımsız bireyler olma sürecine girdiklerinde ebeveynlerine daha az bağımlı olma ve kendi kararlarını verebilme gereksinimi duyduklarını ifade etmektedir. Yazarlar, gençlerin bu özerklik çabasını davranışlarda özerklik, duygusal açıdan özerklik ve değer sistemlerinde özerklik şeklinde özetlemektedir. Her üç özerklik arayışında da ailelerin genç bireylere esneklik göstermediğinde çatışmanın çıkacağını vurgulamaktadır. Bu noktada, dört tür çocuk yetiştirme biçiminin varlığından söz eden yazarlar, bunların baskıcı ebeveynler, aşırı izin verici ebeveynler, ihmalci-tutarsız ebeveynler ve yönlendirici ebeveynler olduğunu ifade etmektedir (1995, s.75-87).

Yörükoğlu ise *Gençlik Çağı* isimli kitabında 7 tür aile tanımı yapmaktadır: Çok seven-kollayan gevşek disiplinli aile, sıkı disiplinli sevecen aile, baskıcı-itici-sevgisiz aile, sevgi yetersiz, disiplini gevşek aile, seven, benimseyen demokratik aile, geleneksel ataerkil aile ve parçalanmış aile. Yazar, ölüm ya da ayrılık nedeniyle bölünmüş ailelerde büyüyen çocukların gençlik çağında çok farklı uyum sorunlarının ortaya çıkabildiğini söylemektedir (1988, s.123-146). Akün ise ergenlik döneminin aile yapısında bir dizi değişiklik getirdiğini, özellikle yakınlık ve güç ilişkilerinin yeniden düzenlendiğini ifade etmektedir. Yazar, bu dönemde ortaya çıkan sorunları ise şu başlıklar altında

özetlemektedir: Benlik kavramı ve akademik uyum sorunları, içselleştirilmiş ve dışsallaştırılmış davranış bozuklukları, depresyon, yeme bozuklukları, davranış bozuklukları ve suç işleme ile madde kullanımı (2013, s. 97-106).

Bu noktada, ailenin temel gereksinimlerine değinmek önem arz etmektedir. Milli Eğitim Bakanlığı, ailenin temel gereksinimlerini yedi maddede özetlemektedir. Bunlardan ilki; değerli olma duygusu: Aile içindeki etkileşim gençleri “ben değerliyim” veya “değersizim” duygusuna götürmektedir. Bu gereksinim aile içerisinde sağlanmazsa çocuk/genç her türlü davranışla bu duyguyu elde etmeye çalışabilmektedir İkincisi; güven ortamı: Aile içindeki bireylerin emniyette olduğu, dışarıdaki tehlikeli olayların aile içine girmeyeceği duygusu, bu gereksinimin temel nedenidir. Eğer genç, ev içinde kendisini güven içinde bulamıyor ise ailenin dışında bir yere yönelmekte ve ailesiyle olan bağlarını koparmaktadır. Üçüncüsü; yakınlık ve dayanışma duygusu: Aile içinde temel güven ve dayanışma duygusu varsa, aile dışında çocuğun/gencin karşılaştığı olumsuz olaylar yıkıcı etkisini çok fazla göstermemektedir. Güven duygusunun baskın olduğu ailede genç birey, dış dünyanın yaratmış olduğu sıkıntı ve kaygılardan kendini kurtarmaktadır. Bu tür aile içinde olan bireyler, kendilerine olduğu gibi çevresine de güven duygusu besleyebilmektedir. Aksi durumlarda yoğun stres ve gerginlik yaşamakta ve kendilerine dahi güvenmemektedir. Dördüncüsü sorumluluk duygusu: Bütün sorumluluğu kendi üzerine alan, çocuğuna sorumluluk vermeyen ebeveynler kendi yaşamını biçimlendirmekten aciz, sürekli başkalarının yönetimi altında olan kişiler yetiştirmektedir. Bu tür tutumlar sonucunda yetişmiş olan kişiler, yaşadıkları olaylardan sürekli başkalarını sorumlu tutmaktadır. Beşincisi; zorluklarla mücadele ederek onların üstesinden gelmeyi öğrenme: İçinde bulunduğu gelişimsel dönem göz önünde bulundurularak genç, kendi sorunlarıyla baş başa bırakılmalıdır. Karşılaştığı her zorluğa aşırı yardım eden ebeveynlerin çocukları sürekli başkalarına muhtaç, kendilerine güvensiz kişiler olmakta ve yetenek becerilerini keşfedememektedir. Altıncısı; mutluluk ve kendini gerçekleştirme ortamı: Evde değerli olduğu duygusunu yaşayan çocuk/genç, mutlu olur, yaptığı şeylerden doyum alır ve kendini gerçekleştirme olanağı bulur. Yedincisi; sağlıklı manevi yaşamın temellerini oluşturma ortamı: Katı din kuralları altında yetişmiş çocuk/genç sürekli yargılanacağı, cezalandırılacağı korkusunu yaşar.

Sağlıklı bir manevi temeli olan insanlar, kendisiyle barışık, insan ilişkileri olumlu ve kuvvetli saygılı bireyler olarak yetişirler.¹⁴

Sonuç olarak, gençlik hem tek tek bireyler için hem de devlet ve toplumlar için önem arz eden bir dönem olmasına karşın, bu dönemle ilgili birbirinden tamamen zıt veya farklılık gösteren algılanma biçimlerinin mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte günümüzde işsizlik, istihdam, eğitim gibi gençlerin gelecek yaşamlarıyla ilgili konularda, insan hakları mahrumiyeti düzeyinde önemli ve yapısal sorunların bulunduğu ve bu sorunları aile, toplum, kamu hizmetlerinden, sosyal ve kültürel imkânlardan yararlanamama gibi farklı konu ve bağlamlardaki sorunların izlediği görülmektedir.

1.2.4. Gençliğin Davranış Biçimleri ve Dili

Gençliğin davranış biçimleri, genç bireylerin günlük yaşamlarında aile, arkadaş grubu, okul gibi kişi ve topluluklara karşı edimleri, serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları vb. başlıklar üzerinden incelenebilmektedir. Gençliğin dili ise, gençlik kültüründe gruba özgü bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Serbest zaman kavramı, Cizmeci'nin ifadesiyle (2015) hayatın yeme, içme, barınma gibi zorunlu ihtiyaçlarının dışında kalan, kişinin kendisini özgür olarak tanımladığı, kendisini ve toplumsal gerçekliği eleştirel bir bakışla sorgulayabildiği bir zaman olarak açıklanmaktadır. Hükümetler, yönettikleri ülkelerdeki gençlerin serbest zaman faaliyetlerini iyi şekilde değerlendirebilmeleri için bu konuya gençlik politikalarında önemle yer vermektedir. Tezcan, gençlerin serbest zamanlarını değerlendirme biçimlerini kırsal kesim gençliği ve kentsel kesim gençliği başlıkları üzerinden incelemektedir. Yazarın ifadesine göre, kırsal kesim gençliğinin serbest zaman faaliyetleri genellikle rastlantısaldır. Bu faaliyetler; kasabaya sinemaya gitme, maça veya kıraathaneye gitme, düğün ve şenlik gibi özel günlere has etkinlikler şeklinde görülebilmektedir. Kentsel kesim gençliğinde ise televizyon seyretme, sinema, tiyatro ve konsere gitme, kitap okuma, arkadaşla gezme, spor yapma şeklinde görülebilmektedir.

¹⁴ https://mehmetapi.meb.k12.tr/icerikler/ailenin-temel-gereksinimleri-nelerdir_332199.html

Gençlik literatürüne bakıldığında gençlerin serbest zaman değerlendirme faaliyetlerinin zaman içerisinde değiştiği görülmektedir. Örneğin, 2002 yılında yapılan Türk Üniversite Gençliği Araştırmasında Türkiye'nin 58 üniversitesinde okuyan 37.680 öğrenciyi içine alan çalışmada, üniversite öğrencilerinin serbest zamanlarını değerlendirme faaliyetleri incelenmiş ve şu sonuca ulaşılmıştır: Öğrencilerin %23,8'i kitap, dergi okuyarak, %17,7'si tiyatro, sinema ve konsere giderek, %16,2'si müzik dinleyerek, %9,6'sı spor yaparak, %8,8'i televizyon izleyerek, %8,6'sı internetle ilgilenerek, %1,9'u kahve ve bilardo salonlarına giderek, %1,4'ü dernek, lokal, siyasi parti vb. yerdeki toplantılara katılarak serbest zamanlarını değerlendirdiklerini, %11,6'sı ise serbest zamanının olmadığını ifade etmiştir (s. 85). Son dönemde serbest zaman faaliyetleri konusunda yapılan çalışmalar, gençlerin başta sosyal medyada geçirdikleri zamana atıfta bulunarak, konuya ilişkin yaşanan değişimi ortaya koymaktadır.

Örneğin Kart, *Boş Zamanın Çoklu Tüketim Mekânı Olarak İnternet ve Yeni Yaşam Tarzlarının İnşası* (2014) isimli çalışmasında Akdeniz Üniversitesi'nde farklı fakültelerde öğrenim gören ve farklı bölgelerden gelen, farklı sosyal, kültürel, ekonomik, etnik, cinsel ve dinsel yapılardan on sekiz kız ve on altı erkek öğrenci ile derinlemesine görüşme tekniği kullanarak bir araştırma gerçekleştirmiş ve gençlerin okul ve iş dışı zamanlarının büyük bir bölümünü evde ve internet başında geçirdiklerini ortaya koymuştur (s. 180-183). Karoğlu ve Atasoy, Türkiye'de beş devlet üniversitesinin Bilgisayar ve Öğretim Teknolojileri Eğitimi Bölümü'nde okuyan 241 öğrencinin katılımıyla gerçekleştirdikleri çalışmada, %98.8'lik bir oranla öğrencilerin sosyal medya araçlarını en çok serbest zamanlarında kullandıklarını ortaya koymuştur (2018, s.836).

Taşçı ve Ekiz (2018) ise öğrencilerin sosyal medya bağımlılığını belirlemek ve sosyal yaşantılarına etkilerini ölçmek amacıyla, İstanbul Ticaret Üniversitesi'nde İletişim ve İşletme Fakülteleri'nde öğrenim gören 17-25 yaş arasındaki 228 öğrenciyle yaptığı çalışmada, katılan öğrencilerin %40,4'lük oranla gün içerisinde 5 saatten fazla internet kullandıkları için sosyal medya bağımlısı olduğunu ortaya koymuştur. Yazarlar, öğrencilerin birden fazla seçeneğe yanıt verebildikleri çalışmada öğrencilerin %73,2'sinin iletişim kurarak, %47,8'sin müzik dinleyerek, %43'ünün dizi-film izleyerek, %34,2'sinin paylaşım yaparak, % 26,3'ünün oyun oynayarak, % 22,8'inin alışveriş

yaparak, % 19,3'ünün bankacılık işlemleri yaparak internette serbest zamanlarını değerlendirdiğini aktarmıştır (2018, s. 234).

Tezcan, Türkiye'de gençlerin serbest zaman faaliyetlerine ilişkin sorunlarını ekonomik yetersizlik, örgütlenememe, serbest zaman eğitiminin yokluğu, özellikle kız çocukları için geçerli olan sosyal ve geleneksel baskılar şeklinde özetlemektedir. Yazar bu konudaki sorunun ekonomik yetersizlikleri giderici kaynakların sağlanması ve gençlikle ilgili merkez ve müdürlüklerin çalışmalarıyla giderilebileceğini ortaya koymaktadır (2015, s. 188-196).

Köroğlu'nun ifadesiyle gençlik, tüketim kültürünün hedef aldığı önemli kitlelerden biridir. Tüketim davranışının gençlik döneminde bir kültür haline geldiğini ifade eden yazar, bu kültürde ihtiyaç gidermenin dışında sadece haz almak için dahi tüketimde bulunduğunu, genç neslin aynı tarzda giyinebildiğini, aynı yiyecekleri yiyebildiğini ve aynı tarz müzikleri dinleyebildiğini ifade etmektedir. Yazara göre bu durum, aynı düşünce tarzına sahip, benzer kalıpların dışına çıkamayan, üretmekten çok hazır olarak sunulanı tüketmeye alışan bir gençlik yaratmaktadır (2014, s.254).

SEKAM raporunda günümüzdeki gençlerin tüketim alışkanlıklarında etkili olan iki etmene dikkat çekilmektedir. Bunlardan ilki, lüks tüketimin ihtiyaç kamuflajı olarak işlev gören ve yaşam biçimi haline gelen moda iken ikincisi, toplum içinde kendini kanıtlama ve kimlik arayışı bağlamında ele alınabilecek statü olgusudur. Yapılan araştırmada gençlerin bir ürünü satın alma nedeni incelendiğinde, %79,4'ü "ihtiyaç hissettiğim" için %20,6'sı "hoşuma gideni alırım/ihtiyaç değil" yanıtını vermiştir. Birey açısından modanın anlamı incelendiğinde %11,3 oranında "mutlaka takip edilmeli", %36,4 oranında "takip ederim/önemsemem", %29,2 oranında "bilinçli takip etmem", %23,0 oranında "tüketim köleliği-takip etmem" yanıtları alınmıştır (2016, s.475-479).

Tükel Paker, *Z Kuşağının Tüketim Tercihlerinde Sosyal Medya Fenomenlerinin Etkisi* isimli makalesinde odak grup görüşmesi yaptığı üniversite öğrencilerinden elde ettiği bulgularda, gençlerin satın alma davranışlarını internet üzerinden gerçekleştirdiğini ortaya koymuştur. Gençlerin Instagram'da takip ettikleri sosyal medya fenomenlerinin çevrimiçi alışveriş siteleriyle işbirliği yapmalarının satın alma davranışını etkilediğini belirten yazar, gençlerin ihtiyaçları olmasa dahi bir ürünü yalnızca beğendiği için satın alma davranışı gösterdiğini ifade etmektedir. Ayrıca, gençlerin fiziksel olarak artık

sıklıkla mağaza gezmediğini, bunu zaman kaybı olarak adlandırdığını, internet alışverişini pratik ve ekonomik bulduğunu dile getirmektedir (2022, s.452-459). Yazarın araştırmasında elde ettiği bulgular, gençlerin serbest zamanlarında veyahut gün içinde internette yüksek oranda zaman geçirdiğini ortaya koymaktadır.

Köroğlu'na göre gençlerin kullandığı dil de tüketim kültürünün üretmiş olduğu moda ve reklamların dilidir (2014, s.254). Yapılan araştırmalarda gençlerin kullandıkları dilin toplumun kullandığı genel dilden farklı olduğu, en çok internet ortamında kendini göstermektedir. İnternet ortamında Türkçe'nin nasıl kullanıldığını araştıran birçok çalışma, yazılı sohbetlerde dilde sapmanın yaşandığını ortaya koymaktadır. Yıldırım ve Tahiroğlu *İnternette Türkçe Kullanımı Sorunları* isimli çalışmasında söyleşi (chat) dilindeki sapmaları 8 maddede özetlemektedir. Bunlar; konuşma dilinin yansıtılması ve yerel ağızların kullanılması (istiyosa, gidiom, baardım, şööle, nassın, şimdik, artıkin, du bi dakika, ne biliim ben), tonlamaları gösterme ve sözün etkisini arttırma amacıyla harfleri tekrar etme (offf, selammm, bennnn, akkılllllll ol ewlat), Türkçe kelimelerde kısaltma (mrb, nbr, slm, tşk), argonun yaygın kullanımı (çizik, çıtır, çatır, laga luga etmek, lavuk, paso, trip), yeni kelimeler türetme (chatlamak; internette söyleşmek, düşmek; internet bağlantısı kesilmek), Türkçe'de kullanılan kelimeleri Türk alfabesinde bulunmayan harflerle yazma (yoq; yok, qadar; kadar, war; var, eywalla; eyvallah), Türkçe söyleşilerde İngilizce kullanılması (away; uzakta, ban; yasak, cezalandırma, disconnect; bağlantısı kesilmek, guest; ziyaretçi, thanks; teşekkürler), alfabe dışı simgelerin kullanılması (bugün emoji olarak kullanılan ifadelerin noktalama işaretleriyle yapılan hali) şeklindedir (2006, s.368-369).

Canbulat, Güven ve Çağlar, *Öğrenim Düzeylerine Göre Gençlik Dili Değişkesi* isimli makale çalışmasında ortaokul, ortaöğretim ve üniversite öğrencilerinin cinsiyet ve öğrenim düzeylerine göre gençlik dili kullanımlarını incelenmiştir. Yazarlara göre gençler, yaşadıkları dönemin etkisiyle dikkat çekmek ve farklı olduklarını sergilemek için kendi aralarında konuştukları eğlenceli, samimi, popüler ve kuralsız bir dil ortaya çıkarmaktadır. Konuşma ve yazı dilinde kısaltmalara yer verme, yeni sözcükler türetme, yalnızca kendi sosyal grubunun anlayabileceği kalıplaşmış ifadeleri kullanma gençlik dilinin başlıca özellikleri arasındadır. Yazarlar, araştırma sonucunda öğrencilerin büyük bir bölümünün gençlik dilini kullandığını, bu kullanımın yaşa bağlı öğrenim düzeylerine

göre farklılık gösterdiğini, Türkçe için bir tehdit oluşturmadığını ve öğrencilerin kullandıkları dilin sosyal medyada sıkça kullanılan popüler bir dil olduğunu ifade etmektedir (2017, s.111- 124).

Akkoyunlu ve Soylu ise sosyal iletişim ağlarında birçok insanın birbiriyle haberleşebilmesi, düşüncelerini paylaşabilmesi ve sohbet edebilmesi sonucunda kullanılan dilin farklılaştığını ve Türkçe'nin zarar gördüğünü ifade etmektedir. Yazarlara göre, alfabede bulunmayan harfleri kullanmak (v yerine w, k yerine q harfini kullanmak), bazı harfleri kullanmamak (geliyorum yerine geliom demek) veya cümleyi yarı Türkçe kelimelerden oluşturmak (okeydir abi ben olayı finişledim geliyorum demek), Türkçe'nin kötü kullanımına örnektir. Yazarların ifadesiyle; “*özensizlik, yanlış kullanım, bilinçsiz ve duyarsız kullanımlar ayrıca gençler arasında çok yaygın olarak argo kullanımı da dil kirliliğine, dilin yozlaşmasına neden olmaktadır.*” (2011, s.443).

Dağabakan'ın *Türkçe ve Almanca Sosyal Medyada Gençlik Dili* çalışmasında elde ettiği bulgular, dildeki sapmanın evrensel boyutta yaşandığını ortaya koymaktadır. Zira yazar, Türk ve Alman gençlerin sosyal medyada kullandığı dili incelediği çalışmasında her iki milletten gençlerin sözcükleri kısaltarak ve yazımını değiştirerek farklı şekillerde kullandığını ve yazı dilini konuşma diline uyarladığını söylemektedir. Yazarın aktarımıyla Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp gibi sosyal ağlar günümüzde gençlerin en çok tercih ettiği mecralardır. Her iki dilde de gençlerin arkadaşlarına hitaplarında benzerlikler bulunmaktadır. Yazarın ifadesiyle; “*Alder, Alter, Altes, Dicker, Digga, Digger sözcükleri Alter ve Dicker ifadelerinin farklı şekilleri olarak Almancada, Aşkısı, Aşkitom, Bebişim, Beybim, Canıms, Cnm, Kanka, Kanki ise aşkım, canım, kanka, bebeğim sözcüklerinin değişik şekillerde ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.*”. Bununla birlikte, iki gençlik dili arasındaki en belirgin farkı yabancı sözcük kullanımı oluşturmaktadır. Almanca'da farklı dillerden çok fazla yabancı kavram Almancalaştırılarak kullanılırken Türkçe'de İngilizce'nin ağırlıkta olduğu görülmektedir (2017, s.122-126).

Şişman, *Üst-Orta Sınıf Genç İstanbullular'ın Gündelik Dilindeki “Öteki” Temsilleri*: “*Apaçi*”, “*Kıro*”, “*Amele*”, “*Varoş*”, “*Tiki*”, “*Concon*”, “*Ciks*” isimli çalışmasında nüfus artışı, kırdan kente göç, serbest piyasa ekonomisi, kültürlerin karşılaşması ve çeşitlenmesi gibi etmenlerin ortak bir dilin daha hızlı evrilmesine ve

değişmesine yol açtığını belirtmektedir. Çalışmasında Galatasaray Üniversitesi'nden on öğrenciyle derinlemesine görüşme yapan yazar, bahsi geçen kelimelerin temsillerini ve öğrencilerin bu kelimeleri kullanıp kullanmadıklarını araştırmaktadır. Yazar, elde ettiği bulgularda öğrencilerin kelimelerin tamamına yakınına yakınını kullandığını, tiki ya da ciks olabileceğini ama apaçi, varoş, amele, kıro olmadığını ve asla olmak istediğini belirtmektedir. Yazara göre tiki, concon, ciks kelimeleri paranın varlığını ortaya koyarken amele, kıro, varoş, apaçi kelimeleri ise yokluğuna referans yapmaktadır. Üst-orta sınıf gençlerin ve diğer tüm gençlerin söyleminde ve algısında belirli anlam ve sosyal temsilleri ifade eden bu kelimeler, bizlere kültürel, sosyal ve ekonomik anlamda ayrışmış, homojen yapıdan olmayan bir gençlikle karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Bununla birlikte bu söylem, sınıfsal ayrışmanın, hegemonik ilişki biçimlerinin gençlerin gündelik yaşamında güncel bir biçimde geliştiğini, yerleşik hale geldiğini ve aktarıldığını göstermektedir (2013, s.90).

Sonuç olarak, gençler içinde buldukları toplumun, dönemin ve kültürün içinde kendi alt kültürlerini oluştururken buldukları yapılardan farklı olarak kendilerine has davranışlar sergileyebilmektedir. Gençlerin günlük yaşamlarındaki davranış vetutumları, serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları dışında, kullanmış oldukları dil de gençlik alt kültürünün bir parçasıdır. Bununla birlikte, ulusal ve küresel boyutta mevcut gençliğin davranış biçimleri ile kullandığın dilin ortak noktasını şüphesiz ki iletişim teknolojilerinin ve tüketim toplumunun etkisi altındaki modern toplumun yaşam tarzı oluşturmaktadır denilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL PLATFORMLARDA VE TELEVİZYONDA ÜRETİLEN GENÇLİK DİZİLERİ

2.1. Dizi ve Filmlerin Üretim-Tüketim Pratiği Bağlamında Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya Geçiş Süreci

2010'lu yıllar dizi ve film içeriklerinin gerek üretim gerekse seyirciye ulaşma biçiminde büyük değişimlerin yaşandığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 2000 öncesinde film izleme pratiği, ağırlıklı olarak sinema salonları aracılığıyla gerçekleşirken filmlerin DVD kiralama yöntemiyle veya karasal yayın-ücretli abonelik sistemiyle ulusal-

yerel ve dijital televizyon kanalları aracılığıyla da seyirciye ulaşması sağlanmaktaydı. Benzer şekilde, üretilen diziler de ağırlıklı olarak karasal veya ücretli abonelik yayın sistemiyle seyirciye ulaşmaktaydı. Sinema ve/veya televizyon alanında üretim yapan birçok şirket özellikle 2010'lu yıllarda kendi dijital platformunu kurmaya ya da kurulan platformlara dizi ve film üretmeye başlamıştır. Örneğin, 1923 yılında kurulan ve dünyanın en büyük film ve dizi yapım şirketlerinden biri olan Walt Disney, 2019'da kendi dijital platformu olan Disney+'ı kurmuş ve üretmiş olduğu yeni yapımları eski yapımlarıyla birlikte buradan yayınlamaya başlamıştır. Dizi ve film üretim-tüketim pratiğinde yaşanan bu dijital değişim, ortaya çıktığı dönem itibarıyla yeni medya sisteminin bir parçasıdır. Araştırmanın bu bölümünde geleneksel medya ile yeni medyanın ayrımı ve paydaşlığı üzerinden dizi ve film üretim-tüketim pratiklerinde yaşanan değişim ile dijital platformların bu değişim içerisindeki konumu ve üretim-tüketim pratikleri incelenecektir.

2.1.1. Dizi ve Film Üretim-Tüketim Pratiği Bağlamında Geleneksel Medya ile Yeni Medyanın Ayrımı ve Paydaşlığı

Günümüzde yaygın olarak kullanılan bir kavram olmasına karşın medyanın sınırları ve kapsamı tam olarak belli değildir. Kocadaş, yazılı basın için de radyo, televizyon ve internet için de medya kavramının kullanıldığını fakat bu kavram kargaşasının önüne geçmek için kitle iletişim araçları kavramının kullanılmasının daha doğru olduğunu ifade etmektedir (2005, s.5). Zira medya kavramı, kitle iletişim araçlarını kapsayan şemsiye bir kavramdır. TDK'nın medya kavramı için verdiği tanımlara bakıldığında da iletişim araçları vurgusu ön plana çıkmaktadır: “*İletişim ortamı*”, “*İletişim araçları*”, “*Büyük iletişim ve yayın organlarının bütününe verilen ad*” ve “*İletişim ortamı, iletişim araçları, kitle iletişim araçlarının tümü*”.¹⁵

Geleneksel medya kavramı, yeni medya kavramının literatüre girmesi sonucunda ortaya çıkmış ve kavramlar arasındaki ayrımı ortaya koymak için kullanılmaya başlanmış bir kavramdır. Gazete ve dergi gibi yayınların dâhil olduğu yazılı basın ile radyo, televizyon ve film endüstrisi, geleneksel medya olarak adlandırılmaktadır (Gorman ve

¹⁵ <https://sozluk.gov.tr/>

McLean, 2005, s.185). Ancak iletişim teknolojilerinin sayısallaşması, yeni yazılım ve uygulamaların ortaya çıkması sonucunda yeni medya, sosyal medya, dijital medya veya internet medyası gibi kavramlar literatüre girmiştir. Yazarın ifadesiyle, henüz çok yeni olmasına karşın bu yeni ve dijital olan medya, sanayi devriminden sonra seri olarak basılan ve geniş halk kitlelerine ulaşan gazeteyi yaklaşık iki yüzyıl sonra geleneksel veya konvansiyonel duruma getirmiştir. Yeni medya kavramının kullanılmaya başlamasıyla da bugüne kadar medya olarak bilinen kitle iletişim araçları, geleneksel ya da konvansiyonel medya olarak adlandırılmaya başlamıştır (Adıgüzel, 2017, s. 28).

Yeni medya kavramı ilk olarak 1970'li yıllarda yaşanan teknolojik gelişmeler sonucunda ortaya çıkmışsa da 90'lı yıllarda gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlayan bilgisayar ve internet teknolojileriyle daha fazla bahsedilir olmuştur. Gelişen bilgisayar teknolojileri ve buna bağlı olarak seyreden dijitalleşme sürecinin etkisiyle medya ürünlerinin dijital ortamlarda üretilmeye ve yeni yöntemlerle iletmeye başlanması, yeni medyanın iç yapısının oluşturmaktadır (Tekke, 2021, s.34). Yeni medya kavramının altında internet, bilgisayar, cep telefonu, uydu teknolojisi, telekomünikasyon altyapısı, CD-DVD, tele-text, video-text, gibi teknolojiler yer almaktadır. Bununla birlikte, daha genel bir sınıflandırma içerisinde özetlemek gerekirse, telekomünikasyon altyapısı, internet ve sayısal ağlar, hücresel mobil iletişim, teletext, viodetext ve video yazımı yeni medyanın bileşenlerini oluşturmaktadır. Yeni medyanın temelinde ses, metin ve görüntülerin sayısal olarak aynı ortamda yer alması, bunlara etkileşimli bir şekilde ulaşıp değiştirilmesi ve yanıt verilmesi gibi özellikler bulunmaktadır (Törenli, 2005, s.113-124; Şahin ve Şahin, 2016, s.52).

Yeni medyanın gelişimini açıklamak için Web 1.0, Web 2.0 ve Web 3.0 kavramlarının açıklanması önem arz etmektedir. Web 1.0. döneminde yani internetin kullanılmaya başlandığı dönemde kullanıcılar, web sitelerine yalnızca giriş yapabilmekte ve bilgilere erişim sağlayabilmekteydi. Ardından gelişen interaktifliğe ve iletişime dayalı, bilginin hızlı ve özgürce paylaşımını mümkün kılan internet konseptine Web 2.0 adı verilmektedir. Bu teknolojiyi açıklayan uygulamalar arasında Facebook, YouTube, Twitter, LinkedIn, MySpace, Google uygulamaları ve wikipedia, blog sayfaları örnek verilebilmektedir. Bununla birlikte, fotoğraf paylaşımı, video paylaşımı, podcastler, mesaj panoları, sohbet odaları, widgetler, RSS, micro bloglar da web 2.0 platformları

olarak gösterilmektedir. Web 3.0 (semantik web) teknolojisi, bilgiyi birleştirme, organize etme, web deneyimlerini ve aramalarını daha alakalı hale getirme, anlamları paylaşma, faydalı ve eğlenceli web uygulamalarını geliştirme özelliklerine sahiptir. Web 3.0 teknolojisiyle kullanıcı kontrollü yönelim yerini makineler arası etkileşime bırakmakta ve yapay zekâ temelli cihazlar, ürettikleri verileri işleyerek bunlardan anlamlı çıkarımlarda bulunabilmektedir. Web'in sonuncusu olan Web 4.0'da ise verilerin aktarım hızı artarken bulut teknolojileri sayesinde fiziksel sınırlar da ortadan kalkmakta ve yapay zekâlar süreçteki yardımcı rollerinden sıyrılarak karar verici konuma gelmektedir (Askeroğlu ve Karakulakoğlu, 2019, s.513; Koçyiğit ve Koçyiğit, 2018, s.45-46).

Yeni medyayı mümkün kılan teknolojik özellikler; sayısallaşma, çoklu ortam, ağlar/şebekeler, yöndeşme ve etkileşim şeklinde açıklanmaktadır (Karabulut, 2008). Bununla birlikte literatürde kitlesizleştirme, eşzamansızlık, hipermetinsellik ve dağılma kavramları da kimi zaman yeni medyanın özellikleri açıklanırken kimi zaman da yeni medyanın geleneksel medyadan farkları açıklanırken karşımıza çıkmaktadır. Yeni medya, internet ortamının içerdiği kodlar ve matematiksel algoritmalarından oluşmaktadır. Bu özelliği sayısallaşmasının etkisidir. Analog sistemlerinden farklı şekilde, 0 ve 1'lerden meydana gelen ikili kodlar aracılığıyla yapılabilecek değişikliklerle ses, yazı, grafik, görüntü vb. veriler kayba uğramadan bir arada kullanılabilen veya ayrıştırılabilmektedir (Akyıldız, 2019, s. 47). Sayısallaşma süreciyle medya içeriklerinin internet üzerinden yayılması, her türlü verinin daha kaliteli ve daha düşük maliyetle elektronik ortamda saklanması, işlenmesi ve yüksek hızla iletilmesi mümkün hale gelmiştir. (Özkoçak, 2014, s.160). Çoklu ortam (multimedya); ses, metin, resim, video, film, grafik, bilgisayar programları gibi dijital medya araçlarından ikisinin veya daha fazlasının birleştirilmesi, yönetilmesi ve bir bütün halinde sunulması anlamına gelmektedir (Tonbuloğlu, 2013, s.276).

İletişimin mobil hale gelmesi şebekeleşmenin sonucu olarak görülmektedir. Kablosuz ağlar, uydu, cep telefonu gibi farklı ortamları birbirine bağlayan şebekeler aracılığıyla insanlar, artık sadece ev ve iş yerlerinden değil ağların ulaşabildiği her yerden istedikleri gibi iletişim kurabilmektedir (Karabulut, 2008, s.94). Yöndeşme; ses, video ve veri iletişiminin tek bir kaynaktan birleşmesi anlamına gelmektedir. Sayısallaşan medyanın yöndeşmesi sonucunda ses, metin, fotoğraf, video, grafik ve müzik gibi her türlü iletişim

ögesi, dünya çapında yayılmaya başlamıştır (Özkoçak, 2014, s.160-161). Etkileşim (interaktivite) sayesinde ise kaynaktan alıcıya gerçekleşen tek yönlü mesaj aktarımı yerine kaynak ve alıcı arasında karşılıklı veya çok yönlü iletişim kurma imkânı oluşmakta ve pasif konumdaki kullanıcı aktif konuma gelmektedir (Karabulut, 2008, s.98). Günümüzde televizyon dizilerinin yayın saatleri sırasında izleyici etkileşimini arttırmak amacıyla Twitter kullanıcıları için hashtag vermesi konuya örnek gösterilebilir.

Yeni medyayı geleneksel medyadan ayıran temel ve önemli özelliklerden biri kitlesizleştirmedir. Geleneksel medyanın her bireye aynı mesajı göndermesine karşın yeni medyanın her bireye birbirinden farklı mesajla ulaşabilmesi, kitlesizleştirme kavramıyla açıklanmaktadır (Yurdigül ve Zinderen, 2012, s.83). Yeni medyanın büyük bir kullanıcı grubu içerisinde her bir grup üyesine bireysel olarak özel ileti aktarımı yapılabilmesine imkân tanıyacak kadar kitlesizleştirme özelliği bulunduğunu ifade eden Kılıç, yeni medyanın her ne kadar kitlelere yönelik olsa da özele inerek kitleyi devre dışı bırakabildiğini ve böylece kitlesizleştirici olabildiğini vurgulamaktadır (2019, s. 231). Örneğin herhangi bir internet sitesinde bir film veya yönetmen hakkında arama yaptıktan sonra, aynı veya başka bir sitede gezinirken aranan o içerikle ilgili benzer seçeneklerin kullanıcıyla sunulması konuya örnek gösterilebilir.

Geleneksel medya içerisinde adlandırılan yazılı ve görsel basında iletim tek yönlü gerçekleştirilirken yeni medya araçlarında hedef kitleyle olan etkileşim karşılıklı gerçekleşebilmektedir. Kitle yerine birey ve onun tercihlerini ön plana çıkaran yeni medya sisteminde, alıcıyla verici arasındaki tek yönlü iletişimin yerine alıcı ile vericinin tek bireyde toplanabildiği, “anında”lığın ön plana çıktığı bir iletişim süreci söz konusudur (Yurdigül ve Zinderen, 2012, s.83-84). Yeni medyanın sunduğu bu eşzamansızlık özelliğiyle bireyler birbirilerine istedikleri zaman mesaj gönderebilmekte ve karşılıklı iletişime geçebilmektedir. Böylelikle eşzamanlılık şartı ortadan kalkmakta ve zaman olgusu sorun olmaktan çıkmaktadır (Demirtaş, 2019, s.79).

Hipermetinsellik, bir kullanıcının bir metinden başka bir metine sınırsız bir şekilde geçiş yapabilmesine olanak tanımaktadır. Uzak, dışarıda veya ötesinde anlamını taşıyan ve hyper sözcüğünden türetilen hipermetinselliğin bu tanımını, kavramı ilk kez 1945 yılında kullanan Vaneever Bush yapmıştır. Hipermetinsellik, world wide web (www) üzerine kuruludur (Çınar, 2013, s.202). Örneğin, kullanıcı bir haber sitesinde

yayınlanmış haber metnindeki kelimeye tıkladığında o kelimeye bir link bağlanmış ise, bu özellik sayesinde başka bir internet sitesine -örneğin Youtube'a video izlemek için-geçiş yapabilmektedir.

Yeni medyanın özelliklerinden, aynı zamanda geleneksel medyadan farklarından bir diğeri, içeriğin üretim ve yayılmasını ifade eden dağılımı şeklidir. Örneğin geleneksel medya araçlarından gazete, yayın kuruluşlarında basılmakta ve sınırlı bir tüketici kitlesine belirli bir zaman diliminde ulaşmaktadır. Yeni medyada ise içerikler bireysel olarak üretilebilmektedir. Üretilen içerikler aynı zamanda farklı tüketici kitlelerine çok daha hızlı bir şekilde dağılmaktadır. Bununla birlikte, dağılıma giren bir kaydın silinmesi, depolanması, klonlanması da yeni medyayı geleneksel medyadan ayırmaktadır (Kılıç, 2019, s. 233). Bu noktadan hareketle yeni medya sayesinde “herkesin kendine ait bir medyası vardır” veya “herkes kendi içeriğini oluşturabilir” çıkarımı yapılabilmektedir.

Karabulut, yeni medya ile geleneksel medya arasındaki farkları; teknolojik unsurlar, iki yönlü iletişim, zaman ve mekân kavramları üzerinde yarattığı etkiler, birey ve toplum üzerine olan etkileri, bilginin zaman, mekân, birey-birey, birey-toplum arasındaki akışı üzerine olan etkileri, kullanıcıya sunduğu yenilikler ve yöndeşme şeklinde özetlenebileceğini ifade etmektedir (2008, s.88). Kılıç ise literatürde ortaklık gösteren dijitalleşme, eşzamansızlık, kitlesizleştirme, etkileşim, hipermetinsellik, eşzamansız olabilme, dağılımı özelliklerine ek olarak, geleneksel medyanın yeni medyadan farkını şu başlıklar altında açıklamaktadır: İşleyiş sistemi, yayın faaliyeti, hukuki sorumluluk ve güven, iletişim sürecindeki farklılıklar, gerçek zaman, içeriğin güncellenmesi, doğrulanabilir enformasyon, fiziksel özellikler, somut veriler, seçme özgürlüğü, zenginleştirilmiş içerik, sosyalleşme ve ücret politikası (2019, s.237).

İşleyiş sistemi bağlamında geleneksel medya araçları, geniş bir altyapısı olan, yerel veya ulusal çapta yayın yapan, bir veya birkaç sahibi bulunan, sistemli bir denetimi olan ve çoğunlukla evrensel olmayan bir yapıdadır. Bununla birlikte, sistemin işleyişi belirli bir mekânla sınırlıdır. Geniş ve büyük bir donanım gerektirmeyen alt yapısıyla yeni medya ise belirli bir mekâna bağlı değildir ve neredeyse bütünüyle sistemli denetimi olmayan bir yapıdadır. Yayın faaliyeti bağlamında geleneksel medya, örgütlü bir yapı arz etmektedir. Örneğin bir televizyon kanalının yapımcıları, yönetmenleri, editörleri, sunucuları, teknik elemanları bulunmaktadır. Yeni medyada ise teknik olarak bir

bilgisayara ya da cep telefonuna sahip olan bir kişi, bahsi geçen özelliklere sahip olmadan yayın faaliyetinde bulunabilmektedir. Bu yönüyle yeni medya, bireysel bir görünüm arz etmektedir fakat içeriğın hukuki sorumluluğ ve gvenilirliğı her zaman için bir tartişma konusu yaratmaktadır. Zira iletişim süreci bağlamında geleneksel medya, “birden biroğ” (one-to-many) modelinde iken yeni medyada bu durum “biroktan biroğ” (many-to-many) şeklindedir. Örneğın bir televizyon kuruluşunun ürettiğı içerik belirli bir süzgeçten geçirilerek kitleye ulaştırılmakta ve tepki çoğunlukla alınmamakta veya gecikmeli olarak, az sayıda alınmaktadır. Yeni medyada ise üretilen içerik süzgeçten geçirilmeden, doğrudan hedef kitleye ulaştırılmaktadır (Kılıç, 2019, s. 233-237).

Gerçek zaman bağlamında geleneksel medyada -her ne kadar radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları aracılığıyla son dakika haberleri yapılırsa da- içerik her zaman anlık değildir. Buna karşın yeni medya, “anlık” özelliğinin yanı sıra internetteki tartişma odaları vb. uygulamalar aracılığıyla aktif katılımı geniş bir çerçevede sağlayabilmekte ve anlık yayın olanağı sunabilmektedir. Ieriğın güncellenmesi bağlamında geleneksel medya araçlarında örneğın yazılı basında üretilmiş bir içeriğın güncellenmesi teknik olarak oldukça zor hatta imknsızdır. Fakat internette içeriğın güncellenmesi anlık olarak gerçekleştirilebilmektedir. Doğrulanabilir enformasyon bağlamında geleneksel medyada kullanıcı, kendisine sunulan içeriğın doğruluğna yalnızca kendi özel çabasıyla ulaşabilmektedir. Yeni medyada ise örneğın hipermetinsellik zelliğıyle kullanıcının bilgiyi teyit edebileceğı farklı kaynaklar link olarak sunulabildiğı için kullanıcı bu konuda daha avantajlıdır. Tüm bunlara karşın fiziksel özellikler bağlamında geleneksel medya araçları, gerçeklik duygusunu hissettiren imknlar sunarken (gazete, dergi gibi) yeni medya, kullanıcıya sanal bir duygu vermekte ve bu yönüyle soyut bir görüntü teşkil etmektedir (Kılıç, 2019, s. 233-237).

Somut veriler bağlamında örneğın bir televizyon kanalı yayınladığı programın ne kadar izlendiğini reyting sistemi aracılığıyla yayının ertesini günü öğrenebilmektedir. Bununla birlikte ülkemizdeki mevcut reyting sistemi, belirli bir örneklem grubuyla ölüm yaptığı için tüm nüfusu kapsamamakta ve veriler dar bir çerçevede elde edilmektedir. Buna karşın sosyal medya uygulamaları veya dijital platformlar, sahip oldukları teknoloji sayesinde bütün kullanıcılarının dijital ayak izlerini takip edebilmekte ve bu yüzden kullanıcıların tüketim davranışlarını yaş, cinsiyet, şehir, tüketim saati ve sıklığı gibi

birçok başlık altında analiz edebilmektedir. Öyle ki dijital platformlar, bu özelliği sayesinde kullanıcılarının izlediği dizi ve film türlerine benzer içerikleri, ara yüzünde sunabilmektedir. Başka bir açıdan bakıldığında da, kullanıcılarının tükettiği içerikleri analiz edebildiği için üreteceği yeni içerikleri/yapımları bu veriler ışığında belirleyebilmektedir.

Dijital platformlar, kullanıcılarının izlediği yapımlara benzer yapımları arayüzünde sunmasına karşın, kullanıcılar bu platformlarda seçme özgürlüğüne her zaman sahiptir. Hâlihazırda bu özellik, kullanıcıların dijital platformlara üye olma sebepleri arasında başta gelmektedir. Dijital platform kullanıcıları, izlemek istediği bir yapıyı mekân ve zaman fark etmeksizin tüketebilmektedir. Bu yüzden zenginleştirilmiş içerik bağlamında yeni medya araçlarının geleneksel medya araçlarına kıyasla kullanıcı açısından daha “zengin” seçenekler sunduğunu söylemek mümkündür.

Yeni medya araçlarının -özellikle sosyal medya uygulamaları ile dijital platformların- kullanıcıyla oluşturduğu bu üretim-tüketim ilişkisi, “kişiselleştirilmiş içerik” kavramı üzerinden de açıklanabilmektedir. Çelen’in ifadesiyle, yapay zekâ temelli öneri sistemleri aracılığıyla kullanıcıya kişiselleştirilmiş içerikler sunularak kullanıcının bireysel sosyalliği arttırılmakta ve aynı zamanda kişiler arası iletişim ve etkileşim de boyut kazanmaktadır. Yazara göre, standart bir gün boyunca karşılaştığımız birçok bilgi -örneğin; Spotify’daki müzik önerileri, Netflix gibi dijital platformlardaki içerikler, Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal medya uygulamalarındaki bilgiler- yapay zekâ teknolojisiyle kişiselleştirilmektedir. Öyle ki New York Times’ın basılı sürümünün ön sayfası tüm okuyucular için aynı olsa da çevrimiçi sürümünün ön sayfası her kullanıcı için farklılık göstermektedir (2021, s. 45).

Bahsi geçen tüm bu özellikler, yeni medya araçlarında üretilen içeriklerin üretim ve tüketimi konusunda geleneksel medyayla olan farkını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, dizi ve film üretim-tüketim pratiğinde, iki medya sistemi arasında farklılıklar bulunduğu kadar sistemlerin birbiriyle paydaşlığı da söz konusudur. Geleneksel medya sistemine ait televizyon ve sinema endüstrisi, 2000’li yıllarda dijital platform ve sosyal medya araçlarıyla etkileşime girmiş, başka bir ifadeyle birbirinin paydaşı olmuştur. Öyle ki Prime Video, Disney+, BluTV veya Exxen gibi birçok dijital platform her ne kadar yeni medya sistemine ait araçlar olarak karşımıza çıksa da bu araçlar aslında geleneksel

medya sistemine ait kuruluşların birer ürünüdür. Örneğin, dünya pazarına 2016 yılında giren, Türkiye’de ise yayın hayatına 2020 yılında başlayan Prime Video, Amazon şirketine aittir ve platformda film-dizi yapımcısı ve dağıtıcısı Amazon Studios’un yapımları gösterilmektedir. Benzer şekilde yayın hayatına 2021 yılında başlayan Exxen, bünyesinde TV8, TV8 int ve TV8,5 isimli televizyon kanallarının olduğu Acun Medya şirketine aittir. BluTV ise 2015 yılında, bünyesinde Kanal D, CNN Türk, teve2 isimli televizyon kanallarını, Hürriyet ve Milliyet gazetelerini ve CNN Türk Radyo, Radyo D, Slow Türk gibi radyo kanallarını barındıran Doğan Holding çatısı altında kurulmuştur. Platformda orijinal içeriklerin dışında Kanal D’nin üretmiş olduğu yapımlar da yayınlanmaktadır. Son olarak Türkiye’nin ilk ulusal televizyon kanalı TRT de yakın gelecekte uluslararası bir dijital platform kuracağını kamuoyuyla paylaşmıştır.¹⁶

Türkiye’de yayın akışı sağlayan toplam 12 dijital platformun yerli orijinal ve orijinal olmayan film-dizi içerik havuzlarına bakıldığında, platformların geleneksel medya araçlarıyla paydaş olduğu görülebilmektedir.

Platformun Adı	Orijinal Yerli Film	Orijinal Olmayan Yerli Film	Orijinal Yerli Dizi	Orijinal Olmayan Yerli Dizi
Netflix Türkiye	✓	✓	✓	✓
Disney+	✓	✓	✓	✓
BluTV	X	✓	✓	✓
Prime Video	✓	✓	X	✓
Puhu TV	X	✓	✓	✓
Exxen	✓	X	✓	X
Gain	X	✓	✓	X
BeIN Connect	X	✓	✓	✓
Mubi	✓	✓	X	X
D Smart Go	X	✓	X	✓
Turkcell TV Plus	X	✓	X	✓
Tivibu Go	X	✓	X	✓

Tablo 1: Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dijital Platformların Yerli Yapım Tablosu

¹⁶<https://www.trthaber.com/haber/gundem/trtden-yeni-dijital-platform-hazirligi-cok-katmanli-cok-dilli-olacak-678772.html>

Tablodan görüldüğü üzere, dijital platformların tamamına yakınında sinema ve/veya televizyon için üretilmiş yapımlar bulunmaktadır. Öyle ki bazı platformların henüz orijinal dizi veya film üretimi bulunmamakta, içerik havuzlarında yalnızca sinema ve TV için üretilmiş yapımlar yayınlanmaktadır. Tabloya ek olarak, dijital platformların geleneksel medya sistemiyle paydaşlığı -veyahut ona bağımlılığı- orijinal ve orijinal olmayan yapımların üretim sayılarındaki farkı üzerinden de görülebilmektedir. Örneğin Puhu TV’de yerli orijinal dizi sayısı 6 iken, platformda önceden televizyonda yayınlanmış ve yayınlanmaya devam eden 100’ün üzerinde dizi bulunmaktadır. Platformun orijinal filmi bulunmazken içerik havuzunda toplamda 69 adet daha önce sinemada yayınlanmış film bulunmaktadır.¹⁷

Dijital platformların televizyonla paydaşlığını ortaya koyan çapraz örnekler de bulunmaktadır. Örneğin, Exxen’de yayınlanan *Gibi* ve *Sihirli Annem* dizilerinin yalnızca bir bölümü TV8’de, Puhutv’de yayınlanan *Fi* dizisi ise final yaptıktan birkaç yıl sonra Show TV’de yayınlanmaya başlamıştır. BluTV’de yayınlanan *Behzat Ç*, Exxen’de yayınlanan *Leyla ile Mecnun*, *Sihirli Annem* dizileri, televizyondan uyarlanmış yapımlardır. BluTV’de yayınlanan *Börü 2039* (2021) dizisi ise 2018 yılında Star TV’de yayınlanan *Börü* dizisinin ve *Börü* (2018) filminin devamı niteliğindedir.

Geleneksel medyanın yeni medyayla paydaşlığı, televizyon ve sinema yapımlarının Youtube, Twitter, Instagram ve Facebook gibi sosyal medya araçlarındaki faaliyetleriyle de kendini göstermektedir. Örneğin, son dönemde öne çıkan tüketim pratiklerinden biri, televizyonda yayınlanmış veya yayınlanmaya devam eden dizilerin Youtube’ta, dizilere özel açılmış Youtube kanallarında yayınlanmasıdır. Türkiye’de televizyon dizilerinin reklamlar dâhil üç-dört saatlik zaman dilimine yayılması ve buna bağlı gelişen nedenlerden dolayı günümüzde televizyon izleyicisi, televizyonda yayınlanan dizileri Youtube’tan izlemeyi tercih edebilmektedir. Bununla birlikte, şu an televizyonda yayında olmayan dizilerin Youtube’ta yüksek izlenme oranlarına ulaşması da dizi ve film tüketim pratiklerine dair varılan noktayı örnekleyen ayrı bir konudur. Örneğin, 2004-2009 yılları arasında ATV’de yayınlanan *Avrupa Yakası* dizisinin tüm

¹⁷ Yerli orijinal diziler; *Fi*, *Dip*, *Şahsiyet*, *Gün On4*, *Seyyar* dizileri ile Star TV ve TV8’de yayımlandıktan sonra platformda yayınlanmaya başlayan *Jet Sosyete*’dir. Yerli ve orijinal olmayan dizilere örnek; *Yargı*, *İçerde*, *İşler Güçler*, *Ufak Tefek Cinayetler* vb. Yerli ve orijinal olmayan filmler; *Namuslu*, *Avanak Apdi*, Semih Kaplanoğlu’nun *Süt*, *Bal* ve *Yumurta* üçlemesi vb. Kaynak: <https://puhutv.com/>

bölmeleri, ATV'nin Youtube kanalında yayınlanmaktadır. Dizinin 1 milyarı aşan görüntülenme sayısı, yeni medya ile geleneksel medya arasındaki etkileşim ilişkisini ortaya koymaktadır. Buna ek olarak, dizilerin ön gösterimleri, özel bölümleri veya sansüresüz halleri de Youtube'ta paylaşılabilir. Örneğin Show TV'de yayınlanan *İçerde* dizisinin Youtube'ta "Sansüresüz Özel Sahneler" ismiyle videoları bulunmaktadır.¹⁸ Star TV'de yayınlanan *İşler Güçler* dizisi, Youtube'ta "*Kardeş Payı-Bipsiz Tüm Bölümler*" şeklinde yayınlanmaktadır.¹⁹ Bu durum, geleneksel medya ile yeni medya araçlarının üretim-tüketim pratiği konusundaki paydaşlığını ortaya koyarken başka bir açıdan medyaların işleyiş sistemindeki farkını göstermektedir.

Televizyon kanallarının Youtube dışında Instagram, Twitter ve Facebook gibi mecralarda da hesapları bulunmakta ve kanallar, ürettikleri dizilerin dağılımını ve etkileşimini bu mecralar aracılığıyla güçlendirmeye çalışmaktadır. Yıldırım Önk, *Sosyal Televizyon Bağlamında Yerli Dizilerin Sosyal Medya Kullanımı Üzerine Bir İnceleme: Sen Çal Kapımı Örneği* (2021) isimli çalışmasında ele aldığı dizinin sosyal medya paylaşımlarını Twitter, Youtube, Instagram ve Facebook üzerinden incelemiştir. Yazar, bu mecralarda *Sen Çal Kapımı* ismiyle oluşturulan hesaplarla, dizinin yapım şirketi olan MF Yapım'a ve dizinin yayınlandığı kanal olan Fox TV'ye ait sosyal medya hesaplarındaki iletileri incelemiştir. Yıldırım Önk, elde ettiği bulgularda, yapılan sosyal medya çalışmalarının televizyon dizilerinin izlenme ve ekranda kalma süresinde büyük rol oynadığını ortaya koymaktadır. Her bölümde paylaşılan #sençalkapımı #aşıklarınoyunu vb. hashtaglerle izleyicilerin kendi sosyal medya hesaplarından paylaşım yapmasının istendiğini belirten yazar, izleyicilerin bu sayede aktif kılındığını ifade etmektedir (2021).

Büyükarslan ve Yengin ise, *İzleyicilerin Dizi İzleme Süreci İçindeki Etkileşiminin Analizi* isimli çalışmasında *Avlu* dizisi örnekleme üzerinden dizilerdeki hashtag kullanımını incelemiştir. Yazarlar, dizi için belirlenen hashtaglerin, jenerikler için seçilen şarkıların ve jenerik sonlarında ünlü düşünürlerden alıntılar paylaşılmasının izleyicilerin dizi izleme süreçlerindeki etkileşiminde payının büyük olduğunu belirtmektedir. Yazarların ifadesiyle; "*İzleyici sosyal medya üzerinden etkileşim*

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ktgAbuiQlcY>

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=-DJGaqqi0IA&list=PLE-zVlelcHZxTkr4hophSQNu05Q9_LUPK

sağlayarak bu sayede izlediği dizinin, programın akışını değiştirebilmektedir. Bu şekilde etkileşime açık yayınlar geleneksel medyanın oluşturduğu norm ve pratikleri değiştirmektedir (2019, s. 146-163).

Sonuç olarak, yeni medya her ne kadar geleneksel medyanın karşısında konumlandırılrsa da ve her iki sistem arasında birtakım ayırım ve farklılıklar bulunsa da dizi ve film üretim-tüketim pratikleri söz konusu olduğunda iki sistemin paydaş olduğu görülmektedir. Özellikle yeni medya sistemi içerisinde ortaya çıkan dijital platformlar, geleneksel medya araçlarında üretilen yapımların tüketilmesini sağlayarak etkileşimlerini arttırmaya çalışmakta, başka bir ifadeyle üretim-tüketim pratiklerini geleneksel medyayla olan bağımlı koparmadan sürdürmektedir. Hatta bazı dijital platformların içerik havuzlarına bakıldığında, dizi ve film üretim-tüketim pratiği konusunda daha “güçlü” olan tarafın hala geleneksel medya olduğunu söylemek mümkündür.

2.1.2. Dijital Platformlar ve Üretim-Tüketim Pratikleri

Televizyon yayıncılığı karasal, kablolu ve uydu televizyon yayıncılığı şeklinde açıklanırken dijital televizyon yayın teknolojileri bağlantılı (connected) TV, HBB TV, IPTV, internet TV, mobil TV, akıllı TV, web TV ve OTT TV şeklinde açıklanmaktadır (Toğuşlu, 2021; Çelen, 2021). Araştırmanın konusunu oluşturan ve örnekleme dâhil edilen Netflix, BluTV, Exxen vb. dijital platformlar OTT TV olarak açıklanmaktadır. Dijital platformların dizi ve film üretim-tüketim pratiği konusunda nasıl bir yapıya sahip olduğunun ortaya konması için öncelikle bu kavramların açıklanması gerekmektedir.

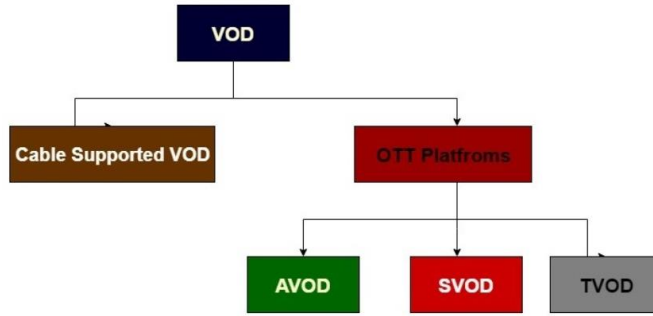
Bağlantılı TV (CTV), video içerik akışını destekleyen bir televizyona bağlanan ya da böyle bir televizyona gömülü olan cihazdır. PlayStation, Xbox, Roku, Amazon Fire TV, Apple TV ve farklı türde CTV'ler bulunmaktadır.²⁰ İngilizce'deki açılımı *Hybrid Broadcast Broadband Television* olan HBB TV, Türkçe'de genişbant yayın televizyonu anlamına gelmektedir. Bu yayın türü, başka ortamlarda sunulamayacak isteğe bağlı video ve etkileşimli televizyon hizmetlerinin kalitesini arttırmaktadır. HBB TV, IPTV ve uydu platformlarının birlikteliğini sunan bir sistemdir (Akyol, 2014, s.113). Bununla birlikte bu sistem, her tür kanala ulaşma imkânı sağladığı için kullanıcıya birçok avantaj sunmaktadır (Çelen, 2021, s.21). IPTV, internet ve veri ağlarının televizyon sinyallerini

²⁰ <https://www.oracle.com/tr/cx/advertising/measurement/ctv-vs-ott/>

taşıması sonucunda bu sinyallerin son kullanıcıya ulaştırılmasını sağlayan kapsamlı bir yayın teknolojisi şeklinde tanımlanabilmektedir. İnternet TV, internet temelli görüntülere internet bağlantısı bulunan herhangi bir cihazdan istenilen zamanda ulaşılmasını sağlamaktadır. Kırık'ın ifadesiyle IPTV, kullanıcı kontrollü bir ağ yapısı sunarken internet TV, açık internet ağı üzerinden hizmet vermektedir. Bu yüzden yayında donma veya kopma yaşanabilmektedir. IPTV'de ise bozulma sorunu meydana gelmemektedir (2015, s.146-147). Mobil TV, televizyon hizmetlerinin telefon ve tablet gibi mobil cihazlara uygulanması olarak tanımlanabilmektedir. Günümüzde karasal yayın yapan birçok kanalın mobil uygulaması bulunmakta ve dijital platformlardaki içerikler de mobil cihazlar tarafından izlenebilmektedir.

Akıllı TV, bilgisayar ve televizyonların yakınsamasıyla ortaya çıkmış, kendi işlemcilerine, işletim sistemlerine, belleklerine, uygulamalarına ve depolama birimlerine sahip olabilen karma cihazlardır. Bu nedenle geleneksel televizyonlara göre teknolojik açıdan artırılmış özelliklere sahiptir (Mutlu ve Mutlu, 2014, s.26). Akıllı televizyonlar, sağladığı internet bağlantısıyla Netflix, Gain, Exxen, Prime Video gibi dijital platformları ve Youtube, Twitter, Facebook gibi sosyal medya platformlarını ve Google gibi arama motorlarını tek bir bünyede toplayabilme özelliğine sahip olmasıyla öne çıkmaktadır. Castells'in ifadesiyle *“Bir televizyonun hem bir bilgisayara hem de bir telefon hattına bağlı olduğu Web TV, aynı ekranın hem TV sinyallerini hem de İnternet hizmetlerini almasına imkân tanır; bu aslında birbirinden bağımsız da işleyebilen iki ayrı teknolojinin kullanıcı dostu bir ortamda birleştirilmesidir”* (2008, s.488). Ulusal ve uluslararası birçok televizyon kanalı günümüzde Web TV ile izleyicilerine karasal yayın, uydu ve kablo dışında da ulaşım sağlamaktadır. Geleneksel televizyon yayıncılığına kıyasla çok daha ucuz olduğu için dünyadaki bazı ulusal kanallar, Web TV aracılığıyla yayınlarını uluslararası boyuta taşımaktadır. Yazarın ifadesiyle televizyon yayıncıları, TV kanallarını bir yandan abonelikle hizmet veren Web TV'lerin bünyesinde sunarken diğer yandan sadece mecra olarak internet aracılığıyla kendi sunucularından yayın yapan Web TV'lerine de sahiptir. Bu duruma örnek olarak TV5 Monde'un çocuklara yönelik TiVi 5 ve Afrika'ya yönelik TV5 Monde + Afrique adlı Web TV'leri gösterilebilir (Demirkıran, 2010, s.77).

İngilizce “Over-The-Top”ın kısaltması olan ve bir şeyin üzerinde anlamına gelen OTT TV, internet üzerinden sunulan televizyon hizmetlerini ifade etmektedir (Akyol, 2014, s. 110). OTT TV, televizyon veya video içeriğinin doğrudan internetten teslimidir. Kullanıcıların içeriğe erişmek için geleneksel bir kablo ya da uydu sağlayıcısına abone olmaları gerekmemektedir. İçerikler tablet, telefon, bilgisayar, televizyon gibi çeşitli cihazlardan izlenebilmektedir. Tüm bu özellikler neticesinde dijital platformlar OTT TV kapsamına girmektedir.²¹ Bununla birlikte OTT’nin içerik izleme tercihlerine göre versiyonları bulunmaktadır. Altın’ın ifadesiyle, genel anlamda isteğe bağlı video (Video On Demand-VOD) tarzı içerik erişim yöntemleri de bir tür OTT uygulaması olarak düşünülebilir. OTT’de internet bağlantısının olmazsa olmaz durumu ile VOD için “istediğini istediğin zaman izle” anlayışı iki kavram arasındaki çok ince sınırdır. Kablo TV erişimlerinde de VOD erişimleri mümkün olduğu için VOD ve OTT arasında aşağıdaki görüntüdeki gibi ve OTT arasında bir ilişkilendirme yapılabilir (2021, s.76).



Görüntü 3: VOD, OTT, SVOD, AVOD, TVOD Kavramları²²

VOD uygulamalarına bakıldığında karşımıza SVOD, AVOD VE TVOD kavramları karşımıza çıkmaktadır. SVOD (Subscription Based Video on Demand), abonelik tabanlı isteğe bağlı video anlamına gelmektedir. Kullanabilmek için servis sağlayıcıyla sözleşme imzalanması başka bir ifadeyle abonelik gerekmektedir ve genellikle aylık ücretlendirme yapılmaktadır. Netflix, Disney+, Hulu SVOD’a örnek platformlardır. AVOD (Advertisement Based Video on Demand), reklam tabanlı isteğe bağlı video anlamına gelmektedir. Kullanıcılar ücret ödmeden ve herhangi bir sözleşme

²¹ <https://www.oracle.com/cx/advertising/measurement/ctv-vs-ott/>

²² <https://vodlix.com/blog/difference-between-vod-and-ott-and-the-terms-svod-avod-tvod>

imzalamadan kendi kullanıcı bilgileriyle oturum açıp istedikleri içeriğe sınırsız erişebilmektedir. Bununla birlikte, servis sağlayıcı tarafından belirlenen reklamları izleme zorunluluğu bulunmaktadır. Puhu TV ve Youtube buna örnektir. TVOD (Transactional Video on Demand), işlem tabanlı isteğe bağlı video anlamına gelmektedir. Bu modelde herhangi bir sözleşme ve abonelik bulunmamaktadır. Bununla birlikte izlenmesi istenen içerik ücretli olduğunda oturum açılırken parça başı şeklinde ücret ödemesi yapılmaktadır. iTunes buna örnek bir uygulamadır (Altın, 2021, s.76).

OTT TV, internet TV ve IPTV'yle benzerlik göstermektedir fakat ikisinin arasında konumlanmaktadır. İnternet TV, hizmet kalitesi garantisi olmadan herhangi bir abonelik gerektirmeden bilgisayar aracılığıyla izlenen TV yayınlarını ifade ederken IPTV, denetlenen özel ağ üzerinden özel bir kutu aracılığıyla televizyon ekranından izlenen, belirli bir hizmet kalitesinin garanti edildiği, abonelik gerektiren uygulamaları kapsamaktadır. OTT TV ise, internet TV'den farklı biçimde IPTV gibi televizyon kullanılarak görüntülenmekte ve televizyon yayın akışlarına ulaşılabilir. IPTV, Telekom şirketlerine bağımlıyken OTT TV, telekom şirketlerinden bağımsız yapıdadır. Bununla birlikte kullanıcılar, Facebook, Twitter, Youtube gibi etkileşimli servisleri televizyon ekranından kullanabilmekte, internette gezinebilmekte ve oyun oynayabilmektedir. OTT TV, hem internet servis sağlayıcıları hem de kullanıcılar için maliyet açısından önemli avantajlar sağlarken her an, her yerde ve her cihazda (PC, iphone, ipad) yüksek çözünürlükteki TV yayınlarını izlemeyi mümkün kılmaktadır. Youtube gibi sitelerde yayınlanmış içerikler, bilgisayar başında izlemek yerine, televizyon ekranından da izleme fırsatı sunduğu için OTT TV geleneksel televizyondan daha avantajlıdır (Akyol, 2014, s. 110-113).

Kullanıcılarının internet hizmeti aracılığıyla erişim sağladığı ve dizi, film, program üretimi veya yayını yapan başka bir ifadeyle yayın akışı (streaming) sunan platformlara bakıldığında dünyada; Netflix, Hulu, Prime Video, Disney+, Apple TV, HBO Max, Discovery+, Paramount+, Peacock, Tencent Video, iQIYI, Youku, iflix platformları öne çıkarken Türkiye'de ise BluTV, Puhu TV, Exxen, Gain, Mubi, BeIN Connect, D Smart Go, Turkcell TV Plus, Tivibu Go platformları bulunmaktadır. Bu platformlardan Netflix, Disney+ ve Prime Video Türkiye pazarında da yer aldığı için Türkiye'de faaliyet gösteren dijital platform sayısı 2022 yılı itibariyle toplam 12'dir.

Dijital platformların sahip olduğu üye sayısına ilişkin doğru verilere ulaşmak güçse de OTT TV 2022 istatistiklerine ve Box Office Türkiye gibi resmi kaynakların paylaşımları incelendiğinde, Netflix, Disney+ ve Prime Video'nun dünya genelinde üye sayısı en fazla olan platformların başında geldiği görülmektedir. Bununla birlikte, Türkiye'de faaliyet göstermeyen ancak dünya genelinde ilk beşte yer alan ve Çin'in en büyük yayın akışı platformu olan Tencent Video ile ABD ve Japonya'da yayın akışı sağlayan Hulu, ABD'ye ek olarak birçok Latin Amerika ve Avrupa ülkesinde yayın akışı sağlayan HBO Max, öne çıkan platformlar arasındadır.²³ Tüm bu platformlar, kullanıcılarına orijinal ve orijinal olmayan dizi, film ve programların yayını akışını sunmaktadır. Türkiye'de faaliyet gösteren 12 dijital platform arasında dizi ve/veya film türünde en az bir orijinal yapımı bulunan 8 dijital platformun olduğu görülmektedir. Bu platformlar; Netflix Türkiye, Disney+ BluTV, Puhu TV, Exxen, Gain, BeIN Connect ve Mub olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen platformlar arasında yalnızca Puhu TV ücretli abonelik sistemiyle yayın akışı sağlamazken diğer platformlar ücretlidir. Puhu TV, Exxen, Gain yerli sermayeyle kurulan platformlar olarak karşımıza çıkarken yine yerli sermayeyle kurulan BluTV'nin yüzde 35'i kurulduktan altı yıl sonra Discovery'e satılmıştır.

1997 yılında DVD satış ve kiralama şirketi olarak kurulan Netflix, 2007 yılında internet üzerinden film izleme fırsatı sunarak faaliyetlerine devam etmiştir. 2013 yılında *House of Cards* dizisiyle ilk orijinal içeriğini üreten platform, 2016 yılında 130 ülkeyle birlikte Türkiye'de yayın hayatına başlamıştır (Çağıl ve Kara, 2019, s.13). 2018 yılında *Hakan Muhafız* dizisiyle Türkiye'deki ilk orijinal yapımı dizi türünde üreten platformda yerli ve yabancı orijinal/orijinal olmayan film ve diziler yayınlanmaktadır. 2022 yılında Türkiye'de yayın hayatına başlayan Disney+, araştırmada bahsedildiği üzere Walt Disney'e aittir. İlk yerli orijinal dizisi *Kaçış* ve ardından *Dünyayla Benim Aramda* dizisiyle yayın hayatına başlayan platformda orijinal/orijinal olmayan dizi, film ve programlar yayınlanmaktadır. 2016 yılında Doğuş Yayın Grubu tarafından kurulan Puhu TV'de, BluTV örneğinde olduğu gibi yerli orijinal film bulunmamaktadır. Bununla birlikte her iki platformda da orijinal yerli dizilerin dışında orijinal/orijinal olmayan yerli

²³<https://boxofficeturkiye.com/haber/turkiye-ve-dunya-genelinde-en-cok-abonesi-olan-dijital-yayin-platformlari--3084> ; <https://www.uscreen.tv/blog/ott-statistics/>

filmler bulunmaktadır. 2021 yılında yayın akışı sağlamaya başlayan Exxen’de yalnızca orijinal dizi, program ve kısıtlı sayıda film bulunmakta, platform orijinal olmayan hiçbir yapıyı yayınlamamaktadır. Gain, Beyn Danışmanlık bünyesinde 2019 yılında kurulmuştur. Gözde Akpınar’ın sahip olduğu platformun adı güzel, ahlak, iyi ve niyet kelimelerinin baş harflerinden oluşmakta ve platformda yalnızca orijinal yapımlar yayınlanmaktadır. Platformun orijinal dizileri bulunurken orijinal bir film yapıyı bulunmamakta, bununla birlikte platform orijinal olmayan film ve dizileri de yayınlanmaktadır. Platformun farklarından biri, telefon ekranına göre tasarlanmış dikey yönlü bir izleme pratiğine göre tasarlanmasıdır. Yazarlara göre bu nedenle Gain, yeni nesil izleme pratiklerine uygun bir yayın akışı sistemini benimsemektedir (Oduncu ve Karaduman, 2021, s. 75). Katar merkezli BeIN Media Group’a ait olan ve 2017 yılında kurulan BeIN Connect’te orijinal film içeriği bulunmazken orijinal ve orijinal olmayan diziler yayınlanmaktadır. 2007 yılında Efe Çakarel tarafından kurulan Mubi’de ise yalnızca film yayınlanmaktadır. Platformun tek yerli orijinal film yapıyı Reha Erdem’in yönetmenliğini üstlendiği *Seni Buldum Ya* (2021) filmidir. Mubi’nin diğer platformlardan en büyük farkı, ağırlıklı olarak *art house* olarak adlandırılabilir ana akım veya ticari olmayan, ödüllü, festival filmlerini yayınlamasıdır.

Dijital platformların tamamına yakını orijinal olmayan yapıyı da yayınladığı için orijinal yapıların varlığı, kullanıcılar ve platformlar özelinde önem arz etmektedir. Öyle ki yapımlar, eğer platformun kendisi tarafından üretilmiş ise platformların içerik havuzlarında çeşitli kategorilendirmelerle veya yapıların başlangıcında yapıyı özgünlüğünü ifade eden “orijinal içerik” vurgusu yapılmaktadır. Örneğin Netflix’te yayınlanan *Atiye* dizisinin tüm bölümlerinin başlangıcında “Netflix orijinal dizisi” ibaresi yer almaktadır. Ayrıca Netflix, eğer bir yapıyı şirketiyle bir araya gelerek orijinal bir yapıyı üretmiş ise yapıyı başlangıcında “Netflix Sunar” ifadesini kullanarak üretilen yapıyı yalnızca kendi bünyesinde yayımlandığını vurgulamaktadır. Puhu TV, orijinal yapıyı kullanıcılarına “puhutv orijinal” kategorisinde sunarken BluTV ise bunu platformun arayüzünde “blutv ÖZEL YAPIM” etiketiyle öne çıkarmaktadır. Bu vb. üretim-tüketim pratiğine ilişkin ifadeler, yapıların daha önce sinema ve televizyonda yayınlanmayıp özgün içerikler olduğunu ve sadece platform aracılığıyla izlenebilirliğini ortaya koymaktadır.

Dijital platformların dizi ve film üretim-tüketim pratikleri, birbirinden ayrı ele alınması gereken bir konudur. Zira platformlardaki diziler, üretim-tüketim pratikleri açısından filmlere kıyasla daha büyük farklılıklara sahiptir. Dijital platformlar için üretilen dizilerin televizyon için üretilen dizilerden en büyük farkı, bir sezon sürecinde yayınlanan bölüm sayısı ile bölümlerin süreleridir. Türk televizyonlarında *prime time* kuşağında yayınlanan diziler 2010'lu yıllara kadar ortalama 45 dakika sürerken bu dönemden sonra üretilen dizilerin süresi 90-120 dakikaya kadar çıkmıştır. Örneğin ATV'de yayınlanan ve Gülse Birsal'in senaristliğini üstlendiği *Avrupa Yakası* dizisi ilk üç sezon ortalama 45 dakikalık bölümlerle ekrana gelirken dizi, son üç sezonunda 80-120 dakika arasında değişen sürelerde yayınlanmıştır. Birsal'in *Avrupa Yakası*'ndan sonra senaristliğini üstlendiği *Yalan Dünya* (2012) ve *Jet Sosyete* (2018) dizileri de televizyonda her hafta 100-120 dakikalık bölümler şeklinde yayınlanmıştır (Türkavcı ve Kuruoğlu, 2020, s.99).

Konuya dair ilk sektör eylemi, 2010 yılında oyuncu, senarist, yönetmen ve set işçileri tarafından “yerli dizi yersiz uzun” sloganıyla yapılmıştır.²⁴ Ancak dizi süreleri sonraki yıllarda kısalma yerine daha da artarak 150 dakikalara ulaşmıştır. 2017 yılında Sender (Senaryo Yazarları Derneği)'e bağlı 97 senarist, sağlıksız çalışma koşullarından bahsederek dizi sürelerini eleştiren ortak bir açıklama yapmıştır: “*Bu tempoya ayak uyduramadığı için mesleği bırakmış pek çok ustamız adına da mutsuzuz. Yazdığımız dizilerin her bölümünün yurt dışına satılırken üçe bölünmesi ve çarpı 3 bölüm para kazandırması uğruna, sinema dilinden uzak, günlük hayat ritminde akan senaryolar yazdığımız için mutsuzuz.*”²⁵

Televizyona karşı dijital platformlarda üretilen dizilerin süresi ortalama 45 dakikadır. Bununla birlikte, Gain'de yayınlanan *10 Bin Adım* dizisinde olduğu gibi süresi 20 dakikanın altında olan veyahut BluTV'de yayınlanan *Aynen Aynen* dizisinde olduğu gibi süresi 10 dakikanın altında olan diziler de platformlarda mevcuttur. Sürelere ek olarak, dizilerin sezon bölümlerinin sayısında da iki mecra arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Televizyon için üretilen diziler, yayın hayatına ağırlıklı olarak eylül veya ocak-şubat aylarında başlamaktadır. Eylülde yayın hayatına başlayan diziler, haziran

²⁴ <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/dizi-setleri-ayaklandi-16617558>

²⁵ <https://www.birgun.net/haber/senaristler-deklarasyon-yayimladi-153441>

ayına kadar yayınlanabildiği için bir sezondaki bölüm sayısı 39'a kadar çıkabilmektedir. Buna karşın dijital platformlardaki dizilerin bir sezonda yayınlanan bölüm sayısı çoğu dizi için 8'dir.

Türkiye'deki televizyon dizilerinin süre ve bölüm sayısının dünya standartlarının çok üzerinde olması, dizilerde sürdürülebilirlik sorununu ortaya çıkarmaktadır. Zira dizilerin olay örgüsü, ulaştıkları reyting başta olmak üzere birçok nedenden dolayı yapım ve kanal müdahalesine maruz kalabilmektedir. Çelenk, yerli dizilerin tasarım ve üretim süreçlerinde yeterince göz önünde bulundurulmayan sürdürülebilirlik sorunun sezon sayısı arttıkça izleyicide tekrar duygusu uyandırdığına ve hem zaman/uzam algısı hem de dizilerin türsel özellikleri konusunda beklenmedik kırımlara neden olduğunu vurgulamaktadır (2010, s.84). Televizyon dizilerine karşın dijital platformlardaki diziler çoğunlukla stok olarak -örneğin 8 bölüm birden- çekildiği için sürdürülebilirlik sorunu çoğunlukla projenin başında bölüm sayısının az olmasından da kaynaklı olarak bertaraf edilmektedir. Çelenk, senaryo ve sürdürülebilirlik konusunda televizyon ve dijital platformlarda üretilen diziler arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır:

Televizyon filmleri ve birkaç bölümlük mini diziler dışında televizyondaki dramatik yapımların tümü, birkaç sezona, yıllara uzanan bir vadede yayında kalma hedefiyle üretilirler. Bu durum, televizyon dizilerinin tasarım ve yayın süreçleri boyunca, yayın ortamının özgül koşulları ve bu koşulları şekillendiren sosyo-kültürel dinamikleri de içerecek biçimde, sürdürülebilirlik kavramını göz önünde bulundurmaya gerektirir. Oyuncu seçiminden bölüm maliyetine, yayın saatinden tanıtıma değin pek çok farklı öge içeren karmaşık yapım sürecinin ilk ve en önemli halkası, senaryodur. Bir dramatik yapımın sürdürülebilirliği, her şeyden çok senaryo yapısı ve içeriği ile ilintilidir (2010, s.83).

İki mecra arasında üretim-tüketim pratiği konusunda öne çıkan farklılıklardan bir diğeri, senaristlerin ve araştırmacıların sıkça belirtmiş olduğu senaryo/hikâye anlatıcılığı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan tür çeşitliliğidir. Ayerdem, birçok televizyon dizisinde senaryo, yapım, oyuncu kadrosu, mekân tasarımı vb. temel unsurların çok benzer olup yapımların birbirini tekrar ettiğini, sektördeki profesyonellerin şikâyetçi olmasına karşın içerik yönetimini değiştirecek etkili bir tavır sergilemediğini belirtmekte ve internet dizileriyle birlikte hikâye anlatıcılığının gelişmesinin beklendiğini ifade etmektedir (2019, s.66-68). Oduncu ve Karaduman, *Türkiye'deki Senaristlerin Bakış Açısıyla, Değişen Dizi Sektörü Üzerine Bir Araştırma* isimli çalışmada hem TV kanalları hem de dijital platformlar için en az bir dizi senaryosu yazmış 5 senaristle konuya ilişkin bir

görüşme yapmıştır. Yazarlar, elde ettiği sonuçlara göre, dijital platformlarda dizi sürelerinin kısaldığını, bu kısalmının senariste teknik zorluklar yaşattığını ancak daha özgün hikâyeler yaratma şansı sunduğunu ve hikâye çeşitliliğinin dijital platformlarda arttığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, görüşme yapılan senaristlerden biri, Türkiye’deki internet dizilerinin dünyaya kıyasla daha zayıf kaldığını, dijital özelinde daha farklı yapımlar hayal edilirken bu beklentinin henüz gerçekleşmediğini ifade etmektedir (2021, s.72-85).

Söğüt, internet dizilerinin seçici bir tutum içerisinde olan izleyici kitlesini hedef aldığını ve konu, tür ve senaryo bağlamında televizyon dizilerindeki benzerliklerden sıkılan izleyici kitlesi için internet dizilerinin önemli bir alternatif olduğunu belirtmektedir. Yazara göre, internet aracılığıyla izleyiciye ulaşan dizi türlerinin televizyon dizilerine kıyasla daha çeşitli olduğunu söylenebilir. Yazarın aktarımıyla *“İnternet dizileri pek çok farklı yaş ve ekonomik gruba yönelik konu ve temalarla sunulmaktadır. Bu konuda televizyon dizilerindeki çeşitlilik daha sınırlıdır. Örneğin televizyon dizilerinde pek görmediğimiz fantastik ve korku gibi türler internet dizilerinde görülebilmektedir (2020). Yıldırım Önk ve Dabak Özdemir, Gençler Yerli Dizileri Nasıl İzliyor? Türkiye’de Yeni Televizyon Ekosistemi Çerçevesinde Eleştirel Bir İzleyici Araştırması* isimli çalışmasında “18-34 yaş arasındaki yerli dizi izleyici kitlesiyle anket ve odak grup görüşmesi yapmıştır. Yazarlar elde ettiği bulguları; *“yerli içerikleri tüketme pratiği yer, zaman ve süre açısından geleneksel televizyondaki yerli dizileri tüketme pratiğinden çok da farklılaşmamaktadır. Ama farklılaşabilme ihtimalinin iması seyirci için cezbedici bir unsur olarak tutumlara yansımaktadır.”* ifadesiyle özetlemektedir. Bununla birlikte yazarlar, dijital platformlarda farklı ve özgün yapımların üretildiğine dair genel inanın yerli dizi izleyicisini dijital platformlara çektiğini ancak yaptıkları görüşmelerde kullanıcıların çoğunlukla aynı dizileri izlediğini ve bunu da dizilerin popülerliğine göre karar verdiklerin ortaya koymuştur (2022, s.373-374). Benzer şekilde Yıldırım *Türkiye’de Post-Televizyon Çağı: Dijital Platformlarca Üretilen Yerli Dizi Türlerinin Analizi (2020)* isimli çalışmasında, dijital platformların geleneksel televizyon içeriğini terk eden izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflediğini ve yerli TV kanallarının son dönemde özellikle kaçındığı suç dramaları ve fantastik dramalar gibi bazı türleri tercih ettiği sonucuna varmaktadır. Bununla birlikte yazar, platformların içerikte çeşitliliğe olan

talebi yerine getirdiğini fakat yeni olarak sunulan anlatıların mevcut olanı yeniden üretmenin ötesine geçemediğini savunmaktadır.

Dijital platformlardaki orijinal yerli dizilerin türlerine bakıldığında çalışmalarda da vurgulandığı gibi daha fazla çeşitlilik bulunmaktadır. Hatta televizyon ekranlarında görmeye alışkın olmadığımız fantastik, korku, bilim kurgu türünde veya bu türlerle melezlik gösteren diziler, neredeyse sadece dijital platformlarda üretilmektedir denilebilir. Fantastik, bilim kurgu, korku vb. türler Türkiye’deki genel televizyon izleyici kitlesi için uygun görülmesi de televizyondaki durum komedilerinin sayılarının da geçmişe kıyasla iyice azalması dikkat çekmektedir. Örneğin, Gülse Birsal süre sorunundan dolayı televizyonda durum komedilerinin azaldığını şu sözlerle ifade etmektedir: “... bir daha televizyona 100-120 dakikalık dizi yapmayacağım. Komedi 120 dakika olmaz. Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir şey yok. Drama bir nebze yapılabilir ama komedi hiçbir şekilde yapılmıyor. Ben artık yoruldum, başka platformlarda buluşmak üzere.” Hâlihazırda Birsal’in senaristliğini üstlendiği *Jet Sosyete* isimli dizisi, Star TV ve TV8’de 90-145 dakika arasında ekrana gelirken dizi Puhu TV’de yayınlanmaya başladığında ortalama 60 dakikalık bölümlerle yayınlanmıştır.²⁶ Dijital platformlarda üretilen ve komedi-dram, absürt komedi, romantik komedi vb. alt türlerde de karşımıza çıkan komedi dizilerinin sayısı televizyona kıyasla oldukça fazladır ve buradaki dizilerin bölüm süreleri, dünya standartlarıyla çoğunlukla uygunluk göstermektedir. Örneğin BluTV’deki *Bizden Olur mu?*, *Aynen Aynen*, *Dudullu Postası*, *Doğu*, *Bartu Ben*, *Bonkis*, *Acans* dizileriyle Netflix Türkiye’deki *Erşan Kunteri*, *Uysallar*, *Andropoz*, *Gain*’deki *Orta! Kafa! Aşk!*, *Ayak İşleri*, *10 Bin Adım*, *500 T Kayıp Otobüs Nerede?*, *Özelden Yürüyenler*, *Ex Aşkım*, *Exxen*’deki *Gibi*, *İlginç Bazı Olaylar*, *Sizi Dinliyorum*, *Sadece Arkadaşız*, *İşte Şeref Bey*, *Leyla ile Mecnun*, *İlginç Bazı Olaylar*, *Yetiş Zeynep*, *Aşk Kumardır*, *Vahşi Şeyler* ve BeIN Connect’in tüm orijinal yerli dizileri *Fandom*, *Erkek Severse*, *Hayaller ve Hayatlar*, *Nasıl Fenomen Oldum*, *Var Bunlar*, *Aile Şirketi* konuya örnek dizilerdir.

Dijital platformların film ve dizi üretim-tüketim pratikleri, yapımların prodüksiyon süreci ile bütçelerinde de ayırt edici olabilmektedir. Genel anlamda internet

²⁶<https://tr.sputniknews.com/turkiye/201904171038785623-gulse-birsal-bir-daha-televizyona-100-120-dakikalik-dizi-yapmayacagim/>

dizilerinde, televizyon için üretilen dizilerdeki gibi bölüm yetiştirme kaygısı bulunmamaktadır. Söğüt'ün ifadesiyle (2020), televizyon dizilerinin bütçeleri çok yüksek rakamlara çıkabilirken internet dizileri daha makul bütçelerle üretilebilmektedir. Söğüt, televizyon dizilerinde reyting kaygısıyla hareket edildiği için yıldız oyuncularla çalışıldığını, internet dizilerinde ise yeni oyunculara fırsat verildiğini ifade etmektedir. Yazar, oyunculuk açısından da sansür gibi kısıtlamaların olmamasının internet dizilerinde oynayan oyuncular için avantaj oluşturduğunu ifade etmektedir.

Yazarın ifadelerine karşın, dijital platformlarda özellikle son iki üç yıldır öne çıkan durum, yapımlarda sinema-televizyon alanında ün yapmış yıldız oyuncuların, tanınmış senarist ve yönetmenlerin yer almaya başlamasıdır. Örneğin Cem Yılmaz, Kıvanç Tatlıtuğ, Beren Saat, Tuğba Büyüküstün, Hazal Kaya, Cansu Dere, Ezgi Mola, Haluk Bilginer, Engin Günaydın, Demet Özdemir, Kerem Bürsin, Çağatay Ulusoy gibi birçok yıldız oyuncu, dijital platformlarda üretilen dizi ve filmlerde yer almıştır. Disney+'ın tanıtım videolarında yer alan tüm oyuncular sinema-televizyon üretimleri bulunan yıldız isimlerdir.²⁷ Bununla birlikte, senarist Gülse Birsel'in Disney+ ile iki film, bir dizi anlaşması yaptığı kamuoyuna duyurulmuştur.²⁸ Hâlihazırda Birsel'e ek olarak Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Engin Günaydın, Taylan Biraderler, Berkun Oya gibi sinema-televizyon alanında büyük yapımlarda senarist ve yönetmen olarak yer almış isimlerin de dijital platformlarda film-dizi üretmeye başladığı görülmektedir. Bundan hareketle, platformların oyuncu, senarist ve yönetmen tercihi konusunda ana akımın veya sinema-televizyonun üretim pratiklerine yaklaşmayı tercih ettiği ve gelinen noktada iki mecra arasında konuya ilişkin keskin bir ayrımın kalmadığı sonucu çıkarılabilir.

Dijital platformların içerik üretme özgürlüğü ve denetlenmesi konusunda ise gelinen noktada televizyondakinden çok farklı bir durum söz konusu değildir. Zira platformlarda üretilen yapımlar, 2019 yılında Resmi Gazete'de yayımlanan yönetmeliğe göre RTÜK tarafından denetlenmeye başlamıştır.²⁹ Her ne kadar RTÜK'ün platformlardaki yapımları televizyon yapımları kadar denetlemediği düşüncesi hâkimse de, kamuoyuna yansıyan LGBT+ kısıtlaması örneğinde olduğu gibi, üretilen yapımlar

²⁷ <https://www.youtube.com/channel/UCFQ3Joj8PuZD5gWU-mgbEoQ/videos>

²⁸ <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/disney-plus-gulse-birsel-ile-anlasti-1931183>

²⁹ <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/08/20190801-5.htm>

denetim engeline takılabilmektedir.³⁰ Buna karşın, dijital platformların abonelik sistemiyle yayın yapan yapısı, toplumun tüm kesimlerine açık erişim sağlayan televizyondan oldukça farklı olduğu için platformların içerik üretiminde görece daha “özgür” veyahut daha az oto sansüre maruz kaldığı sonucu da çıkarılabilir.

Örneğin Yıldırım, dijital platformlarda yayınlanan *Masum*, *Bozkır*, *Şahsiyet*, *Dip*, *Hakan Muhafız* ve *Atiye* dizilerini incelediği çalışmasında, bu dizilerin tamamında cinselliğin, alkol ve sigara kullanımının yer aldığını ve bu öğelerin dizilerin anlatıları için gereksiz olmakla suçlanamayacak biçimlerde “yerinde” kullanıldığını ifade etmektedir. Hâlihazırda yazara göre platformlar, sansür gibi nedenlerden dolayı geleneksel televizyon anlatıcılığında dışlanan suç, fantastik, korku, bilim-kurgu gibi türlere öncelik vermektedir (2020, s.202-212). Kavi ise konuya ilişkin çalışmasını Puhu TV’de yayınlandıktan sonra Show TV’de yayınlanan *Fi* dizisi üzerinden gerçekleştirmektedir. Yazar, dizide cinsellik kategorisi altında değerlendirilen unsurların (çıplaklık, öpüşme, sevişme sahnesi vb.) platform yayınında televizyon yayınına göre daha yoğun miktarda yer aldığını çünkü televizyon yayınında bazı sahnelerin sansürlendiğini ortaya koymaktadır (2019, s.151-154). Sonuç olarak günümüz televizyon dizilerindeki bu vb. sansür uygulamaları göz önünde bulundurulduğunda, platformda üretilen dizilerin anlatı yapılarına görece daha uygun evrenler inşa ettiğini söylemek mümkündür.

Dijital platformlardaki yapımların -özellikle dizilerin- tüketim pratikleri ise başlı başına bir araştırma konusudur ve hâlihazırda son dönemde dijital platformlarla ilgili çalışılan konuların başında gelmektedir. Dizilerin tüketim pratiklerine ilişkin en önemli fark, şüphesiz ki televizyonda yayınlanan bir yapıyı izleyici, reklam kuşağı da dâhil olmak üzere kanalın belirlediği gün ve saatte izlemek durumunda iken platformlarda bu kısıtlılığın ortadan kalkmasıdır.

Özel ve Durmaz, birçok saha araştırmasında geleneksel televizyon izleme yöntem ve pratiklerinin baskın veriler olarak ortaya konmasına karşın, yeni medya tarafından sağlanan içeriği tüketme oranının hızla yükseldiğini ifade etmektedir (2021, s.367). Sarı ve Türker, dijital platformların tercih edilme sebepleri arasında platformların orijinal yapımların sahip olmasının başta geldiğini belirtmektedir. Bununla birlikte yazarlar,

³⁰ <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2020/07/07/unal-sansuru-dogruladi-ask-101deki-osman-escinseldi>

içerik seçimi özgürlüğünün ve çeşitliliğinin de kullanıcıların platformlara yönelmesinde ve mevcut kullanıcıların izleyici sadakatini korumasında önemli olduğunu eklemektedir. Geleneksel TV yayıncılığında içerik seçimi yalnızca kanal değiştirme eylemiyle sınırlıyken platformlarda bunun buton olarak sunulması ve seçilen türe göre yapımların listelenmesi, kullanıcı üzerinde olumlu etki yaratmaktadır (2021, s.73). Öyle ki Durur ve Akbaba, yaptıkları çalışmada Netflix, BluTV ve PuhuTV kullanıcılarının sosyalleşme ve etkileşim, içerik, kolay erişim, eğlenme ve rahatlama ihtiyacını karşılamak için bu platformlardaki yapımları izlediğini ortaya koymaktadır (2022, s.295). Başer ve Akıncı ise platformlar arasından Netflix'in kullanıcı profillerini görsel ve biçimsel olarak kullanıcı tercihiğine göre oluşturma fırsatı sunması ile beğenilen içeriklere göre önerilerde bulunması ve aynı içeriğin profile uygun bir şekilde sunulmasını sağlayan algoritma yapısının platformun öne çıkan özelliklerinden olduğunu söylemektedir. Yazara göre kişiselleştirme bağlamında ele alınabilecek bu özellikler, kullanıcıların aboneliklerini sürdürmeleri konusunda büyük rol oynamaktadır (2020, s.888).

Platformlara özgü ortaya çıkan bu tüketim pratikleri, kullanıcı lehine görülmesine karşın birçok tartışmaya neden ve araştırmaya da konu olmaktadır. Örneğin binge-watching adı verilen tüketim pratiği, platformlardan çok daha önce, DVD'lerin ortaya çıkmasıyla kullanılmaya başlansa da platformların görmüş olduğu rağbet, kavramı popüler hale getirmiştir. İzleyicilere duygusal ve bilişsel talepler yükleyen ve ev eğlencesine dayanan binge-watching, aşırı seyretme, art arda izleme ve maraton izleme (veya medya maratonu) anlamlarında kullanılmaktadır. Zira DVD'ler ve VOD platformları, izleyicinin reklamlarla kesintiye uğramadan anlatının keyfini çıkarmasını sağlamaktadır (Mikos, 2016, s.157). Ateşalp ve Başlara'a göre binge watching, ağırlıklı olarak Netflix'le özdeşleştirilmektedir zira platformun bu pratiğe yönlendiren stratejiler uyguladığı görülmektedir. Yazarların ifadesiyle *“Aşırı izleme yeme bozukluğuna gönderme yapan binge kelimesinden türetilmiş olsa da endüstrinin söyleminde bağımlılık çağrışımları yapan sıradan televizyon izleme deneyiminden farklı konumlandırılmaya çalışılır.”* Öyle ki platformlarda üretilen diziler, endüstrinin söyleminde TV dizilerinden farklıdır. Buradaki metinler binge-watching deneyimine değer görülmektedir (2020, s.108-132).

Netflix dışında Hulu, Amazon Prime gibi platformlar da kullanıcılarına izlediği yapımı bitirdikten sonra yeni bölüme geçmelerine olanak sağlamaktadır. Platformların bir diziyi içerik havuzlarına eklerken doğrudan sezonun tamamını -örneğin 8 bölüm birden- eklemesi ve bölüm sonunda yeni bölüme geçiş butonunun yer alması binge watching alışkanlığını beslemektedir. Özel ve Durmaz'ın "tıkanırcasına izleme" diye tanımladığı binge watching, 2016 yılında ABD'de yapılan araştırmaya göre, %90 oranla en yüksek 20-33 yaş aralığında görülmektedir. Yazarlara göre, bir dizi tüm sezon bölümleriyle tek seferde havuza eklenince o sezonun bir hafta sonu süresince izlenmesi teşvik edici ve cezbedici hale getirilmektedir. Bununla birlikte, ilgili yapım bittiğinde benzer yapımların tavsiye edilmesi, o içeriklerin de sırayla izlenmesine teşvik etmektedir (2021, s.369).

Ateşalp ve Başlar, 21-31 yaş arasındaki üniversiteli gençlerle yapmış olduğu odak grup çalışmasında, katılımcıların tamamına yakınının aşırı izleme deneyimini yaşadığını ancak sürelerin değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Aşırı izleme deneyiminin 4-5 saatten iki güne yayılabildiğini belirten yazarlar, katılımcıların bu deneyimi merak, diziyi odaklanma, gündemden ve gündelik yaşamın sıkıntılarından kaçma, maddi açıdan ucuz bir boş zaman etkinliği olması, sosyal ortamlarda diziler hakkındaki konuşmalara dâhil olma, spoilerdan kaçma gibi sebeplerle gerçekleştirdiğini açıklamaktadır. Buna karşın katılımcılar yoğun ve hızlı tüketilen metinlerin kısa süre içerisinde unutulduğunu belirterek bu deneyimi "beyin uyuşması", "çürüme", "vakit kaybı" gibi olumsuz ifadelerle nitelendirmiş ve binge-watching kavramının anlamını bilmediği halde abur cubur yeme, hızlı tüketme gibi eylemlere benzetmiştir. Çalışmada elde edilen bulgulardan bir diğeri ise, katılımcıların istedikleri diziyi, diledikleri zaman, çoğunlukla ücretsiz şekilde izlemelerine fırsat tanıyan interneti özgürlükle bağdaştırması ve sunduğu olanakları özgürleştirici bulmasıdır (2020, s.108-132).

Söz konusu filmlerin üretim-tüketim pratikleri olduğunda şüphesiz ki en büyük ve önemli fark, filmlerin artık yalnızca sinema salonları aracılığıyla seyirciyle buluşmayıp dijital platformlar için de birer orijinal içerik olarak üretilebilir hale gelmesidir. Dijital platformların varlığından önce filmler, araştırmada bahsedildiği gibi ağırlıklı olarak sinema salonlarında, film dağıtım şirketleriyle belirlenen gösterim süreleri içinde seyirciyle buluşmaktaydı. Bununla birlikte filmler, DVD kiralama yöntemi dışında

karasal yayın-ücretli abonelik sistemiyle televizyon kanalları aracılığıyla da seyirciye ulaşmaktaydı. Sinema salonlarında gösterilen filmler, vizyondan kalktıktan belirli bir süre sonra “TV’de ilk kez” vurgusuyla özellikle ana akım televizyon kanallarında yayınlanmakta ve reyting almayı hedeflemekteydi. Örneğin *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014) filmi, filmin sponsorları arasında olan TV8’de “TV’de ilk kez” vurgusuyla 2015’te yayınlanmıştır³¹. Hâlihazırda bu anlaşmaların birçoğu, filmin yapım aşamasında belirlenmektedir. Bu üretim-tüketim pratiğinin günümüzde devam ettiği ancak zayıfladığı görülmektedir. Zira dijital platformların yükselişi ve 2020 yılında ortaya çıkan covid-19 küresel salgını, geleneksel film üretim-tüketim pratiklerinde önemli değişimlere neden olmuştur.

Erkılıç ve Erkılıç, *COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?* isimli çalışmasında pandeminin sinema endüstrisinde 5-10 yıl içerisinde beklenen yapısal değişiklikleri çok hızlı ve beklenmedik biçimde gerçekleşmesine neden olduğunu söylemektedir. Yazara göre dijital platformların gözlenen yükselişi ve değer zincirinde değişim yaratma potansiyeli, internet ve getirdiği olanaklar, pandemi sürecinde hız kazanarak sektörü etkilemiştir. Pek çok ülkede filmlerin sinema salonları yerine platformlarda yayınlaması, bu değişimin temel göstergesi olarak değerlendirilebilir (2021, s.103-117). Konuya ilişkin Aytekin de sinema salonlarının pandemi döneminde kapanmasıyla dijital platformların gösterim mecrası olarak ön plana çıktığını belirtmektedir. Pandemi döneminde Disney+, Hulu, Netflix’in ve Türkiye’den BluTV’nin abone sayısının arttığını ve Puhu TV’nin izlenme oranlarının yükseldiğini belirten yazar, platformların seyir kültürünü değişime uğrattığını vurgulamakta ve konuya ilişkin şu yorumda bulunmaktadır:

Seyir kültürü toplu bir eylemden daha küçük gruplara, aile için ve bireysel bir seyir eylemine dönüşmektedir. Büyük perde ve etkili ses sisteminden ev konforunda daha küçük ekranlarda filmler seyredilir hale gelmektedir. Sinema salonların görsel ve ses anlamında etkileyciliği ve eşsiz atmosferine karşılık dijital platformlar rahatlık, bütçe olarak daha uygunluk, istenilen zaman ve mekân izleme olanağı birlikte zengin ve kaliteli içerikler sunmaktadır. Dijital platformlar sayesinde daha geniş kitlelere daha hızlı bir şekilde ulaşmak mümkün olabilmektedir (2020, s.82).

³¹ <https://www.milliyet.com.tr/gundem/pek-yakinda-filmi-tvde-ilk-kez-tv8de-ekrana-geldi-izle-2150415>

Bununla birlikte yazar, dijital platformların bağımsız filmler için daha iyi bir gösterim mecrası olduğunu belirtmektedir. Zira bağımsız filmler sinemada az salonda, kısıtlı sürede gösterim şansı bulmakta, tanıtım çalışmalarının yeterli derecede yapılmaması nedeniyle çok az izlenmekte ve yapımcısına kazanç sağlamamaktadır (Aytekin, 2020, s.82). Benzer şekilde Zengin de dijital platformların yükselişinin sinemanın teatral biçimini sonlandıracağı yönünde endişe yarattığını belirtmektedir. Yazar, *Dijital Akış Platformlarının “Yıkıcı” Etkisi: Sinemanın Geleceğine Dair Güncel Tartışmalar ve Bir Değerlendirme* isimli çalışmasında 70. Cannes Film Festivali ile 91. Akademi Ödülleri’nde yarışan Netflix filmlerini incelemiş ve kültür endüstrisini biçimlendirdiğini söylediği Netflix’in, film endüstrisi için yıkıcı bir teknoloji olduğunu söylemektedir. Yazarın ifadesiyle “*Netflix’in iş modeli yerleşik işletmecilerin iş akışından farklıdır. Bu yeni iş akışında klasik film gösterimi ve dağıtımı ortadan kalkmıştır. Bu teknolojik dönüşüm hem ekonomik hem de kültürel düzeyde sinemanın doğasını etkilemiştir. Dolayısıyla buradaki yıkıcılık tekno-kültürelidir.*” (2022, s.203).

Gerek dijital platformların paylaştığı veriler gerekse akademik çalışmalar, pandemi döneminde platformların üye sayısını arttırdığını ortaya koymaktadır. Örneğin Akdemir Dilek, *Pandemi Sürecinde Dijital Platformlar ile Değişen Seyir Deneyimi Üzerine İzleyici Araştırması* isimli çalışmasında radyo, televizyon ve sinema mezunu kişilerle derinlemesine görüşme yaparak platformlar aracılığıyla sinemanın değişen seyir deneyimini incelemeyi amaçlamıştır. Yazar, katılımcıların büyük çoğunluğunun pandemi sürecinde tek bir dijital platformdan ziyade birkaç dijital platforma üye olduğunu ve platformlarda geçirdikleri sürenin arttığı tespit etmiştir. Bununla birlikte katılımcıların bir kısmının pandemi dönemi sona erdiğinde artık sinema salonlarına gitmeyeceğini söylediğini ortaya koymuştur (2021, s.793).

Her ne kadar pandemi dijital platformlara olan ilgiyi arttırsa da platformların film üretim-tüketim pratiğindeki dönüştürücü etkisi pandemiden önce gözlenmeye başlamıştır. Konuya ilişkin yapılan çalışmalardan da elde edildiği üzere Netflix’in bu dönüşümde birincil aktörlerden olduğu görülmektedir. Netflix’in sinema endüstrisiyle yaşadığı en tartışmalı diyaloglardan biri, dağıtımını platformun üstlendiği ve hem sinema salonlarında hem de platformda gösterilen 2018 yapımı *Roma* filmiyle olmuştur.

Uluslararası anlamda başarı yakalan film, birçok ödül kazanmış hatta Oscar ödülünde en iyi film kategorisinde yarışan ilk Netflix filmi olmasıyla bir ilke imza atmıştır.

Ormanlı, *Roma*'nın 2017 yılında Cannes Film Festivali'ne gönderilmesinin ardından filmin hem Netflix'te hem de sinemalarda aynı anda dağıtılmasının ve Emmy, Oscar gibi ödül törenlerinde yer almasının Netflix'in küresel televizyon ve film endüstrisinde prestij ve liderlik çabalarının bir sonucu olduğu ifade etmektedir. Yazarın aktarımıyla, platformun yarattığı etki, bu yüzden bazı sinema ve televizyon çevreleri tarafından saldırgan ve tehlikeli görülmüş, sinemaya ve sinema salonlarına zarar vereceği iddia edilmiştir. Zira platformun bu çıkışı, yaklaşık 100 yıldır standartlaştırılan, yerleşik hale getirilen, sorgulanmayan ve doğal kabul edilen film üretim-tüketim pratiklerini tartışma konusu hale getirmiştir. Ormanlı'ya göre bu değişim sürecinde üretim, bağımsızlık ve yaratıcılık alanında olumlu ilerlemeler kaydedilirken filmlerin nerede, ne zaman ve ne kadar süre gösterileceği konusunda büyük tartışmalar yaşanmıştır. Öyle ki herhangi bir Netflix filminin Fransız sinemalarında gösterilip gösterilmeyeceği uzun süren tartışılmıştır. Dijitalleşmenin zemin oluşturduğu bu tartışma, X ve Z kuşağı arasındaki anlayış farkının daha belirgin hale gelmesine ve "bir film sinemada izlenmeli" yaklaşımının sorgulanmasına yol açmıştır. Hollywood'tan yeterince maddi destek alamayan bazı film yapımcılarının Netflix'le işbirliği içinde olduğunu aktaran yazar, sinema salonlarının etkisinin ve gücünün azalacağını ancak yaratıcı ve nitelikli filmler üretilerek bağımsız sinemanın eskisinden daha avantajlı bir konuma ulaşacağını iddia etmektedir (2019, s.229-235).

Araştırmada vurgulandığı üzere, filmlerin üretim-tüketim pratiklerinde platformların yükselişi ve pandeminin etkisiyle hızlı bir dönüşüm yaşansa da, 2022 yılı itibariyle gelen noktada platformlarla sinema endüstrisinin birbirinin paydaşı olduğu görülmektedir. Öyle ki bahsi geçen tartışmaların azalmaya ve bu etkileşimin sektör temsilcileri tarafından da kanıksanmaya başladığı görülmektedir. Platformların film üretimlerine dair veriler incelendiğinde, 2022 itibariyle Netflix, büyük bir çoğunluğu İngilizce olmak üzere ortalama 500 orijinal film üretmiştir.³² Bununla birlikte, üretilen film sayısının dizi sayısından az olduğu da dikkat çekmektedir. Hâlihazırda yalnızca

³² <https://www.imdb.com/list/ls093350982/>

Netflix özelinde değil, yerli-yabancı birçok platform için geçerli olan durum, üretilen filmlerin sayıca dizilerden az olmasıdır.

Sonuç olarak, OTT TV olarak adlandırılan dijital platformlarda üretilen diziler, bir bütün olarak değerlendirildiğinde süre, bölüm sayısı, tür çeşitliliği, hikaye anlatıcılığı, prodüksiyon süreci, denetim/sansür gibi konularda televizyon sisteminden farklı üretim pratiklerine sahiptir. Platformların üretim pratiklerini belirleyen bu vb. etmenlerin her birinin, kullanıcıların tüketim pratiklerinde birer tercih nedenine dönüştüğü ve kullanıcıları çoğu zaman aşırı tüketmeye sevk edecek kadar da etkili pratikler olduğu görülmektedir. Söz konusu filmlerin üretim pratikleri olduğunda, değişim ağırlıklı olarak içerikte değil, gösterim mecrasında yaşanmış ancak tüketim pratiğinde bu değişimin sinema için birer tehlikeye dönüşebileceği tartışılmıştır. Bu değişim veya dönüşümden çıkarılabilecek sonuç ise, hikâye anlatıcılığı devam ettiği sürece, zaman ve mekân koşulları ne olursa olsun veya ne kadar değişirse değişsin, anlatıların izleyiciye ulaşacağı araçlar -değişerek de olsa- varlıklarını ve etkilerini sürdürmeye devam edecektir.

2.2. Bir Dizi Türü Olarak Gençlik Dizisi

Araştırmanın bu bölümünde tür kavramı ile dizi türleri arasındaki melezleşmelerden, Türkiye ve dünyada gençliğin birer hedef kitle olmasının nedenlerinden, gençlik dizisinin kökeni ve özelliklerinden ve Türkiye’de üretilen gençlik dizilerinden bahsedilecektir.

2.2.1. Tür Kavramı ve Türler Arası Melezleşmeler

İlk olarak Eski Yunan’da kullanılan tür kavramı, tüm sanatsal faaliyetler için geçerli olan ve genel anlamda sanatsal etkinliklerin belirli özelliklerine göre ayrıştırıldığı kategoriler olarak tanımlanmaktadır. Fransızca kökenli tür kavramı, genre kelimesinin karşılığı olarak kullanılmakta ve daha çok cins, aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu anlamına karşılık gelmektedir. Genre için tür kavramının kullanılmasının doğru olduğunu belirten Abisel, tür için “... *çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir.*” ifadesini kullanmaktadır (1995, s. 13-14).

Tür kavramının hem endüstri hem de izleyici için merkezi bir konuma sahip olduğunu ifade eden Özel, başarılı bir yayın planlaması için hem kurgusal hem de gerçek hayatı içeren farklı metinlerin çekirdek özelliklerini tanımlayabilmenin endüstri için önemli bir problem olduğunu belirtmektedir. Yazar, söz konusu televizyon olduğunda çok kanallı bir ortamda izleyicilerin ihtiyaç ve beğenilerinin kolay bir şekilde karşılanması, aynı zamanda sınıflandırma ve alımlamanın sınırlarının çerçevelenmesi için tür kavramının önemli bir olgu olduğunu vurgulamaktadır (2019, s.47). Benzer şekilde O Donnell da türün, seyircinin üretilen içeriği izlemesini kolaylaştıran ve belirli anlatı geleneklerine dayanan bir kavram olarak formüle edilebileceğini ifade etmektedir (2017, s. 100).

Televizyon türlerini sınıflandırmak için çeşitli yaklaşımlar bulunmakta ancak en genel ayrımın gerçeğe dayanan (factual) ve kurmacaya dayanan (fictional) türler şeklinde olduğu görülmektedir. Televizyon, gerçekliği yeniden üreten yapısı nedeniyle “factual” değildir çünkü her türde gerçek ve kurmaca farklı oranlarda yer almaktadır. Yıldırım Önk, karma bir formülle televizyon türlerini on dört başlıkta özetlemektedir. Bunlar; haberler ve haber programları, spor programları ve maç yayınları, televizyon belgeselleri, eğitici programlar, reality programları, yarışma (quiz show) programları, sohbet/eğlence programları (talk show), müzik programları ve video klipler, magazin programları, hayat tarzı (life style) programları, çizgi filmler/diziler, kısa tanıtıcı programlar (ticari reklamlar, sosyal sorumluluk reklamları, fragmanlar, vb.), televizyon filmleri ve televizyon dizileridir (2011, s. 95).

Şüphesiz ki televizyon dizileri tematik kanallar dışında yayın yapan ana akım televizyon kanallarının en çok önem verdiği, büyük bütçeler ayırıp yatırımlar yaptığı ve kanalın izlenme başarısını en çok etkileyen türlerin başında gelmektedir. Televizyon dizisi olarak adlandırılan bu tür, yabancı literatürde *television drama* şeklinde kullanılmakta ancak araştırmalarda daha çok bölümlü dizi (television series) ve bölümlü dizi (television serials) ayrımını ortaya koyan kavramların tercih edildiği görülmektedir. Bununla birlikte, daha genel bir perspektifte dizileri konusunun ve kahramanının sürekliliğine göre sınıflandırdığımızda karşımıza toplam dört başlık çıkmaktadır. Bunlar; bölümlü, bölümlü, melez (hibrit) ve antolojik diziler. Bölümlü dizilerde aynı karakterlerle her bölümde farklı bir konu işlenmekte ve konu, bölüm sonunda bir sonuca

bağlanmaktadır. Bölüklü dizilerde ise bir konunun bölümlere ayrılarak işlendiği ve her bölümün sonunun açık uçlu bırakıldığı görülmektedir (Nelson, 2008; Yıldırım Önk, 2011, s.96).

Türler arasında ayırım yapmanın zorluğuna değinen Mutlu, dizi olarak bahsettiği serilerin (bölümlü dizi) aynı ana karakterler ile bazen sürekli bir mekân ortak paydasına dayanan ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütünü sunduğunu belirtmektedir. Bu açıdan bölümlerin her birinin küçük bir televizyon oyunu veya filmi olduğunu ve kendi içinde eksiksiz bir bütün oluşturduğunu vurgulamaktadır. Seriyallerin (bölüklü dizi) ise tanım gereği bitimsiz olduğunu belirten Mutlu, bu türün yıllarca devam edebildiğini belirtmektedir. Zira seriyalin bir bölümünde kesintisiz bir öykü anlatılmakta ve öykü en heyecanlı yerinde kesilmektedir. Yazara göre, seriyalin televizyonda oldukça popüler bir drama formülü olması, bağımlılık yaratıcı özelliğinden kaynaklanmaktadır. İzleyicinin bir sonraki bölümü merakla bekleyip izlemesini sağlayan “kanca atma” tekniği, seriyallerin anlatı yapılarının özünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte, insanların merakını uyandıracak bu özellik, ne kadar uzun sürerse yayınlanan türün izlenme başarısı da o kadar artmaktadır (2008, s.156).

Bölüklü dizinin kökeninin romana, bölümlü dizinin ise daha çok öykülere (19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın dedektif, kovboy ve çocuk öyküleri) dayandığını söyleyen Mutlu, daha yakın tarihte ise televizyonun bu türleri radyoda yapılan dramatik dizi programlarından birebir aldığını ifade etmektedir. Yazar, 1970’lerde bölüklü dizi ve bölümlü dizi arasında ayırt edici sınırın kalktığını, bu durumun birbirine benzeyen iki formatın her birindeki olumsuz özelliklerin giderilip olumluların birleştirilme çabasıyla kaynaklandığını vurgulamaktadır (2008, s.156-157). Benzer şekilde Özmen de yapımcıların izlenirlik oranları açısından iki formatın da özelliklerinden yararlanarak daha fazla izleyici çekeceğine inandıkları bir yapı ortaya çıkardığını belirtmektedir (2014, s. 49).

Son dönemde sayısında artış görülen türlerden biri olan antoloji dizileri veyahut antoloji dramaları, aynı türdeki birçok eserin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan üretimleri tanımlayan antoloji kelimesinden gelmektedir. Bu türdeki diziler, temel bir tema çerçevesinde her sezon ya da bölümde farklı kahramanlar ve olaylar barındırmaktadır. Seyircinin ilgi ve merakını en üst seviyede tutabilmek için devamlı

yenilik arayışında olan yapımcıların bir üretim stratejisi olarak gördüğü antoloji dizilerinde, son dönemde artış görülmektedir. Dizi üretim biçiminde inovatif bir yaklaşım olan antoloji dizilerinin sezon başına düşen bölüm sayılarının az olması, bu dizilerin yayından kaldırılma riskini azaltmaktadır denilebilir. Bu türün en popüler örneklerinden biri, Netflix'te yayınlanan *Black Mirror* dizisidir. Teknolojik gelişmelerin insan hayatını nasıl etkileyeceği üzerine distopik bir anlatı sunan *Black Mirror*'ın her bölümünde farklı bir konu, farklı oyuncu kadrosuyla işlenmektedir.

Çağdaş televizyonculuğun üretim anlayışıyla yaygınlaşmış bir sınıflandırma olan melez diziler, en az iki türün içe içe geçmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Yıldırım Önk, konuya ilişkin “*İzleyiciyi her hafta aynı saatte ekrana çekmenin cazibesi bölüklü dizileri popüler hale getirmektedir. Dolayısıyla son dönemlerde dizilerin kendi türü içinde de melez özellikler gözlenmeye başlamıştır.*” ifadesini kullanmaktadır (2011, s.96). Melez türdeki diziler, üretim materyali olarak yapımcılara büyük bir fayda sağlarken tüketim açısından ise seyirciye yeni seçenekler sunmaktadır denilebilir. O Donnell, polisiyeden bilim kurguya kadar birçok dizi türünün diğer dizi türleriyle bir araya gelerek melez bir yapıda karşımıza çıkabileceğini belirtmektedir. Yazara göre, klasik drama unsurlarını “Soğuk Savaş gerilimi” ve casusluk türüyle birleştiren *The Americans* dizisi melez dizi türüne örnektir (2017, s.120). Bununla birlikte ABC’de yayınlanan *Umutsuz Ev Kadınları* dizisi de komedi ve pembe dizi özelliklerini bir arada barındırması sebebiyle melez bir yapıya sahiptir.

Melez diziler, en az iki dizi türünün bir araya gelmesiyle ortaya çıktığı için bu türü açıklayabilmek için de dizi türlerinin ayrı ayrı açıklanması önem arz etmektedir. Ancak Yıldırım Önk’ün de belirttiği gibi, televizyon dizilerini kendi içinde sınıflandırmak, televizyon türlerini sınıflandırmak kadar zordur (2011, s. 100). Öyle ki birçok dizi türü de kendi içinde yine keskin sınırlarla ayrılmamakla birlikte belirli alt türlere ayrılmaktadır. Mutlu, ana karakterinin içinde bulunduğu mesleğe göre dizilerin türünün tanımlanabileceğini söylemekte ve durum komedilerini ayrı tutarak televizyondaki en popüler dizi türünün polisiye olduğunu belirtmektedir (2008, s.174). Hâlihazırda konuya ilişkin polis, doktor, hukukçu gibi meslekler başta olmak üzere, çeşitli meslek gruplarına göre dizi türlerini sınıflandıran çalışmalar bulunmaktadır. Örneğin Rose (1985), klasikleşmiş türleri; dedektif dizileri, polisiyeler, hastane melodramları, pembe diziler,

durum komedileri, televizyon filmleri, bilim kurgu ve fantezi dizileri şeklinde sınıflandırmaktadır. Çelenk ve Timisi ise Türkiye'deki seriyal özelliklerini göz önünde bulundurarak beş sınıflandırmadan söz etmektedir. Bunlar; belirli bir ailenin kendi içinde ve sosyal çevrelerinde yaşanan ilişkileri ve çatışmaları konu alan aile dizileri, şehirlerin apartman veya mahalle gibi yaşam alanlarındaki ilişkileri konu edinen cemaat dizileri, ünlü bir şarkıcı veya sanatçının başrolde olup onun hayat hikâyesini konu edinen şarkıcı-sanatçı dizileri, polis, hukukçu, gazeteci gibi orta veya üst-orta sınıftan kahramanların çözüm bekleyen bir olay için verdiği mücadeleyi ve o iş yaşamının dinamiklerini anlatan çalışma yaşamını ve iş ilişkilerini merkeze alan diziler, üst sınıftan insanların para, aşk ve iktidar oyunlarını merkeze alan, zengin insanların hayatlarını konu edinen diziler şeklindedir (2000, s. 23-25).

Yazarların ifadelerine ek olarak, yapılan literatür taramasına göre, televizyon yayıncılığının başlangıcından günümüze dek ekrana yansımış başlıca dizi türleri şu şekilde özetlenebilmektedir: Tek bölümlük canlı televizyon oyunu (single play), televizyon filmi, mini dizi, western, pembe dizi (soap opera), durum komedisi, hastane dizisi, aksiyon dizisi, polisiye, dönem dizisi, kostüm drama (costume drama), iş yeri draması (workplace drama), belgesel drama (docu-drama), fantastik, korku-gerilim, bilim kurgu, postmodern drama ve gençlik dizisi.

Televizyon tiyatrosu olarak da adlandırılan tek bölümlük canlı televizyon oyunu, ABD'de televizyonun altın çağının yaşandığı 40'lı yılların sonu ve 50-60 arası döneme damga vuran bir tür olarak adlandırılmaktadır. Bu türün yazarları geleneksel tiyatrodan etkisinde kalmışlardır. Canlı televizyon oyunu türünün program yapısı radyodan, tematik ve biçimsel yapısı ise tiyatrodan alınmıştır. Bu türde oyun, izleyicinin dikkatini ve ilgisini çekecek bir çengelle başlamaktadır. Mutlu'nun ifadesiyle, oyunların içindeki reklam araları uzaklaşmayı, oyunda bir anlatıcının kullanılması ise devamlılığı, aşinalığı ve güvenilirliği sağlamaktadır. Film ve video kasetin televizyonun temel yapım unsurları haline gelmesiyle popülerliğini kaybetmeye başlayan ve bugün artık ekrana gelmeyen bu tür, televizyon dramaları arasında kilometre taşlarından biri olarak görülmektedir (2008, s. 83-84).

Televizyon filmi (teleplays veya telefilms), 90 ile 120 dakika arasında süren veya mini dizi formatında üç-dört gecede yayınlanan, yalnızca televizyonda yayınlanması için

üretilen bir türdür. Televizyon filmlerinin senaryoları, çok okunan edebi eserlerden, tarihi karakterler veya olaylardan, macera, romantik, melodram türündeki hikâyelerden oluşabilmektedir (O'Donnell, 2017, 121-122). Televizyon filmi, özellikle Türkiye'deki televizyon kanallarının çok fazla üretmediği bir türdür. Konuya ilişkin literatürde herhangi bir çalışmanın olmaması dikkat çekerken televizyon kanalları arasında Kanal 7'nin 300'ün üzerinde televizyon filminin olduğu görülmektedir³³. Kanalın üretmiş olduğu televizyon filmleri, Gelici'nin sır konulu diziler olarak açıkladığı, konularını sır, hak, batıl inanç, dua, kader, ilahi adalet, keramet, mucize, hızır, aksakallı dede, hurafe gibi kavramlardan alan yapımlardır. Buna ek olarak, TRT TV Filmleri Projesi kapsamında 2016 yılında 33 film çekilmiş filmlerin bir kısmı ulusal ve uluslararası festivallerde yarışırken bir kısmı vizyona girmiş, tamamı TRT 1 kanalında gösterilmiştir (Şimşek, 2018, s.26)³⁴. *Ay, Işığında Saklıdır* (Veli Çeşik, 1996), Star TV'de yayınlanmış *Canısı* (Temel Gürsu, 1997) ve ATV'de yayınlanmış BKM yapımı *Hızlı Adımlar* (Aydın Bulut, 2004) yapımları ise sayılı televizyon filmleri arasındadır.

Mini dizi, konu ve karakter birliğine dayanan, işlediği konuyu az sayıda bölüme ayırarak sunan bir dizi türüdür. Bir filme konu olabilecek olayların bölümlere ayrılarak sunulduğu, her bölüm sonunda yer alan merak unsurunun sonraki bölüme atılan kancayla tırmandığı bu türdeki yapımların bölüm sayısı 3-13 arasında değişiklik göstermektedir. TRT'nin üretmiş olduğu birçok dizi mini dizi türüne örnektir (Önk, 2011, s. 100). Mutlu, mini dizilerin televizyon filminden süre açısından ayrıldığını belirtmektedir. Televizyon filmi en fazla dört saat olabilirken mini diziler dört saatten fazla sürmektedir. Ancak bu türk, seriyal gibi sonu olmayan, kesintisiz bir formattan farklı olarak sonludur (Mutlu, 2008, s.142). TRT yapımları; *Aşk-ı Memnu* (1975), *Acımak* (1985), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1986), *Yaprak Dökümü* (1988), *Hanımın Çiftliği* (1990), *Çırağan Baskını* (2014), *Dengi Dengine* (2019); HBO yapımı *The Corner* (2000), *Band Of Brothers Chernobyl* (2019) ve Netflix'te yayınlanan *The Queen's Gambit* (2020) mini dizi türüne örnektir.

Western dizilerini açıklamadan önce western filmlerinden bahsetmek gerekmektedir. Amerikan sinemasına ait bu türün anlatısında, Amerika'nın doğusundan

³³ <https://www.kanal7.com/tv-filmi-arsiv>

³⁴ <https://www.trt1.com.tr/tv/ev-sinemasi>

Vahşi Batı'ya gelerek keşfedilmemiş topraklarda özgürlük, para, yeni bir hayat tarzı veya sadece macera arayışındaki kahramanlar veya çiftçi aileler yer almaktadır. Bununla birlikte, kahraman silahşorlar, altın arayıcılar, soyguncu çeteler ve yerlilerle mücadele eden askerler ve şeriflerin maceraları da westernlerin işlediği konular arasındadır. Westernler, sinemada 60'lı yıllarda düşüşe geçmesine karşın televizyonda popülerlik kazanmıştır. Sinemadaki yapımların aksine büyük bütçeli yapımlar olmasa da dizilerde de benzer dekor, ikonografi ve çekim teknikleri kullanılmıştır. *Bonanza, Deadwood, Gunsmoke, Smith ve Jones, Yellowstone, Godless* western türündeki dizilere örnek gösterilebilir (Tüysüz, 2017, s.267; Yıldırım Önk, 2011, s.108-109; Boddy, 2008, s.20-21).

Sabun köpüğü olarak adlandırılmasına karşın birçok dünya televizyonunda popülerlik yakalamış bir diğer dizi türü pembe dizidir (soap opera). 1930'lu yıllarda ABD'de radyonun nüfuzunu arttırmak amacıyla radyo dizilerinin dönemin ünlü sabun ve deterjan markası Procter and Gamble tarafından desteklenmesi, bu türün "soap opera" şeklinde adlandırılmasına neden olmuştur. Televizyon yayıncılığının başlamasıyla üreilmeye başlanan ve yoğun talep gören bu tür, genellikle başlangıç ve sonuç bölümleri içermeyen, genellikle sıradan insanların günlük yaşamlarını konu edinmektedir (Çetin, 1994, s.144). Soap operaların özellikle kadınlar tarafından oldukça sevilip izlendiğini belirten Pişkin, bu tür dizilerin ataerkil toplum yapısına uygun olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, pembe dizi izleyen insanların geçici olarak dertlerini unuttuğunu ve sorunlarının çözümünde köklü değişiklikler yapmadan günlük yaşamına mutlu bir şekilde devam ettiğini ifade etmektedir (2007, s. 195).

Soap operaları üretildikleri ülkelere/coğrafyaya göre (ABD, Meksika, Latin Amerika, Avrupa vb.) sınıflandırmak mümkündür (Çetin, 1994, s.150). Ancak tür, yapı özelliği açısından gündüz yayınlanan ve gece yayınlanan pembe dizi şeklinde sınıflandırılmaktadır. 1978'de gece yayınlanmaya başlanan Dallas'ın *prime time*'a taşınması, gece soap operasının ilk örneğidir. Mutlu, melodramik yapıdaki pembe dizilerin yazarlığının anonim bir iş olduğunu ve anlatısının açık uçlu olduğunu belirtmektedir. Yazar, bu türde izleyicinin dizideki olayların gidişatına müdahale etmesine olanak verildiğini ve türün kurgusal dünyasında halk masallarındaki gibi izleyicilerin beklenti, talep ve gereksinimlerinin simgeleştiğini vurgulamaktadır (2008, s.

258). O'Donnell ise, soap operaların oyuncu kadrosunun çok geniş olabildiğini, bu sayının dizilerde kırka kadar çıkabildiğini belirtmektedir. Bununla birlikte yazar, oyuncu kadrosundaki kahramanların ideal vücut ölçülerine ve yüz hatlarına sahip olduğunu, son moda” giysiler giydiğini eklemektedir (2017, s.123).

Televizyonun gülmece dünyasının başat biçimi olarak adlandırılan durum komedisi, dünyada reklamlar dâhil 30 dakika sürmekle birlikte türün on beş dakikadan veya bir saatten oluşan versiyonları da bulunmaktadır. Mutlu'nun ifadesiyle, durum komedilerinde teatral köklerinin etkisi bugünkü biçiminde dahi görülmektedir. Durum komedilerindeki tiyatro yanılması, dışarıdan gelen bir ses olarak şakanın yapıldığı noktada gülen ve zaman zaman alkışlayan bir izleyici kitlesinin oyuna katıldığı izleniminin yaratılmasıyla elde edilmektedir. (2008, s.185-199). Oğuz, durum komedisinin televizyondaki yapısının oluşumunda Amerikalı komedyenlerin müzik ve ses efektleriyle haftalık komik radyo programları yapmasının etkisi olduğunu belirtmektedir. Yazarın ifadesiyle, bu türün her bölümünde belirli bir durum vardır ve bununla ilgili bir karışıklık söz konusu olduğu için o duruma bir çözüm aranmaktadır. Bununla birlikte, türde net bir biçimde ortaya konabilen bir başlangıç, gelişme ve sonuç bulunmaktadır: *“Bu karışıklık-çatışma-çözüm modeli tüm sorunların varolan düzen içinde çözümlenebileceğini ima eder. Burada gündelik yaşamdaki bazı neden ve niçin sorularına bir bakış açısı getirir. Bu yönüyle komedi televizyonda evcilleştirilmektedir.”* (2002, s. 10-12).

Durum komedileri; romantik komedi, skeç komedisi, animasyon komedi ve dramla iç içe geçmiş *dramedy* türüyle kendi içinde alt türlere ayrılabilir. Bununla birlikte bu türü çatışma özelliklerine göre sınıflandıran çalışmalar da mevcuttur. Örneğin Taflinger (1996), durum komedilerini üçe ayırmaktadır: Kişisel çatışmalara dayalı ve aksiyon temelli durum komedileri (actcom), ailesel çatışmalara dayalı karakter temelli durum komedileri (domcom) ve kahramanların sosyal konulara karşı yaklaşımlarına dayanan fikir temelli durum komedileri (dramedy). O'Donnell, durum komedilerinde ana karakterlerin sevimli kurgulandığını ifade ederken izleyicilerin kendilerini karakterlerin zaafı veya eksik yönleriyle özdeşleştirdiğini söylemektedir. Hâlihazırda bir bölümdeki olay örgüsünde “haftanın sorunu” olarak kurgulanan, başkahramanın yaşadığı ikilem ya da sınavlar işlenmektedir. Bu sınavlar; hoşlanılan kişiyle çıkılan ilk buluşma yemeği,

patronla veya iş yerinden kıskanç bir arkadaşla yaşanan bir sorun veya kayınvalideye ziyarete gitmeyi istememek gibi günlük hayatın içinden seçilmiş durumlardır. Durum komedilerindeki ana mekânlar; ev, kafe ve iş yeri başta olmak üzere aile üyelerinin, iş yerinden veya sosyal hayattan arkadaş gruplarının vakit geçirdiği yerler olarak karşımıza çıkmaktadır (2017, s. 103-104).

Türkiye’de 2000’lerde popülerlik kazanan hastane dizilerinin (literatürdeki diğer adıyla medikal drama) ortaya çıkışı dünyada 1950’lere dayanmaktadır. NBC’de yayınlanan *Medic* (1954) ile BBC’de yayınlanan *Emergency-Ward 10* (1957), hastane dramalarına örnek gösterilebilecek ilk dizilerdendir. Bu türdeki dizilerin doktor ve hemşire gibi düzenli ana kahramanların varlığıyla bağımsız haftalık bölümlerden oluştuğunu ve antoloji formatına dayandığını belirten Jacobs, anlatıların gerçekçi olabilmesi için dizi senaryolarına Amerikan Tabipler Birliği ve İngiliz Tabipler Birliği’nin danışmanlık verebildiğini söylemektedir (Jacobs, 2008, s. 34-36). Alanında uzman bir doktorun ana kahraman, geri kalan hastane personelinin de yardımcı kahramanları oluşturduğu ve hastanenin ana mekân olduğu bu türün dünyadaki bilinen örneklerini *House*, *Grey’s Anatomy*, *ER* (Acil Servis), *Nip/Tuck* oluştururken Türkiye’deki örneklerini ise *Doktorlar*, *Hekimoğlu* ve *The Good Doctor* uyarlaması olan *Mucize Doktor* dizileri oluşturmaktadır.

Gerek dünyada gerekse Türkiye’de yüksek izlenme oranlarına ulaşan diziler arasında aksiyon ve polisiye türündeki diziler bulunmaktadır. Sinemadan televizyona uyarlanmış türlerden biri olan aksiyon dizileri, konularını tarihten, savaştan, polisiye olaylardan veya ajan öykülerinden alabilmekte ve farklı türlerle bir araya gelerek melez özellikler gösterebilmektedir. Yıldırım Önk, TRT yapımı *Görevimiz Tehlike* ile *Kurtlar Vadisi* dizilerinin aksiyon dizisi türüne örnek olduğunu, *Arka Sokaklar* ve *Kanıt* dizilerinin ise bu türe yakınlık gösteren suç dizisi örneği olduğunu belirtmektedir. Suç dizilerinde suçluyu yakalamak ve kurbanın başına ne geldiğini ortaya çıkarmak amaçtır. Örneğin, benzerleri de üretilmiş olan *CSI* -olay yeri inceleme- dizileri bu kapsamda ele alınmaktadır. Aksiyon türündeki dizilerde yangın, patlama, silahlı saldırı ve kaza sahnelerinde özel efektler sık kullanılmakta; ağır çekimler, takip çekimleri ve hızlandırılmış görüntüler ise kullanılan teknikler arasında yer almaktadır (2011, s.108-122). Gürkaya, aksiyon türünde kahramanın ön planda olduğunu ve durmaksızın devam

eden bir olayın varlığına vurgu yapmaktadır. Birbirleriyle dövüşen insanlar, birtakım felaketler aksiyon kategorisinde değerlendirilirken polisiye aksiyon türünde amaç suçluyu yakalamaktır. Yazarın ifadesiyle, asıl suçluya gelene kadar birçok kişi yakalanmakta ancak asıl suçluyu yakalama eylemi ise anlatıda hemen gerçekleşmemektedir (2022, s.78).

Polisiye dizi türünde çatışma, iyi-kötü karşıtlığı üzerine kuruludur. Bu türde ve özel hafiyeye, dedektiflik gibi benzeri dizilerde kötü, suç ve suçludur. Suçun tanımı, toplumun yasalarınca ortaya konduğu için üzerine tartışma yapılamamaktadır. Her bölüm bir suçun işlenişiyile başlamakta ve suçlunun cezalandırılmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu anlayış, casus dizilerinin kurgusunda da görülmektedir. Casus dizilerindeki kötü, ulusal bütünlüğü ve çıkarları tehdit eden fikir ve eylemlerden oluşması nedeniyle ideolojik veyahut ülkeyi tehdit eden yabancı bir ülkedir (Mutlu, 2008, s.175). Polisiye dizilerde yalnızca polisler değil, asker, istihbaratçı, dedektif ve jandarma da birer meslek olarak temsil edilebilmektedir. Kolluk kuvvetlerinin kıyafetleri ve silah vb. kullandıkları araçlar, türün ayırt edici ikonografik özellikleridir. (Yener, 2021, s.19). Polisiye dizilere *İçerde* ve *Çarpışma* ile aksiyon ve suç türünden özellikler taşıyan *Arka Sokaklar*; polisiye aksiyon türündeki dizilere *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi*; polisiye-komedi türündeki dizilere *Ah Polis Olsam*, *Çok Özel Tim*, *Her Şey Yolunda Merkez*, *Yılan Hikâyesi*, *Gece Gündüz*, *Dedektif Biraderler* ve *Galip Derviş* dizileri örnek gösterilebilir (Gürkaya, 2022).

Geçmişte yaşanmış birtakım olayların kurguya dökülerek televizyonda gösterilmesi, dönem dizilerinin veya tarihi dizilerin en genel tanımıdır. Şüphesiz ki geçmişini anlatacak bir dizi projesi için döneminin en ufak ayrıntısı bile büyük önem taşımaktadır. Döneme ait tüm verilere gazete, dergi, film veya fotoğraf gibi her türlü kaynaktan araştırma ve inceleme yaparak ulaşılmalıdır. Zira, geçmişten beslenen tüm hikâyelerde olduğu gibi dönem dizileri de ortak tarih bilincinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır (Gazi, 2010, s.47; Öztop, 2015, s.7). Bu türdeki diziler, edebiyat eserlerinden veyahut özgün senaryolardan üretilmektedir. Örneğin TRT'nin üretmiş olduğu *Üç İstanbul*, *Beş Hikâye*, *Bugünün Saraylısı*, *Ateşten Günler*, *Kuruluş* ve *Küçük Ağa* gibi yapımlar dönem dizisine örnek yapımlardır. Maliyeti yüksek bir tür olsa da Türkiye'de 2000 sonrasında üretilen dönem dizisi sayısında gözle görülür bir artış

bulunmaktadır ve diziler birkaç yayın dönemi ekranda kalmayı başarmıştır (Yıldıran Önk, 2011, s.150-196). Dünyada popüler olmuş dönem dizileri arasında *The Crown*, *Victoria*, *Mr. Selfridge*, *The Tudors*, *Med Men* bulunurken *Hatırla Sevgili*, *Çemberimde Gül Oya*, *Vatanım Sensin*, *Elveda Rumeli*, *Muhteşem Yüzyıl* gibi yerli diziler de türün başarılı ve popüler örnekleri arasında gösterilmektedir.

Dizi türleri arasında en ayırt edici özelliklere sahip olan türlerden biri kostüm dramalarıdır. Creeber, bu türdeki yapımların özelliklerini; klasik bir romandan uyarlandığını, bir aşk hikâyesi barındırdığını, oyuncu kadrosunda gösterişli kahramanların, genç ve çekici kadın karakterlerin yer aldığını, renkli kostümlerin giyildiğini ve bu kostümlerle dans edildiğini belirterek özetlemektedir. Yazar, BBC'nin Jane Austen'in 1813 yılında yayımlanan romanından uyarlanan *Aşk ve Gurur* (1995) dizisinin kostüm dramının tüm özelliklerini barındırdığını ifade etmektedir (Nelson, 2008, s.49). Türkiye'de yayınlanan diziler arasında ise *Çalılıkuşu* (TRT ve Kanal D yapımları) ve *Hanımın Çiftliği* dizileri bu türe örnek gösterilebilir.

İş yeri draması (workplace drama), bir hastanede, hukuk bürosunda, reklam firmasında, devlet ofisinde veya orduda çalışan profesyonel insan gruplarının hikâyesini sunmaktadır. O Donnell, çoğu iş yeri dramasında iş kaynaklı birçok olay ve sorunun aynı anda meydana geldiğini, yaşanan kriz ve çatışmaların altmış dakikalık dizi süresince çözüldüğünü ancak kişisel ilişkilere dair sorunların birkaç bölüm devam ettiğini belirtmektedir. Yazar, bu türün oyuncu kadrosunda farklı ırklardan genç ve çekici yetişkin kahramanlarla birkaç yaşlı kahramanın bulunduğunu, kahramanların dizilerin anlatısında zaman içerisinde hem mesleklerinde hem de kişisel ilişkilerinde gelişim gösterdiğini vurgulamaktadır. Yazar, *The Good Wife* dizisi ile *How to Get Away with Murder* dizilerini bu türe örnek göstermektedir (2017, s.119-120). Bir televizyon kanalında çalışan haber spikeri ile stajyeri arasında yaşanan çatışmayı konu alan Netflix Türkiye orijinal yapımı *Kuş Uçuşu* dizisinin bu türe yakınlık gösterdiği söylenebilir.

Bir dizi türü olarak belgesel drama tanımı, (*docu-drama* veya *drama-documentary*) dramatik ve belgesel öğelerin birleşimini belirtmek için kullanılmaktadır. Bu türün belgeselin unsurlarını kullanmasına karşın -tamamen kurmaca bir hikâyeyi konu edinen bir dizi türünde olduğu gibi- bir yazar ekibi tarafından yazılıp oyuncular tarafından oynanması, türe ilişkin tartışmaları beraberinde getirmiştir (Corner, 2007, s.42-46).

Mutlu'nun ifadesiyle sinemadan günümüze kalan bir sınıflandırma, belgesel ile dramayı birbirinin karşısına koymaktadır. Bu nedenle belgesel dramalar, bir anlamda birbiriyle hiç ortak noktası olmayan iki kelimeyi birleştirmekte ve eleştirilere neden olmaktadır (Mutlu, 2008, s. 131). Yıldırım Önk'ün ifade ettiği gibi “... diziler, gerçeğe dayanan olayları, kamera ve kurgunun haber tarzında kullanımıyla görüntülemekte, ancak bu olayları dramatize ederek anlatmaktadır.” Belgesel dramaların ortaya çıkışındaki etken, televizyonla belgeselin 1960'lardan itibaren hız kazanan ve bugün tematik belgesel kanallarının varlığına kadar varan işbirliğidir (2011, s.107). Belgesel dramanın özgün bir tür olarak adlandırılmayacağını söyleyen Mutlu, David Wolper'in ABC kanalında yayınlanan *Kökler* (1977) isimli sekiz bölümlük yapımın belgesel drama türünün gelişiminde bir devrim olarak görüldüğünü belirtmektedir. Dizinin başarısı, kitap uyarlaması olmasıyla birlikte gerçek olayları, insanları ve mekânları konu alırken anlatısını kurmaca formlere dayandırması, başka bir ifadeyle yapımın olgusal-kurmaca bir iş olarak üretilmesidir (2008, s.136-139). Belgesel drama türündeki yerli yapımlar ise, *Kurtuluş* ve *Cumhuriyet* dizileriyle örneklendirilmektedir (Yıldırım Önk, 2011, s.108).

Fantastik yapımlar, hem dizi/televizyon hem de sinema endüstrisinde popülerlik yakalayan türlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Gerçekte var olmayan, hayal ürünü, hayali” anlamına gelen fantastik kavramının geçmişten günümüze farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Kavram, “görünür kılmak, gibi görünmek”; olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek, görünmek” anlamlarında da kullanılmaktadır (Hay, 2021a, s.438). Mitler, mitolojik tanrılar ve unsurlar, kültürel destanlar ve yaşanan doğaüstü olayları anlatan hikâyeler, fantastik unsurlar barındırmaktadır. Dünyadaki dizi örneklerine bakıldığında kullanılan fantastik öğelerin; vampir, kurt adam, ölümsüzler, canavarlar, insandan farklı ırklar ve mitolojik tanrılar olduğu görülürken yerli örneklerde ise bu unsurların daha çok kutsal ve dini öğeler, insanüstü güçlere sahip tarihi kahramanlar, devler vb. şeklinde olduğu görülmektedir (Hay, 2021b, s.141).

Palaz, fantastik türündeki dizilere ait özellikleri şu maddelerle özetlemektedir: Doğaüstü bir güç örneği ve bu özelliğe sahip bir ya da birden fazla kahraman; vampir, zombi, cadı ya da sihirli yetenekleri olan ana kahramanlar; konuşan cihazlar ya da hayvanlar, yaratık görünümlü farklı uzuvları olan insanlar; gerçek bir evrenin içinde

tasarlanan gizli bir doğaüstü evren ya da tamamen doğaüstü bir mekân; görsel efekt kullanımıyla gerçekliğin dışına çıkan detaylar; doğaüstü bir güç atfedilen objeler ya da sihirli güce sahip olan nesnelere; iyi-kötü kahramanlar çatışmasında kurgulanan öykü ve ikisinin güç savaşı; kötünün gücünü dünyaya hakim olmak için kullanması; çoğunlukla iyinin kazandığı mutlu bir son (2019, s. 29). Yerli televizyon dizileri arasında *Uzaylı Zekiye*, *Ruhsar*, *Sihirli Annem*, *Bez Bebek*, *Selena*, *Bücür Cadı*, yerli dijital platform dizilerinden *Hakan Muhafız*, *Yaşamayanlar*, yabancı yapımlardan ise *Game of Thrones*, *Vampire Academy*, *Merlin* ve *The Good Place* (fantastik komedi) fantastik veya fantastik öğeler barındıran dizilere örnektir.

Korku-gerilim türündeki dizilerin kökenini korku edebiyatı ve sineması oluşturmaktadır. Korku-gerilim türündeki filmler, sinemanın başlangıcından günümüze kadar etkinliğini sürdürmesine karşın türün televizyonda diğer drama türleri kadar eski ve popüler olduğunu söylemek biraz güçtür. Bu türün sinemadaki başlıca öğelerini oluşturan unsurlar; korkutucu olaylar, vampirler, kurt adamlar, hayaletler, ölümler, tuhaf yaratıklar, karanlık alanlar, tekinsiz, ıssız mekânlar, rüyalar, sisli havalar vb. dizi üretimleri için de geçerlidir. Yazarın ifadesiyle “*Korkunun kökleri mit ve folklor gibi daha eski hikayecilik biçimlerine dayandığından korku kurgusunun genellikle pek çok birey açısından, ‘insanlık hali’nin temel bir boyutu olarak bazı psikolojik ya da sosyal işlevleri yerine getirilebileceği açıktır.*” (Yaldız, 2016, s.3-6). *Supernatural*, *Hannibal*, *American Horror Story*, *The Walking Dead*, *Paranormal* ve *Resident Evil* yabancı korku-gerilim türündeki dizilere, *Acayip Hikayeler* ve *Sahipli* ise yerli dizilere örnek gösterilebilir.

Hem sinemada hem de televizyon ve dijital platformlarda üretilen türlerden biri olan bilim kurgu, en yalın ifadesiyle alternatif bir yaşam biçiminin insan ve makineler odağında tasarlanmasıyla şekillenen bir türdür (Karabağ, 2021, s.23). Birtakım düşünceleri, bilimsel bilgi ve bulguları kullanarak kurgulayan ve özünde bir edebiyat ürünü olan bilim kurgular, olaylara ve olayların gerçekleştiği zaman ve mekâna göre kahramanlarını kurgulamaktadır. Bu eserlerdeki veya yapımlardaki amaç, insanların karşılaşmış olduğu ama çözüme kavuşturamadığı veya üstesinden gelemediği günlük ya da yönetsel anlamdaki sorunları bir başka ortama taşıyarak çözüm yolları üretmek olarak görülmektedir (İsmihan, 2005). Televizyondaki en eski bilim kurgu yapımlar, roman veya tiyatro oyunlarına dayanmaktadır. Hockley, bilim kurguların anlatısında uzaylı gibi

unsurların olması veya görsel efektlerin kullanılmasının türün yüksek kültürden ziyade popüler kültüre ait ürünler olarak görülme eğilimini yarattığını söylemektedir (2008, s. 36-38). Yine de bilim kurgu türü gösterildiği tüm mecralarda ilgi gören türlerden biridir. Bilim kurgular, bazen bir kent bazen de bir uzay mekiği olarak karşımıza çıkan mekân tasarımı ve dekorlarıyla veya iyi ve kötü kahraman ayırımını belirgin hale getiren kostüm ve makyaj tasarımıyla ikonografik açıdan en ayırt edici türlerin başında gelmektedir. Yerli televizyon kanallarında görmeye alışkın olmadığımız türlerden biri olan bilim kurgu dizileri, dünyada büyük kitlelere ulaşmış örneklerine sahiptir. TRT’de de yayınlanan *Uzay Yolu* dizisi ile *Doctor Who*, *Battlestar*, *Westworld*, *Galactica*, *Stranger Things* ve *Star Wars* film serisinin dizi versiyonu bu türün örnekleri arasındadır.

Natüralizmin antitezi olarak görülen postmodern televizyon dramalarını analiz edebilmek için şüphesiz ki öncelikle postmodern kavramının anlaşılması gerekmektedir (Page, 2008, s.54). Postmodernizm, sanattan ekonomiye kadar yaşamın her alanında kural tanımayan bir isyan hareketi olduğu için -örneğin roman yazımında hikâyede bütün kuralları yok eden, alaya alan, dalga geçen, bir yeniden yazma denemesi olarak karşımıza çıkmaktadır- çok önemli görülen olguları dahi önemsizleştiren, bir kuralsızlık anlayışıdır (Timur, 2017, s.8). Postmodern anlatılar, modernliğin oluşturduğu kategorileşmelere karşı çıkararak türleri birbirine yaklaştırmaktadır (Özkent, 2020, s.330-331).

Tuğtekin’e göre postmodern üretimler sanatla gerçekliğin iç içe girdiği bir zeminde buluşmaktadır. Bu noktada, postmodern dizilerin de seçkinci etiketinden sıyrıldığını, kurallara uymayan, karmaşıklığa göz yuman, uyum aramayan bir tür olduğunu söylemek mümkündür. Postmodern dizilerinin en önemli özelliğinin zamanının belirsizliği olduğunu belirten yazar, zaman olgusunun dizilerin içerisinde kendini unutturmaya çalışan bir öge halini alsa da tam olarak unutulmadığını, bu durumun onun muğlak şekilde sunulmasından kaynaklandığını vurgulamaktadır. Yazara göre *Şahsiyet* dizisi, bu özellikleriyle barındırmasıyla postmodern dizi türüne örnektir. Diziyi inceleyen yazara göre postmodernizmin muğlak, bilinmez ve kimlik arayışı içerisindeki yapılanması zaman ve mekân ekseninde diziye sindirilmiştir (2020, s. 81-120). Yazarın aktarımıyla;

Şahsiyet dizisi *postmodern mekân unsurlarının kurmaca, kolaj ve ironi dolu yapısının bir araya geldiği bir dizidir. Dizinin en önemli mekânı Kambura'dır. ... Kambura'nın gerçekte Türkiye'de olmayışı, mekânın hayali olarak yaratılmış olması da olayların gerçek mi yoksa birer kurmaca ürünü mü olduğu konusunda seyirciyi sorgulamaya sürüklemektedir* (2020, 119-120).

Günümüzün mevcut dizi-film üretim sisteminde çeşitli topluluk ve kültürlere hitap eden dijital platformlar, postmodern kültürün araçlarını etkin bir şekilde kullanmakta ve içeriklerini postmodernizmin biçimsel yapısıyla karakterize etmektedir. Postmodern anlatılarda nostalji unsurunun ve metinlerarasılığın sıkça yer aldığını belirten Özkent, Netflix'in çokkültürlülük anlayışıyla oluşturduğu içerikleri kültürlerarası hiyerarşiyi reddederek geniş bir kültür bağlamında okuma yapabilecek izleyici kitlesi hedeflediğini ifade etmektedir. Geleneksel televizyonculuk anlayışına yeni bir anlayış getiren Netflix, yazara göre, orijinal içeriklerini postmodern anlatının iki ana unsuru olan metinlerarasılık ve pastiş aracılığıyla geçmişe gönderme yapan nostalji olgusuna yaslanarak üretmektedir. Örneğin, platformda yayınlanan *Stranger Things* isimli dizi; konusu, izleği, kahramanları ve görsel düzenlemeleri nedeniyle 1980'li yılların popüler kültür ürünlerinin, dizi ve film evreninin kolajını yapmaktadır. Yazarın aktarımıyla, dizinin postmodern anlatı olarak değerlendirilmesini sağlayan özelliklerinden bir diğeri ise, türler arası sınırlarının belirsizliğidir. Zira dizi; bilim kurgu, fantastik, korku-gerilim, doğaüstü ve gençlik türünden beslenen melez bir yapıya sahiptir (2020, s.314-330). *Twin Peaks*, *Heroes*, *Ally McBeal* yabancı postmodern dramalara örnek gösterilirken (Page, 2008), *Leyla ile Mecnun* ve *Tutunamayanlar* ise türün yerli örneklerinden sayılabilir.

2.2.2. Hedef Kitle Olarak Gençlik

Gençliğin kimlik oluşturma, kendini ifade etme, bir grupta bütünleşme, ait olma, kendini kanıtlama, iyi görünme, beğenilme vb. gereksinimleri onların tüketim eğilimini oluştururken bu durum ticari dünya için verimli gelir alanı oluşturmuş ve gençlik birer kitle olarak pazarlamacıların hedefinde yer almıştır (Mammadova, 2015). Zira gençlik, dünya nüfusu içerisinde kapladığı oranla öne çıkan yaş gruplarının başında gelmektedir. Gençliğin birer hedef kitle olarak televizyon ve dijital platformlar için öneminin anlaşılması için dünyadaki ve Türkiye'deki genç nüfus oranına bakmak faydalı olacaktır.

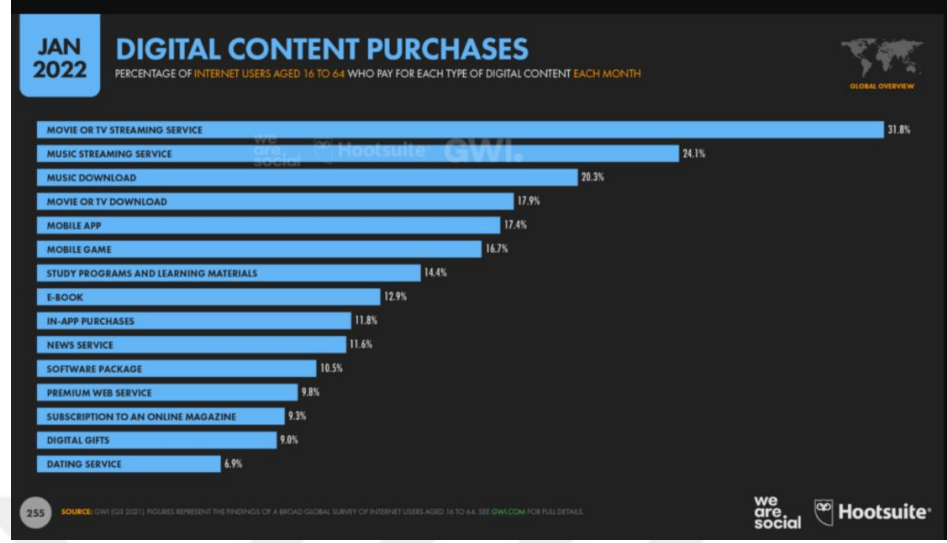
Söz konusu dünya nüfusu olduğunda net bir sayı ortaya konması güçse de Worldometers, dünya nüfusunun 2022 yılında 8 milyara ulaştığını paylaşmaktadır.³⁵ BM, 2020 yılında yaptığı araştırmada, dünyada 15-24 yaş arasındaki genç insan sayısının 1.2 milyar olarak tahmin ettiğini, bu oranın da dünya nüfusunun altıda birini oluşturduğunu duyurmuştur. Aynı zamanda, dünyadaki genç insan sayısının 2030 yılına kadar % 7 artarak 1,3 milyara ulaşacağını tahmin edildiğini paylaşmıştır.³⁶ Türkiye'deki veriler incelendiğinde, TÜİK'in 2021 tarihli adrese dayalı nüfus kayıt sistemi sonuçlarına göre, Türkiye nüfusu 84 milyon 680 bin 273 kişiden oluşmaktadır. TÜİK'in "İstatistiklerle Gençlik, 2021" isimli raporunda 15-24 yaş arasındaki kişiler genç olarak kabul edildiği için Türkiye nüfusunun %15,3'ünün gençlerden oluştuğu ifade edilmiştir. Bu kıstasa göre, Türkiye'de 15-24 yaş grubundaki genç nüfus 12 milyon 971 bin 289 kişidir (%51,3'ü erkek, %48,7'si kadın). Bu sayı, aynı zamanda Türkiye'deki genç nüfus oranının AB ülkelerinden yüksek olduğunu ifade etmektedir. Zira paylaşılan rapora göre AB üyesi 27 ülkenin genç nüfus ortalaması %10,6'dır³⁷. Tüm bu bilgilere ek olarak, TÜİK'in yayınladığı sonuçlar, çalışmada tercih edilen T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın gençlik tanımı baz alınarak incelendiğinde, Türkiye'deki 14-29 yaş arasındaki genç nüfus sayısı 2021 yılında 19 milyon 658 bin 626 kişi olarak kayda geçecektir. Bu sayı değerlendirildiğinde ise Türkiye'nin dörtte birinden fazlasının genç nüfustan oluştuğu sonucu çıkacaktır.

Dünya genelinde ve Türkiye'de genç nüfus sayısının yüksek olması, gençlerin tüketim alışkanlıkları konusunda birçok araştırmanın yapılmasına neden olmuştur. Yapılan çalışmalarda ortak bulgular, dünya genelinde internet kullanımının ve internetle geçirilen sürenin arttığı yönündedir. We Are Social ve Hootsuite ortaklığında yapılan çalışmada, 16-65 yaş arasındaki kişilerin her ay hangi türden dijital içeriklere ödeme yaptığı incelenmiş ve %31.8'lik oranla dijital platformların birinci sırada olduğu ortaya konmuştur. Kitle araştırma şirketi GWI, çalışma çağındaki her 10 internet kullanıcılarından 7'sininin her ay bir dijital içerik için ödeme yaptığını, bu oranın Y kuşağında 8'e çıktığını açıklamıştır.

³⁵ <https://www.worldometers.info/world-population/>

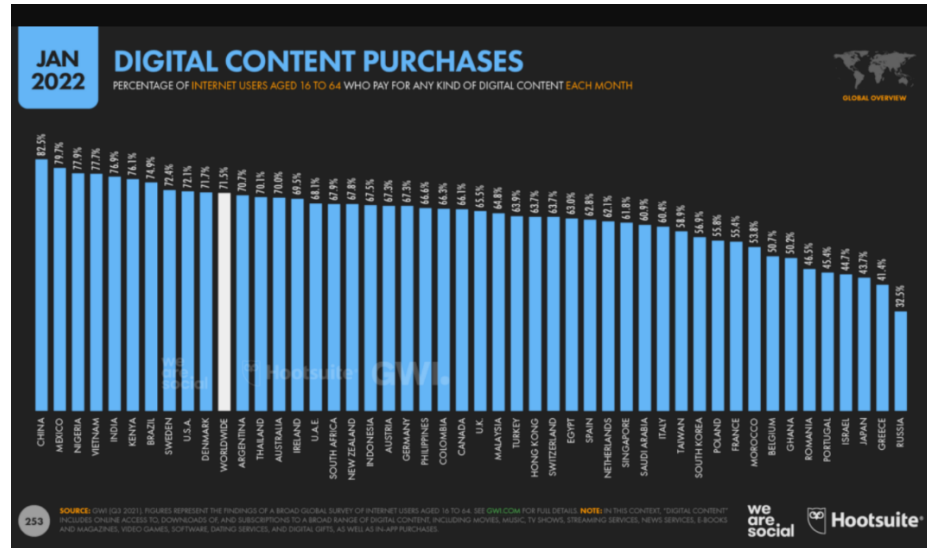
³⁶ https://www.un.org/development/desa/youth/wp-content/uploads/sites/21/2019/08/WYP2019_10-Key-Messages_GZ_8AUG19.pdf

³⁷ <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Genclik-2021-45634>



Görüntü 4: Dijital İçerik Satın Alma Eğilimleri (2022)

Veriler, ülke bazında incelendiğinde %82.5'lik oranla Çin'in birinci sırada, Meksika, Nijerya, Vietnam, Hindistan, Brezilya, İsveç, ABD, Danimarka ve Arjantin'in ilk 10'da yer aldığı görülmektedir. Listede Türkiye ise %64.8'lik oranla 26. sırada yer almaktadır.³⁸



Görüntü 5: Ülkelere Göre Dijital İçerik Satın Alma Eğilimleri (2022)

³⁸ İlgili bilgiler ve görseller We are Social'ın fayfasından alınmıştır:
<https://wearesocial.com/uk/blog/2022/01/digital-2022-another-year-of-bumper-growth-2/>

Yeni nesil televizyonculuk olarak konumlanan dijital platformların gençleri hedef almasında ve gençlerin platformlara ilgi göstermesinde şüphesiz ki gençlerin televizyondan uzaklaşması ve platformların gençler için birer alternatifine dönüşmesi etkili olmuştur. Dünyada 100'den fazla ülkede faaliyet gösteren, bilgi, veri ve pazarlama ölçümlene şirket Nielsen, 2022 yılında ABD'de dijital platformların ilk kez televizyonu geçtiğini kamuoyuyla paylaşmıştır. Şirket, dijital platformların 2020 yılında pandemi sürecinde elde ettiği haftalık 169,9 milyar dakikalık izlenmeyi, 2022 yılında haftalık 190,9 milyarlık izlenmeyle geride bırakarak rekor kırdığını duyurmuştur. Sırasıyla Netflix, Hulu, Prime Video, Disney+ ve HBO Max platformların içeriği en çok tüketilen platformlar olduğu, Netflix'in %8.0'lik oranla %7.3 oranına sahip Youtube'u dahi geride bırakarak birinci olduğu kayda geçmiştir³⁹. Nielsen'in elde ettiği veriler, ABD'de 12-34 yaş arası kitlenin artarak daha az sürede televizyon izlediğini ve gençlerin daha çok platformları tercih ettiğini ortaya koymaktadır⁴⁰.

Konunun Türkiye ayağıyla ilgili olarak, pazar araştırma ve danışmanlık firması Ipsos'un yayınladığı verilere bakıldığında da dijital platformların televizyon karşısında izlenme oranı açısından güç kazandığı görülmektedir. Öyle ki yapılan çalışmada her gün televizyon izliyorum diyenlerin oranı 2018'de %80'nin üzerindeyken bu oran 2020'de %74, 2022'de ise %69 olarak kayda geçmiş, televizyonda dizi izleyenlerin oranı 2008 yılında %88 iken 2020'de %74, 2022'de %69'a gerilemiştir. Dizi izlemek için televizyonu tercih edenlerin oranı ise 2020'de %45 iken 2022'de bu oran %35'e gerilemiştir. Veriler, televizyon yerine Youtube ve dijital platformlardan dizi izleme oranının yükseldiğini ortaya koymaktadır. Dizi izleme oranı Youtube'ta 2020'de %45 iken 2022'de %51, Netflix'te 2020'de %9 iken 2022'de %22, Puhu TV'de 2020'de %3 iken 2022'de %5, BluTV'de 2020'de %2 iken 2022'de %3 olarak kayda geçmiştir⁴¹. RTÜK Başkanı Şahin, 2021 yılında gerçekleştirilen Dijital Dünya Çalıştayı'nda dijital platformların kullanım alışkanlıkları isimli saha çalışmasında elde edilen verileri aktarmış ve Türkiye'de günlük ortalama dijital platform kullanım süresinin 3 saat olduğunu ifade

³⁹ <https://www.nielsen.com/insights/2022/streaming-claims-largest-piece-of-tv-viewing-pie-in-july/>

⁴⁰ <https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9906E6DD123DF93AA35751C0A9649D8B63.html>

⁴¹ <https://www.ipsos.com/tr-tr>

etmiştir. Şahin, Türkiye’deki genç kitlenin kullanım alışkanlarını ise şu sözlerle kamuoyuyla paylaşmıştır⁴²:

Kamuoyu araştırmamıza göre, Türkiye’de dijital yayın platformlarını kullananlar yüzde 25'lere çıktı. 18-24 yaş aralığındaki gençlerimiz yüzde 43 oranında dijital yayıncılık platformlarını takip etmektedir. Bu yaş grubundaki öğrencilerin dijital yayını izleme oranı ise yüzde 52'dir. Dijital yayın mecralarına bağlanma yüzde 63 oranıyla en çok akıllı telefonlarla sağlanmaktadır. Dijital yayınlar günde en az 2 saat izlenirken yüzde 60 oranıyla en çok dizi filmlerinin takip edildiği görülmektedir. Seç izle platformlarından izlenenlerin ilk 10'da yer alanların dizi olduğu ve bunların içerisinde de 4 yerli yapımın izlendiği görülmektedir. Bu veriler bizi bir taraftan sevindirirken bir taraftan da düşündürmektedir. Gördüğümüz kadarıyla bu yaş grubundaki gençlerimiz, özellikle gelişim çağındaki çocuklarımızın böyle bir alanda çok hızlı bir şekilde var olmaları ve takip etmeleri bizlerin omuzlarına büyük yük yüklemektedir.

Dijital platformların gençleri birer hedef kitle olarak görmesi, platform kurucularının ifadelerinde açıkça dile getirilmektedir. BluTV Özel Yapımlar Müdürü Sarp Kalfaoğlu, platformların geleneksel televizyonculuktan farklı olduğunu vurgulayarak Blu TV’nin başlıca yayın ilkesinin genç kitleye daha iyi seslenebilmek olduğunu belirtmektedir. Kalfaoğlu; “*Bizim hedefimiz halkın tamamı değil; farklı şeyler izlemek isteyen, kaliteyi arayan ve açık kanal televizyonlardan kopmuş genç kitle*” diyerek Blu TV’nin kuruluşundan şu sözlerle bahsetmektedir:

Çok ciddi bir genç nüfus artık bu ana akım denen free to air denen ulusal kanallardan ümidini kesmişti. Etrafımızda Game of Thrones, Walking Dead, True Detective gibi dizilerin adını duyuyorduk. Bu kesim bu içerikleri bilgisayarlarından tüketiyordu. D-Smart’ı bağlatmak aylık belki 50-60 liralık bir meblağa tekabül ediyor. Bunun kurulum bedelleri var. Bir de bunun üzerine minimum 3 aydan 1 yıla kadar taahhüt etmeniz gerekiyor. Kullanmasanız da şirketler sizi kendi döngüsünün içerisinde tutuyor ve siz 1 yıl boyunca bu mecraya para ödüyorsunuz. Üçüncü bir tehlike olarak bizim gördüğümüz reklam tarafı var. Ana akım televizyon içerisinde bu reklamlar bizim izlediğimiz içeriği ve deneyimi sürekli bölmekteydi. Deneyim kelimesini bilhassa kullanıyorum. Çünkü dijital tarafta sizin bir içerik izlemek için bir platforma girip o içeriğe ulaşmanız ve o içeriği tüketmeniz, başka içeriklere geri dönmeniz çok önemli. Reklam bu deneyimi bölen bir şeydi. Kurulum, taahhüt ve reklama karşı mücadele ederek kurulumuz, taahhütsüz ve reklamsız BluTV sloganıyla başladık (Aydın ve Ekşioğlu Sarılar, 2018).

Dijital platformlar için genç kitlenin birincil derecede önemli bir hedef kitle olması, platformlara yapılan üyeliklerin ve üretilen yapımların tüketiminin tüm yaş grupları arasından en çok genç kitle tarafından gerçekleştirilmesiyle de kendini

⁴² <https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-baskani-sahin-dijital-dunya-calistayina-katildi/3072>

göstermektedir. Örneğin Toğuşlu, *Dijital Platformlar Sonrası İzleyici Alışkanlıklarının Kuşaklara Göre Değerlendirilmesi* isimli çalışmasında OTT platformlarının X, Y ve Z kuşağının izleme alışkanlıklarını nasıl etkilediğini ortaya koymak amacıyla bu üç kuşaktan bireylerle anket çalışması yapmıştır. Toğuşlu, X kuşağından 83 kişi, 26-40 yaş arası Y kuşağından 188 kişi, 18-25 yaş arasındaki Z kuşağından 306 kişiyle görüşmüştür. Yazar, katılımcıların %49.2'sinin platformlara üye olduğunu, %12.1'inin bir yakının hesabını kullandığını belirtmiş, Y ve Z kuşağından bazı katılımcıların hiç TV izlemediğini (hatta evinde sahip olmadığını) yalnızca platformlardaki içerikleri tükettiğini vurgulamıştır. Yazarın elde ettiği bulgular, genç kitlenin (Z kuşağının tamamı, Y kuşağının ise bir kısmı) X kuşağından belirgin bir şekilde farklı kullanım alışkanlıklarına sahip olduğunu gösterirken diğer yandan genç kitlenin platformlar için en önemli gelir grubunu oluşturduğunu ve birincil hedef kitlesinde yer aldığını ortaya koymaktadır. Öyle ki üye olunan platformu günde en az bir kere kullanma ve içerikleri izleme saati günlük olarak Z ve Y kuşağında X kuşağına göre daha fazladır. X kuşağı film-dizi izlemek için daha çok televizyonu tercih ederken Z ve Y kuşağı dijital platformları tercih etmekte ve genel olarak film-dizi izleme oranı yine Z ve Y kuşağında daha yüksektir. Yazar, Z ve Y kuşağının X kuşağına göre dijital platformları daha çok tercih etmesinin nedenlerini; daha az reklam miktarı, yabancı yapımları orijinal ses ve altyazıyla izleyebilme imkânı, TV'de bulunmayan orijinal yapımların yer alması, içeriği indirip çevrimdışı izleme imkânı, daha özgür yapımların yer alması şeklinde açıklanmaktadır (2021, s.66-69).

Netflix başta olmak üzere birçok dijital platformda, platformun yayın akışı sağladığı ülkelerin orijinal yapımları yayınlanmaktadır. Toğuşlu da, Z ve Y kuşağının yabancı yapımları X kuşağına göre daha çok tercih ettiğini belirtmekte ve bu durumu global trend ve kültürü takip etmede bu kuşakların daha yetkin olmasıyla açıklamaktadır. Z ve Y kuşağının daha fazla sayıda dijital platformun olmasını talep ettiğini belirten yazarın Z kuşağına dair elde ettiği bir diğer bulgu da dikkat çekmektedir. Zira yazar, ekonomik hayata yeni katılan ve ekonomik özgürlükleri daha kısıtlı olan Z kuşağının platformlara üyeliklerinde ücretlerin Y ve X kuşağına kıyasla daha belirleyici olduğunu belirtmektedir (2021, s.66-69). Bu yüzden genç kitle, tam anlamıyla ekonomik özgürlüğe sahip olmamasına karşın, dijital platformlara üye olmakta, günlük vaktinin önemli bir

kısmını platformlarda içerik izleyerek geçirmekte ve platformların sayısının artmasını talep etmektedir.

Sevindi ve Katmer, *Türkiye’de Netflix’in Serialler Açısından Genç Geleneksel Televizyon İzleyici Kullanım Pratiklerine Yansımaları* isimli çalışmada 17-30 yaş arası 214 kişiyle anket çalışması yapmış ve gençlerin televizyon için 30 yaş üzerine hitap ettiğini düşündüğünü ortaya koymuştur. Bununla birlikte yazarlar, gençlerin %45.8’inin hiç televizyon izlemediğini, izleyenlerin %38’inin televizyonda hiç dizi izlemediğini belirtmiştir. Televizyon izlemeyen gençler içerikleri saçma, sıkıcı, birbiriyle benzer, uzun bulduğu, ilgi çekici olmadığı, zaman ayıramadığı, dijital platformlardaki içerikleri daha kaliteli bulduğu ve reklamlar fazla veya uzun olduğu için televizyon izlemediğini söylemiştir. Netflix’e üye olan gençler ise platformu içerikleri kaliteli bulduğu, birçok yabancı dizi ve film seçeneğine sahip olduğu, sansürsüz, özgür ve özgün yapımlar üretip her kesime hitap ettiğini düşündüğü, televizyon dizilerinde olmayan yaratıcı hikâyeler içerdiği, reklamsız olduğu, kaldığın yerden devam edebilme özelliğine sahip olduğu, yeni çağa ayak uydurduğu, yapım süreleri kısa olduğu, birçok teknolojik aletten ulaşılması kolay olduğu, yabancı dili geliştirmeye yardımcı olduğu, zaman ve mekândan bağımsız izlenebildiği ve zaman geçirmek için izlediğini belirtmiştir. Televizyonda yayınlanan dizilerin tür açısından çok fazla seçenek sunmaması, buna karşın platformların gençlerin ilgisini çekecek türde yapımlar üretmesi de platformları gençler için cazip hale getirmektedir. Öyle ki yazarlar da gençlerin en çok suç, gerilim, fantastik, aksiyon, gizem, macera ve komedi türlerinde yapımlar izlemeyi tercih ettiğini ortaya koymaktadır (2020, s. 61-69).

Sonuç olarak, genç kitlenin dijital platformlar için bir hedef kitle olmasında birden fazla etmenin bulunduğu görülmektedir. Öncelikle genç nüfus sayısının birçok dünya ülkesinde yüksek olması kaçınılmaz bir sonuç olarak, platformların gençleri birer hedef kitle olarak görmesine neden olmaktadır. Yapılan araştırmalarda gençlerin televizyon izlemekten uzaklaştığı ve televizyon için üretilen yapımları dahi internet aracılığıyla izlediğinin ortaya konmaktadır. Gençlerin birer serbest zaman faaliyeti olarak dijital platformlardaki yapımları ilgiyle, yoğun bir biçimde tüketmesi, dijital platformların gençleri hedef kitle olarak görmesini ve üretimlerini gençlerin taleplerine göre şekillendirmesini güçlendirmektedir. Bununla birlikte, belki de her şeyden önce,

gençlerin tüm gençlik arzuları yani; öğrenme, kendini geliştirme, akranından ve zamanın ruhundan geride kalmama istekleri, sanal da olsa dünyaya açılma arzuları, gençlerin televizyonculuğun yeni versiyonu olan dijital platformları tercih etmesinde ve birer hedef kitle haline dönüşmesinde etkili olabilir.

2.2.3. Gençlik Dizisinin Kökeni ve Özellikleri

Televizyon izleyen izleyici grupları arasında en az televizyon izleyen kitlenin gençler olduğu söylenmektedir. Buna karşın genç kitle, televizyon izlemeyi tercih ettiğinde en çok dizilere ilgi göstermektedir (Garcia-Munoz ve Fedele, 2011a, s. 216). Genç kitlenin dizi izlemek istediğinde kendisinden bir şeyler bulabileceği türlerin en başında şüphesiz ki gençlik dizileri gelmektedir. Bir dizinin gençlik dizisi olarak adlandırılabilmesi için ana kahramanının ve yardımcı kahramanlarının -büyük bir bölümünün- genç bireylerden oluşması gerekmektedir. Gençliğin içinde bulunduğu yaş ve dönem itibarıyla önemli bir bölümünün ergenlik döneminde yaşanması, gençlik dizilerinde bu döneme ilişkin unsurların veya sorunların konu edinmesine neden olmaktadır. Ancak hem bu dönem özelinde hem de daha geni perspektifte gençlik dizileri en özet tanımla, genç bir kahramanın yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadığı kimlik arayışı/bunalımını, gelecek planlarını vehayallerini gerçekleştirme mücadelesini, aile üyeleriyle, okulla, arkadaşlarla, karşı cinsle kurduğu ilişkileri, bu alanlardaki sorunları ve yaşamı/yetişkinliğin dünyasını keşfetmesini konu edinmektedir.

Günümüzde hem televizyonda hem de dijital platformlarda öne çıkan dizi türlerinden biri olan gençlik dizisi; komedi, soap opera, polisiye vb. türler kadar yaygın üretilmekte ve talep görmektedir ancak literatürde türe ilişkin diğer türlere kıyasla daha sınırlı kaynağın bulunması dikkat çekmektedir. Araştırmanın bu bölümünde, gençlik dizisinin kökeninden, gelişiminden ve özelliklerinden bahsedilecektir. Yerli literatürde gençlik dizisi olarak karşımıza çıkan bu tür, yabancı literatürde *teen drama* veya *teen series* olarak adlandırılmaktadır. Bununla birlikte gençlik dizilerinin *teen TV* adı verilen “gençlik televizyonu” başlığı altında çeşitli çalışmalarda incelendiği görülmektedir. Bu noktada gençlik dizisinin kökeninden ve özelliklerinden bahsetmeden önce gençlik televizyonu kavramını açıklamak önem arz etmektedir.

Gençlik televizyonu, genç hedef kitleye hitap eden veyahut genç izleyici kitlesinin izlemesi için üretilmiş televizyon programlarını ifade eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Meyer ve Wood, 2013, s.437; Harkins, 2018, s.7). Gençlik dizilerinin kökenini 1950’lerde ABD’de üretilen, radyo programlarından uyarlanan televizyon program ve dizileri ile müzik programları oluşturduğu için gençlik televizyonu, gençlere yönelik tüm program türlerini içine alan şemsiye bir kavramdır denilebilir. Örneğin, Harkins gençlik televizyonu kavramını 1950’li yıllarda üretilen bu türlerdeki programlara dayandırmaktadır. Buna karşın yazar, gençlerin yalnızca kendi yaşlılarından kahramanların yer aldığı televizyon programlarını izlemediğini belirtmekte, ergenlik öncesi ve sonrası dönemdeki yaş gruplarının da gençlik programlarını izleyebildiğini vurgulamaktadır (2018, s.7).

Ross ve Stein, gençlik televizyonu kavramının içine yarım saatlik bir durum komedisi, bir saatlik bir melodram veya MTV’de yayınlanan reality programlarının girebileceğini ifade etmektedir (Ross ve Stein, 2008, s.3-6). Marghitu, gençlik televizyonunun sinemadan, edebiyattan, müzikten, magazin kültüründen, reklam sektöründen ve dijital medyadan beslendiğini belirterek konunun medyalar ve metinlerarası boyutuna atıfta bulunmaktadır (2021, s. 15-16). *Teen TV* kavramını gençleri temsil eden televizyon olarak açıklayan Baxter, gençlik dizilerinin 1990’lı yıllarda yükselişe geçmesine karşın, bunun tohumlarının ABD’de 80’li yıllarda Fox ve MTV’nin kurulması ve gençlere yönelik yapımlar üretmesiyle atıldığını belirtmektedir. Yazar, dönemin üç büyüğü olarak adlandırdığı CBS, NBC ve ABC kanallarının ürettikleri yapımlarla daha geniş kitlelere ulaşmayı hedeflerken Fox, WB ve UPN kanallarının gençlik dizileri üreterek gençlik televizyonu akımını başlattığını söylemektedir (2012, s.4-22).

Green’e göre ise kitle iletişim araçlarının etkisiyle gençlik kültürü, 1950’lerde belirginleşerek yükselişe geçmiş ve genç bireyler artık “sade vatandaş” özelliklerinden sıyrılarak kitle hareketi, kitle pazarı ve genç izleyici kitlesi gibi kavramlar üzerinden de adlandırılmaya başlamıştır. Gençler için üretilmeye başlanan her türlü ürünün bu dönemde gençler tarafından ilgiyle yoğun biçimde tüketilmeye başlaması, gençlik kültürünün yetişkin kültüründen kopuşunu ve bir hedef kitle olarak daha belirgin hale gelmesine neden olmuştur (2005, s.55-60). Örneğin Garcia-Munoz ve Fedele, gençlik

dizilerinin gençlik kültürüne hitap eden medya endüstrisinin başat üretimlerinden biri olduğunu söylemektedir. Hatta yazarlara göre, gençlik kültürü kavramının ortaya çıkışında sinema ve televizyon endüstrisinin üretimlerinin doğrudan bir etkisi olmuştur. Yazarlar, küresel medya şirketlerinin gençliği bir hedef kitle olarak gördüğü için dünyadaki üretim zincirinin yalnızca gençlik dizileriyle sınırlı olmadığına dikkat çekmektedir. Hâlihazırda günümüzde üretilen gençlik dizi, film ve programları, çapraz medya (crossmedia) ve/veya transmedya evreni içerisinde konumlandırılmaktadır. Bu üretim zinciri içerisinde gençlik dizileri de genç izleyici kitlesinin ilgisini çekmek için gençlik kültürünün bir temsilini sunmakta ve dizilerin potansiyel tüketicileri ağırlıklı olarak gençlerden oluşmaktadır. Tüm bunlardan hareketle gençlik kültürünü temsil eden gençlik dizileri, gençlerin kimliklerinin inşasında önemli bir işleve sahiptir (2011b, s. 134-135).

Birer izleyici kitlesi olarak gençlerin sinema ve televizyon endüstrisi için önemli hale gelmeye başlaması tarih olarak 1950’li yıllara dayanmaktadır. Moseley, 1950’li yıllarda İngiliz televizyon kanallarında yayınlanan *Oh Boy!* ve *Six-Five Special* gibi gençlik müzik programlarının İngilizce konuşan; anglofon ülkelerde ses getirdiğini belirtirken daha büyük ölçekte gençliğin bu dönemde bir hedef kitle veyahut izleyici kitlesi olarak ortaya çıkmaya başladığını vurgulamaktadır. Yazara göre, ABD’de NBC’de yayınlanan ve Amerikalı rock-pop grubu The Monkees’in tanınma hikâyesini konu edinen *The Monkees* (1966) isimli durum komedisi, günümüzde yayınlanan gençlik dizilerinin öncüsü niteliğindedir. (2008, s.52). *The Monkees* dizisine benzer yapımları 90’lı ve 2000’li yıllarda görmek mümkündür. İngiliz pop grubu S Club üyelerinin oynadığı *Miami 7* (CBBC, 1999) dizisi ile bu dizinin devamı niteliğindeki *L.A. 7* (Fox, 2000) ve *S Club 7: Artistic Differences* (BBC, 2000) bu tür yapımlara örnektir (2008, s.52) Türkiye’de ise pop müzik grubu Hepsi üyelerinin oynadığı *Hepsi 1* (2007) dizisi benzer bir örnek olarak gösterilebilir. Grubun kariyer yolculuğunun konu olarak işlenmesi ve şarkılarının hikayeye uyumlu olarak dizi içerisinde klip vb. şekillerde verilmesi, bu tarz dizilerin özellikleri arasındadır denilebilir.

Forni, gençlik dizisi türünün 1990’larda İngiltere ve ABD’de üretilen gençlik dizileriyle geliştirildiğini ifade etmektedir. Yazar, gençlik dizilerinin arkadaşlık, aşk, cinsellik, aile ilişkileri, şiddet, zorbalık, güvensizlik, travma(lar) vb. temalar aracılığıyla

büyümenin zorluklarıyla yüzleşmek ve kendini yolunu bulmak/çizmek zorunda kalan genç kahramanların hayat hikâyelerini konu edindiğini ifade etmektedir. Yazara göre, gençlik dizileri gençlerin günlük yaşamlarında karşılaştıkları durumların, yaşadıkları duygu, şüphe ve acıların benzerini dizilerin anlatısında bulmasına olanak sağlamak ve bu yolla kendi varlıklarına anlam vermeleri konusunda gençlere yardımcı olabilmektedir. Gençlik dizilerindeki kahramanların son derece özgür, sınırsız, yetişkinlikten uzak temsil edilebildiğini belirten yazar, dizilerin ağırlıklı olarak ergenlik çağındaki gençlere yönelik olmasına karşın ergenlik döneminin süre olarak uzaması nedeniyle bu dizilerin genç yetişkinler tarafından da seyredildiğini ve bu kitleye de hitap ettiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle Forni'ye göre, günümüzde gençlik dizilerinin hedef kitle bakımından sınırlarının genişlediğini söylemek mümkündür (2020, s.304-305). Forni ile benzer şekilde Lamb de gençlik dizilerinin aşk, cinsellik, kimlik arayışı, yaklaşan yetişkinlik, aile ilişkileri, sosyal çevreyle yaşanan sorunları konu edindiğini belirtmektedir. Gençlik dizilerinin hedef kitlesinin yalnızca ergenlik dönemindeki gençler olmadığını belirten Lamb, 20-30 yaş arasında olan genç yetişkin bireylerin de birer hedef kitle olarak görüldüğünü açıklamaktadır (2018, s.7-9). Marghitu, gençlik dizilerinin genç kahramanların evden ayrılma, reşit olma, yetişkinliğe geçiş süreçlerinde yaşadıklarını, yetişkinliğe karşı ortaya çıkan yabancılaşma duygusunu, kahramanın ilk aşkı/partneriyle olan ilişkisini, arkadaşlık ilişkilerini, dış dünyanın gerçeklerini öğrenmesini konu edindiğini ifade etmektedir (2021, s.2-6).

Jones'a göre gençlik dizileri, gençlerin hayatı anlamalarına olanak sağlamak için yaratılmış bir türdür. Yazara göre, bir drama türü olarak gençlik dizileri, 90'lı ve 2000'li yıllarda televizyonun üretim ve dağıtım pratiklerinde yaşanan değişimini simgelemektedir. Zira gençlik dizileri, televizyon yayıncılığında hedef kitleye yönelik üretim yapma eğiliminin yükseldiğini gösteren bir tür olmuştur. Televizyon ekranında yaşanan bu dönüşümü simgeleyen ilk gençlik dizisi ise yazarın aktarımıyla *Beverley Hills, 90210* olmuştur. Zira dizi gençlik sorunlarını *prime time*'da drama formatında ele alan ilk yapımdır. Jones'a göre *Beverley Hills, 90210*, geniş bir yaş kesimine hitap etmeye çalışmaması ve birbirine yakın yaşlarda olan kahramanların hikâyesini sunmasıyla zamanının dizilerinden farklılık gösterdiği için bunu başarmıştır (2011, s.11-42). Benzer şekilde Green de *Beverly Hills, 90210* dizisinin *prime time*'da yayınlanmasının

televizyondaki dizi üretim sistemini değiştirecek nitelikte bir etki yarattığını söylemektedir. Yazara göre, anlatı merkezine genç karakterleri koyan ve total izleyici kitlesini hedeflemeyen dizi, bu özellikleri nedeniyle önceki dizilerden sıyrılmıştır (2005, s.2-4). Mathis ise dizinin yarattığı etkiyi, elde ettiği reytingler sonucunda on sezon sürmesiyle açıklamaktadır. Yazar, yayınlandığı dönemde dizinin %40 izlenme oranına ulaştığını, bunun Amerikalı gençlerin tahmini olarak yüzde 40'ının perşembe günleri saat 9'da Fox'u izlediği anlamına geldiğini aktarmaktadır (2017, s.8).

Baxter, *Degrassi High*, *Beverly Hills 90210*, *My So-Called Life*, *Dawson's Creek*, *Freaks and Geeks* ve *The O.C.* isimli gençlik dizileri üzerinden, konu ve kahraman özelliklerine göre gençlik dizilerinde ortak bulunan özellikleri detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Yazar, gençlik dizilerinin yaygın biçimde liberal ailelerden gelen beyaz, orta sınıf genç kahramanların lise dönemlerindeki hayatlarını konu edindiğini belirtmekte ve türün özelliklerini belirli başlıklar altında açıklamaktadır (2012, 128-136). Bunlardan ilki, genç kahramanların anlatılarda yetişkin otoritesiyle çatışmasıdır. Yazarın ifadesiyle gençlik dizilerindeki kahramanlar, ebeveynleri ve kimi zaman bir öğretmen kimi zaman bir müdür veya dekan olarak kurgulanan okul yönetimindeki kişilerle anlaşmazlık yaşarken hatta onlara karşı büyük mücadeleler verirken temsil edilirler. Hâlihazırda içinde buldukları dönem itibariyle yetişkinliğe geçiş sürecinde olup kimlik arayışı içerisinde olan gençler, bu çatışma evresinde yetişkinlerin dünyasını başka bir ifadeyle dış dünyayı; hayatı, gelecekte kendisini nasıl bir yaşamım ve sistemin beklediğini tecrübe edinirler. Bunun için de, anlatılarda bağımsız ve özgür hareket etmek/olmak isteyen, kendisine çocukmuş gibi davranılmasından hoşlanmayan, başta ailesi olmak üzere çevresi tarafından saygı duyulan, onaylanan, kabul gören kişiler olmak isterken temsil edilirler. Genç kahramanların ergenlik dönemindeki özgürlük ve bağımsızlık arayışı, kimi zaman onları aile evinden ayrılma konusunda istekli hale getirir. Buna karşın genç kahramanlar, ebeveynlerini hayal kırıklığına uğratmak istemez, hata yaptığında dahi ailesinden destek görmek ister (2012, 38-65).

Gençlik dizilerindeki ebeveynler ise anlatılarda çocuklarından beklentileri olan, kendisinin hayatta ulaşamadığı hedeflere çocuğunun ulaşmasını isteyen, bu uğurda çocuğuna bir yandan yardımcı olmaya çalışan ama diğer yandan kurallar, kısıtlamalar, sınırlar koyan kişiler olarak temsil edilirler. Ancak tüm bunlar, gençlerin bir süre sonra

otoriteye karşı isyan etmesiyle sonuçlanır. Öyle ki yalnızca destek ve kabul görmek isteyen, ailesini hayal kırıklığına uğratmak istemeyen gençler, anlatının bir kısmında ebeveynlerine “*Hata yapmama izin vermezsen kim olduğumu nasıl öğrenebilirim?*” şeklinde karşılık verir. Yazara göre, gençlik dizilerinde yaşanan bu otorite krizi, seyirciye ebeveyn ile genç birey/çocuk arasındaki ilişkinin başarıya bağlı gelişmemesi gerektiği, “ebeveynler çocuklarını koşulsuzca sevmeli ve desteklemeli” mesajı vermek için kurgulanmaktadır. Baxter’a göre anlatılarda kurgulanan bu süreç, hem ebeveyn hem de çocuk yani gençler için öğretici bir özellik taşımaktadır. Gençler, bu süreçte ebeveynlerinin yani yetişkinlerin de birer insan olduğunu, kendi hayatlarında çeşitli sorunlara göğüs gerdiğini ve hata yapabildiğini öğrenmektedir (2012, 38-65).

Baxter, gençlerin ebeveynleriyle yaşadığı otorite savaşının, dizilerin anlatısında benzer bir yapıyla okul yönetimindeki kişilerle de temsil edildiğini belirtmektedir. Yazarın ifadesiyle öğretmenler -veya yöneticiler- dizilerde kimi zaman gençlere adaletsiz davranan, gençleri hor gören, nüfuzunu kötüye kullanıp okuldan atmakla tehdit eden kişiler olarak temsil edilirler. Bu noktada otoriteyi elinde bulunduran/bulundurmak isteyen taraf, anlatının bir kısmında gençlerin isyan etmesine ve otoriteye meydan okumasına zemin oluşturur ve gençler de geleceklerini tehlikeye atmamak için otoriteden çekirse de çoğu zaman isyankâr davranırlar. Yazarın ifadesiyle, öğretmenler veya okul yöneticileri, gençleri önemsemediği, koruduğu ve desteklediği takdirde gençler tarafından saygı duyulan büyüklere dönüşürler. Yine de göre gençler, her şeyden önce ebeveynleri ve öğretmenleri –hatta akranları- tarafından birer iyi veya kötü öğrenci olarak anlatıda tanımlanırlar. Zira ebeveyn ve öğretmenlere göre gençlerin okul hayatlarında gösterdikleri başarı, kamusal kimliklerini önemli ölçüde şekillendiren bir unsurdur. Derslerinde başarılı olmayan “kötü öğrenciler” ise anlatılarda devlet okulu sisteminin dayattığı kalıplara sığmayan gençler olarak temsil edilirler. Okula ilgi duymayan, başarılı olmayan öğrenciler aslında aptal değil, başka alanlarda daha iyi olduğu henüz keşfedilmemiş kişilerdir. Tüm bunlara karşın Baxter, gençlik dizilerinde başarılı olsa da olmasa da gençlerin okulu sevmeyen, iyi bir üniversiteye girebilmek için çalışan kişiler olarak temsil edildiğini ve okulun gençlerin sosyalleşmesini kesintiye uğratan bir mekân olarak temsil edildiğini vurgulamaktadır (2012, 38-71).

Baxter'ın çalışmasında gençlik dizilerinde ortaklık gösterdiğini söylediği diğer konular; arkadaşlık ilişkileri, aşk, cinsellik, uyuşturucu kullanımı, istenmeyen/beklenmeyen hamilelik başlıkları altında ele alınmaktadır. Akran ilişkilerinin genç kahramanların benliklerini inşasında önemli bir işlevi olduğunu belirten yazar, dizilerin anlatılarında gençlerin mevcut durumlarını kabul ederek veya reddederek, kendilerini tanımlamak için sıklıkla birtakım etiketlere başvurduğunu söylemektedir. Öyle ki dizilerde gençler kendi aralarında birbirlerini genellikle cool, inek, sürtük, spor düşkünü veya ucube olarak tanımlamakta, birbirlerinden bu lakaplarla bahsetmekte ve kendisi gibi olanlarla arkadaşlık kurmaktadır. Bununla birlikte, gençler anıldıkları bu etiketlerden şikâyetçi ve mutsuz olabilmekte, kendisi gibi olmayan diğer anlatı kahramanlarına öykünebilmekte ve onların kabulünü kazanmak için çaba gösterirken temsil edilebilmektedir (2012, s.97-107).

Baxter, gençlerin anlatılarda kendi aralarında okul ve aile meseleleri, ödevler, projeler, izlenen filmler, dinlenen müzikler vb. birçok konu hakkında konuştuğunu ancak en çok konuştukları konunun aşk/ikili ilişkiler ve cinsellik olduğunu vurgulamaktadır (2012, s.105). Yazara göre aşk, birçok gençlik dizisinin anlatısının merkezini oluşturmaktadır. Yazar, anlatılarda genç kahramanların birbirleriyle yaşadığı tüm duygusal ilişkilerin, gençlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde onların gelişimlerine katkı sağlayan deneyimler olarak temsil edildiğini iddia etmektedir. Bu yüzden gençler kimi zaman kiminle aşk yaşayacağını bilemeyen veya duygularını yönetmeyi kontrol edemeyen tecrübesiz kişiler olarak anlatıda temsil edilmektedir. Gerçek aşkı bulma/bekleme, günlük ve uzun süreli ilişkiler, ilk randevu heyecanı, ilk randevuya dair kadın ve erkeğe göre farklılık gösteren beklentiler, yürümeyen ilişkiler, yürümeyen ilişkilerin yerini arkadaşlığa bırakması, geleceğe dair hayaller ve planlar, "aşk üçgeni", kıskançlıklar, tartışmalar, cinsellik, yılsonu partisi için seçilen eş/dans partneri ve cinsellik dizilerde konu olarak ele alınan aşk örüntüleridir (2012, s.105-128).

Gençlik dizilerindeki kahramanların katılmaktan ve yapmaktan keyif aldığı pek çok aktivite ve eylem, tehlike potansiyeli taşıyan durum olarak tasvir edilmekte ve cinsellik de bunların başında gelmektedir. Yazara göre gençlerin cinsel ilişkiye girmeleri veya buna istekli olmaları, fiziksel ve psikolojik açıdan birtakım tehlikeler, sorunlar ve riskler yaratabilecek bir konu olarak temsil edilmektedir. Genç kahramanın cinsel

dürtülerini kontrol altına alması, hâlihazırda gelişmekte olan kahramanın kimliği için yetişkinliği ve olgunluğu ima eden büyük bir adım olarak temsil edilmektedir. Bu nedenle de anlatılarda gençlerin ilişkiye girme sorumluluğunu üstlenmeye hazır olup olmadıkları ve bunun yetişkinliğe kadar ertelenip ertelenemeyeceği hatırlatılmaktadır. Bununla birlikte yazar, dizilerde kadın cinselliğinin erkek cinselliğine oranla daha riskli bir durum olarak temsil edildiğini, dizilerin bu bağlamda cinsiyetçi olabildiğini iddia etmektedir. Ergenlik çağındaki erkek kahramanlar, ilk cinsel ilişkilerini deneyimlemeyi düşündüklerinde, anlatılarda buna hazır olup olmadığına veya doğru zamanı bekleyip beklememesi gerektiğine dair düşünürken görülmezler. Ancak genç bir kızın bekâretini kaybetmeye karar vermesi, kadın kahramanlar için çoğunlukla korkutucu ve rahatsız edici bir durum olarak tasvir edilir, buna hazır olup olmadıkları konusunda büyük sıkıntılar çekerken gösterilir. Bu nedenle Baxter'a göre gençlik dizileri aracılığıyla genç kızlara bekâret kaybetmenin geri alınamayacak bir karar olduğu ve gelişen kimlikleri için önem arz eden bir konu olduğu hatırlatılmaktadır (2012, s.81-128).

Yazara göre gençlik dizilerinde aktif bir cinsel yaşamı olan genç kızlar, *My So Called Life* dizisindeki Rayanne karakteri gibi aile ve okul hayatı sorunlu olan, zarar görmüş kişiler olarak temsil edilmektedir. Gençlik dizilerinde sıklıkla işlenen konulardan biri olan beklenmeyen/istenmeyen hamilelik de genç kızların tek başına mücadele etmek zorunda kaldığı bir kadın sorunu olarak tasvir edilmektedir. Yazara göre, dizilerin anlatılarında gençlerin keyfi ve korunmadan cinsel ilişkiye girmemeleri konusunda sıkça uyarılmasına 90'lı yıllarda yükselen AIDS korkusu neden olmuş olabilir. Buna karşın yazar, dizilerde cinselliğin erkekler için doğal, kızlar için bir mücadele alanı olarak temsil edildiğini, dizilerin cinselliğin genç kızlar için erkeklere oranla daha fazla risk taşıdığını söylediğini ve anlatılarda cinsel birliktelik yaşama kararının doğrudan kadın kahramanların omuzlarına yüklendiğini vurgulamaktadır (2012, s.81-128).

Baxter'a göre gençlik dizilerinde sürekli olarak farklılıklarıyla karakterize edilen queer kahramanlar ise kendi cinsel kimliklerini keşfederken –veya kendileriyle barışırken- “normal” olma arzularıyla anlatılarda temsil edilmektedir. Örneğin Dawson's Creek dizisindeki Jack karakteri, bir erkekle yakınlaştığı için acı çeker ve açık bir şekilde “*Farklı olmak istemiyorum. Eşcinsel olmayı istemedim*” ifadesini kullanır (2012, s.82). Baxter, gençlik dizilerinin eşcinselliğin bir seçim olmadığını, doğuştan sahip olunan bir

yönelim olduğunu gösterdiğini ifade etmektedir. Buna karşın eşcinsel kahramanların gençlik dizilerinde akranlarından ve genel anlamda toplumdan hoşgöründen uzak tepkiler alırken hatta zorbalığa uğrarken temsil edildiğini belirten yazar, konuya örnek olarak *My So Called Life* dizisindeki Rickie karakterinin okulda sıkça şiddet görmesini verir. Rickie, hem uğradığı zorbalık hem de göz kalemi kullanması, giyim tarzı ve kızlar tuvaletinde arkadaşlarıyla vakit geçirmesi vb. özellikleriyle, farklılıklarıyla karakterize edilen eşcinsel kahramanlara örnektir (2012, s.83-91).

Baxter'ın gençlik dizilerinde sıkça ele alındığını söylediği konulardan bir diğeri uyuşturucu kullanımıdır. Yazar, gençlerin dizilerde kimi zaman bir kaçış yolu olarak kimi zaman ise mutlu ve keyifli hissetmek, stresten uzak kalmak için uyuşturucu veya antidepresan kullandığını belirtmektedir. Yazara göre, genç kahramanların uyuşturucu kullanması anlatılarda büyümenin ve yetişkinliğin antitezi olarak temsil edilmektedir. Bir partide uyuşturucu kullanan veya sarhoşken araba süren kahramanlar, kendilerini çeşitli kazaların veya sonu ölümle biten travmatik olayların içinde bulurlar ve daha büyük bir çıkmazın içine girerler. Büyük trajediler sonucunda, yetişkin olsalar bile tam anlamıyla hayatın/kaderin kimsenin kontrolünde olmadığını ve ölüme ne kadar yakın olduklarını öğrenirler (2012, 57-60).

Yapılan literatür taramasında gençlik dizileriyle ilgili çeşitli sınıflandırmaların yapıldığı görülmektedir. Örneğin, Moseley gençlik dizilerini gençlik durum komedisi (teen sitcom) ve gençlik pembe dizisi (teen soap) şeklinde sınıflandırarak açıklamaktadır. 1980'lerden bu yana gençlik durum komedilerinin başlı başına önemli bir yere sahip olduğunu söyleyen Moseley, genel anlamda gençlik dizilerinin genç kahramanların hayatlarına, aşklarına, maceralarına odaklandığını ve genç izleyici kitlesine hitap ettiğini ifade etmektedir. Yazar, ABC'de yayınlanan *The Brady Bunch* (1969) ve *The Partridge Family* (1970) gibi özellikle aile ilişkileri üzerine kurulu olan durum komedilerinde genç kahramanların ön planda olduğunu belirtmektedir. Buna ek olarak, yayınlandığı dönemin popüler dizilerinden olan gençlik komedisi türündeki *Saved by the Bell* (NBC, 1989), altı arketipik genç kahramanın lise yıllarındaki hayatını konu almaktadır. Aralarında sporcu, çalışkan, tiki, moda düşkünü, amigo gibi birbirinden farklı özelliklere sahip genç karakterlerin bulunduğu dizi, madde bağımlılığı veya alkollü araç kullanma gibi gençliğe ilişkin sorunları da konu edinmiştir. Dizinin devamı niteliğindeki *Saved by the Bell: The*

College Years (NBC, 1993) ve *Saved by the Bell: Wedding in Las Vegas* (NBC, 1994) dizileri ise kahramanların okul yıllarından başlayan ilişkilerinin evliliğe kadar uzanan gençlik dönemini konu almaktadır (2008, s.52). *Saved by the Bell*, 2020 yılında aynı adla günümüze uyarlanmış ve NBC'nin dijital platformu olan Peacock'ta yayınlanmaya başlamıştır.

Moseley, günümüzdeki gençlik dizilerinin yapısının anlaşılması için pembe dizilere bakılması gerektiğini belirtirken pembe dizilerin gittikçe genç kahramanlar etrafında kurgulandığını söylemektedir. Yazar, *Neighbours* (1985), *Home and Away* (1988) gibi Avustralya yapımı pembe dizilerde ve *Coronation Street* (1960), *Brookside* (1982) *EastEnders* (1985) gibi İngiliz yapımı pembe dizilerde genç kahramanların yer aldığını ve dizilerin uyuşturucu bağımlılığı ve hamilelik gibi gençlik sorunlarını konu edindiğini söylemektedir. Yayınlandıkları dönemde ses getiren dizilerden *Hollyoaks* (1995), *Dawson's Creek* (1998) ve *Beverly Hills 90210* (1999) dizileri de yazarın ifadesiyle gençlik pembe dizisi türünde sınıflandırılabilir diziler arasındadır (2008, s.52-53).

Moseley, 90'lı yıllardan önce üretilen gençlik dizilerini öncü veya erken dönem gençlik dizileri olarak adlandırmakta ve 90'lı yıllar itibariyle kaliteli gençlik dizilerinin üretilmeye başlandığını belirterek bu dizileri modern/çağdaş gençlik dizileri (contemporary teen drama) bağlamında ele almaktadır. Yazarın ifadesiyle, bazı çağdaş gençlik dizilerinde seyirciye sunulan olay örgüsü 45 veya 60 dakikalık bölüm içerisinde sonuçlandırılırken bazı örneklerde ise pembe dizilerin anlatı yapısıyla benzer bir biçimde, olay örgüsünün tek bölümde sonuçlandırılmayarak seriyelleştirildiği görülmektedir. Öyle ki pembe dizilerde olduğu gibi, bu türdeki gençlik dizilerinin de anlatısında kahraman ve içinde bulunduğu ilişkiler merkezde yer almaktadır. Ergenlik döneminin konu açısından gençlik dizilerinde önemli bir yer teşkil ettiğini belirten yazar arkadaşlık, aşk, cinsellik, yetişkinliğe evrilme vb. konularda yaşanan ergenlik dönemine ait kaygıların dizilerde ele alındığını ifade etmektedir (2008, s.53-54).

Moseley'in çağdaş gençlik dizisi olarak örneklendirdiği diziler konularına göre incelendiğinde, gençlik pembe dizisi türündeki *Beverly Hills 90210* Beverly Hills'e yeni taşınan bir aile ile West Beverly Hills Lisesi'nde okuyan öğrencilerin yaşadıklarını konu edinmektedir. Gençlik pembe dizisi türündeki bir başka dizi *Party of Five* (1994-2000),

ebeveynlerini trafik kazasında kaybeden beş kardeşin hayat hikâyesini konu edinirken Angele isimli bir lise öğrencisinin okul ve ev yaşamını konu edinen *My So-Called Life* (1994-1995) dizisinde ergenlik sorunları, akran zorbalığı ve şiddeti, alkol sorunu, homofobi gibi sosyal sorunlara da yer verilmektedir. *Heartbreak High* (1994-1999), liseli gençlerin sorunlu bir okuldaki çatışmalarını ve aile ilişkilerini konu edinmektedir. Dizi, 2022 yılında Netflix tarafından uyarlanmış ve platformun sayfasında “*Bu provakatif gençlik dramasında bir seks haritası, Hartley Lisesi öğrencilerinin ilişki geçmişini ortaya döker.*” tanıtım cümlesiyle yayınlanmıştır. Buffy isimli vampir avcısı genç bir kızın vampirlere, şeytanlara ve karanlık güçlere karşı mücadelesini konu edinen *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) fantastik türüyle melezlik gösteren bir gençlik dizisidir. *Roswell* (1999-2002), uzaylı olduğunu saklamaya çalışan lise öğrencisi üç genç kızın hikâyesini anlatmakta ve bilim kurgu türüyle melezlik göstermektedir. *Dawson’s Creek* (1998-2003), Amerika’da kasabada yaşayan bir grup arkadaşın lise döneminden başlayıp üniversitede devam eden arkadaşlık ilişkilerini konu alırken komedi-dram türündeki *Popular* (1999-2001), lisede okuyan iki popüler genç kızın okul hayatını, ebeveynleri ve rakip oldukları arkadaş gruplarıyla olan ilişkilerini konu edinmektedir. *One Tree Hill*, zengin bir ailenin kendine güvenen oğlu Nathan ve annesiyle büyüyen, içine kapanık Lucas isimli üvey kardeş olduklarını bilmeden aynı basketbol takımında oynayan iki genç erkek kahramanın hikâyesini konu almaktadır (2008, s.52-54).⁴³

Moseley’in çağdaş gençlik dizisine örnek verdiği bir diğer dizi, Türkiye’de *Medcezir* ismiyle uyarlanan *The O.C* (2003-2007)’dir. Dizi, Ryan Atwood isimli bir gencin Ryan’a gönüllü avukatlık yapan Orange County ve ailesinin manevi oğlu olma serüvenini anlatmaktadır. Dizinin yerli uyarlamasını inceleyen Ilgın ve Uruç’a göre zengin bir yaşam içerisinde yetişen gençleri konu alan dizide, gecekondu mahallesinde yetişen Yaman’ın avukat Selim Serez’le yollarının kesişmesi dizinin konusunu oluşturmaktadır. Yazarlara göre, dizi uyarlanırken Türk kültürel yapısına uygun hale getirilmeye çalışılmıştır ancak dizinin temel öğeleri üzerinde gerçekleşmeyen bu değişiklikler ana kurguyu bozar nitelikte değildir (2018, s.143).

⁴³ <https://22dakika.org/>

Gençlik dizileri arasında doğüstü güçleri birer motif olarak kullanarak ötekilik ve farklılık temalarını konu edinen veyahut belirli bir güce sahip olup bunun kişilerarası ve toplumsal ilişkiler içerisindeki etkisini konu edinen diziler de bulunmaktadır. Türkiye’de de gösterilen gençlik durum komedisi *Genç Cadı Sabrina* (1996) ve *Buffy the Vampire Slayer* (1997) buna örnek dizilerdir. Moseley’e göre bu tür yapımlar, izleyici kitlesine genç olmanın tam bir insan olmadığı hissini vermektedir. Bununla birlikte yazar, *The Secret World of Alice Mack* (1994) gibi diziler üzerinden gençlik dizilerinin abonelik gerektiren televizyon uygulamaları veya dijital platformlarda önemli bir üretim alanı kapladığını söylemektedir. Nickelodeon veya İngiltere’deki Trouble TV gibi çocuk ve gençlere yönelik yayın yapan kanallarda bu vb. gençlik dizileri sıkça yayınlanmaktadır (2008, s.54).

Forni, Netflix yapımları üzerinden gençlik dizilerinin dört alt tür üzerinden incelenebileceğini söylemektedir. Bunlar; gerilim, eğitsel, doğüstü ve daha önce televizyonda yayınlanmış ancak Netflix’in havuzunda bulunan ve platform sayesinde tekrar popülerlik yakalayabilen eski gençlik dizileridir. Yazarın *revivals* adı altında açıkladığı bu yapımlar, yazarın ifadesiyle Netflix gibi platformların içerik havuzunu zenginleştirirken televizyon yayının üzerinden zaman geçmesine karşın kayda değer izleyici kitlesini tekrar kazanmaktadır. Örnek olarak *Gossip Girl* ve *Gilmore Girls* gibi gençlik dizilerinin Netflix’te tekrar yayınlandığını ve ilgi uyandırdığını belirten yazar, hâlihazırda gençlik dizilerinde ele alınan aile ve arkadaşlık ilişkileri vb. gibi konuların modasının geçmediğinin altını çizmektedir (2020, s.296-310).

Forni’nin *teen thriller* adını verdiği bu alt türlerden ilki, gerilim türüyle melezlik oluşturan gençlik dizisi türüdür. Günümüzde gençlere yönelik üretilen anlatılarda gerilim türünün öne çıktığını belirten Forni, dedektiflik/polisiye hikâyelerine ait unsurların yer aldığı bu türde bir yandan açığa kavuşturulmamış bir cinayetin konu olarak işlendiğini diğer yandan aşk, dostluk, korku ve arzuların iç içe geçtiği bir hikâyenin seyirciye sunulduğunu belirtmektedir. Yazara göre *Riverdale* ile *Ölmek İçin 13 Sebep* dizisi bu türe örnek yapımlardır. *Riverdale*, Riverdale kasabasında işlenen cinayeti çözmeye çalışan dört arkadaş; Archie, Veronica, Jugheade ve Bett’in cinayete ek olarak aile, arkadaşlık ve aşk hayatına odaklanmaktadır. Yazara göre gerilim ve kara film türünden etkilenen dizi,

Twin Peaks dizisinden ve Archie Comics tarafından 1940'larda gençler için üretilmiş çizgi roman serisinden ilham almaktadır (2020, s.305-306).

Netflix'te dört sezon yayınlanan ve dünya genelinde yüksek izlenme oranlarına ulaşan *Ölmek İçin 13 Sebep* dizisi ise, Hannah isimli bir lise öğrencisinin geride bıraktığı 13 kasette neden intihar ettiğini anlatmasını konu etmektedir. Forni'ye göre zorbalık, şiddet, tecavüz, depresyon gibi ergenliğe ilişkin konuları basitleştirmeden/değersizleştirmeden ve çekici hale getirmeden ele almaktadır (2020, s. 305-306). Akyüz, her bölümde bir kaseti konu alan dizinin gençlik enerjisinin arkasındaki zorbalıkları ve tacizleri gözler önüne serdiğini ifade etmektedir. Yazarın ifadeleri, gençlik dizilerinin inşa ettiği gençlik temsili üzerinden bu dizileri izleyen genç kitlenin nasıl etkilendiğini ortaya koyması açısından önemlidir. Akyüz (2019), yapılan araştırmalarda dizinin intihara yönelik farkındalık yaratırken diğer yandan intihar düşüncesini de arttırdığını söylemektedir. Öyle ki dizi yayımlandıktan sonraki üç haftada arama motorlarında intihar aramaları artmış ve bu nedenle dizideki intihar sahnesi kaldırılmıştır. Yazarın ifadesiyle “*O sahnenin kaldırılmasına rağmen tüm dizinin intihar üzerinden şekillenmesi nedeniyle bireylerde hala olumsuz davranışlara neden olabileceği ihtimali vardır.*” Zira, dizide 18 yaş üzeri için uygundur ibaresi bulunmasına karşın dizi konusunu gençlikten aldığı için genç izleyici kitlesi de sınır tanımayarak diziyi izleyebilir. Konuya ilişkin Gök, ABD ve Kanada'da çok sayıda gencin intihar etmesinin dizideki başrol genç kızın intiharıyla ilişkili olduğunun düşünüldüğünü aktarmaktadır (2020, s.399). Dizinin gençler üzerindeki etkisi tahmin edilmiş olmalı ki dizide “*16 yaş ve üzeri yetişkin izleyiciler için uygun olan bu dizide depresyon, cinsel istismar ve intihar gibi konular ele alınmaktadır. Benzer sorunlarla başa çıkmaya çalışıyorsanız bu dizi sizin için uygun olmayabilir veya diziyi güvenilir bir yetişkin eşliğinde izlemeniz önerilir.*” uyarısı yapılmaktadır. Buna ek olarak dizinin yardım sitesinde Türkiye için Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı'nın Alo 183 Sosyal Destek Hattı'na yer verilmektedir (Akyüz, 2019).

Forni'nin açıkladığı ikinci alt tür *educational series* olarak bahsettiği eğitsel nitelikteki gençlik dizileridir. Yazar, bu türdeki dizilerin anlatısında eğitim, büyüme ve yetişkinliğe taşıyan dönüşümlerle ilgili durumların konu edildiğini söyleyerek *Atypical* ve *Sex Education* dizilerini örnek vermektedir. Netflix'te yayınlanan *Atypical* dizisi

platformda “*Otizimli genç, kız arkadaş edinmeye karar verip daha fazla bağımsızlık istediğinde tüm ailesini kendi benliklerini keşfedecekleri içsel bir yolculuğa çıkarır.*” cümlesiyle izleyiciye sunulmaktadır. Sam akranları gibi yaşamak istemesine ve bu konuda terapistinden yardım almasına karşın Sam’in annesi oğlunun büyüdüğünü kabul etmekte zorlanmakta, babası ise Sam’e yardımcı olmaya çalışmaktadır. Yazara göre otizm temasını ergenlik dinamikleriyle ilişkilendiren ve aile ilişkilerinin değerinin anlaşılması için önemli bir temsil sunan dizi, genç bir kahramanın yetişkinliğe giden yolda hissettiği duyguları ve kişisel gelişimini mercek altına almaktadır (2020, s.307).

Eğitsel nitelikteki bir diğer dizi *Sex Education*, ebeveynleri seks terapisti olan lise öğrencisi Otis’in ailesinden edindiği teorik bilgilerle liseli gençlerin sorunlarını çözmeye çalışmasını konu edinmektedir. Yazarın aktarımıyla 17 yaşındaki dışlanmış bir öğrenci olan Otis, sınıf arkadaşlarının seksle ilgili şüphe ve korkularına yardımcı olmakta ve normalde tabu edilen bu konular dengeli bir şekilde işlenmektedir (Forni, 2020 s.307-308). Woodly ve Green, dizinin gençleri cinsellik konusunda eğittiğini belirterek müstehcen içerikli yapımların gençler için zararlı olduğu yönündeki baskın toplumsal algıya meydan okuduğunu ve bu tür içeriklerin gençler için faydalı olabileceğini gösterdiğini ifade etmektedir (2021, s.1-3). Aydınhan, bu yapıda bir dizinin Türkiye’de televizyonda yayınlanamayacağını ancak Netflix’te sansüresüzce yayınlandığında top 10 listesinde uzun süre kaldığını belirterek diziyeye duyulan ilgiyi vurgulamaktadır. Örneğin yazarın çalışmasında görüşme yaptığı gençlerden biri “... *televizyonlarda yayınlanmayan eşcinsellik ve kadın-erkek cinsellikleri içeren birçok projeyi yayınlıyor kadınların çok rahat cinsellikten bahsettiği projeler var mesela. Sex Education gibi diziler tv’lerde değil Netflix’te var aynı şekilde Aşk 101’de de TV’lerde yayınlanamazken Netflix’te yayınlıyor.*” ifadesini kullanmıştır (2021, s.112).

Mathis, gençlik dizilerinin ergenlik dönemindeki bir gencin yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadıklarını konu aldığını ve genç kahramanları dizilerde en çok ebeveynlerinin beklentilerini karşılamaya çalışırken veya romantik/platonik ilişkileri içerisinde mücadele verirken temsil edildiğini belirtmektedir (2017, s.5). Yazara göre gençlik dizilerindeki genç kahramanlar, üreticileri tarafından genç izleyici kitlesinin öykünebileceği/taklit etmek isteyebileceği şekilde kurgulanmaktadır. Bunun için de izleyici genç kilenin olduğundan daha büyük/olgun görünme heveslerine yönelik olarak

anlatı kahramanlarını görüntüsünden giyimine kadar büyük/olgun bir insan gibi temsil etmektedir. Başka bir perspektifte diziler popüler, trend mekanlarda; kafe ve restoranlarda vakit geçirmekten hoşlanan, modayı takip eden gençleri temsil etmekte veya izleyicisi üzerinden bunu yaratma potansiyeli taşımaktadır (2017, s.93).

Gençlik dizilerinin tek ve bütüncül bir yapıya sahip olmadığını belirten Mathis, çalışmasında gençlik dizilerini üçe ayırmaktadır. Bunlardan ilki yazarın *family drama* adını verdiği orta sınıftan çağdaş ailelerin endişelerini konu edinen aile dramasıdır. Yazar, bu türe örnek olarak *Life Unexpected*, *Gilmore Girls* ve *My So-Called Life* isimli gençlik dizilerini göstermektedir (2017, s.62-69). *Family drama*; aile dizileri, O'Donnell'e göre sıradan acıları anlatılarında özel ve anlamlı tasvir ettiği için bir tür melodram olarak adlandırmakta ve bu türdeki dizilerin anlatısını sunduğu kahramanların hayatlarındaki sorunları, duygusal iniş ve çıkışları konu edindiğini belirtmektedir (2017, s.120).

Mathis'in *family drama* türü altında ele aldığı diziler, aynı zamanda aile dizisi tanımına da uyabilecek başka bir ifadeyle "aile ile izlenebilecek" türdeki gençlik dizileridir. *Life Unexpected*, çocukluğunu 15 yaşına kadar yetimhanede ve koruyucu ailelerde geçiren Lux isimli genç kızın 16. yaşını itibariyle öz anne-babasıyla bir araya gelme ve özgürleşme mücadelesini konu ederken *Gilmore Girls* yazarın ifadesiyle feminist iletiler barındıran bir gençlik dizisidir. Dizi, Netflix'in sayfasında "Bağımsızlığına düşkün bekâr anne Lorelai, hazırcıevaplıkların havada uçtuğu bir ortamda, iyi bir üniversiteye gideceği belli olan yetenekli kızı Rory'yi yetiştirir / Büyümüş de küçülmüş ergenlik çağındaki kızı Rory ile anne sevgisinin yanı sıra arkadaşlığa da dayalı olan ilişkisinin keyfini çıkarır." cümlesiyle tanıtılmaktadır. Zira dizide Lorelai kızını 16 yaşında doğuran, onunla arkadaş gibi olan, hayatını tek başına kazanan, feminist, bağımsız bir bekâr anne iken kızı Rorry ise akranlarından daha ciddi bir imaj çizen, entelektüel bir genç kızdır ancak her genç kahraman gibi o da okul, arkadaş ve karşı cinsle kurduğu ilişkiler içinde temsil edilmektedir (Mathis, 2017; Estlick, 2020). *My So-Called Life* ise Mubi'nin sayfasında "15 yaşında genç bir kız ve ergenlik sürecinde arkadaşlarıyla, karşı cinsle, ebeveynleriyle ve okulla karşılaştığı sıkıntı ve güçlükler" cümlesiyle tanıtılmaktadır. Mathis, 15 yaşındaki ana kahraman Angela'yı annesinin uygun gördüğü şekilde giyinen hatta onun isteklerine boyun eğmek durumunda kalan – ancak sonrasında değişen- ve dünyayı anlamlandırmaya çalışan bir genç kız olarak

açıklamaktadır. Dizide reşit olma duygusunun gençler üzerinde yarattığı gelecek kaygısının konu olarak öne çıktığını belirten yazar, dizinin kadın kahramanlara odaklanma eğiliminde olsa da genç erkek kahramanların sorunlarına da yer verdiğini söylemektedir. Öyle ki kötü niyetli ve sorunlu bir aileden gelen Jordan ve biseksüel olduğu için zorbalığa maruz kalan Rickie'nin sorunları anlatıda öne çıkan konular arasındadır (2017, s.63-68).

Mathis'in *teen soap* türündeki dizilere *Beverly Hills, 90210*, *Riverdale* ve *Pretty Little Liars* dizilerini örnek göstermektedir. Bu diziler arasından 2000 sonrasında dünya genelinde büyük popülerlik yakalayan *Pretty Little Liars* (2006), Hanna, Emily, Aria, Spencer isimli liseli dört yakın genç kızın, arkadaşları Alison'ın pijama partisi sonrası ortadan kaybolması sonucu gelişen olayları konu edinmektedir. A isimli gizli birinden mesajlar almaya başlayan genç kahramanlar, dizide birbirlerinden dahi sakladıkları sırların ortaya çıkmaması için büyük mücadele vermektedir. Yazara göre, gençlik pembe dizilerindeki genç kahramanlar özellikle aile dizilerindeki genç kahramanlardan farklılık göstermektedir. Örneğin aile dizilerindeki genç kahramanlar fiziksel görünüm açısından genç olma halini daha gerçekçi temsil ederken gençlik pembe dizilerindeki genç kahramanlar daha çok "genç yetişkin" *young adults* oyuncularından seçilmektedir. Buna ek olarak gençlik pembe dizilerindeki kahramanlar aile dizilerindeki genç kahramanlara kıyasla daha fazla çeşitliliğe sahiptir. Öyle ki ortaya çıkışından günümüze dek bakıldığında iyi-kötü kahraman ayrımı bu türde daha belirgin olmakla birlikte kahramanlar sevimli, sporcu/sporla ilgilenen, moda tutkunu, zengin, sorunlu aile hayatı/ebeveynleri olan, aşırı çalışkan/"inek", Amerikalı, Afroamerikalı veya başka etnik gruptan olan, LGBT birey vb. özelliklerde anlatılarda yer alabilmektedir. Yazara göre Aile dizilerindeki genç kahramanlar, kendi içlerinde birbirine bağlı küçük arkadaş gruplarının birer üyesi olarak temsil edilmektedir. Benzer şekilde fantastik gençlik dizilerinde de kahramanlar çeşitli güçlere sahip olduğu ve kendi hayatlarını veya insanlığın hayatını kurtarma mücadelesi verdiği için daha küçük arkadaş gruplarına sahiptir. Buna karşın gençlik pembe dizilerindeki kahramanlar, arkadaşlık ilişkilerinin ne kadar sığ olduğunun gösterilebilmesi veya konu edilebilmesi için geniş arkadaş çevrelerine sahip kişiler olarak kurgulanmaktadır. Buna ek olarak, diğer alt türlerden

farklı olarak, gençlik pembe dizilerindeki ebeveynler de dizilerde oldukça genç ve “havalı” temsil edilmektedir (Mathis, 2017, s.98-105).

Mathis’e göre, gençlik pembe dizilerinde *Beverly Hills, 90210* dizisinde olduğu gibi hedeflenen izleyici kitlesi 12-34 yaş arasındaki kadınlar olduğu için bu yaş aralığındaki kadınların özdeşim kurabileceği star kadın oyuncular yer almaktadır. Yazar, *Pretty Little Liars* dizisindeki Hannah karakterinin güzel, bakımlı, sarışın, büyük gamzeleri olan biri olarak temsil edildiğini belirtirken kahramanı “tipik bir kraliçe arı” olarak nitelendirmektedir. Bununla birlikte yazar, dizideki “tarz sahibi” dört genç kızın karakter özelliklerini açıkça deşifre eden giyim tarzlarının birbirinden farklı olmasını ise yapımcıların bilinçli tercih ettiğini belirtmektedir. Yazara göre yapımcılar, olabildiğince yüksek bir izlenirliğe ulaşmak için izleyicinin dört kahramandan birini tarzıyla birlikte seçmesine izin vermek için bu yolu tercih etmektedir. Zira, gençlik pembe dizilerinde moda unsuru, izleyici kitlesi için genç kahramanlarla öznellikler oluşturma biçiminin önemli bir parçasıdır (2017, s.98-105).

Yazarın *young adult fantasy drama* olarak açıkladığı üçüncü tür ise, genç yetişkin bir kahramanın mücadelesini konu edinen fantastik gençlik dizisidir. Mathis, bu türe *Star-Crossed*, *The Shannara Chronicles* ve *Buffy the Vampire Slayer* dizilerini örnek göstermektedir. Mathis, bu türdeki ana kahramanın/kahramanların “genç yetişkin” olarak adlandırılmasını anlatıda yetişkin davranışları sergilemesi, daha güçlü kişiler olarak temsil edilmesi ve yetişkinler üzerinde güç uygulamasıyla açıklamaktadır. Bununla birlikte fantastik gençlik dizisi, fantastik film veya dizilerin anlatısında yer alan unsurları genç kahramanları merkeze alarak kurgulamaktadır. Örneğin bu türdeki genç kahramanlar, fantastik yapımlarda görmeye alışkın olduğumuz vampir, cadı, kurt adam vb. kurgulamalarla anlatıda yer almaktadır. Bu türdeki dizilerden *Star-Crossed*, yazarın ifadesiyle ana çerçevede dünyalı bir genç kız olan Emery ile uzaylı bir erkek olan Roman arasındaki Romeo ve Juliet’ten esintiler taşıyan aşkı konu edinmektedir. Roman’ın içinde bulunduğu Atrian isimli uzaylıların yer aldığı uzay aracı, Roman 6 yaşındayken bir kasabaya düşer. Roman bir süre Emery’nin evinde saklanır ve Emery ile arkadaş olur. Ancak barışçıl niyetlerle geldiklerine inanılmayan uzaylı 9 genç bir kampta tutulur. On yıl aradan sonra uzaylı-insan entegrasyonu kapsamında uzaylılar kasabadaki liseye gönderilir. Roman ve Emery birbirine kavuşur ancak aşklarını yaşamaları için aile ve

çevreden baskı görürler. Sonuç olarak, gençlik dizilerinde çoğunlukla ortak bir biçimde yer alan unsurlar; aile, arkadaşlık, aşk ilişkileri, çevre, aile ve otoriteye karşı verilen mücadeleler, sınavlar alt türlerde de yeniden temsil edilmektedir (2017, s.105-111).

The Shannara Chronicles dizisi ise Mathis'in fantastik gençlik dizilerindeki genç yetişkin kahramanların nüfuz sahibi bireyler olarak temsil edilmesini açıklayan belirgin bir örnektir. Öyle ki dizi, Box Office'in sayfasında “*Medeniyetin yok olmasından epey sonra, şeytani bir güç gezegeni tehdit etmeye başlayınca, farklı ırklardan olmalarına rağmen üç genç anlaşmazlıklarını geride bırakıp Dünya'yı kurtarmak için amansız bir mücadeleye girişirler.*” cümlesiyle tanıtılmaktadır.⁴⁴ Dizinin fantastik türüyle melezlik göstermesi, anlatı kahramanlarının insanlar, elfler, troller, iblisler, devler ve büyücülerden oluşması üzerinden de anlaşılabilir. Anlatıda çatışmayı oluşturan ana konu, kutsal ağaç Ellcrys'in dökülen yapraklarının bitmesi durumunda dünyanın iblisler tarafından sonunun getirilecek olmasıdır. Wil, Amberle ve Eretria isimli üç genç yetişkin kahraman ise bu uğurda dünyayı kurtarma görevini üstlenmiş seçilmiş kişilerdir. Kutsal ağacın tohumunu taşıma görevini üstlenmek durumunda kalan elf prensesi Amberle, şımarık bir prensesken güçlü bir savaşçıya dönüşmekte ve verdiği mücadelede aşkından vazgeçmeye zorlanmaktadır. Sonuç olarak dizi, fantastik gençlik dizisi türünde olmasına karşın, gençlik dizilerinde çoğunlukla ortak bir biçimde yer alan unsurlardan aşk ve dostluk ilişkileri *The Shannara Chronicles* dizisinde de yeniden temsil edilmekte veya üretilmektedir denilebilir (2017, s.111-115).

Gençlik dizilerinde aşk ve arkadaşlık ilişkileri, aile sorunları, cinsellik gibi temaların sık kurgulandığını örnekleyen çalışmalardan bir diğeri Garcia-Munoz ve Fedele'in çalışmasıdır. Yazarlar Dawson's Creek dizisindeki ana çatışmanın ve temanın ne olduğunu ve olay örgüsünde kahramanların hangi tutum ve davranış kalıplarına sahip olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Elde ettikleri bulgularda dizide sırasıyla en çok şu konuların işlendiğini ortaya koymuşlardır: %27.98 kişisel kabul, %26.94 aşk, %17.10 arkadaşlık, %10.88 iş beklentileri, %9.84 aile sorunları, %4.15 cinsellik ve %3.1 ayrımcılık. Yazarlar, aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin gençlik dizilerinde en sık işlenen konular olmasına karşın bu dizide kişisel kabulün en sık işlenen konu olduğunu belirtmiş

⁴⁴ <https://boxofficeturkiye.com/dizi/the-shannara-chronicles--1322>

ve bunun yetişkinliğe geçiş süreci, bu süreçteki sorunlar, kaygılar, ulaşılması hedeflenen hayaller, karakter oluşumu vb. açılımlarla ele alındığını ifade etmiştir. Bununla birlikte yazarlar, dizide madde bağımlılığı sorununun konu olarak öne çıkarılmadığını ve kahramanların dizide bu tür davranışları açıkça kınadığını belirtmektedir (2011b, s. 136-139).

Medyada gündeme gelen ve tartışılan konulardan biri, dizilerdeki kadın ve erkek kahramanların idealize edilmiş vücut ölçülerine sahip olmasıdır. Garcia-Munoz ve Fedele, Dawson's Creek dizisinde erkek kahramanların nicelik olarak ezici bir üstünlüğü bulunmasa da kahramanların %54.4'ünün erkek, %45.6'sının kadın olduğunu, kahramanların %36.27'sinin zayıf, %36.79'unun normal vücut ölçülerinde, %22.80'ninin kaslı, %3.11'inin oldukça kaslı, %1.04'ünün kilolu olduğunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte yazar erkeklerin günlük, sportif kıyafetler giydiğini ancak kadınların trend kıyafetler giyen kişiler olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır (2011a, s.215-221). Dickson ise seçtiği üç gençlik dizisi üzerinden dizilerdeki genç kahramanların vücut büyüklüklerinin nasıl olduğunu (ince, orta, büyük beden) ve kahramanların vücut büyüklüğüyle tükettiği yiyecek ve içecekler arasında bir ilişkinin olup olmadığını incelemiştir. *Friday Night Lights*, *Degrassi: The Next Generation* ve *Gossip Girl* dizilerini inceleyen yazar, gençlik dizilerinin beslenme konusunda ergen izleyiciler üzerinde olumsuz etkiler yaratabileceği sonucuna varmıştır. Öyle ki dizilerde sağlıklı vücut ölçülerine sahip kahramanlar çoğunlukla sağlıklı yiyecek ve içecekler tüketmektedir. Yazarın ifadesiyle sağlıklı bir vücut ölçüsüne sahip olma ile sağlıklı beslenme arasındaki bu çelişki, ergen bireylere gerçekçi olmayan bir mesaj gönderebilmektedir. Ergen izleyiciler, beslenme konusundaki tüketim davranışlarında dizilerdeki genç kahramanları örnek alırsa çoğunlukla sağlıklı ürünler tüketmesi kaçınılmazdır (2009, s. 11-44).

Sonuç olarak, yapılan literatür taraması doğrultusunda gençlik dizilerinin özellikleri şu şekilde özetlenebilmektedir:

1. Gençlik dizilerindeki birincil/ana kahraman veya kahramanlar gençlerden oluşmaktadır. Genç kahramanlar, çoğunlukla lise veya üniversite öğrencisidir. Bu nedenle, çoğunlukla aile evinde yaşayan, düzenli bir iş yaşamına ve gelire sahip olmayan, maddi açıdan ailesine bağımlı kişilerdir.

2. Gençlik dizilerindeki yardımcı kahramanlar çoğunlukla ana kahramanın aile üyeleri ile okul bünyesinde yer alan (öğretmen, müdür, antrenör vb.) kişilerden oluşmaktadır.
3. Gençlik dizileri, ergenlik/yetişkinliğe geçiş döneminde olan genç kahramanların kimliğini bulma/keşfetme yolculuğunu veya kimlik bunalımını, bu dönemde yaşadığı zorluk ve sorunları, ailesi ve okulla kurduğu otorite ilişkisi/sorununu, karmaşık bir yapıda kurgulanan arkadaşlık ilişkileri ile platonik veya karşılıklı yaşanan aşk ilişkilerini, cinselliği keşfetme sürecini, hayalini kurduğu iş/meslek için verdiği mücadeleyi ve yetişkinliğin dünyasını tanıma sürecindeki yaşadıklarını konu edinmektedir.
4. Gençlik dizilerinin anlatılarında birtakım gençlik sorunlarının kurgulandığı görülmektedir. Bunlar; kimlik arayışı/bunalımı, gelecek kaygısı/korkusu, akran zorbalığı/şiddeti, iletişim sorunları/kopukluğu, anomi (amaçsızlık ve kuralsızlık), eğitim, disiplin cezası alma, okuldan atılma, sınav stresi, intihar, maddi yetersizlik, madde bağımlılığı, aşırı alkol kullanımı, beklenmeyen/istenmeyen hamilelik vb. temalarla özetlenebilmektedir.
5. Gençlik dizilerinde ana mekân çoğunlukla genç kahramanların yaşadıkları aile/öğrenci evi ile öğrenim gördükleri lise veya üniversitedir.
6. Öncü gençlik dizileri, ağırlıklı olarak gençlik komedisi (teen sitcom) ve gençlik pembe dizisi (teen soap) şeklinde iki türe ayrılrsa da türün çağdaş örneklerinde suç, müzikal, korku, gerilim, fantastik, bilim kurgu, aksiyon vb. farklı türlerle melezlik gösterebildiği görülmektedir.
7. Gençlik dizilerinin ana izleyici hedef kitlesi gençlerdir. Ancak çağdaş gençlik dizilerinde aynı zamanda genel izleyici kitlesine hitap etme eğiliminin de olduğu görülmektedir.
8. Gençlik dizileri ortaya çıktığında süresi dünyada 40-60 dakika arasında değişmekteydi. Bugün dünya televizyonlarında bu durum sürekliliğini korurken Türkiye’de dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin süresi 24-60 dakika arasında değişmektedir. Televizyon dizi sürelerinin uzaması nedeniyle televizyonda üretilen gençlik dizilerinin süresi ise 90-150 dakika arasındadır.

2.2.4. Türkiye’de Gençlik Dizileri

Türkiye’de 90’lı yıllarda özel televizyonların kurulmaya başlanmasıyla dizi üretimleri TRT yapımlarıyla sınırlı kalmamış ve üretilen dizi sayısında büyük artış kaydedilmiştir. Türkiye’de gençlik dizilerinin televizyonda üretilmeye başlaması da dünya ülkelerinde olduğu gibi 90’lı yıllara denk gelmektedir. 90’lı yıllardan günümüze televizyonda üretilen gençlik dizilerine bakıldığında dizilerin önemli bir kısmının kamuoyuna okul dizisi şeklinde tanıtılan veya bu isimle anılan diziler olduğu görülmektedir.

Televizyonda üretilen gençlik dizilerine bakıldığında karşımıza şu diziler çıkmaktadır: *Kızlar Yurdu* (Teleon, 1992), *Kızlar Sınıfı* (Kanal D, 1994), *Çılgın Bediş* (Kanal D, Show TV, 1996-2001), *Yedi Numara* (TRT, 2002-2003), *Koçum Benim* (TRT, 2002-2003), *Kuzenlerim* (TRT, 2002-2005), *Kampüsistan* (Kanal D, 2003-2004), *Lise Defteri* (Kanal D, 2003-2004), *Hayat Bilgisi* (Show TV, 2003-2006), *Kavak Yelleri* (Kanal D, 2007-2011), *Arka Sıradakiler* (Fox, 2007-2011; TNT, 2012), *Küçük Sırlar* (Star TV, 2010-2011), *Çakıl Taşları* (2010), *Öğretmen Kemal* (Fox, 2010-2011), *Pis Yedili* (Show TV, 2011-2014), *Zil Çalınca* (Disney Channel, 2012), *Babam Sınıfta Kaldı* (Fox, 2013), *Bizim Okul* (ATV, 2013), *Boynu Bükükler* (Kanal D, 2014), *Not Defteri* (Fox, 2014), *Adı Mutluluk* (Fox, 2013-2015), *Medcezir* (Star TV, 2013-2015), *Güneşi Beklerken* (Kanal D, 2013-2014), *Yedi Güzel Adam* (TRT, 2014-2015), *Yaz’ın Öyküsü* (Kanal D, 2015), *Pretty Little Liars* dizisinden uyarlanan *Tatlı Küçük Yalancılar* (Star TV, 2015), *Kırgın Çiçekler* (ATV, 2015-2018), *Arkadaşlar İyidir* (Show TV, 2016), *Bodrum Masalı*, (Kanal D, 2016-2017), *Hayat Bazen Tatlıdır* (Star TV, 2016-2017), *Adı Efsane* (Kanal D, 2017), *Lise Devriyesi* (TRT, 2017), *Tek Yürek* (TRT, 2019), *Öğretmen* (Fox, 2020), *Kardeşlerim* (ATV, 2021-2022), *Gelsin Hayat Bildiği Gibi* (2022), *Beverly Hills, 90210* dizisinden uyarlanan *Darmaduman* (Fox, 2022), *Duy Beni* (Star TV, 2022), *Tozlu Yaka* (Fox, 2022).

Türkiye’de yalnızca gençlik dizileri bağlamında gerçekleştirilmiş çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Birkaç gençlik dizisi veya tek bir dizi örneklemini üzerinden yapılan çalışmalara ek olarak, alımlama araştırmalarının da gençlik dizisi çalışmalarında önemli bir yer edindiği görülmektedir. Yapılan çalışmalar arasından Özsavcı, *Televizyon Dizilerinde Çizilen Öğrenci, Öğretmen ve Okul Yöneticisi Profilleri* isimli çalışmasında

Arka Sıradakiler, Bizim Okul, Boynu Bükükler, Elde Var Hayat, Güneşi Beklerken, Hayat Bilgisi, Öğretmen Kemal ve Pis Yedili dizilerini incelemiştir. Özsavcı, elde ettiği bulgularda okuldaki sınıf ortamının okul koridorları ve bahçesinden geri planda kaldığını söyleyerek öğrencilerin daha fazla koridor ve bahçelerde görünür kılındığını belirtmektedir. Yazar, öğrencilerin okul dışı ortamlarda olduğu kadar koridor, bahçe gibi okul içi ortamlarda da aşk ilişkisi yaşarken görünür kılındığını söylemektedir. Yazara göre öğrencilerin birbirleriyle yaşadıkları çatışmalar; maddi farklılıklar, gruplaşmalar ve gruplar arasındaki çekişmelerden kaynaklanmaktadır. Özsavcı, dizilerdeki öğrencilerin okul kurallarına çoğunlukla uymadığını, okul dışında dersleriyle ilgilenmediğini ve evde ders çalışırken gösterilmediğini ifade etmektedir. Dizilerde öğrencilerin sınıf ortamında ders işlenirken görülme sıklığının da çok düşük seviyede olduğuna vurgu yapan yazar, öğrencilerin ağırlıklı olarak dizinin ana oyuncusu olan öğretmenlerin derslerini dinleyip saygı duyduğunu, geri kalan öğretmenlerin derslerini dinlemediklerini ve bu öğretmenlerin yetersiz ve otorite kuramayan kişiler olarak temsil edildiğini belirtmektedir. Yazar, öğrencilerin okul yöneticileriyle ağırlıklı olarak olumlu ilişkiler kurmadığını ve yönetimin otoritesinden rahatsızlık duyduğunu belirtmekte ve genellikle özel okullarda yönetimin öğrencilere daha esnek davrandığını eklemektedir. Bununla birlikte yazara göre diziler, okul yöneticilerini çoğunlukla okulun ve öğrencilerin başarısından çok kendi menfaatlerini ve parayı ön planda tutan, duygusuz ve çevresine korku saçan kişiler olarak temsil etmektedir. Yazar incelediği diziler arasında gerçek yaşamdaki okul modeline uygunluk gösteren dizinin *Elde Var Hayat* olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre bu dizideki öğrenci, öğretmen ve okul yöneticisi temsili, Milli Eğitim Sistemindeki öğrenci, öğretmen ve okul yöneticisi kavramlarıyla birebir örtüşmese de gerçeğe daha yakın bir şekilde temsil etmektedir (2015, s.31-64).

Erginbaş, *Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Kavak Yelleri Dizisinin Lise Gençliği Üzerinde İmaj Oluşturma Etkisi* isimli çalışmasında 2007-2011 yılları arasında toplam beş sezon yayınlanan ve yüksek izlenme oranlarına ulaşan *Kavak Yelleri* dizisiyle ilgili lise öğrencileriyle anket çalışması gerçekleştirmiştir. Yazar, dizinin lise gençliği üzerinde yarattığı etkilerin gençlere ve ailelerine hangi açılardan yansıdığını, genç izleyici kitlesi üzerinde kültür şoku yaratıp yaratmadığını, gençleri sınırsız ve özgür yaşama özendirip özendirmediğini ve gençleri üniversiteyi kazandırma açısından etkilerinin olup

olmadığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Yazar, elde ettiği bulgularda dizide işlenen özgür yaşamın gençleri etkisi altına aldığını, gençlerde yüksek oranda kültür şoku yaşattığını ve gençlerin kendi ailelerinin dizideki aile modellerine benzer olmasını istedikleri sonucuna ulaşmıştır. Bununla birlikte, dizinin gençler üzerindeki etkisine rağmen çalışma sonucunda gençlerin aileden ayrı ve bağımsız yaşama isteklerinin olmadığı ortaya çıkmıştır. Görüşülen liseli gençlerin karşı cinsle ilgili aldıkları kararlarda da dizinin etkisinde kalmadığı belirtilmiştir. Yazara göre *Kavak Yelleri* dizisinin gençler üzerindeki olumlu etkisi ise üniversiteyi kazandırma isteğini yüksek oranda artırmış olmasıdır (2012, s.103-105).

Gençlik dizilerinde araştırmaya dâhil edilen veya bulgularda ortaya çıkan konulardan bir diğeri, dizilerdeki kahramanların fiziksel görünümünün nasıl olduğu ve izleyici kitlesi tarafından nasıl alımlandığı üzerinedir. Konuya ilişkin Erginbaş, *Kavak Yelleri* dizisini izleyen gençlerin belirli kahramanları favori kahraman olarak kodlayıp takip ettiğini belirtirken gençlerin favori seçme nedenlerini kahramanların %34'lük bir oranla sevilen ve aranan bir kişi olması, %28 güzel veya yakışıklı olması ve %25.3 oranıyla sevecen olmasıyla açıkladığını ortaya koymuştur. Bununla birlikte yazarın *Kavak Yelleri* dizisi üzerinden elde ettiği diğer bulgular, gençlik dizilerinde ele alınan benzer ana ve yan konuların anlaşılması ve bu konuların seyirci tarafından da alımlandığının ortaya konması açısından önemlidir. Öyle ki yazar, dizinin bir grup genç arasındaki kadın erkek ilişkileri başta olmak üzere aşk, sevgi, dostluk ve aldatmak gibi konuları işlediğini çalışma sonucunda ortaya koymuştur. Ankete katılan gençlerin üçte biri dizinin ele aldığı konular itibariyle toplumsal normlara uygun olmadığını düşünürken geriye kalan katılımcılar uygun bulanlar ve kararsız kalanlar şeklinde ikiye ayrılmıştır (2012, s.103-105).

Çetinbaş, *Popüler Kültür ve Medya Ekseninde Dizi Analizi: Küçük Sırlar'ın Türk Gençliği Üzerindeki Sosyo-Kültürel Etkisi* (2012) isimli çalışmasında *Gossip Girl* uyarlaması olan *Küçük Sırlar* isimli dizi hakkında anket çalışması gerçekleştirmiş ve dizinin hem liseli gençleri nasıl temsil ettiğini hem de genç izleyici kitlesinin diziyi nasıl alımlandığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Yazar, 15 ve altı yaş grubundaki izleyicinin diziyi egemen okumaya göre alımlandığı, 18-22 ve 23-27 yaş arasındaki izleyicinin müzakereci okumaya göre alımlandığı ancak 28 yaş üstündeki izleyici grubunun muhalif

okumaya göre alımladığını sonucuna ulaşmıştır. Yazar, elde ettiği bulgularda dizideki liseli gençlerin başına buyruk, entrikalı, asi gençleri temsil ettiğini ve dizi karakterlerinin izleyicisi tarafından rol model alındığını belirtmektedir. Yazara göre, dizi liseli gençlerin yaşamlarını zenginlik, popülerlik, tüketim, entrika, cinsellik kavramları etrafında konu edinmekte, liseli gençlerin alkol tüketmesini ve çokeşli bir cinsel yaşamı tercih etmesini normalleştirmektedir. Bununla birlikte yazar, dizideki karakterlerin giyim tarzının dişilik, moda, tüketim, Batılılaşma, popülerlik çerçevesinde bireyi tüketime sevk eden öğeler olarak sunulduğunu ifade etmekte ve gençlerin televizyon dizilerinden etkilendiğini ancak bu durumun farkında olmadıklarını vurgulamaktadır (2012, s.166-169)

Yayınlandığı dönemde yüksek izlenme oranlarına ulaşan bir diğer gençlik komedi dizisi *Pis Yedili*'dir. Dizinin yayınlandığı kanal Show TV'de dizi "*Okudukları lisede çıkan yangın sonucu açıkta kalan yedi liseli gencin, zorunluluktan geçiş yaptıkları özel bir kolejde ikoncanlar adını taktıkları yeni kolejli arkadaşlarıyla aralarında geçen atışmalı ve eğlenceli diyaloglarla dolu bir okul hikâyesi...*" ifadesiyle tanıtılmaktadır⁴⁵. Eroğlu, *Postmodern Dönemde Popüler Kültürün Ahlak Etkisi Televizyon Örneği: Pis Yedili* isimli çalışmasında diziyeye ilişkin şu ifadeleri kullanmaktadır: "*Pis Yedili dizisi topluma şunları sunmaya çalışmaktadır. Dizide ekonomik düzeyi düşük olanların kötü olduğu gösterilirken, asıl kötünün ve ahlaksızın yüksek olan karakterlerin olduğu verilmek istenen mesajdır.*" (2013, s.46). Yazarın ifadesiyle dizideki genç kahramanların sorunlu davranışları sevecen hale getirilmektedir ve izleyici kitlesi olan gençlerin bu davranışlardan etkilenmesi kaçınılmazdır. Yazara göre dizideki genç kahramanların gerçekleştirdiği bu davranış ve eylemler; argo ve küfür kullanımı, yalan söylemek, dedikodu yapmak, alay etmek, lakap takmak, birbirini şikayet etmek, haksız kazanç elde etmek, içki içmek, zengin-fakir ayrımı yaparak çatışma çıkarmak, intikam almak, şiddet eğilimli söylemlerde bulunmak, adam kayırma ve hackerlık (2013, s.46-47).

Şiddet bağlamında yapılan gençlik çalışmalarında gençlik dizileri araştırma konusu olabilmektedir. Bu çalışmalardan Yavuz'un gerçekleştirdiği *Şiddetin Sosyo-Kültürel Kaynakları ve Medya Metinleri Aracılığıyla Sunumu* isimli çalışma *Güneşi Beklerken* dizisindeki şiddet olgusunu incelemektedir. Yazar, dizinin incelediği 28

⁴⁵ <https://www.showtv.com.tr/dizi/tanitim/pis-yedili/967>

bölümünde toplam 264 şiddet sahnesinin yer aldığını, bunların 182'sinin psikolojik, 82'sinin fiziksel şiddet olduğunu, ekonomik ve cinsel şiddete rastlanmadığını ortaya koymaktadır. Toplamda görülen 264 şiddet sahnesinde araştırmamızın kavramsal çerçevesinde bahsettiğimiz şiddet türlerinden ekonomik ve cinsel şiddet verilerine rastlanmamıştır. Psikolojik şiddet sırasıyla en çok bağırarak, hakaret ve küfür etmek, tehdit etmek, aşağılamak ve dışlamak, küçük düşürmek ve korkutmak şeklindedir. Fiziksel şiddet ise dövmek ve kavga etmek, işkence yapmak ve el-ayak bağlamak, itmek ve yaralamak, ıslatmak ve cisim fırlatmak, hırpalamak ve tokat atmak, öldürmeye kastetmek ve gaz bombası atmak, zehirlenmek ve bayılmak, zorla alı koymak ve hapsetmek şeklindedir. Her iki şiddet türü de en çok erkek öğrenciler arasında yaşanmaktadır. Erkek öğrenciler arasında yaşanan şiddeti erkek öğrencinin kız öğrenciye, kız öğrencinin erkek öğrenciye ve kız öğrencinin kız öğrenciye uyguladığı şiddet davranışları takip etmekte ve en fazla paya sahip olan şiddet türü yine psikolojik şiddettir. Yazarın ifadesiyle medya metinlerinde şiddet olgusuna sıkça yer verilmesi, insanların zihinlerinde artan bir şiddet algısı oluşturmakta ve bu algıya en açık bireyler gençlerden oluşmaktadır (2014, s.65-90).

Güneşi Beklerken dizisini inceleyen Kaya ise dizide genç kahramanların kendi kimliklerini bulma ve geleceğini inşa etme sürecinde kendilerini aile üyelerinden, yetişkinlerden ve öğretmenlerinden farklı konumlandığını söylemektedir. Yazara göre bu durum, dizide gençlerin günlük yaşamlarında ebeveynlerinin, öğretmenlerinin ve toplumun beklentilerini karşılama konusunda itaatsizlikle sonuçlanan davranışlarının ortaya çıkmasıyla kendini göstermektedir. Yazara göre, dizinin ana genç kadın kahramanı Zeynep'in annesine beslediği öfke sonucu hem evi terk etmesi hem de saçının bir kısmını pembeye boyaması konuya örnektir. Dizinin ana genç erkek kahramanı Kerem'in okul çetesinin baş lideri ve okulun en sorunlu öğrenci olması dizide disiplinsizlik ve itaatsizliğin sembolü olarak gösterilmektedir (2018, s.77-83).

Arka Sıradakiler Dizisinde Yansıtılan Öğretmen, Öğrenci, Ebeveyn Kimlikleri ve Şiddet Unsurlarının Çözümlemesi isimli çalışmada hem öğretmen hem öğrenci hem de ebeveynlerin birbirleriyle ve kendi aralarında çatışma içerisinde olduğu belirtilmektedir. Yazarlar inceledikleri 9 bölümde 27 farklı türden suç ve şiddet olayının 111 kez konu edildiğini ancak bu olayların sadece 3 kez hukukî bir uygulamayla sonuçlandığını ve

diğer olayların kahramanların kendi içlerindeki mücadelelerle ve intikam alma yoluyla çözümlendiğini ortaya koymaktadır. Ortalama her 7 dakikada en bir şiddet ve/veya suç sahnesinin gösterildiğini belirten yazarlar, suç sahnelerin cinayet, silahlı saldırı, araba kundaklama, hırsızlık, gasp gibi suçlardan oluştuğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte yazarların ifadesiyle uyuşturucu madde kullanımı, stereotipsel gösterimler ve değer yargılarına da dizide geniş yer verildiği görülmektedir. Çalışmada elde edilen stereotip gösterimler; okulda sorun çıkararak öğrencilerin aile hayatlarının sorunlu/ebeveynlerinin alkol bağımlısı olması, babaların sert ve şiddet yanlısı olmasına karşın annelerin şefkatli ve uysal olması, üvey babaların kızlarına karşı ensest duygular beslemesi, günümüzde okul ortamlarında suç ve şiddetin kol gezmesi, öğrencilerin boş zaman faaliyetlerinin okey, bilardo, tavla, iskambil oynaması şeklindedir. Buna karşın öğrencilerin ders çalışma veya kitap okuma alışkanlıklarına dizide çok sınırlı yer verilmesi yazarların ifadesiyle; “televizyonda yer alan karakterleri model alma eğiliminde olan muhtemel öğrenci izleyici kitlesine, dizinin ‘okul çok da ders çalışmaya ihtiyaç duymadan yürütülecek bir faaliyettir’ iletisini verdiği düşünülebilir.” (Kıncal, Şahin ve Tüzel, 2012, s. 244-261).

Güneş, *Gençlik Dizilerinin İzleyici Alımlaması: Romans ve Haz Deneyimleri* (2016) isimli çalışmasında 2015 yılı itibarıyla televizyonda yayınlanan toplamda sekiz dizinin (*Güneşin Kızları, İlişki Durumu: Karışık, Kırgın Çiçekler, Çilek Kokusu, Kiralık Aşk, Aşk Yeniden, Kiraz Mevsimi ve Adı Mutluluk*) genç kızları hedef aldığını ve kahramanlarının romantik ilişkilerini konu edindiğini belirtmektedir. Güneş, aralarında *Güneşin Kızları* gibi gençlik dizilerinin de bulunduğu bu dizilerin genç kızlara nasıl bir ahlaki söylem sunduğunu, genç kızların dizilerin aşk, toplumsal cinsiyet ve ahlak yorumlamalarını nasıl deneyimlediklerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yazara göre, gençlik dizileri insanların aşk üzerine kurulan idealler hakkında fikir edinmelerini sağlayan yapımlardan biridir. Bu idealler dizilerde kültürel olarak toplumsal cinsiyetle ve ahlakla ilişkilendirilmekte ve izleyiciye sunulmaktadır. Yazarın elde ettiği sonuç, dizilerde idealize edilmiş romantizmin ataerkil hegemonyanın bir ürünü olduğu yönündedir. Zira yazarın ifadesiyle dizilerin tümü ataerkilliğin kadınlara ilâştirdiği toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından yararlanmaktadır. Bu dizilerin izleyici kitlesi olan genç kızlar, dizileri ataerkil kültür normlarının dışına çıkmadığı için eleştirmesine ve dizilerdeki temsil sorununun farkında olmasına karşın dizileri zevkle izlemektedir. Zira,

gerçek hayatla örtüşmeyen yoğun drammatizasyonun etkisiyle diziler izleyici kitlesine uzak durulması gereken ancak izlemekten de alıkonulamayan bir deneyim sunmaktadır.

Gençlik dizileri bağlamında yapılan çalışmalar az olmasına karşın bazı gençlik dizilerinin televizyonda yüksek izlenme oranlarına ulaşması, bu dizilerin farklı çalışmalar içerisinde örnekleme dâhil edilmesine neden olmuştur. Bu diziler arasında yayınlandığı dönemde yüksek izlenme oranlarına ulaşan *Medcezir* başta gelmektedir. Örneğin Duyar, *Yerli Dizilerde Erkek Bedeninin Metalaştırılmasının İncelenmesi* çalışmasında *Aşk-ı Memnu*, *Kiralık Aşk* ve *Medcezir* dizilerini örnekleme dâhil etmiş ve *Medcezir* dizisinin ana genç erkek kahramanı Yaman Koper karakterini incelemiştir. Duyar'a göre Yaman, dizide yakışıklı, kadınların arzuladığı, zeki, başarılı, çalışkan, dürüst, kavgacı, maço ve asi bir karakter olarak temsil edilmekte ve karakterin fiziksel olarak kaslı, güçlü ve sportif bir yapısı bulunmaktadır. Yazara göre, ideal vücut ölçülerine sahip, ilgi duyulan, beğenilen ve arzulanan bir bedene sahip olarak kurgulanan karakterin bu özellikleri, idealleştirilen yeni erkeklik biçimine katkı sunan post-modern erkeği temsil etmektedir. Bununla birlikte yazarın ifadesiyle, buradaki ideal erkek, erkek hegemonyasının kendisidir. Karakterin erkeklik temsilinde toplumsal cinsiyet normlarının kültürel kodlar ekseninde yeniden üretilerek sunulduğundan ve eril tahakkümün varlığından söz etmemiz mümkündür (2022, s.78-97).

Buna karşın Ercan ve Bikiç'e göre *Medcezir* dizisi alternatif kadın karakterler yaratma konusunda Türk dizi tarihinde bir soluk getirmiştir. Yazarların ifadesiyle, dizide kadınların cinselliği yaşama biçimleri yargılanmamakta ve evlilik dışı veya öncesi cinselliğin yaşanması konusunda oldukça cesur adımlar atılmaktadır. Yazarlara göre, bunun oluşumunda dizinin ana ve yardımcı genç kahramanları Mira ve Yaman ile Eylül ve Mert'in evlenmeden önce birlikte olmaları, bu sahnelerin romantik temsil edilmesi, kahramanların yanlış yolda olduklarını ima eden bir diyalog ya da sahnenin olmayışı, Mira ve Yaman'ın cinsel birliktelik yaşadktan sonra mecburiyetten değil birbirlerine âşık oldukları için evlenmeleri vb. durumlar etkilidir. Yazarlar, dizide Mira'nın evlenmeden önce hamile kalmaya çalışmasını genç kadının kendi bedeni üzerinde karar hakkı olarak değerlendirmekte ve Mira'nın ailesinin de bu durum karşısında hesap sormaya kalkışmamasını kadın temsiline ilişkin önemli bulmaktadır. Yazarlara göre, dizinin ana

genç erkek kahramanı Yaman ise başlangıçta maço özellikler göstermesine karşın dizinin ikinci sezonunda bu özelliklerini terk etmektedir (2019, s.175-18).

Duyar'a göre *Medcezir* dizisinde Yaman karakteriyle aktarılan imajlarda izleyici kitlesi kendisini kahramanla özdeşleştirmekte ve onun gibi giyinmeye, benzer vücuda sahip olmaya, benzer yaşam koşullarına erişebilmeye, konuşmaya, davranışlarını bu yönde ayarlamaya çalışmaktadır (2022, s.78-97). Benzer bir ifadeyi Arslan da *Tüketim Toplumunu ve Televizyon Dizileri: Medcezir Dizisi İncelemesi* çalışmasında elde ettiği bulgularla kullanmaktadır. Arslan, diziyi izleyen 21-35 yaş arası genç ve yetişkin katılımcı grupla yaptığı görüşme sonucunda dizinin izleyici üzerinde satın alma davranışı uyandırdığı sonucuna ulaşmıştır. Yazara göre dizi, seyircide en çok kahramanlarının giydiği kıyafetlere karşı satın alma hissi uyandırmakta ve telefon vb. teknolojik araçlar ile lüks arabaya sahip olma konusunda ilgi uyandırmaktadır. Bununla birlikte yazar, dizide yer alan mekânların katılımcılar üzerinde gitme isteği uyandırma konusunda da etkili olabildiğini belirtmektedir (2015, s.68). Dizideki aile ilişkilerine değinen Demirci ise çalışmasında *Medcezir* dizisinin bireyci toplumlara daha yakın olduğu sonucuna ulaşmıştır. Yazarın ifadesiyle Yaman ve Mira'nın ailelerinin kolektivist toplumlarda görülen "insanlar akraba ya da klan üyeleriyle ya da onlara yakın yaşar", "güçlü aile bağları, sık ziyaretler", "daha az boşanma", "uygun eş için kıstaslar; doğru yaş, maddi durum, kadının bekâretini koruyor olması" vb. durumlara olan karşıtlığı bu savı desteklemektedir (2018, s.104).

Dijital platformlarda yayınlanan gençlik dizilerine bakıldığında ise hâlihazırda araştırmanın örneklemini oluşturan *Aşk 101* (Netflix, 2020), *Hiç* (BluTV, 2021), *Öğrenci Evi* (Exxen, 2021), *İşte Bu Benim Masalım* (Exxen, 2021), *Duran* (Gain, 2022) dizileri karşımıza çıkmaktadır. Bu diziler arasından örnekleme yer almayan *İşte Bu Benim Masalım* dizisi yayınlandığı platformun sayfasında "*Güçlü duyguları var, hayalperest ve herkesten farklı. En büyük yeteneği sesi ama sahnelerden korkuyor. 17 yaşındaki bir yıldızın yükseliş hikâyesi. Aleyna ve Cemal Can önlerine çıkan engelleri bir bir aşmayı nasıl başaracak*" ifadesiyle tanıtılmaktadır.⁴⁶ Dizi, lise öğrencisi Aleyna'nın arkadaşlarıyla birlikte bir müzik grubu kurup liselerarası müzik yarışmasına hazırlanma

⁴⁶ <https://www.exxen.com/tr/detail/serie/iste-bu-benim-masalim/22823>

ve yarışmayı kazanma macerasını konu edinmektedir. Müzikal türüyle melezlik gösteren dizi, anlatısında sıklıkla yetişkinliğe geçiş sürecinde olan genç karakterin bu süreçte olmasına karşın çocukluk döneminden kopmadığını ortaya koyarak gençlik döneminin çocukluk ve yetişkinlik dönemi arasında konumlanan bir dönem olduğunu göstermektedir. Öyle ki dizinin tüm bölümlerinin sonunda Aleyna, o bölümde işlenen olay örgüsünün konusuna uygun bir çocuk şarkısı (Küçücük Aslancık Varmış, Portakalı Soydum, Yağ Satarım Bal Satarım, Fış Fış Kayıkçı vb) çocuk şarkısı söylemektedir.

Bununla birlikte, dijital platformlarda gençlik dizisi türü altında sınıflandırılmayacak ancak genç bir kahramanın veya kahramanların hikâyesini konu edinen ve ağırlıklı olarak genç izleyici kitlesini hedefleyen diziler de bulunmaktadır. Bu dizilerde, gençlik dizilerinin ana konuları olan; aile, arkadaşlık ve aşk ilişkileri ile gençlerin davranış biçimleri, sorunları, serbest zaman faaliyetleri vb. konuların birer yan konu olarak suç, gerilim, polisiye türlerinde ele alındığı görülmektedir. Örneğin Gain'de yayınlanan *#Etkileyici* (2021-2023) dizisi Leyla isimli 20'li yaşlardaki genç bir sosyal medya fenomeninin topluma ve medyaya karşı verdiği mücadeleyi konu edinmektedir. Akli melekesi yerinde olmayan bir hayranı tarafından kaçırılan Leyla'nın kurtulma mücadelesine dönüşen anlatı evreni içerisinde gençlerin aile, arkadaşlık ve aşk ilişkileri, sorunları ve davranış biçimleri konu edinmektedir. Bununla birlikte dizide, 2010'lu yıllarda sosyal medya uygulamaları aracılığıyla ortaya çıkan fenomen gençlik tipolojisi hakkında bir temsil de sunulmaktadır. Ancak dizi, ana konusu itibariyle araştırmada özellikleri belirtilen gençlik dizisi türüne uymamakta ve daha çok suç türüyle yakınlık göstermektedir. Benzer şekilde BluTV'de yayınlanan *SI FIR BİR* (2016) dizisi, Adana'da yaşayan Savaş, Cio ve Özgür isimli 20'li yaşlardaki üç gencin mafyaya karşı açtığı savaşı konu edinmektedir. Dizi, uyuşturucu başta olmak üzere çeşitli suçlardan dolayı hayatı etkilenen veya sonlanan, birer alt kültür olarak temsil edilen suç işleyen kenar mahalleli lümpen gençlerin hikayesini konu edinmesine karşın gençlik dizisi türünden ziyade suç türüne uymaktadır.

Exxen'de yayınlanan *Ölüm Zamanı* (2021) dizisi, kamp yapmaya giden 20'li yaşlardaki iki çiftin cinayetle sonuçlanan macerasının çözüm sürecini konu edinmektedir. Dizi, esrarengiz bir şekilde her gün aynı sabaha uyanan ve kız arkadaşını öldürmekle suçlanan Cüneyt'in suçsuz olduğunu kanıtlama mücadelesini konu edindiği için ana

konusu itibariyle gençlik dizisi türünde değildir. Toplamda beş gencin ve bir yetişkin polisin ana ve yardımcı kahraman olduğu dizi, genç izleyici kitlesini hedeflemesine karşın gerilim, suç ve polisiye türüyle melezlik göstermekte ve ana konusu itibariyle gençlik dizisi türünden uzaklaşmaktadır. Bu örneklere ek olarak, BluTV’de yayınlanan *Çıplak* (2020) dizisi ise, babaannesiyile birlikte yaşayan ve geçimini sosyal medya hesabı üzerinden bir araya geldiği kişilere eskortluk yaparak kazanan 20’li yaşlardaki Eylül’ün yaşamını konu edinmektedir. Anlatıda para biriktirip Galler’e taşınmak isteyen Eylül’ün kendine Galler’de yeni bir yaşam kurma amacı ve isteği, gençlik dizilerinde ele alınan başlıca çatışmalardan birini oluşturmaktadır. Ancak çatışmanın olay örgüsünde sekteye uğratılması ve ana kahramanın pornografiye varan meslek temsili neticesinde dizi, ele aldığı ana ve yan konuların etkisiyle gençlik dizisi türünden uzaklaştırmaktadır.

Sonuç olarak, televizyon dizileri ile dijital platformların ortaya çıktığı tarih göz önünde bulundurulduğunda, televizyonda üretilen gençlik dizilerinin nicelik açısından dijital platformlara kıyasla önde olması kaçınılmazdır. Yapılan literatür taraması sonucunda televizyonda üretilen gençlik dizilerinin türünün bütün özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Dijital platformlarla ilgili dikkat çeken durum ise, platformların gençlik dizilerine ek olarak genç izleyici kitlesini hedefleyen üretim-tüketim anlayışının neticesinde gençlik dizisi türü altında sınıflandırılmayacak ancak bu türle melezlik oluşturacak türde genç kahramanların hikâyelerini konu alan diziler üretmesidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı

Dijital platformların 2010’lu yıllar itibariyle dizi, film ve programların üretim-tüketim pratiği konusunda neden olduğu dönüşüm içerisinde platformlarda üretilen özgün yapımlar, çeşitli çalışmalarda yeni araştırma alanlarını oluşturmaktadır. Bu özgün yapımlar arasında diziler, dijital platformların varlığından önce ağırlıklı olarak televizyonda yayınlandığı için dizi çalışmalarının önemli bir kısmı televizyonun üretim-tüketim pratiği bağlamında gerçekleştirilmekteydi. Örneğin gençlik dizilerine ilişkin çalışma sayısı her ne kadar sınırlı olsa da belirli dizi veya diziler örneğinde yapılan

bu çalışmaların televizyonda yayınlanan yapımlar üzerine olduğu ve televizyon sistemi içerisinde ele alındığı görülmüştür. Günümüzde ise dizi üretim-tüketim pratiğinin dijital platformlarda yükselerek seyretmesi bu mecraya özgü araştırmaların ortaya çıkmasına ve önem kazanmasına neden olmuştur. Ancak yapılan literatür taramasında platformlar genç izleyici kitlesini hedefleyen yapımlar üretmesine ve bu yapımlar arasında gençlik dizileri de bulunmasına karşın dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileriyle ilgili bir tez çalışmasına rastlanmamıştır. Bu nedenle, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerini konu alan bu tez çalışması, dizilerin gençliği nasıl temsil ettiğini ortaya koymayı amaçlamakta ve literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışma, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerindeki gençlik temsiliyi ortaya koymayı amaçladığı için araştırmanın evrenini özgün gençlik dizisi üretimi bulunan dijital platformlar ve gençlik dizileri oluşturmaktadır. Türkiye’de faaliyet gösteren 12 dijital platform arasından gençlik dizisi türünde özgün yapımı bulunan platformlara bakıldığında bu platformlar; Netflix Türkiye, BluTV, Gain ve Exxen olarak karşımıza çıkmaktadır. Platformların havuzları incelendiğinde ise toplamda beş gençlik dizisinin yer aldığı ve bunların Netflix Türkiye’de yayınlanan *Aşk 101*, BluTV’de yayınlanan *Hiç*, Gain’de yayınlanan *Duran* ve Exxen’de yayınlanan *Öğrenci Evi* ile *İşte Bu Benim Masalım* isimli gençlik dizilerinin olduğu görülmektedir. Dört dijital platformu temsilen hepsinden birer gençlik dizisinin örnekleme dâhil edilmesi tercih edildiği için Exxen’de yayınlanan gençlik dizileri arasından müzikal türüyle melezlik gösteren ve bu türün özelliklerinin baskın olduğu *İşte Bu Benim Masalım* dizisi yerine *Öğrenci Evi* isimli gençlik dizisi örnekleme dâhil edilmiştir. Dijital platformlardaki ilgili gençlik dizilerinin bilgileri şu şekildedir:

Dizinin Adı	Dijital Platform	Yapım Şirketi	Yönetmen	Senarist	Yapım Yılı	Süre	Sezon	Bölüm Sayısı
Aşk 101	Netflix Türkiye	Ay Yapım	Ahmet Katıksız, Deniz Yorulmazer, Gönenç Uyanık, Umut Aral	Meriç Acemi	2020	33-48'	2	16
Hiç	BluTV	Sıfır Bir Yapım	Hamdi Can Teker	Onur Dur	2021	22-24'	1	8
Öğrenci Evi	Exxen	Tims&B Production	Doğa Can Anafarta	Merih Aslan	2021	47-65'	1	10
Duran	Gain	+90 Film	Yunus Ozan Korkut	Murat Şevket, Yunus Ozan Korkut	2022	43-55'	1	9

Tablo 2: Örneklemedeki Dizilerin Künye Bilgileri

3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıklar

Çalışmada Türkiye’de faaliyet gösteren dijital platformlardaki 4 özgün gençlik dizisi bütün bölümleriyle çalışmaya dâhil edilmiş ve üretim yılları sırasına göre analiz edilmiştir. 4 gençlik dizisi arasından yalnızca 1 dizi; *Aşk 101*’in iki sezon üretildiği görülmüş ve araştırmaya katkı sağlayacağı göz önünde bulundurularak dizinin ikinci sezonu da çalışmaya dâhil edilmiştir. Örnekleme dâhil edilen gençlik dizileri, tez çalışmasının ikinci bölümünde yer alan *Gençlik Dizisinin Kökeni ve Özellikleri* isimli alt başlıkta ortaya konan özelliklere göre belirlenmiştir. Bu nedenle, çalışmanın ikinci bölümündeki *Türkiye’de Gençlik Dizileri* alt başlığında da belirtildiği üzere, ana ve yardımcı karakterleri genç karakterlerden oluşmasına karşın gençlik dizisi türü altında değerlendirilemeyecek yapımlar çalışmaya dâhil edilmemiştir. Örneklemedeki diziler, üretilip yayınlandıkları dijital platformlara yapılan üyelikle kendi mecralarında izlendikten sonra analiz edilmiştir. Çalışma, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik

dizilerinde gençliğin nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçladığı için televizyonda üretilen gençlik dizilerine çalışmanın literatür bölümünde; ikinci bölümde yer verilmesi tercih edilmiştir. Bununla birlikte, örneklemdaki gençlik dizileri, çalışmanın sonuç ve tartışma kısmında literatür bölümünde elde edilen bilgiler ışığında değerlendirilmiş olup ilgili karşılaştırma da bu bölümde yapılmıştır.

3.4. Araştırmanın Yöntemi ve Araştırma Modeli

Araştırmada betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemi tercih edilmiştir. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemleri hakkında bilgiler verilmiş, bu yöntemlerin neden tercih edildiği açıklanmıştır. Ardından bahsi geçen yöntemler doğrultusunda hazırlanan ve araştırma sorularının yer aldığı araştırma modeline yer verilmiştir.

Araştırmada tercih edilen yöntemlerden anlatı analizini açıklamadan önce anlatı kavramının açıklanması gerekmektedir. Birçok disiplinin kullandığı anlatı (narrative) kavramı, hikâye (story) kavramıyla karıştırılmaktadır. Yaren'e göre anlatı, hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla, hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. Anlatı kuramcıları bu sorunun yanıtı vermeye çalışırlar (2016, s.167). Anlatı, tarih ve antropoloji için tüm bir hayat hikâyesini ifade ederken sosyodilbilimin tanımına göre, belirli bir soruya yanıt olarak verilen konu odaklı ve zamansal organizasyona sahip olan ayrışik bir söylem birimidir. Sosyoloji ve psikolojinin uzun konuşma parçaları olarak ele aldığı anlatı kavramı, tekli ya da çoklu görüşmelerle kişilerin yaşamlarına ilişkin yapmış oldukları genişletilmiş açıklamalardır (Şah, 2018, s.5). Anlatı, insanların yaşanmış deneyimlerinin betimlemesini ifade eden bir kavramdır. Yaşanmış deneyimlerin bir araya getirilmesi ve bir olay örgüsü içerisinde kronolojik olarak organize edilmesiyle zamansal açıdan başı, ortası ve sonu olan düzenlenmiş anlatılardan hikâyeler oluşmaktadır. Anlatı analizi, bu hikâyelerin sistematik olarak toplanması, analiz edilmesi ve temsil edilmesidir (Arsu ve Tekindal, 2021).

Berthes'e göre anlatı; söylencede, fablda, masalda, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, tabloda, gazete haberinde, konuşmada ve sinemada hep vardır (2005, s. 101). Yaren'in ifadesine göre ise şiirin ve tragedyanın, masalların, hikâyelerin, roman, film, opera ve futbol yayınlarının, olimpiyatların, destanların, akşam

haberlerinin, bilgisayar oyunlarının ve fıkraların ortak özellikleri, her birinin birer anlatı olmasıdır. Her anlatıda olmazsa olmaz birtakım temel unsurlar vardır. Bunlar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden-sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu ve bu kavramlara görece yakın zamanda eklenen seyircinin konumudur (2016, s.167). Özkar, sinema için anlatı kavramında olay örgüsü, neden-sonuç, zaman-mekân ve karakter unsurlarının yer aldığını ifade etmektedir (2021, s.70). Benzer bir ifadeyi filmler dışında diziler için de kullanmak mümkündür. Anlatının film ve dizi çalışmalarındaki karşılığını anlamak için anlatı, hikâye (story), olay örgüsü (plot) kavramları arasındaki anlam karmaşasına açıklık getirmek gerekmektedir. Arsu ve Tekindal'ın aktarımıyla konuyu şu şekilde özetlemek mümkündür:

Birçok edebiyat kuramcısı bir anlatının zamansal bir karede organize edilmiş olayların bir anlatımı olduğu ve olayların bu doğrusal organizasyonunun hikâyesini oluşturduğu konusunda hemfikirdir. Dolayısıyla olaylar illaki kronolojik sırada olmasa da, bir hikâye yapısında zamana dayalı olarak düzenlenmiş ayrıntılı bir anlatı olayları organizasyonudur. Yani insanların anlatılarının zamansal açıdan başlangıcı, ortası ve sonu olan düzenlenmiş anlatılardan hikâye oluşur. Bu anlamda bir hikâye, yaşanmış deneyimin 'tam' bir betimlemesinin çağrışımına sahipken, bir anlatı yaşanmış deneyimin 'kısmi' bir betimlemesinin çağrışımına sahiptir. Bu nedenle hikâye, anlatıdan daha yüksek bir kategoridir. Çünkü hikâyeler derinlemesine iç içe geçmiş anlatılardan oluşmaktadır. (2021, s.89).

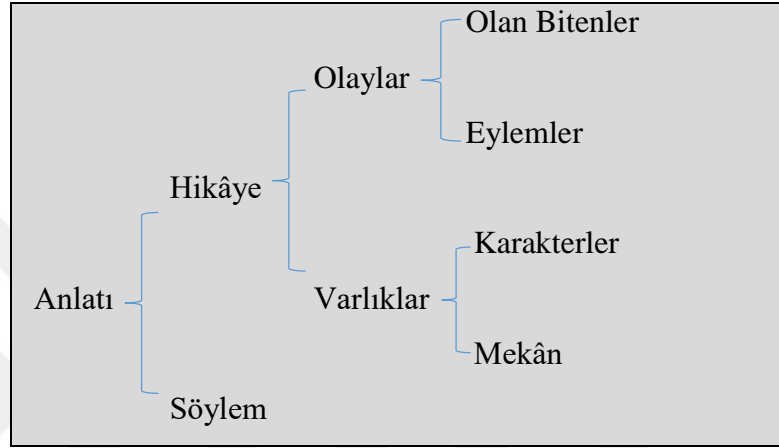
Plot; olay örgüsü kavramı, ekranda veya beyaz perdede gördüğümüz, izlediğimiz, takip ettiğimiz, bize gösterilen, sunulan her şey olarak açıklanmaktadır. *Story* yani hikâye kavramı ise ekranda veya beyaz perdede görmesek dahi çıkarım yaptığımız, tümevardığımız durumları ifade etmek için kullanılmaktadır. Örneğin, bir filmde birbirine eşim, anne, baba diye hitap eden kahramanların olay örgüsünde sunulmasa dahi geçmişlerine; geçmişteki ilişkilerine, içinde buldukları durumlara dair yaptığımız çıkarımlarımız bu kapsama girmektedir. Bordwell ve Thompson, hikâyenin olay örgüsünden yola çıkılarak daha önce gerçekleşmiş olan olayların kronolojik sırasına ve süresine ilişkin zihnimize yaptığımız yapılandırma olduğunu ifade etmektedir (1979, s.52). Nitekim Aristo da olay örgüsünün zamanıyla öykülemenin zamanı arasındaki farka dikkat çekmiştir. Bir film izlemek ortalama iki saat sürmektedir fakat anlatılan olaylar günlerce hatta yıllarca sürebilir. Tutarlı bir anlatı için olay örgüsündeki gereksiz ayrıntılar atılır ve sadece hikâye için önemli olan olaylara yer verilir. Anlatı kuramcıları bu ayıklamaya *eksiltili* demektedir. Bu sayede olay örgüsü gerektirmiyorsa seyrettiğimiz

karakterlerin örneğin tuvalete gittiğini görmeden hikâyenin amacıyla ilintili eylemlerine odaklanırsınız (Yaren, 2016, s.170). Sonuç olarak, hikâyenin bir evren olduğunu ve olay örgüsünün de bu evrenin içinde kurgulanan bir unsur olduğunu söylemek mümkündür.

Aristo'nun *Poetika*'da ortaya koyduğu ilkeler, *katharsis* (arınma/rahatlama), *mimesis* (taklit) gibi kavramlar bugün dahi anlatı kuramında kullanılmaktadır (Yaren, 2016, s.168). Bu nedenle, anlatı kuramının temelini Aristo'nun ortaya koyduğu düşünceler oluşturmaktadır denilebilir. Ancak öykü kuramı, hikâye anlatıcılığı gibi farklı isimlerle ifade edilen anlatı (narrative) kuramı, 1984 yılında Fisher tarafından ortaya atılmış ve hikâyelerin insanlarla iletişim kurmanın ortak noktalarından biri olarak görülmesinden yola çıkarak oluşturulmuştur. İkna edici iletişim faaliyetlerinin açıklanmasında en güçlü metaforun hikâye ve drama olduğunu belirten Fisher, insanların içgüdüsel biçimde hikâyelerin anlatıcısı olduğunu ifade etmektedir. Fisher'ın anlatı yaklaşımının temelini inandırıcılık oluşturmaktadır. Fisher'a göre, bir hikâyenin başarılı olması veya hedef kitlesini ikna etmesi için ahenginin ve uygunluğunun olması gerekmektedir. Ahenk, hikâyedeki unsurların yarattığı dengeyi ifade ederken uygunluk ise hikâyedeki unsurların tutarlı bir biçimde bağlantılı olup olmadığıyla ilintilidir. Tutarlı anlatılarda, kahramanların eylemlerini gerçekleştirmek için geçerli ve iyi sebepleri bulunmaktadır. Bununla birlikte, anlatılarda olaylar zamanla ortaya çıkmaktadır. Zaman, hikâyelerde bir başlangıç, orta ve son şeklinde gelişen bölümler şeklinde kurgulanmaktadır. Anlatı kuramında hikâyenin başarılı olup olmadığı veya uygunluğunun ve tutarlılığının araştırılması konusunda ise şu sorulara yanıt aranmaktadır: Hikâyedeki insanlar kim; bu kişilerin hikâyedeki işlevi nedir; bu kişiler hikâyede ne yapıyorlar; niçin yapıyorlar ve sonuçlar ne? (Şardağı ve Yılmaz, 2017, s.90-91; Sandıkçioğlu, 2014, s.56).

Allen'a göre, anlatı kuramında her anlatı iki bölüme ayrılabilir. Birincisi kime ne olduğunu aktaran hikâye (story), ikincisi hikâyenin nasıl anlatıldığıyla ilgili olan söylem. Öykü ve söylem birbirini tamamlayan unsurlardır (Allen, 1992, s.69). Anlatı analizi Erdoğan'ın ifadesiyle, bir anlatıdaki anlatıcı, anlatının yapısı, anlatıdaki karakterler, anlatı kodları ve metaforları, anlatının türü, izleyicisi/dinleyicisi/okuyucusu gibi öğelerin bir veya birden fazlasının analiz edilmesiyle gerçekleştirilen niteliksel bir araştırma yöntemidir (2012, s.138-147). Anlatı sadece basit bir söylem olmaktan öte

özellikle söylem türü olarak hikâyeyi ifade etmektedir. Anlatı analizi bağlamında ise anlatı, olayların ve olayların bir olay örgüsü aracılığıyla zamansal bir bütünlük içinde yapılandırıldığı bir söylem biçimine atıfta bulunmaktadır (Arsu ve Tekindal, 2021). Konuya ilişkin Chatman, anlatı kuramı unsurlarını şu şekilde sınıflandırmaktadır: (1978, s.19).



Tablo 3: Chatman'ın Anlatı Kuramı Sınıflandırması

Betimsel analiz yöntemi ise ilk olarak Amerikan sosyologlar Anselm Strauss ve Juliet Corbin tarafından nitel verilerin değerlendirilme sürecinde ele alınmıştır (Kozan, 2022, s.24). Yazarların kuramsallaştırdığı bu yöntem, kavramsal yapının önceden tespit edilebildiği araştırmalarda tercih edilmektedir (Özkent ve Can, 2021, s.281). Betimsel analiz, toplumsal fenomenlerin biçimini, içeriğini ve bağlamını analiz etmek için kullanılmaktadır. Bu yöntemde tümevarım yöntemi kullanılarak sistematik veriler elde edilmeye çalışılmakta ve bilgi, sosyal gerçekliğin içerisinde aranmaktadır (Serttaş, 2018, s.351). Başka bir ifadeyle, sistematik derleme olan betimsel analiz, belirli bir konuda yapılmış çalışmaların önceden belirlenen ölçütler dikkate alınarak ve kendi içerisinde çeşitli özellikleri göz önüne alınarak betimsel olarak ifade edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır (Çay ve Bozak, 2020, s.37).

Yıldırım ve Şimşek'in ifadesine göre ise betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler, araştırma öncesinde belirlenen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Veriler, araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebilmektedir. Bu yöntemde asıl amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde

okuyucuya sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda ulaşılan veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenmektedir. Sonrasında bu betimlemeler açıklanmakta ve yorumlanmakta, neden-sonuç ilişkileri irdelenmekte ve birtakım sonuçlara ulaşılmaktadır. Bu süreçte ulaşılan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileri dönük tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında çalışmasında yer alabilmektedir (2013, s. 256). Betimsel analiz dört aşamadan oluşmaktadır:

a. Çerçeve oluşturma: Bu aşamada araştırma sorularından araştırmanın kavramsal çerçevesinden veya görüşme ve/veya gözlemde yer alan boyutlardan yola çıkılarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulmaktadır. Oluşturulan çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenmektedir. Yazarlara göre, eğer önceden belirlenmiş bir kavramsal çerçeve yok ise bu yöntemi kullanmak güçtür ve araştırmada veri kaybı ve yanlış veri düzenlenmesi yaşanabilir.

b. Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi: Bu aşamada, ilk aşamada oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunup düzenlenmektedir. Bu aşamada verilerin tanımlama amacıyla seçilmesi, anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi söz konusudur. Bununla birlikte bu aşamada daha sonra sonuçlar yazılırken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilebilmektedir.

c. Bulguların tanımlanması: Bu aşamada düzenlenen veriler kolay ve anlaşılır bir biçimde tanımlanmakta ve gereksiz tekrarlardan kaçınılarak gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenmektedir.

d. Bulguların yorumlanması: Bu aşama tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılmasından oluşmaktadır. Bununla birlikte, araştırmacı tarafından bulgular arasında neden-sonuç ilişkilerinin açıklanması ve gerekirse farklı olgular arasında karşılaştırılma yapılması, çalışmanın daha nitelikli olması için önem arz etmektedir (2013, s. 256).

Tez çalışmasında iki yöntemin tercih edilmesinde birden fazla neden bulunmaktadır. Çalışmanın kavramsal literatür kısmında, gençlik kavramının farklı disiplinler tarafından farklı yaklaşımlarla tanımlanmasından, gençlik tipolojilerine, kültürüne, davranış biçimlerine, sorunlarına kadar gençlikle ilgili tüm kavram ve olguların homojen bir yapıda olmadığı ortaya konmuştur. Literatür kısmında ortaya

konan bilgiler ve edinilen deneyimler sonucunda, dijital platformlardaki gençlik dizilerinin gençliği nasıl temsil ettiğini analiz edebilmek için belirli kategorilerin oluşturulması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kategorilerin oluşturulması ve analizin çalışma amacına en uygun şekilde gerçekleştirilmesi için betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemlerinin bir arada kullanılması tercih edilmiştir. Zira çalışmada bahsedildiği üzere, betimsel analiz yöntemi, kavramsal çerçevesi bulunan çalışmalarda uygulanması gereken bir yöntemdir. Ayrıca bu yöntem, analiz sürecinde bulguların tanımlanması ve yorumlanması için belirli tematik çerçeve ve kategorilerin oluşturulması gereken araştırmalarda kullanılmaktadır. Bu tez çalışmasında da betimsel analiz yöntemiyle analizin çerçevesi oluşturulmuştur. Analiz çerçevesi oluşturulduktan sonra gençlik dizilerinin gençliği nasıl temsil ettiğini analiz edebilmek için anlatı analizinin karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarından yararlanılmıştır. Araştırma soruları ise bahsi geçen anlatı unsurlarına göre yerleştirilmiş/dağıtılmış ve bu sorular, dizilerin analiz sürecinde kullanılacak olan aşağıdaki araştırma modelinde gösterilmiştir:

Karakter	<ul style="list-style-type: none"> • Anlatıdaki birincil, ikincil ve üçüncül karakterler kimlerdir? • Genç karakterlerin özellikleri ve amaçları, beklentileri, gelecek planları, davranış biçimleri, serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları nedir? • Genç karakterler nasıl bir dil kullanmaktadır? • Genç karakterlerin temsil ettiği bir gençlik tipolojisi bulunmakta mı?
Olay Örgüsü	<ul style="list-style-type: none"> • Anlatının ana konusu ve çatışması nedir? • Anlatıda genç karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkileri nasıl kurgulanmaktadır? • Anlatıdaki genç karakterlerin yetişkin karakterlerle kurduğu otorite ilişkisi ile karakterlerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerini algılama biçimleri nasıl kurgulanmaktadır? • Anlatıdaki genç karakterlerin sorunları nelerdir? Dizilerde gençlik sorunları nasıl kurgulanmaktadır? • Anlatı genç karakterler için nasıl sonuçlanmaktadır? Anlatının izleyici kitlesine sunduğu mesaj ve söylemi nedir?
Yer	<ul style="list-style-type: none"> • Anlatıda genç karakterlerin ev, okul ve diğer mekânlarla kurduğu ilişki nasıl kurgulanmaktadır? Mekânlar neyi temsil etmektedir?
Zaman	<ul style="list-style-type: none"> • Anlatı hangi zamanda geçmektedir? Diziler üretildiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü nasıl temsil etmektedir? Dizilerin döneme ilişkin mesajı ve/veya eleştirisi varsa nedir?

Tablo 4: Tez Çalışmasının Araştırma Modeli

Örneklemdaki *Aşk 101*, *Hiç*, *Öğrenci Evi* ve *Duran* isimli gençlik dizileri, sırasıyla betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemi ile araştırma modelinde yer alan

karakter, olay örgüsü, yer ve zaman kategorilerindeki araştırma sorularına göre analiz edilecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİJİTAL PLATFORMLARDA ÜRETİLEN YERLİ GENÇLİK DİZİLERİNDE GENÇLİK TEMSİLİ

4.1. *Aşk 101* Dizisinde Gençliğin Temsili

4.1.1. Karakter

Anlatıdaki Birincil, İkincil ve Üçüncül Karakterler Kimlerdir?: *Aşk 101* dizisinin birincil genç karakterleri, anlatıdaki çatışma ve olay örgüsü aynı lisede okuyan beş genç kahramanın hikâyesi üzerinden kurgulandığı için Işık, Sinan, Eda, Kerem ve Osman'dır. Birincil karakterler -dizinin ilk sezonunda- kurdukları arkadaş grubuyla "beş benzemez" stereotipi oluşturmaktadır. Dizinin ikinci sezonunda yer alan ve Osman'la aşk yaşamaya başlayan Elif, anlatının yarısında dâhil olduğu için çatışmaya sağladığı katkı düzeyi açısından dizinin ikincil genç karakteridir. Anlatının diğer ikincil karakterleri; öğretmen Burcu, Kemal ve müdür Necdet'tir ancak bu karakterler yetişkindir. Film ve dizilerdeki üçüncül karakterler, olay örgüsünde birincil ve ikincil karakterler kadar belirleyici bir rolü bulunmayan, anlatı içerisinde sınırlı diyalogu ve görünürlüğü bulunan karakterlerdir. *Aşk 101* dizisinin üçüncül karakterleri, genç karakterlerin ebeveynleri, okuldaki öğretmenler ve "gözlüklüler" takma ismiyle anılan "inek öğrenci" stereotipindeki çalışkan öğrenciler başta olmak üzere okulun geri kalan kalan öğrencilerinden oluşmaktadır. Sonuç olarak, *Aşk 101* dizisinde analiz edilecek toplamda 6 genç karakter bulunmaktadır.



Görüntü 6: *Aşk 101* Dizisindeki Genç ve Yetişkin Karakterler: Sinan, Eda, Kerem, Işık, Osman, Kemal, Burcu, Necdet ve Elif

Genç Karakterlerin Özellikleri ve Amaçları, Beklentileri, Gelecek Planları, Davranış Biçimleri, Serbest Zaman Faaliyetleri, Tüketim Alışkanlıkları Nedir?: Işık; orta boylu, açık tenli, sarı saçlı, renkli gözlü, arkadaş grubunun masum, saf, güzel kızı stereotipindedir. Karakter, grubun en çalışkan, derslerinde başarılı, kitap okumayı seven öğrencisidir ve okulun öğrenci temsilcisidir. Ancak karakter, gençlik dizilerindeki “inek öğrenci” stereotipinden uzaktır. Öğretmenlerine saygı duyan, onları rehber olarak gören karakterin en büyük amaç ve arzularından biri üniversiteyi kazanmaktır ancak bu durum anlatıda sınırlı diyalog aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bununla birlikte, Işık üniversite sınavını kazanma konusu başta olmak üzere, anlatının başından sonuna dek grup arasındaki tek idealist genç karakterdir. Karakterin anlatıda uğraş verdiği diğer amaç ve arzuları; arkadaş grubunun okuldan atılmaması, grubun dağılmaması, âşık olduğu Sinan’la sevgili olmasa dahi sağlıklı iletişim kurması ve kendi ifadesiyle Sinan’ın kendisini arkadaş grubundan ve hayattan soyutlamamasıdır. Karakteri diğer genç karakterlerden ayıran en büyük özelliği iyi ve güvenilir bir arkadaş olmasıdır. Nitekim anlatının her bölümü, lise döneminde dağılan grubu yetişkinlik döneminde tekrar bir araya getirmeye çalışan Işık’ın gözünden ve sesinden (*voice over*) aktarılmaktadır.

Lise döneminde aşk romanları okumayı seven Işık’ın defterden, kalem, kalem kutuya kadar kullandığı birçok eşyası pembe renktedir. Uzun’un ifadesiyle (2022), toplumsal cinsiyet rollerini güçlendiren bir cinsiyet stereotipi olarak karşımıza çıkan kız çocukları için pembe, erkek çocukları için mavi karşıtlığı tamamen kurgusal olarak üretilmiş toplumsal inşalardır. Pembe, birçok film ve dizi anlatısında bir gösterge olarak masumluğu, saflığı, bekâreti temsil etmekte ve karakterlerin seyirci nezdinde kolay anlaşılması için bir stereotip olarak kahraman tasarımında kullanılabilir. Işık’ın pembe rengini sevmesi ve kullanması ise karakterinin çocuksu tarafına vurgu yapmaktadır. Zira yetişkinliğe geçiş sürecindeki genç karakterler arasından en çocuksu özelliklere sahip olan karakter Işık’tır. Karakter, ailesine, arkadaşlarına, çevresine, doğaya vb. pek çok şeye karşı sorumluluk sahibi ve duyarlı olmakla birlikte hayatın tüm şartlar altında iyi, güzel, yaşamaya değer olduğunu düşündüğü için hayalperest ve optimist biridir.

Eda, açık tenli, kumral, orta boylu, arkadaş grubunun en asi, sert, kavgacı karakterlerinden biridir. Müdürün şeytan Eda lakabını taktığı karakter, müdürün gözünde

okulda olay ve huzursuzluk çıkararak dört karakterden (diğerleri; Kerem, Sinan, Osman) biridir. Karakter, öğretmenle okulda sevişecek kadar cesurdur ancak öğretmeni bu sebepten dolayı okuldan atıldığında herhangi bir sorumluluk veya suçluluk hissetmeyecek kadar vurdumduymazdır. Eda, bu özellikleriyle anlatıda Işık'ın zıttı bir temsil sunmaktadır. Nitekim kız-erkek fark etmeksizin okuldaki birçok öğrencinin korkup çekindiği karakter, argo ve küfür yüklü diliyle maskülen bir imaja sahiptir. Buna karşın karakter, ailesi dâhil tüm çevresine göstermekten kaçındığı iç dünyasında çok duygusal, hassas, gelecek konusunda korku ve kaygıları olan biridir. Karakteri diğer genç karakterlerden ayıran en büyük özelliği, geleceği konusunda çok en endişeli, meraklı, kaygılı biri olması ve ideal vücut ölçülerine sahip olma, güzel olma/kalma konusunda takıntılı olmasıdır. Ailesinin “çok güzel bir genç kız” olmasını kızının sermayesi olarak görmesi ve karakterin çevresi tarafından da bu şekilde adlandırılması, karaktere bu özelliği koruma ve kullanma konusunda baskı yaratmaktadır. Nitekim, beslenmesine aşırı dikkat eden karakter, kendini aç bırakacak kadar birçok yiyecek-içecekten uzak durmayı tercih etmekte ve bu konuda gelen eleştirilere sert karşılık vermektedir. Zayıf bir genç kız olmanın hayatta öne geçirdiğini söyleyen karakter, asıl zayıflığının kilolu olmak olduğunu ve erkeklerin şişman bir kıza kız gözüyle bile bakmadığını söylemektedir. Bu nedenle, karakterin ideal vücut ölçülerine sahip güzel bir genç kız olması, dizinin anlatısında stereotip olarak değil; çözüme kavuşturulması gereken, genç kızların yaşadığı bir gençlik sorunu olarak kurgulanmaktadır. Bununla birlikte, karakterin gelecek yaşamı hakkında duyduğu endişe ve kaygılar, bu sorunla iç içe kurgulanmaktadır. Zira grafik tasarımcısı olmak isteyen karakterin tasarımcılığa duyduğu ilgiye güzelliği başarıya çevirmesi gerektiği inancı engel olmaktadır.

Gençlik dizilerinde karakterlerin hobileri, ilgi alanları veya yaptıkları sporlar aile, okul, arkadaşlık-aşk ilişkilerinde sorun yaşayan gençlerin kendini ifade etme biçimi ve sorunlardan uzaklaşma veya sorunlarla baş etme yöntemi olarak temsil edilebilmektedir. Bununla birlikte genç karakterlerin ilgi alanları, gelecek yaşamlarında yapmak istediği mesleğe yönelik de olabilmektedir. Bahsi geçen bu temsil biçimlerinin tümü, genç karakterler arasında Eda için söz konusudur. Anlatıda Eda ve Işık karakterleri arasında geçen diyalog, karakterlerin gelecek beklentisi, amaçları, arzuları, hayalleri, aşk

hakkındaki görüşleri, kullandıkları dil ve ruh hali konusunda birbirinden farkını ortaya koymaktadır:

Eda: Grafikerin ne olduğunu biliyor musun sen? O.uruktan bir şey işte. Para desen yok, havalı desen hiç değil. Kim grafiker olmak ister ki?

Işık: Sen istiyor musun Eda?

Eda: Niye isteyeyim ki bir kere ben çok güzel bir kızım. Böyle zengin biriyle evlenip lüks içinde yaşamayı hak ediyorum ben bilgisayar başında çürümeyi değil. Güzellik bir servettir, sen güzelliği başarıya çevirmediğin sürece hiçbir anlamı yok.

Işık: Başarı derken parayı mı kast ediyorsun?

Eda: Başka başarı var mı ki?

Işık: Var tabii ki mutlu olmak sevgi dolu bir ortamın olması ... Dünyada bir fark yaratabilmiş olmak, sevdiğin işi yapıyor olmak.

Eda: Tamam da öyle değil işte o mesela dünyayı gezmek istiyorsun, para lazım öyle değil mi?

Işık: Valla içten içe sinir olduğum bir insanla dünyayı dolaşacağıma gider Kumburgaz'da b.klu denize girerim daha iyi.

Kerem, uzun boylu, açık tenli, kısa siyah saçlara sahip biridir. Okulun basketbol takımında olan, kaslı, güçlü, sportif bir yapısı bulunan karakter bu nedenle ideal vücut ölçülerinden fazlasına sahiptir. Ancak anlatı içerisinde, araştırmanın ikinci bölümünde vurgulandığı gibi karakterin yeni erkeklik biçimine katkı sunan bir temsilinin bulunduğunu söylemek mümkün değildir. Okulda yıldız oyuncu olarak anılan karakterin güçlü/kaslı basketçi stereotipini oluşturan bu özelliğinin anlatıda şiddet problemini göstergelemesi için kurgulandığı görülmektedir. Halihazırda dizinin bölümlerinde karakterin yalnızca vücudunu göstermek/teşhir etmek amacıyla anlatı bütününden kopuk, skeç mantığında kurgulanan sahneler bulunmamaktadır. Karakter; aile, okul, arkadaşlık ve aşk ilişkileri içerisinde bir sorun yaşadığında içindeki öfkeyi dışarı atabilmek için basketbol oynamaktadır. Zira karakterin ciddi bir şiddet problemi bulunmaktadır. Kerem, içindeki öfkeyi dışarı atmak için basketbol oynasa da bunun yeterli gelmediği anlarda maçtaki rakibine veya hakeme nedenli-nedensiz saldırmakta, takımdan kovulmasına neden olacak şekilde yüksek oranda şiddet uygulamaktadır. Bu nedenle, genç karakterler arasındaki en agresif, öfkeli, saldırgan, çevresiyle iletişim problemi bulunan, sorunlu genç karakter Kerem'dir.

Zengin bir ailenin tek çocuğu olan karakterin bu davranışlarının nedeni ise anlatıda aile ilişkilerinin sorunlu olması üzerinden kurgulanmaktadır. Karakterin sorunlu aile yaşamı anlatıda yalnızca aile içindeki otorite ilişkisini değil, okulda kurduğu otorite

ilişkinini, okul başarısını, aşk ve arkadaşlık ilişkilerini, gelecek yaşamı hakkındaki beklentilerini, amacını, hayallerini, genel ruh halini kısacası karakterin tüm yaşamını olumsuz yönde etkileyen bir durum olarak kurgulanmaktadır. Nitekim karakter, anlatı sonuna doğru yaşadığı dönüşüme kadar gelecekte bir beklentisi olmayan, herhangi bir mesleğe ilgi duymayan, şiddet sorunu olan bir *loser* olarak temsil edilmektedir. Türkçe'ye "kaybeden" veya "ezik" olarak çevrilen *loser*, bazı karakterleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Sosyal güvencesi olmayan, maddi açıdan belirsiz veya yoksul olan, dünyaya kayıtsız, kariyer hesabında olmayan veya bu çabada başarısız olmuş karakterlerin *loser* olarak tanımlandığını söyleyen Fazlıoğlu, zaman içerisinde bu tanımlamayı aşan örneklerin olduğunu belirtmektedir. Yazar, maddi açıdan sorunları olmayan ve kadınlarla olan ilişkisinde kadınlar tarafından kabul görmeyen erkek karakterlerin de *loser* olduğunu vurgulamaktadır (2019, s. 2-5). Benzer şekilde Kerem karakteri de ailesinin maddi durumuna karşın dünyaya kayıtsız olması, anlatı sonuna dek kariyer/gelecek planı yapmaması, karşı cinsle kurduğu ilişki vb. nedenlerden dolayı *loser* özelliklerine sahiptir.

Dizide *loser* özelliklerine sahip bir diğer karakter Sinan'dır. Uzun boylu, açık tenli olan, siyah kısa saçlara ve zayıf bir bedene sahip karakterin diğer genç karakterlerden farkı, ailesiyle birlikte yaşamamasıdır. Anne ve babası boşanmış olan karakter, ailesinden kalma bakımsız bir yalıda hasta dedesi ve köpeği Paris ile birlikte yaşamakta ve dedesinin bakımını üstlenmektedir. Sinan, asosyal, içine kapanık, entelektüel düzeyde kitap okumaktan hoşlanan ancak derslere ilgi duymayıp okulu ihmal eden, gelecekte umudu olmayan, pesimist ve pasif agresif bir karakterdir. Karakter, patavatsızlık düzeyinde açık sözlüdür. Çevresindekilere genellikle kırıcı ve iğneleyici konuşan karakter, insanların zaaflarını, eksik ve zayıf taraflarını direkt ve sert bir şekilde onlarla paylaşmaktadır. İlgisiz ve sorumsuz bir ebeveyne sahip olan karakterin dedesiyle de ilişkisi sınırlıdır. Alkol sorunu yaşayan karakterin bu özelliği, anlatıda parçalanmış ailesi üzerinden kurgulanmaktadır. Kimi zaman parklarda yatıp kalkan, devamlı cebinde taşıdığı alkol matarasıyla okulda dahi alkol tüketen karakterin okulda başarılı olma, üniversiteyi kazanma, sevgili edinme, arkadaş çevresine sahip olma gibi konularda herhangi bir hevesi, çabası, beklentisi veya planı bulunmamaktadır. Dedesini kaybeden, yalıda satışa çıkarıldığında okulun deposunda yaşamaya başlayan, maddi sorunlar yaşayan, köpeği

kansere yakalanan ve tüm bunların hepsini ailesinden ve arkadaşlarından saklayıp kendini görünür kılmaktan kaçınan karakter, tüm bu özellikleri nedeniyle *loser* tanımına uygundur.

Osman, uzun boylu, açık tenli, kumral, ideal vücut ölçülerine sahip bir karakterdir. Karakter, anne ve babasıyla birlikte zengin bir ailenin evinin müstemilatında yaşamaktadır. Osman'ın babası şoför iken anlatı boyunca hiçbir şekilde görünür kılınmayan annesinin ise ev işlerine yardım ettiği belirtilmektedir. Karakter, ticari zekâsı gelişmiş, para kazanma arzusu çok yüksek, yeni iş fırsatları peşinde koşan ve çevresiyle tüm ilişkisini bu özellikler üzerinden kuran biridir. Karakterin bu özelliği, anlatıda ailesinin maddi durumunun iyi olmamasıyla açıklanmaktadır. Okulda ödev ticareti yapan, bahis yoluyla para kazanmaya çalışan ve gizli yollarla kantinin işletmesine ortak olan karakter, kantinde satılan sandviç, salata vb. yiyecekleri mahalledeki ev hanımlarına yaptırmakta ve insanlara iş imkânı sağlamaktadır. Bu nedenle karakterin diğer genç karakterlerden farkı, düzenli ve belirli bir iş/meslek aracılığıyla olmasa da gelirinin olmasıdır. Karakter, paranın kendisi için neden çok önemli olduğu sorulduğunda; *“Para düşünmemek için para kazanmak istiyorum. Parasızlık yapmak istediğin şeylerin önünde bir engeldir. Parayı düşünmemen için paranın olması lazım.”* açıklamasını yapmaktadır. Osman, bu özellikleri nedeniyle *loser* olarak kurgulanan diğer iki erkek karakterden de farklılaşmaktadır. Anlatıdaki diğer genç karakterlerin üniversite sınavını kazanma konusundaki fikirleri, istekleri ve eylemleri olumlu veya olumsuz anlamda belli iken Osman'ın konuya yaklaşımının belirsiz olduğunu söylemek mümkündür. Zira karakterler hayatta başarılı olmanın üniversiteyi kazanmaya bağlı olmadığını düşünmesine karşın Osman'ın anlatıdaki ana amacı ve gelecekte beklediği şey yalnızca iş sahibi olma ve para kazanma üzerinedir.

Elif, orta boylu, açık tenli, kızıl saçlı bir karakterdir. İl Milli Eğitim Müdürü'nün kızı olan karakter, Necdet tarafından okuldaki öğrencilere şu ifadelerle tanıtılmaktadır: *“Bu arkadaşınız sizden çok farklı. Kendisi memleketimiz için gurur kaynağı olmuş üstün bir yetenek. Viyana Sanat Okulu'na kabul edilen dünyanın sayılı gençleri arasına girmeyi başarmış bir piyano dehası kendisi”*. Başarılı, çalışkan, yetenekli, örnek, idealist ve piyano dehası olarak görülen karakterin müzikteki başarısını okul başarısı için de sürdürmesi beklendiği için karaktere Necdet tarafından okulda birtakım imtiyazlar

verilmiştir. Örneğin, karaktere camdan yapılmış bir müzik odası hazırlanmış ve okulun ders programı karakterin piyano çalışma saatlerine göre düzenlenmiştir. Karakterin amacı ve gelecekte beklediği, dünyanın sayılı müzik okullarından birinde eğitim alıp dünyaca ünlü bir piyanist olmaktır. Bu istek, anlatıda daha çok karakterin kendisinden ziyade psikolojik şiddet derecesinde baskı gördüğü ailesi tarafından dile getirilmektedir. Ancak karakter, bu durumun üzerinde baskı oluşturup oluşturmadığı sorulduğunda; “*Oluşturuyor ama borçluyum da bunu aileme, öğretmenlerime. Benim için emek veren bir sürü insan var*” demekte ve piyanoyu gerçekten sevdiğini dile getirmektedir. Karakterin dahi ve herkesten farklı biri olarak adlandırılması, okul ortamında kendisini öteki hissetmesine, asosyal ve sessiz biri olmasına neden olmaktadır. Bu nedenle karakter içinde bulunduğu ruh halini anlatıda “*müzik odası camekânlı utaniyorum ben de, egzotik hayvan gibi beni izleyecekler*” vb. ifadeleriyle dile getirmektedir. Karakterin sahip olduğu yetenek, yoğun çalışma programı ve kendisine yüklenen sorumluluğun oluşturduğu baskı, karakterin sosyalleşmesi, sevgilisi Osman’la özgürce vakit geçirebilmesi hatta sevgili edinebilmesi için anlatıda bir engel olarak kurgulanmaktadır.

Genç karakterlerin serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları ve beslenme alışkanlıklarına bakıldığında, karakterlerin çoğunlukla grup halinde, zaman zaman da ikili veya üçlü şekilde erkek erkeğe veya kız kıza sahil, deniz kenarı, büfe ve kafe/restoran gibi mekânlarda bir arada vakit geçirdiği görülmektedir. Sinan, Kerem, Eda karakterlerinin bu zamanlarda yoğun bir biçimde alkol tükettiği görülürken Osman, Işık ve Elif karakterlerinin ise çoğunlukla arkadaşlarına eşlik etmek için alkol tükettiği görülmektedir. Bununla birlikte, karakterlerin Sinan gibi alkol sorunu bulunmasa da tümü, sorunlarından uzaklaşmak, sosyalleşmek veya gelecekleri için plan yaparken düşünmek vb. nedenlerle alkol tüketmektedir. Karakterler arasında Sinan’ın aile yaşamının olmaması nedeniyle yeterli beslenmediği görülürken diğer karakterlerin ev yaşamında düzenli ve sağlıklı beslendiği ancak karakterlerin bir arada vakit geçirirken çoğunlukla *fast food* tarzı besinler tüketerek sağlıklı beslenmediği görülmektedir. Bu nedenle, genç karakterlerin beslenme alışkanlığı konusunda -Eda haricinde- birbirini etkilediğini söylemek mümkündür. Devamlı cebinde taşıdığı için sıklıkla fındık tüketen ve çevresindekilere ikram eden Osman, Elif’in fındığa alerjisi olduğunu öğrendiğinde kuru üzüm yemeye başlamaktadır. Şekeri düştüğü için devamlı fındık yediğini belirten

karakterin beslenme alışkanlığındaki bu değişim, anlatıda aşka olan düşünce ve yaklaşımının değiştiğini göstergelemek için kurgulanmaktadır. Genç karakterlerin kitle iletişim/medya araçları konusundaki tüketim davranışlarına bakıldığında ise, karakterlerin televizyon izlediği ve sinemaya gittiği anlatı içerisinde görülmemektedir. Bununla birlikte, Işık ve Sinan karakterlerinin kitap okuduğu bilgisi anlatıda diyalog aracılığıyla belirtilmekte ancak Işık hariç hiçbir karakterin -ders/test kitabı dışında anlatıda kitap okurken herhangi bir sahnesi bulunmamaktadır. Anlatının 1998-99 yıllarında geçmesiyle de ilintili olarak karakterlerden yalnızca Osman'ın cep telefonu bulunmaktadır. Karakter, telefonu yalnızca iş iletişimi için kullanmaktadır zira bu dönemde telefon kullanımı insanlar arasında henüz yaygın değildir.



Görüntü 7: Aşk 101 Dizisindeki Genç Karakterlerin Serbest Zaman Faaliyetleri ve Tüketim Alışkanlıkları

Genç Karakterler Nasıl Bir Dil Kullanmaktadır?: Dizideki genç karakterler arasından Kerem, Sinan ve Eda karakterleri yoğun bir biçimde argo ve küfür kullanmaktadır. Genç karakterler argo ve küfrü okula, hayata, gelecek yaşamlarındaki belirsizliğe, adaletsizliğe, eşitsizliğe, kendi ifadeleriyle “sisteme”, haksızlığa uğradıklarını veya anlaşılmadıklarını düşündükleri zaman kullanmaktadır. Bununla birlikte karakterler, aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde birbirlerine karşı da argo ve küfür kullanmaktadır. Örneğin Eda, sevgilisi Kerem'e öfkelenildiğinde argo ve küfür kullanmaktadır. Hâlihazırda argo ve küfür kullanımı kadından kadına, erkekten erkeğe, kadından erkeğe ve erkekten kadına tüm şekillerde söz konusudur. Bazı argo ve küfür ifadeleri, genç karakterler tarafından bir samimiyet göstergesi olarak, aralarında herhangi bir sorun yokken, samimi bir kişilerarası iletişim kurma amacıyla da kullanılmaktadır. Genç karakterlerin sahip olduğu kişilik özellikleri, kullandıkları dille bütünlük göstermektedir. Örneğin, kitap okumayı sevdiği ve felsefeye ilgi duyduğu için Sinan, genç karakterler arasından anlatım gücü en yüksek, en edebi konuşan karakterdir. Ancak

karakterin pesimist ruh hali, gelecekte beklenmesinin olmaması ve ailesiyle kurduğu ilişki nedeniyle hayata ve geleceğe karşı beslediği öfke, duygu ve düşüncelerini ifade ederken karakterin kullandığı dile ve seçtiği ifadelere yansımaktadır. Öyle ki karakter, arkadaş, sevgili, öğretmen, okul yöneticisi vb. sosyal statü ayırt etmeksizin herkese karşı açık bir şekilde argo ve küfürlü konuşabilmektedir. Benzer şekilde Kerem de ailesiyle kurduğu ilişki nedeniyle hayata ve geleceğe karşı beslediği öfkeyi veya duygu ve düşüncelerini ifade ederken argo ve küfür kullanmaktadır. Ağırlıklı olarak yaşıtı olan hemcinslerine fiziksel şiddet uygulayan karakterin argo ve küfür yüklü dili bu nedenle şiddet unsurları barındıran ifadelerden oluşmaktadır. Anlatıdaki birincil genç karakterler başta olmak üzere, okuldaki tüm öğrenciler okul müdürü Necdet için *b.k* Necdet lakabını kullanmaktadır. Necdet'in öğrencilere düşmanca hisler besleyen, çıkarıcı, yalancı, yolsuzluk yapan bir müdür olarak kurgulanması nedeniyle bu ifade, karakterin özelliğini ortaya koyan bir betimlemeye dönüştüğü için anlatıda masumlaştırılmaktadır.

Genç Karakterlerin Temsil Ettiği Bir Gençlik Tipolojisi Bulunmakta mı?: Aşk 101 dizisinde anlatının büyük bir bölümü *flashback* şeklinde kurgulanan 1998-1999 yıllarında geçtiği ve bu dönemde dünyada ve Türkiye'de rock müzik popüler olduğu için genç karakterler rockçı gençlik kültürü davranışı sergilerken görülebilmektedir. Örneğin, dizinin ikinci bölümünde birincil karakterlerin tümü, öğretmenleri Burcu ve Kemal'in sevgili olmasını sağlamak amacıyla *hard rock* müzik yapan bir müzik grubunun konserine gitmektedir. Buna ek olarak, dizide karakterler arasında geçen diyaloglar aracılığıyla Eda'nın rock müzik dinlediği belirtilmekte ve odasındaki duvarların neredeyse tamamının *rock'n roll* posterleriyle kaplı olduğu görülmektedir. Eda'nın rock dinleyip odasına erkek pop şarkıcılarının posterini asan genç kızlardan olmadığını söylemesi, asi bir genç olduğunu göstergelemek için kurgulanmaktadır. Bununla birlikte, dönemin gençlik kültürü her bölümde Şebnem Ferah, Mor ve Ötesi, Athena, Mavi Sakal, Duman, Bulutsuzluk Özlemi gibi popüler rock müzisyenlerinin ve gruplarının şarkılarına yer verilerek temsil edilmektedir. Anlatıda tercih edilen şarkıların en çok genç karakterlerin karmaşık aşk ilişkilerini betimlemek amacıyla, sonrasında yetişkinliğe geçiş

sürecinde yaşadıkları kimlik bunalımını, arkadaşlık ve aile ilişkilerindeki sorunları ve özgürlük arayışlarını betimlemek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.⁴⁷



Görüntü 8: Eda Karakterinin Odası ve Anlatıdaki Rock Konseri

4.1.2. Olay Örgüsü

Anlatının Ana Konusu ve Çatışması Nedir?: *Aşk 101* dizisini, konusu lisede geçen birçok gençlik dizisinin kamuoyuna sunumunda olduğu gibi “lise dizisi” ismiyle adlandırmak mümkündür. Ancak dizi, Işık karakteri aracılığıyla her bölüm geçmişle günümüz arasında *flashback* yoluyla bağlantı kurduğu için konusu lisede geçen gençlik dizilerine özgün bir yaklaşım getirmiştir. Nitekim dizide, 2019-2020 yıllarında olduğu görülen yetişkinlik dönemindeki Işık karakteri, 1998-1999 yıllarında İstanbul Tepebaşı Anadolu Lisesi’nde sınıf arkadaşlarıyla yaşadıklarını anlatmakta ve karakterin anlattıkları, olay örgüsünün neredeyse tamamını oluşturan *flashback* sahneleriyle gösterilmektedir. Işık’ın amacı, lise sonda dağılan arkadaş grubunu yıllar sonra lisede vakit geçirdikleri evde; yalıda bir öğle yemeğinde tekrar bir araya getirmektir. Ancak anlatının ana konusunu ve çatışmasını Işık karakterinin amacı üzerinden okumak doğru bir yaklaşım değildir. Anlatı evreninin neredeyse tamamı, *flashback* yoluyla sunulan

⁴⁷ Anlatıda genç karakterlerin aşk ilişkilerini betimleyen şarkılar; Şebnem Ferah’ın *Bu Aşk Fazla Sana* ve *Bugün* şarkıları, Levent Yüksel’in *Yeter ki Onursuz Olmasın Aşk*, Erkut Taçkın’ın *Sevmek İstiyorum* isimli şarkıları iken arkadaşlık ve aile ilişkilerinde ortaya çıkan sorunları ve özgürlük arayışlarını betimleyen şarkılara Duman’ın *Hayatı Yaşa*, Bulutsuzluk Özlemi’nin *Sözlerimi Geri Alamam*, Mavi Sakal’ın *Başladım Yürümeye*, Mor ve Ötesi’nin *Daha Mutlu Olamam*, Adamlar’ın *Acının İlacı* vb. şarkıları örnek gösterilebilir.

geçmişten oluştuğu için dizinin ana konusunu ve çatışmasını da bu noktadan hareketle açıklamak gerekmektedir.

Aşk 101, okulda çıkardıkları olaylar neticesinde disiplin kurallarına uymayan Kerem, Eda, Osman ve Sinan isimli dört öğrencinin ortak arkadaşları Işık'la bir araya gelerek öğretmenleri Burcu'nun desteğiyle okuldan atılmalarını önleme mücadelesini konu edinmektedir. Liselerarası münazara müsabakasında dört öğrenci disiplin kuruluna gitmelerine neden olacak olaylar çıkarır. Eda, konferans salonunun ışıklarıyla oynarken Osman rakip lisenin öğrencileriyle münazara için bahis oynar, Sinan'ın içki matarasından damlayan içki yangın çıkmasına neden olur ve Kerem ise bahis nedeniyle çıkan tartışmada öğrenciler arasında büyük bir kavganın çıkmasına neden olur. Çıkan yangın, arbede ve kavga nedeniyle okul, liselerarası münazara turnuvasından diskalifiye edilir. Vekil müdür Necdet, dört öğrencinin okuldan atılması için disiplin kurulunu toplar. 11'e 1 oyla, oy birliği sağlanamadığı için öğrenciler okuldan atılmaz. Öğrenciler lehine oy veren tek öğretmen Burcu'dur. Tuncay'la nişanlı olan ve Trabzon'a tayini çıkan Burcu'nun okuldan ayrılacak olması bir sonraki vukuatlarında öğrenciler için tehdit oluşturmaktadır. Zira Necdet, dört öğrenciyi okuldan atmak için ant içmişken onları koruyan tek öğretmen Burcu'dur. Bu nedenle dört öğrenci, arkadaşları Işık'ın da desteğiyle çeşitli planlar yaparak Burcu'nun okuldan ayrılmamasını sağlamaya çalışır. Beş arkadaş bunun için lisenin beden eğitimi öğretmeni Kemal'le yakınlaşmasını sağlarken Tuncay'ın da iyi bir insan ve doğru bir eş olmadığını Burcu'ya göstermeye çalışır. Toplam iki sezon yayınlanan dizinin bahsi geçen bu konu ve çatışması, karakterlerin aşk ilişkileriyle birlikte ağırlıklı olarak ilk sezon için geçerlidir. Zira ikinci sezonda dizi, beş arkadaş arasından okuldan atılan tek öğrenci olan Işık'ın okula geri alınma ve bütün genç karakterlerin üniversite sınavını kazanma mücadelesi ile karmaşık aşk ilişkilerini konu edinmektedir. Sonuç olarak, ana konusu ve çatışması bağlamında *Aşk 101* dizisi, yetişkinliğe geçiş sürecindeki genç karakterlerin gençlik dönemlerindeki aşk, arkadaşlık, aile ve okul ilişkilerini ve bu süreçteki gençlik sorunlarını konu edinerek türünün başat özelliklerini taşımaktadır.

Anlatıda Genç Karakterlerin Aşk ve Arkadaşlık İlişkileri Nasıl Kurgulanmaktadır?: Gençlik dizilerinde aşk ilişkileri, yetişkinliğe geçiş sürecindeki gençlerin bu sürece özgü yaşadıkları kimlik arayışı/bunalımı, gelecek kaygısı, iletişim

sorunları, cinselliği keşfetme gibi durum veya sorunlarla iç içe kurgulanmaktadır. Nitekim dizi *Aşk 101* ismiyle, karakterlerinin aşk konusunda herhangi tecrübeye sahip olmamasına üniversitelerde giriş niteliğindeki derslere verilen 101 koduyla atıfta bulunmaktadır. Karakterlerin aşk hakkındaki görüşlerine bakıldığında Sinan; “*Aşk saçma sapan bir duygu*”, Osman; “*Benim bildiğim biri birini seviyor ama o onu sevmiyor içine tıklıp devam ediyorsun gereksiz kafa karıştıran bir şey*”, Kerem; “*İstediyini verdiğin sürece seni sever alamayınca da bırakır gider kendini de b.k gibi hissedersin*”, Eda; “*Aşk tamamen menfaattir ... b.ktan bir duygu işte*” ve Işık “*Hepimiz aşık olmak için doğuyoruz.*” ifadelerini kullanmaktadır. Bu nedenle anlatı başlangıcında birincil karakterlerden yalnızca Işık’ın aşk hakkındaki düşünceleri olumludur.

Gençlik dizilerinde platonik aşk duygusu, genç karakterlerin aşk ilişkilerinin temsilinde sıklıkla kurgulanan trüklerden biridir. Nitekim *Aşk 101* dizisinde de üç karakterin (Işık, Kerem ve Elif) başlangıçta karşı cinsle platonik duygular beslediği ve bu nedenle sosyal yaşamlarında öfke, kıskançlık, iletişim kopukluğu gibi sorunlar yaşadığı veya çocuksu tepkiler verdiği görülmektedir. Örneğin hayatında ilk defa âşık olduğu görülen Elif, beslediği duyguları Osman’a ifade etme sorunu yaşadığı için sınıfta öğretmene Osman’ın okula telefon getirdiğini söyleyerek Osman’ın dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Elif’in sert ve çocuksu tepkileri, aşk duygusunu yönetemeyen, yetişkinliğe geçiş sürecindeki karakterin henüz sonlanmamış çocukluk dönemini göstergelemektedir. Elif ile Osman’ın arasındaki aşk ilişkisi, Osman’ın Elif’in duygularını fark etmesi ve ona karşılık vermesiyle başlamakta ancak Elif’in İtalya’ya üniversite eğitimi için gitmek zorunda kalmasıyla son bulmaktadır. Hâlihazırda birçok gençlik dizisinde, yetişkinliğe geçiş sürecinde olan sevgili çiftlerin ilişkilerini sürdürme ve gelecek yaşamlarını inşa etme konusundaki girişimleri, hayalleri, amaçları birbiriyle çatışmaktadır. Bu nedenle, çoğu aşk ilişkisi, eğitim/ayrı okullarda okuma ve/veya ayrı şehirlerde yaşama gibi nedenlerle son bulmak zorunda kalmaktadır. Kerem’in Eda’ya platonik hisler beslemesiyle başlayan ve sonrasında aşk ilişkisiyle süren Kerem-Eda ilişkisinde de benzer bir durum görülmektedir. İkilinin ilişkisi, karakterlerin ergenlik dönemlerinde ilk defa aşk duygusuyla tanışmasından ve duygularını yönetememesinden kaynaklı olarak, beraber oldukları süre içerisinde başka bir kız/erkekle kıskandırma, iletişim kopukluğu kaynaklı yanlış anlaşılma, tartışma, kavga ve ayrılıkla çoğu kez sekteye uğramaktadır.

İlişkinin yetişkinlik dönemine tanışanamaması; lise döneminde bitmesinin nedeni ise, karakterlerin birbirlerini gelecek yaşamı için engel/tehdit olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır. Karakterlerin ilişkilerini bitirdikleri sahnede aralarında geçen diyalog bahsi geçen çatışmayı açıkça göstergelemektedir:

Kerem: Senin önündeki engel biziz bence. Benden bir b.. olmaz, olmayacak ama sen acayip şeyler yapabilecek insansın. Bence ben duruyorum senin önünde. ... Bak Elif'e. Başka hiçbir şey yapmıyor, belki senin de öyle olman lazım konsantre olabilmen için. Neyse ne yolundan sapmıyor, başka bir şeye bakmıyor gezmiyor tezmiyor.

Eda: Benden bir b.. olmayacak değil mi? Ailemin beni uygun gördüğü yere tıkanıp kalacağım.

Kerem: Benim gitmem lazım, olmamam lazım senin hayatında, ben sana zarar veriyorum bizim olmamız lazım senin için.

Eda: Bu kadar zor olmak zorunda mı?



Görüntü 9: Eda ve Kerem Karakterinin Ayrılık Sahnesi

Üç aşk ilişkisi içerisinde Sinan ve Işık'ın ilişkisinde ise durum farklılık göstermektedir. Işık, anlatının başında Sinan'a platonik âşık iken devamında Sinan'la aşk yaşamaya başlamaktadır. Çiftin ilişki sürecinde yaşadığı sorunlar ve ayrılıklar; Sinan'ın yaşadığı ailevi sorunlarını Işık'tan gizlemesi, gelecekte umudunun olmaması, kimlik bunalımı yaşamaması ve *loser* özellikleriyle erkek karakterin yarattığı krizler üzerinden kurgulanmaktadır. Bu durum, ailesiyle sorunları olan gençlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde -aynı zamanda okul hayatlarında- mutlu ve başarılı olmayacağını göstergelemektedir. Zira anlatı sonunda 23 yaşında evlendiği belirtilen karakterlerin ilişkilerinin evlilikle sonuçlanması, parçalanmış bir aileye sahip olan, kimlik bunalımı yaşayan *loser* karakterin barınma sorununa çözüm bularak Kemal'in yardımıyla ev kiralaması, kendine yeni bir yaşam kurmak için mücadele etmeye başlamasından sonra gerçekleşmektedir.

Anlatıda karakterlerin cinselliği yaşama biçimleri, öpüşme ve sevişme sahneleriyle sınırlı tutularak temsil edilmektedir. Karakterlerden Eda, anlatı başında öğretmeniyle öpüşürken yakalanmaktadır ancak anlatıdan diğer genç karakterlerin ilk öpüşmelerini sevgilileriyle yaşadığı görülmektedir. Bu açıdan dizinin türünün başat özelliklerinden biri olan cinselliği keşfetme trüğünü kurguladığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, anlatıda istenmeyen hamilelik vb. sorunlar temsil edilmemektedir.

Aşk 101 dizisinde, altı kişiden oluşan arkadaş grubunda üç sevgili çiftin bulunmasıyla ilintili olarak, genç karakterlerin arkadaşlık ilişkilerinde yaşadıkları çatışmalar, aşk ilişkilerinde yaşadıkları çatışmalarla benzerlik göstermektedir. Öyle ki çiftlerin aşk ilişkilerini bitirme nedenleriyle arkadaşlık ilişkilerini lise sondayken bitirme nedenleri yine karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde oldukları için yaşadığı kimlik arayışı/bunalımı ve gelecek yaşamlarını inşa etme mücadelesiyle ilintilidir. Konuya ilişkin Sinan'ın herkesten gizli okulda yaşadığını ve yangın nedeniyle ölümden döndüğünü öğrenen genç karakterlerin aralarında geçen diyalog şu şekildedir:

*Sinan: Kedi gibi yanınıza mı yatacaktım, alt tarafı b... birer lise öğrencisiyiz işte ...
Bu hayatın kahpeliği karşısında hiçbirimizin hükmü yok
Eda: Ne yapabiliydik ki hiçbir gelirimiz yok ... Hiçbir b... yaramadığımızın resmidir
... öyle romantik aptal bir arkadaşlıkmış bizimki
Osman: Toksik bir arkadaşlık, birbirimize hiçbir faydamız yok hatta daha da aşağı çekiyoruz
Sinan: Arkadaşlık yalan, bütün ilişkiler yalan, kendimizi kandırıyoruz sadece onaylamaya çalışıyoruz birbirimizi
Kerem: Madem zehirliyoruz birbirimizi görüşmeyelim bir daha.*

Ayrılık sürecine kadar ortak bir amaç doğrultusunda birbirlerine çoğu kez destek veren, fedakârlıkta bulunan karakterlerin arkadaşlık ilişkisi, hâlihazırda ayrılık sürecine kadar ergenlik dönemine ilişkin sorun ve krizler nedeniyle çoğu kez tartışma ve kavgalarla sekteye uğramaktadır. Ergenlik döneminde başlayan arkadaşlık ilişkilerinin yetişkinlik dönemine taşınamaması, bu dönemde kimlik arayışında olan karakterlerin gelecek yaşamlarına dair beklentilerini, korkularını, kaygılarını ve verdikleri mücadeleyi ortaya koymaktadır. Bu durum, karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin sürekliliğini inşa eden, yetişkinlik dünyasının ilk tecrübelerini oluşturan ergenlik döneminin bir eşik dönemi olarak önemine ve dönüştürücü etkisine vurgu yapmaktadır.

Anlatıdaki Genç Karakterlerin Yetişkin Karakterlerle Kurduğu Otorite İlişkisi ile Karakterlerin Gençlik ve Yetişkinlik Dönemlerini Algılama Biçimleri Nasıl Kurgulanmaktadır?: Dizinin yetişkin karakterlerinin tamamına yakını öğretmenlerden ve ebeveynlerden oluşmaktadır. Yetişkin karakterlerden Burcu, idealist, dürüst, iş ahlakına önem veren, beş ana genç karakterin okuldan atılmasına karşı çıkan ve bunun için büyük çaba sarf eden okulun edebiyat öğretmenidir. Tüm öğrencilerin her zaman yanında olmaya özen gösteren, hatalarını gençlik hatası olarak gören, onları anlamaya çalışan, ceza sistemine ve öğrencilerin yarıştırılmasına karşı çıkan karakter, Eda ve Işık başta olmak üzere öğrencileriyle okul dışında da görüşmektedir. Rehber konumunda karakter, öğrencileriyle hayat, aşk, gelecek vb. konularda konuşup dertleşmekte ve bunları çoğu zaman öğrencileri evinde ağırlayıp sarhoş olana kadar şarap içerken yapmaktadır. Anlatıdaki bu öğrenci-öğretmen ilişkisi, karakterin aşk hayatının genç karakterlerin aşk hayatları kadar karmaşık olması trükü üzerinden kurulmaktadır. Zira Tuncay'dan ayrılıp Kemal'le aşk yaşamaya başlayan karakter, yol gösterip yardımcı olmaya çalıştığı genç karakterler gibi anlatıda aşk konusunda belirsizlikler, sorunlar yaşamaktadır. Karakter, tüm bu özellikleri nedeniyle öğretmenlik yaptığı lisedeki diğer öğretmenlerden ve gençlik dizilerinde birer stereotip olarak kurgulanan öğrenci dostu, iyi, anlayışlı, rehber öğretmenlerden de ayrılmaktadır.

Kemal, sakatlandığı için basketbol oynamayı bırakıp beden eğitimi öğretmenliği yapmaya başlamış, öğrenciler başta olmak üzere tüm çevresine mesafeli ve soğuk davranan ancak karizmatik bulunan bir karakterdir. Kemal'in Sinan'la arasında geçen diyalog karakterin kişilik özelliğini açık bir şekilde göstergelemektedir: *“Bak şunu açıklığa kavuşturalım. Bir kere 17 yaşındakilerden nefret ediyorum. 17 yaşımdayken kendimi de sevmezdim. Öğretmen olmaya, genç dimağları doğruya yöneltmeye en uzak insanım. Hani benle arkadaşlığından Ölü Ozanlar Derneği geyiği bekliyorsan diye söylüyorum, hayatını değiştirmeyeceğim.”* Karakterin aykırı ve agresif yapısı, anlatıda sakatlık nedeniyle basketbol oynamayı bırakmak zorunda kalmasıyla açıklanmaktadır. Buna karşın Kemal, beş genç karakter tarafından “iyi insan” olarak adlandırılmaktadır. Öyle ki Sinan, karakter için *“Soğuk moğuk ama sığır değil, bir de iyi. Özünde iyi. İyi gibi görünme derdi yok sadece, numarasız”* ifadesini kullanmaktadır. Burcu karakteri anlatıda öğrenciler için doğrudan ve açık bir şekilde rehber özelliğinde kurgulanmaktadır.

Gençlerin hata yaparak doğru yolu bulacağını düşünen, büyümek için bunun gerekli olduğuna inanan Kemal ise, genç karakterlerin sorunlarına pek çok kez gizli bir şekilde destek verdiği için anlatıda “gizli rehber” özelliği taşımaktadır. Rehber, kahramanları eğiten, koruyan ve onlara hediyeler veren karakterler için kullanılmaktadır ve özelliklerinden biri ana kahramanı motive ederek korkularını yenmesine yardımcı olmaktır. (Vogler, 2011, s. 85-89). Bu bağlamda Burcu, öğrencileriyle birlikte alkol tüketip aşk hakkında sarhoş olasıya kadar sohbet eden bir öğretmen olduğu için her ne kadar gençlik dizilerindeki rehber öğretmen stereotipinden uzaklaşsa da öğrencileri koruyan bir karakter olmasıyla bu tanıma uymaktadır. Benzer şekilde Kemal de gizli tuttuğu yardım, koruma ve hediyeleriyle (örneğin evsiz kalan Sinan’ı evsiz kaldığını bilmiyormuş gibi davranarak evinde bir süre misafir etmesi) rehber özellikleri taşımaktadır.

Genç karakterlerin Burcu ve Kemal ile kurduğu ilişki özellikle Burcu özelinde arkadaş ilişkisine yakındır. Örneğin genç karakterlerden Eda ve Sinan, Burcu ve Kemal’e siz yerine sen şeklinde hitap ederek konuşmaktadır ve Kemal bu durumdan sadece bir kere şikâyeti etmektedir. Bunun dışında, genç karakterler ile Burcu ve Kemal arasında herhangi bir otorite sorunu/krizi bulunmamaktadır.⁴⁸ Otorite ilişkisi bağlamında sorun ve krizler anlatıda genç karakterler ile Necdet karakteri arasında yaşanmaktadır. Birincil genç karakterlerin disiplin kurallarına aykırı davranışları, Necdet’i okuldaki tüm öğrenciler önünde sözlü ve fiziksel küçük düşürmeleri (örneğin kürsüdeyken karakterin üzerine boya atılması) genç karakterlerin otoriteyle olan sorununu göstergelemektedir. Ancak bu vb. olaylar Necdet’in idari gücünü öğrencilere karşı veya kendi çıkarları için kötüye kullanması sonucunda gerçekleştiği için genç karakterlerin otorite sorununu ortaya koyan eylemleri, anlatıda haklı/normal bir mücadele olarak temsil edilmekte ve eylemler masumlaştırılmaktadır.

⁴⁸ Otorite, TDK tarafından “*Yaptırma, yasak etme, emretme, itaat ettirme hakkı veya gücü, yetke, sulta, velayet*” ve “*Siyasi veya idari güç*” şeklinde tanımlanmaktadır. Kaynak: <https://sozluk.gov.tr/>



Görüntü 10: Işık Karakterinin Necdet'e Boya Attığı Sahne

Necdet, kendi çıkarları ve mevki için yolsuzluk, sahtekârlık ve yordakçılık yapan, başarısız bulduğu veya disiplini bozduğunu düşündüğünü öğrencilere tehditkâr, argo ve küfürlü konuşan, başarılı bulduğu öğrencilere ise ayrımcılık yapan, rekabet ortamı yaratıp öğrencileri yarıştırmayı tercih eden biridir. Anlatının yarısına kadar vekil müdür olduğu tahmin edilen karakterin en büyük amacı, okula müdür olmak ve okulun başarısını arttırarak başarı ve popülerlik kazanmaktır. Ancak bu amacını adil ve usullere uygun gerçekleştirmediği için ağırlıklı olarak beş ana genç karakterle sonrasında geri kalan öğrenci ve öğretmenlerle çatışmakta ve bu nedenle öğrenciler tarafından *b.k Necdet* lakabıyla anılmaktadır. Karakter, birincil genç karakterle ilgili en büyük amacını “*Ömrümden tek bir gün kalsa o günü sizi atmak için harcayacağım sosyopatlar.*” ifadesiyle dile getirmektedir. Anlatının ana konusu ve çatışması bağlamında değerlendirildiğinde karakter, genç karakterler için bir eşik gardiyanı olmaktan öte bir düşman olarak anlatıda kurgulanmaktadır. Zira eşik gardiyanları ile düşman arasında sembolik bir ilişki bulunsa da eşik gardiyanları genellikle öyküdeki başlıca düşmanlar veya rakipler değil, kahramanların macera yolunda karşılaştığı engelleri oluşturan kişilerdir (Vogler, 2011, s.97). Bu nedenle Necdet, amacı ve genç karakterler üzerinde gerçekleştirdiği çeşitli eylemler (tehdit, zorbalık, şantaj) neticesinde anlatıdaki düşman arketiptir. Halihazırda genç karakterlerin okuldaki otorite figürlerini algılama ve kodlama biçimleri de bu durumla paralel olarak iyi ve kötü kavramları üzerindedir. Öyle ki genç karakterler de Kemal ve Burcu’dan “iyi insan” olarak bahsederken Necdet’i düşman olarak adlandırmaktadır. Bu durum, anlatıda iyi-kötü çatışmasının konu edinmesinden öte, genç karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecindeki toplumsallaşma sürecini ortaya koymaktadır. Zira bu süreçte çocukluk dönemini henüz tam anlamıyla terk etmemiş olan karakterlerin yetişkinlik dünyasını algılama biçimleri, içinde buldukları dönem itibarıyla iyi ve kötü kavramları üzerinden şekillenmektedir.

Genç karakterlerin ebeveynleri ise çocukları için rehber olmaktan uzak, otorite ilişkisi bağlamında karakterlerin sorun yaşadığı, hatta anlatıdaki sınavlarını oluşturan eşik gardiyanları olarak kurgulanmaktadır. Osman karakterinin annesinin anlatıda yer bulmaması, babasının ise sınırlı sahnede görülmesi sonucunda, karakterin ailesiyle kurduğu otorite ilişkisinin sorunlu/sorunsuz olduğu yönünde bir çıkarım yapılamamaktadır. Ancak karakterin babasıyla kurduğu iletişimden literatürde bahsi geçen aile türlerinden seven-kollayan gevşek disiplinli aileye sahip olduğu görülmektedir. Aile türlerinden parçalanmış aile yapısına sahip Sinan karakterinin anne-babasının boşanmış, umursamaz, ilgisiz ebeveynler olması, karakteri düzensiz, disiplinsiz, başıboş bir hayat yaşayan *loser*'a dönüştürdüğü için bu durum, karakterin otoriteyle sorunu olduğunu değil; onun eksikliğini yaşadığını göstergelemektedir. Bu yüzden anlatıda Sinan karakteri üzerinden bir gencin yaşamını, geleceğini inşa edebilmesi için hayatında özellikle de gençlik döneminde aile figürüne/otoritesine ihtiyaç duyduğu vurgulanmaktadır.

Karakterler arasında anlatıda ailesiyle otorite sorunu yaşayan birinci karakter Kerem'dir. Kerem'in annesi, eşi Kenan'ın hegemonyasını kabul etmiş, oğluya hiçbir iletişimi bulunmayan, sessiz, edilgen bir karakterdir ve öyle ki anlatı boyunca karakterin bir iki cümleyle sınırlı diyalogu bulunmaktadır. Üst sınıfa mensup bir ailenin tek çocuğu olan Kerem, otoriter babası Kenan'ın gözünde sadece sorun çıkarıp yaşlılarıyla kavga eden, okumaya ve çalışmaya hevesi olmayan, tembel, serseri, sorumsuz biridir. Bu nedenle Kenan, Kerem için *"40 yaşına kadar çalışmıyoruz, niye çalışsın ki Kenan Öz'ün oğlu. ... Kırkından sonra çalışır mıyız, çalışmayız babayı gömeriz mirası ezeriz ha?"* ifadesini kullanmaktadır. Kenan'ın oğlu için idealleri ve beklentileri bulunmasına karşın oğluna sevgi göstermemesi hatta sözlü ve psikolojik şiddet uygulaması, anlatıda Kerem'in şiddet eğiliminin nedeni olarak kurgulanmaktadır. Bu yüzden baba-oğul arasındaki otorite krizinde sorumlu olan taraf anlatıda baba olarak sunulmaktadır. Babasının takdirini kazanmak isteyen karakter, aşırı otoriter davranışları karşısında babasına kin duymakta ve öfkelenmektedir. Öyle ki karakter, okuldan atılma ihtimalinde bile babasının aşağılayarak yaptığı yardım teklifini reddederek *"... aklının hayalinin alamayacağı manyaklıklar yaparım rezil ederim seni. En önemlisi bu değil mi, aman rezil olmayayım. Ederim, gider adam bıçaklar hapse girerim umurumda değil yaparım."*

ifadesini kullanmaktadır. Tüm bu nedenler neticesinde karakterin ailesi baskıcı-itici-sevgisiz aile ve geleneksel ataerkil aile türüne yakınlık göstermektedir. Kerem'in babasıyla yaşadığı otorite sorunu/krizi, karakterin şiddet sorunundan öte aşk ve arkadaşlık ilişkileri dâhil tüm sosyal yaşamını, kendine olan inancını, güvenini, gelecekteki umudunu, beklentisini etkileyen, karakterin *loser* olmasına neden olan bir sınav olarak anlatıda kurgulanmaktadır. Karakter, bu sınavı anlatı sonunda üniversite sınavını ilk yüze girip kazanarak başka bir ifadeyle kendini kanıtlayıp babasının takdirini kazanarak aşmaktadır.



Görüntü 11: Kerem ve Elif'in Ebeveynleri ile Osman'ın Babası

Anlatıda ailesiyle otorite sorunu yaşayan ikinci genç karakter, üst sınıfa mensup bir ailenin tek çocuğu olan Elif'tir. Karakterin ailesi geleneksel ataerkil aile ve sevgisizlik haricinde baskıcı-itici-sevgisiz aile türlerinden özellikleri taşımaktadır. Elif'in babası Yıldray, Kerem'in babası gibi psikolojik şiddet uygulayacak kadar olmasa da otoriter bir babadır ve yetenek sınavını kazanması için kızının aşk ve arkadaşlık ilişkilerinden egzersiz saatlerine kadar bütün eylemlerine baskıcı bir şekilde müdahale etmektedir. Elif ve Kerem'in ailelerinin ortak noktası her iki ailenin ataerkil bir yapıya sahip olmasıdır. Ancak Elif'in annesi Kerem'in annesi gibi edilgen değildir zira karakter, Elif üzerinde en az Yıldray kadar baskı kurmaktadır. Bu nedenle Elif, anlatıda birkaç kez evden kaçıp sevgilisiyle buluşarak otoriteye gizli bir şekilde karşı çıkmaktadır ancak yakalandığında ailesinin kurallarını ve otoritesini tekrar kabul etmek zorunda kalmaktadır. Bu otorite, karakterin aşk ve arkadaşlık ilişkilerini bitirecek düzeyde baskıcı olduğu için anlatıda otoriteyi kabul eden ve bundan olumsuz anlamda en çok etkilenen genç karakter Elif'tir.

Kerem ve Elif karakterlerinin ataerkil ailelerine karşın Eda ve Işık'ın aileleri anaerkil özellikler göstermektedir. Bu nedenle Eda ve Işık karakterlerinin aile içinde otorite sorunu yaşadığı kişiler, diğer karakterlere kıyasla anneleridir. Işık'ın annesinin

otoriter olması nedeniyle genç karakterin ailesi sıkı disiplinli sevecen aile türüne daha uygunken Eda'nın ailesi annesinin daha az otoriter olması nedeniyle seven-kollayan gevşek disiplinli aile türüne daha yakındır. Karakterlerden orta sınıf bir ailenin tek çocuğu olan Işık, kuralcı ve disiplinli olan annesinin izni ve onayı olmadan hareket etmeyi doğru bulmayan bir karakterdir. Işık'ın anlatıda ailesiyle yaşadığı otorite sorunu, okuldan atılma sürecinde yalnızca annesiyle gerçekleşmektedir. Zira Eda ve Işık karakterlerinin babalarının anlatı boyunca herhangi bir diyalogu bulunmamakta ve karakterler edilgen temsil edilmektedir. Işık'ın annesi, kızının örnek bir öğrenciyken arkadaşlarının kurbanı olduğu için okuldan atıldığını düşünmektedir. Bu nedenle Işık'ın geleceği ve başarısı için arkadaşlık ilişkilerine, eve giriş çıkış saatlerine ve diğer tüm eylemlerine yasaklar koymayı gerekli görmektedir.

Işık'ın annesiyle benzer bir amaca Eda'nın annesi de sahiptir. Eda, orta sınıf bir ailenin tek çocuğudur. Eda'nın annesi Eda'yı zengin bir ailenin oğlu Emre ile evlendirmek istemekte ve kızının haberi olmadan Emre'nin ailesini kız istemeye çağırılmaktadır. Anne, kızını istemediği halde *“İstersen Emre'yle Amerika'ya gittiğinde şey oku, yani resim, grafik ne istiyorsan işte. Hem hayatını kurtarırsın hem istediğin olur”* ifadesiyle amacına kızını manipüle ederek ulaşmaya çalışmaktadır. Karakterin sahnenin devamında kullandığı cümle, anlatıdaki ebeveynlerin gençliği algılama biçimlerini ortaya koyması açısından önemlidir. Öyle ki anne, Eda'ya *“Sen bir düşün, ben sana sevdiğin şu kakaodan yapayım”* ifadesini kullanarak yetişkinliğe geçiş sürecindeki karaktere çocuk gibi davranmakta ve onun adına düşünüp kararlarını manipüle etmektedir. Kerem, Elif, Eda ve Işık karakterlerinin ebeveynleri, tüm kuralları, kısıtlamaları, yasaklamaları kısacası genç karakterler üzerindeki baskıcı/manipülatif otoritelerini anlatıda çocuklarının geleceğini, gelecekteki hayatlarını ve/veya iş hayatlarını, başarılarını gözeterek bu amaç üzerinden kurmaktadır. Bu amaç ise anlatıda yetişkin karakterlerin gençlik dönemini yönlendirilmeye muhtaç, kararsızlık, bocalama, hata ve yanılgılarla dolu, bunalımlı geçen, tecrübeden yoksun bir süreç olarak algılamasıyla açıklanmaktadır. Bu bağlamda *Aşk 101* dizisi, yetişkin karakterlerinin gençliği algılama biçimlerini literatürde bahsi geçen özelliklere uygun kurgulamaktadır.



Görüntü 12: Işık ve Eda'nın Annesi ile Sinan'ın Ebeveynleri

Genç karakterlerin ailesiyle veya Necdet gibi okula ilişkin otorite figürleriyle yaşadıkları sorun ve krizlerin yoğunluğu arttıkça yetişkinliği algılama biçimleri de aynı oranda olumsuz etkilenmektedir. Anlatı genelinde -Işık ve Elif gibi- ailesiyle zaman zaman sorunlar yaşasa da aile otoritesini kabul eden karakterlerin yetişkinleri/yetişkinliği algılama biçimlerinde ise teslimiyetçi bir tutum görülmektedir. Sinan, Eda, Osman ve Kerem karakterleri, yetişkinlerin mevcut ve gelecek yaşamla ilgili düşüncelerini, tavsiyelerini, planlarını, otorite kurma yöntemlerini, söylemlerini muhalif okumaya tabii tutarken Işık ve Elif ise çoğunlukla hâkim okumayla kabul etmektedir. Örneğin, rock konserine gitmek isteyen Işık “*Annem konsere gitmeme izin vermez. Ne oluyorsa öyle yerlerde oluyormuş. ... kızlar erkekler sigara içki falan*” ve “*koskoca kadın*”, “*bir bildiği vardır sonuçta*” ifadeleriyle yetişkin olduğu için annesinin düşüncesine olan güvenini belirtmektedir. Ancak Eda “*Yaşının büyük olması senden daha iyi bildiği anlamına gelmez, o ne yaşamış kim olarak konuşuyor*” derken Sinan ise “*Biz niye saygı duyuyoruz onun fikirlerine, annem öyle söyledi demek ki doğru. ... o zaman biz hiçbir şey düşünmeyelim bizden önce yaşamışlar var zaten. Bir de şey var biz babadan böyle gördük.*” ifadesini kullanmaktadır. Hâlihazırda bahsi geçen muhalif okuma yapan karakterler, yetişkinleri ve/veya yetişkinliğin dünyasını anlatıda çeşitli argo ve küfürlerle nitelenmektedir.

Anlatıdaki Genç Karakterlerin Sorunları Nelerdir? Dizilerde Gençlik Sorunları Nasıl Kurgulanmaktadır?: Aşk 101 dizisindeki genç karakterlerin bireysel ve arkadaş grubu özelinde birçok gençlik sorunları bulunmaktadır. Karakterlerin arkadaş grubu özelinde başlıca ortak sorunları eğitim sorunudur. Okuldan atılma tehlikesiyle birkaç kez karşı karşıya kalan karakterlerin eğitim hayatlarının sonlanma ihtimali, karakterlerin diğer sorunlarının de nedenini oluşturmaktadır. Örneğin, dört karakter (Kerem, Eda, Osman ve Sinan), arkadaşları Işık'ın okuldan atılmaması için Necdet'in tehdit ve

şantajlarını kabul etmek zorunda kalır. Dört öğrenciye arabasını yıkatan, kahvesini yaptıran, ayak işlerine koşturan Necdet, bu vb. eylemleri okuldaki tüm öğrencilerin tanık olacağı şekilde yaparak öğrencilere psikolojik şiddet uygulamaktadır. Bu nedenle dizi, gençlik sorunlarından biri olan okulda şiddet olgusunu, fiziksel ya da akran zorbalığı gibi yaygın gençlik sorunları üzerinden kurgulamamaktadır. Anlatıda psikolojik şiddet kapsamına giren bir diğer gençlik sorunu, gruptan dışlamadır. Necdet, üniversite sınavını kazanıp okul başarısını arttırmaları için başarılı öğrencileri A sınıfı altında toplamaktadır. Her ay yapılan seviye tespit sınavında başarılı olan öğrencilerin A sınıfına girdiği ve ayrıcalıklı eğitim aldığı bu sistemde, başarılı öğrenciler rozetle ödüllendirilmekte ve fotoğrafları koridordaki başarı tablosuna asılmaktadır. *“Bu rozetler hiç çıkmayacak arkadaşlar. Böylece kimin kim olduğunu hepimiz her gün her an görebileceğiz”* diyerek öğrenciler arasında ayrımcılık yapan Necdet, öğle tatillerini yarıya indirmekte ve koridorlarda karartma uygulaması yapmaktadır. Tüm bu uygulamalar, A sınıfına giremeyen öğrencilerin gruptan dışlanmasına, başarılı öğrencilere kin beslemesine neden olurken A sınıfındaki öğrencilerde ise stres ve kaygı bozukluğu başta olmak üzere çeşitli psikolojik sorunlara neden olmaktadır. Öyle ki “gözlükler” isimli çalışkan öğrenci grubunda stres kaynaklı egzama sorunu ortaya çıkmakta ve bir öğrenci başarı sırası düşünce atak geçirmektedir.

Dizinin ikinci sezonunda, öğrencilerin liseden mezun olma ve üniversite sınavına hazırlanma sürecinde yaşadıkları sınav stresinin bir gençlik sorunu olarak kurgulandığı görölmektedir. Öyle ki üniversite sınavını kazanma baskısı ve stresi, anlatıda birincil karakterler dâhil başarılı başarısız tüm öğrencilerin birincil sorunu olarak kurgulanmaktadır. Eda karakterinin *“Dershanede hocalar sınavda çişiniz gelirse tutmayın altınaza yapın falan diyorlarmış. ... Ya bez bağlayacağım diyen vardı duydum.”*, Sinan karakterinin *“İnsanın haysiyetine aykırı. Ayrıca hayatını üç saatin belirlediği gerçeği de baya s.... değil mi?”* vb. diyalogları üzerinden sınav uygulamasının ve stresinin lise gençliğinin en önemli sorunlarından biri olduğu ve psikolojilerini kötü etkilediği didaktik bir şekilde vurgulanmaktadır.

Genç karakterlerin gençlik sorunları bireysel olarak değerlendirildiğinde Sinan karakterinin barınma sorunu bulunmaktadır. Karakter, anne ve babasının yalıyı satmayı istemesinden sonra kiralık ev bulana kadar herkesten gizleyerek bir süre okulun

deposunda yaşamaktadır. Burada ısınma, temizlik/yıkanma ve beslenme sorunları yaşayan karakter, neden olduğu yangında ölüm tehlikesi atlatmaktadır. Sinan'ın diğer gençlik sorunları; aşırı alkol kullanımı, kişilerarası iletişim ve yalnızlık başlığı altında özetlenebilir. Eda karakterinin gençlik sorunları; gelecek kaygısı, kimlik arayışı ve bunalımı, ideal vücut ölçülerine sahip olma/güzel görünme takıntısıdır. Kerem karakterinin gençlik sorunları; şiddet, anomi (amaçsızlık ve kuralsızlık), kendini yararsız hissetme, kimlik bunalımı, gelecek kaygısı, aile ve aşk ilişkilerinde yaşadığı iletişim sorunlarıdır. Işık ve Elif karakterlerinin ailelerinin evden dışarı çıkma konusunda getirdiği kısıtlama ve yasaklar neticesinde özgürlük sorunu bulunmaktadır. Işık, okuldan atıldığı için gelecek kaygısına sahipken Elif, başarı baskısı nedeniyle gelecek kaygısı, yoğun baskı ve stres sorununa sahiptir. Ailesinin sosyo ekonomik durumundan dolayı para kazanmayı birinci önceliği haline getiren Osman karakterinin gençlik sorunu, maddi kaygılar ve gelecek kaygısı olarak öne çıkmakta ve karakter, okul kantininin işletmesini başkasına kaptırdığı için görece işsizlik sorunu yaşamaktadır. Genç karakterlerin anlatıdaki diğer gençlik sorunları ise kuşaklar arası çatışma ve aile sorunlarından oluşmaktadır. Sonuç olarak, *Aşk 101* dizisinin literatürde belirtilen gençlik sorunlarının tamamına yakını anlatısında kurguladığı görülmektedir.

Anlatı Genç Karakterler İçin Nasıl Sonuçlanmaktadır? Anlatının İzleyici Kitlesine Sunduğu Mesaj ve Söylemi Nedir?: Anlatı, birincil karakterlerin yetişkinlik döneminde Işık'ın davetiyle Sinan'ın gençlik döneminde yaşadığı yalıda yıllar sonra öğle yemeğinde bir araya gelip geçmişi yâd etmesiyle son bulmaktadır. Anlatı sonunda *flashback* sahneleriyle birincil genç karakterlerin hayatlarının dönüm noktası olarak sunulan üniversite sınavını kazandığı görülmektedir. Aileleri ve okuldaki yöneticiler/öğretmenler tarafından sınavı kazanma ihtimali görülmeyen, bu konuda psikolojik baskı gören, okuldaki A sınıfına girmeye hiç hak kazanamamış karakterler, sınav öncesi yoğun bir çalışma dönemi geçirmiştir. Birincil karakterlerin en sorunlu öğrencisi olarak kurgulanan Kerem, Eda'nın ders kayıtlarını dinleyerek sınava hazırlanmıştır. İlk yüze girerek sınavı kazanan Kerem'in yetişkinlik döneminde başarılı bir ceza avukatı olduğu görülmektedir. Üniversiteyi bitirdiği görülen Işık karakterinin yetişkinlik döneminde hangi mesleği yaptığı belirtilmezken Sinan'ın yazar, Eda'nın New York'ta grafiker, Osman'ın yatırımcı, Elif'in ise İtalya'da müzisyen olarak hayatını sürdürdüğü görülmektedir.

Gençlik dönemlerinde aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde, okul ve aile yaşamlarında sorunlar yaşayıp çeşitli sınavlar veren, gelecek kaygısı/korkusu yaşayan birincil genç karakterler, yetişkinlik döneminde başarılı ve zengin/varlıklı birer yetişkin olarak görülmektedir. Altı genç karakter arasındaki üç çiftten yalnızca Işık ve Sinan'ın aşk ilişkisinin evlilikle mutlu sonlandığı, Eda, Kerem ve Osman karakterlerinin gençlik döneminde yaşadığı aşk ilişkilerini yetişkinlik döneminde unutmadığı ve hayatına devam etmekte zorlandığı görülmektedir. Bununla birlikte, lise son sınıfta ayrılma kararı alan arkadaşlar, birbirlerine sordukları “*Bir daha böyle içten bir ilişki kurabildiniz mi?*” sorusuna “*Yok asla*” yanıtı vermektedir. Yetişkinlik döneminde evlenmiş olan Burcu ve Kemal karakterleri ise yaşlılık dönemlerinde genç karakterlerin mezun olduğu lisede müdürlük yapmakta ve mutlu bir yaşam sürmektedir.



Görüntü 13: Aşk 101 Dizisindeki Birincil Karakterlerin Yetişkinlik ve Gençlik Dönemleri

Bu nedenle *Aşk 101* dizisi, gençlik döneminde gerekli özveri ve çalışma gösterildiği takdirde yetişkinlik döneminde başarıya ulaşılacağını ancak başarının insan hayatında bir değer olmadığını vurgulamaktadır. Anlatısında kurguladığı karmaşık aşk ve arkadaşlık ilişkileri üzerinden, gerek gençlik döneminde yaşanan sorunların çözümünde gerekse gelecek yaşam için ortaya konan mücadele biçimlerinde, başarı odaklı hareket etmenin yetişkinlik ve yaşlılık döneminde mutluluk getirmediği mesajını veren dizi, izleyicisine başarılı, sorunsuz ve mutlu bir yetişkinlik -hatta yaşlılık döneminin- inşasında gençlik döneminin önemini ortaya koymaktadır.

4.1.3 Yer

Anlatıda Genç Karakterlerin Ev, Okul ve Diğer Mekânlarla Kurduğu İlişki Nasıl Kurgulanmaktadır? Mekânlar Neyi Temsil Etmektedir?: İstanbul Şişli’de çekilen Aşk

101 dizisinde karakterlerin en çok vakit geçirdiği mekânlar; okul, ev, sahil; deniz kenarı ve kafe/restoran şeklinde sıralanmaktadır. Giddens'a göre toplumsallaşma eyleyenlerinden biri okuldur. Yazarın ifadesiyle;

Okula gitmek biçimsel bir süreçtir: Öğrenciler konulara ilişkin belirli bir müfredatı izlerler. ... Çocukların sınıfta sessiz olmaları, derslerde dikkatli olmaları ve okul disiplin kurallarına uymaları beklenir. Öğretim kadrosunun yetkesini kabul etmeleri ve karşılık vermeleri beklenir. Öğretmenlerin tepkileri aynı zamanda, çocukların kendilerine ilişkin beklentilerini de etkiler. Bu beklentiler de giderek onların okulu bitirdiklerinde çalışacakları iş yaşantılarına bağlanacaktır. Akran grupları çokluk okulda oluşturulur; çocukları yaşlarına göre farklı sınıflarda tutmak da bu grupların etkilerini artırır (2012, s.206).

Cerit'in ifadesine göre, öğrenci okula gelişmek ve yetişmek için gelmektedir. Okulda öğrenciye hayatı boyunca ihtiyacı olacağına inanılan bilgi ve beceriler kazandırılmakta ve bireyin toplumun istediği bir birey hâline dönüştürülmesi sağlanmaktadır (2008, s.706). Yazarların ifadelerinden hareketle okul; öğrenciyi geleceğe, iş yaşamına hazırlayan, içerisinde akran; arkadaşlık, öğretmen-öğrenci vb. ilişkilerin kurulduğu, disiplinli hareket etmeyi şart koyan bir kurumdur. *Aşk 101* dizisinde okul, genç karakterlerin mevcut ve gelecek yaşamları için karşı karşıya kaldıkları sorunların faili olduğu ana mekân olarak temsil edilmektedir. Anlatı başlangıcında okulda çeşitli disiplin suçları işleyen genç karakterler aynı zamanda derslerini dinlememekte ve sınavlarına hazırlanmamaktadır. Okula önem vermediği görülen karakterlerden Sinan, okulda çeşitli alanlarda alkol kullanmaktadır. Başlangıçta karakterlerin disiplinsizliği olarak adlandırılabilen bu durumun anlatı devamında Burcu ile Kemal dışında kalan öğretmenlerin ve bir otorite olarak müdürün uygulamalarından ve gençliği/gençleri algılama biçimlerinden kaynaklandığı görülmektedir. Zira okuldaki öğrenciler arasında gençlik dizilerinde yaygın bir biçimde kullanılan akran zorbalığı bulunmamakta aksine öğrenciler -anlatı bütününde- olumlu ilişkiler içerisinde temsil edilmektedir. Anlatıda okul mekânı aracılığıyla kurulan çatışma, öğrenci-öğrenci ilişkisi üzerinden değil; öğrenci-öğretmen ve öğretmen-öğretmen ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Necdet karakterinin çoğu zaman veli desteğiyle birlikte öğrencileri ayrıştıran uygulamaları ve geri kalan öğretmenlerin tamamına yakınının bu uygulamalara destek vermesi, toplumsallaşma eyleyeni olan okulun kutsallığını ters yüz etmektedir. Bu nedenle okul, genç karakterlerin olumlu akran ilişkileri kurabildiği ancak geleceğe/gelecek yaşama, iş

yaşamına hazırlamayan, disiplinsiz, aykırı ve çatışmacı hareket etmeyi ortaya çıkaran bir mekâna dönüşmektedir. Okulun fail olarak temsil edilmesi ise genç karakterlerin sorunlu davranışlarını masumlaştırmaktadır.

Ev, kişinin yaşamını sürdürdüğü, diğerleriyle yaşadığı, yeni yaşamlar ve sosyal kategoriler oluşturduğu fiziksel, sosyal ve psikolojik etkileşimler içeren bir kavram ve mekândır. Ev, insanın çevreyle olan en yakın ve özel ilişkisidir (İnceoğlu, 1999, s.73). Anne-baba-çocuğun bir arada yaşadığı parçalanmamış ailelerde ev, aile üyelerinin temel gereksinimlerinin karşılandığı mekândır. Özellikle çocukların ve gençlerin aile gereksinimleri; değerli olma duygusu, güven ortamı, yakınlık ve dayanışma duygusu, sorumluluk duygusu, zorluklarla mücadele ederek onların üstesinden gelmeyi öğrenme, mutluluk ve kendisini gerçekleştirme ortamı, sağlıklı manevi yaşamın temellerini oluşturma ortamı şeklinde açıklanmaktadır.⁴⁹ *Aşk 101* dizisinde karakterlerin vakit geçirdiği ev mekânı; kendilerinin, arkadaşlarının, öğretmenlerinin ve akrabalarının evi şeklinde sıralanmaktadır. Kerem ve Sinan karakterleri için ev, anlatıda karakterlerin aile gereksinimlerini karşılayamadığı mekân olarak temsil edilmektedir. Öyle ki Kerem anlatıda aile üyeleriyle bu nedenlerden dolayı ev içinde vakit geçirmekten kaçınırken Sinan ise parçalanmış ailesinin neden olduğu sorunlar neticesinde hiçbir aile gereksinimini karşılayamadığı gibi evsiz kalarak bir süre okulda ve öğretmenin evinde yaşamak zorunda kalmaktadır.

Annesinin belirlediği kurallar çerçevesinde ailesiyle birlikte disiplinli ancak mutlu bir aile/ev yaşamı süren Işık, okuldan atıldıktan sonra annesinin verdiği cezayla bir süre teyzesiyle birlikte yaşamaktadır. Bu nedenle ev, mekân olarak karakter için sorumluluk duygusuna sahip olması amacıyla ceza mekanizmasının bir aracı olarak kurgulanmaktadır. Elif ve Eda karakterleri ise anlatıda evden kaçma davranışı göstererek diğer genç karakterlerden ayrışmaktadır. Evden kaçan çocuk/gençlerin aileden algıladıkları sosyal destek düzeylerinin düşük olduğu, ebeveynlerinden fiziksel istismara maruz kalabildiği, sigara ve alkol kullanabildiği, intihar girişiminde bulunabildiği, öz yaralama, okuldan kaçma, okul devamsızlığı ve okul terki davranışı sergileyebildiği, alkol ve uyuşturucu madde kullanan arkadaşlarının bulunabildiğini belirtilmektedir

⁴⁹ https://mehmetapi.meb.k12.tr/icerikler/ailenin-temel-gereksinimleri-nelerdir_332199.html

(Yüksel ve Koçtürk, 2018, s.889). Karakterlerden Elif için ev, aile tarafından başarılı olmakla baskılanan, katı kuralların, uygulamaların bulunduğu, okuldan daha disiplinli olan bir mekândır. Öyle ki bu durum, karakterin evden kaçıp sevgilisiyle buluşma nedenini oluşturmaktadır. Eda için ev, evlenmek baskısının hâkim olduğu, kendini gerçekleştirme konusunda aile gereksiniminin karşılanamadığı bir mekândır. Karakter, kendisini istemeye geldikleri gece, annesinin uygun gördüğü kişiyle evlenmek istemediği için sevgilisi Kerem’le kaçmaktadır. Bu nedenle her iki genç karakter, farklı nedenlerle ailelerinden alımladıkları sosyal destek düzeylerinin düşük olması nedeniyle kaçma davranışı göstermektedir. Bununla birlikte, dizideki sahil; deniz kenarı ve kafe/restoran mekânları ise genç karakterlerin sosyalleştikleri alanlar olmaktan önce, okul ve evde karşılaştıkları sorunlara çözüm bulmak için bir araya geldikleri mekânlar olarak anlatıda kurgulanmaktadır.

4.1.4. Zaman

Anlatı Hangi Zamanda Geçmektedir? Diziler Üretildiği Dönemin Toplumsal Yapısını ve Gençlik Kültürünü Nasıl Temsil Etmektedir? Dizilerin Döneme İlişkin Mesajı ve/veya Eleştirisi Varsa Nedir?: Aşk 101, 2019-2020 yılında olduğu görülen yetişkinlik dönemindeki birincil karakterlerin *flashback* yoluyla sahnelenen 1998-1999 yıllarındaki lise yaşamlarını konu edinmektedir. Dizinin 2019-2020 yılında geçen sahnelerinin anlatı içerisinde sınırlı sahneyle yer alması nedeniyle dizinin bu döneme ilişkin toplumsal yapısını yansıtan göstergelere sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak söz konusu 1998-1999 yılları olduğunda karakterlerden Işık, bu dönemi “*İnsanların farklı olmayı cezalandırdığı zamanlardı işte. Değişiksen git sırayı bozma sıradan ol.*” ifadesiyle özetlemektedir. Sahnede genç karakterlerin döneme ilişkin eleştirisi, okuldan atılmaları için toplanan disiplin kurulunun kararını ve o dönemde yaşadıkları sorunları konuşurken ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, anlatı sonunda okul ve aile olgusunun birer otorite figürü olarak genç bireyler ve gelecekleri üzerinde tahakküm kurabildiği; eğitim ve değer sorununun Türkiye’nin yeni bir sorunu olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Öyle ki anlatıdaki tüm öğrenci karakterler, toplumsal saygınlık kazanmak ve refah düzeyi iyi bir yaşam sürebilmek için üniversite sınavını kazanmanın şart olduğunu düşünmekte, buna ulaşmak için mücadele etmekte ve bu süreçte yoğun kaygı ve stres yaşamaktadır. Mevki

ve nüfuz sahibi olan ancak değerleri bulunmayan otorite figürleriyle de mücadele içine giren gençler, mevcut ve gelecekteki yaşamları üzerindeki tahakkümü ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Bu açıdan dizinin anlatısındaki genç karakterler üzerinden döneminin gençlik kültürünü mücadelecilik olarak kurguladığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte anlatı, eğitim ve değerler konusunda ortaya koyduğu eleştiri ile bugün hala çözüme ulaşmamış sorunların geçmişle olan bağıntısını yapmayı mümkün kılmaktadır.

4.2. *Hiç* Dizisinde Gençliğin Temsili

4.2.1. Karakter

Anlatıdaki Birincil, İkincil ve Üçüncül Karakterler Kimlerdir?: *Hiç* dizisinin birincil genç karakteri ile ikincil genç karakterleri (Kaan, Eylül ve Deniz) arasında keskin ayrımlar bulunmamaktadır. Ancak anlatının ana konusu ve çatışması ile başlangıcı ve sonu değerlendirildiğinde Yusuf karakterinin birincil; Kaan, Eylül, Deniz, Doğa, Peri, Emre, Volkan ve Sercan karakterlerinin ikincil; Nil, Cansu, Buse, Selma, Jamal ve Bilo karakterlerinin anlatının üçüncül genç karakterleri olduğu görülmektedir. Aynı üniversitede öğrenci olan genç karakterlerin hepsinin 20’li yaşlarının başındadır. Kaan’ın annesi Tülay karakterinin anlatıdaki ikincil; okuldaki hademe Zafer ve Doğa’nın annesi Özlem’in üçüncül yetişkin karakterler olduğu görülmektedir. Sonuç olarak, *Hiç* dizisinde analiz edilecek toplamda 15 genç karakter bulunmaktadır.



Görüntü 14: *Hiç* Dizisindeki Yusuf, Eylül, Volkan ve Deniz Karakterleri

Genç Karakterlerin Özellikleri ve Amaçları, Beklentileri, Gelecek Planları, Davranış Biçimleri, Serbest Zaman Faaliyetleri, Tüketim Alışkanlıkları Nedir?: Anlatının birincil karakteri Yusuf, orta boylu, açık tenli, kumral, başarılı bir hukuk

öğrencisidir. Karakterin odasındaki raftan boks turnuvasından madalya kazandığı görülmekte ancak konuya ilişkin anlatıda başka bir bulguya rastlanmamaktadır. Karakterin okuldan kalan zamanlarda bir kafede garsonluk ve bulaşıkçılık yaptığı görülmektedir. Karakterin amacı ve gelecek yaşamdan beklentisi, uyuşturucu kullandığı sahnede gördüğü halüsinasyonla ortaya konmaktadır. Karakter bu sahnede başarılı, toplum tarafından takdir edilen, alkışlanan ve omuzlarda taşınan biri olduğunu hayal etmektedir. Okulu iyi bir dereceyle bitirmeyi hedefleyen ve derslerinde başarılı olduğu belirtilen Yusuf, arkadaşları için her türlü fedakârlığı yapabilecek düzeyde arkadaşlığa önem veren ve arkadaş grubunun lideri olarak öne çıkan, zeki, akıllı, disiplinli ve soğukkanlı bir karakterdir. Karakter, Deniz’le tartıştığı esnada kendini “*Ben kendimi akıllı bir adam sanırdım. Tamam, herkesi her şeyi bilemem de... Ben bir olayın içine düştüğümde önce izlerim, anlarım, çözümlerim, analiz ederim. İyi bilen olmasam da kaybeden olmam. E babasız büyüdük tabii g... kollayacaksın, başının çaresine bakacaksın*” ifadeleriyle özetlemektedir. Anlatıda annesi hakkında herhangi bir bilgi verilmeyen karakter, çocukluk döneminde babasının yatalak hasta olduğunu ve maddi yetersizlikten dolayı hayatını kaybettiğini belirtmektedir. Hayatın kendisine adil davranmadığını söyleyen karakter; “*Ben zaten bu hak etme mevzusunu çok kafaya taktım ama çıkamadım içinden. Babam mesela, zamanında bulsaydım parayı ameliyat olurdu, şimdi yaşıyor olurdu*” ifadesini kullanmaktadır. Karakterin çocukluk travmasından dolayı mevcut ve gelecek yaşamı için adalet arayışında olduğu ve bu nedenle hukuk okumayı tercih ettiği görülmektedir. Karakterin uyuşturucu üretip satmaya başlaması da benzer bir adalet arayışıyla anlatıda masumlaştırılmaktadır. Arkadaşı Eylül’ün kesilen bursunun parasını ödemek için uyuşturucu üretip satmaya başlayan karakter, anlatının devamında okuldaki hademe Zafer’in çocuğunun tedavisi ve zor durumdaki öğrenciler için de bu eylemi gerçekleştirmektedir. Serbest zamanlarında kafede garsonluk ve bulaşıkçılık ile uyuşturucu üretimi ve ticareti yapan, maddi imkânsızlıklar yaşayan, yetim, öksüz, kendi kaderini tayin etme hakkı elinden alınmış ve bu nedenle suça bulaşmak zorunda kalmış karakterin “özünde iyi insan” olarak kurgulanması, sorunlu ve suç teşkil eden davranışları masumlaştırılmaktadır.

Eylül, orta boylu, açık tenli, kumral biridir ve anlatıda hangi bölümü okuduğu belirtilmeyen bir üniversite öğrencisidir. Karakter, okuldan kalan serbest zamanlarında

Yusuf'la birlikte bir kafede garsonluk ve bulaşıkçılık yapmaktadır. Agresif, asabi ve sinirli bir yapıya sahip olan karakterin bu özelliği, eski sevgilisi Kaan'la cinsel ilişkiye girdikleri esnada Kaan'ın çektiği bir videonun yayılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasından kaynaklanmaktadır. Öfke sorunu yaşayan karakterin duygularını çevresiyle paylaşmak yerine şiir yazmayı tercih ettiği görülmektedir. Anlatıda karakterin Yusuf'la benzer şekilde babasını çocukken maddi imkânsızlıklar nedeniyle kaybettiği belirtilmektedir. Yusuf'un öğrenci evinde değil; kendi evinde tek başına yaşadığı görülen karakterin annesi hakkında anlatıda herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Karakterin anlatıdaki amacı, video kaydının yayılmasını önlemek ve kesilen bursunun taksitlerini bulmaya çalışmak iken gelecek planı ve yaşamdan beklentisi konusunda ise anlatıda net bir bulguya rastlanmamaktadır. Ancak karakterin sahip olduğu özellikler, üniversiteden mezun olup kendi ayakları üzerinde durmayı amaçladığını ortaya koymaktadır.

Deniz, uzun boylu, açık tenli, kumral, kaslı, yakışıklı, dış görünüşüne önem veren biridir. Hangi bölümde okuduğu belirtilmeyen karakter üniversitenin kafesinde garsonluk yapmaktadır. Tülay'la para karşılığı birlikte olduğu için jigolo olduğu görülen karakterin amacının ve gelecek planının çok para kazanmak olduğu ve odasındaki Londra posterlerinden Londra'da yaşamayı istediği görülmektedir. Karakter, uyuşturucu üretimi ve ticaretine diğer karakterlerden farklı olarak sadece para kazanmak için girmekte hatta paraya ihtiyacı olan insanlara yardım edilmesine karşı çıkmaktadır. Uyuşturucu kullandıktan sonra Peri'yle birlikte olduğu halüsinasyonunu gören karakterin anlatıdaki amaçlarından bir diğeri, platonik âşık olduğu Peri'yle sevgili olmaktır. Arkadaş grubunda para saklayan, hırsızlık yapan, arkadaşlarına yalan söyleyen, güvenilmez, çıkarıcı olan tek kişidir ve karakterin sahip olduğu bu olumsuz özellikler anlatıda örneğin aile sorunlarıyla masumlaştırılmadan temsil edilmektedir.

Volkan, orta boylu, kumral, zayıf, elleri ve kollarında dövmeleri olan, küpe takan genç bir karakterdir. Karakterin üniversitede öğrenci olup olmadığı anlatıda belirtilmemekte ancak karakter, üniversitenin kafesinde garsonluk yapmaktadır. Yusuf'la bir aradığı yaşadığı için öğrenci olması kuvvetle muhtemel olan karakterin ailesi hakkında da anlatıda bir bulguya rastlanmamaktadır. Anlatıda -ve gerçek hayatta da- Tiktok fenomeni olan karakter, okul bahçesinde dans ederken veya taklit yaparken Tiktok videoları çekmekte ve Kaan'ın arkadaş çevresi tarafından gülünç bulunmaktadır. Sosyal

medyaya aşırı önem veren ve bir milyon takipçi sayısına ulaşmayı bekleyen karakterin sosyal medyayı mevcut ve gelecekteki yaşamı için bir gelir aracı gördüğü sonucu ortaya çıkmaktadır. Zira bu durum dışında, karakterin gelecekteki yaşamı için amacının ve planının ne olduğu anlatıda net bir şekilde belirtilmemekte ve karakterin serbest zamanlarında garsonluk yaptığı ve uyuşturucu ticareti için çalıştığı görülmektedir. Karakterin bir diğer özelliği, anlatıda karakterlerin “illegal kovalamak” ifadesiyle bahsettiği yetenekli bir hacker olmasıdır. Yusuf ve Deniz’le birlikte sarı isimli uyuşturucu maddeyi üretilip satan karakter, bu suçu işlerken hackerlık yeteneğini kullanmakta; başka bir ifadeyle bilişim suçları (telefon hackleme, okulun mail sistemini hackleme vb.) işlemektedir. Arkadaşlığa önem veren, arkadaşına ihanet etmeye, yalan söylemeye, aldatmaya karşı çıkan karakter, sahip olduğu bu özellik ve değerleriyle anlatıda Yusuf’un müttefiki konumundadır. Yusuf’la benzer şekilde, “özünde iyi insan” olarak kurgulanan, değerlere sahip olan ve suça bulaşmak zorunda kaldığı için suç işlediği gösterilen karakterin suç teşkil eden davranışları, yine bu trükle masumlaştırılmaktadır.

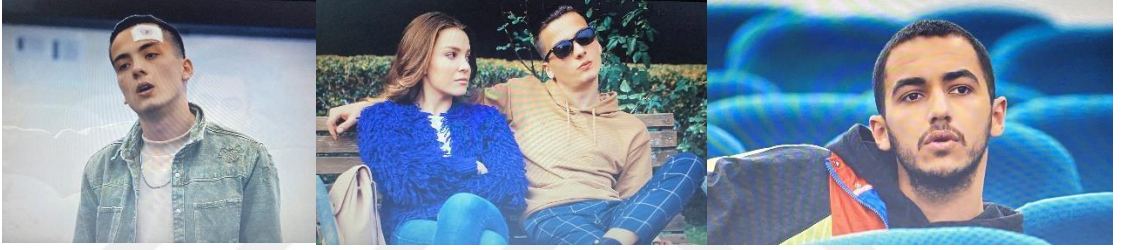
Kaan, orta boylu, zayıf, açık tenli, siyah saçlı biridir. Saçının yan tarafı kısa olan karakter, uzun olan üst bölgesini tokayla toplamakta ve küpe takmaktadır. Anlatıda karakterin üniversitede hangi bölümde okuduğu belirtilmemektedir. Annesiyle birlikte havuzlu bir villada yaşayan karakterin babası hakkında da anlatıda bir bulgu bulunmamaktadır ancak babasının küçük yaşta ölmüş olması kuvvetle muhtemeldir. Karakterin gelecek yaşamı için amacı ve planı anlatıda belirtilmemesine karşın karakter, olay örgüsünde birden fazla amaç için mücadele etmektedir. Doğa ile sevgili olan karakterin ilk amacı, Eylül’le cinsel ilişkiyi girdiği esnada çektiği videoyu Eylül’e gönderenin kendisinin olmadığını Doğa’ya, annesine ve okul yönetimine kanıtlamaktır. Karakterin ikinci amacı, sarı isimli uyuşturucu maddesini üretenleri bulmaktır. Zira, uyuşturucu ticareti yapan karakter, sarı isimli maddenin gençler arasında yaygınlaşmasını hem maddi açıdan hem de saygınlığı için tehlike olarak görmektedir. Uyuşturucu ticaretini kendisiyle yaşıt arkadaşlarıyla birlikte yapan ve grup lideri olarak yöneten karakter, hem bu ticareti yaptığı arkadaşlarına hem de sevgilisine ve okul arkadaşlarına karşı baskıcı, agresif, sinirli ve nobran davranmakta ve şiddet eğilimi gösteren davranışlar sergilemektedir. Karakter çevresiyle ilişkilerini kurarken belediyeye iş yapan, zengin ve nüfuz sahibi annesi Tülay’ın nüfuzunu kullanmaktadır. Lüks bir yaşam süren karakterin

arkadaşlarıyla alkol ve/veya uyuşturucu aldıktan sonra lüks arabasıyla şehir içinde gezinmeyi sevdiği görülmektedir. Hâlihazırda karakterin serbest zamanını uyuşturucu ticaretine ve terk edilmiş bir fabrikanın hangarında arkadaşlarıyla birlikte parti yapıp alkol ve uyuşturucu kullanmaya ayırdığı görülmektedir.

Doğa, orta boylu, açık tenli, kumral, ideal vücut ölçülerine sahip, güzelliğiyle öne çıkan bir karakterdir. Karakterin üniversitede hangi bölümde okuduğu anlatıda belirtilmemektedir. Annesiyle birlikte lüks bir villada yaşayan karakterin babası hakkında da anlatıda bir bulgu bulunmamaktadır ancak annesi Özlem'in belediye başkanı olduğu görülmektedir. Karakterin gelecek yaşamı için amacı ve planı anlatıda belirtilmemesine karşın olay örgüsündeki amacının Eylül'ün cinsel içerikli videosunu yayın kişinin sevgilisi Kaan olup olmadığını öğrenmektir. Video konusunda Eylül'e yardımcı olmaya çalışan ve hâlihazırda çevresine karşı anlayışlı, duyarlı ve yardımsever davranan karakter, bu özellikleriyle Kaan'la ve içinde bulunduğu arkadaş grubuyla farklılık göstermektedir. Serbest zamanlarında arkadaşlarıyla birlikte üniversitenin kafesinde ve parti mekânı olan fabrika hangarında vakit geçirdiği görülen karakterin alkol ve uyuşturucu kullandığı görülmemektedir. Uyuşturucu bağımlısı Emre'ye uyuşturucuyu bırakması için destek veren, savunduğu değerleriyle vakit geçirdiği arkadaş çevresinden ve sevgilisinden ayrılan karakter, yanlış arkadaş seçimi yapmış, toksik ilişki yaşayan, masum kız özellikleriyle kurgulanmaktadır. Anlatıda Kaan'dan psikolojik şiddet ve zorbalık görmeye başlayan karakterin amacı, bu nedenle anlatıda değişime uğramaktadır. Zira Yusuf'a âşık olan karakter, Kaan'dan ayrılıp Yusuf'la sevgili olmayı hedeflemektedir.

Emre, uzun boylu, zayıf ve esmer biridir. Karakterin hangi bölümde okuduğu, gelecek yaşamı için amacı ve planı anlatıda belirtilmemektedir. Ailesi hakkında da herhangi bir bulgu bulunmayan karakter, yalnızca dizinin son bölümünde yer alan bir sahnede babasıyla görülmekte ve karakterin zengin, üst sınıfa mensup bir ailenin çocuğu olduğu anlaşılmaktadır. Karakterin olay örgüsündeki amacı, Kaan'ın çektiği videodan dolayı Eylül'ün zarar görmesini önlemektir. Bunun için sahte bir sosyal medya hesabından Eylül'e videoyu gönderen karakter, videoyu gönderen kişinin kendisi olduğunu cesareti olmadığı için herkesten gizlemektedir. Zira karakter, duygularını paylaşmaktan çekinen, içine kapanık ve sessiz biridir. Çocukluktan beri en yakın arkadaşı olan Kaan'ın kendisini ezmesine izin veren, Kaan'ın arkadaşlığını istismar eden

davranışlarına edilgen tepkiler veren karakter, arkadaşlık ve aşk ilişkilerinde yaşadığı sorunlar nedeniyle anlatıda *loser* olarak kurgulanmaktadır. Zira Eylül'e platonik âşık olan karakter, Kaan'ın Eylül'le ilişki yaşamasından duyduğu rahatsızlığı ve Eylül'e beslediği hisleri geçmişte Kaan'la paylaşmamıştır. Bununla birlikte, karakterin *loser* özelliği, anlatıda uyuşturucu bağımlısı olmasının nedeni olarak da sunulmaktadır. Aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde kaybeden taraf olan, dünyaya kayıtsız davranan ve kariyer hesabında olduğu görülmeyen karakter, bu nedenlerle yaşama olan inancını kaybettiğini düşünmekte ve yüksek dozda sarı isimli uyuşturucu madde kullanarak intihar etmekte ancak hayatını kaybetmemektedir.



Görüntü 15: Hiç Dizisindeki Kaan, Doğa ve Emre Karakterleri

Sercan, uzun boylu, biraz kilolu, açık tenli, mavi saçlı bir karakterdir. Dış görünümüne büyük önem veren, zincir kolye, bileklik, büyük ve gösterişli saat ve birden fazla yüzük kullandığı görülen karakter, giyim tarzıyla arkadaşlarından farklılaşmaktadır. Anlatıda -ve gerçek hayatta da- sosyal medya fenomeni olan karakterin gelecekteki yaşamı için amacı ve planı ile ailesi hakkında bir bulgu yer almamaktadır. Anlatı sonuna kadar Kaan'ın müttefiki konumunda olan karakter, bu nedenle Yusuf ve arkadaş grubunun karşısında saf tutmaktadır. Hâlihazırda karakter, nüfuz sahibi ve popüler olan kişinin veya tarafın yanında olmaya önem veren, arkadaşlık ilişkilerini bu değer üzerine kuran biridir. Popülerlik takıntısı olan karakter, sosyal medyaya ve sosyal medyadaki takipçi sayısına büyük önem vermektedir. Öyle ki karakterin popülerliğe verdiği değer, Eylül'ün cinsel içerikli videosu için "*Efsane fırsat var aslında. Çıkıp anlatacaksın böyle böyle, kız ifşa oldu, okuldan atılacak falan, bol bol ajitasyon. Tiktok, Twitter her yerde gündeme otururuz takipçi m... olur her iki taraf da*" kullandığı ifade başta olmak üzere, anlatıdaki birçok diyalog aracılığıyla ortaya konmaktadır. Nitekim hesabından yaptığı

canlı yayında konuyu takipçilerine ifşa eden karakter, yayın sırasında Volkan'dan bu yüzden şiddet görmekte ancak bu durumun kendisine popülerlik katacağını düşünerek sevinmektedir. Karakter, serbest zamanının tamamına yakını sosyal medya hesapları için telefonla geçirmektedir. Buna ek olarak, arkadaşlarıyla okulun kafesinde oturduğu ve fabrikada hangarda verilen partide alkol tüketerek eğlendiği görülmektedir.

Nil, orta boylu, açık tenli, oldukça zayıf ve pembe renkteki uzun saçlarıyla diğer genç kadın karakterlerden farklılık gösteren bir karakterdir. Devamlı bir arada vakit geçirdiği ikizi gibi görünen Cansu da, orta boylu, açık tenli, oldukça zayıf ve sarı renkteki uzun saçlarıyla Nil gibi dikkat çeken bir karakterdir. Anlatıda -ve gerçek hayatta da- sosyal medya fenomeni olan karakterler, çarpıcı neon renkte kıyafetler (tayt, kürk vb.) giymekte ve makyaj yapmaktadır. Karakterler, dış görünüşleriyle tiki gençlik tipolojisine yakınlık göstermektedir. Üniversitede hangi bölümde okuduğu belirtilmeyen karakterlerin gelecekte yaşamları için amaçları ve planları ile aileleri hakkında anlatıda bir bulgu bulunmamaktadır. Ancak karakterler, sahip olduğu değerlerle Kaan'ın arkadaş grubundaki gençlerden farklılaşmaktadır. Öyle ki Eylül için sosyal medya hesaplarından yardım toplama fikrine destek veren karakterler, arkadaşlığa ve yardımseverliğe önem vermektedir. Bu nedenle, fenomen ve tiki gençlik tipolojilerine uygunluk gösteren dış görünüşleriyle çelişmektedir. Karakterlerin serbest zamanlarında arkadaşlarıyla okulun kafesinde vakit geçirdiği, fabrikada hangarda verilen partide alkol tüketerek eğlendiği ve telefonla; sosyal medya hesaplarında vakit geçirdiği görülmektedir.



Görüntü 16: Hiç Dizisindeki Sercan, Nil ve Cansu Karakterleri

Peri, orta boylu, açık tenli, kahverengi saçlı, ideal vücut ölçülerine sahip, anlatıda güzelliğiyle öne çıkan bir karakterdir. Üniversitede hangi bölümde okuduğu belirtilmeyen

ve iki milyon takipçisi bulunan sosyal medya fenomeni karakter, zengin/varlıklı olmaya, marka giyinmeye, fiziksel görünüşe önem vermekte ve özellikle aşk-arkadaşlık ilişkilerini bu değerler üzerine kurmaktadır. Öyle ki kendisinden hoşlandığını bildiği Deniz’le flört ederek konuşan karakter, taklit marka kazak giyen Deniz’in arkasından “Üzerindeki timsahı görmedin mi, çakmayım diye ağlıyor” ifadesiyle karakterle dalga geçmekte ve karakteri küçümsemektedir. Ailesi hakkında anlatıda herhangi bir bulguya rastlanmayan karakterin villada yaşayıp lüks bir yaşam sürdürdüğü ve gelecekte bekletisinin veya gelecek planının yalnızca lüks bir yaşam sürmek olduğu görülmektedir. Anlatıda karakterin lüks yaşamını sosyal medya aracılığıyla kazandığı paradan ziyade eskortluktan kazandığı parayla sürdürdüğü gösterilmektedir. Karakter, serbest zamanlarında arkadaşlarıyla okulun kafesinde vakit geçirmekte ve gittiği partide alkol ve uyuşturucu kullanmaktadır.

Buse, uzun boylu, açık tenli, kahverengi saçlara ve ideal vücut ölçülerine sahip, güzelliğiyle öne çıkan bir karakterdir. Peri’nin yakın arkadaşı olan ve onunla benzer değerlere sahip olan karakterin zengin/üst sınıf bir ailenin çocuğu olduğu, dış görünüşe, marka giyinmeye, popülerliğe önem verdiği, çıkarıcı biri olduğu ve arkadaşlık ilişkilerini bu değerler üzerine kurduğu görülmektedir. Öyle ki Eylül için yardım toplanmasına “Atılıyorsa atılsın akıl hastası ... İyice hayır kurumuna çevirdiniz sizin hesapları” diyerek tepki göstermektedir. Bununla birlikte, güçlü olanın yanında olmaya önem veren karakterin Kaan’a platonik aşk duygusu beslediği ve onun her türlü davranışını desteklediği görülmektedir. Üniversitede hangi bölümde okuduğu belirtilmeyen karakterin gelecek yaşamı için amacı ve planı ile ailesi hakkında bir bulgu yer almamakta ancak olay örgüsündeki amacının Kaan’la sevgili olmak olduğu görülmektedir. Karakterin serbest zamanlarında arkadaş grubuyla okulun kafesinde vakit geçirdiği ve gittiği partide alkol tüketerek eğlendiği görülmektedir.

Anlatıda hangi bölümde okuduğu, gelecek yaşamı için amacı ve planı belirtilmeyen diğer genç karakterler Selma ve Jamal’dır. Orta boylu, açık tenli, kahverengi saçlara sahip Selma, arkadaş grubunun en çalışkan ve başarılı öğrencisidir. Eylül’ün okul taksiti için kendi kredi bursunu paylaşan karakter, arkadaşlığına verdiği önemle Yusuf ve Eylül’ün müttefiki konumundadır. Bununla birlikte, hasta babasının tedavi masrafları için para arayan karakterin anlatıda Yusuf ve arkadaşlarının çatışmasına

hizmet etmek için kurgulandığı görülmektedir. Benzer şekilde, anlatıdaki tek siyahi karakter olan Jamal'ın da başarılı bir öğrenci olduğu, arkadaşlığa önem verdiği ve müttefik bir karakter olarak kurgulandığı görülmektedir. Anlatının üçüncül genç karakteri Bilo ise, esmer, uzun boylu, vücudunun tamamına yakını dövmelemlerle kaplı ve Kaan'ın yönettiği uyuşturucu ticareti için çalışan -öğrenci olmayan- bir karakterdir. Sigara, alkol ve uyuşturucu tüketen, Adana ağzıyla argo ve küfür yüklü bir dil kullanan karakter, anlatının lümpen genç karakteridir.



Görüntü 17: *Hiç* Dizisindeki Buse, Peri, Selma, Jamal ve Bilo Karakterleri

Hiç dizisindeki genç karakterlerin sahip olduğu birçok özelliğin tamamına yakınında ortaklık gösterdiği görülmektedir. Bunların başında karakterlerin serbest zaman faaliyetleri ve tüketim davranışları gelmektedir. Genç karakterlerin anlatı boyunca kitap okuduğu, sinemaya gittiği veya televizyon izlediği görülmezken yoğun bir biçimde cep telefonu ile vakit geçirdiği görülmektedir. Karakterlerin telefonu birbirleriyle iletişim kurmaları dışında sosyal medya hesapları, organize edilen partiler ve uyuşturucu kullanımı/ticareti için kullandığı görülmektedir. Öyle ki genç karakterler fabrika hangarında parti düzenleneceğini ve uyuşturucu kullanılacağını patlamalı anlamına gelen P koduyla hazırlanmış bir davetiyeye Whatsapp aracılığıyla birbirlerine haber vermektedir. Karakterlerin yoğun bir biçimde telefon ve sosyal medya hesabı kullanıp sosyal medyaya önem ve değer vermesi, anlatıda bir gençlik sorunu olarak dönemin gençlik kültürünü temsil etmek ve eleştirmek amacıyla kurgulandığı için konuya ilişkin değerlendirme gençlik sorunlarıyla ilgili hazırlanan araştırma sorusu altında yapılmıştır. Ancak genç karakterlerin okul dışı serbest zamanlarının tamamına yakını arkadaş gruplarıyla bir arada sohbet ederek/dedikodu yaparak, parti düzenleyip partide alkol, sigara, uyuşturucu kullanarak, telefonla/sosyal medyayla vakit geçirerek kullandığı ve

beslenme alışkanlıklarının da ağırlıklı olarak *fast food* tarzı ürünler tüketmek olduğu görülmektedir.

Genç Karakterler Nasıl Bir Dil Kullanmaktadır?: Anlatıda kadın-erkek genç karakterlerin tamamına yakını argo ve küfür yüklü bir dil kullanmaktadır. Anlatıda suç işleyen karakterler, argo ve küfrü daha fazla kullanırken bu karakterlerin kullandığı dil lümpen diliyle yakınlık göstermektedir. Lümpen dili, Tülek'in ifadesiyle yerleşik olmayan bir kültürün var ettiği, umutsuz, politikasız, geçmişsiz ve geleceksiz kitlenin, günü yaşayan, köşeyi dönmek isteyen, kırla kent arasına sıkışıp kalmış insanların kodladığı bir dildir. Yazarın ifadesiyle: “*Yalnızca varoşa ait değil, iletişim araçlarının çoğalmasıyla medyanın her tarafında mantar gibi türeyen sanatçı (!), magazinci, politikacı, vatandaşı, mafya, erkek, bağyan, zengin, gariban tiplerinin topluma hediye ettikleri bir dil.*” (2014, s.5-6). Anlatıda özellikle erkek genç karakterlerin (örneğin; Yusuf, Sercan, Bilo) kullandığı köşeyi dönmek, ayak yapmak, keklemek, şekil yapmak, patlamak vb. ifadeler Tülek'in *Lümpen Sözlüğü* isimli kitabında geçmektedir. Bununla birlikte, genç karakterler anlatıda sıkça “illegal kovalamak” ifadesini kullanmaktadır. Suç işleyen karakterlerin kullanmış olduğu argo ve küfür yüklü bu lümpen dili, yetişkinliğe geçiş sürecindeki karakterlerin gelecek yaşamlarında lümpen bir birey olarak toplumda var olma potansiyelini güçlendirmektedir. Zira, Marx'ın ortaya attığı lümpen kavramının anlamına bakıldığında, bir bireyin lümpen olarak adlandırılabilmesi için işçi sınıfından olmaması, sınıfsız, sınıf bilincinden yoksun, apolitik bir birey olması gerekmektedir. Bununla birlikte film ve dizi anlatılarında kahramanların lümpen olarak adlandırılabilmesi için sınıf bilincine sahip olmayı bilinçli bir şekilde reddedecek düzeyde akli melekelerinin yerinde olması gerekirken öğrenci veya köylü gibi toplumsal bir sınıfa dahil olmaması gerekmektedir (Türkavcı, 2018). Bu nedenle *Hiç* dizisinde öğrenci olmayan, uyuşturucu ticareti yapan Bilo karakteri eylemleri, davranışları ve kullandığı dil nedeniyle lümpen bir karakter temsili sunarken anlatıda suç işleyen diğer öğrenci genç karakterler, eylemleri, davranışları ve kullandıkları dil nedeniyle lümpen olma potansiyeli taşımaktadır.

Genç Karakterlerin Temsil Ettiği Bir Gençlik Tipolojisi Bulunmakta mı?: Gençlik tipolojileri arasından tiki gençlik, Tülek'in ifadesiyle daha çok varsıl ve kentli ailelerin çocuklarından modayı ve trendi takip eden, kulüp tarzı müzikler dinleyen, spor arabalara

binen ve marka giyinen gençler için kullanıldığından Kaan ve arkadaş grubunun özellikle Buse ve Peri karakterlerinin tiki gençlik tipolojisinin tanımına uyduğunu söylemek mümkündür. Genç karakterler arasından Cansu ve Nil, her ne kadar bahsi geçen tiki gençlik davranışlarını sergileseler de sahip oldukları değerler açısından yoz bir gençlik temsili sunmadığı için karakterlerin bu tipolojiyi yalnızca imajları bağlamında temsil ettiğini söylemek daha doğrudur. Karakterlerin tiki gençlik tipolojisine olan uygunluğunu ortaya koyan unsurlardan bir diğeri, anlatıda kullanılan müzikler ve şarkılardır. Özellikle Kaan ve arkadaş grubunun parti yaptıkları veya arabayla şehir içinde gezindikleri sırada dinledikleri müziklerin kulüp tarzı tekno parçalardan oluştuğu görülmektedir. Karakterlerin yine parti ve uyuşturucu ticareti yaptıkları sırada -aynı zamanda dizinin bölüm sonlarında- XIR grubunun *Sallan*; Decrat ve Velet isimli şarkıcıların *Gözüm Arkada Kalır* isimli şarkılarının kullanıldığı; argo ve küfür içeren, cinsellikle ilgili göndermeleri bulunan bu şarkıların arabesk rap türünde olduğu görülmektedir. 2010’lu ve 2020’li yıllarda rap müziğin Türkiye’de özellikle gençler arasındaki popülerliği ve kullanılan şarkıların sözleri göz önünde bulundurulduğunda, anlatıdaki şarkıların dönemin ve karakterlerin gençlik kültürünü temsil etmek ve popüler kültüründen yararlanmak amacıyla tercih edildiği görülmektedir.⁵⁰

Tiki gençlik tipolojisine ek olarak, anlatıda ikincil ve üçüncül genç karakterler arasında “fenomen gençlik” tipolojisine uygunluk gösteren karakterler de bulunmaktadır.⁵¹ Gençlik literatüründe gençlik tipolojileri konusunda yapılan erken dönem çalışmalarında fenomen gençlik tipolojisine rastlamak mümkün değildir. Bu çalışmalarda internet gençliği tipolojisi yer alsa da, sosyal medya fenomenlerinin yaygınlaşmasından önce ortaya atıldığı için bugün yalnızca şemsiye kavram özelliği

⁵⁰Anlatıda kullanılan diğer şarkılara bakıldığında, -benzer bir yaklaşım/tercih doğrultusunda- Yusuf ve arkadaş grubunun mevcut ve gelecek yaşamlarındaki gençlik sorunlarını betimlemek amacıyla Sakiler grubunun arabesk türde coverladığı *Dünyadan Uzak* şarkısı ile genç karakterlerin aşk ilişkilerini betimlemek amacıyla anlatı sonunda Şebnem Ferah’ın *Hoşçakal* şarkısının kullanıldığı görülmektedir.

⁵¹Sosyal medya hesaplarında hatırlı kişiler, ünlüler ya da ününü sadece sosyal medya üzerinde kazanmış olan kişiler fenomen olarak adlandırılmaktadır (Yaylagül, 2017, s.223). Literatürde ve günlük hayatta influencer (sahip olduğu sosyal medya kanalı aracılığı ile bir ürün ya da hizmet hakkındaki deneyimlerini ve düşüncelerini takipçileri ile paylaşarak o ürünün tanıtımını yapan kimse), mikro ünlüler, internet ünlüleri/meşhurları, web yıldızları vb. isimlerle de anılan sosyal medya fenomenleri, internet aracılığıyla Youtube, Instagram, Tiktok gibi sosyal medya uygulamaları üzerinden ün kazanan kişilerdir. Sosyal medya fenomeni; selfie (öz çekim), fotoğraf, video, kısa film, müzik, kurgu vb. içeriklerle, takipçi listeleri üzerinden bir hayran kitlesi oluşturmayı ve bunu yönetmeyi amaçlayan, başkalarına kendi benlik imajını inşa etme üzerinden yayımlar yapan sanal kişilik olarak da tanımlanmaktadır (Tam, 2020, s.84-85).

taşımaktadır. Ancak sosyal medya fenomenlerinin yaygınlaşması ve film-dizi anlatılarında birer anlatı kahramanı olarak kurgulanmaya başlaması, 2000'lerin gençlik tipolojilerine yeni bir tipolojinin eklenebileceğini ortaya koymuştur.



Görüntü 18: *Hiç* Dizisindeki Karakterlerin Sosyal Medya Kullanım Alışkanlıkları

Hiç dizisinde de ikincil ve üçüncül genç karakterlerin anlatıda sosyal medya fenomeni olarak kurgulandığı, bu karakterleri canlandıran oyuncuların hâlihazırda gerçek hayatta Tiktok fenomeni olduğu ve dizinin kamuoyunda “Tiktok fenomenlerinin dizisi” şeklinde çeşitli haberlere konu olduğu görülmektedir⁵². Bu tercihin tipolojinin daha gerçekçi bir şekilde temsil edilmesi ve genç izleyici kitlesinin ilgisini çekmesi için yapılmış bir hedef kitle çalışması olduğu görülmektedir. Ancak bu tercih aynı zamanda 2000'lerde ortaya çıkan ve genç kitlenin yoğun bir biçimde kullandığı sosyal medya uygulamalarının ve fenomenlerinin genç kitle üzerindeki etkisi konusunda bir temsil sunmaktadır. Anlatıda sosyal medya fenomeni olarak kurgulanan karakterlerin tamamına yakınının değer verdiği konular; takipçi sayısının yüksek olması, popülerlik, onaylanmak ve para kazanmaktır. Fenomen karakterler, buna ulaşmak için arkadaşını ifşa edecek kadar değer sorunu yaşayan, jigolo/eskortluk yapan, uyuşturucu satan ve/veya kullanan ve alkol sorunu olan kişilerdir. Bu nedenle anlatıdaki fenomen gençlik tipolojisi, suç türüyle melezlik gösteren dizinin suç temasını oluşturan unsurlarından biri olarak kurgulanmaktadır. Nitekim anlatıda sosyal medya bağımlılığının ve fenomenliğinin açık ve didaktik bir biçimde eleştirildiği ve izleyici kitlesinin konuya ilişkin uyarıldığı görülmektedir. Sonuç olarak *Hiç* dizisi, anlatısındaki sosyal medya fenomeni genç karakterleriyle 2010'lu ve 2020'li yıllarda “fenomen gençlik” tipolojisi ismiyle yeni bir

⁵² <https://www.ensonhaber.com/medya/tiktok-fenomenlerinin-dizisi-hic-konusu-nedir-oyunculari-kimler-hic-dizisi-hangi-kanalda>

gençlik tipolojisinin türediğini ortaya koymakta ve bu tipolojiyi 2000 sonrası ortaya çıkan yeni bir gençlik sorunu olarak kurgulamaktadır.

4.2.2. Olay

Anlatının Ana Konusu ve Çatışması Nedir?: Yusuf, üniversiteden arkadaşları Deniz ve Volkan ile birlikte Adana'nın kenar mahallesinde bir öğrenci evinde yaşamaktadır. Yusuf'un bir kafede birlikte çalıştığı üniversiteden arkadaşı Eylül'ün eski sevgilisi Kaan'la cinsel ilişki yaşarken çekilmiş videosu Eylül'e ulaşır. Bu yüzden okulda Kaan'a saldırıp kafasında şişe kıran Eylül için disiplin soruşturması açılır. Yusuf, belediyeye çalışan Kaan'ın annesi Tülay'ı videoyla tehdit eder. Eylül'ün okuldan atılmasını önler ancak Eylül'ün bursu kesilir. Eylül'ün okul taksitleri ve okulda hademelik yapan Zafer'in pompe hastası kızının tedavisi için para gerekmektedir. Jigololuk yapan Deniz, birlikte olduğu Tülay'dan Eylül'ün okul taksiti parasını alır ancak bunu gizleyerek parayı Eylül ve Yusuf'a vermez. Yusuf, babaannesinin tohumlarından yaptığı sarı adını verdiği biraya benzer bir uyuşturucu yapıp Deniz ve Volkan'la içmektedir. Yusuf; Eylül ve Zafer için gereken parayı Deniz ve Volkan'la birlikte uyuşturucu yapıp satarak toplamaya çalışır. Yusuf, bir kereliğine girdiğini söylediği uyuşturucu işini paranın bir kısmını topladıktan sonra bırakmak ister. Ancak Zafer'in çocuğunun tedavisi için 400 bin TL gerektiğini öğrendiğinde uyuşturucu işini büyütür ve okulda yardıma muhtaç öğrencilere de yardım etme kararı alır. Yüksek dozda geçici keyif veren uyuşturucunun gençler arasında yaygınlaşması, uyuşturucu ticareti yapan Kaan'ın işlerine zarar verir. Kaan, uyuşturucuyu kimin ürettiğini öğrenmeye çalışır ve aynı zamanda polise ihbarlar yapar. Deniz, paranın büyük bir kısmının yardım işlerine gitmesinden rahatsızlık duyar. Bu süreçte, Yusuf, Kaan'ın sevgilisi Doğa ile yakınlaşır. Hâlihazırda video nedeniyle ilişkileri sarsılan Kaan, bu yüzden Doğa'ya psikolojik şiddet uygular. Kaan, hem Doğa'yı denemek hem de Yusuf'tan intikam almak için Yusuf'un sınavda kâğıt değiştirdiği iddiasıyla disipline gitmesine neden olur. Yusuf, suçsuz olduğunu kanıtlar ve okuldan atılmaz. Anlatı sonuna doğru Kaan, annesi Tülay'ın Deniz'le birlikte olduğunu öğrenir. Arkadaşının sosyal medya hesabından canlı yayında Tülay'ın Doğa'nın belediye başkanı annesi Özlem'le birlikte yaptığı usulsüzlükleri ifşa eder. Tülay ve Özlem hapse girer. Eylül, videoyu kendisine gönderenin Kaan'ın arkadaşı

Emre olduğunu öğrenir. Eylül'e platonik âşık olan Emre, Eylül'ün videodan haberinin olmasını istediği için videoyu Eylül'e gönderdiğini söyler. Uyuşturucu bağımlısı olan Emre, yüksek doz uyuşturucu alıp intihar eder ancak ölmez. Deniz, kendisi gibi eskortluk yapan sevgilisi Peri'yle tohumları satıp yurt dışına kaçmayı planlar. Yusuf'tan gizli tohumları çalmaya köye gider. Yusuf, köyde Deniz'i başından yaralayarak Deniz'e engel olur ve tohumları kendisi toplayıp satar. Televizyon haberlerine ve sosyal medyaya Robin Hood ismiyle konu olan Deniz, polise yakalanır. Yusuf, uyuşturucudan kazandığı parayı Zafer ve Eylül'e ulaştırır. Aşık olduğu Doğa'yla vedalaştıktan sonra polise teslim olur.

Sonuç olarak *Hiç* dizisi, farklı nedenlerle suç işleyen ve suç işlemek zorunda kaldığı gösterilen bir grup üniversite öğrencisinin suça bulaşma sürecini aşk, arkadaşlık ve aile ilişkileri bağlamında kurgulayan melez bir gençlik dizisidir. Dizi, gençlik dizisi türünün başat özellikleri olan yetişkinlik dönemine geçiş sürecindeki karakterlerin aşk, arkadaşlık, aile ve gelecek yaşam konusunda yaşadığı gençlik sorunlarını, literatürde belirtilen suç türünün özellikleri üzerinden konu edindiği için bu türle melezlik göstermektedir.

Anlatıda Genç Karakterlerin Aşk ve Arkadaşlık İlişkileri Nasıl Kurgulanmaktadır?: *Hiç* dizisindeki genç karakterler üniversite öğrencisi olmalarına karşın karakterlerin aralarındaki arkadaşlık ilişkisi, lise dizilerinde sıklıkla tercih edilen birbirine düşman olan iki arkadaş grubu stereotipi üzerinden kurgulanmaktadır. Birbirinin zıttı özelliklere ve değerlere sahip Yusuf ve Kaan karakterlerinin liderlik ettiği iki arkadaş grubunun çatışması, anlatıda karakterlerin ait oldukları toplumsal sınıfları üzerinden inşa edilmektedir. Öyle ki vakıf üniversitesinde burslu okuduğu görülen Yusuf ve arkadaşları; Eylül, Volkan, Deniz, Selma ve Jamal'in alt sınıfa ait olduğu görülürken aynı üniversitede ücretli eğitim aldığı görülen Kaan ve arkadaşları; Sercan, Peri ve Cansu'nun zengin; üst sınıfa ait ailelerin çocukları olduğu görülmektedir. Alt sınıfa ait, *loser* niteliğinde kaybeden, maddi yetersizlikler içinde olan, şanssız, öksüz ve/veya yetim, "kader kurbanı" olarak kurgulanan genç karakterlerin en büyük ortak değeri arkadaşlıktır. Öyle ki bu sınıfa mensup gençler, arkadaşı uğruna uyuşturucu ticaretine girecek kadar arkadaşlığa önem vermektedir. Anlatıdaki arkadaşlık ilişkisine dair bu kurgu, aynı zamanda yetişkinliğe geçiş sürecindeki genç karakterlerin bahsi geçen özelliklerinden; *loser*, parasız ve kimsesiz olmaktan kurtulma, gelecek yaşamlarını inşa etme, hayatta kalma veya gençlik

sorunlarıyla mücadele etme yöntemlerini ortaya koymaktadır. Ancak anlatıda suç teşkil eden davranışların karakterlerin “özünde iyi insan”, “kader kurbanı” kurgusu üzerinden temsil edilmesi, suçun normalleştirilmesine neden olmaktadır.

Serbest zaman faaliyetleri ve tüketim davranışları benzerlik gösteren Kaan ve arkadaş grubunun sahip olduğu ortak değerler ise nüfuz sahibi, popüler ve zengin kişiler olmaktır. Bu nedenle, annesinin sosyal statüsü nedeniyle grup içerisinde en nüfuz sahibi karakter olan Kaan’ın grup lideri olduğu ve arkadaşlarının da karakteri “*Sonuna kadar Kaancıyız*” ifadesiyle desteklediği görülmektedir. Üst sınıfa mensup ailelerin çocukları olan bu karakterler, gerek sahip oldukları değerler, gerekse eylemleri, tüketim alışkanlıkları ve toplumsal sınıfları üzerinden edindiği ayrıcalıklar neticesinde şımarık, şanslı ve sorunlu gençler olarak temsil edildiği için bahsi geçen özelliklerin anlatıda normalleştirildiğini veya masumlaştırıldığını söylemek mümkün değildir. Aksine bu özelliklerin anlatıda açık ve didaktik bir biçimde eleştirildiği görülmektedir.

Hiç dizinin anlatısında, yine gençlik dizilerinde -özelikle lise dizilerinde- sıklıkla kurgulanan bir stereotip olarak içinde bulunduğu grubun değerleriyle çatıştığı için arkadaşlık ilişkilerinde aidiyet sorunları yaşayan karakterler bulunmaktadır. Örneğin, Nil ve Cansu karakterleri serbest zamanlarında anlatıda daha çok Kaan’ın arkadaşlarıyla vakit geçirmesine karşın bu grubun değerleriyle çatışmakta, grup üyelerini eleştirmekte ve Yusuf’un arkadaş grubunun değerlerine yakınlık göstermektedir. Gençlik döneminde ortaya çıkan kimlik arayışı sürecinde, gençlerin kurduğu arkadaşlık ilişkilerinin gençlerin gelişimi için önemi düşünüldüğünde karakterler, iyi-kötü ayrımını kısmen de olsa yapabildiği için izleyici kitlesine bunun olanaksız bir şey olmadığı birçok kez açık ve didaktik bir şekilde anlatıda sunulmaktadır. Örneğin, Sercan’ın popülerlik uğruna yaptığı birçok eyleme karşı çıkan bu karakterler, arkadaş grubunun değerlerini reddederek bir gruba ait olmadan; bireysel hareket etmenin mümkün olduğunu ortaya koymaktadır.

Nil ve Cansu karakterleri, anlatıda gençlerin arkadaşlık ilişkilerinde bir birey olarak hareket edebilmenin önemini ortaya koyarken Emre ise anlatıda “arkadaş kurbanı” bir genç olarak temsil edilmektedir. Öyle ki Emre’nin uyuşturucu bağımlısı olup intihar etmesindeki nedenin Eylül’e platonik aşık olmasından önce, karakterin küçüklükten beri taklit ettiğini söylediği, en yakın arkadaşı Kaan olarak anlatıda sunulmaktadır. Anlatıda Kaan ve Emre’nin arkadaşlık ilişkisinin büyüklüğü “*Kaan Doğa’yı bile bırakır ama*

Emre'yi bırakmaz” ifadesiyle vurgulanmaktadır ancak Emre'nin Eylül'le âşık olduğunu bilen Kaan; “Çocukluğumdan beri hiçbir şeye göz dikemedi, hatta sevdiği kadınla birlikte oldum ben aşığı diyemedi. O videoyu Emre'nin yolladığını bilmiyor muyum sence. ... Bana yalan söyledi ama bu kadarına hakkı var” ifadesini kullanmaktadır. Kaan'ın Emre üzerinde kurduğu baskı, psikolojik şiddeti Emre'nin *loser*, uyuşturucu bağımlısı ve intihara eğilimi olan “arkadaş kurbanı” biri olmasında birincil etmen olduğu için karakterlerin bu toksik arkadaşlığı, anlatıda gençlik dönemindeki arkadaşlık ilişkilerinin önemine vurgu yapmaktadır.

Dizinin anlatısında arkadaşlık ilişkileri bağlamında öne çıkan bir diğer durum, her iki grupta da içinde bulunduğu arkadaş grubunun değerleriyle çatışıp karşısındaki grubun değerlerine sahip olan karakterlerin olmasıdır. Bu durum, anlatıda genç karakterlerin aşk ilişkisi üzerinden kurgulanmaktadır. Örneğin Deniz, Yusuf'un lider konumunda olduğu arkadaş grubunun değerleriyle, para sakladığı, hırsızlık yaptığı, arkadaşlarını yarı yolda bıraktığı için çatışma yaşarken karşı grubun üyesi Peri ile ilişki yaşamaktadır. Doğa ise Kaan'ın lider konumunda olduğu arkadaş grubunun değerleriyle, arkadaşlığa ve yardımseverliğe önem verdiği için çatışmaktadır ve karakterin Kaan'la ilişkisi sürerken Yusuf'la birbirlerine âşık olduğu görülmektedir. Bu durum anlatıda farklı değerlere sahip genç karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecindeki kimlik arayışları üzerinden kurgulanmakta ve kimlik arayışında olan gençlerin aşk ilişkilerinin sorunlu ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim Doğa ile Kaan'ın arasındaki aşk ilişkisi, Eylül'ün cinsel içerikli video kaydının ortaya çıkmasından sonra sorunlu ve fiziksel şiddet tehlikesi içeren bir yapıya bürünmektedir. Doğa ve Kaan arasındaki değer farkı, anlatıda videoyla birlikte açığa çıkmakta; Kaan'ın kendisini desteklemeyen ve Yusuf'la yakınlaşan sevgilisi Doğa'ya psikolojik şiddet uygulaması, onun hayatını ve annesinin kariyerini bitirmekle tehdit etmesiyle sonuçlanmaktadır. Anlatı sonunda ise Yusuf, hapse girdiği için Doğa ile aşk ilişkisi yaşayamamakta ve “*Başka bir hayatta, başka bir şekilde belki*” diyerek Doğa ile vedalaşmaktadır.

Benzer şekilde Deniz ve Peri arasındaki aşk ilişkinin de karmaşık ve sorunlu bir şekilde başladığı ve sonuçlandığı görülmektedir. Öyle ki anlatı başında Deniz, Peri'ye âşıkken Peri Deniz'i *loser* olarak görmekte ve ondan hoşlanmamaktadır. Ancak Tülay, Peri'nin de eskortluk yaptığı öğrendikten sonra Deniz ve Peri'nin maske takarak cinsel

birliktelik yaşamasına ve ilişkilerinin başlamasını neden olmaktadır. Deniz, uyuşturucu maddesi yapımında kullanılan tohumları çalarak Peri'yle yurt dışına kaçmayı planlarken Peri'nin amacının para olduğu ve Deniz'i yarı yolda bırakacağı görülmektedir. Eylül'ün ise anlatı sonunda Emre'nin platonik hislerine karşı etkilenmeye başladığı ancak bunu Emre'ye yansıtmadığı görülmektedir. Bu nedenle, kendisiyle aynı değerlere sahip olmayan veya sahip olsa da suça bulaşmış, uyuşturucu gibi gençlik sorunları olan genç karakterlerin aşk ilişkilerinin yetişkinliğe geçiş sürecindeki kimlik arayışından da kaynaklı olarak sorunlu ve karmaşık bir yapıya sahip olacağı iletisi izleyici kitlesine açık bir şekilde iletilmektedir. Anlatıda Deniz ve Peri hariç, genç karakterlerin cinselliği yaşama biçimlerine dair anlatıda herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Örneğin, Eylül ve Kaan karakterlerinin cinsel içerikli videosu, anlatıda *flashback* yoluyla gösterilmediği gibi konu, seyirciye diyaloglar aracılığıyla sunulmaktadır. Zira, bu durum anlatıda genç kadın karakterin kendi rızası olmadan gerçekleşen bir eylem olarak açıklanmakta ve karakterin internette/toplumda ifşa olma korkusuyla yaşadığı bir gençlik sorunu olarak kurgulanmaktadır.

Anlatıdaki Genç Karakterlerin Yetişkin Karakterlerle Kurduğu Otorite İlişkisi ile Karakterlerin Gençlik ve Yetişkinlik Dönemlerini Algılama Biçimleri Nasıl Kurgulanmaktadır?: Anlatıdaki yetişkin karakterler Tülay, Zafer ve Özlem karakterleridir. Üniversitede hademe olarak görev yaptığı görülen Zafer, kızının tedavini masrafını karşılayamayan, muhtaç, alt sınıfa mensup, öğrenci dostu bir karakterdir. Bu nedenle karakterin genç karakterler ile sorunlu bir otorite ilişkisi bulunmamaktadır. Aksine karakter, anlatıda kendisiyle aynı toplumsal sınıftan olan Yusuf ve arkadaş grubunun müttefiki konumundadır.



Görüntü 19: Hiç Dizisindeki Yetişkin Karakterler: Tülay, Özlem ve Zafer

Anlatıda 15 genç karakter arasından yalnızca Kaan ve Doğa karakterlerinin annelerinin birer otorite/aile figürü olarak anlatıda temsil edildiği görülmektedir. Kaan'ın annesi Tülay Barcan, Barcanlar inşaatın sahibidir. Belediye ile iş yaptığı, yolsuzluk ve rüşvet olaylarına karıştığı belirtilen karakter, uyuşturucu ve alkol kullanmakta ve jigololuk yapan Deniz'le para karşılığında birlikte olmaktadır. Anlatıda Kaan'ın babasının hayatını Kaan küçükken kaybettiği sonucu çıktığı için karakterin aile türlerinden parçalanmış aile yapısına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıda Kaan'ın uyuşturucu kullanan, sorunlu bir genç olmasının nedeni parçalanmış aileye sahip olması ve annesinin yaşam tarzıyla açıklanmaktadır. Öyle ki annesinin Deniz'le birlikte olduğunu öğrenen karakterin annesinin çocukluğundan beri evlerinde erkeklerle birliktelikler yaşadığı *flashback* sahneleriyle gösterilir ve karakter annesine şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Beni sen böyle yaptın anne. Ruhumu yaraladın. Başka kimseyi sevemedim ben. Sadece elini tutmak istedim, kıskandım başkalarından. Benden değil sahip olduğun gücü kaybetmek korktun sen. O gücü senden alacağım anne!*”. Karakter, intikam amacıyla Sercan'ın yaklaşık iki milyon takipçisi bulunan sosyal medya hesabından canlı yayın açarak annesini şu sözlerle ihbar etmektedir:

5 yaşından küçüktüm annemi biriyle gördüğümde. ... Ortada sadece kendini düşünen, kendi istekleri için oğlunun hayatını mahvetmiş bir kadın var. Uyuşturucuya düştüm, çünkü bir tek onunla içinde bulunduğum bu s... durumdan çıkabileceğimi düşündüm. Çünkü her an annem kadar güçlü olmam gerekiyordu onunla onun kadar güçlü olursanız mücadele edebilirsiniz. Annem Tülay Barcan, belediye başkanı Özlem Avcılar'a hayal bile edemeyeceğiniz rüşvetler verip tüm ihaleleri silip süpürdü.

Monologdan da görüldüğü üzere, lüks bir yaşam içinde sevgi yetersiz, disiplini gevşek bir ortamda yetişen Kaan'ın duygusal yoksunluk ve güvenli bağlamsa sorunu yaşadığı görülmektedir.⁵³ Bununla birlikte, Tülay'ın uyuşturucu kullandığı göz önünde bulundurulduğunda karakterin uyuşturucu alışkanlığını öğrenme yoluyla annesinden aldığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, anlatıda ailesi görünür kılınan iki genç karakterden biri olan, aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde psikolojik şiddet uygulayan suçlu

⁵³ Güvenli bağlanma, ebeveynlerin çocuklarına güvenlik, rahatlık ve tahmin edebilirlik duyguları sağlamaktadır. Güvenli bağlanma ilişkisi kuran ebeveynler, aynı zamanda çocuklarına değerli oldukları, korundukları ve sevildiklerine ilişkin güvence verirler. Yazarların ifadesiyle; “*bireyin kendine ve başkalarına güvenmeyle beraber gelen etkili sosyal ilişkiler kurma yeterliğini de içermektedir.*” (Çankaya ve Canbulat ve 2017, s.4-14).

genç karakterin bu eylemleri, annesinin yaşam tarzıyla açıklanmakta ve masumlaştırılmaktadır. Anne temsili konusunda benzer bir kurgunun Doğa'nın annesi Özlem karakteri için de geçerli olduğu görülmektedir.

Diğer genç karakterler arasından 9 karakterin (Deniz, Volkan, Peri, Sercan, Nil, Cansu, Buse, Jamal ve Bilo) aileleri hakkında anlatıda hiçbir sahne ve/veya bulgu bulunmamaktadır. Emre karakterinin uyuşturucu kullanıp intihar ettikten sonra babasıyla arabaya bindiği gösterilmekte, bunun dışında karakterin ailesine dair bir bulgu/sahne bulunmamaktadır. Eylül ve Yusuf karakterlerinin babalarını küçük yaşta maddi sorunlar nedeniyle tedavilerini karşılayamadıkları için öldüğü, Selma karakterinin de benzer bir durumla karşı karşıya olduğu anlatıda sahnelenmeden diyalog aracılığıyla belirtilmektedir. Bununla birlikte *flashback* yoluyla Yusuf karakterinin babasının Yusuf küçükken yatalak hasta olduğu gösterilirken Eylül karakterinin de babasıyla çekilmiş çocukluk fotoğrafına bakıp fotoğrafı kesip kesmemekte kararsız kaldığı ve geçmişte sorunlar yaşadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Eylül ve Yusuf karakterlerinin aile türlerinden parçalanmış aileye sahip olduğu görülmektedir.

Elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, karakterlerin ailelerinin büyük bir bölümünün anlatıda temsil edilmediği görülmektedir. Anlatıdaki baba figürünün hayatta olan/olmayan ve hayatını kaybetme riski taşıyan karakterler ile diyalog aracılığıyla sahnelenmeden veya birkaç saniyeden oluşan tek bir sahneyle temsil edildiği görülürken anlatıda temsil edilen aile türünün de anne figürüyle sınırlı tutularak parçalanmış aile türü üzerinden kurgulandığı dikkat çekmektedir. Bu durum, anlatıda gerek ailesi temsil edilen gerekse temsil edilmeyen ancak, zararlı alışkanlıkları, sorunları olan, suç işleyen karakterlerin hayatlarındaki otorite eksikliği nedeniyle sorunlu ve suçlu gençler olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak anlatı, otoriteyi baba figürüyle özdeşleştirmekte ve bu figürü anlatı içinde temsil etmeyerek genç karakterlerin yaşadığı otorite eksikliğini annelik üzerinden kurgulamaktadır.

Sonuç olarak, mevcut ve gelecek yaşamları için hiçbir rehberi bulunmayan genç karakterlerin tüm sorunlu ve suç teşkil eden eylemlerinin aile kaynaklı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum karakterlerin gençlik ve yetişkin dönemlerini algılama biçimlerini ise olumsuz anlamda etkilemektedir. Zira her iki arkadaş grubunda da karakterlerin çocukluk ve gençlik dönemlerinde yaşadıkları sorunlar, hem gençlik hem

de yetişkinlik döneminde başarılı bir birey olarak yaşam sürmenin toplum içinde nüfuz/mevki sahibi olup büyük maddi imkânlarla sahip olmakla gerçekleştirebileceğini düşünmelerine neden olmaktadır.

Anlatıdaki Genç Karakterlerin Sorunları Nelerdir? Dizilerde Gençlik Sorunları Nasıl Kurgulanmaktadır?: Hiç dizisinin anlatısında literatürde belirtilen gençlik sorunlarının tamamına yakınının kurgulandığı görülmektedir. Genç karakterlerin bireysel ve arkadaş grubu özelinde birçok gençlik sorunu bulunmaktadır. Vakıf üniversitesinde burslu olduğu görülen Yusuf ve arkadaş grubunun (Eylül, Volkan, Deniz, Selma ve Jamal) ortak gençlik sorunu, eğitim, maddi yetersizlik ve gelecek kaygısıdır. Anlatı başlangıcında Eylül'ün, sonrasında Yusuf'un okuldan atılma tehlikesi yaşadığı ve Eylül'ün bursunun kesilerek karakterlerin eğitim hayatında sorunlar yaşadığı görülmektedir. Bununla birlikte alt sınıfa mensup bu genç karakterler eğitim dışında kira, elektrik gibi fatura giderlerini karşılamak amacıyla serbest zamanlarında çalıştığı için maddi sorunlara da sahiptir. Hâlihazırda Yusuf, Deniz ve Volkan'ın bu sorunlara çözüm bulmak amacıyla uyuşturucu üretimi ve ticaretine başladığı görülmektedir. Ancak karakterlerin gençlik sorunlarına aradığı çözüm, anlatıda başka bir gençlik sorununun - suçlu gençlik- ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ayrıca karakterler, uyuşturucu üretimi ve ticaretinden önce hâlihazırda uyuşturucu kullandıkları için keyif verici madde tüketen, bağımlı gençler olarak anlatıda temsil edilmektedir. Anlatıda açık ve sansürsüz bir şekilde, farklı uyuşturucu maddelerinin tüketimiyle sahnelenen uyuşturucu kullanımı ile alkol tüketimi Kaan ve arkadaş grubu için daha yüksek seviyededir. Bununla birlikte, üst sınıfa mensup bu karakterlerin gençlik sorunlarının temsili ile alt sınıfa mensup karakterlerin gençlik sorunlarının temsili arasında fark bulunmaktadır. Zira Kaan ve arkadaşları, uyuşturucu ve alkolü, parti ortamında yalnızca eğlence amaçlı tüketmektedir. Öyle ki karakterler arasından yalnızca Emre'nin uyuşturucu madde kullanarak intihar ettiği, bunun ise çalışmada belirtildiği üzere karakterin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinden kaynaklandığı görülmektedir.

Yusuf ve Deniz'in suç teşkil eden davranışları anlatı sonunda hapis cezasıyla cezalandırıldığı için bu karakterler özgürlük sorunu yaşarken Yusuf ve Deniz'le aynı suçu işleyen Kaan ise anlatı sonunda cezalandırılmamaktadır. Zira anlatıda, Kaan karakterinin gençlik sorunu, aile ilişkileri üzerinden kurgulanmaktadır. Anlatı sonunda aile

ilişkilerinde sorun yaşayan tek genç karakter olan Kaan'ın suç teşkil eden davranışlarının parçalanmış ailesinin; annesinin Kaan'ı yetiştirme tarzından dolayı gerçekleştiği ortaya konmakta ve bu kurguyla karakterin suç teşkil eden gençlik sorunları anlatıda masumlaştırılmaktadır. Sonuç olarak, *Hiç* dizisindeki genç karakterlerin yaşadığı gençlik sorunlarının ağırlıklı olarak eğitim, maddi yetersizlik, gelecek kaygısı, uyuşturucu, alkol, aile ilişkileri ve intihar temaları altında kurgulanmaktadır.

Anlatı Genç Karakterler İçin Nasıl Sonuçlanmaktadır? Anlatının İzleyici Kitesine Sunduğu Mesaj ve Söylemi Nedir?: Anlatı sonunda hayatlarında değişim yaşanan karakterler; Yusuf, Kaan, Deniz, Tülay ve Özlem iken diğer karakterlerin herhangi bir değişim yaşadığı görülmemektedir. Kaan'ın arkadaşı Sercan'ın sosyal medya hesabından yaptığı ifşa ve ihbar sonucunda, Tülay ve Özlem karakterlerinin hapse atıldığı görülmektedir. Tülay hapishaneye gönderilmeden önce Kaan'a “*Keşke oğluma bunları yapmasaydım hesabı ayrı ama bana şu kelepçeleri taktın ya sanıyor musun benden kurtuldun. Beni içerde fazla tutamazlar oğlum, çok yakında çıkacağım sen de yediğin haltla, rezil olduğunla kalacaksın*” ifadesini kullanmaktadır. Kaan'ın uyuşturucu ticareti yapmasına karşın anlatı sonunda karakterin değil annesinin cezalandırılması, bireyin suçtan uzak, sorunsuz ve sağlıklı gençlik döneminin inşasında sağlıklı bir çocukluk dönemi geçirmesinin önemi ile aile ilişkilerinin ve ebeveyn rollerinin önemine vurgu yapmaktadır. Gelecekteki yaşamını inşa etmek için olsa da suça kendi iradesiyle ve çıkarları için bulaşan, arkadaşlık değerlerinden yoksun olan Deniz karakteri, ağır yaralanmış ancak polis tarafından uyuşturucu ticareti yapma suçuyla yakalanmaktadır. Sahip olduğu arkadaşlık değerleri nedeniyle kendisinin ve arkadaşlarının mevcut yaşamındaki/gençlik dönemlerindeki sorunları için uyuşturucu ticareti suçuna bulaşan, bu suçu süreç ortasında bırakmaya çalışıp arkadaşlarının çıkarları için bırakamayan Yusuf karakteri ise anlatı sonunda polise teslim olmakta ve hapse girmektedir. Bu yüzden, karakterin yetişkinlik hayatının büyük bir bölümünü hapishanede geçireceği sonucu ortaya çıkmaktadır. Yusuf'un işlediği suç “özünde iyi insan” “kader kurbanı” kurgusuyla anlatı içinde masumlaştırılmasına karşın karakter, anlatı sonunda cezalandırılmaktadır. Buna karşın aynı suçu Kaan işlemesine karşın karakter anlatı sonunda hapse girmeyerek cezalandırılmamakta hatta ödüllendirilmektedir. Bu yüzden anlatı, başarılı ve “büyük adam olma” arzusu taşıyan ve parçalanmış aile yapısına sahip olan Yusuf karakteri

üzerinden gençlerin suçtan uzak, sorunsuz ve sağlıklı gençlik ve yetişkin dönemi geçirebilmesi için çocukluk döneminden itibaren hayatlarında bir rehber ve otorite figürüne ihtiyaç duyduğunu ortaya koymaktadır. Hâlihazırda dizinin ismini “boş, değersiz, önemsiz olan şey veya kimse” (TDK)⁵⁴ anlamına gelen hiç kelimesinden alması göz önünde bulundurulduğunda, anlatı kurguladığı *loser* karakterlerinde olduğu gibi ismi üzerinden de genç bireylerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerinde “hiç” olmamaları için aile ve otorite figürüne ihtiyaç duyduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle, anlatının söylemini birer otorite figürü olarak aile olgusu üzerinden kurguladığını söylemek mümkündür.

4.2.3. Yer

Anlatıda Genç Karakterlerin Ev, Okul ve Diğer Mekânlarla Kurduğu İlişki Nasıl Kurgulanmaktadır? Mekânlar Neyi Temsil Etmektedir?: Anlatıda karakterlerin vakit geçirdiği ana mekânlar sırasıyla üniversite Yusuf, Deniz ve Volkan’ın yaşadığı öğrenci evi, Kaan’ın evi, partilerin düzenlendiği fabrika hangarı olarak öne çıkmaktadır. *Hiç* dizisinin çekimleri Adana’da gerçekleştirilmiştir. Adana’da vakıf üniversitesi bulunmamasına karşın anlatının kurmaca evreninde karakterlerin vakıf üniversitesi öğrencisi olarak temsil edildiği görülmektedir. Bu tercihin anlatıda karakterler arasındaki sınıf çatışmasını inşa etmek amacıyla kurgulandığı görülmektedir. Karakterlerden Deniz ve Volkan üniversitenin kafesinde çalışırken diğer karakterler ise kafede ve küçük kampüsün bahçesinde bir arada vakit geçirirken görülmektedir. Alt sınıfa mensup gençlerin okulla kurduğu ilişkinin iş ve eğitim temelli olduğu görülürken üst sınıfa mensup gençlerin okulu arkadaşlarıyla serbest zamanlarında sosyalleştiği bir mekân olarak konumlandıkları görülmektedir. Bunun dışında, anlatıda karakterlerin sınıf ortamında ders işlerken yalnızca tek bir sahneleri bulunmakta, bu sahnede de Emre ve Doğa karakterleri kendi aralarında Eylül’ün video olayını konuşmaktadır. Zira anlatıda alt sınıfa mensup karakterlerin eğitim sorunu bulunsa da bu durum dâhil anlatının olay örgüsü ve çatışması, karakterlerin arkadaşlık ve aşk ilişkileri üzerinden kurulmakta ve okul/üniversite, anlamından uzaklaştırılarak sadece bu ilişki örüntülerine alan sağlayan

⁵⁴ <https://sozluk.gov.tr/>

bir uzam olarak kurgulanmaktadır. Öyle ki üniversitedeki öğretim üyelerinin de bir iki dakikalık disiplin soruşturması sahneleriyle anlatıda üçüncül karakter olarak dahi kurgulanmadan temsil edildiği görülmektedir.

Yusuf ve arkadaşlarının evi ile Kaan'ın evi, karakterler arasındaki sınıf farkını göstermektedir. Yusuf ve arkadaşlarının evinin Adana'nın bir kenar mahallesinde olduğu görülmektedir. Karakterlerin ait oldukları sınıf, ağırlıklı olarak uyuşturucu ticareti konusu başta olmak üzere, çeşitli planlar yaparken vakit geçirdiği evlerinin çatısında çekilen sahneler üzerinden gösterilmektedir zira bu sahneler karakterlerin kenar mahallede yaşadığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Karakterlerin evle kurduğu ilişki, ödemeleri gereken faturalar nedeniyle karakterlere sorumluluklar yükleyen bir barınma alanıyla sınırlı iken Kaan için durum tersinedir. Havuzlu, lüks bir villada yaşayan karakterin evi, üst sınıfa mensup olduğunu göstermektedir. Ancak, parçalanmış aile yapısı ve annesinin davranışları nedeniyle güvenli bağlanma sorunu yaşayan karakterin aynı sorunu evle kurduğu ilişkisinde de yaşadığı görülmektedir. Uyuşturucu ve alkol alınan partilerin düzenlendiği ve uyuşturucu ticaretinin yapıldığı/konuşulduğu atıl duran bir fabrikanın hangarı ise yeraltı kavramının anlamıyla paralel olarak, fiziksel özelliklerinden daha çok sembolik değeriyle öne çıkmaktadır. Mitsel ve dinsel motifleri dışında yeraltı, Yula'ya göre, alışılmışın dışında ve yasal olmayan, karanlık ve kirli işlerin gerçekleştirildiği ortam anlamına gelmektedir. Yazarın ifadesiyle (1995);

... yeraltı ekonomisi, bireylerin piyasa ekonomisinde vergilenmeyen veya eksik olarak vergilendirilen iktisadi faaliyetleri veya yasal olmayan fuhuş veya uyuşturucu ticareti olarak tanımlanırken, yeraltı dünyası, yasadışı faaliyetlerde bulunan örgütleri, özellikle de çıkar hesaplaşmalarıyla tanınan mafyayı tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Yeraltı, kumar, fuhuş, uyuşturucu ve silah ticareti, adam kaçıрма, yaralama ve öldürme, haraç alma gibi anlamları da içinde barındıran ürpertici bir sözcüğe dönüştürülmüştür (aktaran: Güneş, 2010 126-137).





Görüntü 20: Genç Karakterlerin Parti Yaptıkları Mekân

Çatışan iki arkadaş grubunun birbirlerine saldırıp şiddet uyguladığı, Kaan ve arkadaş grubunun müzik dinleyip dans ettiği, uyuşturucu ve alkol kullandığı, uyuşturucu alışverişi/ticareti yaptığı bu mekânın anlatıdaki karakterlerin gençlik kültürünü temsil etmesi için yeraltı kavramına uygun olarak karanlık ve kirli işlerin gerçekleştirildiği bir yer olarak anlatıda kurgulandığı görülmektedir.

4.2.4. Zaman

Anlatı Hangi Zamanda Geçmektedir? Diziler Üretildiği Dönemin Toplumsal Yapısını ve Gençlik Kültürünü Nasıl Temsil etmektedir? Dizilerin Döneme İlişkin Mesajı ve/veya Eleştirisi Varsa Nedir?: 2021 yılında yayınlanan *Hiç* dizisinde anlatının hangi zamanda/yılda kurgulandığına dair herhangi bir bulgu bulunmamakla birlikte karakterlerin sosyal medya kullanım alışkanları üzerinden anlatının üretildiği dönemde; 2020-2021 yıllarında geçtiği sonucu çıkmaktadır. Üretildiği dönemin kültürel, ekonomik ve politik anlamda toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü -bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde- temsil eden dizide, konuya dair ilk temsil ve eleştiri, anlatıdaki genç karakterlerin toplumsal sınıfları üzerinden kurgulanmaktadır. Öncelikli olarak anlatının Türkiye'nin 2010 ve 2020'li yıllardaki gençlik kültürünü temsil ederken orta sınıfı dışarıda bırakıp alt ve üst sınıfa mensup karakterler üzerinden kurgulandığı ve bu dönemde yalnızca gençler arasında değil toplumda oluşan sınıf farkına ve değer sorununa dikkat çektiği görülmektedir. Öyle ki üst sınıfa mensup; maddi açıdan hiçbir sorunu olmayan, refah içinde yaşayan gençler uyuşturucu ve yüksek oranda alkol kullanan, kendilerinde ve karşı cinsten dış görünüşe, marka giyinmeye, lüks arabalara sahip olmaya önem veren, sosyal medya hesaplarındaki takipçi sayısının yüksek olmasını isteyen/önemseyen, eğitim hayatını ve geleceğini hiçbir şekilde önemsemeyip düşünmeyen ve hiçbir değeri olmayan,

yoğ kişiler olarak temsil edilirken bu gençlerin anlatıda görünür kılınan aileleri de zenginliğe yolsuzlukla ulaşmış, suçlu kişiler olarak temsil edilmektedir. Alt sınıfa mensup karakterler ise değerleri olan, gelecek kaygısı bulunan, eğitim hayatını önemseyen ancak maddi yetersizlikler ve parçalanmış aileleri nedeniyle bunlardan mahrum kalan veya adil olmayan yollarla mahrum kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalan ve serbest zamanlarında çalışmak zorunda kalan kişiler olarak temsil edilmektedir. Üst sınıfa mensup karakterler, refah düzeylerinin yüksek olması ve sorunlu, parçalanmış aileleri yüzünden suça bulaşırken alt sınıfa mensup karakterler adalet arayışları ve arkadaşlık değerleri nedeniyle suça bulaşmaktadır. Anlatı, üretildiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü bu genç karakterler üzerinden temsil ederken aynı zamanda suç ve suçluyu cezalandırma tercihleriyle de hukukun işleyişi ve adalet kavramının toplumdaki yeri hakkında bir temsil sunmaktadır. Suçlu gençliğin suça bulaşma nedenleri özelinde de bir temsil sunan anlatı, aile olgusunun çocukluktan itibaren önem kazandığını ve kişinin tüm yaşamını inşa ettiğini vurgulayarak, mesajını/iletisini aile değerleri üzerinden vermektedir.

Anlatıda ikincil karakterler üzerinden bir yan hikâye olarak kurgulanan fenomen gençlik tipolojisi ve gençlerin sosyal medya kullanım alışkanlıkları da dizinin üretildiği döneminin gençlik kültürü hakkında bir temsil sunmaktadır. Özellikle Sercan karakteri üzerinden genç izleyici kitlesini sosyal medya kullanım alışkanlığı ve/veya sosyal medya bağımlılığı konusunda uyarmak amacıyla konunun belirgin ve didaktik bir şekilde kurgulandığı dikkat çekmektedir. Öyle ki başlangıçta popülerlik, takipçi sayısını yükseltmek ve etkileşim almak amacıyla Eylül'ün sırrını hesabından yaptığı canlı yayınlara ifşa eden karakter, bu yüzden Volkan'dan şiddet gördüğünde dahi bunun kendi lehine olacağını düşünerek sevinmektedir. Ancak Kaan'ın kendi hesabından annesini ihbar ettikten sonra tüm sosyal medya hesaplarını tamamen kapattığını belirten karakter, arkadaşı Nil ve Cansu'ya *“Aklıma milletten yiyeceğim küfürler, hakaretler geldi. Alıştık zaten de öyle işte... Fırsat bekliyormuş gibi saldırdı insanlar hemen bana. Bir an dedim kapat gitsin”* deyip sarılırken arkadaşları ise *“Üzülme biz buradayız, yanındayız”* ifadesini kullanmaktadır. Sosyal medya araçları nedeniyle gençlerin bu dönemde takipçi sayısı, etkileşim, popülerlik alanlarına sıkıştığını ve değer sorunu yaşadığı ortaya koyan karakter, anlatı sonunda dönüşüme uğramaktadır. Bu dönüşümle birlikte arkadaşlarından destek gören karakter üzerinden anlatıda gençler için arkadaşlığın sosyal medyada

karşılanamayacak nitelikte, önemli bir değer olduğu vurgulanmakta ve sosyal medya kullanımı/bağımlılığı konusunda izleyici kitlesinin uyarıldığı dikkat çekmektedir.

4.3. Öğrenci Evi Dizisinde Gençliğin Temsili

4.3.1. Karakter

Anlatıdaki Birincil, İkincil ve Üçüncül Karakterler Kimlerdir?: Öğrenci Evi dizisinde birincil ve ikincil karakterlerin tamamının genç kahramanlardan; üçüncül ve dördüncül karakterlerin ise ağırlıklı olarak genç kahramanların ebeveynlerinden oluştuğu görülmektedir. Anlatının birincil karakterleri aynı evi paylaşan dört üniversite öğrencisi Arda, Eren, Latif ve Metin'dir. İkincil karakterler; Arda'nın üniversite öğrencisi olan sevgilisi Esra, Arda'nın kız kardeşi Ceyda, Ceyda ve Arda'nın arkadaşı olan üniversite öğrencisi Deniz, Latif'in üniversite öğrencisi kız arkadaşı Ayşe, Metin'in üniversite öğrencisi kız arkadaşı Simge'dir. Üçüncül karakterler; Eren'in babası Vedat, Arda'nın annesi Semra, üniversite öğrencisi ve oyuncu Görkem, Eren'in annesi Mehtap'tır. Dördüncül karakterler ise Metin'in annesi ve babası Servet, Arda'nın babası, üniversitenin güvenlik görevlisi Fikri, Latif'in annesi, babası ve kirvesi Murtaza'dır. Sonuç olarak, *Öğrenci Evi* dizisinde analiz edilecek toplamda 10 genç karakter bulunmaktadır.



Görüntü 21: Öğrenci Evi Dizisinin Birincil Genç Karakterleri: Arda, Metin, Latif ve Eren

Genç Karakterlerin Özellikleri ve Amaçları, Beklentileri, Gelecek Planları, Davranış Biçimleri, Serbest Zaman Faaliyetleri, Tüketim Alışkanlıkları Nedir?: Arda, uzun boylu, açık tenli, kumral, kirli sakallı, zayıf, yakışıklılığıyla ön plana çıkan ve tüm birincil genç karakterler gibi 20'li yaşlarının başında olan bir karakterdir. Yalnızca babası istediği ve onun gençlik hayalini gerçekleştirmek için tıp fakültesini tercih eden ve dereceyle kazanan karakter, gerçekte tıp okumayı istememektedir. Oyuncu olmak isteyen

ve öğrenim hayatından kalan zamanlarda reklam çekimlerinde oynayan karakter, tıp eğitimini yarıda bırakarak konservatuar sınavlarına girmekte ve oyunculuk okumaya hak kazanmaktadır. Ankaralı orta sınıf bir ailenin çocuğu olan karakterin aile ilişkileri/bağları güçlü ise de karakter, babasını üzmemek için hayallerinden vazgeçmiş, mutsuz bir genç olarak anlatıda sunulmaktadır. Karakterin anlatıdaki birincil amacının ve gelecek planının çocukluk döneminden itibaren hayalini kurduğu başarılı bir oyuncu olmak olduğu görülmektedir. Anlatıda yetenekli bir oyuncu olarak kurgulanan karakter, oyunculuk sınavını kazanarak hem oyunculuğa olan yeteneğini hem de tıp eğitimini neden yarıda bırakmayı istediğini ailesine kanıtlamak istemektedir. Bu nedenle, karakterin anlatıdaki birincil beklentisi, başarılı bir oyuncu olmak dışında ailesinin özellikle babasının desteğini ve onayını almaktır. Karakter, gelecek yaşamı konusunda kimlik arayışında olan veya kimlik bunalımı yaşayan genç bir karakter olarak değil; hayallerinin peşinden giden, akıllı, mantıklı, azimli, hırslı, sabırlı ve cesur bir genç olarak anlatıda sunulmaktadır. Zira öğrenim gördüğü üniversitede bölüm değiştirdiği için yurt bursunu ve aylık harçlığını kaybeden karakter, karşılaştığı engelleri aşmak için mücadele verirken görünür kılınmaktadır. Karakterin diğer genç karakterlerden farkı, bir serbest zaman faaliyeti olarak değil; oyunculuk mesleğini icra ettiği için düzenli sayılabilecek bir gelirin olmasıdır.

Eren, uzun boylu, zayıf, açık tenli, esmer, hafif uzun saçlı ve kirli sakallı bir karakterdir. Karakter, öyküsünde (story) babasının ünlü bir iş insanı olması nedeniyle tanınan; gazetelerde haberleri çıktığı için popüler, sosyal medya hesabında bir milyon takipçisi bulunan, genç kızların beğendiği, çapkın, gece kulüplerinde eğlenmekten hoşlanan, lüks bir yaşam süren bir genç olarak kurgulanmasına karşın olay örgüsünde (plot) karakterin bu özelliklere uygun olarak zengin ve şımarık genç stereotip temsili sunduğunu söylemek mümkün değildir. Zira anlatının en sorunlu genç kahramanı olan Eren, olay örgüsünde babasının nüfuzu sayesinde edindiği imkânları reddederek kendine yeni bir yaşam kurmaya çalışan ve kimlik arayışında olan bir genç olarak sunulmaktadır. İstanbullu olmasına karşın anlatı başlangıcında Londra'da yaşadığı görülen karakter, babasının sağladığı imkânlarla orada lüks bir yaşam sürmektedir. Karakterin anlatıdaki en büyük amacı ve gelecek planı, Londra'da bir gece kulübü açmaktadır. Hâlihazırda, serbest zamanlarında kendi sınıfından arkadaşlarıyla gece kulüplerinde alkol tüketip

eğlenmekten hoşlandığı görülen karakterin bu amacıyla ilintili olarak üniversitede işletme bölümünü tercih ettiği görülmektedir. İstanbul'da bir üniversiteye kayıtlı olmasına rağmen başlangıçta Londra'da yaşayan Eren'in düzensiz bir eğitim hayatına sahip olması ve kimlik arayışında olan mutsuz ve sorunlu bir genç olarak kurgulanmasının nedeni, anlatıda babasıyla yaşadığı sorunlu ilişkisi üzerinden kurgulanmaktadır.

Babasının kendisini istemediği için Londra'ya gönderdiğini düşünen Eren, babasının iş ortağı ve en yakın arkadaşı Cevdet'i manevi babası olarak görmektedir. İstanbul'a Cevdet'in cenazesi için gelen karakter, Cevdet'i babasının öldürdüğünü düşünmektedir. Babasının kredi kartlarını iptal etmesiyle Londra'ya gidemeyen karakter, babasının narsist olduğunu düşünürken Vedat ise oğlunun bir şirket yönetecek kadar sorumluluk sahibi olmadığını düşünmekte ve karaktere şunları söylemektedir: “*Senin depresyona girip en pahalı içkileri içmen için, üzüntüden kendini rezidanslara kapatman için, keyfin yerine gelince en pahalı gece kulüplerinde serserilik yapman, kolundaki saatlerle hava atman, sabahlara kadar parti yapman için çalışmam lazım*”. Bu sözler nedeniyle evi terk eden karakter, Latif'in evinde yaşamaya ve okulun spor salonunda çalışmaya başlayarak kendi ifadesiyle hayata Vedat'ın oğlu olarak değil, Eren olarak sıfırdan, yeniden başlamaya çalışmaktadır. Bu nedenle de babasıyla kurduğu ilişki nedeniyle yaşamında sorunlu, mutsuz, öfkeli, şiddete meyilli bir genç olan karakterin anlatıda kimlik arayışında olduğu ve bu sorunlarından kurtulmaya çalıştığı görülmektedir.

Latif, orta boylu, açık tenli, esmer, kirli sakallı bir karakterdir. Şanlıurfa doğumlu olan ve doğduğu yerin ağızıyla konuşan karakter, bölgede nüfuz sahibi olan varlıklı bir ailenin oğludur. Öyle ki Şanlıurfa'dan İstanbul'a üniversite öğrenimi görmek için taşınan karakterin öğrenci evi dubleks bir villadır ve karakter jeeple okula gidip gelmektedir. Saf, komik, arkadaş canlısı, yardımsever biri olarak kurgulanan karakter, köyde doğup büyüdüğü için şehir yaşamındaki insanların aşk ve arkadaşlık ilişkilerini garipsemekte ve sahip olduğu değerler neticesinde de diğer genç karakterlerden farklılaşmaktadır. Örneğin, kendi doğup büyüdüğü köy için “*Orada sen kimsin, siz kimsiniz demeden her şeyi paylaşırlar*” diyen karakter, Arda, Metin ve Eren'i yakından tanımadan “*Mülk Allah'ındır*” diyerek evine davet etmekte ve karakterlere birlikte yaşama teklifi sunmaktadır. Anlatıda “*Ben kırk iki tane kuzenimle aynı konakta doğmuşum, Anam, babam, kardeşlerim, sütanam, sütkardeşlerim, kuzenlerim, kirvem... Biz hep beraber*

büyümüşüz. Ben mümkün değil yalnız yaşamam” ifadesini kullanan karakterin en büyük korkusu, yalnız yaşamaktır.

Ataerkil bir aileye sahip olan karakterin aile yapısından kaynaklı olarak ataerkil değerlere sahip olduğu görülürken aynı zamanda ailesine özellikle annesine çok bağlı olduğu ve sosyal yaşamında karşı cinse çok saygılı davrandığı görülmektedir. Bununla birlikte karakterin diğer genç karakterlerden farkı, namaz kılması ve alkol kullanılan mekânlarda bulunmasına karşın alkol ve sigara tüketmemesidir. Karakterin pembe renkli kıyafetler giymeyi reddetmesi de ataerkil karakterin diğer genç erkek karakterlerden farkını ve erkekliğe dair toplumsal cinsiyet rolleriyle olan bağını ortaya koymaktadır. Ziraat mühendisliği öğrencisi olan karakterin anlatıdaki en büyük amacının ve gelecek planının diğer karakterlerden farklı olarak meslek yaşamı konusunda olmadığı görülmektedir. Zira varlıklı bir ailenin çocuğu olan karakterin konuya ilişkin herhangi bir kaygısı bulunmamaktadır. Karakterin anlatıdaki en büyük amacı ve gelecek planı, okulda ilk görüşte âşık olduğu Ayşe ile evlenmektir. Ayşe ile evlenmek için *“Hakkımda hayırlıysa, kaderimde yazımsa, müstakbel çocuklarımın anasıysa, anamın babamın geliniyse onu bana göster yarabbim”* ifadesiyle dua edip istihareye yatan karakterin bu vb. sahnelerdeki davranışları, muhafazakâr/dindar genç tipolojisiyle uyuşmaktadır.

Metin, orta-uzun boylu, açık tenli, kumral, küpe kullanan, dağınık saçlı, az sakallı bir karakterdir. Saf, unutkan, utangaç, çekingen, heyecanlı, stresli, hafif sakar bir yapıya sahip olan karakterin bu özellikleri anlatıda komedi unsuru olarak kullanılmaktadır. Örneğin anlatıda karakterin özellikle aşk ilişkisi içerisinde heyecandan konuşmadığı, kekelediği ve bayıldığı görülmektedir. Metin’in sahip olduğu bu özellikler aynı zamanda yetişkinliğe geçiş sürecinde olan karakterin henüz çocukluk dönemini tamamen terk etmediğini ortaya koymaktadır. Öyle ki Antalya’dan İstanbul’a üniversite öğrenimi için gelen karakter, çekirdek bir aileye sahiptir ve ailesine çok bağlıdır. Anlatı başlangıcında ailesi olmadan İstanbul’a tek başına gitmekten korkan ve üniversiteye kayıt olmak için ailesinin de yanında gelmesini isteyen karakterin kimliğini evde unutması, sorumluluklarını ailesi olmadan gerçekleştirmekten korkması vb. durumlar, karakterin içinde bulunduğu gençlik döneminde henüz çocukluk döneminden çıkmadığını ve yetişkinlik dönemine olan uzaklığını ortaya koymaktadır. Edebiyat bölümü öğrencisi olan karakterin anlatıdaki en büyük amacı ve gelecek planı, kendi ifadesiyle geleceğin

edebiyatçısı, efsane bir yazar olmaktır. Bununla birlikte karakter, kendisi gibi edebiyat bölümü öğrencisi olan Simge'ye âşık olduğu için Simge ile tanışıp onunla sevgili olmayı amaçlamaktadır.

Esra, orta boylu, açık tenli, kahverengi saçlı, güzel ve ideal vücut ölçülerine sahip bir karakterdir. Liseden beri sevgili olduğu Arda gibi Ankaralı olduğu görülen karakterin ailesi hakkında anlatıda herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Tiyatro bölümü öğrencisi karakterin anlatıdaki amacı ve gelecek planı, öğrenim gördüğü bölüm üzerinden değil; yalnızca aşk ilişkisi üzerinden kurgulanmaktadır. Zira anlatıdaki rolü ve işlevi itibariyle karakter, erkek iki ana karakterin karmaşık aşk ilişkilerinde yaşadığı çatışma için kurgulanmış yardımcı roldeki genç karakterlerden biridir ve karakterin öğrenim gördüğü bölümün ismi dışında eğitim hayatına veya gelecek planına dair anlatıda başka bir bulgu bulunmamaktadır. Arda ile yaşadığı sorunlu aşk ilişkisinden dolayı mutsuz olan karakterin sorunları Eren'le tanıştıktan sonra birbirlerine âşık olup kendi ifadeleriyle yasak aşk yaşamalarıyla artmaktadır. Bununla birlikte, karakterin anlatıda herhangi bir sahne aracılığıyla görünür kılınmasa da yakın geçmişinde Arda'dan ayrıldıktan sonra psikolojisinin bozulduğu için bir süre uyuşturucu kullandığı ve sonrasında bıraktığı belirtilmektedir. Bu yüzden, karakterin anlatıdaki amacının Arda ve Eren arasında seçim yapmak olduğunu söylemek mümkündür.



Görüntü 22: Öğrenci Evi Dizisindeki Esra, Ceyda ve Deniz Karakterleri

Ceyda, orta boylu, açık tenli, kahverengi saçlı, 17-19 yaşlarında bir lise son sınıf öğrencisidir. Karakterin Eren'den sonra anlatıdaki en sorunlu ikinci genç karakter olduğunu söylemek mümkündür. Zira, gençlik dizilerindeki aşk ilişkilerinde birer stereotip olarak kurgulanan platonik aşk temasından farklı olarak karakterin Eren'e

saplantılı/takıntılı aşk beslediği görülmektedir.⁵⁵ Bu durum anlatıda çeşitli diyaloglar aracılığıyla karakterin ergenlik döneminde kimlik bunalımı yaşayan sorunlu bir genç olması üzerinden kurgulanmaktadır. Öyle ki karakterin lisede disiplin suçları işlediği ve bu suçların siciline işlediği belirtilirken ağabeyi Arda'nın "*Ben de Ceyda'yı öyle bar köşelerinde bir başına görünce kocaman heriflerle*" vb. ifadeleriyle de karakterin saplantılı aşk duygusu beslemesinin temelinde ergenlik döneminin yarattığı sorunlar olduğu vurgulanmaktadır. Karakter, üniversite sınavını kazanıp İstanbul'da öğrenim görmeyi gelecek yaşamı için değil; yalnızca Eren'le aynı ortamda bulunmak için istemektedir. Bununla birlikte, Eren'le aynı evde yaşayabilmek ve onunla sevgili olabilmek için babası öldükten sonra annesinin Vedat'la evlenmesini istemektedir. Saplantılı âşık özelliğine uygun olarak, karakterin anlatıda gerçeklik algısını yitirdiği, yalan söylediği, kendisine ve çevresine fiziksel zarar verme potansiyeli taşıdığı, kıskanç, öfkeli, sinirli ve sorunlu bir genç olduğu görülmektedir. Karakterler arasında yaşı en küçük olan karakterin serbest zamanlarında telefonla özellikle sosyal medya hesaplarında vakit geçirdiği görülürken Eren'in takipçi sayısını önemsemesinden yola çıkıldığında popülerliğe ve takipçi sayısının yüksek olmasına önem verdiğini söylemek mümkündür.

Deniz, orta boylu, açık tenli, esmer, güzel ve ideal vücut ölçülerine sahip bir karakterdir. Ankara'dan İstanbul'a üniversite öğrenimi için gelmiş olan karakter, psikoloji bölümü öğrencisidir. Başarılı, çalışkan ve geleceğini önemseyen bir öğrenci olduğu görülen karakterin bu özellikleri nedeniyle amacının ve gelecek planının başarılı bir psikolog olmak olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır ancak diğer yardımcı karakterler gibi Deniz karakteri de yalnızca aşk ilişkisi üzerinden anlatıda kurgulanmaktadır. Eren'le kısa bir süre sevgili olmasına karşın bu süreçte dahi Arda'ya platonik aşk besleyen karakterin anlatıdaki beklentisi, Arda'ya olan hislerinin ve onunla ilişkisinin olumlu veya olumsuz bir şekilde sonuçlanmasıdır. Zira karakterler arasında yalnızca platonik aşk sorunu bulunmasıyla anlatıdaki en sorunsuz genç olan karakter, olay örgüsünde (plot) öne çıkarılmasa da öyküsünde (story) eğitim hayatını ve gelecek yaşamında yapacağı mesleği

⁵⁵ Bu bağlanma biçimine sahip kişiler kendilerini değersiz bulup diğer kişilere karşı olumlu duygular beslemektedir. Bu yüzden ilişki kurdukları kişilerin kendilerini onaylamalarını beklemekte ve o kişilerin kabulünü kazanmak için çaba sarf etmektedir. Bu kişiler ilişki kuracakları kişilerle yakın olmayı arzulamakta ve o kişilerle yapışkan tarzda bir ilişki kurmayı istemektedir. Bu davranışları sonucunda ise insanları kendilerinden uzaklaştırmaktadır (Aşkar, 2018, s.30-31).

önemsemesiyle ve duygusal, masum, mantıklı, yardımsever, arkadaşlığa önem veren, ilkeleri ve kuralları olan, dürüst biri olmasıyla diğer genç karakterlerden -özellikle genç kadın karakterlerden- farklılaşmaktadır. Anlatıda karakterin serbest zamanlarında kitap okuduğu ve okulun dans stüdyosunda müzik dinleyip dans ettiği görülmektedir.

Simge, orta-uzun boylu, açık tenli, kumral, uzun saçlı, güzel ve ideal vücut ölçülerine sahip bir karakterdir. Edebiyat bölümü öğrencisi olan karakter, evden okula bir yaşam sürmekte, okula korumalığını da yapan şoförüyle birlikte gidip gelmektedir. Okul içinde hiçbir öğrenciyle konuşup sosyalleşmeyen karakter, okulun kafesinde dahi bireysel olarak vakit geçirmemektedir çünkü dersleri bittikten sonra hemen evine gitmek zorundadır. Bunun nedeni, karakterin Vedat'ın kızı olmasıdır. Annesi hakkında hiçbir bilgiye sahip olmayan, annesinin yaşayıp yaşamadığını dahi bilmeyen karakter, Vedat'la yalnızca pazartesi günleri görüşmektedir. Simge'nin Vedat'ın kızı olduğunu Vedat ve eşinden başka kimse bilmemektedir. Anlatıdaki sorunlu gençlerden biri olan karakter, toplumdan uzak, gizli ve izole bir yaşam sürmektedir çünkü Vedat, kızını iş yaşamından kaynaklanan tehlikelerden korumak istemektedir. Ancak karakter, yaşam koşullarından babasını değil üvey kardeşi Eren'i sorumlu tutmaktadır. Bu nedenle karakterin anlatıdaki amacı, Eren'den intikam almaktır: *“Ben hep bir aile özlemi çekerek büyüdüm. Haftada bir gün babamdı. Ben yıllarca gazetelerde dergilerde senin haberlerini okudum. Benim sana kinim etrafındaki herkesi teker teker kaybettiğinde biter, benim gibi yalnız kaldığında. Göreceksin senden her şeyi alacağım”*. Anlatı sonunda Eren'den intikam almak için Metin'i kullandığını ancak sonrasında Metin'e gerçekten âşık olduğunu söyleyen karakter, anlatı sonuna kadar ortaya koyduğu personasının aksine gerçekte öfkeli, hırslı, yalancı, kindar ve sorunlu bir karakterdir.

Ayşe, orta boylu, açık tenli, uzun ve dalgalı kumral saçlara sahip, güzel ve ideal vücut ölçülerine sahip bir karakterdir. Üniversite öğrenimi için İstanbul'a İzmir'den gelen, dış görünüşüne, giyimine ve makyajına çok önem veren, sosyal medya hesabında 352 bin takipçisi olan karakter, üniversitede halkla ilişkiler bölümünde okumaktadır. Serbest zamanlarında üniversitedeyken sosyal medya hesabından zaman zaman canlı yayın açtığı görülen, arkadaşlarıyla okulun kafesinde, havuzunda veya gece kulübünde vakit geçirmekten hoşlanan karakterin ailesi, anlatıdaki amacı ve gelecek planı hakkında bir bulgu bulunmamaktadır. Zira Ayşe karakteri de diğer yardımcı karakterler gibi

yalnızca aşk ilişkisi aracılığıyla anlatıda kurgulanmaktadır. Karakter, Latif'le sevgili olduğu sürece kadar, anlatıda kendi ifadesiyle güçlü bir kadın olarak mutlu bir ilişki yaşamayı amaçlamaktadır. Bunun nedeni ise Görkem karakteriyle kısa süreli ve karmaşık, sorunlu bir ilişki yaşamasından kaynaklanmaktadır.

Görkem, uzun boylu, açık tenli, kumral, sakallı bir karakterdir. Televizyon dizisi oyuncusu olan karakter, üniversitede de oyunculuk bölümü okumaktadır ancak alttan dersleri olduğu için mezun olamadığı gibi başarılı bir öğrenci de değildir. Oyunculuk yaptığı için kendisini herkesin tanıdığını belirten ve kibirli, ukala, kendini beğenmiş davranışlar sergileyen karakter, ilgi duyduğu karşı cinsten ilgi görmediğinde fiziksel şiddet uygulayacak düzeyde kabalıktan, çıkarıcı ve nobran bir karakterdir. Karakter, öğrencilik ve oyunculuk yaptığı zamanlar dışında yani serbest zamanlarında gece kulübünde alkol tüketip eğlenirken, okulda ve şehirde spor arabasını kullanırken, genç kadın karakterlerle flört ederken veya etmeye çalışırken ve bu karakterlerin erkek arkadaşlarıyla sorunlar yaşarken görülmektedir. Arda ile aynı dizide oynayan karakter, Arda'yla rekabet etmekte, Arda ve Latif'in kız arkadaşlarıyla flört etmeye/sevgili olmaya çalıştığı için bu karakterlerle fiziksel şiddetin de yer aldığı birçok sahnede çatışmaktadır. Bu özellikleri nedeniyle karakter, genç karakterlerin karmaşık aşk ilişkilerini ve bu ilişki örüntülerindeki kıskançlık krizlerini, merak duygusunu ve çatışmayı yaratmak için gençlik pembe dizilerinde sıklıkla kurgulanan genç antagonist kahramanların stereotipi konumundadır.⁵⁶



Görüntü 23: Öğrenci Evi Dizisindeki Simge, Ayşe ve Görkem Karakterleri

⁵⁶ Benzer bir temsile örnek olarak *Medcezir* dizisindeki Orkun Civanoglu isimli genç karakter gösterilebilir.

Öğrenci Evi dizisinde birincil genç karakterlerin tamamı erkeklerden oluşurken genç kadın karakterlerin gerek ikincil karakter olarak gerekse yalnızca birincil erkek karakterlerin sevgilisi/platonik aşığı özellikleriyle kurgulanması, anlatının kadın-erkek cinsiyet rollerinin temsili açısından eşitlikçi bir temsil sunmadığını ortaya koymaktadır. Öyle ki anlatıda çoğu kadın karakterin amacı ve gelecek planı erkek karakterler kadar açık ve net bir biçimde belirtilmemekte ve karakterler aşk ilişkilerinde yaşadıkları sorunlar üzerinden görünür kılınmaktadır. Anlatıdaki bütün genç kadın karakterlerin ideal vücut ölçülerine sahip, güzel genç kız stereotipinde moda, giyinmeye/dış görünüşüne özen gösteren karakterler olduğu görülürken güzel ve yakışıklı olarak kurgulanan karakterlerin vücutları ve/veya fiziksel özelliklerinin teşhir edildiği herhangi bir sahne anlatıda bulunmamaktadır. Karakterlerin serbest zaman faaliyetleri, okul kafesinde vakit geçirmek, evde veya gece kulübünde yemek yiyip -Latif hariç- alkol tüketmek, okulun havuzunda yüzmektir. Bunlara ek olarak, serbest zamanlarında bir aradayken sessiz sinema ve şişe çevirme gibi oyunlar oynayan karakterlerden özellikle birincil genç karakterlerin pizza başta olmak üzere *fast food* tarzı ürünleri çok sık tükettiği görülmektedir.



Görüntü 24: Öğrenci Evi Dizisindeki Genç Karakterlerin Serbest Zamana Faaliyetleri

Genç karakterlerin kitle iletişim/medya araçları konusundaki tüketim davranışlarına bakıldığında ise, karakterlerin sinemaya gittiği veya Arda'nın oynadığı diziyi izlemek dışında televizyon izlediği, gazete, dergi okuduğu görülmezken kitap/roman okuyan karakterlerin de Metin, Simge, Deniz karakterleriyle sınırlı olduğu görülmektedir. Buna karşın bütün genç karakterlerin telefon ve sosyal medyada geçirdikleri zaman oldukça yüksektir. Karakterlerin telefonu en çok ilişki yaşadıkları karşı cinsle mesajlaşmak ve konuşmak için kullandığı, ardından Instagram hesaplarındaki fotoğraf paylaşımları için kullandığı görülmektedir. Instagram'ı birbirlerini tanıma rehberi olarak adlandıran genç karakterler, ilgi duydukları karşı cinsin nasıl bir karaktere sahip olduğunu, nelerden hoşlanıp hoşlanmadığını Instagram paylaşımları üzerinden analiz etmekte ve buradaki paylaşımlara göre flört taktikleri kurmaktadır. Örneğin, Arda, Ayşe'yle sevgili olmak isteyen Latif'e "*Kızın hobileri nelermiş, nerelere gidermiş, ne dinliyor, ne izliyor, bunların hepsini öğrenmen lazım*" diyerek bunların hepsini Ayşe'nin sosyal medya hesabından öğrenebileceğini söylemektedir. Instagram kullanmayan Latif'e yeni hesap açan karakterler, kendi ifadeleriyle Latif'in Instagram'a uygun havalı kıyafetler giyip havalı fotoğraflar çekip paylaşım yapmasını sağlamaktadır. Sonuç olarak, karakterlerin sosyal medya kullanım alışkanlıkları, gençlerin sosyal medya uygulamalarında geçirdikleri zaman hakkında bir temsil sunarken bu alışkanlık anlatıda aynı zamanda gençlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerini ve değerlerini etkileyen bir belirleyen olarak temsil edilmektedir.

Genç Karakterler Nasıl Bir Dil Kullanmaktadır? Anlatıda genç karakterlerin *stalklamak* veya "kasmak" gibi sosyal medya uygulamaları aracılığıyla özellikle gençlerin günlük konuşma diline yerleşen kelimeleri çok sık kullandığı görülürken argo ve küfür kullanımı en çok Eren ve Esra karakterlerinin konuşmalarında görülmektedir. Bu karakterler, karmaşık aşk ilişkilerinde yaşadıkları sorunlara öfkelenediklerinde ve çözüm bulamadıklarında argo ve küfür kullanmaktadır. Bunun dışında, genç karakterlerin anlatıda kendi aralarında bir samimiyet göstergesi olarak veyahut samimi bir kişilerarası iletişim kurma amacıyla argo ve küfür kullanmaması diziyi diğer gençlik dizilerinden ayırmaktadır.

Genç Karakterlerin Temsil Ettiği Bir Gençlik Tipolojisi Bulunmakta mı? Çalışmada bahsedildiği üzere ataerkil bir ailenin oğlu olan ve ataerkil değerlere sahip olan

Latif karakterinin dindar tanımına (din inancı güçlü, din kurallarına bağlı kimse⁵⁷) uygun olarak dindar gençlik tipolojisinde kurgulandığı görülmektedir. Anlatıdaki diğer genç karakterlerin özellikleri ve davranış biçimleri değerlendirildiğinde Latif dışındaki genç karakterlerin ise seküler gençler olduğunu söylemek mümkündür. Avcı, *Bir Özneleşme Örneği Olarak İstanbul'da Dindar Üniversite Gençliği* isimli çalışmasında (2010) Türkiye'de geleneksel dindarlık ve geleneksel İslam algısını kırmaya yönelik bir dindar gençliğin bulunduğunu ifade etmektedir. Avcı'ya göre, özellikle üniversitede öğrenim gören dindar gençlerin ailelerinden farklı olarak dindarlıklarını muhafazakâr ve milliyetçi söylemden ayrı tutma çabası içinde oldukları görülmektedir (2010, s. 328-337). Yazarın ifadesiyle;

Bu gelenekselliğin kırılma çabalarının hem bir nedeni hem de bir sonucu olarak 'sadece biçimsel bir algılamadan çok dinin manevi ve ahlaki yönünü önemseyen bir genç kesimin' varlığından bahsetmek mümkündür. ... Özellikle gençler arasında kent ve taşra dindarlığı olarak ikili bir ayırım dile getirilmektedir. Özellikle bu ayırım özellikle İstanbul dışından okumaya gelen ve üniversite öncesi yaşamını Anadolu'da geçirmiş olan gençlerin dile getirdiği yani onların doğrudan fark ettiği ve gözlemlediği bir ayırımdır (2010, s. 337-339).

Anlatıda dindar bir genç olarak Latif karakterinin temsiline bakıldığında, karakterin Avcı'nın ifadesine uygun olarak İstanbul'a şehir dışından okumaya geldiği ve üniversite öncesi yaşamını Anadolu'da bir köyde geçirdiği görülmektedir. Karakter, bu bağlamda özellikle anlatı başlangıcında "taşra dindarı" olarak temsil edilmesine karşın karakterin İstanbul'daki yaşamında özellikle karşı cinsle yaşadığı iletişim sorunu/krizi, dindarlığı veya ataerkil değerleri üzerinden değil; şehir yaşamına yabancı olması üzerinden kurgulanmaktadır. Öyle ki anlatı boyunca karakterin seküler genç karakterlerle veya seküler yaşam tarzıyla hiçbir sorununun olmadığı, alkol tüketmediği ancak tüketilen ortamlarda da bulunmayı sorun etmediği görülmekte hatta karakterin seküler yaşam tarzına sahip, İzmirli genç karakter Ayşe'ye aşk duygusu beslediği ve karakterin yaşam tarzına müdahalede bulunmadığı görülmektedir. Ancak, karakterin geleneksel dindarlığı ve/veya geleneksel İslam algısını kırmaya yönelik bir temsilinin bulunduğunu söylemek de güçtür. Zira, dürüstlüğe, yardımseverliğe, misafirperverliğe vb. değerlere önem veren;

⁵⁷ <https://sozluk.gov.tr/>

erdem sahibi olarak kurgulanan karakter, dinin manevi ve ahlaki yönünü önemsemekte ve bu özellikleriyle anlatıda görünür kılınmaktadır.



Görüntü 25: Öğrenci Evi Dizisindeki Dindar Gençlik ve Fenomen Gençlik Tipolojisi

Ayşe karakteri, takipçi sayısı ve okulda Instagram canlı yayını açması vb. özellikleriyle fenomen gençlik tipolojisine uyarken karakter, değerlerinden ziyade dış görünümü itibariyle tiki genç tipolojisine yakınlık göstermektedir. Zira tiki gençlik tipolojisine uygun olarak karakterin dış görünüşüne önem verdiği, modayı ve trendi takip ettiği, marka kıyafetler giydiği ve kulüp tarzı müzikler dinlediği görülmektedir. Dış görünümü/giyim tarzına ek olarak spor arabalara binen, kulüp tarzı müzikler dinleyen, hem ilişkilerinde hem de alışkanlıklarında tüketim kültürünü özümsemiği görülen Görkem karakterinin ise hem değerleri hem de dış görünümü itibariyle tiki gençlik tipolojisine uyduğu görülmektedir. Anlatıdaki diğer gençlik tipolojilerine bakıldığında, Eren karakteri her ne kadar rockçı olarak kurgulanmasa da ağırlıklı olarak siyah renkte, deri ceket vb. kıyafetler giydiği için giyim tarzı ve dinlediği müzik türü itibariyle rockçı gençlik tipolojisine yakınlık göstermektedir. Bununla birlikte, rockçı gençlik tipolojisinde kurgulanmış bir genç karakter bulunmasa da anlatıda yerli ve yabancı rock müzik ve şarkıların kullanıldığı görülmektedir.⁵⁸ Anlatıda kullanılan şarkılara ve şarkıların sözlerine bakıldığında, ağırlıklı olarak genç karakterlerin aşk ilişkilerini betimlemek amacıyla kullanıldığını sonrasında karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde

⁵⁸ Anlatıda kullanılan rock ve alternatif müzik türündeki şarkılara örnek olarak Sena Şener'in *Teni Tenime*, Eda Baba'nın *Sonbahar*, Teoman Bölükbaşı'nın *Mavi Yuvarlak*, Flört grubunun *Rasta Baba*, Yüksek Sadakat'in *Ben Seni Arayamam*, Umut Kaya'nın *Mor Yazma* şarkıları örnek gösterilebilir.

yaşadığı kimlik arayışı ve bunalımını, arkadaşlık ve aile ilişkilerinde yaşadıkları sorunları betimlemek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

4.3.2. Olay Örgüsü

Anlatının Ana Konusu ve Çatışması Nedir?: Dizi yayınlandığı platformun sayfasında “*Farklı kültürlerden geldiler ve yolları bir öğrenci evinde kesişti. Dört üniversite öğrencisinin hayatına tanık oluyor ve onların gözünden aile çatışmaları, aşk, asilik, mutsuzluk, kimlik arayışları gibi hayatın gerçeklerini izliyoruz.*” ifadesiyle tanıtılmaktadır. Bir vakıf üniversitesinde farklı bölümlerde okuyan dört öğrenci; Arda, Eren, Metin ve Latif’in aynı evde yaşamaya başlaması bir rastlantıya dayanır. Latif, kampüste araba sürerken Metin’e çarpıp kaza yapmamak için son anda durur. Olaya tanıklık eden Arda, şoka giren Metin ve Arda’yı sakinleştirmeye çalışır ve üç genç böylelikle tanışmış olur. Üniversite için Şanlıurfa’dan İstanbul’a taşınan Latif, yalnız yaşamayı istemediği için Ankara’dan gelen Arda’ya ve Antalya’dan gelen Metin’e birlikte yaşama teklifi sunar. Arda yurt bursu kesildiği, Metin ise yurda kaydı yaptırmakta genç kaldığı için -ve ayrıca Latif’i sevip güvendikleri için- Latif’in dubleks villa öğrenci evinde yaşama teklifini kabul eder. Manevi babası olarak gördüğü Cevdet amcasını kaybettiği için Londra’dan İstanbul’a dönen Eren’in bu öğrenci evinde yaşamaya başlaması ise babası Vedat’la kavga etmesinden sonra gerçekleşir. Londra’da gece kulübü açma hazırlığı yapan Eren, babasının üniversiteye devam etmesini şart koşması ve kredi kartlarını dondurması nedeniyle Londra’ya dönemez. Eren, babasıyla hâlihazırda sorunlu olan ilişkisinde babasını cezalandırmak ve kendi ayakları üzerinde durmak için komşusu olduğu Latif’in evinde yaşamaya başlar. Arda, 6 yıldır sevgili olduğu, zaman zaman sorunlar ve ayrılıklar yaşadığı sevgilisi Esra ile aynı üniversitededir. Arda’nın kız kardeşi Ceyda’yla yakın arkadaş olan ve Arda’ya platonik âşık olan Deniz de İstanbul’da aynı üniversitede okumaya başlar. Esra, Arda’dan ayrı olduğu sürede, daha Arda ile Eren birbirini tanımazken bir barda Eren’le tanışıp birlikte olduktan sonra birbirlerine âşık olmuştur ancak sonrasında görüşmemişlerdir. Bu süreçten sonra Arda’yla barışan Esra, Arda’yla Eren’in arkadaş olup aynı evde yaşadığını öğrenir. Esra ve Eren, yaşadıkları ilişkiyi Arda’dan saklama kararı alır ancak vicdan azabı çekerler. Bununla birlikte, Esra ve Eren telefonlarına gelen fotoğraf ve videolarla yasak aşkları konusunda kimliği belirsiz

biri tarafından tehdit edilir ve kendilerini takip eden kişiyi bulmaya çalışır. Bu süreçte Eren Deniz’le yakınlaşıp sevgili olurken Arda ve Esra arasındaki ilişki ise kıskançlık krizleri ve güven sorunuyla karmaşık bir şekilde devam etmektedir. Gerçekte Eren ile Esra birbirine âşıkken Arda da kendisine platonik âşık olan Deniz’e hisler duymaya başlar. Ders dönemi başlayınca Latif, Ayşe; Metin ise Simge isimli bir öğrenciyeye âşık olur. Anlatı boyunca Latif ve Metin, duygularını karşı tarafa açıp âşık olduğu kadınlarla sevgili olabilmek için çeşitli mücadeleler verir ve sonunda sevgili olurlar. Ancak anlatı sonunda Simge’nin Vedat’ın kızı; Eren’in kardeşi olduğu ve intikam almak için Metin’i de kullanarak Eren’i takip ettirdiği ortaya çıkar. Arda, Simge’nin gösterdiği videoyla Esra ile Eren’in ilişkisini öğrenir. Anlatı, hikâyenin ikinci sezonda devam edeceği izlenimi yarattığı için açık uçlu bitmektedir. Zira, karakterlerin gerek karmaşık aşk ve arkadaşlık ilişkileri gerekse aile ilişkilerinde yaşadıkları sorunlar çözüme kavuşmamış ve karakterlerin anlatı sonunda yaşadıkları ve öğrendikleri gerçeklere verdikleri tepkiler gösterilmemiştir. Sonuç olarak, genç karakterlerin karmaşık aşk ilişkileri başta olmak üzere arkadaşlık ve aile ilişkilerini, bu alanlarda yaşadıkları gençlik sorunlarını ve kimlik arayışı/bunalımını konu edinen *Öğrenci Evi*, gençlik pembe dizisi (teen soap) türüyle yakınlık göstermektedir.

Anlatıda genç karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkileri nasıl kurgulanmaktadır?
Öğrenci Evi dizisinde genç karakterlerin arkadaşlık ilişkilerinin dizinin tanıtımında da öne çıkarılan “*farklı kültürlerden geldiler ve yolları bir öğrenci evinde kesişti*” cümlesi üzerine kurgulandığı görülmektedir. Genç karakterlerin doğup büyüdüğü şehirlere bakıldığında (İstanbul, Ankara, İzmir, Antalya, Şanlıurfa) karakterlerin tamamına yakını büyük şehirlerde doğup yetişmiş kişiler olsa da bu anlamda farklı kültürlerden geldiğini söylemek mümkündür. Latif karakteri dindar bir genç olarak seküler gençlerden ayrılmasına karşın arkadaşlık ilişkileri bağlamında genç karakterler arasında değer farklılıklarının bulunduğunu söylemek mümkündür değildir. Öyle ki özellikle birincil dört erkek genç karakterin arkadaşlığa çok önem verdiği ve birbirlerinin sorunlarına destek vererek çözüm aradığı hatta birbirlerinin ailesi gibi birbirlerine rehberlik ettiği görülmektedir. Her bir karakterin kendi yaşamlarında ve arkadaşlık ilişkilerinde dürüstlüğe önem verdiği ve bunu bir ilke olarak benimsediği görülürken bu durumun

anlatıda karakterlerin aşk ilişkilerinin kurgulanmasında bir çatışma unsuru olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Öyle ki anlatı sonuna doğru Eren ile Esra arasındaki ilişkinin Metin, Latif, Ceyda, Deniz karakterleri tarafından öğrenilmesi ancak Arda'dan saklanması, karakterler için anlatıda bir sınava dönüşmektedir. Gerek Eren ve Esra, gerekse bu ilişkiyi öğrenen karakterler, bu durumun Arda'yla paylaşılmamasını yalan söylemek, dürüst ve ilke sahibi olmamak, arkadaşına ihanet etmek veya arkadaşlık değerinden yoksun olmak şeklinde adlandırmakta ve birbirlerine hesap sorarak çeşitli sahnelerde çatışmaktadır. Ancak karakterlerin bu çatışması, sadece arkadaşlık değerleri üzerinden değil; karakterlerin birbirlerine aşk duygusu beslemesi üzerinden de kurgulanmaktadır. Zira Eren, Deniz'le sevgili olmasına karşın Arda'yla sevgili olan Esra'yla birbirine âşıktır, Deniz ise Eren'le birlikte olmasına karşın Arda'ya âşıktır ve Arda da Deniz'e âşıktır ancak Esra'yla olan ilişkisi nedeniyle bunu Deniz'le paylaşmamaktadır. Eren'e saplantılı aşk duygusu besleyen Ceyda karakteri ise bütün bu ilişki örüntülerinin ve sırların farkında olduğunu ifade etmektedir. Karakterlerin arkadaşlık ilişkilerini etkileyen karmaşık aşk ilişkileri kurgusu itibarıyla *soap opera* türündeki dizilerde ortaya konan ilişki örüntüleriyle benzerlik göstermektedir. Hâlihazırda bu kurgu, dizinin *teen soap* yani gençlik pembe dizisi türüyle melezlik göstermesindeki birincil etmeni oluşturmaktadır. Genç karakterlerin karmaşık arkadaşlık ve aşk ilişkileri, aşağıdaki görselde olduğu gibi anlatıda çeşitli sahnelerde ortaya konmaktadır.



Görüntü 26: Öğrenci Evi Dizisindeki Karakterlerin Karmaşık Aşk İlişkileri

Gençlik dizilerinde genç karakterlerin aşk ilişkileri bağlamında sıklıkla kurgulanan trüklerin *Öğrenci Evi* dizisinde de kullanıldığı görülmektedir. Bu temalar;

platonik aşk, açılma sorunu (karakterin âşık olduğunu karşı tarafla paylaşamaması), kıskançlık, tartışma/kavga, iletişim sorunu/kopukluğu, yanlış anlaşılma, aldatma veya aldatıldığını düşünme, ayrılık, ayrılık korkusu ve ayrılık bunalımıdır. Bununla birlikte, *Aşk 101* dizisinde de görülen genç karakterlerin lise döneminde veya ergenlik döneminde başlayan ilk aşk ilişkisinin yetişkinlik dönemine taşınmaması trüğünün *Öğrenci Evi* dizisinde de kurgulandığı görülmektedir. Örneğin, anlatıda Arda ve Esra karakterinin aşk ilişkisinin birbirlerinin ilk aşkı olarak lise döneminde başladığı, ilk öpücük deneyimini başka bir ifadeyle cinselliği keşfetme deneyimini birbirleriyle yaşadığı belirtilirken ilişkinin üniversite döneminde yukarıda bahsi geçen trüklerin tamamına yakınının yaşanması sonucunda yetişkinlik dönemine taşınmaması konu edinmektedir. Zira bu durum, yetişkinliğe geçiş sürecinde olan karakterlerin içinde buldukları dönem itibariyle kimlik arayışının tamamlanmadığını ortaya koymaktadır. Bu durum aynı zamanda, genç bireylerin hem aşk hem de arkadaşlık ilişkilerinin sürekliliğini inşa eden, yetişkinlik dünyasının ilk tecrübelerini oluşturan ergenlik döneminin bir eşik dönemi olarak önemine ve dönüştürücü etkisine vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde, Metin karakterinin de ilk aşk ilişkisini Antalya’da lise döneminde sorunlu bir şekilde yaşadığı ve bu ilişkinin de geleceğe taşınmadığı *flashback* sahneleriyle gösterilmektedir.

Anlatıdaki genç karakterlerden yalnızca Latif ve Ayşe’nin sorunlu başlayan aşk ilişkilerinin anlatı sonunda sorunsuz/mutlu sonuçlandığı görülmektedir. Öyle ki Latif, anlatı başında kültür farklılığı başta olmak üzere tartışma, yanlış anlaşılma gibi nedenlerle platonik aşk beslediği Ayşe karakterinden duygularına karşılık alamazken anlatının devamında Ayşe’nin Latif’in iyi, güvenilir, sahiplenen bir erkek olduğunu öğrenmesiyle karakterler aşk ilişkisi yaşamaya başlamaktadır. Diğer genç karakterlerin aşk ilişkilerinin sorunlu başlayıp bitmesine karşın Latif karakterinin anlatıdaki amacına ulaşması, muhafazakâr değerlere sahip karakterin bu değerleriyle birlikte ödüllendirildiğini ortaya koymaktadır.

Anlatıda karakterlerin cinselliği yaşama deneyimi değerlerine uygun temsil edilmektedir. Örneğin, Eren; “*bizim burada ilişkiler yatakta başlar*” demesine karşın dindar genç tipolojisindeki Latif “*Eren bak senin dilini keserim*” ifadesini kullanmaktadır. Latif, Ayşe, Metin, Simge ve Ceyda karakterlerinin bireysel ve çift olarak cinselliği/cinselliği keşfetmesi anlatıda konu edinmemektedir. Arda ve Esra çiftinin

cinselliği öpüşme sahneleriyle sınırlı olduğu için altı yıldır sevgili olan karakterlerin bu durum dışında cinsel yaşamlarına dair anlatıda herhangi bir bulgunun yer almaması dikkat çekmektedir. Anlatıda yalnızca Eren karakterinin karşı cinsle cinselliği özgürce yaşadığı görülürken herhangi bir sahneyle gösterilmese de Eren ve Esra karakterinin tek gecelik bir ilişki yaşadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle anlatıda yalnızca Eren gibi sorunlu, eğlence hayatına önem veren, alkol tüketen, babası tarafından sorumsuz, şımarık olarak adlandırılan bir genç karakter ile Esra gibi uyuşturucu bağımlılığı sorununa sahip olan bir genç karakterin cinselliğine dair net bulgular yer almaktadır. Bununla birlikte, Arda, lise öğrencisi kardeşi Ceyda'nın Esra'yla birlikte bir gece kulübünde kendinden yaşça büyük erkeklerle vakit geçirmesini bir tehdit olarak algılayarak kendi ifadesiyle erkeklerin kardeşini kullanabileceğini belirtmektedir. Bu vb. durumlar, anlatının cinselliği ergenlik ve gençlik döneminde gençlerin yaşamında sorun yaratma potansiyeli taşıyan ve önlem alınması veya kontrol altında tutulması gereken bir durum olarak kurguladığını ortaya koymaktadır. Zira anlatıda cinselliği görece özgür yaşayan genç karakterlerin sorunlu gençlerden oluşması ve cinsel deneyim yaptıktan sonra çeşitli sorun ve krizlerle karşılaşması, anlatının cinselliğin yetişkinlik döneminde yaşanması gereken bir olgu olarak kurguladığını ve izleyici kitlesine bu düşünce doğrultusunda mesaj verdiğini göstermektedir.

Anlatıdaki genç karakterlerin yetişkin karakterlerle kurduğu otorite ilişkisi ile karakterlerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerini algılama biçimleri nasıl kurgulanmaktadır? Anlatıda genç karakterlerin otorite ilişkisi kurduğu karakterler ağırlıklı olarak ebeveynleridir. Yalnızca birincil genç erkek karakterlerin aileleri anlatıda görünür kılınmakla birlikte, her bir karakterin ailesi farklı özelliklere sahiptir. Örneğin Eren'in aile yapısı babasıyla kurduğu otorite ilişkisi nedeniyle baskıcı-itici-sevgisiz aile türüne uygunken Arda'nın aile yapısı sıkı disiplinli sevecen aile türüne, Latif'in aile yapısı geleneksel ataerkil aile türüne, Metin'in aile yapısı ise çok seven-kollayan gevşek disiplinli aile ve seven, benimseyen demokratik aile türüne yakınlık göstermektedir. Eren'in annesi Mehtap'la kurduğu ilişki çok seven-kollayan gevşek disiplinli aile türüne yakınlık gösterse de Eren'in aile yapısının bu türe uygun olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü bu ilişki, eşine ve oğluna psikolojik şiddet uygulayan, baskıcı, kuralcı, otoriter, nobran bir baba ve eş olan Vedat karakteriyle engellenmektedir. Mehtap, anlatıda

eşinin psikolojik şiddetine ve nüfuzuna karşı çıkamayıp ona boyun eğen edilgen, çaresiz, güçsüz bir kadın olarak temsil edilmektedir. Simge'nin kızı olduğunu çevresinden saklayan ve kızının asosyal bir hayat yaşam sürmesine neden olan Vedat'ın bu özellikleri ve eylemleri, anlatıda kendisinin de çocukluğu ve gençliğinde baskıcı-itici-sevgisiz aileye sahip olmasıyla açıklanmaktadır. Örneğin, Eren babasına “*Eğer sevdiklerime zarar verirsen seni mahvederim*” derken Vedat; “*Ben de dedene aynı şeyi söylemişim*” ifadesini kullanmaktadır. Karakter, davranışlarını ve eylemlerini çatışma yaşadığı oğluna; “*Deden çok karanlık dünyanın içinde olan bir adamdı ve ben de tam da o dünyanın ortasına doğdum seni bu dünyadan uzak tutmak için kendime sahte bir kimlik yarattım*” ifadesiyle açıklamaktadır. Anlatıda bu vb. birçok diyalog aracılığıyla ortaya konan ve en sorunlu ebeveyn-çocuk ilişkisini oluşturan bu durum, kişilerin doğup büyüdüğü aile yaşamlarında çocukluk ve gençlik dönemlerinde yaşadıkları sorunların yalnızca yetişkinlik dönemini değil; kendilerinin kurduğu ailelerin yapısını; özellikle çocuklarıyla kurduğu ilişkileri de etkilediğini ortaya koymakta ve kuşaklararası aile ilişkilerinin önemine vurgu yapmaktadır. Bu nedenle Eren karakterinin gerek travmalarının gerekse babasıyla yaşadığı otorite sorununun nedeninin dedesi ve babası aracılığıyla kuşaklar boyu süren ve sevgisizlik yanılması yaratan aşırı korumacı, baskıcı ve otoriter aile değerlerinin olduğu görülmektedir.

Arda karakterinin sıkı disiplinli sevecen aile yapısına sahip olmasının nedeni, babasıyla kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Çekirdek ailenin üyeleri arasında sevgi ve saygı sorunu bulunmaması aileyi “sevecen aile” kılarken baba figürünün oğlunun üniversitede okuyacağı ve yapacağı mesleği belirlemesi, babanın aile içinde kurduğu otoritesi nedeniyle aileyi sıkı disiplinli sevecen aile türüne yakınlaştırmaktadır. Baba, kendisinin gerçekleştiremediği gençlik hayalini oğlunun gerçekleştirmesini istemektedir. Babasının otoritesini kabul ederek tıp fakültesini tercih etmesine karşın bölümü ikinci sınıfta bırakarak oyunculuk okumaya başlayan Arda, durumu yalnızca kardeşi ve annesiyle paylaşabilmektedir. Babasının hayatını kaybetmesi nedeniyle bölüm değiştirdiğini söyleyemeyen karakterin yaşadığı bu çatışma, açık ve didaktik bir biçimde gelecek yaşamlarını inşa etmeye çalışan yetişkinlik sürecindeki genç bireylerin kimlik arayışı süreçlerinde ailelerinin desteğine duyduğu ihtiyaca başka bir ifadeyle aile ilişkilerinin önemine vurgu yapmakta ve konuya ilişkin ailelerin duyarsız ve otoriter

davranabildiği gösterilerek bu durum eleştirilmektedir. Bu nedenle, Arda karakterinin temelde otorite sorunu olmadığını, söz konusu gelecek yaşamı, hayalleri ve istekleri olduğunda otoriteyi tanımadığını ve bu durumun da aile ilişkilerini belirleyen baba figüründen kaynaklandığını söylemek mümkündür.



Görüntü 27: Metin'in Ebeveynleri ile Eren'in Annesi Mehtap ve Babası Vedat

Anlatıda ailesiyle herhangi bir otorite sorunu bulunmayan Metin ve Latif karakterlerinin ebeveynleri anlatıda sınırlı sahnede görünür kılınmaktadır. Öyle ki ebeveynlerden yalnızca Metin'in babasının ismi anlatıda belirtilmektedir. Metin'in sorunsuz, değerleri olan, saf, masum bir genç olmasının nedeni anlatı başlangıcında yani karakterin antresinde aile ilişkilerinin sorunsuz olmasıyla açıklanmaktadır. Öyle ki sahnede İstanbul'a üniversiteye kayıt olmak için gidecek olan Metin, kimliğini evde unuttuğu için havaalanındayken uçağa binemeyince annesi; *"Biz nerede hata yaptık da sen böyle şaşkın bir çocuk oldun"* derken babası; *"Büyüdüğünü fark edemedik, bu yaşa geldi elimize doğan bebekmiş gibi davrandık bugünden itibaren farklı davranacağız o da yetişkin olmayı öğrenecek. Tek bilet aldım, İstanbul'a yalnız gidiyorsun ... küçülsün de cebime girsin kazık kadar oldu"* ifadesini kullanmaktadır. Sahnedeki ifadeler karakterin aile yapısının seven, benimseyen demokratik aile ve çok seven-kollayan gevşek disiplinli aile türünden özellikler taşıdığını ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Latif karakterinin de sorunsuz, değerleri olan, saf, masum bir genç olmasının nedeni karakterin antresinde aile ilişkilerinin sorunsuz olmasıyla açıklanmaktadır. Kırk iki kuzeniyle aynı konakta büyüdüğünü söyleyen karakter, diğer karakterler gibi çekirdek aileye değil geniş aileye sahiptir. Karakterin antresinde anne ve babasına karşı aşırı sevgi ve saygı içeren davranışları aileyi "sevecen aile" türüne yakınlaştırmasına karşın babasının aşiret reisi olması, kendisine ağa şeklinde hitap edilmesi, kadın ve erkeklerin aynı mekânda ayrı

alanlarda kümelenmesi vb. nedenlerle ailesinin geleneksel ataerkil aile türüne uygun olduğu görülmektedir.



Görüntü 28: Latif ve Arda Karakterlerinin Anne ve Babası

Karakterlerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerini algılama biçimlerine bakıldığında, genç karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde olduklarının bilincinde olduğu ancak sürece dair uyum sorunu yaşadığı görülmektedir. Konuya ilişkin anlatıda diyaloglar aracılığıyla sıkça kullanılan ifadeler Esra'nın "*Artık lisede değiliz*", Deniz'in üniversite yaşamı için "*Liseden çok farklı insan büyüdüğünü hissediyor*" veya Arda'nın "*Sandığınızdan daha mücadele veriyoruz ve kaybetmekten ödümüz kopuyor*" ifadeleri örnek gösterilebilir. Zira gençliğin ve yetişkinliğin, lise döneminde yaşanan gençlik döneminden farklı olduğunu ifade eden ve yetişkinliği sorumluluk sahibi olmakla ilişkilendiren karakterler bu vb. ifadeleri gelecek yaşamları konusunda ve aşk, arkadaşlık, aile ilişkileri içinde yaşadıkları sorunlara karşı kullanmaktadır. Anlatıda hem sorunlu hem de sorunsuz gençlerin yetişkinliğe geçiş süreçlerinde farklı nedenlerle de olsa ailelerinin desteğine ihtiyaç duyması ve yalnız kalmaktan/yaşamaktan korkması ortaklık göstermektedir. Benzer şekilde ailelerin yani yetişkinlerin de farklı nedenlerle de olsa gençlik dönemini algılama biçimlerinin birbirine yakın olduğu görülmektedir. Öyle ki - Vedat karakteri hariç- ebeveynlerin çocuklarıyla yaptıkları gelecek, öğrencilik, meslek ve evlilik temalı konuşmalardan, gençlik dönemini gençlerin kimliğini bulma çabalarının ve hayallerinin yoğun olduğu, idealizmin filizlendiği, sıkı arkadaşlıkların, ilk sevgilerin yaşandığı ancak bocalama, çelişkiler ve kararsızlıkların da olduğu bir dönem olarak algılandığı görülmektedir. Arda, Latif ve Metin karakterlerinin ebeveynlerinin çocuklarının İstanbul'da tek başına yaşamını sürdürecektik kadar yetişkin olmanın sorumluluğunu çocuklarının almasını talep ettiği görülmektedir. Bununla birlikte, Yörükoğlu'nun kimi yetişkinlerin gençlik algısını tanımlarken kullandığı haylazlık,

kavgacılık, serserilik ve şiddet kavramlarını oğlunu “serseri” olarak gören Vedat karakterinin gençlik algısını açıklarken kullanmak mümkündür (1988, s. 6-11). Ancak bu karakterin de diğer ebeveynler gibi çocuğunun yetişkin olmanın sorumluluğunu almasını talep etmesi hatta oğlunu sorumsuz biri olarak adlandırdığı için algısının bu yönde olması dikkat çekmektedir.

Konuya ilişkin elde edilen bulgular sonucunda anlatının, hem sorunlu hem de sorunsuz gençlerin sahip olduğu bütün olumlu ve olumsuz özelliklerinin aile ilişkileriyle ortaya çıktığını vurguladığını söylemek mümkündür. Bunun dışında, gençlik dizilerinde aileleriyle otorite sorunu yaşayan genç karakterlerin okul yaşamında da benzer bir otorite sorunu yaşadığı görülmektedir. Öyle ki anlatıda Arda, Latif ve Metin karakterlerinin okul yaşamında herhangi bir otorite sorunu yaşadığı görülmezken ailesiyle/babasıyla otorite sorunu yaşayan Eren’in okul yaşamında özellikle üniversitedeki öğretim üyeleriyle otorite sorunu yaşadığı görülmektedir. Örneğin üniversitede derse geç kalan Eren’in dersin öğretim üyesiyle yaşadığı diyalog şu şekildedir

Öğretim Üyesi: Her derse geç kaldığında bundan sonra on puan kıracağım.

Eren: Öyle bir uygulama yok diye biliyorum hocam.

Öğretim Üyesi: Ona ben karar veririm.

Eren: Sanmam, ben de itiraz ederim.

Öğretim Üyesi: Siz mi itiraz edersiniz, babanız mı itiraz eder? Böyle kasıla kasıla konuşurken babanıza mı güveniyorsunuz?

Eren: Kendime güveniyorum.

Öğretim Üyesi: Ama babanızdan başka bir şey yok gibi.

Eren: G... güveniyorum hoca oldu mu!

Öğretim Üyesi: Dersten kaldın!

Eren: Bayılıyorsunuz değil mi, böyle gençlerle uğraşmaya. Siz istiyorsunuz ki önünüze geçmeyelim, arkanızda dolaşmayalım, elinizi öpelim değil mi?

Ama sana şunu söyleyeyim hoca, bu olmayacak

Karakterin öğretim üyesiyle yaşadığı sorunda, sorunlu olan tarafın bir otorite figürü olarak öğretim üyesinin olduğu ortaya konmaktadır. Öyle ki öğretim üyesi gençleri anlamayan, desteklemeyen, bunun için herhangi bir sorumluluk taşımayan, çaba göstermeyen, mesleğinin gereklerinin aksine rehber olmaktan uzak bir otorite figürü olarak temsil edilmektedir. Sahnenin devamında Eren’in sınıf arkadaşlarından konuya ilişkin destek görmesi ise sahnede ortaya konan fikri güçlendirmektedir. Benzer bir şekilde, anlatıda yer alan başka bir sahnede de gençlerin öğretmenlerinin/öğretim

üyelerinin rehberliğine ihtiyaç duyarken bahsi geçen otorite figürlerinin bu özellikten uzak hatta yoksun olması konu edinmektedir. Öyle ki Arda'nın bölüm değişikliğine dair evrak işlerini yapan müdür, yurt bursunu ve aylık harçlığını kaybeden karaktere yardımcı olmadığı/rehberlik etmediği gibi alaycı bir yaklaşımla “*Arada uğra bir çayımızı iç, annen baban oğulları artist olunca gurur duyacaklar*” ifadesini kullanmaktadır.

Anlatıdaki genç karakterlerin sorunları nelerdir? Dizilerde gençlik sorunları nasıl kurgulanmaktadır? Öğrenci Evi dizisinin anlatısında kurgulanan gençlik sorunlarına bakıldığında sorunları eğitim, aile ilişkileri, zorbalık, ifşa olma korkusu, uyuşturucu ve intihar başlıkları altında sınıflandırmak mümkündür. Anlatıda eğitim sorunu yaşayan genç karakterler Eren, Arda ve Ceyda'dır. Babasının maddi desteğini reddeden Eren, okul taksitini ödemek için okulun spor salonunda çalışmaya başlamaktadır. Burslu öğrenci olmaya çalışan karakter, öğretim üyesiyle yaşadığı sorun nedeniyle disipline gönderilmekte ve burs kazanma şansı tehlikeye girmektedir. Bununla birlikte karakter, disiplin kurulunun talep ettiği savunma yazısını kendisinin haklı olduğunu düşünerek reddetmektedir. Bu sorunlar, anlatıda karakterin sorumsuz bir öğrenci olmasıyla değil; analizde bahsedildiği üzere otorite figürlerinin sorunlu, gençliği anlamayan, rehber olmaktan uzak eylemleri üzerinden açıklanmaktadır. Buna karşın Eren karakterin anlatıdaki amacına ulaşması önemli bir bulgudur. Öyle ki Mehtap, oğlu Eren'e dedesinden kalan bir buçuk milyon liralık mirası vererek Eren'in gece kulübü açma hayalinin gerçekleşmesine vesile olmaktadır. Bu nedenle karakter, gelecek yaşamına ilişkin amacına eğitim hayatında gösterdiği başarı veya çabayla değil; anlatıda tepeden inme çözüm (deus ex machina) yönteminin tercih edilmesiyle ulaşmaktadır.⁵⁹ Bu nedenle, anlatının en sorunlu ve sorumsuz genci olan karakterin bu özelliklerinin anlatıda masumlaştırıldığını hatta ödüllendirildiğini söylemek mümkündür.

Benzer bir ödüllendirme kurgusu, karakterlerin eğitim hayatını etkileyen barınma sorunun çözümünde de görülmektedir. Öyle ki bölüm değişikliği nedeniyle yurt bursunu kaybeden Arda ile yurt kayıt tarihlerini kaçıran Metin'in ve evi terk ettiği için evsiz kalan Eren'in eğitim hayatlarını etkileyen barınma sorunu yine anlatıda tepeden inme çözüm yöntemiyle sonuca kavuşturulmaktadır. Özellikle orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Metin

⁵⁹ Tepeden inme şeklinde açıklanan *deus ex machine* kavramı; “olayların akışına, gelişmesine dayanmayan, tepeden inme, inandırıcı olmayan çözümler” anlamına gelmektedir (Taner, And ve Nutku, 1966, s.25).

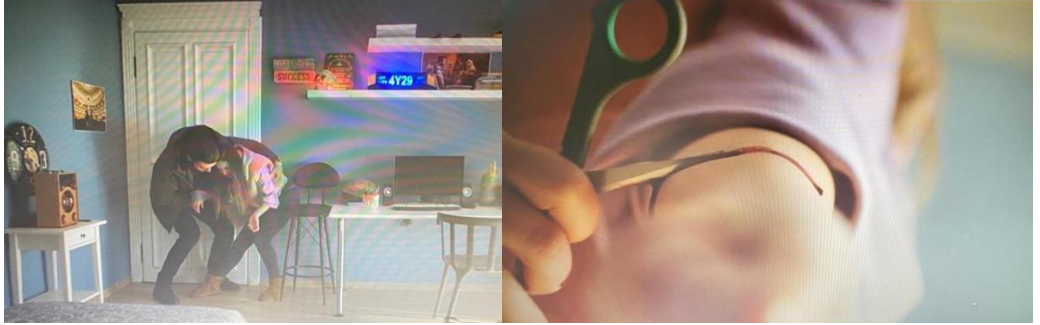
ve Arda'nın barınma sorunu, tepeden inme çözüm yönteminin işleyişine uygun olarak Latif karakteriyle bir rastlantı sonucu tanışıp Latif'in karakterleri evine davet etmesiyle çözülmektedir. Benzer şekilde anlatıda Ceyda karakterinin lisede disiplin suçları işlediği belirtilirken bu sorunlara dair herhangi bir sahne veya diyalog kurgulanmamış ve karakterin disiplin suçları Vedat'ın nüfuzunu kullanarak sildirmesiyle yine tepeden inme çözüm yöntemiyle sonuca kavuşturulmuştur.

Karakterlerin aile ilişkileri konusundaki gençlik sorunları, yetişkin karakterlerle kurduğu otorite ilişkileriyle ilgili araştırma sorusunda değinilmektedir. Konuya ilişkin ek olarak, Deniz karakterinin anlatıda görünür kılınmayan aile yapısının parçalanmış aile türüne uygun olduğu görülmektedir. Zira flört ettiği Eren'e küçükken babasının evi terk ettiğini belirten karakter; *“Başka bir kadın için, defalarca aynı şeyi yapıp geri döndü. Bizi hep ihmal ederdi, sonra da gitti”* ifadesini kullanmaktadır. Anlatıda karakterin çocukluk döneminde babası nedeniyle yaşadığı aile sorunlarının gençlik dönemindeki aşk ilişkisinde güven sorunu yarattığı ve psikolojisini olumsuz yönde etkilediği belirtilirken psikoloji bölümünü okumayı tercih etme nedeni de bu travmasıyla açıklanmaktadır. Bu durumlar, anlatıda aile ilişkilerinin kişilerin mesleklerinden aşk ilişkilerine kadar çocukluk, gençlik ve yetişkinlik yaşamlarının bütününe etkilediğini ortaya koyarak aile ilişkilerinin önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

Anlatıda kurgulanan bir diğer gençlik sorunu, akran zorbalığıdır. Metin karakterinin karşı cinsle iletişim kurmaya çalışırken aşırı heyecanlı, utangaç, çekingen, stresli ve sakar davranışlar göstermesi veya bayılması karakteri gençlik dizilerinde sıkça kurgulanan ezik öğrenci stereotipine yaklaşırsa da karakterin ezik olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak karakterin sınıf arkadaşlarının hem lise hem de üniversite döneminde bu davranış biçimini eziklik olarak algıladığı ve karaktere zorbalık yaptığı görülmektedir. Anlatıda zorbalık temsili, Metin'in karşı cinse yazdığı aşk mektubunun sınıf ortamında sesli okunup alay edilmesiyle ve Metin'in panik atak benzeri bir kriz yaşamasıyla gerçekleşmektedir. Karakterin lise döneminde yaşadığı, psikolojisini kötü etkileyen ve travmaya dönüşen zorbalığı üniversitede döneminde de yaşaması, zorbalığın yetişkinliğe geçiş sürecindeki bireylerin yalnızca aşk ve arkadaşlık ilişkilerini değil tüm yaşamını, karakterini veya psikolojisini/sağlığını etkileyen bir sorun olduğunu ortaya koymaktadır. Hâlihazırda anlatıda Metin'in bahsi geçen karakter özelliklerinin

oluşmasında veya güçlenmesinde lisede yaşadığı zorbalığın etkili olduğu ve bu nedenle karakterin hayatında bir daha hiç âşık olmayacağına dair bir yanılgıya kapıldığı vurgulanmaktadır.

Anlatıda Ceyda karakterinin intihar girişimi üzerinden kurgulanan gençlik sorununda, gençlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde kimlik arayışından ve/veya bunalımından kaynaklı olarak aşk ilişkilerinin veya duygularının karmaşık bir yapıya sahip olabileceği ve bu durumun özellikle de aile üyeleri tarafından denetlenmediği takdirde intihar gibi büyük sorunlara neden olabileceği konu edinmektedir. Öyle ki karakterin ağabeyi Arda anlatıda pek çok kez kardeşine sahip çıkması gerektiğini belirtmektedir. Ceyda'nın intihar girişimi her ne kadar Eren'e platonik ve saplantılı aşk beslediği için gerçekleşse de bu eylemin süreç olarak karakterin babasının ölümünden sonra gerçekleşmesi dikkat çekmektedir. Arda'nın kullandığı “*Babamın ölümünden beri güçlü değilsin sen, biz sandık ki Ceyda güçlüdür kendini toplamıştır*” ifadesi Yörükoğlu'nun bahsettiği ölüm ya da ayrılık sebebiyle bölünmüş/parçalanmış ailelerde çocukların gençlik döneminde çok farklı uyum sorunlarının ortaya çıkabildiği düşüncesini kanıtlar niteliktedir (1988, s.123-146).



Görüntü 29: Ceyda Karakterinin İntihar Girişimi

Gençlik dizilerinde sıklıkla kurgulanan gençlik sorunları dışında, karakterlerin iletişim/medya araçları konusundaki tüketim davranışlarıyla da paralel olarak ifşa olma korkusu yaşadığı veya birbirlerini sosyal medyada ifşa etmekle tehdit ettiği görülmektedir. Örneğin Görkem'in okul kafesinde Ayşe'yle tartışmasının kafedeki birçok öğrenci tarafından telefonla video kaydına alınması, özellikle gençler arasında yaygınlaşan ifşa kültürünü temsil etmektedir. Nitekim anlatıda da birincil genç

karakterler, video kayıtlarından birini Esra gözükmeyecek bir şekilde kurgulayıp “Görsünler hayran oldukları kişi nasıl diye” ve “Kadına şiddetten linç yesin” ifadelerini kullanarak sosyal medyada paylaşmakta ve karakterin linç edilerek kariyerinin kötü etkilenmesine neden olmaktadır. Buna ek olarak, gizli bir şekilde video ve fotoğrafları çekilen Eren ve Ayşe karakterleri de anlatıda ifşa olma korkusu yaşamaktadır. Analizde bahsedildiği üzere Esra karakterinin sevgilisi Arda’dan ayrıldıktan sonra psikolojisinin bozulduğu için bir süre uyuşturucu kullanıp bıraktığı belirtilmekte, Eren karakterinin ise aile ve aşk ilişkisindeki sorunlarından uzaklaşmak için alkol tükettiği görülmektedir. Eren’in alkol sorunu olduğunu söylemek güçse de genç karakterlerin anlatıda benzer nedenlerden dolayı alkol ve uyuşturucu kullanmasına ilişkin kurgu; aile, aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde yaşadıkları sorunların gençlik döneminde yönetilmediği ve denetlenmediği takdirde gençlerin zararlı alışkanlıklara yönelebileceğini ortaya koymaktadır.

Anlatı genç karakterler için nasıl sonuçlanmaktadır? Anlatının izleyici kitlesine sunduğu mesaj ve söylemi nedir? 10 bölümden oluşan dizinin son bölümünde anlatının ikinci sezonda devam edeceği izlenimi yaratılmaktadır. Bu nedenle, merak unsurunun yaratılması amacıyla anlatının açık uçlu bittiği görülmektedir. Konuya ilişkin dikkat çeken durum, anlatıdaki tüm genç ve yetişkin karakterlerin anlatı sonunda yalnızca aşk ilişkileri üzerinden temsil edilmesidir. Öyle ki bu bölümde Arda, Esra ve Eren’in yakın geçmişte birlikte olduğunu ve bunun kendisinden saklandığını öğrenmektedir. Ortaya çıkan gerçekler nedeniyle Deniz Eren’den ayrılırken Ceyda ise Eren’e beslediği platonik/saplantılı aşk nedeniyle intihara teşebbüs etmektedir. Metin, Simge’nin intikam almak için kendisini kullandığını öğrenirken Latif’in Ayşe ile aşk ilişkisi yaşamaya başlayacağı gösterilmektedir. Semra’nın Arda’nın karşı çıkmasına rağmen kendisine evlenme teklifi eden Vedat’la evlenebileceği görülmektedir. Hâlihazırda genç karakterlerin karmaşık aşk ilişkilerini konu edinen dizinin anlatıyı sonlandırma tercihi, gençlik pembe dizisi (teen soap) türüne olan uygunluğunu ortaya koymaktadır. Anlatı olay örgüsünde her ne kadar genç karakterlerin aşk ilişkilerini öne çıkarsa da anlatının söylemi ve izleyici kitlesine verdiği mesaj, karakterlerin aşk ilişkileri üzerinden kurgulanmamaktadır. Arda karakterinin konservatuar sınavının gerçekleştiği sahnede öğretim elemanı ile kurduğu diyalog, dizinin yalnızca konusu ve çatışması hakkında değil söylemi ve mesajı hakkında da bulgular barındırmaktadır:

Arda: Biz gençlerin konuşmaya ihtiyacı var. Bize herkes sürekli ne yapmamız gerektiğini söylüyor ama bizim dinleyecek birilerine ihtiyacımız var. Var olmak için bağırarak zorunda olan bir gençliğimiz biz ve sandığımızdan daha mücadele veriyoruz ve kaybetmekten ödümüz kopuyor. Evet, belki her şey yolundaymış gibi davranıyoruz ama birçok şey yolunda değil biz şansımızı kendimiz yaratmak zorundayız. ... Bize kimse, hiç kimse neye yetenekli olduğumuzu sormuyor. Hatta bu sistem bizim yetenekli olduğumuzu düşünmemize bile izin vermiyor. Yani aslında yetenek sınavı dediğiniz şey ailesinin yetenekli olduğunu düşündüğü şanslı çocukların seçeneği ya da ailesini arkasında bırakıp daha bu yaşta her şeye rağmen kendi yolunu çizmeye cesaret edenlerin yalnızlığı.

Öğretim elemanı: Peki sence nedir yetenek?

Arda: İstemek. Önüne çıkabilecek bütün engellere rağmen istemek. Ben Arda Tekin. Geçen sene babasının gençlik hayallerini gerçekleştirmek için tıp fakültesine dereceyle giren çocuk değilim ben. Ve bugün burada aynı rolü oynayan 83 Sezar'dan biri olmak da istemedim. Ben buraya ülkemizde her yıl bir milyon gencin yapamadığını yapmaya geldim. Ne istediğimi söylemeye.

Öğretim elemanı: İstedığın oyuncu olmak mı?

Arda: Özgür olmak. Hayatımı tek bir tercihe hapsolmasına razı değilim ben. Ben istediğim zaman istediğim kişi olabilmek istiyorum.

Öğretim elemanı: ... Peki ailen buna ne diyecek?



Görüntü 30: Arda Karakterinin Konservatuvar Sınavı

Anlatıda açık ve didaktik bir biçimde, gençlerin toplum, özellikle de yetişkinler tarafından dinlenip anlaşılmadığı, üniversite sınavı vb. uygulamalar sonucunda yeteneklerini keşfedemediği, hayallerini gerçekleştiremediği, özgürlüklerinin veya kendi yaşamlarını kendi istekleri doğrultusunda özgürce inşa etme haklarının elinden alındığı belirtilmekte ve bunlara rağmen gençlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde oldukları için kendilerini ve geleceklerini yaratmak zorunda kaldıkları vurgulanmaktadır. Bu nedenle söylemini aile olgusu ve toplumsal sistem üzerinden kurgulayan *Öğrenci Evi* dizisi,

gençlerin kaderinin toplumsal sistem içinde aile ilişkileriyle belirlendiği savını ortaya koymakta ve bunun aksi yönde gerçekleşmesi gerektiği mesajını vererek bu eyleyenleri açık ve didaktik bir şekilde eleştirmektedir.

4.3.3. Yer

Anlatıda genç karakterlerin ev, okul ve diğer mekânlarla kurduğu ilişki nasıl kurgulanmaktadır? Mekânlar neyi temsil etmektedir? Anlatıda genç karakterlerin en çok vakit geçirdiği mekânlar sırasıyla dört erkek karakterin birlikte yaşadığı öğrenci evi, üniversite ve gece kulübüdür. Bunun dışında Arda ve Eren karakterlerinin ailelerinin yaşadığı ev de anlatıdaki mekânlardandır ancak karakterlerin ağırlıklı olarak bahsi geçen mekânlarda vakit geçirdiği/görünür kılındığı görülmektedir. *Öğrenci Evi* dizisinde diziye ismini veren ve anlatıda ana mekân olarak kurgulanan öğrenci evi, bir olgu olarak yalnızca anlatıdaki genç karakterlerin özellikleri ve yaşam koşulları hakkında değil, Türkiye'nin son yıllarda içinde bulunduğu politik ve kültürel dönüşümü hakkında da göstergelere sahiptir. Öyle ki diziye ismini verecek ve anlatıda ana mekân olarak kurgulanacak kadar önem atfedilen bu mekânda yalnızca erkeklerin yaşaması, Türkiye'de 2010'lu yıllarda üniversite öğrencilerinin kızlı-erkekli barınma biçimlerine dair yapılan tartışmalarda konuya dair ortaya konan muhafazakâr değerlerin benimsendiğini ve yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Öyle ki anlatıda kız arkadaşı olan erkek karakterlerin kız arkadaşlarıyla bahsi geçen öğrenci evinde gündüz ve akşam saatlerinde vakit geçirdiği ancak genç kadın karakterlerin hiçbir sahnede evde yatılı misafir olarak dahi kalmadığı görülmektedir. Buna ek olarak, sevgilisi olmadığı dönemde bir genç kızla öğrenci evinde cinsel birliktelik yaşayan Eren'in bu durumu evin sahibi olan muhafazakâr, dindar genç tipolojisindeki Latif'ten saklamaya çalıştığı ve benzer bir hassasiyeti diğer genç karakterlerin de taşıdığı görülmektedir. Bu nedenle anlatıda Latif karakterinin "*Mülk Allah'ındır*" diyerek misafirperver ve dini duygularla üç genç karakterle paylaştığı öğrenci evi, genç karakterlerin ev yaşamında eşit haklara sahip olmadığını ve evdeki kuralların mülkiyet sahibinin değerleriyle belirlendiği ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, karakterlerin yaşadığı evin dubleks olması da dikkat çeken bir unsurdur. Anlatıda birincil genç karakterlerden yalnızca Arda yurt bursunun kesilmesi

sonucunda eğitim kaynaklı bir barınma sorunu yaşadığı için Latif'in evinde yaşama teklifini kabul etmektedir. Hâlihazırda Metin ve Eren karakterinin böyle bir sorunu yokken Arda karakterinin yaşadığı bu sorun ise anlatı başında Türkiye'de barınma veya yurt sorunu yaşayan üniversiteli gençlerin temsilinden uzak bir kurguyla tepeden inme çözüm yöntemiyle çözüme kavuşturulmaktadır. Tüm bu durumların neticesinde ise anlatıdaki üniversite öğrencilerinin yaşadığı dubleks villa öğrenci evi, Türkiye'deki üniversiteli gençlerin mevcut barınma ve yaşam koşulları ve sorunları hakkında değil; Türkiye'nin son yıllarda sınıfsal anlamda yaşadığı dönüşümü hakkında bir temsil sunmaktadır.



Görüntü 31: Öğrenci Evi Dizisindeki Ev ve Okul Mekânları

Genç karakterlerin anlatıda vakit geçirdiği mekânlardan biri olan, öğrenim gördükleri üniversite İstanbul'da bulunan bir vakıf üniversitesidir. Ancak anlatıda burslu öğrenci olan Arda ile ücretli okuyan Eren hariç hangi karakterin burslu veya ücretli olduğu bilgisi eksiktir. Ayrıca, bu iki karakter hariç karakterlerin üniversitedeki eğitim-öğretim süreçleri, sorunları veya üniversite kampüsü deneyimleri anlatıda konu edinmemektedir. Genç karakterler, her ne kadar birkaç sahneyle sınırlı olarak sınıf ortamında ders işlerken görünür kılınsa da başka bir ifadeyle üniversite ortamında öğrenci kimlikleriyle görünür kılınmamaktadır. Zira bir mekân olarak üniversite anlatıda (kafe, sınıf, bahçe, koridor vb. alanlarda) çoğunlukla karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin kurgulanmasına alan sağlayan bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Benzer şekilde karakterlerin vakit geçirdiği iki gece kulübü mekânı da anlatıda karakterlerin karmaşık

aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin kurgulanmasına alan sağlamak ve özellikle serbest zaman faaliyetleri ve tüketim alışkanlıkları konusunda karakterlerin özelliklerine ilişkin bulgular sunmaktadır.

4.3.4. Zaman

Anlatı hangi zamanda geçmektedir? Diziler üretildiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü nasıl temsil etmektedir? Dizilerin döneme ilişkin mesajı ve/veya eleştirisi varsa nedir?: 2021 yılında yayınlanan *Öğrenci Evi* dizisinde anlatının üretildiği ve yayınlandığı dönemde geçtiği görülmektedir. Dizinin gençlik kültürünü, üretildiği dönemin toplumsal, kültürel ve politik yapısına dair dinamikleri ve/veya dönüşümü üzerinden anlatısındaki farklı kültürel değerlere sahip karakterler aracılığıyla kurgulayarak temsil ettiği görülmektedir. Örneğin, anlatıdaki dindar gençlik tipolojisi ile fenomen-tiki karışımı gençlik tipolojisi yalnızca Türkiye’de 2000 sonrası dönemde ortaya çıktığı görülen yeni gençlik tipolojileri hakkında bir temsil sunmamaktadır. Birbiriyle zıt özellik ve değerlere sahip bu iki gençlik tipolojisi, aynı zamanda Türkiye’nin son yıllarda dindar ve seküler ekseninde kutuplaşan toplumsal yapısı hakkında bir temsil sunmaktadır ki dizinin yayınlandığı platformdaki tanıtıcı yazıya bakıldığında da “*Farklı kültürlerden geldiler ve yolları bir öğrenci evinde kesişti*” cümlesindeki farklı kültürler vurgusundan da anlatının bu çatışmayı bilinçli bir tercihle kurguladığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Birbirine zıt iki gençlik tipolojisinden dindar gencin seküler gence âşık olması, başlangıçta aşkına karşılık bulamayan dindar gencin kültürel farklılıklardan dolayı seküler gençle çeşitli çatışma ve sorunlar yaşadktan sonra iki gencin aşk yaşamaya başlaması, anlatının farklı kültürlerden gelen ve farklı yaşam tarzlarına sahip olan kişilerin kutuplaşmayarak bir arada yaşayabileceğine dair mesajını ortaya koymaktadır.

Ancak anlatıda açık ve didaktik bir biçimde kurgulanan bu durum üzerinden anlatının üretildiği dönemin toplumsal yapısını eleştirdiğini söylemek mümkün değildir. Zira, anlatının konuya dair çözümü ve/veya mesajı, tarafların ait oldukları sınıfların kutuplaşmayı yaratan eylemlerine ve onların eylemlerine değinmeden, onları eleştirmeden yalnızca aşk teması üzerinden izleyici kitlesine sunulmaktadır. Hatta erdemlere ve değerlere sahip olan bir karakter kurgusu aracılığıyla dindarlık ve muhafazakârlık, yükselişe geçtiği dönemdeki koşullarının anlatıda tamamen göz ardı

edilmesiyle ödüllendirilmektedir. Anlatıdaki diğer seküler genç karakterlerle ilgili benzer bir ödüllendirmeden söz etmek mümkün değildir. Ancak bu karakterler de içinde buldukları döneme ilişkin kültürel ve politik kaygıları, duyarlılıkları veya sorunları olan gençler değildir. Anlatıda gençlikle ilgili hem mesajın hem de eleştirinin bilinçli bir şekilde izleyici kitlesine sunulduğu durum, genç karakterlerin aileleriyle kurduğu ilişkinin önemi üzerinedir. Öyle ki dizi, gençlerin mevcut ve gelecek yaşamlarının toplumsal sistem içinde aile ilişkileriyle belirlendiğine ilişkin savı üzerinden bu duruma anlatısında eleştiri getirmekte ve sorunlu aile ilişkilerinde sorunlu çocuk ve gençlerin yetişeceğini ortaya koyarak aile ilişkilerinin önemini vurgu yapmaktadır.

4.4. *Duran* Dizisinde Gençliğin Temsili

4.4.1. Karakter

Anlatıdaki Birincil, İkincil ve Üçüncül Karakterler Kimlerdir?: *Duran* dizisi yayınlandığı platform Gain’de şu ifadeyle izleyici kitlesine tanıtılmaktadır: “*İstanbul’un varoş mahallerinden birinde yaşayan üç genç Duran, Celal ve Mustafa’nın tek isteği, bir yolunu bularak yaşadıkları yerden kurtulmaktır.*” Bu ifadeden yola çıkıldığında dizinin birincil karakterlerinin üç gençten oluştuğu sonucu çıkmasına karşın anlatının tek bir birincil karakteri başka bir ifadeyle tek bir başrolü bulunmaktadır ve bu da diziyeye ismini veren *Duran* karakteridir. Zira anlatı, konu ve çatışmasını *Duran* karakteri üzerinden kurmaktadır. Anlatının ikincil karakterleri; Mustafa, Celal, Aslı, Dilan isimli genç karakterler ile Hakkı ve Sedat isimli yetişkin karakterlerdir. Anlatının üçüncül karakterleri ise Hüseyin, Âdem, Karbon ve Madiba isimli genç karakterler ile Mahmut ve Nico isimli yetişkin karakterlerdir. Diğer karakterler anlatıda çoğunlukla ismi belirtilmeyen, sınırlı diyalog, görünürlük ve öneme sahip olduğu için konuk oyuncu ve/veya figürasyon özelliği taşımaktadır. Sonuç olarak *Duran* dizisinde analiz edilecek toplamda 9 genç karakter bulunmaktadır.



Görüntü 32: Duran, Mustafa ve Celal Karakterleri

Genç Karakterlerin Özellikleri ve Amaçları, Beklentileri, Gelecek Planları, Davranış Biçimleri, Serbest Zaman Faaliyetleri, Tüketim Alışkanlıkları Nedir?: Duran, 20’li yaşların başında, uzun boylu, açık tenli, esmer, yakışıklı, göğsünde dövmeleri olan, kaslı bir gençtir. Karakter, ideal vücut ölçülerinden fazlasına sahiptir ancak anlatıda araştırmanın ikinci bölümünde vurgulandığı gibi karakterin vücut ölçüleri üzerinden yeni erkeklik biçimine katkı sunan bir temsilinin bulunduğunu söylemek güçtür. Zira anlatıda sıkça görünür kılınmasına rağmen karakterin kaslı vücut yapısı, boksör olmaya çalışan sporcu kimliğinden kaynaklanmaktadır. Karakterin eğitim durumu hakkında anlatıda bir bulgu yer almamasına karşın üniversite öğrencisi veya mezunu olmayıp en fazla lise mezunu olduğu sonucu çıkmaktadır. İsmi Panamalı şampiyon dövüşçü Roberto Duran’dan alan karakterin anlatıdaki birincil amacı, muaythai turnuvasında boksör olarak yarışmaya hak kazanıp şampiyon olmaktır. Bununla birlikte karakter, Aslı’yla sevgili olduktan sonra kaçak yollarla yurt dışına çıkıp Arjantin’de Aslı’yla yaşamayı amaçlamaktadır. Yaşadığı mahalledeki altın eldivenler isimli spor salonunda turnuvaya hazırlanan karakterin amacına ulaşması için öncelikle salondaki güçlü rakibi Hüseyin’i yenmesi gerekmektedir. Ancak Hüseyin kadar yetenekli ve güçlü olmayan karakter aynı zamanda maddi imkânsızlıklar nedeniyle yeterli beslenemediği için gelişim gösterememekte ve salon aidatını ödemekte zorlanmaktadır. Bu nedenle yalnızca fiziksel değil; zihinsel anlamda da zorluk, sınav ve engellerle karşı karşıya kalan karakterin kendine ve turnuvada yarışmaya hak kazanacağına olan inancı yoktur. Karakter anlatıda dönüşüm yaşayacağı sürece kadar umudu ve hırsı olmayan biri olarak görünmekte ve karakterin bu düşünceye pesimist değil; gerçekçi biri olmasından kaynaklı sahip olduğu gösterilmektedir. Düzenli bir çalışma hayatı ve geliri olmayan karakterin anlatı başında bir tesisatçının yanında çalıştığı ve işinden mutlu olmadığı görülmektedir. Öyle ki tesisatçılıkla ilgili yeterli bilgisi olmayan karakter, tamire gittiği evde su baskını

yaşanmasına neden olur ve yüz bin liralık zarara yol açmaktadır. Karakter, mafyöz Sedat'ın zarar için ödediği para karşılığında öldürülme riski bulunan tahsilat işini görerek mafyaya bulaşmış olur. Annesi ve babasını küçük yaşta kaybeden ve spor hocası Hakkı'ya emanet edilen karakter, sahip olduğu tüm bu özellikleri nedeniyle suça bulaşmış *loser* bir gençtir. Bu nedenle de hem Duran hem de Duran gibi *loser* olarak kurgulanan Mustafa ve Celal karakterleri, anlatıda hayallerine ulaşmaya çalışan kendi ifadeleriyle “yırtmayı” amaçlayan gençler olarak kurgulanmaktadır.

Mustafa, 20'li yaşların başında, uzun boylu, açık tenli, esmer, zayıf bir gençtir. Saf, temiz, masum olarak kurgulanan karakterin eğitim durumu hakkında anlatıda bir bulgu yer almamasına karşın okuyamadığını söylediği için en fazla ortaokul mezunu olduğu sonucu çıkmaktadır. Karakterin eğitim durumuna ek olarak anne ve babası hakkında da anlatıda net bir bulgu yer almamasına karşın ebeveynini küçük yaşta kaybettiği ve hapiste olan ağabeyi Hakkı ile birlikte büyüdüğü sonucu çıkmaktadır. Karakterin anlatıdaki amacı, özendiği ağabeyi gibi mafya olmaktır. Mafya olmak istediği için günlük hayatta devamlı takım elbise giyen karakterin düzenli bir çalışma hayatı ve geliri yoktur. Zaman zaman Sedat'ın yanında çalışan mafyöz Adem'in verdiği küçük işleri yapan ve küçük paralar kazandığı görülen karakterin hırsızlık yaparak geçindiği belirtilmektedir. Anlatıda hırsızlık yaptığı belirtilen ancak bu eylemi görünür kılınmayan, sadece çaldığı eşyaları hırsız pazarında sattığı gösterilen karakterin suç teşkil eden bu davranışının anne-babasız, *loser* bir genç olmasıyla açıklanarak masumlaştırıldığı görülmektedir. Suça bulaşmış ve mafya olmak isteyen karakterin bu özelliklerine karşın anlatıda “kader kurbanı”, “özünde iyi insan” olarak çocuksu, iyi niyetli, saf, masum, alçakgönüllü, arkadaşlığa çok önem bir karakter olarak kurgulanması, bu savı desteklemektedir.

Kelle lakaplı Celal, 20'li yaşların başında, orta boylu, açık tenli, turuncuya çalan boyalı sarı saçlara sahip, kilolu bir karakterdir. Karakterin eğitim durumuna ilişkin anlatıda herhangi bir bulgu bulunmazken anlatıda ailesiyle birlikte yaşadığı görülmektedir. Karakterin anlatıdaki amacı, çok ünlü, başarılı, zengin bir rap yıldızı olmak ve lüks bir yaşam sürmektir. Karakterin bu amacı, yalnızca rap müziği ilgi duymasından değil; arkadaşıyla yakın geçmişinde yaşadığı bir hırsızlık olayından kaynaklanmaktadır. Kendisinin bestelediği rap şarkısını mahallesinde yaşayan arkadaşı

Karbon'un çaldığını söyleyen karakter, kendi şarkısıyla ünlenip para kazanan Karbon'un başka bir semtte villada lüks bir yaşam sürmesine isyan etmektedir. Karbon'un sürdürdüğü yaşamı kendisinin hak ettiğini belirten karakter, konuya ilişkin gerçeği ortaya çıkarmaya ve insanları kendisine inandırmaya çalışmaktadır. Kendini kader kurbanı, şanssız, hakkı yenmiş, hayalleri çalınmış, mağdur biri olarak aldandıran karakter, tüm bunlara karşın geleceğe dair umudunu anlatıda sıkça dile getirmektedir: *“Düşünsene kardocuğum altında cayır cayır şort, üstünde bornoz, sağda kızlar solda kızlar Duran Duran diye bağıyorlar. Arkadan da benim şarkım çalıyor. Gör bak kardo kader bize de gülecek”*. Dış görünüşüne/ımajına; kıyafetlerine, takılarına, saç rengine, bıyığına büyük önem veren karakter, ünlü bir rap şarkıcısı olmayı amaçladığı için bunu kimliğinin bir parçası olarak görmektedir. Ancak karakterin fiziksel özelliği, anlatıda özellikle aşk ilişkisinde karakter için bir sorun olarak kurgulanmaktadır. Öyle ki platonik aşk duygusu beslediği Aslı'nın kendisinden hoşlanması için Aslı gibi vegan beslenmeye çalışan ve diyet yapmaya başlayan karakter, diyetinde başarılı olamamaktadır ve arkadaş ortamında güldürü ve alay konusu olmaktadır. Adem'den fiziksel şiddet görürken kilosuna ilişkin ağır hakaret ve küfre maruz kalan karakterin arkadaş çevresinden olmasa da çevresinden konuya ilişkin psikolojik şiddete maruz kaldığını söylemek mümkündür. Karakterin kilosuna ve maruz kaldığı davranışlar neticesinde takıntılı ve mutsuz bir genç olarak temsil edilmesi bu savı desteklemektedir. Bu durumun, anlatıda yetişkinliğe geçiş sürecinde olan gençlerin sosyal yaşamlarında -özellikle de aşk ilişkilerinde- fiziksel/dış görünümünü aşırı önemseydiğini ve konuya ilişkin takıntılı davranışlar sergileyebildiğini veya psikolojik sorunlar yaşayabildiğini ortaya koymak amacıyla kurgulandığı görülmektedir.

Dilan, 20'li yaşlarının başında, orta boylu, açık tenli, uzun kahverengi saçlara sahip bir karakterdir. Dedesi Hakkı'yla birlikte yaşayan karakterin anne-babası ve eğitim durumu hakkında anlatıda herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Karakterin anlatıdaki amacı ise aşk ilişkisi üzerinden kurgulanmaktadır. Duran'a platonik aşk duygusu besleyen karakter, anlatıda hislerine karşılık bulmayı ve Duran'la sevgili olmayı amaçlamaktadır. Karakterin diğer genç karakterlerden farkı, düzenli bir iş yaşamının ve gelirinin olmasıdır. Bir şarküteri firmasının çağrı merkezinde çalışan karakter, evin geçimine katkı sağlamaktadır. Anlatının iki genç kadın karakterinden olan Dilan, sahip olduğu değerler açısından kuzeni Aslı'yla karşıt özelliklere sahiptir. Öyle ki Dilan

masum, duygusal, kırılgan, çekingen, arkadaşlığa çok önem veren, dürüst, yardımsever ve edilgen özelliklere sahip biriyken suça bulaşmış kuzeni Aslı, hırsızlık yaptığı için Almanya’da polisten kaçan, cesur, kolay yalan söyleyebilen, hırslı, maskülen davranışlar sergileyen ve sorunlu bir gençtir. 20’li yaşlarının başında olan karakter, orta boylu, açık tenli, uzun kahverengi saçlara sahiptir ve vücudunun üst bölgesi dövmelemlerle kaplıdır. Dövmecilik mesleğini yapan karakterin eğitim durumu hakkında anlatıda herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Bununla birlikte, diyaloglar aracılığıyla karakterin anne-babasının hayatta olduğu ancak Almanya’da evi terk ettiği için ailesiyle görüşmediği sonucu çıkmaktadır. Almanya’da Nico isimli, hırsızlık başta olmak üzere çeşitli suçlara bulaşmış bir suçluyla evli olan karakterin anlatıdaki birincil amacı Nico’dan çaldığı pembe rüya isimli elması satmaktır. Ancak İstanbul’a geldikten sonra Duran’la evliyken aşk yaşamaya başlayan karakter, elması satıp Duran’la yurt dışına kaçmayı amaçlamaktadır. Kendisinin herkesten farklı ve özel olduğunu ifade eden karakter, kendi ifadesiyle âşık olduğu erkek için tüm yakınlarını ve dünyayı karşısına alabilecek biri olduğunu belirtmektedir. Aslı karakteri her ne kadar suç türüyle melezlik gösteren dizinin suç temasını yaratan ana karakterlerden biri olsa da anlatıdaki iki genç kadın karakterin ağırlıklı olarak aşk ilişkisi üzerinden kurgulandığını söylemek mümkündür.



Görüntü 33: Aslı ve Dilan Karakterleri

Anlatıdaki iki kadın karakterin aşk ilişkisi üzerinden ikincil/yardımcı rollerde kurgulanması, anlatının kadın-erkek cinsiyet rollerinin temsili açısından eşitlikçi bir temsil sunmadığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte kadın karakterlerin aynı erkeğe âşık olan ve kuzen olmasına karşın bu sebeple birbirinin rakibi ve düşmanı olan iki kadın karakter olarak kurgulanması, kadın karakterlerin erkek karakterlerle olan temsil edilme

farkını da ortaya koymaktadır. Erkek karakterlere bağımlı temsil edilen kadın karakterlerin yaşadıkları aşk ilişkisi, kişilikleri ve gençlik dönemlerini yaşama biçimleri üzerinde dönüştürücü etkiye sahiptir. Öyle ki anlatı sonunda platonik aşkına karşılık alamayan Dilan'ın, Duran'ın Aslı'yla birlikte yurt dışına kaçacağını öğrendiğinde fiziksel anlamda değişim yaşadığı ve sahip olduğu değerleri terk ettiği görülmektedir. Saç rengini pembeye boyatan, boynuna “inter arma silent leges” yani “savaş sırasında hukuk susar” dövmesi yaptıran karakter, sahip olduğu erdemleri terk edip Nico'yla hareket ederek intikam ve kin duygusuyla hareket etmeye başlamaktadır.

Adem, uzun boylu, buğday tenli, kısa esmer saçlar sahip, kaslı, belinde ve boynunda dövme olan, yüzünde faça izine benzer derin yara izleri olan biridir. Yaşı tam belirtilmese de 20'li yaşların sonunda olduğu görülen karakterin genç yetişkin sınıflandırmasına uygun olduğu görülmektedir. Sedat'ın iş yerinde çalışan karakter, Sedat'ın cinayet vb. suç teşkil eden işlerini yapmaktadır. Yalnız yaşayan, köpek dövüştüren ve motosiklet tutkusu olduğu görülen mafyöz lümpen karakterin amacı, eğitim durumu ve ailesi hakkında anlatıda net bir bulgu yer almamaktadır. Cinayet işleyen, sahte parfüm ticareti ve köpek dövüşü yapan, ikincil karakterlere fiziksel ve psikolojik şiddet uygulayan karakter, aynı iş yerinde çalıştığı Madiba tarafından Sedat'ın talimatıyla öldürülmektedir. Karakterin suç teşkil eden davranışlarının başka bir suçlu karakter tarafından yine suç teşkil eden bir davranışla cezalandırılması, anlatının suçluyu cezalandırma konusunda hukuk sistemini işlevsizleştirerek temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Aynı durum elmas için Nico tarafından öldürülen Madiba karakteri için de söz konusudur. Madiba, uzun boylu, zayıf, kısa saçlı, siyahi ve yaşı tam belirtilmese de Adem gibi 20'li yaşların sonunda olduğu görülen genç yetişkin sınıflandırmasına uygun bir karakterdir. Nijeryalı olduğu belirtilen karakter Sedat'ın iş yerinde çalışmakta ve Âdem gibi Sedat'ın cinayet vb. suç teşkil eden işlerini yapmaktadır.

Karbon, 20'li yaşlarda, orta boylu, esmer, siyah kıvırcık saçlara sahip, kirli sakallı bir karakterdir. Kolları dâhil vücudunun tüm üst bölgesi dövmelemlerle kaplı olan ve çarpıcı renklerde rapçi kıyafetleri giyen ünlü bir rap şarkıcısıdır. İstanbul'da nerede olduğu belirtilmeyen bir semtte lüks bir villada yaşayan ve serbest zamanlarında arkadaşlarıyla birlikte evde alkol tüketip havuza girerek parti yaptığı görülen karakterin arkadaşı Celal'in şarkısını çaldığı için ünlü ve zengin olduğu belirtilmektedir. Almanca bildiği için

Türk asıllı Alman olma ihtimali olan karakterle ilgili anlatıda sınırlı bulgular bulunmaktadır. Zira karakter, anlatıda Celal'in rakibi ve düşmanı konumunda kurgulanmaktadır. Bununla birlikte, değerini bilmediği elmasa şans eseri sahip olan ve elması cuma namazında Hakkı'ya çaldıran karakterin bu vb. sahneler neticesinde anlatı yardımcı rolde kurgulandığı görülmektedir. Cuma namazına katılan karakterin bu sahne dışında dinle olan ilişkisinin görünür kılındığı başka bir sahne yer almamaktadır. Bu nedenle, karakterin dindar gençlik tipolojisine uygun olup olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak karakterin hırsızlık sonucu kariyer ve zenginlik sahibi olduğu düşünüldüğünde suçlu gençlik tanımına uygun olduğunu söylemek mümkündür.

Hüseyin, 20'li yaşlarda, uzun boylu, açık tenli, esmer uzun saçlara sahip, bıyıklı, boks sporuyla ilgilenen kaslı bir karakterdir. Karakterin anlatıdaki amacı, muaythai turnuvasına katılmaya hak kazandıktan sonraki turnuvanın şampiyon dövüşçüsü olmaktır. Anlatıda Duran'ın rakibi konumunda olan karakterin eğitim durumu ve ailesi hakkında herhangi bir bulgu yer almamaktadır. Duran'dan daha güçlü olduğu görülen karakter, turnuvada yarışmaya hak kazanma ve şampiyon olma konusunda da Duran'dan daha ihtiraslıdır. Ancak antrenörü Hakkı, Hüseyin'in daha güçlü olduğunu bilmesine ve söylemesine karşın bahis yoluyla para kazanabilmek için turnuvada yarışması için Hüseyin'i değil; Duran'ı seçmektedir. Bu nedenle haksızlığa uğradığını düşünerek ruhsal çöküntü yaşayan karakter, bu süreçte Duran'la birlikte Sedat'ın ölüm riski bulunan tahsilat işini halletmeye çalışır ve böylece mafyaya bulaşmış olur. Anlatı sonunda gerçekleşen turnuvada Hüseyin, Duran'a yenilmektedir. Bu nedenle, amacına ve hayallerine ulaşamayan karakterin anlatıda haksızlığa uğradığı için suça bulaştığı görülmektedir. Buna karşın, anlatıda konunun karakterin ihtirasının kurbanı olmasıyla açıklanması ise karakterin suç teşkil eden davranışını normalleştirilmektedir.



Görüntü 34: Âdem, Hüseyin, Madiba ve Karbon Karakterleri

Genç karakterlerin serbest zaman faaliyetlerine, tüketim davranışlarına ve beslenme alışkanlıklarına bakıldığında Duran, Celal, Mustafa, Dilan ve Aslı karakterlerinin serbest zamanlarında ağırlıklı olarak Beştelsiz'deki evlerinde ve deniz kenarında bir arada vakit geçirdiği görülmektedir. Genç karakterlerin kitap, gazete, dergi vb. okumaması, sinemaya gitmemesi ve televizyon izlememesi, diğer gençlik dizileriyle ortaklık gösterirken genç karakterlerin kafe gibi mekânlarda vakit geçirmemesi, telefonu ağırlıklı olarak iletişim amaçlı kullanması, sadece iki karakterin sosyal medya hesabının (Instagram) olup hesaplarını çok az kullanması, dizinin diğer gençlik dizilerinden farkını oluşturmaktadır. Buna ek olarak, suç türüyle melezlik göstermesine karşın genç karakterlerin tamamına yakınının sigara, alkol ve uyuşturucu vb. zararlı alışkanlıklara sahip olmaması da diziyi diğer gençlik dizilerinden ayırmaktadır. Öyle ki anlatıda hiçbir genç karakter uyuşturucu kullanmamakta ve karakterlerden yalnızca Aslı ve Âdem'in birkaç sahnede sigara içtiği görülmektedir. Karbon'un evinde yaptığı partide sahnenin mizanseninden karakterin arkadaşlarıyla birlikte alkol ve sigara tükettiği sonucu çıkmakta ancak bu eylemler sahnede görünür kılınmamaktadır. Genç karakterlerin beslenme alışkanlıklarına bakıldığında, hâlihazırda yaşadığı evin su faturasını ve spor salonunun aidatını ödeyemeyen Duran karakterinin maddi yetersizliklerden dolayı düzenli, yeterli ve sağlıklı beslenemediği görülmektedir. Sporcu karakterin turnuvaya seçilme ve yarışmayı kazanma konusunda yaşadığı özgüvensizlik, hâlihazırda anlatıda bu durum üzerinden kurgulanmaktadır. Birçok kez beyaz somun ekmeği tükettiği görülen Celal, aynı zamanda Mustafa ile birlikte poğaça yerken anlatıda görünür kılındığı için herhangi bir geliri ve aile yaşamı olmayan bu karakterlerin de düzenli, yeterli ve sağlıklı beslenemediğini söylemek mümkündür. Anlatıdaki bu üç genç karakter, zaman zaman Dilan'ın kendilerine getirdiği ev yemeklerini yemektedir. Ancak benzer bir sorunu Dilan karakterinin de yaşadığını söylemek mümkündür. Zira şarküteri firmasında çalışan karakter, dedesinin devamlı kumar oynadığı için para sıkıntısı yaşamalarından şikâyet etmekte ve evin geçimine firmadan getirdiği pastırma vb. ürünlerle katkı sağlamaktadır.

Genç Karakterler Nasıl Bir Dil Kullanmaktadır?: Dizideki genç karakterler yoğun bir biçimde argo ve küfür kullanmaktadır. Genç karakterler argo ve küfrü hayata, kaderlerine, gelecek yaşamlarındaki belirsizliğe, adaletsizliğe, eşitsizliğe, kendi ifadeleriyle “sisteme”, haksızlığa uğradıklarını düşündüğü zaman kullanmaktadır.

Bununla birlikte karakterler, aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde birbirlerine karşı da argo ve küfür kullanmaktadır. Genç karakterler arasında argo ve küfür kullanımı erkek karakterlerde daha fazla olmasına karşın kadından kadına, erkekten erkeğe, kadından erkeğe ve erkekten kadına tüm şekillerde söz konusudur. Bazı argo ve küfür ifadelerinin genç karakterler tarafından bir samimiyet göstergesi olarak, aralarında herhangi bir sorun yokken samimi bir kişilerarası iletişim kurma amacıyla da kullanılması dikkat çekmektedir. Genç karakterlerin sahip olduğu özellikler, kullandıkları dille bütünlük göstermektedir. Örneğin rap şarkıcısı olmak isteyen Celal'in günlük yaşamda sıklıkla rap yapar gibi kafiyeli konuştuğu görülmektedir. Arıcan'ın ifadesiyle, kendisini hem müzik hem de dil üzerine inşa eden rap kısaltmalarla, argoyla ve güçlü metaforlarla gençlere alternatif bir ifade ve algı yolu sunmaktadır (2021, s.59). Nitekim Celal karakterinin de rap müziği ve bu müziği çağrıştıracak sözleri, Arıcan'ın belirttiği şekillerde kendini ifade etme aracı olarak kullandığı görülmektedir. Anlatının lümpen genç karakteri Adem'in kullandığı aşırı argo ve küfür yüklü lümpen dili de karakterin özelliğini ortaya koymakta başka bir ifadeyle karakterle bütünlük göstermektedir. Ancak lümpen olmayan diğer genç karakterlerin de argo ve küfür yüklü lümpen dili kullanması veya başka bir ifadeyle Tülek'in *Lümpen Sözlüğü* kitabında geçen kelimeleri kullanması (paket olmak, caz yapmak, kanki vb.) dikkat çekmektedir. Bu nedenle *Hiç* dizisinde olduğu gibi *Duran* dizisinde de genç karakterlerin kullanmış olduğu argo ve küfür yüklü bu lümpen dili, yetişkinliğe geçiş sürecindeki karakterlerin gelecek yaşamlarında lümpen bir birey olarak toplumda var olma potansiyelini güçlendirmektedir. Sonuç olarak, genç karakterlerin kullandıkları dilin ait olduğu gençlik kültürünü temsil ettiğini, hâlihazırda karakterlerin gençlik kültürlerini temsil etmek amacıyla kurgulandığını söylemek mümkündür.

Genç Karakterlerin Temsil Ettiği Bir Gençlik Tipolojisi Bulunmakta mı? Duran dizisinin anlatısında rapçi ve dindar gençlik tipolojisine uygun iki farklı gençlik tipolojisinden söz etmek mümkündür.⁶⁰ Gençlik literatüründe gençlik tipolojileri

⁶⁰ Hiphop kültürü, 70'lerin ortasında ABD'de ortaya çıkmış olan bir gençlik alt kültürü olmakla birlikte bu kültürün bir alt dalı olan rap müzik ilerleyen dönemde popülerleşerek tüm dünyada dinlenen bir müzik türü haline gelmiştir (Ünlü, Ünüğü ve Kır, 2018, s.18). Türkiye'de ise 2000'li yıllarda popülerleşmeye başlayan rap müzik, 2010'lu yılların sonlarına doğru en çok üretilen ve tüketilen müzik türlerinin başında gelmiştir. Bu nedenle de son dönemde rap müzik birçok akademik çalışmaya alt kültür bağlamında konu olmuştur. Zira, rap müzik zenginlik, fakirlik, baskın kültürle çatışma, sistem eleştirisi gibi yönleriyle bir gençlik alt kültürüdür (Köten ve Akdemir, 2021, s.45).

konusunda yapılan erken dönem çalışmalarında fenomen gençlik tipolojisinde olduğu gibi rapçi gençlik tipolojisine de rastlamak mümkün değildir. Ancak dönemin popüler gençlik kültürünü temsil etmek amacıyla 2000'lerin gençlik dizilerinde rap müzik dinleyen, rapçi gibi giyinen veya doğrudan rap müzik şarkıcısı olan karakterlerin birer anlatı kahramanı olarak kurgulanmaya başlanması, birçok dizinin jenerik müziklerinde ve bölümlerinde yoğun bir biçimde rap şarkıların kullanılması vb. unsurlar, fenomen gençlik tipolojisinde olduğu gibi 2000'lerin gençlik tipolojilerine yeni bir tipolojinin eklenebileceğini ortaya koymuştur. Nitekim *Duran* dizisinde de anlatıda iki rapçi genç karakterin bulunduğu ve kullanılan şarkı ve müziklerin ağırlıklı olarak rap ve hip hop türünde olduğu görülmektedir. Rapçi gençlik tipolojisindeki karakterlerden Karbon'u Zen-G sahne adıyla bilinen rap müzik şarkıcısı ve söz yazarı Burak Kaçar canlandırmaktadır. *Hiç* dizisinde olduğu gibi *Duran* dizisinde de temsil edilen gençlik tipolojisinin gerçek hayatta ünlü olan bir insan üzerinden kurgulanması dikkat çekmektedir. Bu tercihin tipolojinin daha gerçekçi bir şekilde temsil edilmesi ve genç izleyici kitlesinin ilgisini çekmesi için yapılmış bir hedef kitle çalışması olduğu görülmektedir. Anlatıda tercih edilen rap şarkılara ve sözlerine bakıldığında şarkıların özellikle birincil ve ikincil erkek genç karakterlerin amaçlarını, hayallerini, karmaşık aşk ilişkilerini betimlediği ve karakterlerin yaşadıkları mekânı ve alt kültürlerini temsil ettiği görülmektedir. Örneğin, dizinin ana müziği niteliğindeki Maw isimli şarkıcının *Karambol* isimli şarkısında “*Bir gün bak zengin olacağım ya, sana yat kat alacağım ya, ceplerin para dolacak ya, tüm bu günler geçecek*” sözleri geçmektedir. Dizide her iki rapçi karakterin de söylediği Zen-G'nin *Farz et ki* isimli şarkısında geçen sözlere bakıldığında ise sözlerin özellikle karakter ve mekân unsurları bakımından dizinin anlatı evrenini temsil ettiği görülmektedir:

*Bu sokaklarda yürümek bir usturanın üzerinde yalın ayak yürümeye benzer.
Bir tarafta mahpushane, bir tarafta gasilhane dikkat et, düşme. Tespihler
sallanır burada, tripler derdo. Ne kralımız var kuralımız yok, her maç banko.
Şeklimiz gıcır keyifler yerinde, düşmez tempo. Gel kralım kafa kurulu masa,
istersen bro. Her yer beton depresyon ghetto. Her yer beton i love my ghetto*

Duran dizisinde kurgulanan ikinci gençlik tipolojisi ise dindar gençliktir. Anlatı başlangıcında dindar genç olarak kurgulanmayan Mustafa, ağabeyi Hakkı hapisten çıktıktan Hakkı'nın telkini ile aşk ve arkadaşlık ilişkisinde yaşadığı sorunların da etkisiyle

anlatı sonunda dindar bir genç olmaya karar vermekte ve giyimiyle de dindar ağabeyine öykünmeye başlamaktadır. Bu nedenle karakterin dindar gençlik tipolojisinin analiz edilebilmesi için bu kimliği edindiği ağabeyine değinmek gerekmektedir. Anlatıdaki dindar yetişkin karakter Hakkı, işlediği suç anlatıda belirtilmemesine karşın hapisanededir ve anlatının ortasında hapisaneden çıkmaktadır. Anlatıdaki genç/yetişkin karakterler, diyaloglar aracılığıyla Hakkı'nın mafya olduğunu söylemekte ancak karakter hapisaneden çıktıktan sonra mafya davranışı gösterirken görünür kılınmamaktadır. Bu nedenle, karakterin dindar kimliği ile anlatıda mafya olduğunun belirtilmesi ve anlatıdaki çeşitli suç teşkil eden eylemleri karakterin çelişisini oluşturmaktadır. Öyle ki karakter, yakın arkadaşı Adem'i Sedat'ın öldürdüğünü öğrendiğinde Sedat'ın iş yerini intikam amaçlı kundaklamakta ve hırsızlığa karşı çıkmasına karşın elması Karbon karakterinden namaz kılarken çalmaktadır. Karakterin uzun sakalı, takkesi, elindeki tespihi ve namaz kılmasıyla temsil edilen dindar kimliği diyaloglar aracılığıyla da ortaya konmaktadır. Örneğin karakter, Sedat'a; *“Faiz yiyorsun beğenmiyorum, yalan söylüyorsun beğenmiyorum. Zaten milletin olan malını millete bağışlıyorsun beğenmiyorum. ... Kenz günahdır infak et. ... Kimsenin hakkını yeme ki kimse de hakkını yemesin. Rüyaların peşinde koşma kalbindeki nurun peşinden git”* ifadesini kullanmaktadır.



Görüntü 35: Dindar Gençlik Tipolojisindeki Mustafa Karakteri ve Ağabeyi Mahmut

Karakterin çelişki yaratan dindar ve mafya kimliği anlatıda neden-sonuç ilişkisi içinde açıklanıp kurgulanmamakta ancak karakter çeşitli suçlar işlerken görünür kılınmaktadır. Bayraktutar'ın ifadesiyle bir insanın suça yönelmesinde yaratılış ve yapısının, duygu ve düşüncelerinin, irade ve tercihlerinin etkisi söz konusudur. Bununla birlikte yazarın ifadesiyle *“... diğer insanî ve evrensel değerler gibi, insanın duygu ve*

düşüncelerine, akıl ve vicdanına hitap eden dinî ve ahlâkî değerlerden ibaret olan manevî değerler de kişinin suça yönelmesini önleyici bir role sahiptir.” (2011, s.7). Ancak Koç, dinin veya dindarlığın suçu engellediği, suça yönelimde bireyleri önlediği ve kontrol altında tuttuğu kriminolojideki yaygın düşüncelerden olsa da örnek olarak hükümlülerin dindarlıkları ve dini tutumlarının bu düşünceyle bağdaşmadığını ortaya koymaktadır (2020, s.313). Nitekim dindar yetişkin karakter Hakkı'nın suç türüyle melezlik gösteren dizinin anlatısındaki bu çelişkisi de suçun önlenmesinde yalnızca dini ve ahlaki değerlerin yeterli olmayabileceğini ortaya koymaktadır. Buna karşın anlatıda geçmiş yaşamında hırsızlık yaptığı ve kardeşi Mustafa'yı hırsızlık yapmaya zorladığı belirtilen, sonrasında hırsızlığa tövbe edip karşı çıkan Hakkı karakteri üzerinden dinin veya dindarlığın suçu engelleyebileceği yönünde bir mesaj da izleyici kitlesine verilmektedir. Öyle ki Hakkı'nın platonik aşkına karşılık alamayan Mustafa'ya Kur'an'ı göstererek *“Acılarından kurtulmak istiyorsan kalbini ona koy. ... Kurtuluş onun içindedir”* demesi ve Mustafa'nın bu sözden sonra Kuran'a sarılarak dindar olmaya karar vermesi bu mesajı yeniden üretmektedir.

4.4.2. Olay Örgüsü

Anlatının Ana Konusu ve Çatışması Nedir?: Duran, yayınlandığı platformda izleyici kitlesine şu ifadeyle tanıtılmaktadır: *“İstanbul'un varoş mahallerinden birinde yaşayan üç genç Duran, Celal ve Mustafa'nın tek isteği, bir yolunu bularak yaşadıkları yerden kurtulmaktır. Biri ünlü bir dövüşçü, biri rap yıldızı, diğeri ise güçlü bir çete üyesi olma hayalinin peşindedir. Ancak bu üç gencin hayalleri mahalleye elinde çalıntı bir elmasla gelen yabancı yüzünden alt üst olur.”* Duran, İstanbul Beştelsiz'de otuzuncu geleneksel altın yumruklar muaythai turnuvasına katılmak için antrenör Hakkı'nın sahip olduğu altın yumruklar isimli spor salonunda turnuvaya hazırlanmaktadır. Duran'ın hayatı Hakkı'nın torunu olan Aslı ile bir kaza sonucu tanışmasıyla değişir. Almanya'da yaşayan Aslı, pembe rüya isimli 70 milyon dolar değerindeki elması mafya için çalışan eşi Nico'dan çalarak satmak için İstanbul'a gelir. Duran, Celal ve Mustafa ise sahte parfüm imalatı ve satışında çalışan mafyöz Adem'in parfümlerini müşterilerine teslim etmeye götürür. Üç arkadaş kendilerine trafik cezası yazacak polisten kaçarken trafik kazası yaparak Aslı'ya çarpar ve Aslı'yı Duran'ın evine götürür. Kazada bütün parfüm

şişeleri kırılan Âdem, on bin liralık zararı karşılığında Mustafa'nın hapiste olan ağabeyi Mahmut'un arabasını Mustafa'dan zorla alır. İçinde elmas olan çantası arabada kalan Aslı, Duran ve arkadaşlarıyla birlikte arabayı Âdem'den geri alabilmek için on bin lira bulmaya çalışır. Üç arkadaş parayı bulamayınca Adem'in otoparktan bozma deposunu yakarak arabayı kaçıır. Arabanın bagajından Adem'in parfüm ticareti için öldürdüğü adamın cesedi çıkar. Duran, Mustafa ve Aslı cesedi gömer ve Duran, Adem'e borcunun böylelikle silinmesi gerektiğini söyler. Kumar borçları olan Hakkı ise Beştelsiz'in mafyöz tefecisi Sedat'tan spor salonu dışında evini de ipotekleyerek borç alır. Sedat'a Duran'ın turnuvayı kazanacak nitelikte bir boksör olduğu yalanını söyler. Hakkı, Duran'ı turnuvada yarıştırmak istemesine karşın Duran, yarışmayı hak etmediğini düşünerek karşı çıkar. Ancak hayalleri ve salonun ipotek nedeniyle kapanmaması için turnuvaya çıkmayı kabul eder. Bu süreçte mafyöz Sedat, Duran'ı başka bir borcu için tahsilat işine gönderir ve Duran burada ölüm tehlikesi atlatır. Turnuvaya hazırlanan Duran, Aslı ile karmaşık bir aşk ilişkisi yaşamaya başlar. Aslı'nın evli olduğunu öğrenince ondan ayrılan Duran, Aslı'yı kıskandırmak için Aslı'nın kuzeni Dilan'la sevgili olur. Ancak sonrasında âşık olduğu Aslı'ya geri döner ve Dilan aldatıldığını öğrenir. Aslı dışında, İstanbul'a gelen Nico, elmastan haberi olan Sedat ve hapisten çıkan Mahmut elmasın peşine düşerken Mahmut elmasa ulaşır. Duran, turnuvada maça çıkar. Hakkı, Duran'ın rakiplerinin hocalarına rüşvet vererek Duran'ı finale taşımış ve Duran'ın kaybedeceğini düşünerek rakibi Hüseyin'e bahis oynamıştır. Hakkı'nın yalanına inanan Sedat ise Duran'ın kazanacağını düşünerek Duran'a bahis oynamıştır. Aldatıldığını öğrenen Duran, maçı sürpriz bir şekilde kazanır. Bahsi kaybettiği için borçlarını ödeyemeyecek olan Hakkı, evi ve spor salonunu kaybedeceğini anladığı için spor salonunu yakar. Sedat, bahisten para kazanmıştır ancak Mahmut, Sedat'ın Adem'i öldürdüğünü öğrenince Sedat'ın geri dönüşüm tesisini ve mallarını yakarak Sedat'ı milyonluk zarara sokar. Bu yüzden Sedat, kazandığı parayı zararı için kullanmak zorunda kalır. İntikam için Mahmut'u öldürmek isteyen Sedat, Mahmut'u vurduğunu düşünürken kardeşi Mustafa'yı öldürür. Turnuva sonrasında Duran, Aslı ile yurt dışına kaçmak için gemiye biner. Duran ve Aslı'dan intikam almak isteyen Dilan, karakterlerin gitmesine ve aşk yaşamasına engel olmak için Nico'yla anlaşıp gemiye gelir. Nico, Duran'ı vurur. Kalbinden vurularak öldüğü görülen Duran, gemiden bir sandala düşer ve sandal gemiden uzaklaşarak denize açılır.

Sonuç olarak, *Duran* dizisinin konusu ve çatışması değerlendirildiğinde, anlatıda mafya, hırsızlık, kaçakçılık, cinayet, yaralama, bahis, dövüş, gasp vb. daha birçok yasa dışı; suça ilişkin unsurun kurgulanması neticesinde dizinin suç türüyle melezlik gösterdiği görülmektedir. Dizi, gençlik dizisi türünün başat özellikleri olan genç karakterlerin karmaşık aşk ve arkadaşlık ilişkilerini, yaşamı keşfetme, hayallerine ulaşma mücadelesini ve gençlik sorunlarını anlatısında literatürde bahsi geçen suç türünün özellikleri üzerinden kurguladığı için bu türle melezlik göstermektedir.

Anlatıda genç karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkileri nasıl kurgulanmaktadır?

Anlatıda birbirleriyle arkadaşlık ilişkisi bulunan karakterler; Duran, Celal, Mustafa, Dilan ile Celal ve Karbon'dur. Celal ve Karbon'un geçmişte çok yakın arkadaş olduğu ve arkadaşlığın Karbon'un Celal'in şarkısını çaldığı için bittiği belirtildiği için bu iki karakter anlatı başlangıcında birbirinin düşmanı ve rakibidir. Karakterlerin aralarındaki arkadaşlık ilişkisi Karbon'un; "Bu adam hep benim yanımdaydı ... düştüğümde de beraberdik kalktığımda da. Birlikte söyledik, birlikte çaldık. Yoldaşımdı. Ben Don Kişot'tum o Sancho Panza'ydı. Ben Zagor'dum o Cico'ydu, ben Batman'dim o da Robin'di" ifadesiyle ortaya konmaktadır. Anlatıda Celal, intikam için Karbon'un şarkısını çalarak karaktere benzer bir karşılık vermektedir. Ancak anlatı sonunda Celal'in şans eseri Karbon'u ölümden kurtarmasıyla düşmanlık ve rekabet yerini eskisi gibi dostluğa bırakmaktadır. Bu nedenle, aynı kültüre, geçmişe ve hayallere sahip olan karakterlerin arasındaki çatışma ve arkadaşlığın değerini öğrenmesi, anlatıda tepeden inme çözüm yoluyla (deus ex machine) kurgulanmaktadır. Ancak benzer bir durum Duran'ın Celal ve Dilan'la olan arkadaşlık ilişkisi için söz konusu değildir. Zira bu karakterlerin aralarındaki arkadaşlık ilişkisi aşk ilişkisi nedeniyle sekteye uğramakta ve sonlanmaktadır. Bu yüzden, karakterlerin aralarındaki arkadaşlık ilişkisinin nasıl kurgulandığının ortaya konması için aşk ilişkilerinin analiz edilmesi gerekmektedir.

Duran dizisindeki genç karakterlerin aşk ilişkisi, Duran ve Aslı karakter arasındaki aşk ilişkisi hariç, birçok gençlik dizisinde olduğu gibi arkadaşlık ilişkisi içinde yaşanan platonik aşk duygusu üzerinden kurgulanmaktadır. Öyle ki Dilan karakteri Duran'a, Mustafa karakteri Dilan'a, Celal karakteri ise Aslı karakterine platonik aşk duygusu beslemektedir. Platonik aşkına karşılık bulamayan genç karakterlerin arkadaşlık ilişkileri anlatı sonunda zarar görmekte veya sonlanmaktadır zira bunun nedeni, platonik

aşk duygusu besleyen genç karakterlerin aşkına karşılık alamadığında bu duyguyu kabullenmeyerek inkâr ve suçlama davranışı göstermesidir. Örneğin, Duran, Celal'e Aslı'yla yurt dışına gideceğini söylediğinde Celal, Duran'a ağır küfürler ederek arkadaşlığını bitirmektedir. Karakter, Aslı'nın kendisine hiçbir ilgisi olmamasına karşın Aslı için onun gibi vegan olduğunu ancak Duran'ın hiçbir şey yapmadığını söylemekte ve aşkına karşılık alamadığında Aslı ve Duran'ı suçlamaktadır. Benzer şekilde Dilan, Duran'ın Aslı'yla pembe rüyanın getireceği para için birlikte olduğunu ve Aslı'nın Duran'ın vicdanını kör ettiğini, herkesin umutlarını, hayallerini ve hayatlarını çaldığını söylemektedir. Bununla birlikte, Duran ve Aslı'nın ilişkisini kabullenemeyen Dilan, Duran ve Aslı'nın elmasla yurt dışına kaçacağını Nico'ya söylemekte ve Nico, Duran'ı vurduğu için karakterin ölümüne neden olmaktadır. Dilan, Mustafa ve Celal karakterlerinin platonik aşk duygusu beslediği karakterlerin hayatlarındaki ilk aşkı olduğu görülmektedir. Anlatıda platonik aşkına karşılık alamadığında durumu kabullenen tek karakter Mustafa'dır. Sonuç olarak, Dilan ve Celal karakterleri üzerinden gençlik döneminde aşk duygusuyla tanışan gençlerin içinde buldukları dönem nedeniyle aşk duygusunu yönetmekte sorun yaşayabileceği, inkâr, kabullenmeme, saplantı/takıntı davranışı geliştirebileceği veya tehlikeli ve zarar verici eylemlere başvurabileceği/neden olabileceği ortaya konmaktadır. Anlatıdaki genç karakterlerden Aslı ise evli olmasıyla diğer genç karakterlerden ayrılmaktadır. Karakter, Almanya'da tanıştığı Nico'ya âşık olduğu için 20'li yaşlarının başında evlenirken Nico; *“bizimkisi aşk hatta şehvet evliliği idi”* ifadesini kullanmaktadır. Karakterin Aslı'yı elmas için kullandığı ve kadınlarla birçok kez aldattığı ortaya çıkınca Aslı, Nico'yu terk etmektedir. Bu nedenle, karakterin yetişkinliğin bilincinden uzak olduğu, kimlik karmaşası yaşadığı gençlik döneminde evlenmesi, anlatıda ailesiyle ilişkisi olmadığı için otorite eksikliği yaşaması durumu üzerinden kurgulanarak izleyici kitlesine gençlik hatası olarak sunulmaktadır.



Görüntü 36: Genç Karakterlerin Aşk ve Arkadaşlık İlişkilerindeki Tartışma Sahneleri

Karakterlerin cinselliği yaşama biçimlerine bakıldığında cinselliğin anlatıda birincil karakterle; Duran-Aslı ve Duran-Dilan arasında sınırlı temsil edildiği görülmektedir. Dilan karakterinin cinselliği yalnızca “ilk öpücük” trüğüyle sınırlı kalarak ilk defa Duran’la yaşadığı, Duran ve Aslı karakterinin ise çok kez cinsel birliktelik yaşadığı görülmektedir. Dilan karakterinin Duran’a kullandığı “*Gelip doğum günümde beni öptün ... sonra ne görelim maça çıkmadan önce Duran aslıyla ısınma turu yapıyor.*” ifadesinden karakterin cinselliği aşk duygusu üzerinden tanımladığı ve yaşadığı görülürken benzer bir durumun Duran için de geçerli olduğu görülmektedir. Öyle ki Duran, cinsel birliktelik yaşamasına karşın sevgili ilişkisi kurmadığı Aslı’ya; “*Beni niye öptün o zaman Aslı*” sorusunu sorarken Aslı’nın “*Canım istedi öptüm bitti*” ifadesini kullanmaktadır. Bu nedenle Almanya’da yetişen ve Duran’la evliyken birliktelik yaşayan Aslı’nın cinselliği yaşama biçiminin diğer genç karakterlerden kültürel nedenlerle farklı olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatıdaki genç karakterlerin yetişkin karakterlerle kurduğu otorite ilişkisi ile karakterlerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerini algılama biçimleri nasıl kurgulanmaktadır?: Anlatıdaki yetişkin karakterler; Hakkı, Sedat, Mahmut ve Nico’dur. Hakkı, Dilan ve Aslı’nın dedesi; Mahmut, Mustafa’nın ağabeyi, Nico ise Aslı’nın eşi iken hiçbir genç karakterin anne ve babasını anlatıda görünür kılınmamaktadır. Dilan, Hüseyin, Karbon ve Âdem isimli karakterlerin aileleriyle ilgili anlatıda herhangi bir bulgu yer almadığı için bu karakterlerin anne ve babalarının hayatta olup olmadığı ve aile türleri/yapıları belirsizdir. Madiba karakterinin annesinin Nijerya’da yaşadığı diyaloglar aracılığıyla belirtilirken Dilan karakterinin ise ailesinin ölüm nedeniyle parçalanmış olduğu ve bu nedenle dedesiyle yaşadığı görülmektedir.

Dilan ve Aslı karakterlerinin yetişkin karakterlerle kurduğu otorite ilişkisinin açıklanabilmesi için Hakkı karakterinden bahsedilmesi gerekmektedir. Hakkı'nın torunu Dilan'la birlikte yaşadığı göz önünde bulundurulduğunda Hakkı'nın evliliğinin ölüm veya ayrılık nedeniyle sonlanmış olabileceği sonucu çıkmaktadır. Gençlik döneminde boksör olduğu belirtilen Hakkı, yetişkinlik döneminde alkol, kumar ve bahis bağımlılığı olan, bu nedenle büyük maddi kayıplar yaşamış -ve yaşamaya devam eden-, evini ve iş yerini ipotek ettirmek zorunda kalmış sorunlu bir yetişkindir. Hakkı'nın kızıyla yani Aslı'nın annesiyle kurduğu ilişkinin benzerinin Aslı'nın kendi annesiyle de kurduğu görülmektedir:

Hakkı: Annenin keyfi yerinde mi?

Aslı: (ağlayarak) Bilmem biz de görüşmüyoruz ki

Hakkı: Ne de olsa benim kızım, senin annen. Parası pulu var mı, işi var mı?

Aslı: Babamın maddi durumu iyiydi zaten biliyorsun, annem de ev hanımı. Ev işçisi derler bizde ona, ağır işçi.

Hakkı: Annen benden ayrılırken ne demişti biliyor musun, bu yaptığına pişman olacaksın. Böyle yaşadığına pişman olacaksın, beni aylarca yıllarca arayacaksın ama hiçbir şey yapmayacaksın.

Aslı: Ben de aynılarını ona söyledim

Hakkı: Pişman oldun mu?

Aslı: Sen?

Bahsi geçen karakterlerin aile ilişkileri anlatıda çoğunlukla muğlak temsil edilmesine karşın sahneden Aslı karakterinin ailesinin ayrılık nedeniyle parçalanmış türde olduğu görülmektedir. Diyalogtan Aslı'nın annesinin gençlik döneminde yaşadığı evi, babasının yani Hakkı'nın sorunlu bir yetişkin olduğu için terk ettiği ancak benzer bir durumu karakterin yetişkinlik döneminde kendi kızı; Aslı'yla da yaşadığı sonucu çıkmaktadır. Bu durum, sağlıklı ve sorunsuz bir gençlik ve yetişkinlik döneminin inşasında aile ilişkilerinin önemine vurgu yapmakta ve aile ilişkilerinin bireyin çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerini yalnızca aile içinde değil; kuşaklararası boyutta etkilediğini ortaya koymaktadır. Nitekim anlatıda suça bulaşmamış tek genç karakter olan Dilan'ın sahip olduğu bu özellik, dedesiyle birlikte yaşayan karakterin hayatında bir otorite figürüne sahip olması üzerinden anlatıda kurgulanmaktadır. Buna karşın, Aslı karakterinin suçlu gençlik olması, karakterin parçalanmış aile türüne sahip olması ve bu nedenle hayatında -özellikle gençlik döneminde- otorite eksikliği yaşamasıyla

açıklanmaktadır. Bu durum ise anlatıda Aslı karakterinin suç teşkil eden davranışlarının masumlaştırılmasına neden olmaktadır.

Anne ve babasını ölüm nedeniyle kaybettiği için parçalanmış aileye sahip olduğu görülen Mustafa karakterinin de ağabeyi Mahmut ile büyüdüğü görülmektedir. Aile ilişkisini ağabeyiyle kuran karakterin beyinden geleneksel, ataerkil, disiplinsiz, baskıcı-itici aile değerleri edindiği görülmekte ve suça bulaşma nedeninin ağabeyi olduğu vurgulanmaktadır. Anlatıda nedeni belirtilmese de hapse hırsızlık suçundan girip çıktığı sonucu ortaya çıkan Jilet lakaplı Mahmut'un hapisten çıktıktan sonra hırsızlığa tövbe ettiği için hırsızlık yapmaya ve çaldığı ürünleri hırsızlık pazarında satmaya devam eden Mustafa'yı tokatlayarak inançlı biri olmaya yönlendirmesi Mustafa'da kimlik karmaşası yaratmaktadır:

Nereden buldun değil, niye çaldın diye sor. Hayatım sana yaranmakla geçti lan benim. Çocukken çalmadım diye tokatlıyordun şimdi çaldım diye tokatlıyorsun. ... Sana geldim dedim ki beni de mafyaya al, almadın, geldin bir de burnumu kırdın. Ağabey okuma yazmayı öğret dedim, çok okumak iyi değil s... et dedin. Lan dışarda dayak yedim sana geldim arkamda dur diye, bir de senden dayak yedim ama hep ben suçluyum değil mi?

Anlatıda her iki karakterin (Mustafa ve Mahmut) de gençlik dönemlerinde suçlu genç olmaları, parçalanmış aile yapılarının bir sonucu olarak karakterlerin yaşadığı otorite eksikliği üzerinden kurgulanmaktadır. Ağabey-kardeş ilişkisiyle sınırlı aile ilişkisinde, ağabeyin anne-baba rolünü üstlenememesi -başka bir ifadeyle ailenin temel gereksinimlerinin tam anlamıyla karşılanamaması- sonucunda ortaya çıkan bu çatışma, sağlıklı gençlik ve yetişkinlik dönemlerinin inşasında aile ilişkilerindeki anne ve baba rollerinin önemini ortaya koymaktadır. Benzer bir durum anlatının Duran karakteri için de geçerlidir. Anlatıda Duran'ın anne ve babasını küçük yaşta ölüm nedeniyle kaybettiği sonucu çıkarırken babasının Duran'ı Hakkı'ya emanet ettiği belirtilmektedir. Ancak Duran'ın rehber özelliğinden uzak Hakkı ile kurduğu ilişkinin baba-oğul ilişkisi düzeyinde olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, parçalanmış aile yapısına sahip birincil karakterin babasının fotoğrafına bakıp üzülmeye dışında anlatıda ailesiyle ilgili herhangi bir sahne, diyalog veya bulgu bulunmamaktadır. Bu nedenle, yetişkin Mahmut ve Hakkı karakterleri aracılığıyla, aile ilişkilerindeki anne ve baba rollerinin önemini ortaya konurken anlatıda bu roller dışında kalan kişilerin ailenin temel gereksinimlerini

karşılayamayacağı vurgulanmaktadır. Duran karakterinin de anlatıda suça bulaştığı göz önünde bulundurulduğunda, diğer genç karakterlerde olduğu gibi anlatının birincil genç karakteri üzerinden de anlatıda suçtan uzak, sorunsuz ve sağlıklı gençlik ve yetişkinlik dönemlerinin inşasında ailenin varlığının önemi vurgulanmakta ve bir otorite figürü olarak ailenin koruyan ve disipline eden işlevine vurgu yapılmaktadır.



Görüntü 37: Hakkı, Sedat ve Nico Karakterleri

Anlatıdaki birincil genç karakterlerin gençlik ve yetişkinlik dönemlerini algılama biçimlerinin olumsuz yönde etkilenmesi ise yine parçalanmış ailelere sahip olmasıyla ilintilidir. Örneğin dedesinin sorumsuzluğu nedeniyle evin geçimine katkı sağlamak zorunda kalan Dilan karakterinin yetişkinliği sorumluluk duygusuna sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, içinde buldukları gençlik döneminde kendilerini şanssız ve kader kurbanı olarak gören, hayatta mutlu ve başarılı olabilmek için sadece çok zengin olmanın yeterli olabileceğini düşünen karakterlerin yetişkinlik dönemiyle ilgili algı ve beklentileri de bu doğrultudadır. Zira karakterlerin ait oldukları sınıfa dair herhangi bir farkındalığı/bilinci olmadığı için yetişkinlik döneminde başarılı ve mutlu olmayı gerekirse suça bulaşarak, “köşeyi dönme” ve “yırtma” çerçevesinde kurguladığı görülmektedir. Konuya ilişkin dikkat çeken durum, yetişkin karakterlerin de gençliği kendi gelecekleri için köşeyi dönme ve/veya yırtma aracı olarak görmeleridir. Örneğin Sedat ve Âdem karakterleri, çeşitli işlerinde çocuk ve gençleri savunmasız, kolay yönlendirilebilen/yönetilebilen kişiler olarak gördüğü çalıştırırken daha fazla para ve güç kazanmak için gençlerin suça bulaşmasına neden olmaktadır. Benzer şekilde Duran ve Hüseyin’e genç olduğu için “bazı şeyleri” anlayamayacağını söyleyen Hakkı karakteri de gençliği yetişkinliğin olgunluğundan uzak, cahil ve tecrübesiz görmekte bahsi geçen genç karakterleri kendi çıkarları için kullanmaktadır.

Anlatıdaki genç karakterlerin sorunları nelerdir? Dizilerde gençlik sorunları nasıl kurgulanmaktadır?: Duran dizisindeki genç karakterlerin gençlik sorunları örneklemedeki diğer gençlik dizilerinden farklılık göstermektedir. Lise veya üniversite öğrencisi olmayan karakterlerin eğitim ve eğitim kaynaklı gençlik sorunları diğer gençlik dizilerine oranla sınırlı iken karakterlerin aynı zamanda alkol ve uyuşturucu gibi gençlik dizilerinde kurgulanan gençlik sorunlarına sahip olmaması da dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, alt sınıfa mensup karakterlerin gerek içinde buldukları sınıfın gerekse ölüm veya ayrılık nedeniyle parçalanmış aile yapılarının gençlerin istihdamdan beslenmeye kadar birçok konuda yoksunluk yaşayan gençler olmasına neden olduğu görülmektedir. Örneğin, Duran'ın maddi yetersizlik nedeniyle spor salonu aidatını ödeyememesi, profesyonel bir sporcu olmak karakterin eğitim sorununu oluşturmaktadır. Bununla birlikte, düzenli bir iş yaşamı ve geliri olmayan karakterin istihdam sorununun bulunduğu ve bu nedenle evin faturalarını ödeyemediği görülmektedir. Benzer bir maddi yetersizlik sorunu, Mustafa ve Celal karakterleri için de geçerlidir. Karakterlerin maddi yetersizlik nedeniyle barınma ve beslenme sorunlarının olduğu görülürken Mustafa'nın ağabeyinden kendisini okula göndermesini istediği ancak ağabeyinin izin vermemesi nedeniyle eğitim hakkı elinden alındığı için eğitim sorununun olduğu görülmektedir.

Karakterler arasında düzenli biri iş yaşamına ve gelire sahip olan Dilan, iş yerinde amirinin taciz ve mobbingine maruz kalmaktadır. Müşteri temsilcisi olan karakter, telefonda müşteriyle tartışması sonucunda hâlihazırda etek giydiği için kendisini taciz eden amirinden azar işitmekte ve “*Sesinin tonunu ayarla ki millet de sana hallenmesin*” ifadesiyle cinsiyetçi bir saldırıya maruz kalmaktadır. Karakter, anlatıda kendisinin yaşadığı sorunun yaşıtı olan kız arkadaşlarının da yaşadığını ancak ses çıkarmadığını ifade etmektedir. Bu durum, anlatıda genç kadınların iş yaşamlarında cinsiyetlerinden kaynaklı sözlü veya psikolojik şiddete, mobbinge ve cinsiyetçi söyleme maruz kaldığını ortaya koyarak konuya açık ve didaktik bir biçimde eleştiri getirmektedir.

Karakterler arasından sorunlu bir evlilik süren Aslı, suçlu eşi tarafından psikolojik şiddet görürken aynı zamanda fiziksel şiddet görme tehlikesiyle karşı karşıyadır hatta karakterin eşi tarafından öldürülme riski bulunmaktadır. Bu durum anlatıda her ne kadar “kadına şiddet” kurgusuyla anlatıda temsil edilmemesine karşın genç kadın karakterin eşinden kaynaklı yaşam tehlikesinin bulunduğu görülmektedir. Diğer gençlik dizilerinde

olduğu gibi *Duran* dizisindeki genç karakterler için de ortaklık gösteren sorun ise karakterlerin gelecek yaşamları konusunda yaşadıkları güvensizlik duygusu -başka bir ifadeyle gelecek kaygısı- ve yetişkinliğe geçiş sürecinde olmalarından kaynaklı olarak kimlik arayışlarıyla ilintili yaşadıkları kimlik bunalımıdır.

Anlatı genç karakterler için nasıl sonuçlanmaktadır? Anlatının izleyici kitlesine sunduğu mesaj ve söylemi nedir?: Anlatıdaki 9 genç karakterden 4'ü ölmektedir. Âdem karakteri anlatı ortasında Sedat tarafından öldürülürken Madiba, anlatı sonunda Nico tarafından öldürülmektedir. Anlatı sonunda öldürülen Mustafa karakteri, Sedat'ın Mustafa'yı ağabeyiyle karıştırması sonucu Sedat tarafından vurularak öldürülürken *Duran* ise Aslı ile yurt dışına kaçmaya çalıştığı sırada Nico tarafından öldürülmektedir. Bununla birlikte, turnuvada *Duran*'a yenilen Hüseyin'in şampiyon olma amacına ulaşamadığı için psikolojik açıdan yıkım yaşadığı, Aslı'nın sevgilisi *Duran* öldüğü için; Dilan'ın ise *Duran*'ın ölümüne sebep olduğu için üzüldüğü gösterilmektedir. Karbon karakterinin durumunda herhangi bir değişim olmazken Celal'in ünlü ve zengin bir rapçi olma amacına ulaşamadığı görülmektedir. Bu nedenle, genç karakterler anlatı sonunda amaçlarına, gelecek yaşamlarıyla ilgili hayallerine/planlarına ulaşamamaktadır. Benzer şekilde anlatıdaki yetişkin karakterlerin de amacına ulaştığını söylemek mümkün değildir zira Hakkı, ev ve spor salonunu, Hakkı kardeşi Mustafa'yı, Sedat ise işini ve dostu Madiba'yı kaybetmektedir. Suç türüyle melezlik gösteren dizide, suça bulaşmış karakterlerin kendilerinin ve/veya yakınlarının suçlu karakterler tarafından ölümle cezalandırılması, anlatının suç ve suçluyu cezalandırma konusunda hukuk sistemini işlevsizleştirerek temsil ettiğini göstermektedir. Bununla birlikte, okumayı talep etmesine karşın ailesinin/ağabeyinin baskısıyla eğitim hakkından mahrum edilmiş, kendi rızasıyla suça bulaşmamış, masum, "özünde iyi insan" ve "kader kurbanı" olarak kurgulanan Mustafa karakterinin anlatı sonunda yanlışlıkla öldürülmesi, karakterin kader kurbanı temsilini anlatı sonunda yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Benzer bir "kader kurbanı" olma durumunun yeniden üretimi, anlatının birincil karakteri *Duran* için de geçerlidir.

Öyle ki *Duran* karakteri anlatı sonunda şampiyon dövüşçü olma amacına ulaşmasına karşın Arjantin'de sevgilisi Aslı'yla yaşama hayaline ve amacına -karakterin kendi ifadesiyle "yırtma" hayaline- öldüğü için ulaşamamaktadır. Ancak bu durum

anlatıda tersi yönde sunulmaktadır. Duran'ın son sahnede ölümler sandala düştüğü esnada sahnede Duran'ın Hakkı ile Roberto Duran hakkındaki diyalogu dış ses olarak verilmektedir:

*Hakkı: Yaşamak, sade yaşamak bir kurtuluş arayışıdır. Yaşamak, sade yaşamak değildir yosun, solucan gibi. Kimi kurtuluşu bu eldivenlerde arar, kimi alnından akan terde, kimi de altı dokuz yollarında. Kimisi bizim gibi beygir peşinde, kimisi de bir kürek bir sandal deryalarda denizlerde.
Duran: Başardı mı? Hakkı: Bence başardı. Arjantin'e ulaşamasa da sevdiğine kavuşmasa da başardı. Sen de başardın.*

Sahnedeki de görüldüğü üzere, anlatıda suça bulaşmış genç karakterlerin anlatı sonunda ölümlerle cezalandırılması ve/veya amaçlarına, hayallerine ulaştırılmaması, anlatının suç ve suçluyu cezalandırdığını değil; aksine hukuk sistemini işlevsiz hale getirdiğini ortaya koymaktadır. Kader kurbanı olarak kurgulanan Duran ve Mustafa karakterlerinin ölümünün kaderle açıklanması, anlatının gençliği pasif bir özne olarak kurguladığını göstermektedir. Anlatıda karakterlerin parçalanmış aile yapıları dışında, yaşadıkları mekânın suça bulaşmaları konusunda birincil etmen/neden olarak temsil edildiği göz önünde bulundurulduğunda, anlatının “coğrafya kaderdir” söylemini yeniden ürettiğini söylemek mümkündür. Tüm bu durumlar göz önünde bulundurulduğunda *Duran* dizisinin izleyici kitlesine bilinçli veya bilinçsiz bir tercihle coğrafya kaderdir mesajını verdiğini söylemek mümkündür. Ancak anlatının kesin bir şekilde ortaya koyduğu mesaj ise -diğer gençlik dizilerinde olduğu gibi- aile olgusunun ve/veya aile ilişkilerinin bireylerin yalnızca gençlik dönemini değil; çocukluk ve yetişkinlik dönemleri dâhil bütün bir yaşamını etkileyecek düzeyde önemli olduğudur.

4.4.3. Yer

Anlatıda genç karakterlerin ev, okul ve diğer mekânlarla kurduğu ilişki nasıl kurgulanmaktadır? Mekânlar neyi temsil etmektedir? Duran dizisinin anlatısında olay örgüsünün gerçekleştiği yer İstanbul'un Zeytinburnu ilçesine bağlı Beşelsiz Mahallesi olarak sunulmaktadır. Anlatıdaki ana mekânlar ise Duran ve Dilan karakterinin evi, altın eldivenler spor salonu ve Sedat'ın iş yeridir. Mustafa'nın yaşadığı ev, parfümcü, Hakkı karakterinin vakit geçirdiği ganyan bayii, birahane veya Âdem'in yaşadığı ev vb. mekânlar ise anlatıda sınırlı görünürlüğe sahip yan mekânlardır. Karakterlerin yaşadıkları

mahallenin anlatıdaki temsili kenar mahalle tanımına uygundur. Öyle ki mahalle, anlatıda Duman'ın (2014) kenar mahalle tanımına uygun olarak şehir merkezine uzak, şehirden çok köye benzeyen, ulaşım sorunlarına sahip, şehri ve şehirliyi yeterince tanıyamayan yoksul insanların yaşadığı, sosyal imkânların yok denecek kadar az olduğu bir yer olarak kurgulanmaktadır. Örneğin yoksulluk ve/veya maddi yetersizlik sorunu yaşayan Duran, Mustafa ve Dilan'ın yaşadıkları ev, karakterlerin sosyokültürel özelliklerini ve kenar mahalle evrenini temsil ederken anlatıda villada yaşayan tek genç karakter olan Karbon'un evi ise Beştelsiz'den uzak bir konumdadır ve kenar mahallenin karşısında konumlanan merkezi temsil etmektedir.



Görüntü 38: Duran Dizisinde Mekânlar

Beştelsiz Mahallesi, kentsel suç unsurunun kurgulandığı bir mekân olarak anlatıda yeraltı temsili sunmaktadır. Öyle ki Sedat'ın geri dönüşüm tesisi olan iş yeri, geri dönüşüm işinin dışında Yula'nın (1995) yeraltı tanımına uygun olarak adam kaçıрма, yaralama, öldürme, sahte parfüm ticareti, köpek dövüşü, çocuk işçi çalıştırma, gençleri suça zorlama, tefecilik, mafyalık gibi yasal olmayan; suç teşkil eden karanlık ve kirli işlerin gerçekleştiği, polisin giremediği, hukukun tanınmadığı/işlemediği mekân olarak anlatıda kurgulanmaktadır. Benzer şekilde, Hakkı'nın altın eldivenler spor salonu, parfümcü veya hırsız pazarı gibi yan mekânlar da kentsel suç unsurunun bir parçası olarak kurgulanmaktadır. Hâlihazırda birincil ve ikincil genç karakterlerin buldukları mekânı; Beştelsiz Mahallesi'ni terk etme, başka bir semtte veya yurt dışında yaşama konusundaki istek ve amaçları, karakterlerin mahallenin çeşitli suçlarla sarılı yeraltı dünyasından

uzaklaşarak hayallerine ulaşma ve gelecek yaşamlarını kurma amaçlarıyla koşuttur. *Duran* dizisinin diğer gençlik dizilerinden farkını, bu durum oluşturmaktadır. Zira - örneklemedeki diğer gençlik dizilerinde olduğu gibi- birçok gençlik dizisinde ana ve yan mekânlar; lise, üniversite, aile evi, öğrenci evi, kafe gibi mekânlardan oluşurken *Duran* dizisinin anlatısında bunun aksine bir karakter-mekân kurgusu görülmekte ve anlatı, coğrafya kaderdir söylemini karakter-mekân ilişkisi üzerinden inşa etmektedir.

4.4.4. Zaman

*Anlatı hangi zamanda geçmektedir? Diziler ürettiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü nasıl temsil etmektedir? Dizilerin döneme ilişkin mesajı ve/veya eleştirisi varsa nedir? 2022 yılında yayınlanan *Duran* dizisinde anlatının hangi zamanda/yılda kurgulandığına dair herhangi bir bulgu bulunmamakla birlikte, anlatının üretildiği dönemde geçtiği sonucu çıkmaktadır. Anlatının finali göz önünde bulundurulduğunda, anlatısındaki genç ve yetişkin karakterlerin alt sınıfa mensup kişiler olmasına, dizinin suç türüyle melezlik göstermesine ve anlatıdaki karakter-mekân kurgusuna karşın dizinin üretildiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü eleştirme amacı taşıdığını söylemek mümkün değildir. Anlatı, bilinçli veya bilinçsiz bir tercihle İstanbul gibi büyük kentlerde, merkezde olmayıp kenar mahallelerde istihdam, eğitim, barınma, beslenme vb. konularda birçok soruna sahip genç kitleler, suçlu gençlik ve/veya gençlik politikalarının uygulanabilirliği hakkında bir temsil sunsa da örneğin; çeşitli suçların işlendiği, gençliğin suça bulaştığı, polisin dahi giremediği ve hukukun tanınmadığı Beştelsiz Mahallesi'ne belediye başkanı olmak isteyen Sedat karakterinin liyakatsizliği ve mafya kimliği üzerinden dönem eleştirisi niteliğinde bir sahne ve/veya diyaloga anlatıda rastlanmamaktadır. Sonuç olarak, gençliği pasif bir özne olarak kurgulayarak coğrafya kaderdir söylemini yeniden üreten anlatı, suç ve suçluyu cezalandırmadığı gibi anlatısında kurguladığı gençlik sorunlarına da çözüm getirmemekte veya öneri sunmamaktadır.*

BULGULAR

Çalışmada betimsel ve anlatı analizi yöntemleri kullanılarak araştırma modelinde yer alan araştırma sorularıyla örnekleme'deki *Aşk 101*, *Hiç*, *Öğrenci Evi* ve *Duran* isimli dijital platformlarda yayınlanan gençlik dizileri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, Netflix Türkiye, BluTV, Gain ve Exxen isimli dijital platformlarda yayınlanan bu dizilerde karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarıyla gençlik dizilerinin başat özelliklerinin hepsinin kurgulandığını ortaya koymaktadır. Diziler tür özelliklerine göre analiz edildiğinde dört dizi arasından *Hiç* ve *Duran* isimli dizilerin suç türü ile *Öğrenci Evi* dizisinin ise gençlik pembe dizisi (teen soap) türüyle melezlik gösterdiği görülmektedir.

Örnekleme'deki dizilerden *Aşk 101* dizisinde 6 genç karakter, *Hiç* dizisinde 15 genç karakter, *Öğrenci Evi* dizisinde 10 genç karakter ve *Duran* dizisinde 9 genç karakter olmak üzere, toplamda 40 genç karakter analiz edilmiştir. Genç karakterlerin anlatıdaki cinsiyet rolleri değerlendirildiğinde 40 genç karakterden 23'ünün erkek, 17'sinin kadın olduğu görülmektedir. Ancak genç karakterlerin cinsiyet rolleri anlatıdaki konumlarına göre değerlendirildiğinde; 2 gençlik dizisinde (*Aşk 101* ve *Duran*) başrolün yani birincil genç karakterin yalnızca 1 karakterden oluştuğu ve bu karakterlerin de erkek olduğu görülmektedir. Analiz edilen diğer iki gençlik dizisinden *Öğrenci Evi*'nde 4 genç karakterin anlatının başrolü/birincil karakteri olup cinsiyet rollerin hepsinin erkek olduğu; *Aşk 101* dizisinde ise 5 genç karakterin anlatının başrolü/birincil karakteri olup rollerin 3'ünün erkek 2'sinin kız olduğu görülmektedir. Bu nedenle, dijital platformda üretilen gençlik dizilerinde, toplamda 11 birincil genç karakter arasından 9'unun erkek, 2'sinin kadın olduğu ve dizilerin cinsiyet rollerini eşitlikçi bir şekilde temsil etmediği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum aynı zamanda dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinde LGBT rollerinin temsil edilmediğini de ortaya koymaktadır. Genç erkek karakterlerin dizilerin ana konusu ve çatışmasını oluşturan birer anlatı kahramanı (protagonist) olarak kurgulandığı görülürken genç kadın karakterlerin -*Aşk 101* dizisi hariç- erkek karakterlerin kız arkadaşı veya platonik aşığı olarak kurgulandığı görülmektedir.

Genç karakterlerin fiziksel özellikleri değerlendirildiğinde, dizilerin anlatısında güzellik mitine uygun (beauty myth) yakışıklı, uzun boylu ve/veya kaslı erkek karakterler

(Kerem, Sinan, Osman, Deniz, Arda, Eren, Görkem, Duran, Âdem) ile ince/zayıf, uzun saçlı, bakımlı, dış görünüşüne önem veren kadın karakterlerin (Eda, Işık, Eylül, Buse, Doğa, Peri, Esra, Ayşe, Deniz, Simge, Aslı, Dilan) kurgulandığı ancak karakterlerin vücutlarının/fiziksel özelliklerinin anlatı bütününden kopuk, skeç mantığında çekilen sahnelerde teşhir edilmediği gibi, psikolojik özelliklerini tasvir etmek amacıyla veya Duran, Kerem karakterlerinde olduğu gibi karakterlerin sahip olmak istedikleri mesleklere/yaptıkları spora uygun olarak kurgulandığı görülmektedir. Örneğin, güzellik ve zayıf bir vücuda sahip olma konusunda takıntısı olduğu için az beslenmeyi tercih eden Eda karakteri ile kilolu olduğu için alay edilip psikolojik şiddet gören ve bu yüzden diyet yapan Celal karakteri üzerinden gençlerin gençlik döneminde fiziksel/dış görünümüne aşırı önem verdiği, konuya ilişkin takıntılı davranışlar sergileyebildiği veya psikolojik sorunlar yaşayabildiği ortaya konmaktadır.

Analiz edilen gençlik dizilerinde birincil karakterlerin amaçlarının, sahip olmak istedikleri mesleklerin, gelecek yaşamları için kurduğu plan ve hayallerin anlatıda açık bir şekilde ortaya konduğu ve bunun hâlihazırda dizilerin çatışma unsurunu yaratan unsurları olduğu görülürken ikincil ve üçüncül genç karakterlerin hepsi için böyle bir durum söz konusu değildir. Anlatıda amacı belirtilmeyen yardımcı roldeki genç karakterlerle ilgili bu durumun kadın genç karakterlerle ilgili olan kısmı, kadın karakterlerin birincil erkek karakterlerin sevgilisi/platonik aşığı olarak kurgulanmasıyla başka bir ifadeyle kadın karakterlerin yalnızca aşk ilişkisi içinde kurgulanmasıyla koşuttur. Dizilerdeki birincil karakterlerin anlatıdaki ana amaçları analiz edildiğinde elde edilen bulgular, *Aşk 101* dizisindeki gençlerin amaçlarının okuldan atılmamak, üniversite sınavını kazanarak meslek sahibi olmak ve bir aşk ilişkisi yaşamak olduğu, *Hiç* dizisindeki gençlerin toplum içinde zengin ve nüfuzlu birer yetişkin olarak yaşam sürmek bir aşk ilişkisi yaşamak olduğu olduğu, *Öğrenci Evi* ve *Duran* dizisindeki gençlerin ise hayallerindeki mesleği yapmak ve bir aşk ilişkisi yaşamak olduğu görülmektedir.

Dizilerdeki birincil genç karakterlerin tümünün yetişkinliğe geçiş sürecinde olduğu için kimlik arayışında olduğu ve/veya kimlik bunalımı yaşadığı görülmektedir. Bununla birlikte, üst sınıfa mensup ailelerin çocukları olan genç karakterlerin gelecek kaygısı/korkusu yaşamaması, konuya ilişkin durumun sınıfsal olduğunu ortaya koymaktadır. Öyle ki *Hiç* ve *Öğrenci Evi* dizilerinde gelecek kaygısı/korkusu olmayan

genç karakterlerin (*Hiç* dizisinde Kaan ve arkadaş grubu; *Öğrenci Evi* dizisinde Latif, Simge, Ayşe, Görkem karakterleri) varlıklı/zengin, üst sınıfa mensup ailelerin çocukları olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, dört dizinin anlatısında *Aşk 101* dizisinde 2 karakterin (Sinan ve Kerem), *Duran* dizisinde 3 karakterin (Duran, Mustafa ve Celal), *Hiç* dizisinde ise Yusuf ve arkadaş grubunun anlatıda *loser* karakterler olarak kurgulandığı görülmektedir. Karakterlerin *loser* olmalarındaki nedenin anlatılarda parçalanmış veya sorunlu aile ilişkileriyle açıklandığı görülürken *Hiç* ve *Duran* dizisindeki *loser* karakterlerin bu özelliklerine ek olarak dizilerin anlatısında “kader kurbanı” ve “özünde iyi insan” olarak kurgulandığı ortaya konmuştur. Bahsi geçen *loser* karakterlerin suç teşkil eden davranışlarının “özünde iyi insan”, “kader kurbanı” kurgusu üzerinden normalleştirildiği görülmüştür.

Örneklemdaki dört dizide de genç karakterlerin aşk ilişkilerinin karmaşık bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Öyle ki dizilerin anlatısında karakterlerin ilk defa aşk duygusuyla tanıştığı için ve hâlihazırda yetişkinliğe geçiş sürecinde/ergenlikte olduğu için duygularını ifade etme, kontrol etme/yönetme konusunda sorunlar yaşadığı ve aşk ilişkilerinde kıskançlık, aldatma/aldatma korkusu, iletişim kopukluğu, yanlış anlaşılma, tartışma, kavga, ayrılık vb. sorunlara karşı mücadele verdiği görülmektedir. Bununla birlikte, gençlik dizilerinde sıklıkla kurgulanan platonik aşk temasının dört dizide de kurgulandığı görülürken diziler arasından yalnızca bir dizide (*Öğrenci Evi*) saplantılı/takıntılı aşk teması kurgulandığı ortaya konmuştur. İki dizide (*Aşk 101* ve *Öğrenci Evi*) toplamda 4 çiftin/8 genç karakterin lise döneminde başlayan aşk ilişkilerinin yetişkinlik dönemlerin ve/veya üniversite dönemlerinde devam etmeyip son bulduğu görülmüştür. Bu durumun ise dizilerin anlatısında karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadıkları kimlik arayışı üzerinden kurgulandığı ortaya konmuştur. Yetişkinliğe geçiş sürecinde kimlik arayışı ve bunalımı yaşayan karakterlerin bu dönemi atlattıktan sonra veya atlama eşiğindeyken yaşadığı değişim ve dönüşüm, anlatıda aşk ilişkileri üzerinden de konu edinmiştir. Bu durum, dizilerin anlatısında karakterlerin aşk ilişkilerinin sürekliliğini inşa eden, yetişkinlik dünyasının ilk tecrübelerini oluşturan ergenlik döneminin bir eşik dönemi olarak önemine ve dönüştürücü etkisine vurgu yapmaktadır. Dört dizide de genç karakterlerin cinselliği yaşadıkları aşk ilişkilerinde “ilk öpücük” trüğü üzerinden keşfettikleri/deneyimledikleri görülürken karakterlerin

cinselliği yaşama biçimlerinin dizilerinin anlatısında öpüşme ve sevişme sahneleriyle sınırlı tutularak temsil edildiği ortaya konmuştur.

Genç karakterlerin aralarındaki arkadaşlık ilişkilerinin dizilerin anlatısında - platonik aşk trüğünün etkisiyle- aşk ilişkileriyle koşut kurgulandığı görülmektedir. *Aşk 101* dizisinde birbirlerinin gelecek yaşamları için birer tehdit olduğunu düşünen genç karakterler lise döneminde arkadaşlık ilişkilerinin sonlandırırken *Duran* ve *Öğrenci Evi* dizisindeki genç karakterlerin arkadaşlık ilişkilerinin sonlanmasında veya zarar görmesinde aralarındaki karmaşık veya platonik aşk ilişkileri etkili olmuştur. Buna karşın dört dizinin anlatısında da arkadaşlığa büyük önem veren ve arkadaşını ailesi yerine koyan veya ailesi kadar yakın gören genç karakterler yer almaktadır. Dört izi için de ortaklık gösteren bulgu, arkadaşlığın bir değer ve ihtiyaç olduğu, kişilerin gençlik ve hatta yetişkinlik dönemlerini şekillendiren unsurlardan biri olduğu yönündedir. Öyle ki *Aşk 101* dizisi, başarı odaklı hareket etmenin yetişkinlik ve yaşlılık döneminde mutluluk getirmediği konusundaki mesajını, anlatı sonunda arkadaşlık değeri üzerinden vermektedir. Örneklemdaki diziler arasından, *Hiç* ve *Duran* isimli suç türüyle melezlik gösteren gençlik dizilerinin arkadaşlık ilişkilerinin önemine dair verdiği mesaj diğer dizilerden farklılık göstermektedir. Öyle ki bu diziler, anlatılarında suça bulaşan genç karakterlerin suça bulaşma nedenlerini “arkadaş kurbanı” trüğü üzerinden kurduğu “yanlış” arkadaşlık ilişkileri üzerinden kurgulamaktadır.

Genç karakterlerin birer otorite figürü olarak aileleriyle kurduğu ilişkinin analiz edilebilmesi için öncelikle karakterlerin aile türleri belirlenmiştir. Elde edilen bulgular, dizilerde ayrılık veya ölüm nedeniyle parçalanmış aile yapısına sahip 9 genç karakterin bulunduğunu ortaya koyarken geri kalan genç karakterlerin ise sırasıyla geleneksel ataerkil aile, baskıcı-itici-sevgisiz aile, çok seven-kollayan gevşek disiplinli aile, seven, benimseyen demokratik aile ve sıkı disiplinli sevecen aile yapısına sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, dizilerin anlatısında ikincil ve üçüncül genç karakterlerin büyük bir kısmının aileleri hakkında herhangi bir bulgunun yer almadığı görülmektedir. Çalışmada bu durumun dizilerin suça bulaşan sorunlu gençleri hayatlarında otorite eksikliği yaşadığı için bu özelliklere sahip olduğunu ortaya koymak amacıyla kurgulandığı sonucuna ulaşılmıştır. Buna karşın, anlatısında ailesi temsil edilen genç karakterlerin de aile ilişkilerinde iletişim sorunu ve otorite sorunu/krizi yaşadığı

görülmektedir. Ebeveynlerin çocuklarıyla otorite sorunu yaşamaması, dizilerin anlatısında gençliği algılama biçimleriyle koşut kurgulanmaktadır.

Öyle ki yetişkin karakterler/ebeveynlerin gençliği/gençleri; yaşam tecrübesi olmayan, disipline edilmesi gereken, cahil, sorumsuz ya da sorumluluk sahibi olacak kadar yetişkin olmayan kişiler olarak algılarken/konumlandırırken genç karakterlerin ise ebeveynlerini çoğunlukla anlayışsız, empati yoksunu, duyarsız vb. şekillerde algıladıkları görülmektedir. Tüm bu durumlar neticesinde örneklemedeki 4 gençlik dizisi için de geçerli olan ortak bulgu, gençlerin suçtan uzak, sorunsuz ve sağlıklı bir gençlik ve hatta yetişkinlik dönemi geçirebilmesi için çocukluk döneminden itibaren hayatlarında bir rehber ve otorite figürüne ihtiyaç duyduğudur. Diziler, aile ilişkilerinin kişilerin meslek yaşamlarından aşk, arkadaşlık, okul ilişkilerine kadar çocukluk, gençlik ve yetişkinlik yaşamlarının bütününe etkilediği ve çocuk/gençlerin ailenin temel gereksinimlerinin ikinci derece akrabalarla değil; anne-baba rolleriyle karşılayabileceği konusundaki mesajını izleyici kitlesine açık ve didaktik bir şekilde vermektedir. Bunlara ek olarak diziler, kişilerin doğup büyüdüğü aile yaşamlarında çocukluk ve gençlik dönemlerinde yaşadıkları sorunların yalnızca yetişkinlik dönemini değil; kendilerinin kurduğu ailelerin yapısını; özellikle çocuklarıyla kurduğu ilişkileri de etkilediğini ortaya koyarak kuşaklararası aile ilişkilerinin önemine vurgu yapmaktadır.

Genç karakterlerin birer otorite figürü olarak okulla kurduğu ilişki analiz edildiğinde, konuya ilişkin temsil dört dizi arasından *Aşk 101*, *Hiç* ve *Öğrenci Evi* dizilerinde bulunmaktadır. Bu üç dizi için de ortaklık gösteren bulgu, okul/üniversitenin genç karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin kurgulanmasına alan sağlayan bir mekân olarak kurgulanmasıdır. Öyle ki özellikle *Hiç* ve *Öğrenci Evi* dizilerinde öğrencilerin sınıf ortamında ders işlerken görünür kılındığı sahneler bir iki sahneyle sınırlıdır. Her üç dizide de farklı kurgu ve yoğunlukta öğrencilerin eğitim ve eğitime ilişkin sorunları konu edinmesine karşın okul/üniversite bir mekân olarak, öğrencilerin serbest zamanlarında arkadaşları ve sevgilileriyle kafe, bahçe ve çeşitli kampüs alanlarında bir arada vakit geçirdiği, sosyalleştiği, planlar yaptığı, tartıştığı veya eğlendiği bir alan olarak anlatılarda temsil edilmektedir. Okul mekânı, *Aşk 101* dizisinde lise olarak kurgulanırken diğer iki dizide vakıf üniversitesi olarak kurgulanmaktadır. *Hiç* dizisinde vakıf üniversitesinde okuyan öğrencilerin birbirine düşman iki arkadaş grubu üzerinden alt (burslu öğrenciler)

ve üst sınıf (ücretli okuyan öğrenciler) temsiliyle sınıfsal farklılıkları çatışma konusu ederek anlatıda temsil edildiği ve anlatının sınıf farkından kaynaklanan eğitim sorunlarını ele aldığı görülürken *Öğrenci Evi* dizisinde benzer bir temsilin bulunmadığı gibi, öğrencilerin eğitime ilişkin sorunlarının da tepeden inme çözüm (deus ex machine) yöntemiyle çözüldüğü görülmektedir.

Dizilerin anlatısında kurgulanan öğretmen/öğretim üyesi rolleri analiz edildiğinde ise *Aşk 101* dizisinde rehber konumunda yalnızca iki öğretmenin (Burcu ve Kemal) kurgulandığı görülürken okul müdürünün öğrencilerin düşmanı, diğer öğretmenlerin ise öğrencileri ve gençleri anlamayan; anlamak için herhangi bir çaba göstermeyen rehber olmaktan kişiler olarak kurguladığı görülmektedir. *Hiç* dizisinde disiplin soruşturmalarıyla anlatıda bir iki dakikayla sınırlı görünürlüğü olan ve bu nedenle üçüncül karakter olarak dahi kurgulanmayan öğretim üyelerinin öğrenciler için rehber olup olmadığı konusunda belirgin bir bulgu yer almazken *Öğrenci Evi* dizisinde, öğretim üyeleri ve idari personelin mesleğinin gerekliliklerinin aksine rehber olmaktan uzak, öğrencilere yardım etmeyen, onları anlamayan, karakterler olarak kurgulandığı görülmektedir. Bu nedenle elde edilen bulgular, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinde genç karakterlerin okul bünyesinde yer alan öğretmen/öğretim üyesi rolleriyle otorite sorunu yaşadığını ortaya koymaktadır.

Dizilerdeki genç karakterlerin ev, okul ve diğer mekânlarla kurduğu ilişki analiz edildiğinde, 3 dizide (*Aşk 101*, *Hiç* ve *Öğrenci Evi*) olay örgüsündeki ana mekânların karakterlerin yaşadıkları aile evi/öğrenci evleri ve öğrenim gördükleri lise/üniversite olduğu görülürken *Duran* dizisindeki ana mekânın yeraltı temsili sunan Beştelsiz Mahallesi ve karakterlerin bu mahalledeki evleri, spor salonu ve Sedat'in iş yeri/dönüşüm tesisi şeklinde sıralandığı görülmektedir. *Aşk 101* dizisindeki ev, genç karakterlerin aile sorunlarının kurgulanmasına olanak sağlayan bir mekân iken *Hiç* ve *Duran* dizisinde genç karakterlerin mensubu oldukları toplumsal sınıfları temsil etmektedir. *Aşk 101*, *Hiç* ve *Duran* dizilerinde barınma sorunu yaşayan ve/veya evin faturalarını (kira, elektrik, su) karşılayamayan genç karakterler bulunurken *Öğrenci Evi* dizisinde, diziye ismini veren ev mekânı, temsil açısından diğer dizilerden farklılık göstermektedir. Öyle ki dizide dubleks villa öğrenci evi, Türkiye'deki üniversiteli gençlerin mevcut barınma ve yaşam koşulları ve sorunları hakkında değil; Türkiye'nin son yıllarda sınıfsal anlamda yaşadığı

dönüşümü hakkında bir temsil sunmaktadır. Örneklemedeki diziler arasından *Hiç* ve *Duran* dizilerinin mekân temsili açısından farkı, dizilerin anlatısında uyuşturucu ticareti, adam öldürme/yaralama vb. çeşitli suçların işlendiği yeraltı mekânlarına sahip olmalarıdır.

Aşk 101 dizisinde lise, genç karakterlerin mevcut ve gelecek yaşamları için karşı karşıya kaldıkları sorunların faili olarak temsil edilirken *Hiç* dizisinde üniversite, karakterlerin sınıf farkını ortaya koymaktadır. *Öğrenci Evi* dizisindeki üniversite, bir vakıf üniversite olarak kurgulanmasına karşın böyle bir temsil söz konusu olmadığı gibi karakterlerin eğitim sorunları da tepeden inme çözüm yöntemiyle (*deus ex machine*) anlatıda çözülmektedir. Bununla birlikte, üç dizide de okul, öğrencinin gelişmek ve yetişmek için gittiği, öğrenciyi geleceğe ve iş yaşamına hazırlayan bir mekân olarak değil; baskın bir şekilde -özellikle *Öğrenci Evi*'nde- karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin kurgulanmasına olanak sağlayan bir alan olarak temsil edilmektedir. Öyle ki üç dizide de genç karakterlerin, sınıf ortamında ders işlerken görünür kılındığı sahneler birkaç sahneyle sınırlı kalmaktadır.

Dizilerdeki genç karakterlerin gençlik sorunlarına bakıldığında, dizilerin gençlik literatüründe yer alan ve gençlik dizilerinde de sıklıkla ele alınan gençlik sorunlarını anlatılarında kurguladığı görülmektedir. Bu gençlik sorunları; okuldan atılma, disiplin cezası alma, burs kaybetme, sınav stresi/üniversite sınavını kazanma, eğitim-öğretim hakkından mahrum kalma vb. konularda kurgulanan eğitim sorunu, kimlik bunalımı, gelecek kaygısı/korkusu, aile sorunları, anomi (amaçsızlık ve kuralsızlık), barınma sorunu (yurt ve ev), beslenme sorunu, istihdam/işsizlik, maddi sorunlar (kira, elektrik, su vb. faturaların ödenememesi), akran zorbalığı, fiziksel/psikolojik şiddet, taciz, uyuşturucu bağımlılığı, alkol bağımlılığı, intihar, ifşa olma ve/veya linç edilme korkusu şeklindedir. Dizilerin anlatılarında kurguladıkları bu sorunlara ilişkin ortaklık gösteren mesajı ise, bahsi geçen sorunların gençlik döneminde ortaya çıktığı ve sorunların çözüme kavuşturulmasında gençlerin bir rehber ve otorite figürü olarak başta aileleri olmak üzere öğretmen, öğretim üyesi vb. tüm yetişkin karakterlerin desteği ve takibine ihtiyaç duyduğu yönündedir.

Örneklemedeki gençlik dizilerinde kurgulanan gençlik tipolojilerine bakıldığında, *Aşk 101* dizisinde rockçı gençlik, *Hiç* dizisinde tiki ve fenomen gençlik, *Öğrenci Evi*

dizisinde dindar, tiki ve fenomen gençlik, *Duran* dizisinde ise rapçi ve dindar gençlik tipolojilerinin kurgulandığı görülmektedir. Gençlik literatüründe yer alan gençlik tipolojilerinden rockçı, rapçi, tiki ve muhafazakâr/dindar gençlik tipolojileri, alt kültür ve/veya yaşam tarzı kavramları üzerinden açıklanan tipolojilerdendir. Bu tipolojilerin dizilerin anlatısında kavramların anlamına uygun olarak kurgulandığı, üzerinden herhangi bir eleştiri getirilmediği; yalnızca dizilerin üretildiği dönemin gençlik kültürünü yansıtmak/ortaya koymak amacıyla kurgulandığı görülmektedir. *Öğrenci Evi* dizisinde dindarlığın/muhafazakârlığın sekülerlik/seküler gençlik karşısında ödüllendirildiği görülürken *Duran* dizisinde ise dindarlığın bireyleri suçtan, sorunlardan, zararlı alışkanlıklardan ve dünyevi meselelerden alıkoyacağı yönünde bir mesaj verildiği görülmektedir.

Örneklemdaki iki gençlik dizisinde kurgulanan fenomen gençlik tipolojisine analiz sürecinde elde edilen bulgular sonucunda ulaşılmıştır. Dizilerdeki fenomen gençlik tipolojisi, Türkiye’de ve dünyada 2000’lerde ortaya çıkan ve genç kitlenin yoğun bir biçimde kullandığı sosyal medya uygulamaları ile fenomenlerinin genç kitle üzerindeki etkisi konusunda bir temsil sunmaktadır. Ancak bahsi geçen tipolojiler arasından yalnızca bir dizide (*Hiç*) fenomen gençlik tipolojisi aracılığıyla sosyal medya bağımlılığı ile popülerlik, izlenme/beğeni alma ve çok takipçiye sahip olma takıntısı/bağımlılığı konusunda eleştiri getirildiği ve gençlerin açık ve didaktik bir biçimde uyarıldığı görülmektedir. Konuya ilişkin dikkat çeken başka bir durum, dizilerde kurgulanan fenomen gençlik tipolojisini canlandıran oyuncuların bir kısmının gerçek hayatta da sosyal medya fenomeni olmasıdır. Dizilerin kamuoyuna yansıyan haberlerinden de yola çıkıldığında bu durumun, tipolojinin daha gerçekçi bir şekilde temsil edilmesi dışında genç izleyici kitlesinin ilgisini çekmesi için yapılmış bir hedef kitle çalışması olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Fenomen gençlik tipolojisi bağlamı dışında, dizilerdeki genç karakterlerin cep telefonu ve sosyal medya kullanım alışkanlıklarına bakıldığında, *Aşk 101* dizisinin dönem dizisi olması nedeniyle cep telefonuna sahip olan yalnızca bir karakterin (Osman) olduğu ve onun da telefonu iş iletişimi için kullandığı görülmektedir. *Duran* dizisindeki genç karakterler, cep telefonunu aşk ve arkadaşlık ilişkileri için konuşma ve yazışma aracı olarak kullanırken karakterlerin tamamına yakınının sosyal medya hesabının olup

olmadığı dahi belli olmadığı için karakterlerin cep telefonu ve sosyal medya kullanım alışkanlıkları bağımlılık seviyesinde değildir. Buna karşın *Hiç* ve *Öğrenci Evi* dizilerinin anlatısında sosyal medya bağımlısı olan karakterler ile telefon aracılığıyla işlenen; hackerlık, uyuşturucu ticareti, uyuşturucu partisi, gizli görüntü kaydetme, yayma, ifşa etme vb. suçların veya sosyal medyada linç etme gibi durumların anlatıda kurgulandığı görülmektedir. Bu nedenle konuya ilişkin elde edilen bulgular, örneklemedeki iki gençlik dizisinde gençlerin telefon ve sosyal medya kullanım alışkanlığının suç teşkil eden bir gençlik sorunu olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Dizilerin olay örgüsünde kullanılan müzik ve şarkılara bakıldığında, ağırlıklı olarak rap ve rock türündeki şarkı ve müziklerin kullanıldığı görülmektedir. Anlatılarda kullanılan şarkı ve müziklerin dizilerin üretildikleri dönemin gençlik kültürünü temsil etmek ve popüler kültüründen yararlanmak amacıyla tercih edildiği görülürken şarkılar en çok genç karakterlerin karmaşık aşk ilişkilerini betimlemek amacıyla kullanılmaktadır. Bu duruma ek olarak, şarkılar dizilerin anlatısında sırasıyla; genç karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadığı kimlik arayışı ve bunalımını, özgürlük arayışlarını, arkadaşlık ve aile ilişkilerinde yaşadıkları sorunları betimlemek amacıyla kullanılmaktadır.

Genç karakterlerin kullandıkları dile bakıldığında, 4 dizi arasından yalnızca *Öğrenci Evi* dizisindeki genç karakterlerin sosyal medya uygulamaları aracılığıyla günlük konuşma diline yerleşen yerli ve yabancı kelimeleri (stalklamak, kasmak vb.) kullandığı görülmektedir. Analiz edilen diziler arasından *Öğrenci Evi* dizisinde iki genç karakterle (Eren ve Esra) sınırlı kalsa da, örneklemedeki dizilerde genç karakterlerin yoğun bir oranda argo ve küfür kullandığı görülmektedir. Protagonist karakterler, argo ve küfür çoğunlukla hayata, gelecek yaşamlarındaki belirsizliğe, adaletsizliğe, eşitsizliğe, sisteme, haksızlığa uğradıklarını veya anlaşılmadıklarını düşündükleri zaman kullanmakta; antagonist karakterler (Kaan, Adem, Bilo) ise öfkelerini dışa vurmak ve rahatlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bununla birlikte, -*Öğrenci Evi* dizisi haricinde- genç karakterlerin aşk ve arkadaşlık ilişkilerinde birbirlerine karşı da argo ve küfür kullandığı görülmektedir. Bu nedenle, bu dizilerin anlatılarında argo ve küfür kullanımı, kadından kadına, erkekten erkeğe, kadından erkeğe ve erkekten kadına tüm şekillerde söz konusudur. Belirli argo ve küfür ifadelerinin dizilerde genç karakterler arasında bir samimiyet göstergesi olarak,

karakterlerin aralarında herhangi bir sorun veya çatışma yokken samimi bir kişilerarası iletişim kurma amacıyla kullanılması ortaklık göstermektedir. 4 dizi arasından yalnızca 2 genç karakterin Bilo (*Hiç*) ve Adem (*Duran*) karakterlerinin lümpen olduğu için lümpen dili kullandığı görülmektedir. Ancak konuya ilişkin dikkat çeken durum, *Hiç* ve *Duran* dizilerinde lümpen olarak adlandırılmayan genç karakterler de tıpkı lümpen karakterler gibi lümpen dili kullanmaktadır. Bu durum, yetişkinliğe geçiş sürecinde olan, düzenli bir iş yaşamına ve gelire sahip olmayan genç karakterlerin gelecek yaşamlarında lümpen bir birey olarak toplumda var olma potansiyeli taşıdığını ortaya koymaktadır.

Genç karakterlerin serbest zaman faaliyetlerine bakıldığında, 40 genç karakter arasından yalnızca 5 karakterin (Işık, Sinan, Metin, Simgе, Deniz) kitap okuma alışkanlığına sahip olduğu, bu karakterlerin kitap dışında gazete ve/veya dergi okumadığı, geri kalan 35 genç karakterin ise kitap, dergi veya gazete okuma alışkanlığının olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, hiçbir genç karakterin anlatıda tiyatro veya sinemaya gittiği görülmezken yalnızca *Aşk 101* dizisindeki genç karakterlerin konsere gittiği, bu karakterlerin de amacının müzik dinlemek ve eğlenmek değil; öğretmenlerinin birbirlerine âşık olmasını sağlamak olduğu görülmektedir.

Genç karakterlerin beslenme alışkanlıklarına bakıldığında, *Aşk 101* (Eda hariç), *Hiç* ve *Öğrenci Evi* dizilerinde karakterlerin arkadaş grubu olarak birlikte vakit geçirdikleri zamanlarda birbirlerini beslenme konusunda etkileyerek/tetikleyerek düzenli ve sağlıklı beslenmeyip ağırlıklı olarak *fast food* tarzı yiyecekler tükettiği; *Duran* dizisindeki genç karakterlerin ise maddi yetersizlikler nedeniyle yeterli ve düzenli beslenemediği görülmektedir. Örneklemdeki dizilerde alkol ve sigara sigara kullanan genç karakterlerin bulunduğu, *Aşk 101* ve *Duran* haricinde 2 dizide uyuşturucu kullanan genç karakterlerin bulunduğu görülmektedir. *Öğrenci Evi* dizisinde genç karakterlerin alkol bağımlılığı/sorunu olmayıp sosyalleşmek amacıyla alkol tükettiği görülürken 1 karakterin (Esra) yakın geçmişinde aşk ilişkisindeki sorunlardan uzaklaşmak için uyuşturucu kullandığı görülmektedir. *Aşk 101* dizisinde alkol sorunu olan yalnızca 1 karakter (Sinan) bulunurken diğer karakterlerin alkol ve sigarayı sosyalleşmek ve sorunlarından uzaklaşmak ve gelecekleri için plan yaparken düşünmek vb. nedenlerle kullandığı görülmektedir. *Hiç* dizisinde ise alkol ve uyuşturucu bağımlısı olan genç karakterler bulunmaktadır. Anlatıdaki genç karakterlerin alkol ve uyuşturucuyu

eğlenmek, sosyalleşmek ve sorunlarından uzaklaşmak için tükettiği görülürken 4 karakterin (Kaan, Yusuf, Deniz, Volkan) diğer karakterlerden farklı olarak uyuşturucu ticareti yaptığı, 1 karakterin (Emre) yüksek dozda uyuşturucu alıp intihar ettiği görülmektedir.

Örneklemdaki *Hiç*, *Öğrenci Evi* ve *Duran* dizilerinin olay örgüsünün üretildikleri dönemde geçtiği görülürken *Aşk 101* dizisinin dönem dizisi olup olay örgüsünü *flashback* sahneleriyle 1998-99 ve 2019-20 yıllarında arasında kurguladığı görülmüştür. Dizilerin üretildiği dönemin toplumsal yapısına ve gençlik kültürüne dair temsil etme biçimlerine ve eleştirilerine bakıldığında dört dizide farklı bulgular elde edilmiştir. Örneğin, *Aşk 101*, üretildiği döneme ilişkin eleştirisini sınav sistemi (ÖSS) ve değerler üzerine yaparken temsil ettiği gençlik kültürünü mücadeleci kurgulamıştır. *Hiç* dizisi, üretildiği döneme ilişkin eleştirisini sınıf farkının gençler üzerinde yarattığı sorunlara değinerek ve sosyal medya bağımlılığı konusunda gerçekleştirmiştir. *Duran* dizisinde “coğrafya kaderdir” söyleminin yeniden üretilerek gençliğin pasif bir özne olarak kurgulandığı görülürken *Duran* dizisi ile farklı kültürlerden gelen farklı tipolojilerdeki (dindar, tiki, fenomen) insanların/gençlerin bir aradaya yaşayabileceği mesajını veren *Öğrenci Evi* dizilerinin üretildiği dönemin toplumsal yapısını ve gençlik kültürünü eleştirme amacı taşımadığı ortaya konmuştur.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Dijital Platformlarda Üretilen Yerli Gençlik Dizilerinde Gençlik Temsili isimli bu tez çalışmasında örneklemdaki dört gençlik dizisi; *Aşk 101*, *Hiç*, *Öğrenci Evi* ve *Duran*, betimsel analiz ve anlatı analizi yöntemleriyle analiz edilmiş ve dizilerin karakter, olay örgüsü, yer ve zaman unsurlarıyla gençlik dizilerinin başat özelliklerinin dijital platformlar tarafından yeniden kurgulandığı sonucuna ulaşılmıştır. Diziler tür özelliklerine göre analiz edildiğinde *Hiç* ve *Duran* dizilerinin suç türüyle, *Öğrenci Evi* dizisinin ise gençlik pembe dizisi (teen soap) türüyle melezlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Örneklemdaki gençlik dizilerinin diğer türlerle melezlik göstermesi, dizilerdeki gençlik temsilinden önce televizyon ve dijital platformlar arasında üretim-tüketim pratikleri konusundaki fark hakkında önemli bir veri sunmaktadır. Söz konusu

pratikler, dizilerde kurgulanan anlatı unsurlarını ve dolayısıyla gençlik temsilini inşa eden pratikler olduğu için konunun değerlendirilmesi önem arz etmektedir.

Bugün Türk televizyonlarında gençlik dizisi dâhil pek çok türden dizi, yayın hayatına eylül-ekim veya ocak-şubat aylarında başlamakta ve reyting başarısı elde ettiği takdirde haziran ayında sezon finali yaparak yayın hayatına güz döneminde devam etmektedir. Bu diziler, her hafta 120 ile 150 dakika arasında bir sürede televizyon ekranında kalmaktadır. Dizi sürelerinin uzaması, dizi senaryolarının elde edilen haftalık reytinglere göre yazılması/değiştirilmesi vb. nedenler, televizyon dizileriyle ilgili pek çok unsura dair sürdürülebilirlik sorunlarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu noktada dijital platformlar, ürettikleri dizilerin bölüm sayıları ve süreleriyle bu sürdürülebilirlik sorununu daha en baştan bertaraf ettiği için dizi izleyicisi nezdinde televizyona kıyasla avantajlı konumda görülmektedir. İçinde bulunduğumuz mevcut tarihte dijital platformlar da televizyon gibi RTÜK tarafından denetlenmesine karşın televizyonun toplumun tüm kesimine/izleyici kitlesine ücretsiz açık erişimi nedeniyle televizyon üzerindeki denetim mekanizmasının dijital platformlara kıyasla daha yoğun çalıştığı ortadadır. Bu nedenle, ortaya çıktıkları dönemden bugüne dijital platformlarla ilgili yaygın görüş, platformların televizyona kıyasla daha özgün ve özgür dizi, film ve programlar üretim-tüketimi mümkün hale getirmesi olmuştur. Ancak bu tez çalışmasında da ortaya konduğu üzere, dizi izleyici kitlesi ve dizi üreticileri ile anket, odak grup çalışması yöntemleriyle yapılan çeşitli araştırmalarda Türkiye’de dijital platformlarda üretilen dizilerde bölüm sayısı ve süresi dışında platformların hikâye, senaryo, yaratıcılık ve özgünlük gibi konularda televizyonun üretim pratiğinden farklı bir üretim pratiği ortaya koyamadığı savı yoğun bir biçimde ortaya konmaya başlamıştır. Bu tez çalışması da konuya ilişkin benzer bir düşünceyi elde ettiği bulgular sonucunda ortaya koymaktadır.

Öyle ki tez çalışmasına konu olan gençlik dizilerinin bir dizi türü olarak henüz dijital platformlar yokken dünya genelinde 1990’lı yıllarda yaygınlaşıp popülerlik kazandığı göz önünde bulundurulduğunda tür özelliklerinin televizyon sistemi içerisinde ortaya çıktığı ve şekillendiği sonucu çıkmaktadır. Ancak tez çalışmasında elde edilen bulgular, dijital platformların gençlik dizilerinin televizyondan aktarılan başat özelliklerini yeniden kurguladığını ortaya koymaktadır. Bu durum, dilediğin yerde, dilediğin zaman izle sloganıyla özgün ve özgür içerik izleme seçeneği sunduğu kabul

gören dijital platformların aslında televizyonun üretim pratiklerini sürdürmeye devam ettiğini, başka bir ifadeyle bu sistemi yeniden ürettiğini göstermektedir. Zira her iki mecra, her ne kadar “geleneksel” ve “yeni” kavramları üzerinden ayrı ayrı değerlendirilse de mülkiyet yapıları nedeniyle birbirinin paydaşı konumundadır. Örneğin, platformlar arasından Exxen ve BluTV’nin mülkiyet yapılarına bakıldığında, platformların bünyesinde televizyon kanalları bulunan medya şirketlerinin çatısı altında kurulduğu görülmektedir. Bu nedenle, örneklemedeki gençlik dizileri arasından *Öğrenci Evi* dizisinin gençlik pembe dizisi türünde, Türk televizyonlarında sıklıkla üretilen gençlik pembe dizilerinin devamı niteliğinde olması bir rastlantı değildir. Bu yüzden, her iki mecrada üretilen gençlik dizileri arasında bölüm sayısı ve süresi konusunda fark bulunmasına karşın dijital platformlardaki gençlik dizilerinin olay örgüsü, karakter, yer ve zaman unsurlarıyla televizyondaki gençlik dizilerinden farklı bir kurguya sahip olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Zira dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileri ile televizyonda üretilen yerli gençlik dizileri arasındaki temel fark, dizilerin türsel özelliklerinden ortaya çıkmaktadır. Örneğin, tez çalışmasında analiz edilen dört gençlik dizisi arasından *Hiç* ve *Duran* dizilerinin suç türüyle melezlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum, geleneksel televizyonu terk eden dizi izleyici kitlesine ulaşmayı hedefleyen dijital platformların yerli televizyon kanallarının son yıllarda üretmekten kaçındığı suç dramalarını üretmeyi tercih ettiği savını kanıtlar niteliktedir. Öyle ki özellikle *Hiç* dizisindeki suç unsurlarının bugün herhangi bir ulusal televizyon kanalında yayınlanan gençlik dizisinde *prime time*’da izleyiciye ulaştırılması mümkün gözükmemektedir. Bahsi geçen dizilerin anlatısında uyuşturucu kullanımı ve ticareti ile yoğun miktarda alkol ve sigara tüketimi olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu durum, iki mecra üzerinde çalışan denetim/sansür mekanizmasının işleyişi hakkında da önemli bir bulgu sunmaktadır. Konuya ilişkin sonuç olarak, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin tür özellikleri bakımından televizyondaki örneklerinden farklılık gösterdiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Tez çalışmasında dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinde gençlerin nasıl temsil edildiğinin anlaşılması ve ortaya konması için genç karakterler; fiziksel, psikolojik, sosyolojik özellikleri, amaçları, beklentileri, gelecek planları, davranış biçimleri, serbest zaman faaliyetleri, tüketim alışkanlıkları, sorunları, tipolojileri,

kullandıkları dilleri vb. unsurlarla oldukça geniş ve kapsayıcı bir yaklaşımla ve otorite figürleriyle kurduğu ilişkiler ile aşk ve arkadaşlık ilişkileri bağlamında analiz edilmiştir. Dizilerde genç karakterlerin temsiliyle ilgili ortaklık gösteren bulgulardan biri, gençlerin benzer serbest zaman faaliyetlerine ve tüketim davranışlarına sahip olmasıdır. Öyle ki dizilerdeki gençlerin neredeyse tamamına yakını bir kafede-gece kulübünde arkadaşlarıyla sohbet ederek, kahve-alkol tüketerek vakit geçirmekte, zamanının önemli bir kısmını telefonla konuşarak, mesajlaşarak veya sosyal medya hesaplarında kullanmakta ancak kitap okumamakta, sinema-tiyatroya gitmemekte hatta televizyon dahi seyretmemektedir. Bu nedenle, dizilerin konuya ilişkin gençliği temsil etme biçimi de genç izleyici kitlesine sunduğu uyarı niteliğindeki eleştirisi de, yalnızca sosyal medya bağımlılığı trüğü üzerinden gerçekleşmektedir. Bu açıdan platformlardaki dizilerin akademik ve bireysel eğitim, genel kültür sahibi olma ve bilinçli yurttaşlık bağlamında kitap okumaktan film izlemeye, günceli takip etmekten politik bir tavır geliştirmeye veya bir bilince sahibi olmaya dair kadar pek çok unsuru anlatı dışında bıraktığı görülmektedir. Bu sebeple de diziler sosyal medya uygulamaları, sosyal medya bağımlılığı, fenomenlik vb. unsurlar üzerinden konuya ilişkin didaktik bir kurguyla eleştiri getirirken hiçbir gençlik dizisi, bunun karşısında konumlanan bir temsili örnek olarak anlatılarında izleyici kitlelerine sunmamaktadır.

Dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinde kurgulanan karakterlerin cinsiyet rollerinde erkek kimliğinin egemen olması, kadın karakterlerin ağırlıklı olarak ikincil rollerde temsil edilmesi ve LGBT rollerinin tamamen dışarıda bırakılması, dizilerin Türkiye'deki mevcut gençlik hakkında eşitlikçi bir temsil sunmadığı gibi kadın ve LGBT gençlerin yetişkinliğe geçiş süreçleri, bu süreçteki kimlik arayışları, karşılaştıkları engel ve sorunları da görünür kılmamaktadır. Bu durum, görece daha özgür ve özgün içerik üretim-tüketimini mümkün kıldığı kabul edilen dijital platformların ürettiği yapımların da erkek hegemonyasını yeniden ürettiği sonucunu ortaya koymaktadır. Ancak konuya ilişkin temsil sorununun veya eksikliğinin yalnızca platformlar kanadından gerçekleştiğini söylemek eksik bir çıkarım veya değerlendirme olacaktır. Öyle ki tez çalışmasında da bahsedildiği üzere, kamuoyuna yansıyan haberlerde *Aşk 101* dizisinde eşcinsel bir erkek karakterin kurgulanmasına hükümet yetkililerinin engel olduğu belirtilmiştir. Bu yüzden, Türkiye'de faaliyet gösteren dijital platformların

yalnızca kendi iradeleri veya tercihleri doğrultusunda ürettikleri yapımlarda LGBT rollerine dair eşitlikçi bir temsil sunmaktan uzaklaştığını söylemek mümkün değildir. Ancak kadın-erkek cinsiyet rollerinin önem ve konum bakımından anlatı içerisindeki dağılımına bakıldığında, dizi üreticileri ve platformlar kanadında konuya ilişkin eşitlikçi bir temsilin gözetilmediği ve konuya ilişkin bir bilincin oluşmadığı sonucuna kolaylıkla ulaşılabilmektedir.

Gençlik literatüründe gençlerin ergenlik dönemi itibarıyla fiziksel görünüşleriyle daha fazla ilgilenmeye başladığı, bedenlerini ve bedenlerindeki değişimi keşfettiği, fiziksel görünüşlerine büyük önem verip takıntılı davranış ve tutumlar gösterebildiği ortaya konmaktadır. Analiz edilen gençlik dizilerinde, konuya ilişkin temsil iki dizideki (*Aşk 101* ve *Hiç*) iki karakterle (Eda ve Celal) sınırlı kalırken dizilerdeki diğer genç karakterlerin fiziksel görünüşlerine verdiği önem, *Hiç* dizisindeki iki kadın genç karakter (Buse ve Peri) hariç sınırlı düzeyde konu edinmektedir. Buna karşın dizilerdeki -özellikle birincil genç karakterlerin- güzellik mitine olan uygunluğu dikkat çekerken karakterlerin dizilerin olay örgüsünde (plot) modayı takip ettiği, alışveriş yaptığı veya tüketim bağımlısı olduğu sahnelenmemesine karşın hikâyelerinde (story) hepsinin bir giyim tarzının olduğu, kıyafetlerine ve dış görünüşlerine önem verdiği ve bu nedenle de kendi gençlik kültürlerindeki modayı takip ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak bu durumun dizilerin anlatısında sahnelenmeden, olağan bir durum olarak temsil edilmesi, dizilerin -birkaç karakter hariç- gençlerin moda ile ilişkin görüşleri ve tüketim davranışları konusunda artık değerlendirme yapmayı mümkün kılmamaktadır.

Analiz edilen gençlik dizilerinde dönemin gençlik kültürünü temsil etmek amacıyla fenomen, tiki, rapçi ve dindar gençlik tipolojilerinin kurgulandığı ortaya konmuş ve bunlardan fenomen gençlik tipolojisinin yeni bir gençlik tipolojisi olarak sosyal medya uygulamaları aracılığıyla 2010'lu yıllarda ortaya çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Fenomen gençlik tipolojisi üzerinden yalnızca tek bir dizinin anlatısında (*Hiç*) dönemin gençlik kültürü hakkında eleştiri getirilmesine karşın dizilerin aynı zamanda bu tipolojiyi yaratan popüler kültürden de beslendiği görülmektedir. Benzer bir popüler kültürden yararlanma durumu rapçi gençlik tipolojisi için de geçerlidir. Öyle ki dizilerde hem fenomen hem de rapçi gençlik tipolojisini canlandıran oyuncular, gerçek hayatta da sosyal medya fenomeni veya rap müzik şarkıcısı olan kişilerdir. Genç izleyici

kitlesinin ilgisini çekmek amacıyla yapıldığı ve çeşitli basın organlarında kamuoyuyla da paylaşıldığı görülen bu hedef kitle çalışması, üreticilerinin bilinçli bir tercihi doğrultusunda dönemin popüler yararlandığını ortaya koymaktadır. Temsil edilen tipolojilerden fenomen gençlik tipolojisiyle ilgili eleştiri ve mesajın yalnızca bir dizinin (*Hiç*) anlatısı sonunda izleyici kitlesine sunulması, dizilerin anlatı sonuna dek bu kültürden yararlandığı gerçeğini ortadan kaldırmamaktadır. Dizilerin üretildiği dönemin popüler kültüründen yararlanmak için anlatısında kullandığı rap şarkıları ise anlatının hâlihazırda eleştiri getirmediği suç unsurlarının yeniden üretilmesine olanak sağlayan bir yapıya sahiptir. Öyle ki açılış-kapanış jeneriğinden anlatı içerisinde video klip şeklinde kurgulanan birçok sahnede kullanılan rap şarkıları, zararlı alışkanlıkları konu alan, argo ve küfür yüklü, cinsiyetçi sözleriyle dizilerin anlatısındaki suça ilişkin unsurların yeniden üretilmesine olanak tanıyan bir unsura dönüşmektedir. *Öğrenci Evi* dizisinde varlıklı bir ailenin yardımsever oğlu üzerinden temsil edilen dindar gençlik tipolojisi ise gerek bu özellikleri gerekse anlatı sonunda başarıya-zafere ulaşması sonucunda Türkiye'nin 2000 sonrasında seküler-dindar yaşam tarzı konusunda yaşadığı kutuplaşmayı konu ve temsil etmekten oldukça uzak bir konumdadır. Konuya ilişkin dizide her ne kadar farklı kültürlerle ve görüşlere sahip olan insanların bir arada yaşayabileceği mesajı verilse de bu mesajın gençlik pembe dizisi evreninde kutuplaşmayı yaratan tüm unsurların dışarıda bırakılarak tepeden inme çözüm yöntemiyle (*deus ex machine*) yüzeysel bir yaklaşımla verildiği görülmektedir.

Çalışmada incelenen gençlik dizilerinde ortaklık gösteren sonuçlardan bir diğeri, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin anlatılarındaki sorunlu, suçlu, *loser* genç karakterlerin bu niteliklere aile ilişkilerinde yaşadıkları otorite sorunu/krizi ya da eksikliği nedeniyle sahip olduğunu ortaya koyması ve dizilerin aile ilişkilerinin insanların meslek yaşamlarından aşk, arkadaşlık, okul ilişkilerine kadar tüm çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerini etkilediğini göstererek izleyici kitlesine aile ilişkilerinin önemine dair açık ve didaktik bir şekilde mesaj vermesidir. Bu mesajın dizilerin anlatısında anne-baba rollerinin *Aşk 101* ve *Öğrenci Evi* dizisinde üçüncül-dördüncül rollerde oldukça sınırlı bir görünürlükle temsil edilerek, *Hiç* ve *Duran* dizisinde ise çoğunlukla hiç görünür kılınmayarak verildiği görülmektedir. Dizilerin aile ilişkileri bağlamında konu edildiği otorite eksikliği sorununun kurgulanmasında aile üyelerinin görünür kılınmaması tutarlı

bir tercih olmakla birlikte, otorite sorunu ve krizi yaşayan gençlerin aileleriyle yaşadıkları bu sorununun dizilerin anlatısında, anlatı bütününe kıyasla sınırlı oranda ve sahneyle temsil edildiği görülmektedir. Zira, *Aşk 101* dizisine ismini veren aşk kelimesinden de okunabildiği üzere, dijital platformlardaki gençlik dizileri anlatısında en özet ifadeyle genç karakterlerin yetişkinliğe geçiş sürecinde yaşadıklarını konu edinse de dizilerdeki aşk teması, aile ilişkileri başta olmak üzere birçok anlatı unsurunun üzerinde kalmaktadır. Bu nedenle, dizilerin izleyici kitlesinin tüketimine sunduğu veya başka bir ifadeyle pazarladığı birincil/asıl unsurun aşk olduğu görülmektedir.

Analiz edilen gençlik dizilerindeki aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin karmaşık bir yapıda çeşitli iletişim sorunları ve krizleri içerisinde, platonik aşk gibi her gençlik dizisinde konu edinen benzer trüklerle kurgulandığı görülmektedir. Konuya ilişkin dikkat çeken durum, dizilerin anlatısında aşk ve hatta arkadaşlık ilişkilerinin gençlerin geleceklere; gelecek yaşamları, hayalleri, amaçları için bir engelle, tehdiye dönüşmesi ve genç karakterlerin bu engeli ortadan kaldırmak için aşk ve arkadaşlık ilişkilerine son vermesidir. Diziler her ne kadar bu durumu yetişkinliğe geçiş sürecindeki kahramanların kimlik arayışı-bunalımı ve gelecek kaygısı gibi gençlik sorunlarıyla kurgulasa da bu durum dizilerin gençliği ilişkilerini düzenleyemeyen, yönetemeyen, en ufak bir sorunu yönetmekten aciz, güçlü bir özne olmaktan uzak hatta pasif bir özne olarak kurgulamasına neden olmakta ve konuya ilişkin bir çözüm önerisi getirmediğini veya sunmadığını göstermektedir.

Gençlik dizilerinde çoğunlukla genç karakterlerin aşk ilişkileri bağlamında kurgulanan cinsellik, cinselliğin keşfi ve yaşanma biçimi, ilk öpücük vb. konular ise analiz edilen gençlik dizilerinde öpüşme ve sevişme sahneleriyle sınırlı kalmakta ve sahnelerin öpüşme ve sevişme sahnelerinden öteye gidemediği gibi dizilerin anlatısında konuya ilişkin herhangi bir gençlik sorununun (istenmeyen hamilelik gib) kurgulanmadığı görülmektedir. Cinselliğin keşfi ve yaşanması konusunun yabancı gençlik dizilerinde çok daha açık bir anlatım ve sahnelemeyle temsil edildiği düşünüldüğünde ve dijital platformlardaki yerli gençlik dizilerinde cinselliğin öpüşme ve sevişme sahneleriyle sınırlı temsil edildiği göz önünde bulundurulduğunda, bunun dizi üreticileri ve platformlar tarafından bilinçli bir şekilde tercih edildiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durumun, dizilerin sansür ihtimalini daha en başından ortadan

kaldırmakla ilintisi olduğu kadar senaristinden oyuncusuna, yönetmeninden dijital platformuna kadar tüm üretici ayağının konuya ilişkin ölçülü veya muhafazakâr bir tutum içerisinde olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Dizilerdeki genç karakterlerin kullandıkları dile; argo ve küfür yüklü dillerine ilişkin dikkat çeken durum ise bu dilin gençler arasında erkekten erkeğe, erkekten kadına, kadından erkeğe, kadından kadına tüm biçimlerde samimi bir kişilerarası iletişim kurma amacıyla kullanılması ve kişilerarası iletişimin gerekliliklerinden biri olan saygı olgusunun gençler arasında boyut değiştirmesidir. Öyle ki gençlerin hem saygı duyduğu kişilere hem de saygı duymadığı özellikle otorite figürlerine bu dili kullanarak kişilerarası iletişimdeki sınırları ortadan kaldırdığı görülmektedir. Buna ek olarak, kadın genç karakterlerin (Eda, Eylül, Aslı, Dilan) de erkek genç karakterlerle aynı dili kullanması, kadınların erkek hegemonyası altında erilleştiğini veya kadınların amaç ve hedeflerine ulaşmak için erilleşmek zorunda bırakıldığını ortaya koymaktadır. Nitekim bu karakterler, dizilerin anlatısında fiziksel şiddet içeren sahnelerde şiddeti uygulayan, gerçekleştiren taraf olarak maskülen davranışlar sergileyebildiği için konuya ilişkin temsilin yalnızca dil aracılığıyla kurgulanmadığı görülmektedir.

Analiz edilen gençlik dizilerinde tüm birincil karakterlerin anlatıda net bir biçimde ortaya konan ve hâlihazırda dizinin ana konusu ve çatışmasını oluşturan bir amacı, hedefi ve hayali bulunmaktadır. Söz konusu durum, dizinin üretildiği dönemin yalnızca gençliği ve gençlik kültürü hakkında değil sosyal, kültürel, politik ve ekonomik açılardan üretildiği toplumu ile o toplumun gençliğe attığı anlam, değer ve önemi hakkında da bir temsil sunmaktadır. Dizilerdeki genç karakterlerin amaçlarının ortak noktası, gelecek yaşamlarında iş/meslek, başarı ve para sahibi/zengin olmayı istemeleridir. Hâlihazırda karakterlerin gelecek yaşamlarından aşk, arkadaşlık ve aile/okul ilişkilerine kadar anlatıdaki amaçları pek çok konuda ortaklık gösterirken amaçlarına ulaşma yolunda karşılaştıkları engeller ise dizilerin anlatısında aile, toplum, sınav sistemi, sınıf farkı, “sistem” vb. temalarla farklı kurgulanmakta ve temsil edilmektedir. Ancak konuya ilişkin dikkat çeken durum, dizilerin anlatısında gençlerin karşılaştığı tüm engellerin yetişkinler tarafından ortaya konmasıdır. Başka bir ifadeyle, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileri, bilinçli veya bilinçsiz bir tercih doğrultusunda, aileden, topluma, sınav sisteminden “sistem”e kadar pek çok durum ve olguyu yetişkinliğe geçiş sürecinde olan

gençlerin geleceği için bir engel olarak tanımlamakta ve bu engeli de bir fail olarak kimi zaman anne-baba rolü üzerinden kimi zaman ise bir öğretmen/öğretim üyesi rolü üzerinden yetişkinlerin/yetişkinliğin bizzat kendisiyle açıklamaktadır. Bununla birlikte, suç türüyle melezlik gösteren *Hiç* ve *Duran* dizilerinde olduğu gibi, ortada sorumlu tutulacak bir yetişkin, örneğin bir anne-baba rolü bulunmadığında, dizilerin bu durumu genç karakterlerini öksüz, yetim, “özünde iyi insan”, “kader kurbanı” şeklinde kurgulayarak -veya anlatılarında karakterlerin ailelerini görünür kılmayarak- ve son yılların popüler söylemi olan “coğrafya kaderdir” söylemi üzerinden gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu nedenle, bu gençlik dizileri anlatısındaki gençleri pasif bir özne olarak kurgularken aynı zamanda üretildiği dönemin-toplumun yani Türkiye’nin sahip olduğu mevcut gençliği konusunda da bir temsil sunmaktadır. Bu durum, analiz edilen gençlik dizileri arasından aynı zamanda bir dönem dizisi olan *Aşk 101* üzerinden daha net bir biçimde açıklanmaktadır.

Aşk 101, üretildiği döneme ilişkin eleştirisini sınav sistemi ve değerler üzerine ortaya koyarken temsil ettiği gençlik kültürünü mücadeleci olarak kurgulamıştır. Zira anlatıda 1998-99 dönemi “*insanların farklı olmayı cezalandırdığı zamanlardı işte*” ifadesiyle anılmasına ve genç karakterler kamusal alanda çeşitli sorunlarla mücadele etmek zorunda kalmasına karşın, gençlerin içinde buldukları bu dönemde üniversite sınavını kazanma, iş/meslek sahibi olma, başarı edinme ve akabinde para kazanma konusunda, 2019-2020 yıllarında üretilen gençlik dizilerindeki karakterler kadar zorlanmadığı; çalışınca, emek sarf edince, liyakate uygun hareket edilince başarıya ulaşılabilirdiği görülmektedir. Buna karşın, 2019-2020 yıllarında üretilen gençlik dizilerinden *Hiç* ve *Duran* dizilerine bakıldığında, dizilerde orta sınıfın eriyerek sınıf farkının belirginleştiği, 80’li yılların köşeyi dönmeye çalışan güldürü filmi karakterlerini anımsatan yırtmaya çalışan, çok zengin olmayı isteyen, nüfuzunu eğitiminden, başarıdan ve birtakım değerlerden değil; maddiyattan edinmeye çalışan, kendine inanmakta güçlük çeken, öğrenci evini geçindirmekte zorlanan genç karakterlerin var olduğu görülmektedir. *Öğrenci Evi* dizisinde ise bu durumun tamamen aksine, birkaç genç karakterin barınma, yurt, burs gibi konularda gençlik sorunu olmasına karşın bu sorunların tepeden inme çözüm yöntemiyle çözüldüğü, gençlerin lüks bir villadan oluşan öğrenci evinde neredeyse yalnızca aşk sorunlarını dert edinerek yaşamını sürdürdüğü, gençlik pembe

dizilerine özel pembe bir dünyanın var olduğu görülmektedir. Bu yüzden, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinden çıkarılacak sonuç, 90'lı yıllardaki mücadeleciler gençliğinin 2010'lu ve 2020'li yıllarda yerini özünde iyi insan olmasına karşın coğrafyasında kaderine terk edilen *loser* ve suça bulaşmak zorunda kalan gençler ile şanslı, zengin/varlıklı gençlere bıraktığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Dizilerden çıkarılacak sonuç, gençlerin yetişkinlik döneminde başarıya ulaşmalarının, mutlu olmalarının ve iyi bir yaşam sürmelerinin hem mevcut tarihte; dönemin kendi dinamikleri içerisinde hem de geçmişe kıyasla zor ve engellerle dolu olduğudur.

Analiz edilen gençlik dizilerinden ikisinde (*Hiç* ve *Duran*) suçlu gençlik temsiline ek olarak, yetişkinlik döneminde lümpen (işsiz, sınıfsız, sınıf bilincinden yoksun, apolitik) olma potansiyeli taşıyan genç karakterlerin varlığı ise gençliğin rehberliğe, yönlendirilmeye, yol gösterilmeye olan ihtiyacını ve tehlikeye ne kadar açık ve savunmasız kişiler olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle *Duran* dizisinde karakterlerin eğitimleri hakkında tek bir bulgunun yer almaması, dizinin anlatısında okul, lise, üniversite gibi kavramların diyalog aracılığıyla dahi yer bulmaması, gençlik politikalarının ulaşamadığı, polis giremediği ve hukukun tanınmadığı kenar mahallelerdeki gençlerin kaderlerine ve suçlu gençlik tipolojisine terk edilmişliğini göstermektedir. Hem *Duran* hem de *Hiç* dizisinde bulunduğu mekân; semti hatta ülkeyi terk etmek isteyen karakterler bulunmasına karşın hiçbir dizinin anlatısında genç beyin göçü sorununu kurgulamaması dikkat çekmektedir. Bu nedenle, dijital platformlardaki gençlik dizilerinin son dönemde Türkiye'de yaşanan en önemli gençlik sorunlarından biri olan beyin göçü sorununu anlatılarının dışında bırakarak üretildiği dönemi bu anlamda temsil etmediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Dijital Platformlarda Üretilen Yerli Gençlik Dizilerinde Gençlik Temsili isimli tez çalışmasında ulaşılan bulgular gösteriyor ki incelenen yerli gençlik dizileri bilinçli veya bilinçsiz tercihleriyle muhafazakâr yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Diziler gerek kurguladıkları gençlik sorunlarına getirmediikleri çözüm ve öneriler ile gerekse bu sorunları yalnızca sorunlu aile ilişkileri temsili üzerinden açıklamalarıyla gençlik politikaları başta olmak üzere devlet mekanizmasının işleyişi konusunda sahip olması gereken sorumluluğu göz ardı ederek mufazakar bir söylem ortaya koymaktadır. Öyle ki diziler anlatılarıyla her ne kadar aşk temasını izleyici kitlesine pazarlasa da anlatılarında

geleceği, gelecek yaşamı, yapmak istediği meslek, hayalleri, yaşam standartları konusunda ciddi sorunları olan, gelecek kaygısı olan gençler bulunmaktadır. Ancak geleceği konusunda harekete geçip aksiyon alamayan veya almakta zorlanan, liyakate ve çalışmaya olan inancını kaybetmiş, başıboşluk derecesinde herhangi bir rehberi bulunmayan, en kısa yoldan köşeyi dönmekten başka çaresi kalmamış gençlerin içinde bulunduğu durumun yalnızca aile sorunları aracılığıyla açıklanması, başka bir ifadeyle bütün sorunların ailenin üzerine yıkılması, dizilerin kurum ve politikalarıyla devletin varlığını sorgulatmadığı hatta hatırlatmadığı gibi, onun yanında saf tutarak muhafazakâr bir söylemi inşa ettiğini ortaya koymaktadır. Bu yüzden de diziler, kendi geleceğini tayin etme hakkı elinden alınmış, suça bulaşmış, sorunlu, *loser*, kader kurbanı olan, hemen hemen her biri pasif özne konumundaki genç karakterleri tüm bu özellikleriyle apaçık bir şekilde gözler önüne sererken bu özellikleri sorunlu aile, aşk, arkadaşlık ve okul ilişkileri içerisinde kurgulayıp devlet olgusunu dışarı bırakarak bu durumun oluşmasındaki veya çözümündeki birincil unsur olan devletin rahatlamaını sağlamaktadır. Bu yüzden, dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileri, yalnızca üretildikleri dönemin gençliği ve gençlik kültürü hakkında değil; Türkiye'nin 2000 sonrası içinde bulunduğu toplumsal yapısı hakkında da bir temsil sunmakta başka bir ifadeyle üretildikleri dönemin toplumsal yapısıyla uyum göstermektedir.

Tez çalışmasında elde edilen bulgular ile yapılan değerlendirme ve tartışmadan yola çıkılarak gençlik dizilerinin gerek üretimi gerekse akademik çalışmalarda araştırma konusu edilmesi bağlamında birtakım önerilerde bulunulabilir. Öncelikle, 2022-23 yılları itibariyle dijital platformlarda yeni bir yerli gençlik dizisinin henüz üretilmediği görülmektedir. Tez çalışmasının örneklemindeki gençlik dizileri, dijital platformların genç izleyici kitlesini hedeflediğini ortaya koysa da dört dizi arasından üçünün ikinci sezonunun çekilmemesi ve bu dizilerin ikinci sezonu çekilen *Aşk 101* dizisi kadar popülerlik yakalayamaması konusunda birden fazla unsurun etkili olduğu söylenebilir. Üç dizide *Aşk 101* dizisindeki gibi popüler-tanınmış oyuncuların yer almaması, bu dizilerin daha düşük maliyetle üretilmesi, 2021-2022 yıllarında televizyonda üretilen gençlik dizilerinin sayıca fazla olması ve popülerlik yakalaması vb. durumlara karşın dijital platformlarda yeni bir gençlik dizisinin üretilmemesi, konuya ilişkin bir duraksamanın yaşandığını göstermektedir. Şüphesiz ki yalnızca Türkiye'deki genç ve

genç yetişkin nüfus sayısı dahi bu kitleye yönelik dizi ve film yapımlarının üretilmeye devam edeceğini rahatlıkla ortaya koymaktadır. Ancak söz konusu gençlik dizisi türündeki yapımlar olduğunda bu duraksama, anlatısında gençlik sorunlarını dönemin koşullarını göz ardı etmeden daha gerçekçi bir temsille kurgulayan, daha özgün ve özgür gençlik dizilerinin üretilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır diye düşünmekteyim. Nitekim çalışmada dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinde türün başat özelliklerinin yeniden üretildiği, aşk temasının dizilerin anlatısında egemen olduğu ve dizilerin gençleri ağırlıklı olarak pasif birer genç özne olarak kurguladığı sonucuna ulaşıldığında için bu bulgu ve değerlendirmelerin bu süreçten sonra üretilecek gençlik dizilerine kaynaklık edebileceğini düşünmekteyim. Bu açıdan, özgün ve özgür dizi-film üretim-tüketimini mümkün kıldığı iddiasıyla hareket eden dijital platformların ürettikleri gençlik dizilerinde, cinsiyet rollerini eşitlikçi bir dağılımla temsil etmesi, aşk temasını stereotip temsille kurgulamaması ve gençlik sorunlarını üretildikleri dönemin ekonomik, sosyal, kültürel, politik bağıntılarını göz ardı etmeden konu edinmesi, gençlik dizilerinin daha nitelikli yapımlar olmasına da katkı sağlayacaktır kanaatindeyim. Gençlik dizileri üzerine yapılan akademik çalışmaların oldukça sınırlı sayıda olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bundan sonra yapılacak çalışmalarda dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizileri ile televizyonda üretilen yerli gençlik dizileri temsil bağlamında karşılaştırılabilir ve/veya yine temsil bağlamında dijital platformlarda üretilen yerli gençlik dizilerinin genç izleyici kitlesi tarafından nasıl alımlandığının ortaya konduğu bir alımlama araştırması gerçekleştirilebilir.

KAYNAKLAR DİZİNİ

- Abadan, N. (1961). *Üniversite öğrencilerinin serbest zaman faaliyetleri* Ankara yüksek öğrenim gençliği üzerine bir araştırma, Ankara: AÜSBF.
- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adıgüzel, O. , Batur, H. Z. & Ekşili, N. (2014). Kuşakların değişen yüzü ve y kuşağı ile ortaya çıkan yeni çalışma tarzı: mobil yakalılar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 165-182.
- Adıgüzel, Y. (2017). *Geleneksel medya ile ilişkiler*. <https://www.researchgate.net/profile/Yusuf-Adiguelzel/research> adresinden elde edildi.
- Akcan, A. T. (2018). Türkiye’de genç işsizlik sorunu ve çözüm önerileri. *Gençlik Araştırmaları Dergisi*, 6 (14), 35-54.
- Akdemir Dilek, B. (2021, Nisan). *Pandemi sürecinde dijital platformlar ile değişen seyir deneyimi üzerine izleyici araştırması*. Tam metin bildiri, Communication and Technology Congress, İstanbul.
- Akkoyunlu, B. & Soylu, M. Y. (2011). Sosyal iletişim ağları ve dilin yanlış kullanımı üzerine nitel bir çalışma. *İlköğretim Online*, 10 (2), 441-453.
- Akmeşe, Z. (2013). 2000 sonrası Türk Sinemasında gençliğin temsili. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no:337434).
- Akün, E. (2013). Yapısal aile sistemleri kuramı bağlamında ergenlik döneminde aile yapısı ve ergenlik dönemi sorunları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 53, 1, 85-116.
- Akyıldız, F. (2019). *Habere ulaşmada geleneksel medyadan yeni medyaya geçiş*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 597198).
- Akyol, O. (2014). İnternet ve değişen televizyon yayıncılığı teknolojileri. İçinde (Ed. Aytekin, M.), *Yeni(lenen) medya* (s.91-132). İstanbul: Kocav Yayınları.
- Akyüz, G. (2019). *Gençlik dizilerinin olası etkileri*. <https://www.psikolojiagi.com/genclik-dizilerinin-olasi-etkileri/> adresinden elde edildi.

- Allen, R. C. (1992). *Channels of discourse reassembled*. Chapel Hill: North Caroline University Press.
- Alpkaya, F. (2017). Toplumsal yapı ve toplumsal değişme. İçinde (Der. Alpkaya, F. & Duru, B.) *1920'den günümüze türkiye'de toplumsal yapı* (s.7-17). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Altın, A. (2021). *Televizyon yayıncılığında yeni trendler: Mobil yayıncılık*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 679681).
- Anbar, D. & Anbar, A. (2020). İş yaşamında kuşaklar ve kuşaklararası çatışmalar. İçinde (Ed. Akçi, Y.) *Yönetim ve iş gücü* (s.99-124). Ankara: İksad Publishing House.
- Bencsik, A., Juhasz, T., & Horvath-Csikos, G. (2016). Y and z generations at workplaces. *Journal of Cryptology*, 6, 90-106.
- Arıcan, T. (2021). Türkçe rap'in dönüşüm evrelerinde geçişkenlikler: direniş, marjinalleşme ve tarz. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (18), 53-69. doi: 10.31722/ejmd.956687.
- Arsu, U. Ş. & Tekindal, M. (2021). Nitel araştırmalarda anlatı araştırmasının tanımı, kapsamı ve süreci. *Ufku Ötesi Bilim Dergisi*, 21 (1), 85-124.
- Arslan, S. (2015). *Tüketim toplumu ve televizyon dizileri: Medcezir dizisi incelemesi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 395083).
- Asutay, H. (2017). Almanya'da gençlik ve gençlik kültürleri kavramlarının tanımı ve tarihsel gelişimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (1), 59-74.
- Aşkar, S. H. (2018). X ve y kuşağı bireylerinde bağlanma stillerinin yaşam doyumuna ve kişiler arası ilişkilere etkilerinin karşılaştırılması. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 514607).
- Ateşalp, S. T. & Başlar, G. (2020). İnternette dizi izleme pratiklerinin dönüşümü: aşırı izleme (binge watching) üzerine bir araştırma. *İleti-ş-im* 32, 108-136. doi: 10.16878/gsuilet.560832
- Askeroğlu, E. D. & Karakulakoğlu, S. E. (2019). Geleneksel medyadan yeni medyaya geçiş sürecinde değişen gazetecilik 'yurttaş gazeteciliği: kuşaklar

- üzerine bir araştırma. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7(1), 508-536. Doi: 10.19145/e-gifder.442960.
- Asutay, H. (2001). Gençliğin Dili. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (2), 1-21.
- Aydın, Ç. G. & Başol, O. (2014). x ve y kuşağı: çalışmanın anlamında bir değişme var mı?. *Ejovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges)*, 4 (4), 1-15. doi: 10.17339/ejovoc.41369
- Aydın, A. & Ekşioğlu Sarılar, N. B. (2018, Nisan). *Dijital yayıncılıkta yerel örnekler: blu tv ve puhu tv*. 16th International Symposium Communication in the Millenium, Eskişehir:
- Aydınhan, G. (2021). *Toplumsal cinsiyet kalıplarının dijital platformlarda işlenmesi konusunda nitel bir araştırma: tetflix örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 669793).
- Aydos, M. & Toker, Ç.D. (2021). Eğitim seviyelerine göre genç işsizliğinin ekonometrik analizi: türkiye örneği. *İzmir İktisat Dergisi*. 36 (1), 109-126. doi: 10.24988/ije.202136108
- Ayerdem, T. İ. (2019). *Türkiye'deki dijital medya platformları ve izler kitle profili*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 554106).
- Aykaç, B., Yazıcı, E., Akkutay, Ü., Cangızbay, K. & Bilgin, V. (2003). *Türk üniversite gençliği araştırması: üniversite gençliğinin sosyo-kültürel profili*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Aytekin, M. (2020). Covid-19 sonrası türk sinema endüstrisi üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 15(4), 69-93. doi: 10.7827/TurkishStudies.44475
- Avcı, Ö. (2010). *Bir özneleşme örneği olarak İstanbul'da dindar üniversite gençliği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 274417).
- Babacan, M. E. (2016). Toplumsal Derinlik, Sosyal Medya ve Gençlik. *İnsan & Toplum*, 6, 23-46. doi: dx.doi.org/10.12658/human.society.6.11.M0159
- Baran, A. G. (2013). Genç ve gençlik: sosyolojik bakış. *Gençlik Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 6-25.

- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel serüven* (Çev. Rıfat, M. & Rıfat, S.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baş, H. (2017). Türkiye’de genç nüfus: sorunlar ve politikalar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (27), 255-288.
- Başer, E. & Akıncı, S. (2020). Kullanıcı deneyimi ve kişiselleştirme bağlamında bir dijital platform incelemesi. *Selçuk İletişim*, 13 (2), 866-897.
- Bayhan, V. (1995). *Üniversite gençliğinde anomi ve yabancılaşma*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 51276).
- Bayhan, V. (2015). *Türkiye’de gençlik sosyolojisi çalışmaları*. *Sosyoloji Konferansları*, No: 52 (2015-2), 355-390. doi 10.18368/IU/sk.66761
- Bayraktutar, M. (2011). *Suç önlemede dinî ve ahlâkî değerlerin rolü*. Tam metin bildiri, Suç Özleme Sempozyumu, Bursa.
- Baxter, S.M. (2012). *Watching high school: representing disempowerment on teen drama television* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). The University of Western Ontario, Kanada.
- Bejtkovsky, J. (2016). The current generations: the baby boomers, x, y and z in the context of human capital management of the 21st century in selected corporations in the czech republic. *Littera Scripta*, 9 (2), 25-45.
- Benlisoy S. (2008). Mit ile gerçeklik arasında 68’i hatırlamak. *Mesele Kitap Dergisi*, 24(1), 30-33.
- Beşirli, H. (2013). *Gençlik sosyolojisi politik toplumsallaşma ve gençlik*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Boddy, W. (2008). The western. *The television genre book* (s. 20-24). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1979). *Film art. an introduction*. New York: Newbary Award Records.
- Bozkurt, V. (2000). *Püritanizmden hedonizme yeni çalışma etiği*. Bursa: Alesta Yayınları.
- Bozkurt, V. (2007). *Değişen dünyada sosyoloji. temeller kavramlar kurumlar*. Bursa: Ekin Basın Yayın.

- Brake, M. (1985). *Comparative youth culture. the sociology of youth cultures and youth subcultures in america, britain and canada*. Londra: Routledge ve Kegan Paul.
- Bulut, F. (2011). 68 kuşağı gençlik olaylarının uluslararası boyutu ve türkiye’de 68 kuşağına göre atatürk ve atatürkçülük anlayışı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 11 (23), 123-149.
- Burcu, E. (1997). *Çırak ve kalfa gençlik altkültür grubu hakkında sosyolojik bir araştırma*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 63715).
- Büyükarıslan, S. & Yengin, D. (2019). İzleyicilerin dizi izleme süreci içindeki etkileşiminin analizi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 3 (2), 146-163.
- Canatan, K. (2014). Gezi eylemlerini ve gençliğini anlamak!. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1) , 59-74. doi: 10.20493/bt.36954.
- Canbulat, M., Güven Ö., Çağlar, M. (2017). Öğrenim düzeylerine göre gençlik dili değişkesi. *International Journal of Language Academy*, 5 (8), 111-126. doi: <http://dx.doi.org/10.18033/ijla.3806>.
- Castells, M. (2008). *Ağ toplumunun yükselişi / enformasyon çağı: ekonomi, toplum ve kültür*. (Çev. Kılıç, E.) İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse. narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cerit, Y. (2008). Öğretmen kavramı ile ilgili metaforlara ilişkin öğrenci, öğretmen ve yöneticilerin görüşleri. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6 (4), 693-712.
- Cizmeci, E. (2015). Yeni medya ve serbest zaman. İçinde (Ed. Aydoğan, F.) *İletişim Çalışmaları* (s. 81-99). İstanbul: Derin Yayınları.
- Corner, J. (2008). Drama-documentary. İçinde (Ed. Creeber, G.) *The television genre book* (s. 42-46). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Çankaya, Z. C. & Canbulat, N. (2017). Orta çocukluk döneminde umut ve ebeveynlere güvenli bağlanma. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0 (44), 1-20. doi: 10.21764/mauefd.317054.

- Çağlı, F. ve Masdar Kara, F. (2019). Dijital dönüşüm bağlamında türkiye’de dizi sektörü ve geleceği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, 8-18.
- Çay, E. & Bozak, B. (2020). Bilimsel dayanaklı uygulamalardan video ipucu yönteminin özel eğitimde kullanımına yönelik bir betimsel analiz çalışması. *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 (43), 31-62. doi: 10.31795/baunsobed.718062.
- Çınar, M. (2013). *Medya ve nefret söylemi: kavramlar, mecralar, tartışmalar*. İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Çelen, M. G. (2021). *Dijital yayın platformlarındaki öneri sistemlerinin kullanıcılar üzerinde etkisi: Youtube örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 683871).
- Çelenk, Z. (2010). Yerli durum komedilerinde sürdürülebilirlik problemi: Avrupa Yakası örneği. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 8 (2), 81-114.
- Çelenk, S. & Timisi, N. (2000). Yerli dramalarda kadın temsili ve şiddet. İçinde (Der. Çelik, N. B.), *Televizyon kadın ve şiddet* (s. 23-64). Ankara: KİVYayınları.
- Çerezcioglu, A. B. (2014). Popüler müzik ve gençlik kültürü. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 182, 11-26
- Çetinbaş, T. (2012). *Popüler kültür ve medya ekseninde dizi analizi: ‘küçük sırlar’ın türk gençliği üzerindeki sosyo-kültürel etkisi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 400997).
- Çetin, Z. (1994). Soap operaların doğuşu, tarihsel gelişimi ve başarı nedenleri. *Marmara İletişim Dergisi*, 6, 143-170.
- Çetintürk, V. E. & Küçük, H. (2019). Gençlik politikalarında karşılaştırmalı bir değerlendirme: türkiye ve finlandiya örneği. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 24 (2), 263-284.
- Dağabakan, Ö. F. (2017). Türkçe ve almanca sosyal medyada gençlik dili. *International Journal of Language Academy*, 5(4), 113-127. doi: <http://dx.doi.org/10.18033/ijla.3691>

- Dekker, P., & Ester, P. (1990). The political distinctiveness of young professionals: “Yuppies” or “new class?” *Political Psychology*, 11 (2), 309-330. <https://doi.org/10.2307/3791692>
- Demirci, B. (2018). *Amerikan yapımlarından uyarlanan Türk televizyon dizilerinin kültür emperyalizmi bağlamında incelenmesi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 501167).
- Demirkıran, C. (2010). Geleneksel televizyonun sanal modeli olarak web tv ve livestream portalında tv yönetimi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (14), 73-85.
- Demirtaş, Z. G. (2019). *Geleneksel medyadan yeni medyaya kanaat/kamuoyu önderleri*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 615466).
- Deniz, A. Ç. (2012). Eğitimli gençliği anlamada yeni bir tipoloji önerisi: cool gençlik. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (2), 115-139.
- Deniz, A. Ç. (2014). “Öğrenci işi” üniversite öğrencilerinin gündelik hayatı: istanbul örneği. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Denstad, F. J. (2014). *Gençlik politikaları kılavuzu, şebeke projesi gençlerin katılımı projesi no: 1*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dickson, C. N. (2009). *Nutrition and eating habits in adolescent television programs: a content analysis of food and beverage consumption on popular teen television*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, ABD.
- Doğan, İ. (2000). *Sosyoloji kavramlar ve sorunlar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dönüm, Ş. & Çalışkan, N. (2019, Nisan). *Türkiye’de genç işsizliği – eğitim ilişkisi*. Tam metin bildiri, III. Congress of International Applied Social Sciences Uluslararası Uygulamalı Sosyal Bilimler Kongresi, İzmir
- Durur, E. K. & Akbaba, N. (2022). Kullanım ve doyumlar yaklaşımı bağlamında internet dizi izleyicileri üzerine bir analiz. *Yeni Medya*, (12), 283-301. <https://doi.org/10.55609/yenimedya.1088711>

- Dursun, S. (2008). Türkiye'nin güvenlik algılamasındaki değişim: 12 eylül 1980 askeri müdahalesi sonrası dönem. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7 (16), 421-433.
- Duman, T. (2014). *Kenar mahallede gündelik hayat*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 37764).
- Duyar, G. (2022). *Yerli dizilerde erkek bedeninin metalaştırılmasının incelenmesi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no:734097).
- Eker, M., Beşer, S. Y. ve Bedel, S. (2014). Genç kültür ile gençlik kültürü etkileşimi: kültür savaşlarının tutsak gönüllüleri. İçinde (Ed. Şişman, B. ve Düzenli, M.), *Gençlik ve kültürel mirasımız uluslararası kongre kitabı* (s. 13-20). Ankara: Gençlik ve Spor Bakanlığı.
- Ekiz, F. M. & Örk Özel, S. (2020). Genç işsizliğini belirleyen unsurlar: türkiye örneği. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (39), 1022-1045. doi: 10.46928/iticusbe.768646.
- Eliot, T. S. (1962). *Notes towards the definition of culture*. London: Faber and Faber Press.
- Ercan, E.A. & Bikiç, Ç. N. (2019). Kadın rollerinin televizyon dizilerinde yer alma biçimlerine ilişkin bir karşılaştırma: paramparça ve medcezir örneği. *İnsan ve İnsan*, 6 (20), 165-183. Doi: 10.29224/insanveinsan.483847.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji ve ötesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erginbaş, O. (2012). *Bir popüler kültür ürünü olarak kavak yelleri dizisinin lise gençliği üzerinde imaj oluşturma etkisi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 331836).
- Erkılıç, H. & Duruel Erkılıç, S. (2021). Covid-19 pandemisi sürecinde dijital platformların yükselişi: sinema değer zincirindeki değişim sinema endüstrisini nasıl etkiler?, *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, Özel Sayı*, 99-126. doi: 10.24955/ilef.1037981.
- Eroğlu, A. (2013). "Postmodern dönemde popüler kültürün ahlaka etkisi televizyon örneği: pis yedili". Tam metin bildiri. Küreselleşme Sürecinde Din Eğitimi Sempozyumu, Eskişehir.

- Ertugay, F. (2012). 2000'li yıllar Türkiye'sinde değişen değerler ve norm sistemi; yönetim anlayışı ve algısına yansımaları. İçinde Y. Koçak & A. C. iek (Ed.), *Kamu yönetimi- yönetim-siyaset, sorunlar ve yeniden yapılanma* (ss. 184-206). Ankara: Sfs Grup Yayınları.
- Ertürk, N. ve Ruşen, T.C. (2018). Gençlik altkültürlerine ait giyimlerin. göstergebilimsel incelenişi. *Vocational Education (NWSAVE)*, 13(2), 11-3.
- Estlick, R. J. (2020). *Gilmore Girls: Exploring Intersectional Feminism* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of Colorado at Colorado Springs, ABD.
- Fazlıoğlu, F. N. (2019). *Türk sinemasında loser karakterlerin dönüşümü*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 544970).
- Ferguson, C.J., Miguel, C. S. & Hartley, R.D. (2009). A multivariate analysis of youth violence and aggression: the influence of family, peers, depression, and media violence. *The Journal of Pediatrics*, 155(6), 1-5. doi: 10.1016/j.jpeds.2009.06.021. PMID: 19683724.
- Forni, D. (2020). Young adults and tv series netflix and new forms of serial narratives for young viewers. *MeTis -Mondi educativi, Temi, Indagini, Suggestioni*, 10(1), 296-312. doi: 10.30557/MT00124
- Garcia-Munoz, N. & Fedele, M. (2011). The teen series and the young target: gender stereotypes in television fiction targeted to teenagers. *Observatorio (OBS*) Journal*, vol.5 - n°1, 215-226 133-140. doi: <https://doi.org/10.15847/obsOBS512011389>.
- Garcia-Munoz, N., & Fedele, M. (2011). Television fiction series targeted at young audience: plots and conflicts portrayed in a teen series. *Comunicar*, 37, 133-140. Doi: <https://doi.org/10.3916/C37-2011-03-05>
- Gazi, F. (2010). *Gösterilen tarih 'dönem dizileri': Senaryoya aktarılan tarih anlatımı, tarihin hikâyeleştirme içerisindeki yorumu ve inandırıcılığı 'bu kalp seni uunuttur mu?' örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 273836).
- Gedikoğlu, T. (2005). Avrupa birlii sürecinde türk eğitim sistemi: sorunlar ve çözüm önerileri. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1 (1), 66-80.

- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gidley, J. (2002). Global youth culture: a transdisciplinary perspective. İçinde (Ed. Gidley, J & Inayatullah, S.) *Youth futures: comparative research and transformative visions* (s.2-18). Westport: Praeger.
- Gorman, L. & D. McLead (2005). *Media and society into the 21st century: a historical introduction*. ABD: Blackwell Publishing.
- Green, J. B. (2005) *Acts of translation: young people, american teen dramas, and australian television 1992-2004* (Yayımlanmamış doktora tezi). Queensland University of Technology, Avustralya.
- Güler, B. K. (2006). *Çalışma hayatında öğrenilmiş çaresizlik*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Güner, B. (2016). *Günümüzde gençlik, sorunları, tutum ve davranışları: Tunceli örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 448677).
- Güneş, H. S. (2016). *Audience reception of teen tv dramas: experience of romance and pleasure*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 440681)
- Güneş, S. (2010). Yeraltı mekânı ve kavramının toplum ve imgelem üzerine etkisi. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 27:2, 125-139. doi: 10.4305/metu.jfa.2010.2.7.
- Gürkaya, T. A. (2022). *Toplumsal cinsiyetçi bir tür olarak yerli polisiye dizilerin kahramanları üzerine bir inceleme*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 713745).
- Güzel, M. (2006). Küreselleşme, internet ve gençlik kültürü. *Küresel İletişim Dergisi*, 1, 1-16.
- Harkins, C. (2018). “*Sardonic humor is my way of relating to the world*”: audience interaction with teen television. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mount Holyoke College, ABD.
- Hay, F. B. (2021). *Yerli dizilerdeki fantastik öğelerin anlatı yapısı açısından çözümlenmesi: 'hakan: muhafız' örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 666480).

- Hay, F. B. (2021, Eylül). *Kahramanın yolculuğu modeli bağlamında “hakan muhafız” dizisindeki fantastik öğelerin anlatı yapısı açısından çözümlenmesi*. Tam metin bildiri, Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu (İLSANS), Elazığ.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür tarzın anlamı*. (Çev. Nişancı, S.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Hockley, L. (2008). Science fiction. İçinde (Ed. Creeber, G.) *The television genre book* (s. 36-42). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Ilgın, Ö. H. & Uruç, H. (2018). Küreselleşmenin bir yansıması olarak batı kültürü bağlamında televizyon dizileri. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 136-147.
- İnceoğlu, A. (1999). *Evin anlamı ve kentleşme süreçleri*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 100668).
- İsmihan, E. (2005). Bilim kurguda temel kavramlar ve kahramanlar. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3 (2), 153-162.
- Jacob, J. (2008). Hospital drama. *The television genre book* (s. 34-36). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Jenks, C. (2005). *Altkültür. Toplumsalın parçalanışı* (Çev. Demirkol, N.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jeong, E. (2020). Güney kore'nin gençlik politikası. (Ed. Özservet, Y. Ç. ve Bayraktar, H. K.), *Dünyadan farklı ülke örnekleriyle gençlik politikaları* (s. 153-182). Ankara: Astana Yayınları.
- Jones, D. (2011). *The television teen drama as folktale* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Nelson Mandela Metropolitan University, Güney Afrika.
- Kahn, R. ve Kellner, D. (2004). *Global youth culture*. <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/globyouthcult.pdf> adresinden erişildi.
- Karabağ, M. (2021). *Dijital televizyon platformlarında yayınlanan bilim kurgu dizilerinde yapay zekâ olgusu: netflix örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 673960).

- Karabulut, N. (2008). Yeni medya teknolojileri ve halkla ilişkiler. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 221401).
- Karaca, M. (2007). İnternet Gençliği: yeni bir gençlik tiplemesi denemesi. *Humanities Sciences*, 2(4), 419-136.
- Karaca, M. (2007). *Sosyolojik bir olgu olarak internet gençliği: elazığ örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 206859).
- Karahasan, F. (2012). *Taşlar yerinden oynarken dijital pazarlamanın kuralları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Karaşahin, H. (2012). Gençlik ve din. İçinde (Ed. Akyüz, N. Ve Çapcıoğlu, İ.) *Din Sosyolojisi* (s.237-252) Ankara: Grafiker Yayınları).
- Karoğlu, A. K. & Atasoy, B. (2018). Sosyal medya kullanımı ile serbest zaman tatmini arasındaki ilişki. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14 (2), 826-839 doi: 10.17860/mersinefd.330525
- Kart, E. (2014). Boş zamanın çoklu tüketim mekânı olarak internet ve yeni yaşam tarzlarının inşası. *Global Media Journal: TR Edition* 5 (9), 180-218.
- Kaya, E. K. (2018). İtaatsizliğin toplumsal gösterimleri üzerinden ‘gençliğin’ dönüşümü: türk televizyon dizilerine eleştirel göstergebilimsel bir bakış. *Gençlik Araştırmaları Dergisi*, 6 (15), 71-90.
- Kavi, A. N. (2019). *Televizyonda yayınlanan internet dizileri üzerine bir inceleme: Fi dizisi örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 548789).
- Khashimov, M. (2020). Rusya federasyonu’nun gençlik politikası. İçinde (Ed. Özservet, Y. Ç. ve Bayraktar, H. K.), *Dünyadan farklı ülke örnekleriyle gençlik politikaları* (s.109-142). Ankara: Astana Yayınları.
- Kılıç, M. (2017). *Gençlik şiddet ve serbest zaman*. Düzce: Düzce Üniversitesi Yayınları.
- Kılıç, N. (2019). Geleneksel medya ile yeni medyanın karşılaştırılması: kuramsal bir analiz çalışması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 36, 227-239. Doi: <http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4923>

- Kıncal, R. Y., Şahin, Ç. & Tüzel, S. (2012). Arka sıradakiler dizisinde yansıtılan öğretmen, öğrenci, ebeveyn kimlikleri ve şiddet unsurlarının çözümlenmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 42 (193), 244-265.
- Kırık, A. M. (2015). İnternet teknolojisi ve sayısal yayıncılık bileşkesinde gelişen iptv'nin günümüzdeki durumu. İçinde (Ed. Özel, S.), *Yeni medya çağında televizyon* (s.129-170). İstanbul: Derin Yayınları.
- Knezevic, B, Falat, M. ve Mestrovic, I, S. (2020). Ines differences between x and y generation in attitudes towards online book purchasing. *Journal of Logistics, Informatics and Service Science*, 7,1, 1-16.
- Kocadaş, B. (2005). Kültür ve medya. *bilig*, 34, 1-13.
- Kocamış, T. U. (2020). Amerika birleşik devletleri'nde gençlik politikaları. İçinde (Ed. Özservet, Y. Ç. ve Bayraktar, H. K.), *Dünyadan farklı ülke örnekleriyle gençlik politikaları* (s. 391-404). Ankara: Astana Yayınları.
- Koç, B. (2020). *Din-suç ilişkisi: Bingör örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 658682).
- Koçyiğit, M. & Koçyiğit, A. (2018). Değişen ve gelişen iletişim: yazılabilir web teknolojisi (web2.0). İçinde (Ed. Çakmak, V. & Çavuş, S.) *Dijital kültür ve iletişim* (s. 19-45). Konya: Literatürk Academia.
- Kozan, E. (2022). Dijital film yapımında storyboard ve ön görselleştirme uygulamalarında yazılım kullanımı. *Medya Okuryazarlığı Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 23-40. doi: 10.5281/zenodo.7301555.
- Kozanoğlu, H. (1993). *Yuppies, prensler ve bizim kuşak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koroğlu, M. (2014). Tüketim kültürünün gençliğe etkisi üzerine bir değerlendirme. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 (4), doi: 10.19145/guifd.24164
- Köten, E. & Akdemir, H. E. (2021). Rap müzikte toplumsal cinsiyet temsilleri: toplumsal cinsiyet klişeleri, hegemonik erkeklik ve cinsiyetçilik. *Lectio Socialis*, 5 (1), 43-59. doi: 10.47478/lectio.839758.

- Lamb, S. V. (2018). *A Content Analysis of Relationships and Intimacy in Teen Dramas on Television* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Brigham Young University, ABD.
- Lüküslü, D. (2015). *Türkiye’de “gençlik miti” 1980 sonrası Türkiye gençliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lüküslü, D. & Yücel, H. (2013). 2000’li yılları gençlik üzerinden okumak. İçinde (Ed. Lüküslü, D. & Yücel, H.), *Gençlik halleri* (s.9-25). Ankara: Efil Yayınevi.
- Mammadova, M. (2015). Üniversite gençliği ve tüketim eğilimleri: Selçuk Üniversitesi örneği. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 393131).
- Marghitu, S. (2021). *Teen tv*. New York: Routledge.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Akınhay, O & Kömürcü, D.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mathis, C. E. (2017). *From liars to slayers: seeking a better understanding of the teen drama* (Yayımlanmamış doktora tezi). Middle Tennessee State University, ABD.
- Moseley, R. (2008). The teen series. İçinde (Ed. Creeber, G.) *The television genre book* (s. 52-54). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Meyer, M. D. E. & Wood, M. M. (2013). Sexuality and teen television: emerging adults respond to representations of queer identity on glee. *Sexuality & Culture*, 17, 434–448. Doi: 10.1007/s12119-013-9185-2.
- Mikos, L. (2016). Digital media platforms and the use of tv content: binge watching and video-on-demand in germany. *Media and Communication*, 4 (3), 154-161. doi: 10.17645/mac.v4i3.542.
- Moss, S. (2010). *Generational cohort theory*. *psychlopedia, key theories, developmental theories*. <http://www.sicotests.com/psyarticle.asp?id=374> adresinden elde edildi.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu anlamak*. İstanbul: Ayraç Yayınları.

- Mutlu, A. P. & Mutlu, E. M. (2014, Kasım). *Yaşam Boyu Öğrenme ve Akıllı Televizyonlar*. Tam metin bildiri, XIX. Türkiye’de İnternet Konferansı, İzmir.
- Nazlı, E. (2021). *Z kuşağının Youtube ile kurduğu ilişki ve içerik tüketimi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 664127).
- Nelson, R. (2008). *Costume drama*. İçinde (Ed. Creeber, G.) *The television genre book* (s. 49-52). Londra: Bloomsbury Publishing.
- O’Donnell, V. (2017). *Television criticism*. California: Sage Publications.
- Oduncu, P. & Karaduman, S. (2021). Türkiye’deki senaristlerin bakış açısıyla değişen dizi sektörü üzerine bir araştırma. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (36), 72-89. doi: 10.31123/akil.989010.
- Oğuz, G. Y. (2002). Televizyon durum komedilerinde anlatı yapısı. *Kurgu Dergisi*, 19, 9-23.
- Oğuz, T. (2013). *Gençlik kültürünün yeniden üretilmesi sürecinde popüler gençlik ve müzik dergilerinin dönemsel perspektiften incelenmesi: Hey ve Blue Jean dergileri örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 322030).
- Ormanlı, O. (2019, Nisan). *Online film platforms and the future of the cinema*. Tam metin bildiri, Communication and Technology Congress, İstanbul.
- Özbay, H. & Öztürk, E. (1995). *Gençlik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Özel, S. (2019). Televizyon taksonomisi: program türleri ve formatlar üzerine yaklaşımlar. İçinde (Erdoğan, İ.), *Türkiye’de televizyon formatları* (s.13-50). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özel, S. & Durmaz, T. (2021). Yeni nesil izleme pratikleri: tıkınırcasına izlemek. *Öneri Dergisi*, 16 (55) , 363-388. doi: 10.14783/maruoneri.791122.
- Özkar, M. (2021). Sinema anlatısında metaforik anlam yaratma çabası. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 65-80.
- Özkent, Y. (2020). Postmodernizmi Netflix’ten Seyretmek: Metinlerarasılıktan Nostaljiye Stranger Things. *Moment Dergi*, 7 (2), 314-333. doi: 10.17572/mj2020.2.314333

- Özkent, Y. & Can, A. (2021). Dizi anlatısında yeni üslup arayışları: fi'de bireycilik görünümleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (45), 276-289. doi: 10.52642/susbed.899328.R.
- Özkoçak, (2014). "Yeni"sini arayan iletişim. İçinde (Ed. Aytekin, M.), *Yeni(lenen) medya* (s.147-178). İstanbul: Kocav Yayınları.
- Özmen, S. (2014). *Radyo ve televizyon okumaları*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Özonur, D. (2010). Türkiye'de 'yeni orta sınıf' üzerine bir analiz: ıssız adam; 'yuppie' alper. *Marmara İletişim Dergisi*, 16, 187-200.
- Özsavcı, Ş. Ç. (2015). *Televizyon dizilerinde çizilen öğrenci, öğretmen ve okul yöneticisi profilleri*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 417640).
- Öztop, E. (2015). *Televizyon dizilerinde kurgusal mekân: dönem dizisi seksenler'de kurgusal mekân tasarımının analizi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 446636).
- Tükel Parker, İ. B. (2022). Z kuşağının tüketim tercihlerinde sosyal medya fenomenlerinin etkisi. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 5(4) 451-461. doi:10.26677/TR1010.2022.971.
- Page, A. (2008). Postmodern drama. İçinde (Ed. Creeber, G.) *The television genre book* (s. 54-60). Londra: Bloomsbury Publishing.
- Palaz, B. (2019). *Türkiye'de internet dizilerinin gelişimi ekseninde fantastik dizi kavramına bir örnek: Görünen Adam'ın göstergebilimsel analizi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 545230).
- Perasovic, B. (2014). Güncel bağlamda gençlik kültürü kavramı. İçinde (Yılmaz, V. & Bahçeci, D.) *Gençlerin siyasi katılımı* (s.89-98). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Pişkin, G. (2007). Binbir gece televizyon dizisi ve toplumumuzda kadın, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt IX, sayı:1, 195-215.
- Phillipson, C. (2017). Understanding the baby boom generation: comparative perspectives. *International Journal of Ageing and Later Life*, 2(2) 7-11.
- Rose, B. G. (1985). *TV genres: a handbook and reference guide*. USA: Greenwood Press.

- Ross, S. M. & Stein, L. (2008). *Teen television: essays on programming and fandom*. Kuzey Carolina: Mcfarland.
- Şahin, M. (2007). Sanayi toplumundan sanayi sonrası topluma farklılaşan gençlik hallerinin sosyolojik görünümü. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 157-177
- Şahin, M. & Şahin, G. (2016). Geleneksel medyanın yeni rakibi: yeni medya ve canlı yayınlar. *Yeni Medya*, (1), 50-63.
- Sandıkçıoğlu, B. (2014). *İkna Kuramları*. İçinde Mine Oyman (Ed.), *İkna edici iletişim*. Eskişehir: Aöf Yayınları.
- Sarı, Ü. ve Türker, H. (2021). Dijital platform kullanıcılarının izleme alışkanlıklarına yönelik bir araştırma: Netflix örneği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 59-80.
- Serttaş, A. (2018). Sinemada yabancılaşma ve teknoloji temalı distopya: siberpunk anlatı. *TRT Akademi*, 3 (5), 344-360.
- Sevindi, İ. M. & Katmer, G. (2020). Türkiye’de netflix’in serialler açısından genç geleneksel televizyon izleyici kullanım pratiklerine yansımaları. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 6 (1), 57-72. doi: 10.46641/medeniyetsanat.760492.
- Söğüt, F. (2020). *Dizilerin yeni mecrası olarak internet: televizyon dizileri ile internet dizileri arasında karşılaştırmalı bir analiz*. <https://www.researchgate.net/profile/Fatih-Soeguet/research> adresinden elde edildi.
- Sungur, Z., Karkıner, N., Güllüoğlu, F., Tonus, Ö., Sündal, F., Özgün, Y., Suğur, Y. (2014). Toplumsal yapıyı açıklayan kavram ve kuramlar. İçinde (Ed. Sungur, Z.), *Türkiye'nin toplumsal yapısı* (s. 2-26). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Şah, U. (2018). Anlatı çalışmaları. *Psikoloji ve Toplum*, 2, 5-16.
- Şahinbaş, Y. (2016). *Gençliğin siyaset algısı ve yönelimleri: Trakya üniversitesi öğrencileri üzerine bir çalışma*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 438471).

- Şardağı, E. & Yılmaz, R. A. (2017). Anlatı kuramı ve reklamda kullanımı: anlatı analizi çerçevesinde bir inceleme. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4 (2), 88-133.
- SEKAM, Türkiye Gençlik Raporu Gençliğin Özellikleri, Sorunları, Kimlikleri ve Beklentileri, İstanbul, 2016.
- Şengül, F. N. & Aydınalp, H. (2021). Yeni bir gençlik tipolojisi ve ölçek denemesi: hedonist gençlik. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1 (50), 124-138. doi: 10.17498/kdeniz.928671.
- Şimşek, H. S. (2018). Yaratıcı endüstri kavramı bağlamında televizyon filmi fenaryoları: Saruhan ve Pinhan örneği. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 529762).
- Şişman, Ç. E. (2013). Üst-orta sınıf genç istanbullular'ın gündelik dilindeki "öteki" temsilleri: "apaçi", "kıro", "amele", "varoş", "tiki", "concon", "ciks". İçinde (Ed. Lüküslü, D. & Yücel, H.), *Gençlik halleri* (s.72-93). Ankara: Efil Yayınevi.
- Taflinger, R. F. (1996). *Sitcom: what it is, how it works*, <http://www.wsu.edu/IJ.8080ftat1inger/sitexam.html> adresinden elde edildi.
- Tam, M. S. (2020). *Sosyal medya kullanım motivasyonlarının, sosyal medya fenomenlerinin kanaat önderliği rolü üzerine etkisi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 611146)
- Taner, H., And M. & Nutku Ö. (1966). *Tiyatro terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Taşçı, B. & Ekiz, S. (2018, Mayıs). *Serbest zaman aktivitesi olarak sosyal medya bağımlılığı*. 2. Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı: Eğlence ve Ürün Yerleştirme, İstanbul.
- TDK, <https://sozluk.gov.tr/>
- Tekke, Y. (2021). *Geleneksel medyadan sosyal ağlara, içeriğin dönüşümü: cüneyt özdemir youtube kanalı örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 697798).

- Temiz, E. (2019). *Toplumsal aidiyet ve duyarlılık ilişkisi bağlamında gençlik: İstanbul'daki üniversite öğrencileri üzerine bir araştırma*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 587702).
- Tezcan, M. (1997). *Gençlik sosyolojisi ve antropolojisi araştırmaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Tezcan, M. (2015). *Gençlik kültür ve toplum*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tıǧlı, Ö. (2012). *Subculture formation of working class youth in turkey: A field research on the case of 'apaches' in Turkey*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 321302).
- Timur, K. (2017). Kural tanımayan bir ideoloji: postmodernizm. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, Gelenek ve Postmodernizm Sayısı*, 1-9.
- Tonbuloǧlu, İ. (2013, Haziran). *Multimedya üzerine bir inceleme*. Tam metin bildiri, 4th International Conference on New Horizons in Education, Roma-İtalya.
- Törenli, N. (2005). *Yeni medya, yeni iletişim ortamı*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Tuǧtekin, P. (2020). *Dijital medyada televizyon dizilerinin deǧişen zaman ve mekân kurgusu: (puhu tv) 'şahsiyet' dizisi örneği*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 637140).
- Tuncer, M. U. (2016). Ağ toplumunun çocukları: z kuşağının kişilerarası iletişim becerilerinin çok boyutlu analizi. *Atatürk İletişim Dergisi*, (10), 33-46.
- Tülek, L. (2014). *Lümpen sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Türkavcı, E. & Kuruoǧlu, H. (2020). Çok güzel hareketler 2 ve güldür güldür show isimli komedi programlarında toplumsal cinsiyet rollerinin temsili. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 3 (2), 92-110. doi: 10.33464/mediaj.824018.
- Türkavcı, E. (2018). *Son dönem yerli komedi filmlerinde bir mizah unsuru olarak lümpenlik*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 525728).
- Türkdoǧan, O. (1985). *Sosyal şiddet ve Türkiye gerçeği*. Ankara: Mayaş Yayınları.

- Toğuşlu, C. (2021). *Dijital platformlar sonrası izleyici alışkanlıklarının kuşaklara göre değerlendirilmesi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 672498).
- Tosun, N. B. (2018). *Reklam yönetimi*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Tüysüz, D. (2017). Amerikan uygarlığı kuruluş mitinin inşası bağlamında western filmlerinde ceza ve adalet anlayışı. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (1), 266-280. Doi: 10.17680/erciyesakademia.291898.
- Ulusal Gençlik ve Spor Politikası Belgesi, 2013, Ankara.
- Uzun, A. (2022). Pembe ve mavi ikiliğine toplumsal cinsiyet bağlamında postmodern feminist bir yaklaşım. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 5 (1), 178-196. doi: 10.33708/ktc.1053437.
- Ünlü, S., Ünügür, N. A. & Kır, B. (2018). Popülerleşme sürecindeki altkültür temsilcilerinin yaşadığı çatışmalar: joker örneği. *Selçuk İletişim*, 11 (2), 5-20. doi: 10.18094/josc.414450.
- Vogler, C. (2011). *Yazarın Yolculuğu*. (Çev. Şahin, K.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Williams, R. (1960). *Culture and society 1780-1950*. New York: Anchor Books.
- Yağlı, S. (2012). 1990 sonrası türk medyasındaki değişim ve yeni söylem. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (23), 125-136
- Yaldız, T. (2015). *Avrupa ve Türkiye’de korku sineması imgelerinin kültürel ve tematik analizi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 418138).
- Yaman, Ö. M. (2013). Türkiye’de gençlik sosyolojisi çalışmalarına dair bibliyografik bir değerlendirme. *Alternatif Politika*, Cilt 5, Sayı 2, 114-138.
- Yaren, Ö. (2016). Sinemada anlatı kuramı. İçinde Özarslan, Z. (Ed.), *Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss.167-192). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yavuz, S. (2014). *Şiddetin sosyo-kültürel kaynakları ve medya metinleri aracılığıyla sunumu*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 358175).

- Yaylagül, Ş. (2017). Sosyal medya fenomenlerine bağlanmışlığın belirlenmesi: yükseköğretim öğrencileri üzerine bir uygulama. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (3), 219-235. doi: 10.30803/adusobed.349934.
- Yeldan, E. (2002). 1980 sonrası türkiye'sinde makroekonomik uyum süreçleri, *Birikim*, Sayı 152-153, 14-155.
- Yener, İ. (2021). *Televizyon dizilerindeki polis temsili ve bireylerin diziler bağlamında polis algısına yönelik görüşleri: behzat ç., börü, kanıt ve arka sokaklar dizi örnekleri üzerinde bir inceleme*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 697663).
- Yentürk, N. & Başlevent, C. (2012). Türkiye'de genç işsizliği: etkileyen faktörler ve politika önerileri. İçinde (Der. Yentürk, N., Kurtaran, Y. & Nemutlu, G.), *Türkiye'de gençlik çalışması ve politikaları* (s.345-379). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım Önk, Ü. (2011). Milenyum sonrası Türk televizyonlarında oluşan dizi kültürü ve toplumsal temsil sorunu (YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 289460).
- Yıldırım Önk, Ü. (2021). Sosyal televizyon bağlamında yerli dizilerin sosyal medya kullanımını üzerine bir inceleme: sen çal kapımı örneği. İçinde (Ed. Dingin, A. E.), *Disiplinlerarası yaklaşımla sosyal medya* (87-120). Konya: Literatürk Academia.
- Yıldırım Önk, Ü. ve Dabak Özdemir, B. (2022). Gençler yerli dizileri nasıl izliyor? türkiye'de yeni televizyon ekosistemi çerçevesinde eleştirel bir izleyici araştırması. *Intermedia International e-Journal*, 9(17), 357-378. doi: 10.56133/intermedia.1113459.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, N. G. (2020). *Post-television era in Turkey: An analysis of local TV series genres by streaming services*. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 638683).

- Yıldırım, F. & Tahiroğlu, B. T. (2006). İnternette türkçe kullanımı sorunları. türkçenin çağdaş sorunları. İçinde (Ed. Gülsevin, G. & Erdoğan, B.) *Türkçenin çağdaş sorunları* (359-378). Ankara: Gazi Kitabevi.
- Yılmaz, A. (2020). İran’da devrimi geleceğe taşıma projesi: hizbullahi genç. İçinde (Ed. Özservet, Y. Ç. ve Bayraktar, H. K.), *Dünyadan farklı ülke örnekleriyle gençlik politikaları* (s. 143-152). Ankara: Astana Yayınları.
- Yörükoğlu, A. (1988). *Gençlik çağı. ruh sağlığı ve ruhsal sorunlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yurdigül, Y. & Zinderen, İ. E. (2012). Yeni medyada haber dili (ayşe paşalı olayı üzerinden geleneksel medya ve internet haberciliği karşılaştırması). *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2 (3), 81-91.
- Yüksel, F. & Koçtürk, N. (2018). Evden kaçan çocuklar: sosyal destek düzeyleri ve psikososyal özellikleri. *OPUS International Journal of Society Researches*, 8 (15), 877-901. Doi: 10.26466/opus.425913.
- Zengin, F. (2022). Dijital akış platformlarının “yıkıcı” etkisi: sinemanın geleceğine dair güncel tartışmalar ve bir değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (47), 194-210. doi: 10.52642/susbed.1021531.

İnternet Kaynakları

- Erişim Tarihi: 10.04.2022 https://www.who.int/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1
- Erişim Tarihi: 15.04.2022 <https://www.un.org/esa/socdev/documents/youth/fact-sheets/youth-definition.pdf>
- Erişim Tarihi: 17.04.2022 https://pjp-eu.coe.int/documents/42128013/47261653/study_Final.pdf/642c51c1-34d7-4f03-b593-317bf1812009
- Erişim Tarihi: 20.04. 2022 <https://istatistik.yok.gov.tr/>
- Erişim Tarihi: 06.05.2022 <https://sozluk.gov.tr/>
- Erişim Tarihi: 09.05.2022 <https://data.tuik.gov.tr/Search/Search?text=%C4%B0%C5%9Fsizlik>
- Erişim Tarihi 10.05.2022 <https://www.yasalar.org/anayasa/madde-58/>

Erişim Tarihi: 10.05.2022

<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Isgucu-Istatistikleri-Mart-2022-45647>

Erişim Tarihi:10.05.2022

<https://www.statista.com/statistics/722965/g20-unemployment-rates/>

Erişim Tarihi: 10.05.2022 <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Isgucu-Istatistikleri-Mart-2022-45647>

Erişim Tarihi: 17.05.2022 <https://www.un.org/youthenvoy/2015/12/youth-violence-is-a-global-public-health-problem-who/>

Erişim Tarihi: 20.06.2022 <https://www.trthaber.com/haber/gundem/trtden-yeni-dijital-platform-hazirligi-cok-katmanli-cok-dilli-olacak->

Erişim Tarihi: 25.06.2022 <https://puhutv.com/>

Erişim Tarihi: 26.05.2022 https://mehmetapi.meb.k12.tr/icerikler/ailenin-temel-gereksinimleri-nelerdir_332199.html

Erişim Tarihi: 28.06.2022 <https://www.youtube.com/watch?v=ktgAbuiQlcY>

Erişim Tarihi: 28.06.2022 https://www.youtube.com/watch?v=-DJGaqqi0IA&list=PLE-zVlelcHZxTkr4hophSQNuo5Q9_LUPK

Erişim Tarihi: 29.06.2022

<https://www.oracle.com/tr/cx/advertising/measurement/ctv-vs-ott/>

Erişim Tarihi: 30.06.2022 <https://vodlix.com/blog/difference-between-vod-and-ott-and-the-terms-svod-avod-tvod>

Erişim Tarihi: 04.07.2022 <https://boxofficeturkiye.com/haber/turkiye-ve-dunya-genelinde-en-cok-abonesi-olan-dijital-yayin-platformlari--3084>

Erişim Tarihi: 04.07.2022 <https://www.uscreen.tv/blog/ott-statistics/>

Erişim Tarihi: 08.07.2022 <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/dizi-setleri-ayaklandi-16617558>

Erişim Tarihi: 08.07.2022 <https://www.birgun.net/haber/senaristler-deklarasyon-yayimladi-153441>

Erişim Tarihi: 11.07.2022

<https://tr.sputniknews.com/turkiye/201904171038785623-gulse-birsel-bir-daha-televizyona-100-120-dakikalik-dizi-yapmayacagim/>

Erişim Tarihi: 15.07.2022
<https://www.youtube.com/channel/UCFQ3Joj8PuZD5gWU-mgbEoQ/videos>

Erişim Tarihi: 16.07.2022 <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/disney-plus-gulse-birsel-ile-anlasti-1931183>

Erişim Tarihi: 20.07.2022
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/08/20190801-5.htm>

Erişim Tarihi: 21.07.2022
<https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2020/07/07/unal-sansuru-dogruladi-ask-101deki-osman-escinseldi>

Erişim Tarihi: 25.07.2022 <https://www.milliyet.com.tr/gundem/pek-yakinda-filmi-tvde-ilk-kez-tv8de-ekrana-geldi-izle-2150415>

Erişim Tarihi: 27.07.2022 <https://www.imdb.com/list/ls093350982/>

Erişim Tarihi: 28.07.2022 <https://www.kanal7.com/tv-filmi-arsiv>

Erişim Tarihi: 29.07.2022 <https://www.trt1.com.tr/tv/ev-sineması>

Erişim Tarihi: <https://www.worldometers.info/world-population/>

Erişim Tarihi: 30.07.2022 https://www.un.org/development/desa/youth/wp-content/uploads/sites/21/2019/08/WYP2019_10-Key-Messages_GZ_8AUG19.pdf

Erişim Tarihi: 30.07.2022 <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Gençlik-2021-45634>

Erişim Tarihi: 03.08.2022 <https://wearesocial.com/uk/blog/2022/01/digital-2022-another-year-of-bumper-growth-2/>

Erişim Tarihi: 03.08.2022 <https://www.nielsen.com/insights/2022/streaming-claims-largest-piece-of-tv-viewing-pie-in-july/>

Erişim Tarihi: 03.08.2022
<https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9906E6DD123DF93AA35751C0A9649D8B63.html>

Erişim Tarihi: 05.08.2022 <https://www.ipsos.com/tr-tr>

Erişim Tarihi: 10.08.2022 <https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-baskani-sahin-dijital-dunya-calistayina-katildi/3072>

Erişim Tarihi: 25.08.2022 <https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-baskani-sahin-dijital-dunya-calistayina-katildi/3072>

Erişim Tarihi: 04.09.2022 <https://22dakika.org/>

Erişim Tarihi: 15.09.2022 <https://boxofficeturkiye.com/dizi/the-shannara-chronicles--1322>



TEŞEKKÜR

Tez çalışmasının planlanmasında, yazımında ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalıőmamı bilimsel temeller ışığında yazmamı sağlayan danıőmanım Doç. Dr. Burcu Balcı ile tez jürimdeki tüm hocalarıma ve Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu, Prof. Dr. Kamile Oya Parker, Doç. Dr. Pınar Özgökbel Bilis hocalarıma, aileme ve tez sürecinde desteğini esirgemeyen Elif Şahin'e teőekkürlerimi sunarım.



ÖZGEÇMİŞ

Radyo, TV ve Sinema Bölümündeki lisans ve yüksek lisans eğitimini Yaşar Üniversitesi'nde tamamladı. Yüksek lisans tez çalışması; *Son Dönem Yerli Komedi Filmlerinde Bir Mizah Unsuru Olarak Lümpenlik*. 2023 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, TV ve Sinema Programında doktorasını tamamladı. Ulusal ve uluslararası akademik çalışmaları bulunmakta. Sektördeki metin yazarlığı ve içerik editörlüğü tecrübesine ek olarak *910.000* (2015) ve *Özne* (2020) isimli yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği kısa filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde yer aldı.

