

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**SİMÜLASYON TEORİSİ BAĞLAMINDA GÜNDÜZ KUŞAĞI
TELEVİZYON PROGRAMLARINDA ŞİDDETİN SUNUMU:
GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET FURKAN TATOĞLU

İstanbul, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**SİMÜLASYON TEORİSİ BAĞLAMINDA GÜNDÜZ KUŞAĞI
TELEVİZYON PROGRAMLARINDA ŞİDDETİN SUNUMU:
GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET FURKAN TATOĞLU

Danışmanı: DR. ÖĞR. ÜYESİ YALÇIN YILMAZ

İstanbul, 2023

ÖZET

Jean Baudrillard'ın 1970'li yıllarda üzerine çalışmaya başladığı Simülasyon Teorisi, Batı uygarlığının kurmuş olduğu sistemin amacını, hedeflerini, fikirlerini ve illüzyonunu kaybettiğini ortaya koyan temel bir kavramdır. Bu evrende gerçeklik başta olmak üzere demokrasi, insan hakları ve değerleri, ideoloji ve özgürlükler, insana ait gerçek duygu ve düşünceler anlamını yitirmiştir. Simülasyon evreni artık imaj ve imgelerin, dezenformasyon ve spekülasyonların var olduğu bir dönemi işaret etmektedir. Simülasyon çağında kaybedilen tüm bu değerler, televizyon başta olmak üzere kitle iletişim araçları vasıtasıyla yeniden üretilmektedir. Kaybedilen gerçeklik, simülakrlar aracılığıyla imge ve göstergeler arasına gizlenerek, bir gerçeklik olarak algılanan görünümlere dönüşmektedir.

Simülasyon çağında ülkemizde giderek daha büyük bir sorun haline gelen televizyon programlarındaki şiddet unsurunun da ekranlarda sürekli olarak yeniden üretimi yapılmaktadır. Gündüz kuşağında yayınlanan ve gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı programlarda şiddet unsurunun yoğun olarak işlendiği TV içeriklerin başında gelmektedir. Bu programlar, toplum içerisinde meydana gelen ve şiddetin uç noktalarını temsil eden olayları kasıtlı olarak seçerek ekranlara getirmekte ve insana ait gerçek hikayeleri manipüle ederek reyting amacı doğrultusunda kullanmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, televizyonun dramatik kurgusal sürecinden geçen ve geçmişte bir gerçekliğe sahip olan gerçek hayat hikayelerinin nasıl gösteriye dönüştürülerek sunulduğu sorgulanmıştır. Bir şiddet unsuru olarak karşımıza çıkan gerçek hayat hikayeleri programlarındaki şiddet olgusunun sunumunun nasıl yapıldığı, şiddetin gerçekliğinin nasıl yeniden üretildiği ve hipergerçekleştirildiği çalışmanın amacı doğrultusunda araştırılmıştır. Bu çerçevede gündüz kuşağının popüler bir gerçek hayat hikayeleri programı olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” TV programı örneklem olarak ele alınarak son dört sezondan birer bölümü içerik çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Simülasyon, Simülakr, Hipergerçeklik, Şiddet, Televizyon Programları

ABSTRACT

Simulation Theory, on which Jean Baudrillard came into studying in 1970s, is a concept that essentially reveals that the system established by western civilization has lost its purpose, ideas, goals and illusion. Maintained by Baudrillard, humanity, particularly in the West, lives in a simulation universe. In this universe, reality, democracy, human rights and values, ideology and freedoms, and actual senses and thoughts that once existed and associated to humanity have lost their signification. The simulation universe now indicates a period in which images and imageries , additionally, disinformation and speculations prevail. All these values lost in the era of simulation are reproduced through mass media, remarkably television. The vanished reality is transformed into images perceived as reality by being hidden between images and signs through simulacra.

The fact of violence in television programs, which has become a flourishing problem in our country in the age of simulation, is constantly replicated on the screens. The reality shows dealing with real-life stories, broadcasted in daytime generation, are also programs in which the domain of violence is intensely handled. These programs intentionally display by picking out the incidents standing for the extremes of violence in the society. In this context, in this study, it was investigated that how real life stories modified through the fictional process of television and had a reality in the past, were converted into a show in such programs and hyperrealized. The aim of the study is to reveal that how the phenomenon of violence in real life story programs, which we come up as a dominant of violence, is presented and a synthetic violence reality is produced. In this sense, "Muge Anlı ve Tatlı Sert" TV program, which is a popular reality show instance of the daytime generation, was taken as a sample and one episode of each of the four seasons chosen retrospectively from today was analyzed by content analysis.

Keywords: Simulation, Simulacra, Hyperreality, Violence, Television Shows,

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
TABLO LİSTESİ.....	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİMÜLASYON TEORİSİ VE TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ

1.1. SİMÜLASYON TEORİSİ	3
1.1.1. Simülasyon Evreni ve Televizyon	7
1.1.2. Simülakrlar Evreninde Şiddet	12
1.1.3. Sanal Kavramı; Kitleleşme	18
1.1.4. Hipergerçeklik Kavramı.....	22
1.2. KAVRAM OLARAK ŞİDDET TANIMI VE TÜRLERİ	27
1.2.1. Sözlü Şiddet	28
1.2.2. Fiziksel Şiddet.....	28
1.2.3. Psikolojik (Duygusal Şiddet)	29
1.2.4. Cinsel Şiddet	30
1.2.5. Ekonomik Şiddet.....	31
1.3. TELEVİZYON VE TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ	31
1.3.1. Tür Kavramı.....	35
1.3.2. Program Türlerin Sınıflandırılması.....	37
1.3.2.1. Haber Programları.....	40

1.3.2.2. Güncel Programlar	43
1.3.2.3. Kültür Programları	44
1.3.2.4. Eğitim Programları.....	44
1.3.2.5. Drama Programları.....	45
1.3.2.6. Eğlence Programları.....	46
1.3.2.7. Çocuk Programları	47
1.3.2.8. Ticari İletişim ve Tanıtım Programları	48
1.3.2.9. Gerçek Yaşamlar.....	49
1.3.2.9.1. Reality Show Programları.....	49
1.3.2.9.2 Gerçek Hayat Hikayeleri Programları	51

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ: ŞİDDET OLGUSU VE TELEVİZYONDA GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ

2.1.GERÇEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİM AYGITI TELEVİZYON VE HİPERGERÇEKLİK

2.1.1. Televizyon Ekranında Simülakra Dönüşen İmge	53
2.1.2. Televizyonda Hipergerçekliğin Cazibesi	57
2.1.3. Gösteri Çağında Televizyon Fantazmaları: Kurmaca	62

2.2.SİMÜLASYON ÇAĞINDA GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARI VE ŞİDDETİN GERÇEKLİK MÜCADELESİ: KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

2.2.1. Parasosyal Etkileşim Bağlamında Şiddet.....	67
2.2.2. Uyarma Kuramı Bağlamında Şiddetin Yansıması	69
2.2.3. Yetiştirme Teorisi Bağlamında Şiddet Olgusu	70
2.2.4. Toplumsal Öğrenme Kuramı Bağlamında Şiddetin Rol Model Boyutu.....	73
2.2.5. Vasat Dünya Sendromu	75

2.3.GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARI VE ŞİDDET OLGUSUNUN YENİDEN ÜRETİMİ.....

2.3.1. Gerçek Hayat Hikayeleri Programlarında Bir Eğlence Ekonomisi: Şiddet Akımı.	77
2.3.2. Gerçek Hayat Hikayeleri Programları ve Gösterisel Şiddet	82
2.3.3. Gerçek Hayat Hikayeleri Programlarında Simülakra Dönüşen İzleyici	86
2.4.ŞİDDET İMGESİNİN TEZAHÜRÜ: GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARI	89
2.4.1. Didem Arslan Yılmaz’la ile Vazgeçme	89
2.4.2. Esra Erol’da	90
2.4.3. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı	90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİMÜLASYON TEORİSİ BAĞLAMINDA GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARINDA ŞİDDETİN SUNUMU: MÜGE ANLI İLE TATLI SERT ÖRNEĞİ

3.1. ÇALIŞMANIN PROBLEMİ.....	91
3.2. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	91
3.3. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI	92
3.4. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ VE MODELİ.....	93
3.5. ÇALIŞMANIN TEMEL VARSAYIMLARI VE SORULARI	95
3.6. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZ.....	96
3.6.1. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı Künyesi	96
3.6.1.1. Oturma Düzeni.....	97
3.6.1.2. Dijital Ekran.....	98
3.6.1.3. KJ-VTR.....	99
3.6.1.4. Naklen Yayın Bağlantıları	100
3.6.1.5. Kamera Açısı ve Teknikleri.....	101
3.6.2. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 12. Sezon 2358. Bölüm Özeti	102
3.6.3. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 13. Sezon 2703. Bölüm Özeti	103
3.6.4. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 14. Sezon 2950. Bölüm Özeti	104

3.6.5. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 15. Sezon 3020. Bölüm Özeti	104
3.7. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMLANMASI	105
3.7.1. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 12. Sezon 2358. Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	106
3.7.1.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi	111
3.7.1.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi	113
3.7.1.3. Cinsel Şiddet Kategorisi	116
3.7.2. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 13. Sezon 2703. Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	116
3.7.2.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi	122
3.7.2.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi	124
3.7.2.3. Cinsel Şiddet Kategorisi	126
3.7.3 Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 14. Sezon 2950. Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	127
3.7.3.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi	132
3.7.3.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi	134
3.7.3.3. Cinsel Şiddet Kategorisi	136
3.7.4 Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 15. Sezon 3020. Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	137
3.7.4.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi	140
3.7.4.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi	141
3.7.4.3. Cinsel Şiddet Kategorisi	143
SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA	150

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: 12. Sezon 2358. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler ve Simüle Edilen Süre.....	107
Tablo 2: 13. Sezon 2703. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler ve Simüle Edilen Süre.....	118
Tablo 3: 14. Sezon 2950. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler ve Simüle Edilen Süre.....	128
Tablo 4: 15. Sezon 3020. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler ve Simüle Edilen Süre.....	138
Tablo 5: Tüm Bölümlerdeki Toplam Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler ve Simüle Edilen Süre.....	144

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No:

Şekil 1: Müge Anlı İle Tatlı Sert Program 12. Sezon 2358. Bölüm Oturma Düzeni Görseli.....	96
Şekil 2: Müge Anlı İle Tatlı Sert Program 15. Sezon 3020. Bölüm Dijital Ekran Görseli.....	97
Şekil 3: Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı 14. Sezon 2950. Bölüm KJ-VTR Görseli.....	98
Şekil 4: Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı 14.Sezon 2950. Bölüm Naklen Yayın Bağlantıları Görseli.....	99
Şekil 5: Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı 13.Sezon 2703. Bölüm Kamera Açısı ve Teknikleri Görseli.....	100

GİRİŞ

Baudrillard, on sekizinci yüzyıldan 1970’li yıllara kadar devam eden süreçte gerçek ve gerçekliğin egemen olduğu bir dünyayı betimlemektedir. Bu dünyada, toplumsal düzen ve ideolojik görüşlerin belirlediği bir değerler sistemi var olmuştur. Ancak simülasyon evreniyle birlikte her bir olgunun gerçekliği hipergerçekliğe dönüşmüş, tüm bu değerler sistemi alt üst edilerek, sentetik ve yapmacık bir çağın başlamasına neden olmuştur. Bu çağda tüm olguların bir ileri boyutu oluşturularak orijinalliklerine son verilmektedir. Toplum yerine toplum-ötesi, politika yerine politika- ötesi, kültür yerine kültür-ötesi vardır (Adanır, 2017: 31). Gerçekliğin sonsuz sayıda üretildiği simülasyon evreninde başta televizyon olmak üzere kitle iletişim araçları, için için kaynayan egemen bir süreci betimleyen dinamikler olarak ortaya çıkmaktadır. Tüm bu araçlara yüklenen misyon, kaybedilen “simgesel” anlamın “maddi” varlığını sürdürebilmesi için değerler sisteminin yeniden üretimi yapılması üzerinedir.

Türkiye’de 2000’li yıllardan itibaren popülerliğini arttırmış olan gündüz kuşağı programları, izleyici tarafından en çok tüketilen televizyon ürünlerinden bir tanesi haline gelmiştir. Bu tür programların popülerliği ve bu çerçevede elde edilen maddi gelirler, günümüzde hemen hemen her televizyon kanalında belirli zaman aralıklarında yayınlanan popüler bir tür olmasına neden olmuştur. Çalışmanın kapsamını gerçek yaşam hikayeleri program türünün bir alt formatını oluşturan gerçek hayat hikayeleri programları oluşturmaktadır. Genellikle gündüz kuşağı olarak adlandırılan zaman diliminde yayınlanmaktadır. Gündüz kuşağı programı olarak da adlandırılabilen bu tür programlar, ilk üretilmeye başladıkları dönemde insanların hayatlarını kolaylaştıran ve pratik çözümler sunan bir yapıdayken günümüzde, giderek artan maddi talepler nedeniyle içerisinde şiddet unsuru barındıran ve bu şiddetin kurgulanarak ve gösteriye dönüştürülerek sunulan biçimleri yer almaktadır. Günümüz gündüz kuşağı televizyon programları artık insan yaşamına değinen, kültür seviyesini arttırmaya yardımcı bilgiler sunan, insanların hoşça vakit geçirdikleri bir televizyon içeriği olmaktan çıkarak şiddetin, kaosun ve post apokaliptik simülasyon evreninin birer aynasına dönüşmektedir. Giderek ciddileşen etik sorunların meydana geldiği bu program türü; hakaret, küfür, tehdit etme gibi sözlü ve duygusal şiddetin, çeşitli araç ve gereçlerin kullanılarak kasten yaralama, öldürmeye teşebbüs, cinayet, dayak atma gibi fiziksel şiddet eylemlerinin, taciz, tecavüz gibi cinsel şiddet içeriklerinin ve buna

benzer diğ er Şiddet türlerinin meydana geldiği arenalara dönüşmüştür. Bu doğrulta çalışmanın amacı, Türk televizyonlarında yayınlanan gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı gündüz kuşağı televizyon programlarında Şiddet ve Şiddet unsuru oluşturabilecek hal, hareket ve eylemin olup olmadığını saptamaktır. Diğ er taraftan çalışmanın bir başka amacı da hem literatüre bir katkıda bulunmak hem de bu tür programları tüketen izleyicilerin bilinç katsayısının arttırılmasını sağlamaktır.

Tezin birinci bölümünde, çalışmanın kavramsal ve kuramsal  er evesi olan Simülasyon Teorisi bağlamında literatür taraması yapılarak temel kavramları olan simülasyon, gerçeklik, hipergerçeklik, simülakr ve sanal kavramlarına değinilmektedir. Bunun yanı sıra Şiddet ve Şiddet türleri derinlemesine araştırılarak çalışmada kullanılacak türlerinin literatür taraması yapılmaktadır. Aynı zamanda televizyon ve televizyon program türlerine ilişkin literatür bilgileri de eklenerek tezin birinci bölümü bitirilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde kavramsal ve kuramsal  er eve bağlamında simülasyon evreninde televizyona yüklenen misyonlar çeşitli başlıklar altında incelenerek literatür bilgisi ışığında yorumlanmaktadır. Çalışmanın kapsamını oluşturan gündüz kuşağı programları da kuramsal  er eve bağlamında yorumlanmaktadır. Çalışmanın    nc  bölümü ise seçilen örneklem olan Müge Anlı ile Tatlı Sert programının son dört sezonundan raslantısal olarak seçilen dört bölümünde var olduğu gözlemlenen Şiddet unsurunun sunumunun nasıl yapıldığı derinlemesine incelenerek içerik analizi yöntemiyle bu eylemler somut verileri dönüştürülmektedir. Eğer Şiddet unsunu var ise program karakterleri tarafından bu tutum ve davranışların nasıl gerçekleştirildiği ve sunulduğu, çalışmanın alanyazında yararlanılan akademik bilgiler ve elde edilen bilgiler ışığında betimsel olarak yorumlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİMÜLASYON TEORİSİ VE TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ

1.1. SİMÜLASYON TEORİSİ

Jean Baudrillard'ın 1970'li yıllarda üzerine çalışmaya başladığı ve 1980'li yılların başı itibarıyla “Simülasyon Kuramı” olarak adlandırılan simülasyon kavramı, zaman zaman dünyayı da kapsıyor olmasıyla birlikte batı uygarlığının oluşturmuş olduğu sistemin amacını, hedeflerini ve fikirlerini çoktan aşıp geçtiğini, illüzyonunu kaybedip hangi yöne gideceğini bilmediği ve kendi etrafında dönerek kısır bir döngü oluşturduğunu ortaya koyan kavramdır. Batı, sahip olduğu “simgesel” anlamını yitirmiştir. Ancak bu duruma karşın, “maddi” (Adanır, 2017: 27) varlığını sürdürebilmek ve bu olguyu kaybetmemek amacıyla bitmişliğini imgeler ardında gizlemeye gayret etmektedir. Daha açık bir ifade ile simülasyon, Batı uygarlığının yok oluş sürecini gizlediği evrenin kendisi olarak ortaya çıkmaktadır. Ortada gerçek, gerçeklik, toplumsal, illüzyon diye bir şey kalmadıysa kuram, kurmaca gibi olgularda var olamaz. Bu sebeple Baudrillard, başkaları tarafından “Simülasyon Kuramı” olarak adlandırılan bu çözümlemeleri, patafizik (düşsel bilimler) özelliklere sahip ironik bir kuram olarak tanımlamaktadır (Adanır, 2008: 22).

Simülasyon, “*Bir araç bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesidir*” (Baudrillard, 2021: 7). En basit tanımıyla olmayan bir şeyi veya olguyu var gibi göstermek olarak tanımlanabilmektedir. Simülasyon günümüzde teknolojik bir terim olarak algılanmaktadır. Bu şekilde kullanılmasının temel nedeni bir simülasyon teknolojisi ve tekniklerinin (uçak, eğitim simülatörü vb.) günümüz teknolojisi ile üretilmesidir. Ancak Baudrillard'ın bahsettiği sadece teknolojik bir terim değil, toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik alanı kapsayan bir olgu, (Adanır, 2017: 14) iletişim, sibernetik ve sistemler kuramındaki devrimini açıklayan temel bir kavramdır (Dağ, 2011: 166).

Simülasyon teorisini bir harita örneği üzerinden tanımlayan Baudrillard, geniş sınırları olan imparatorluğun yüz ölçümü ile imparatorluğa ait haritanın eşit boyutlara sahip bir

belgeye dönüştürülmesinden bahsetmektedir. Haritacılar tarafından çizilen bu belge ile imparatorluğun giderek küçülmesi sonucunda harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da bir referans sistemiyle bir ilişkisinin kalmadığına ve bu masal ile gerçekliğin yerini simülakrların aldığı bahsetmektedir (Rigel vd. 2005: 212). Bu tanımlama ile ortadan kalkan şey metafizik bir anlam olmakla birlikte bundan böyle gerçek ve gerçeklik arasından düşsel bir beraberlik olmayacaktır. Gerçekliğin günümüzde artık işlemsel bir görünüme sahiptir ve gerçek denilen olgu, akılcı bir görünüme sahip olmaksızın hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından sonsuz sayıda üretilebilmektedir (Baudrillard, 2021: 14-15). Baudrillard, gerçeğin artık geri döndürülemeyeceği bir simülasyon çağına girdiğimizi ilan etmektedir.

Simülasyon en net ifadeyle, bir köken ya da gerçekliği pasivize edilmiş gerçeğim modeller aracılığıyla sonsuz sayıda üretilmesine “hipergerçek” yani simülasyon denir. Düşünre göre simülasyon ve hiper-gerçek kavramlarını benzer anlamda kullandığı için simülasyon kavramı yerine hiper-gerçek kavramının kullanılması bir engel teşkil etmemektedir (Dağ, 2011: 167). Simülasyon ancak “*gerçekliğin evreniyle*” karşılaştırıldığında onun ne olup ne olmadığı hakkında fikir sahibi olunabilir. Baudrillard, on sekizinci yüzyılda başlayan ve 1968 yılına kadar devam eden süreçte gerçek ve gerçekliğin egemen olduğu bir dünya var olduğunu belirtmektedir. Bu dünyada toplumsal/sınıfsal bir düzen, burjuva/köylü/kapitalist/emekçi vb. sınıfların oluşturduğu ekonomik bir yapı, bunun yanında kapitalist, sosyalist ve komünist dünya görüşlerinin belirlediği bir değerler sistemi var olmuştur. Bu sistemlerin oluşturduğu “illüzyonlar” bir tarih sahnesi, politik bir alan ve kültürel bir olgu oluşturmaktaydı. Ancak simülasyon evreni ile görünüm evrenine geçilmiştir. Gerçekliğin egemen olduğu göstergeler (gösterge: gösteren/gösterilen) bu evrende içeriklerini yitirmiş sözde birer gösterge olarak adlandırılacak görünüme bürünmüştür. Göstergeler işlevseldir ancak görünüm işlemseldir (Adanır, 2017: 29, 31).

Gerçek ya da hakikatle bir bağlantısı kalmayan böyle bir uzama geçildiğinde bizi tüm gönderen sistemlerinin saf dışı bırakıldığı bir simülasyon çağı karşılamaktadır. Bu simülasyon çağında bir taklit, yer değiştirme, suret ya da parodiden değil, aslı yerine gösterileri konulmuş bir gerçek, başka bir ifade ile her türlü gerçek işleyiş yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz edilmektedir (Baudrillard, 2021: 13-14).

Baudrillard “*sahip olunan şeye sahip değil gibi yapmayı*” gizlemek (dissimüler), simüle etmeyi ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmak olarak tanımlamaktadır. Birincisi yapısal olarak bir varlığa (şu anda burada bulunmayana) ikincisi ise yapısal olarak bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektedir. Ancak bu süreç salındığı kadar kolay bir süreç değil, aksine daha karmaşık bir şeydir. Çünkü simüle etmek ‘miş’ gibi yapmak değildir (Baudrillard, 2021: 15-16). Gizlemek bir varlığa, simüle etmek ise yokluğa işaret etmektedir. Baudrillard simülasyonu daha iyi tanımlama amacıyla bir hasta örneğini öne sürmektedir. Örneğe göre hastaymış gibi davranan kişi bizi hasta olduğuna ikna etmeye çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise hastalığa ait bulgu ve semptomların görüldüğü kişidir. Bu noktada yaşadığımız evren kuramcı tarafından “gibiler evreni” olarak tanımlanmaktadır. Baudrillard’ın metinlerinde geçen “simülakr” kavramı ise “imaj, idol” anlamına geldiği gibi, bu durum bir simülasyonun görünümü temsil etmektedir (Baudrillard, 2000: 10).

Günümüzde gerçek kalmamıştır ve sistem hakikatin olmadığını gizlemeye çalışmaktadır. Gerçek artık bir ütopyadır ve bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı yoktur, çünkü ütopya, kaybedilen maddeyi yeni baştan düşlemek gibi bir şeydir. Artık ölümcül bir yok olma biçimi yerine fraktal bir dağılma biçimi vardır. Bu evrende hiçbir şey (Tanrı bile) ölümle yok olmamaktadır. Hızla çoğalarak, sirayet ederek, doygunluk ve saydamlıkla, simülasyonun yayılması ve aktarımı yoluyla yok olmaktadır (Baudrillard, 2021: 11, 180).

Baudrillard simülasyonu örneklendirmek adına ordudan ve dinden örneklere yer vermektedir. Hakikat ilkesinin yerini alan simülasyon ile ordunun, içerideki çürüklerin tespitinde zorluk çekildiğine, deli ve simülatörler arasındaki farkı anlayamadığına vurgu yapmaktadır. Din konusunda ise Baudrillard tanrısal gücün yeniden canlandırılmayacağına karşı çıkarak, tanrısal gücü canlandırabilecek olan simülakrlardan bahsetmektedir.

“Tanrı bile simüle edildikten yani Tanrıya olan inanç, göstergelerine indirgenebildikten sonra gerisini varın siz düşünün! İşte o zaman bütün sistem yer çekiminin etkisinden kurtulmuş bir kütle, devasa bir simülakra dönüşmektedir. Bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdır yani gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen, hiçbir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde, gerçeğin değil yalnızca kendi kendinin yerine geçebilen bir şeydir” (Baudrillard, 2021: 21).

Simülasyon evreninde şeyler kökenden yoksundur. Her şey birbirine geçmiştir, ne bir geçmiş ne de bir geleceği vardır. Fiziksel bir görünüme sahip olmadığı gibi geçilebilmesi de olanaksız bir yapıdadır. Bu evren hem gerçek hem de hiper-gerçek bir evrendir. Gerçeğin örtüsü üzerinden kaldırıldığında gerçek olarak varlığını sürdürdüğünü düşünmemek gerekir. Dolayısıyla “*gerçekliğin çıplak bir yaşamı yoktur*” (Baudrillard, 2021: 31,126).

Simülasyon daima gerçekten daha etkilidir. Düşünre göre nükleer bir felaket simülasyonu, toplumları ve devletleri baskı altına alıp belirli bir genel caydırma ve güvenlik stratejisi altından disiplinli bir şekilde yönlendirerek onları çatlak ve kaçak metafiziğine uygun hale getirmeyi amaçlamaktadır. Zaten dünyada nükleer bir felaketin gerçekleşmemesi gerekir. Toplumları baskı altında tutma ve korkutma politikası böyle bir nükleer savaşın var olabileceği üzerine kurgulanmıştır. Nükleer bir savaş başlatmak yerine dur durak bilmeyen haber enformasyonu altında homeopatik, moleküler dozlarla şırıngalanan korku, zihinsel felaket simülasyonu oluşturarak zihinsel bir bozukluğa yol açabilecek gerçek bir yöntemdir. Asla biyolojik ya da radyoaktif yöntemler değildir (Baudrillard, 2021: 85-86).

Baudrillard “simülasyon çağında” yaşadığımızı ileri sürmekte ve bu akılcı, daha özlü bir dünyanın artık geride kaldığı anlamına gelmektedir. Kuramcı, düşselliğin ve simülasyonun en iyi örneklerinden biri olarak Disneyland’ı örnek olarak vermektedir. Disneyland, bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir model olarak gören düşünür, onun korsanlardan, geleceğin dünyasından vb. şeylerden oluşan bir illüzyon ve fantazm oyunu olduğunu iddia etmiştir (Rigel vd. 2005: 235). Kalabalıkları buraya çeken şey, gerçek Amerika’nın çelişkileri ve güzellikleriyle minyatürleşmiş toplumsal bir mikro kozmosa benziyor olmasıdır. Disneyland “gerçek” ülkenin, “gerçek” Amerika’nın bir Disneyland’e benzediğini gizlemeye yaramaktadır. Disneyland’in insanlara sunduğu düşsellik ne gerçek ne de sahtedir, burası gerçek adlı kurmacayı simetrik bir şekilde yeniden üreten bir ikna makinesidir (Baudrillard, 2021: 21-29). Tüm Disneyland’de seyirci ve yer göstericiler dışından her şey tamamen gerçek değil, birer simülakrdır. Disneyland dünyasında her şey ilkel ve bir canavar gibi tasvir edilmiştir. Anacak bu ilkelik ve canavarlık öteki dünya ütopyasının görüntüsünden başka bir şey değildir. Disneyland, simülasyonun simülasyonudur çünkü ‘model’ bir simülasyon olduğundan gerçek bir simülasyon değildir (Akay, 2002: 14). Başka bir deyişle gerçek ile görüntünün ve hayalin birbirine karıştığı bir simülasyon dünyasıdır. Disneyland’in en klasik oyunlarından biri olan simülasyonlu denizaltı yolculuğu

üzerinden simülasyon kavramını örneklendiren Ritzer, (2011: 146-147) insanların hemen yakınlarındaki “hakiki” bir akvaryum yerine, simülasyonlu denizaltı oyununu merak ettiğini belirtmektedir. Çünkü simülasyon evreni ve yeniden üretilen simülasyonları, gerçeklikten daha gerçek bir büyüğü evrendir. Akvaryumda daha fazla uzakta olmayan denizin bir simülasyonudur.

Baudrillard, Lescaux’daki simüle edilmiş bir mağara örneğine yer vermektedir. Orijinal hali korunması bahanesi ile mağaraya ziyaret yasaklanmış, beş metre ötesine aynı mağaranın bir emsali inşa edilmiştir. Baudrillard Lescaux mağarasını ziyaret edenlerin çoğunun mağaranın ve fresklerini taklidini ziyaret ettiklerinin bile farkında olmadıklarına ve asıl mağaranın nerede olduğuna dair herhangi bir bilgilerinin olmadığına vurgu yaparak, bu söylem üzerinden “*artık orijinal olmadığını bile bilmediğimiz bir dünyada yaşayacağız*” diyerek içerisinde yaşadığımız simülasyon evrenine atıfta bulunmuştur (Baudrillard, 2015: 64). Simüle mağarayı yapmak orijinal mağaradan çok daha kolaydır. Bizzat kendileri simülasyon olan insanlar mağaraları değiştirmeye başlayınca simülasyona dönüştürmeye başlamaktadır. Bu nokta oldukça önemlidir. Çünkü birçok “hakiki” ortam gerçekliğin yeniden üretildiği alanlardır ve simüle edilmiş ortamları kontrol etmek gerçek ortamları denetlemekten çok daha kolaydır. (Ritzer, 2011: 150, 151). Baudrillard’ın da vurguladığı gibi artık gerçeklik yoktur ve her şey simülasyondur.

Simülasyon tersine döndürülmesi giderek güçleşen hatta imkansızlaşan bir olguya dönüşmektedir. Bunu yapmasında bizi kaplayan gerçekliğin suskunluğu ve mevcut iktidarlarında bir simülasyon aracına dönüşmesi bu süreçte pozitif katkıda bulunmaktadır. Simülasyon evreninde doğru-yanlış üzerine kurulu bir gerçeklik yoktur. Simülasyon doğru ve yanlış modelleri yok eder. Çünkü artık doğru ya da yanlış nedir bilinemez (Akay, 2002: 18).

1.1.1. Simülasyon Evreni ve Televizyon

Simülasyon çağı artık demokrasinin, insan hakları ve değerlerinin, ideoloji ve özgürlüklerin, insan gerçekliğine ait olan gerçek duygu, düşünce ve fikirlerin anlamını kaybettiği, Baudrillard’ın tabiriyle içe gömüldüğü bir dönemi işaret etmektedir. Bu çağ artık imaj ve imgelerin, dezenformasyon ve spekülasyonun çağıdır ve belki de en önemlisi anlamın kaybedildiği bir dönemdir. Bu evrende televizyon başta olmak üzere kitle iletişim araçlarına yüklenen temel misyon, kaybedilen anlamın yeniden üretilmesidir. Baudrillard’a göre bu

simgesel, çekici, çarpıcı ve öznel bir devrim değil, anlaması, anlaşılması ve açıklanması güç, ironik bir devrim olacaktır. Bu çağda iletişim araçlarının ilettiği mesajın artık ölümcül bir hastalık olarak nitelendirilen içe gömülmenin elinden kaçıp kurtulmasının imkansızlaşarak, irade ve temsil etme kavramlarını alt üst ederek anlamı yitirmektedir. Her insanın kişisel arzusu, vücudu, seçim olanağı ve özgürlüğe sahip olma imkanını elinden alacaktır (Baudrillard, 2011a: 123).

Simülasyon, gerçeğin kendini kaybetmiş bir biçimdir. Televizyon yani o küçük ekrandan yansıyan tüm gerçeklik insanın başka bir şey düşünmeye veya odaklanmasına izin vermeyecek kusursuz bir ardışık düzen ilişkisi içinde, yani hem görmeye alışık olmadığımız hem de kendini tekrarlayan bir şekilde sunulmaktadır. Bu yöntem onların anlamdan yoksun ve durmaksızın birbirlerini izlemelerini sağlamaktadır (Baudrillard, 2011a: 10). Arayüzeyde, ilgili kişilikler bir fişle elektrik prizi gibi birbirine bağlanmaktadır. İletişim anlık bir devre aracılığıyla birbirine bağlanır ve iyi bir iletişim hız gerektirir. Bu akış içerisinde sessizliğe yer yoktur. Sessizlik ekranlardan ve iletişimden kovulmuştur (Baudrillard, 1995: 18). Bu hipergerçek düzen içinde anlık bir boşluğa bile yer yoktur. Televizyon tarafından durmaksızın enformasyon bombardımanına tutulan izleyicinin zihni, anlamın gerçekliğini kavrayamaz hale getirilmektedir. Bir metaya dönüşen birey, egemen yapının uygun gördüğü şekilde düşünmeli ve hareket etmelidir. Baudrillard bu durum iletişim araçlarının toplumsallaşmayı sağlamaya yönelik araçları olmadığını aksine toplumsalın kitleler içinde için için kaynamasını/erimesini sağlayan araçlar olduğunu belirtmektedir. McLuhan'cı bir yaklaşımla, anlamın, anlama ait içeriklerin tümünün egemen bir iletişim aracı tarafından yutulması anlamına gelmektedir (Baudrillard, 2021: 120-121).

Yazgımız haber ve istatistiklerle oluşturulan kamuoyu araştırmalarıyla belirlenmektedir. Başka bir deyişle televizyon bizden önceden belirlenmiş ve kalıplaştırılmış davranışlara uymamızı, ekranla olan ilişkimizi asla kesmemizi, mutlak iradeye olan bağlılığımıza asla karşı çıkmamamızı istemektedir. Toplumsal kitleler içinde kaybederek anlamdan ve özgünlükten yoksun ötekinin olmadığı tek düze bir rol oynamamız beklenmektedir. İstatistiki verilere tam uyumlu dışa dönük bir toplumsallaşma biçimi oluşturulmaktadır (Baudrillard, 2011a: 115).

Televizyon bize verdiği gerçeklik değil gerçekliğin baş döndürücülüğüdür. İçinde kaybolduğumuz imge, gösterge, ileti, “tükettiğimiz” bütün bu şeyler dünyaya olan “gerçek” uzaklığımızın ve gerçeğin şiddeti tarafından avunup durduğumuz dinginliğimizdir. Çünkü iletilerin içeriği, göstergelerin gösterileri, imgenin ardında yatan anlamı ve tüm bu şeylere bağımlı değiliz. Kaybolup giden anlamın içerisinde medya bizlere dünyaya göstermez, göstergeleri, gerçeğin teminatıyla yani hipergerçeklik tarafından doğrulanmış göstergeleri tüketmektedir (Baudrillard, 2013: 28). Simülasyon evreninde medya kültürü, özel alan ve mahremiyet olgusu televizyon tarafından göz kamaştırıcı bir şekilde kamuoyuna servis edilmektedir. Her zaman ve her yerde mevcut olan medya denetimi ve gözetimi altındaki toplumda, medyanın merceği altında, kutsal ve dokunulmaz hiçbir şey kalmamakta ve bu da özel yaşam ve kamu hayatında bir iç patlamaya yol açmaktadır (Kellner, 2013: 202). Televizyon akışında sessizliğe yerin olmaması ve durmaksızın devam eden enformasyon bombardımanı özel hayat ve kamusal hayatın ihlaline neden olarak aynı zamanda anlamın zedelenmesine de neden olmaktadır. Bu çağda medya ve özellikle televizyon tarafından kaybedilen mahremiyet ile medya tarafından sömürgeleştirilerek anlamdan ziyade gösteri isteyen kitleler, anlamın diyalektiğinin de buharlaşarak yok olmasına neden olmaktadır.

Baudrillard kitleleri kitle iletişim araçlarının dışında aramanın nafile davranış olduğunu belirterek Amerikan sosyolojisinin çözümlediği “two steps flow of communication” (iletişimin iki basamaklı akışı) aynı türden bir direnmeyle karşılaşmıştır. İster politik ister kültürel, isterse reklama özgü olsun kitle, iletişim araçlarının mesajlarını karşılarken edilgen bir yapıya sahip değildir. Tek anlamlı, tek tip ve zorunlu bir çözme işlemine başvurmaz gibi mesajları da kendi bildiği gibi çözmektedir. Başka mesajlar vasıtasıyla bu mesajları durdurmakta, yerlerini değiştirmekte ve egemen olan koda karşı özel alt kodlar üretmektedir. Kitleler televizyon aracılığıyla kendilerine gönderilen her şeye, bütün bir şekilde gösteriye dönüştürerek yön değiştirmektedirler ve kitleler, anlamın egemenliğine direnmedikleri gibi anlam gibi bir sorunları da yoktur. Televizyon tıpkı dünyayı çevreleyen atmosfer gibi kitleleri çevreleyen bir katman ve ideoloji oluşturmaktadır (Baudrillard, 2017: 31-32).

Baudrillard kitle iletişimin yanında okul, medya, kitle kültürü ve enformasyon sistemleri, kültürel ve biyolojik klonlama yöntemleriyle düşüncelerimizi, yaşam tarzımızı, kültür ve ortama bağlı doğuştan gelen farklarımızın da bertaraf edilmesine aracılık etmektedir. İnsanlar tıpatıp birbirlerine benzeyen kopyalara dönüştürülmektedir (Baudrillard, 2012b: 40-

41). Simülasyon öncesi dönemde var olan insan ve insana özgü yüzyıllar içerisinde gelişen toplumsal yapı ve kültüre dair simülasyon ve onun kopyalama biçimleriyle birlikte sahip olduğu anlama pratiklerini değiştirmektedir. Değiştirmekten öte yitirilen bu “gerçek” olgular, artık güncel yaşamın birer hipergerçek kopyaları olmaktan öteye geçemeyeceklerdir.

Baudrillard kitle iletişim araçları aracılığıyla her geçen gün daha fazla haber ve bilgi üretilmesine rağmen daha az anlamın çıkarıldığı bir evrende yaşadığımızı belirterek bu bakış açısıyla üç varsayım oluşturmaktadır: (2011c: 166-117)

- 1- Haber, anlam üretmesine rağmen genel bir anlam kaybını engelleyememektedir.
- 2- Haber ve anlamın arasında kesinlikle doğal bir anlama biçimi ilişkisi yoktur. Haber bir işlemsel bir modeldir ve teknolojik bir araçtır.
- 3- Haber anlamı doğrudan doğruya yok eden bir araç olarak haber ve anlam arasında sayısal bir ilişki mevcuttur. Haber sayısı ne kadar artarsa anlam o kadar azalmaktadır.

Diğer bir ilginç varsayım ise toplumsallaşmanın kitle iletişim araçları tarafından gönderilen mesajlara olan ilgi düzeyiyle gerçekleştiği doğru orantılı olan yaklaşımdır. Bu mesajlarla ilgilenmeyenler genellikle gücel ya da gerçek düzeyde toplumsallaşmamış insanlar olarak kabul edilmektedir. Baudrillard haberin kendi ürettiği içeriği ve anlamı yok ettiğini belirtmektedir. Anlamın yok olması iletişimi ve toplumsalında yok olması demektir. Düşünür bunun iki nedenin olduğu belirterek belirtmektedir. Haber iletişim kurma amacından ziyade sahnelemiş olduğu oyun içinde kaybolup gitmektedir. Devasa bir simülasyon evreninde sahnelenen anlam, anlam üretimi içerisinde kaynamakta ve içi doğru gömülmektedir. İletişimin giderek artan hiper-gerçek görüntüsü, iletişim araçları ve bombardımanında toplumsal yapıyı bozmaktadır (Baudrillard 2011c: 120).

Simülasyon evreninde haber, nasıl nesnenin simülasyon dönemi önceki dönemdeki gerçek nesneyle ilişkisi kalmadıysa, kitle iletişim araçlarının ürettiği haberin de gerçeklikle bir ilişkisi kalmamıştır. Hem nesne hem de haber bir seçim, bir kurgu ve bir çekimin ürünleri olarak ortaya çıkmaktadır (Baudrillard, 2016: 111).

Bu içerik erimesi, anlamın emilmesi, iletişim araçlarının giderek anlamını kaybetmesi, iletişim diyalektiğinin tamamen simülasyona özgü bir kısır döngü içerisinde eriyip gitmesi,

toplumsalın kitleler arasında için için kaynayarak bir felaket duygusu oluşturması vb. nedenler insanın umudunu kaybetmesine neden olacaktır. Simölasyon evreninde anlamın başına gelenler gibi bizlerinde ölümü anlamın elinden olacaktır. Baudrillard bir Yahudi katliamını konu edinen “Holocauste” adlı televizyon dizisi ile anlamın yitirildiğinden bahsetmektedir. Unutma eyleminin de bir katliam olduğunu belirten düşünür, McLuhan’cı bir yaklaşımla soğuk bir iletişim aracı olarak nitelendirdiği televizyonun bu unutma eylemine katkıda bulunduğunu belirtmekte ve Yahudilerin gaz odaları ya da fırınlarda değil ses ve imge şeritleri arasında yok edildiğini söylemektedir. Böylelikle unutma, estetik bir boyut kazanmakta ve sonunda kitle denilen öğütme makinasının kısır hafızası içerisinde yok olup gitmektedir. Televizyonda tarihi dönemlerde gerçekteşmiş olan ve soğuk olarak nitelendirilebilecek olayların televizuel bir gösteri nesnesi şeklinde yeniden ısıtılarak aktarılması gerçekte bir katliamın iyi niyetli bir felaket estetiğıyle unutulmaya mahkûm edilidir (Baudrillard, 2011c: 78, 123). Bu türden televizyon canlandırmalarının yeni katliamların yaşanmasını engelleyici bir unsur olduğunu düşünen eleştirmenlerin aksine, Baudrillard katliamı izleyen izleyicilerin televizyonun etkisiyle birlikte “orada olma” hissi verebilmesine karşın kendi oturma odalarından izledikleri bu olayı tamamıyla hissetme gibi bir tehlikenin bulunmadığını belirterek bu türden olayların boyutlarına uygun bir korku ve tikslenme duygusu oluşturmayacağını savunmaktadır (Baudrillard’tan akt; Toffoletti, 2014: 109).

Simölasyonun başat aracı olan televizyon, her şeyde olduğu gibi insan tarafından tekrar yaşanmaması arzu edilen, hüznölü bir şekilde yad edilen tarihi olayların da içini boşaltmaktadır. Ekranda gösterilen göstergenin gerçekteğinden daha gerçekte bir şekilde kitlelere sunumu bu olayın derinlerinde var olan insana özėü duygularında tüketilmesine neden olmakta ve Holocauste katliamında olduğu gibi tarihin tozlu sayfalarına itilmesine neden olarak olayın, hüznölü dolu anlamının da içini boşaltarak anlamın kaybına yol açmaktadır. Televizyonda hiper-gerçekte bir şekilde tekrardan yaşanan katliam artık nihai bir sona ulaşmıştır. Çünkü katliamı artık herkes tarafından izlendi, bu uğurdu birkaç göz yaşı ile bedel ödendi ve yok etme hareketi gerçekteştirildi (Baudrillard, 2005: 198). Söz konusu televizyon ise bir olayın gerçekteğine yaklaştırmak için dramatik tasvirler kullanılır. Ancak başarılmak istenenin aksine bizi gerçektekliden uzaklaştırır. Sanılanın aksine bu uzaklaşma biçimi, sahte olanın arkasına gizlenmiş gerçekteğin yabancılaşması değildir. Baudrillard

tarafından kastedilen şey, üretilen bunca imaj bolluğunun neden olduğu doygunlukla “gerçek” olanın hangisi olduğu tereddütüdür. (Baudrillard’tan akt; Toffoletti, 2014:109). Günümüzdeki temel sorun da bu meydan okuma girişiminden çıkmaktadır. Anlama meydan okuyan kitleler, iletişim araçlarının sundukları anlamla, araçların sunmuş olduğu çekiciliğe direnirken aynı zamanda bu bakış açısı çerçevesinde direndikleri zaman, anlamın yeniden oluşturulmasına yönelik tüm girişimlerde önemsiz marjinal ve alternatif çabalar olarak kalmaktadır (Baurillard, 2011c: 122).

Anlam ise bir zamanlar var olmuş ancak sadece bir anı olarak tarihin tozlu sayfalarındaki yerini almıştır. Simülasyon evreni içinde yaşadığımız bu dönemde televizyonunun misyonunu ve vizyonunu anlamak, günlük yaşantımızda insana verilen görevi de anlamak ve kavramak olacaktır.

1.1.2. Simülakrlar Evreninde Şiddet

Simülasyon evreninde gerçekliğin, toplumun, toplumsalın, iletişim ve kitle iletişim araçlarının hiper bir uzama geçtiğinden bahsedilirken şiddet olgusunun da bir tür değişim geçirdiği belirtilmektedir. Simülasyon ve hipergerçeklik kavramları çerçevesinde boyut değiştiren şiddet olgusu, bir simülakr olarak karşımıza kitle iletişim araçları vasıtasıyla yeniden çıkmaktadır. Simülakr şiddet, fiziksel biçimde bedenlerimizde hissetmediğimiz ancak bir gerçeklik olarak görünen, ekranlarda sanal olarak ürettiğimiz bir şeydir. Şiddetin hipergerçek bir unsur olarak karşımıza çıktığı bu dönemde öncelikle simülakr kavramına değinmek gerekmektedir.

Baudrillard, simülakr’ı “*Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.*” şeklinde tanımlamaktadır (Baudrillard, 2021: 7). Simülakr kavramı gerçeğin yerini alan kopyanın kopyasıdır ya da Baudrillard’ın perspektifinden yorumlanacak olursa kopyadan daha kopyadır yani bir hiperkopyadır. Simülakrın ne öncesi ne sonrası vardır, bir modeli olmayan ve sadece modelin modeli olabilen bir şeydir. Mevcut bir görüntüsü olmayan bir görüntüdür ve cisimsizdir (Akay, 2002: 14).

Rönesans’tan bu yana değer yasasındaki değişmelere paralel olarak ortaya çıkan üç basamaklı simülakrlar düzeni vardır. Baudrillard, simülakr düzenini şu şekilde sıralamaktadır: (2002: 78).

1. Rönesans ile sanayi devrimi arası “klasik” dönem biçimi: Kopyalama
2. Kopyalama Sanayi Dönemi biçimi: Üretim
3. Kod tarafından belirlenen güncel evre biçimi: Simülasyon

Birinci düzen simülakr değer yasasını, ikinci basamak simülakrı ticari değer yasasını, üçüncü basamak simülakrı düzeni ise yapısal olarak değerlendirilen değer yasasına göre belirlenmektedir. Kopyalama ve kopyalama modası olarak düşünür tarafından ele alınan birinci simülakr düzeni, Rönesans’tan on sekizinci yüzyıla kadar geçilen süreci kapsamaktadır. Feodal düzenin yıkılıp yerine burjuvaziye bıraktığı dönemi içine almaktadır ve sınıfsal göstergeler bu dönemde ortaya çıkmıştır. Baudrillard birinci simülakr dönemini “yalancı mermer” olarak nitelendirdiği mimari yapılar üzerinden örneklemektedir. Bu dönemde kopyalama “taklit” yolu ile doğa yeniden üretilmekte yeni töz fantazmaları oluşturulmaktadır. (Baudrillard, 2002b: 78-83). Baudrillard bu dönemi simülakrların endüstri öncesi bir kullanım değeri aşamasına denk düşen “doğal” aşama olarak kabul etmektedir. Baudrillard’ın bahsetmiş olduğu şiddetin geleneksel hali bu dönemde var olmuştur. Şiddetin vecd içinde yani eyleme geçilebilir bir haliyle daha kurban veri olduğu dönemlerdir (Baudrillard, 2002a: 99).

Sanayi Devrimi ile başlayan ikinci düzen, endüstrileşme, sanayileşme ve kitlesel üretimin yaygınlaştığı dönemi temsil etmektedir. Bu dönemde de sistem malların gerçeklikten, doğallıktan ve orijinallikten yoksun bir şekilde yeniden üretimi üzerine kurulmuştur. Endüstriyel sistem ve makineleşme olarak adlandırabileceğimiz ikinci basamak simülakr düzeninde, görünümler yok edilerek ya da gerçeğin ortadan kaldırılmasıyla sorun basite indirgemektedir. Ancak her iki durumda da ortaya imgeden, yankıdan ve görünümünden yoksun bir gerçeklik ortaya çıkmaktadır (Baudrillard, 2002b: 83-86).

Üçüncü basamak simülakr düzeninde modellere dayalı, farklı tonlamalar üzerine inşa edilen birçok biçimle karşılaşılabilir. Üçüncü düzen, eletişim çağına, kodların ve kitle iletişimin egemenliğine tekabül eder. Düşünüre göre bu dönemde ne birinci basamak düzenindeki kopyalamaya ne de ikinci düzendeki gibi salt olarak oluşturulan serilerden söz edilemez. Bu düzende anlam, aidiyet yoluyla kazanılmaktadır. Ticari değer yasası terk edilmiş ve yerini yapısal değer yasasına bırakmıştır. Üretim düzeni de aynı şekilde işlemsel simülasyon düzenine boyun eğmiştir ve artık bir simülasyon evreni düzeni yerini almıştır. Bu

aşamada radikallik öznenin yabancılaşmış biçiminden uzaklaşır ve kendisini nesnenin nesnel haline konumlandırır. Bu üçüncü aşamanın tamamen yeni bir değişim göstermediğini belirtmekle birlikte Baudrillard'ın fraktal ya da virüs aşama olarak adlandırdığı dördüncü bir düzen daha vardır. Bu düzende değer kökenden yoksun, hiçbir göndermeye dayanmayan bütünsel gerçeklik düzenidir. Bu aşamada göstergeler, göstergelerin rasyonel hedefleri, göstergeye özgü düşsellik ve gerçeklik gibi kavramların bir anlamı, paralel anlamı ve aktarımı tamimiyle ortadan kalkmaktadır (Baudrillard, 2002b: 86-90). Simülasyon evreninde şiddet unsuru da yani günümüzde kitle iletişim araçları tarafından üretilen simülakr şiddet, bu dördüncü düzenle birlikte yapmacıklı bir yapıya sahiptir, gerçeklik olarak algılanmaktadır ve tutku ve güdüye bağlı olmaksızın televizyon ekranında fiilen varlığını sürdürmektedir (Baudrillard, 2002a: 99).

Baudrillard, Irak'taki Abu Ghraib hapisanesinde çekilen görüntüleri dördüncü simülakr düzeni içerisinde bahsederek “bütünsel gerçeklik” kavramını ve bu kavramın televizyon, bilgisayar ve sinema ekranlarında nasıl gerçekleştiğini tartışmaktadır. Baudrillard tarafından örneklendirilen hapisane görüntüleri, 2004 yılında medyaya servis edilmiş ve Amerikan askerlerinin Iraklı tutuklulara işkence ederken ve aşağılarken görüntüleri yer almaktadır. Çeşitli fotoğraflarda yerde yatan, çıplak, işkence görmüş, fiziksel ve çeşitli şiddet türlerine maruz kalmış tutuklu insanlar görülmektedir. Yine benzer fotoğraflarda üst üste istiflenmiş insanlar ve bu insanların üzerlerinde zafer işareti yapan ve gülümseyen askerler vardır. Bu görüntüler tıpkı herkes gibi Baudrillard tarafından da aşağılayıcı olarak tanımlansa da düşünür görüntülerin banal bir tarafı olduğunu da gözlemlemiştir. Bu görüntüler Baudrillard'ın bakış açısından medya üzerinden bir imaj değişikliğiyle aktarımı, savaşın vahşetini başka bir alana taşımakla beraber imajların savaşı temsil etmediği, savaşın bilakis içine batmış ya da savaşın bir parçası haline gelmiş olmalarıdır (Toffiletti, 2014: 35-36). Bu görüntüler kısaca savaşın bir kopyasına dönüşmüş oyunudur.

Baudrillard şiddetin “Xerox” evresine değinerek kitle iletişim araçlarının şiddeti görselleştirerek ve öyküleyerek yansıtmasında bir suç olmadığını belirtmektedir. Çünkü televizyon, simülasyonun gereğini yerine getirerek zaten gerçekliği gizleyerek bizleri anlamdan uzak tutmaktadır. Görsel şiddetle eylemsel şiddet arasındaki süreklilik sağlayacak bir bağ da yoktur. Bizlerin televizyonun uyuşturucu etkisinden ya da şiddetin psikolojik olarak devam etmesinden ziyade savunmasız kaldığımız nokta iletişim aracının simülakra

dönüşen şiddetidir. Korkulması gereken olguda temelde şiddetin teknolojik olarak devamlılığıdır. Baudrillard'ın tabiriyle etten ve kemikten arınmış şeffaf bir şiddet (Gane, 2000: 10). Tıpkı simülakr gibi varlığından kuşku duyacağımız hem burada olan hem de olmayan ve yalnızca burada olmayışla algımıza konu olan şiddettir (Baudrillard, 2002a: 100-101). Simülasyon evreninde simülakra dönüşen şiddet, gerçek hayattaki bir zamanlar geleneksel olarak adlandırılan şiddetin bir uzantısıdır. İnsan doğasında bulunan bu temel içgüdü artık geleneksel yöntemlerle değil, ekranda hiper-gerçek bir uzamda sanal olarak uygulanan şiddete dönüşmüş ve artık geri döndürülmesi imkansızlaşan bir gerçeklik olarak algılanan yapıya bürünmüştür.

Yalancı bir hamileliğe benzeyen şiddet, asla bir gerçeklik ya da bir olgunun oluşumunda rol oynamaz. Çünkü toplum gerçek şiddete, tarihsel şiddete, sınıf şiddetine yer vermediği gibi sanal ve tepkisel bir şiddet doğurmaktadır. 1985 yılında Brüksel'de Heysel Stadyumu'nda meydana gelen olaylar sadece şiddetle açıklanabilecek bir olay değildir. Aksine şiddetin, televizyondaki tüm dünyayı izlediği tezahürü ile kılık değiştirerek yer almasıdır. Şiddet, ekranın zihinlerimizde oluşturduğu oyukta, fiilen ekranın boşluğundadır. Daha önemlisi tutkudan çok ekrandaki görüntüler tarafından oluşturulmakta ve görüntünün doğasıyla tıpa tıp benzeşmektedir. Bu bir tür gerçekliğin yerini alan simülakr şiddettir (Baudrillard, 1995: 73-74). Televizyon ekranında milyonların maruz kaldığı şiddet eylemi, geçmişten gelen bir şiddet eyleminin dirilmesi değil, bilhassa bizim, hiper-modernliğimiz tarafından üretilen bir şiddet, terördür. Buna göre şiddete dayanan terörizmin aynadaki görüntüsü onun tarihi bir uzantısı değildir. Kitle iletişim araçları tarafından öyküleştiren şiddet, insana anlık bir şok geçiren bir ses dalgalarına evrilmektedir. Televizyonda yer alan ve bir simülakr olarak karşımıza çıkan şiddet olgusu “ölümden acıdan zevk alan yeni bir izleyici kitlesi yaratmaktadır” (Rigel vd. 2005: 257).

Televizyonda şiddet görüntüleri olağanlaştırılarak ve kanıksanarak bir gerçekliğin farklı bir boyutuyla sunulmaktadır. Yani şiddetin gerçekliği izleyiciye sanki gerçek değilmişçesine aktarımı yapılmaktadır. Çünkü bir katliam görüntüsü ya da parçalanmış insan bedenleri olduğu gibi yansıtılamayacağı için şiddetin var olan gerçekliği güzel değildir. Ekranda şiddet, sansür, yönetmen tarafından uygulanan sanal kurgu, görüntülerin tekrarlanması ve çoğaltılması sırasında niteliğin ve anlamın kaybı, kanıksama oluşturabilmektedir. Böylece şiddetin gerçekliği daha yumuşak bir formda sunulmaktadır. “Parlak kâğıt üzerinde şiddet, tül

perde gerisinden bakılıyormuş sanısı uyandırır.” Ancak şiddetin bu yumuşak formu yani bir simülakr olarak yeniden üretilen biçimi şiddetin salt gerçekliğinden çok daha tehlikelidir. Yapılan araştırmalarda laboratuvar ortamında şiddetin izleyici üzerinde saldırganlık etkisi yarattığı kanıtlanmış olsa da gerçek ortamlarda laboratuvar deneylerine benzer sonuçlar elde edilememiştir. Ancak şiddetin gerçeklik olarak algılanmak istenen biçimi, olağan halinden daha zararsız olduğu algısı ve kanıksanması izleyici üzerinde artık şiddetten etkilenmeme durumu ve duyarsızlaşmaya neden olmaktadır. Böylece izleyicinin etkilenmediği görüntülerle, gerçekler arasında bir uçurum oluşturur (Michaud, 1991: 46).

Kitle, kitle iletişim araçları ve terörizm arasındaki bu üçlü ilişki, günümüzde için için kaynayan egemen bir sürecin tezahürü olduğunu betimlemektedir. Esinlenme ve büyülemeye dayanan bu şiddet, henüz yeni başlayan bir şiddet olmasına karşın yörüngesel ve nükleer bir şiddettir. Büyülenme aslında nötrleşmenin en yoğun şekli olmakla beraber bir boşluktan kaynaklanan bütün bir süreci temsil eden bir şiddet biçimidir. Bu evrende için için kaynama ise bizler için şiddetin temeline dayanan bir felaket şeklinde olabilir. Ancak bu içe gömülme süreci ortadan kaldırılabilecek hiçbir şey yoktur. Geriye sadece şiddetli ve felakete türünden bir için için kaynama ya da içe dönük bir patlama olacaktır (Baudrillard, 1991: 40-42).

Baudrillard diğer bir taraftan şiddetin tüketim toplumunun barışçıl toplum fantazyalarının gündelik pratiğe olan güçlü etkinliğinden bahsetmektedir. Simülasyon evreninde tüketim kültürün başat aktörlerinden bir tanesi olan şiddet, güvenlik ve huzur saplantısıyla yakın ilişki içerisinde olması raslantısal bir olay değildir. Günlük haberler, cinayetler, devrimler ve çevreye yüksek derecede zarar verebilecek nükleer ya da bakteriyolojik tehlikeler şiddetin özünü oluşturan olgular olarak televizyonda sık sık yer bulmaktadır. Güvenlik ve huzur kavramları soyut birer kavram, gündelik yaşamın barışçılığı ise “gösterisel” bir şiddetle benzerlik taşımaktadır. Günümüzde ise bu barışçılılaşmış yaşamın gerçek kırılğanlığında kurtulmak için günlük yaşam küçük dozlar halinde aşılanmaktadır. Çünkü Baudrillard, artık içinde bulunduğumuz medeniyetin korkması gereken şeyin bolluğun yakasını bırakmayan kıtlık değil, kırılğanlıktır. Medeniyetimiz için tehlike arz eden bu kırılğanlık durumundan acilen kurtulmak gerekmektedir ve bu da ancak tüketilen, koşullandırılan ve türdeşleştirilen şiddet dolayımıyla yapılabilir. Ancak bu türden şiddet bir tehlike arz etmemektedir. Manşetlerden verilen kan ve cinsellik toplumsal ahlak

için sans rlere rağmen bir tehdit değildir. Kan, Şiddet ve cinsellik yalnızca bu düzeninin kalıcı olmadığını ve çeliŐkilerden oluŐtuėuna tanıklık etmektedir (Baudrillard, 2013: 206)

Televizyon haberleri izleyiciye küçük dozlar halinde aŐılanan Şiddetin en tipik örnek araçlardan bir tanesidir. Televizyon haberciliği, ticari gazeteciliğin bir geleneği olan “kan varsa haber var” mottosunu benimseyerek hikayelerin etkisini de en üst noktaya taŐımak için Şiddet olaylarını yayınlamaktadır. Fakir mahallelerde ya da uluslararası bölgelerde meydana gelen olayları gerçek Őiddetinden daha gerçek bir gösterisel Şiddet hikâyesi üzerine inşa ederek sunulması ya da terör bölgelerinde yaşanan çatıŐmalarını klasikleŐen bir Şekilde iyi adamlar kötü adamlara karşı masallarıyla zenginleŐtirerek yansıtmaktadır. Bunun yanında hikayeleri daha da dramatikleŐtirerek trajediler, sosyal eŐitsizlikler ya da psikolojik patoloji belirlileri vb. disiplinleri de kullanarak daha geniş çıkarım yapmak yerine kişiler üzerinde ani Şok ve etki bırakmaya odaklanmaktadırlar (Trend, 2008: 138). Haber içeriğinin oluŐturulmasındaki asıl kıstas, Şiddetin bilançosu, kurbanı ve Şiddete baŐvuran baŐrolü içine alacak Şekilde belirlenmektedir. Haberin içeriğine farklı çerçeveden sorular ile başlamak, Şiddet ve medyadaki sunumun etki ve etkilenmeyi farklı bir açıya kaydırarak anlamın zedelenmesine neden olacaktır (elik, 2017: 83).

Televizyonun simülasyon içerisinde kaybettiği gerçekliğini gizleme çabası, izleyiciyi enformasyon ve içerik bombardımana tutarak ve anlamın egemenliğine son vererek baŐarmaktadır. Çünkü simülasyon evreninde tüketimin hipergerekleŐen boyutunda televizyona biçilen rol, reyting kaygısı çerçevesinde reklamların göz alıcı ıŐıltısına aldanmaktır. Televizyon ekranlarını Şiddet içeriklerinin işgal etmesiyle birlik bir takım eğlence aracına dönüşen Şiddet olgusu, kitleler tarafından  z msenerek ielleŐtirilmektedir. Medyanın Şiddete karşı tavrı sadece gösteriŐten ibarettir. Çünkü Şiddet, reklam pastasından pay sahibi olmak isteyen medya sahipleri tarafından bir reyting aracı olarak kullanılmaktadır (Rigel vd. 2005: 257).

Tüketimin getirdiği bolluk ve güven yine bir Şiddet unsuru doğurduğundan bahseden Baudrillard, bu olguların doğurduğu gerçek ve denetlenemez Şiddet sorununa değinmektedir. Başka bir deyişle bütünleŐmiŐ bir tüketilen Şiddet değil, refahın kendi doğurduğu denetlenemez Şiddettir. Bu Şiddet amaçsız ve nesnesiz olandır. Stockholm’deki gençlik çetelerinin, Montreal’deki huzursuzların, Los Angeles’taki cinayetlerin patlayıcı etkilerini

örnek olarak gösteren Baudrillard, bu şiddet içerikleri olayların toplumsal refah ve ilerleme ve bollukla çelişkiliymiş gibi görünmesine neden olmaktadır. Çünkü toplumsal dinamikte refah pratiği rasyonel bir etkinlik olarak algılanmaktadır. Bu şekilde toplumsal bir tanımlamaya sahip olan şiddet, nedensel olarak kavranılmaya çalışıldığında anlamdan yoksun bir olgu olarak ortaya çıkacaktır. Bu çerçevede her şeyin rasyonel bir şekilde işlediği düşünülen düzende ahlaki bir yanılsama yaşamak kaçınılmazdır. Tanımlanması zor olan şiddet, belki de bolluk ve refah düzeni üzerine olan fikir ve düşünlerimizi yeniden değerlendirmemiz gerektiğini anlamına gelmektedir. Bolluk, refah ve şiddet birbirlerini tamamlamaktadır ve hep birlikte değerlendirilmesi gereken olgulardır (Baudrillard, 2013: 207-208).

Temel olarak kitle iletişim araçlarında ve özellikle televizyondaki görüntüler de şiddeti kaydediyor, yayınlıyor ve yansıtıyor gibi görünse de şiddeti teşvik etmektedir. Simülasyon evreninde de şiddeti modern kılan şey de budur (Baudrillard, 2002a: 99). Kısaca şiddet tek kutuplu dünya da sorun çözme yöntemi olarak kullanılmakta, “Güçlü haklıdır. Yargıç silahtır” mantalitesiyle dünyayı egemenliği altına almaktadır (Pazarbaşı, 1998: 17).

1.1.3. Sanal Kavramı; Kitleleşme

Baudrillard, simülasyon, gerçek, hiper-gerçek kavramları gibi sanal kavramını da içinde yaşadığımız çağın sistemini eleştirmek ve çözümlemek adına kullanmaktadır. Baudrillard simülakrların var olduğu ve güzel olarak nitelendirdiği günlerin geride kaldığını belirterek sanal gerçeklik ve yeniden canlandırma dönemine girdiğimizi ilan etmektedir (Baudrillard, 2015: 65).

Sanal kavramı; “*gerçekliğin peşinde koşan son avcı, onu yakıp yıkan yağmacı ve bizzat gerçeklik tarafından bir tür bulaşıcı ve yok edici unsur şeklinde salgılanışdır*” (Baudrillard, 2015: 23). Sanal kavramı gücel gerçekliğin karşıtı olarak tanımlanmaktadır ve teknolojinin ortaya çıkışı ile gerçekliği buharlaştırmış ve onun sonunu getirmiştir. Gerçek dünyayı salt gerçekliğe uygun bir şekilde kusursuz olarak yeniden üretimini yapmaktadır ve böylelikle gerçekliğe bir son vermektedir. Bizler tarafından üretilen bir şey olan sanal dünyada düşünen ya da eylemci bir olgudan söz edilemez. Çünkü teknolojik araçlar yardımıyla sanal, gerçek ve oyun üzerine inşa edilen bir dünyada sözcüğün gerçeklinin bir anlamı kalmamıştır (Baudrillard, 2005: 55-56). Sanal gerçeklik, bilgisayar, televizyon ve diğer kitle iletişim

araçlarıyla oluşturulan ve kullanıcı ya da izleyicinin kendisini içinde hissettiği ortamlardır (Mutlu, 2004: 278).

Gerçek dünyadan söz etmek onun üretilmesi anlamına gelmesiyle birlikte gerçeklik bir tür simülasyondan başka bir olgu değildir. Simülasyon evreninde bir gerçeklikten yani hipergerçeklikten, hakikatten ya da bir nesnelliğin var olabilme duygusu üretilebilir ancak salt düzeyde gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir. Bu anlamda sanal ve hipergerçeklik kavramları birbirleriyle kesişebilmektedir. Kontrol edilebilirliği ve çelişkiden yoksun sayısal, işlemsel ve hepsinin birbiriyle aynı olma özelliğini taşıyan televizyon sanal ve hipergerçek aygıt olarak bu evrende başat bir araç olarak ortaya çıkmaktadır (Baudrillard, 2005: 54).

Özellikle haber, eğlence, spor ve gündüz kuşağında yayınlanan televizyon programları izleyici üzerinde daha etkili bir gerçeklik sunabilmek amacıyla tasarlanmaktadır. Televizyonun genel görüntüsü başlı başına bir sanallığı teşkil eden gerçekliğe aykırı bir ekrandır. Ekranla izleyici arasındaki mesafenin saf dışı bırakılması herhangi bir konunun konuşulmasını imkansızlaştırmaktadır. Olay ve gerçek zaman dilimi içerisinde yayınlanan görüntüler arasındaki mesafenin hem zihinsel hem de zamansal olarak kısılması kararsızlığa neden olmakta, olayın tarihsel boyutunu ve anlamını elinden alarak sanallık yüklemekte ve belleğimizde yer edinmesini engellemektedir (Baudrillard, 2015: 71).

“Birey, her bir televizyon ve bilgisayar ekranının ardında, her gün karşı karşıya kaldığı her bir teknik işlemde bütün işlevleriyle test ediliyor, deneniyor, parçalara ayrılıyor, hırpalanıyor ve ondan cevap vermesi bekleniyor. Bu fraktal özne, bakışın, bedeninin, gerçek dünyanın körelmesi pahasına kendini ağların içine serpiştirmekten başka bir şey yapamaz hale geliyor” (Baudrillard, 2012b: 53).

Televizyon ekranı imajlar için bir sahne ve çerçevedir. Ancak yanı başımızda hissedecek kadar yakın olması, bizlere sunduğu dünya, erişilemez bir dünyadır. Bize gösterdiği pencereden seyrettiğimiz ancak yakalayamadığımız ya da dokunamadığımız bu dünya, aslında bir fantazyadır (Esslin, 1991: 34). Baudrillard anlamın ötesinde karşımıza anlamın nötralize edilmiş bir çekicilik, toplumsal adlı sınırı geçtiğimizde ise karşımıza toplumsalın nötralize edilmiş haliyle oluşan kitleler çıktığını belirtmektedir. Günümüzde anlama meydan okuyan sessiz kitleler, iletişim araçlarının sunduğu anlamla, araçların

çekiciliğine medyan okumaktadırlar. Bu paradoks içinde anlamı pasivize eden iletişim araçları, biçimden yoksun bir kitle üretmektedirler (Baudrillard, 2011c: 123).

İletişim, haber ve bitip tükenmek bilmeyen karşılıklı etkileşim alanına özgü gerçek zamanlılık Baudrillard’a göre zaman ve olayı özgün kusursuz bir ikna aracıdır. Her şeyin aynı zaman içerisinde gerçekleştiği ekranda bir haberin sunumu, haberler içinde yer alan ve meydana geldiği o an, imge dışında bir anlam üretmeyerek gerçek olayı bile yok etmektedir. Ekranda gerçekleşen olay aynı zamanda gerçekten bir olay oluyormuş gibi illüzyon sunmaktadır. Baudrillard bu olayı gerçek olayı ortadan kaldıran, canlı yayın vasıtasıyla aktarılan medyatik bir dünya illüzyonu olarak tanımlamaktadır. Sanallıkla birlikte öteki dünya da anlamını kaybetmiştir. Çünkü bu dünya kendisinin yerini almakta ve yerine kusursuz ikizini koyarak bir serap üretmektedir. Bu kusursuz serap ile nesnel gerçeklik aşamasından illüzyon ve gerçekliğe son veren bir tür olan ultra gerçeklik aşamasına geçilmiştir. Bilgisayar programları tarafından ‘bestelenen’ müzik ile sanallığı ilişkilendiren Baudrillard, programlar tarafından oluşturulan ve doğal biçimlerini yitiren bu seslerin, dinleyiciye düş gücünden yoksun, aslıyla kusursuz benzerlik gösteren ve insanda sanal bir haz duygusu uyandıran bir müzik olduğunu iddia etmektedir (Baudrillard, 2015: 34,128). Ona göre müzik artık “sanal bir müziktir.”

Sanal Gerçeklik, gerçekliğin kedinin fareyle oynadığı gibi oynamaktadır ve bu nesnel gerçekliğin izolasyon sürecinde bütünsel gerçekliğin başlaması ile son bulacak olan son sürece tekabül etmektedir. Bütünsel Gerçeklik ile sanal teknolojiler, sayısal evren ve cam ekranın gerisinde somut, nesnel bir evren artık yok olmuştur. Bunun yerine varlığı “cyber” evrenin her yerinde algılayabileceğimiz, insanın başını döndüren interaktif bir sürece dönüşebilen ve zorunlu katılım şeklinde sunulan bir evren bizleri karşılamaktadır. Bu evrende sahne, bakış, yanılsamaca ve düşsellik yoktur. Fetişleşmiş işlemsellik her türlü dışsalı emen, her türlü içsellığı eriten, gerçek zaman adlı işlem aracılığıyla zamanı bile pasifleştiren bir yapı vardır. Sanallığın temel özellikleri de budur; İçene gömülme, içkinlik ve anındalık (Baudrillard, 2015: 23-28).

Televizyonda popüler bir program türü olarak 2000’li yılların başında başlayan reality show programı rüzgârı, Baudrillard tarafından da gerçeklik ve sanal kavramı perspektifinde yorumlanmıştır. Reality show programlarında anlatılan öykülerin televizyon ekranında anında

canlandırılması, gerçekte görüntüsünün tam anlamıyla birbirlerine karışmasına neden olduğunu belirtmektedir. Canlandırılmış görüntü arasında bir boşluk ve mesafe yoktur. Ekranı baktığımızda doğrudan doğruya bir sanal görüntü evreninin içine yerleşmekte ve hayatımızın üzerine bir tür dijital tulum çekilmektedir. Fotoğraf, sinema ve resim sanatlarında kendine özgü, orijinal bir bakış olayı varken, televizyon, video ve bilgisayar ekranından yansıyan görüntülerde McLuhan'ın da belirttiği gibi bir içe gömülme olayı vardır (Baudrillard, 2015: 71). Aynı zamanda televizyonu tiyatro ve sinemadan ayıran en büyük özelliği, malzemelerin sonsuz sayıda üretilebilirliğidir. Televizyonun sürekliliği ve ürettiği malzemenin inanılmaz sayıdaki miktarı, (Esslin, 1991:36) niceliğin artmasına neden olurken gerçekliğin ve anlamın üretiminde niteliksel bir çöküntüyü de beraberinde getirmektedir. Özellikle reality show gibi popüler televizyon programları, durmaksızın süren bir akış içerisinde medyada anlık ve ütopyacı çözümler önererek bu çözümlerin hemen tüketilmesi neden olmaktadır. Tüketilen çözümlerin yerini yeni problemler ve sorunlar alarak sürekli bir içerik üretimi gerçekleştirilmektedir. Televizyon izleyicisi, yapay ve dramatik çatışmalardan beslenen ve sürekli bir içerik üretimi karşısında tutarlı davranış biçimlerini yitirmekte, “seyirlik cümbüşler” karşısında oyalanmaktadır. Gerçek ve kurmacanın yer değiştirdiği programlar gerçek gibi algılanmaktadır. Bu sanal gerçekliğin cazibesinden haber-bilgi akışı sağlayan program türleri de nasibini alarak gerçekliği aktarması beklenirken birer eğlence aracına dönüşmektedir (Türkoğlu, 2011: 145).

Kitle toplumu perspektifinden bakıldığında bir eğlence aracına dönüşen televizyonun misyonundan kitleler oldukça memnundur. Çünkü kitle anlamdan, bilgiden ziyade eğlence istemektedir. Oksay, (2011: 84) bu durumu “realiteden kaçış” olarak nitelendirerek gündelik hayatın rutin işleyişinden sıkılan, yorulan ve bunalan insanların haberlerden çok eğlendirici haber ya da programlarla ‘vakit geçirmeyi’ tercih ettiğini belirtmektedir.

Sanal bir evrende artık ekranın aktaracağı bir şey yoktur. İnsan artık sırsız bir aynanın gerisinde durduğunu hissetmektedir. Çünkü birey ekranda dünyayı görebiliyorken dünya bireyi görmemektedir. İnsan sadece bağlantı kurabildiği şeyleri görebilmektedir. Ve böylece ekran her türlü ikili ilişkinin arasına girmeyi kısıtlarken “yanıtlama” olasılığını da engellemektedir (Baudrillard, 2015: 73). Esslin (1991: 35) hülyalar dünyası olarak nitelendirdiği televizyonun şuurlu kontrolümüzün dışında olduğunu belirtmektedir. Hülyaların

cazibesi, insan zihninin önünden geçit yapan pasif biçimde ve zevkle teslim olduğumuz imajlar yatmaktadır. Televizyonun üretmiş olduğu imajlarda bu şekilde algılanmaktadır.

Baudrillard bu yepyeni sanal gerçeklikle birlikte simülasyonun son evresini girmiş olduğumuzu ilan etmektedir. Bu evrende karşımıza her türlü illüzyonu yok eden teknolojik ve yapay bir dünya bizleri karşılamaktadır. Ona göre bu öylesine gerçek, hipergerçek, işlemsel ve programlanmış bir dünya ki, bu dünyanın gerçek olmasına bile gerek yoktur (Baudrillard, 2015: 30). Bu dünya da (uydu anten, kablolu TV, internet ve türevleri, yabancı basın, dergi vb.) sıradan bir gerçeklilikle kendilerine sunulana, gerçeğe benzer ya da sanal bir dünya olduğunu farkına varmaksızın izlemekte oldukları sandıkları şey bile gerçek dünyadan uzaklaşmıştır. Topluma referans ve öncü olması gereken aydın kesimler bile (televizyon kanalları, gazete, dergi sayfalarında vb.) bitip tükenmek bilmeyen soru olmayan soru ve yanıt olmayan yanıtlar üreterek hem kendileri hem de gelecek nesilleri oyalamaktadır (Baudrillard, 1998:11). Çünkü bu çağda ister politik ister eğitici ya da kültürel olsun sonuç olarak niyet, anlam ileterek kileleri anlamın egemenliği altında tutmaktadır (Baudrillard, 1991: 17).

1.1.4. Hipergerçeklik Kavramı

Simülasyon, simülakr ve sanal kavramları gibi gerçeklik kavramı da yaşadığımız çağı anlamada, anlamlandırmada ve yorumlamada Baudrillard tarafından kullanılan temel kavramlardan bir tanesidir. Baudrillard’a göre gerçeklik ilkesi, içerisinde yaşadığımız toplumun uzun zaman içerisinde çalışarak inşa ettiği, biçimlendirdiği ve neredeyse ahlaki kurallara boyun eğercesine kabullendiği bir ilkedir (Adanır, 2008: 60). Lacan gerçeği, bizim gerçekliğimizin dışında tutulana, anlamsız olanının sınırını keşfetmekte veya yerleştirmekte başarısız olduğumuz konumu temsil ettiğini belirtmektedir. Gerçek, Zizek’in de belirtmiş olduğu gibi “aynı anda hem simgeleştirmeye direnen sert, nüfuz edilmesi güç bir çekirdek hem de kendi içerisinde hiçbir ontolojik tutarlılığı olmayan saf hayali bir ilkedir (Groves’ten akt Rigel vd. 2005: 312- 313).

Baudrillard, gerçeklik ilkesi ile bir toplumun bir anlamda amaçlarını, umutlarını ve geleceğe dair fikirlerini yitirerek mevcut sistem içerisinde düzeni, yaşamı yeniden üretmekten başka şansının olmadığını ve bu durumun olsa olsa bir simülasyon evreni olabileceğini belirtmektedir (Adanır, 2016: 52). Gerçeklik, toplumsal ya da illüzyon yok olmuştur. Bu yok oluş biçimi maddi bir anlamda yok olma biçimi değil, gerçeğin gerçekten daha gerçeğe

benzediği, toplumsaldan daha çok toplumsalı andıran bir hipergerçekleşme ya da toplu halde ortadan kaybolma biçimidir (Adanır, 2008: 42).

Hiper-gerçeklik (Hyper-reality) kavramı, modelin temsil ettiği varsayılan gerçeklikten daha gerçek olanı ifade etmektedir (Cevizci, 1999: 417). “Hyper” aşırı, üstünde, ötesinde anlamına gelirken Hyper-reality ise gerçek-üstü ya da gerçek ötesi anlamına gelmektedir. Baudrillard’ın izinden giden düşünürlere göre hiper-gerçek kavramı ile taklit ya da kopyalama dönemi son bulmuştur ve gerçeğin yerine “gerçeğin göstergesi/işareti” olarak algılanan döneme girilmiştir. Bu dönem her türlü gerçek sürecin işlevsel ikizi ile engellenme operasyonudur (Erdoğan, Alemdar 2010: 304).

Gerçeklik ilkesi gerçek dünyanın bilimsel ve analitik yöntemle dönüştürülüp değiştirilerek ve bu işin teknolojik araçlar aracılığıyla gerçekleştirme kararının verildiği modernleşme çağında ortaya çıkmıştır. Gerçeklik, insanın dünyayı çözümlemeye ve dönüştürmeye çalışarak bir gerçekliğe benzediği andan itibaren ya da paradoksal olarak gerçek, dünyanın ortaya çıktığı an ortadan kaybolmaya başladığı andır (Baudrillard, 2012a: 8).

Baudrillard, dünyanın keşfinden sonra gerçekleşen uzayın keşfini insanlığın kendi gerçekliğini kaybederek ya da bir simülasyonunun hiper-gerçekliği içine itmeyle eşdeğerli bir şey olarak görmektedir. Aya gönderilen uzay aracının içerisine yerleştirilen iki oda ve bir mutfakı örnek olarak göstererek, dünyaya ve bizlere ait bir sıradan gerçekliğe kozmik bir anlam ve değer kazandırarak uzaya gönderilmesini uzaysal aşkınlıkta uydulaşan bir gerçeğe dönüştüğünü düşünmektedir. Ona göre bu durum metafiziğe, hayallere ve bilimkurguya son vererek yeni bir çağ başlatmaktadır. Bu çağın adı hiper-gerçeklik çağıdır (Baudrillard, 2011c: 170-171).

Hiper-gerçeklik bir durumdur ve hiper-gerçeklik durumunda gerçeklik ortadan kalkmıştır; gerçeklik denilen şey tamimiyle imge, yanılsama ya da simülasyona dönüşmüştür (Mutlu, 2004: 127). Bu dönemde kırılmaların, tersine çevirmelerin, bir ikizin ya da benzerinin yaratılmasının, kopyalamanın, hızla yayılmanın ve ölümün bile ötesine geçen amaç ve sistemlerin yok oluşuna neden olabilecek felaket görüntüsüyle karşılaşmaktadır Baudrillard, 2015: 186). İnsanoğlu özgün bir ortadan kaybolma biçimi icat etmiş yegâne bir varlık

olmasıyla birlikte burada söz konusu olan durum ortadan kaybolmadır (Baudrillard, 2012a: 7).

Bu evrende Tanrı bile sona ererek ya da ölümle değil, hızla çoğalarak, nüfuz ederek, doygunluk ve şeffaflık yoluyla, bitkinlik ve kökün kazınmasıyla, simülasyon ve simülasyon aktarımı yoluyla yok olmaktadır. Baudrillard bu yok olma biçimini sistem tarafından işlenen kusursuz cinayeti yani bir cesedin olmadığı düşünülen cinayeti kusursuz olarak tanımlamaktadır. Kusursuz bir cinayet yoktur ancak bir cinayeti kusursuz kılan ortada bir cesedin ya da bir ölümün olmamasıdır. Kusursuz cinayetin gizi sürekli bir nitelik sunuyorsa, bunu katil ve kurbanın birbirine kaynaşması ve açıklanamaz mükemmelliği ve bir neden ya da katilleri bulamayıp başarır. Bu durumun nedeni ne katilin ne de kurbanın var olmasıdır. Ama kusursuzluğun da bir cezası vardır; sistem tarafından durmaksızın tekrarlanarak üretilmektedir. Düşünre göre cinayetin izini bulmanın yolu dünyanın gerçekliğinin ortadan kaldırılmasından geçmektedir. Bu yok etme durumu var olan eğilime boyun eğmeden gerçekleştirilmelidir. Çünkü kaybolmanın canlılığın korunması, cinayetin izinin de canlılığının korunması anlamına gelmektedir. Günümüz modernitenin dayatmış olduğu biriktirmeler, toplamalar ve değerin abartılması bize görüntülerin ve ekranların sayılarının artmasıyla yitirmiş bir yanılsamaya kendimizi kaptırmış bulunmaktayız (Baudrillard, 2012c: 9-16).

Kusursuz cinayetin öyküsünü güncel dünyada sonsuz sayıda oluşturulan düş, fantazm ve ütopyaaların gerçekleştirme biçimleri ve bunların sayısal yazılımla bilgi olarak karşımıza çıkmaları ile oluşmaktadır. Cinayet, bu sürecin sanallaşması ile oluşarak, sanal teknolojinin kusursuzluğu bir şeylerin sonun geldiğini işaret etmektedir. Bu sürecin sonunda gidilecek bir yoktur. Böylelikle kusursuz cinayet gerçekleşmekte cinayetin ötekiliği, ötekiyi yok etmektedir. Her türlü ötekilik ilkesini yok eden dünya, sürekli bir ikizini üretmektedir (Baudrillard, 2005: 76). Kısaca gerçekliğin kopyalanması ve gerçeğin klonlanarak yok edilmesi dünyanın hızlandırılmış nihai bir çözümüdür (Baudrillard, 2012c: 40).

Baudrillard, içinde bulunduğumuz bu durumu “Orji sonrası” olarak nitelendirerek şimdi ne yapacağız sorusunu sormaktadır. Simülasyon durumu olarak adlandırılan bu süreç ile aynı yöne doğru boşlukta hızlanarak ilerlemekteyiz. Bütün senaryolar gerçek veya sanal olarak önceden oluşturuldukları için tüm bu senaryoların yeniden gerçekleştirmekten başka bir şey

yapabilme olanağımız yoktur. Düşünür tarafından bu durum ütopyanın gerçekleştirilmesidir. Ancak meydana gelen temel sorunsal; tuhaf biçimde gerçekleşen tüm bu ütopyaların gerçekleşmemiş gibi davranarak yaşama zorunluluğudur. Bu durumda yapılabilecek tek şey bitmek bilmeyen simülasyonlar içinde tüm ütopyaları hiper-gerçekleştirmektir. Artık bu yeni dönemde çoktan arkamızda bıraktığımız, ancak yine de kaçınılamaz bir umursamazlık içerisinde yeniden üretimini yapmamız gereken ideal, görüntü, düş ve hayalleri sonsuz bir şekilde çoğaltarak yaşayacağımız dönemdir (Baudrillard, 1995: 9-10).

Kusursuz cinayet dünyanın bir diğer eşini üretmesiyle gerçekleşen bir süreç olmakla beraber Baudrillard, Arthur Clarke'ın Tanrının 9 Milyar İsimli hikayesini örnek olarak vermektedir. Bir keşiş inancına göre Tanrının 9 milyar adının yazılmasıyla dünya son bulacaktır. Hayatlarını bu uğraşa adayan bir grup Tibetli keşişin Tanrının isimlerini saymaktan yorularak IBM teknisyenlerinden yardım istemişlerdir. Teknisyenlerin bilgisayarları bu işi birkaç ay gibi kısa bir sürede tamamlamıştır. Böylece dünya sanal bir işlemle gerçek zamanda sone ermiştir. İnaniş birdenbire gerçekleşmiş ve tüm bu olanlar inanmayan teknisyenler, vadide ilerlerken yıldızların tek tek söndüklerini görmüşlerdir. Baudrillard'a göre beklide insanlığı bekleyen nihai son, sanal ile hızlandırılmış bir şekilde dünyanın vadesinin sonlandırılmasıdır. İnsanlığın farkında olmaksızın sonu getirme hırsı, tüm olasılıkları tüketerek dünyanın kendi kendine yok olma kodunu harekete geçirme içinde bulabilmektedir (Baudrillard, 2012c: 40-41).

Baudrillard, “Gerçeklik diye bir şey var mıdır? Gerçek bir dünyada mı yaşıyoruz?” gibi sorular üzerinden güncel kültürümüzün leitmotif yani sürekli kendi kendini tekrarladığının bir özetini çıkarmaktadır. Ona göre gerçeklik tarafından ele geçirilmiş dünya, insanların gerçekliği yadsıyabildiği ölçüde tahammül edebildiği bir dünyadır. Ancak bu dünyanın her türlü illüzyonu dışlayarak ve kendine sürekli gerçeklik süsü vererek varlığını sürdürmesi gerçeğin giderek daha çok yadsınmasından başka bir işe yaramamaktadır. Dolayısıyla gittikçe yapaylaşan bir gerçeklik yaratıyoruz. Bu dünya öylesine yapay bir dünya ki gerçek olmasının bile bir önemi yoktur. Son yüzyılda üretilen ve bizim için bir ilkeye dönüşmüş olan gerçeklik ortadan kaybolmuştur. Gerçekliği ayakta tutan ilke ölmüştür. “Nesnel” gerçeğin ortada kaybolmasıyla gerçeklik ilkesi giderek zayıflarken Bütünsel, Sanal bir Gerçeklik giderek güçlenmektedir. Bu yeni hipergerçek çağı ile gerçek gerçekliğini kaybetmiş olduğu o kör ve onarılması güç noktaya geri dönmesi de imkansızdır (Baudrillard, 2015: 14, 23- 31).

Baudrillard, “Bütünsel Gerçeklik” ile çözümlenip, açıklaması yapılmamış hiçbir şeyin kalmadığı, her şeyin gerçek, görünür, saydam ve “özgürleştirilmiş” bir dünya imgesini kastetmektedir. Bu tanım ile tanrı düşüncesinin buharlaşması bizlere gerçeklik ve gerçek dünyayı dönüştürme fikri ile karşı karşıya getirmektedir. Oysa tüm bu girişimlere rağmen gerçekliğin gerçekleştiği an ortadan kaybolmaya başlayan bir gerçeklik evreninde yaşamaktayız. Düşünür, Bütünsel Gerçekliğin de bir ütopya olduğunu belirterek “gerçek zamanın” mekân- zaman ilişkisine değinmektedir. “*Real Time*” asıl zamandır ve geçmiş ve gelecek arasında kronolojik bir sürekliliğe sahip olmayan tıpkı canlı yayınlardakine benzeyen, o an orada bulunmayı zorunlu kılan (öncesi ve sonrası olmayan) bir durumdur. Zamana özgü Bütünsel Gerçeklik; zamanın süreciyle ilgilenmektedir. “Gerçek zaman” kavramı ile tüm boyutlar bir noktaya sıkıştırılarak zamana özgü fraktal bir biçim olarak adlandırılmakta ve o noktaya odaklandığı görülmektedir. Zamansal farklılık ortadan kalktığında bütünsel işlev özelliği ön plana çıkmaktadır. Bu durum gerçekliği artık yalnızca kendi kendisiyle özdeşleşebilecek şeylere ait ayrıcalık olduğu anlamına gelmektedir. Kendi kendisiyle özdeşleşmeyen, kendinden farklı olan şey artık gerçekten gerçek değildir. Dolayısıyla gerçek zaman hayal ürünüdür. Bu yaklaşım diğer şeyler içinde geçerli olmakla beraber güneşi bile gerçek zaman dilimi içerisinde algılayamıyoruz. Bu nedenle bir gerçeklik anlayışı söz konusu olamaz (Baudrillard, 2015: 13, 27).

Mutlak bir gerçeklikten söz edebilmek ne kadar zorsa, illüzyonun gösteriminden söz etmek de o kadar güç bir şeydir. İllüzyondan söz edebilmek olanaksızdır çünkü ortada gerçek diye bir şey kalmamıştır. Yaşadığımız dönemde parodiye dönüşen “*politika*” ile hipersimülasyon ya da saldırgan bir simülasyondan söz edilmektedir. Baudrillard, bir baskı aracı olarak polisin simüle edilmiş bir soyguna gerçek soygundan çok daha şiddetli bir tepki gösterip göstermeyeceğini kim garanti edebilir? Sorusunu sormaktadır. Bir soygun düzeni bozmaktan başka bir amacı yokken, simüle edilen soygun yani simülakr, bizzat gerçeklik ilkesinin kendisine saldırmaktadır. Ya da bir mağazadan bir şeyler çalıyormuş gibi yapıp bu eylemin bir simüle edilmiş bir hırsızlık olduğunu kanıtlamaya çalışmak. Gerçek hırsızlıkla, simüle edilmiş hırsızlık arasında hiçbir fark yoktur. Her iki eylemde de aynı şeyler yapılmakta, aynı göstergelere başvurulmaktadır. Mevcut düzen kapsamında bunların gerçek göstergelerden hiçbir farklı yoktur (Baudrillard, 2011c: 39-40). Gerçeklik, insanlar tarafından kolektif bir biçimde üretilen bir “illüzyon” dur. Gerçekliğin bir sahtesi ya da hakikisi

olmamakla beraber sorun, gerçeğin algılanış biçimidir (Adanır, 2017: 37). Artık gerçeklik her türlü illüzyondan vazgeçtiğimiz ama çaresizliğimizden dolayı kendisine teslim olduğumuz bir gerçeklik hayaletidir (Baudrillard, 2015: 31).

1.2. KAVRAM OLARAK ŞİDDET TANIMI VE TÜRLERİ

Şiddet, Kamus-ı Türki’de “sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma” anlamlarına gelmekle birlikte etimolojik olarak dilimize Arapçadan geçmiş bir kelimedir. Fransızca ’da ise şiddet (*violence*) kavramı; bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak veya yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirmek veya işkence, vurma yaralama olarak tanımlanmaktadır (Ünsal, 1996: 29).

Şiddet kelimesinin Fransızca ve İngilizcedeki anlamları birbiriyle karşılaştırıldığında çıkarılan tanımlamalar iki farklı şiddet türünü çağrıştırdığı ortaya çıkmaktadır. İngilizcedeki anlamı, fiziksel saldırganlıkken, Fransızca ’da ise iki anlamı vardır. İlki, fiziksel bir şiddete atıf yapar, ikincisi ise psikolojik şiddeti çağrıştıır ve birine rıza göstermesini sağlamak için psikolojik olarak baskı uygulama fikrini ifade eder (Şahiner’den akt. Besni, 2011: 11).

Genel anlamda, “şiddet nedir?” sorusu üzerine yapılan birçok fikir ve tanım olmakla beraber şiddet kavramı dar anlamıyla bireylerde, fiziksel ve psikolojik olarak zararlara sebep olan ve genellikle başka kimseler tarafından başlatılan ve yönlendirilen psikolojik ve fiziksel davranıştır. Bu çerçevede şiddet sadece; fiziksel bir etki değil, aynı zamanda bir kişinin diğer bir kişiye sözel, sözel olmayan (beden dili) ve duygusal davranışları (aşağılama, aşağılayıcı bakış ve gülüş vb.) gibi durumları kapsayacak şekilde uygulandığı ve kişiyi olumsuz yönde etkilemesi, psikolojik olarak olumsuz bir şekilde etkilenmesine neden olan her türlü etkidir. Şu ana kadar yapılan şiddetin tanımları iki ana doğrultuda toparlanabilir. “Şiddet” terimi bir taraftan olgular ve eylemleri; diğer taraftan da gücün, duygunun veya bir doğa olgusunun varoluş tarzını belirlemektedir. İlk anlamıyla şiddet, huzur karşıtı olarak tanımlanmakla birlikte onu bozar ya da tartışılır kılmaktadır. İkinci anlamıyla ise ölçüleri aşan ve kuralları çiğneyen kaba veya çılgın bir güçtür (Michaud, 1991: 5).

Şiddet, karakterlerin duygusal ve fiziksel olarak düzenlerinin bozulmasıdır. Bu durum iki temel unsur olan amaçlılık ve kötülük olarak tanımlanmakta ve bunlardan en az bir tanesi sunulmuş olmalıdır. Bu çerçevede şiddet sekiz seviye olarak sınıflandırılabilir. Bunlar; davranış seviyesi (ciddi boyutta önemsiz seviye kadar), davranış türü (fiziksel ve sözel

formlar), amaçlılık (kastiden ve psikolojik), açıklık seviyesi (gizli ya da açık), gerçeklik seviyesi (fanteziden tam gerçekliğe), eğlendirme siyesi (mizahtan ciddiye) olarak sınıflandırılabilir (Yengin, 2010: 60).

1.2.1. Sözlü Şiddet

Şiddet türleri arasında toplumda hemen hemen her yerde karşılaşılabilecek şiddet türü sözlü şiddet biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Küfretmek, hakaret etmek, aşağılamak, fiziksel ya da psikolojik durumlar nedeniyle kişiye çeşitli isimler takmak sözel şiddet çerçevesinde değerlendirilmektedir. Çoğunlukla fiziksel ve psikolojik şiddet ile bireyin istismar edildiği şiddet türleri arasındadır.

RTÜK (2020) tarafından yapılan “*Televizyon Yayınlarında Şiddet Araştırma Raporuna*” göre şiddet içerikli görüntülerin rahatsız etme düzeyleri incelendiğinde izleyicilerin on puan üzerinden rahatsızlık düzeyleri ölçülmüştür. Çıkan sonuçlara göre televizyon izleyicisi, 7,39’luk bir oran ile aşağılama, laf dalaşı, bağırma, hakaret ve sözlü taciz görüntüleri gibi durumlardan rahatsızlıklarını belirtmişlerdir.

1.2.2. Fiziksel Şiddet

Şiddet olgusu düşünüldüğünde akla ilk gelen şiddet türünü fiziksel şiddet oluşturmaktadır. Tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar gelinen süreçte insanlık tarafından bir kişi ya da grubun bir diğer kişi ya da gruba uyguladığı şiddet türünün en yaygın olanı fiziksel şiddettir. Genellikle güçlü olan tarafın güçsüz olana uygulaması sonucunda gerçekleşmektedir. Fiziksel şiddet, fiziksel gücün kullanılarak karşısında bulunan tarafı hırpalamak, dövmek gibi eylemlerle başlayarak ölüme neden olabilecek sonuçları ortaya çıkabilmektedir. Fiziksel şiddet dayaktan çok daha fazlasını içeren bir davranış biçimidir ve daha çok dramatik sonuçlara neden olabilmektedir. Bir el darbesiyle başlayabileceği gibi çeşitli aletlerin de kullanılabilmesi mümkündür. Fiziksel şiddet tanımını istismar edilen kişinin ya da mağdurun sağlığını olumsuz etkileyen ve vücutta çeşitli iz ya da yaralanmaların gerçekleşmesi şeklinde yapılabilir (Neugebauer’den akt. Polat, 2016: 25).

Keane, (1996: 68) fiziksel olarak nitelendirilebilecek şiddet biçimini, aynı zamanda kişinin kendi kendine yöneltilmiş bir biçime de bürünebildiğini belirtmektedir. İntihar ya da gönüllülük esasına dayalı olarak ötanazi de bir şiddet biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Bütün bir grubun ya da bazı kişilerin ciddi sonuçlara neden olabilecek olan yaralanmalarla

sonuçlanabilecek bilinçli ya da yarı bilinçli cesaret gösterileri, kişi ya da grubun kuramsal kaynaklı ihlalleri gibi aşırı derecede uç örneklerle de rastlanılabilmektedir. Ancak yapılan eyleminin durumu fark etmeksizin şiddet, şiddete maruz kalan tarafın, “ötekiliği” kabul edilen, saygı duyulan bir özne olmaktan çıkarılıp yalnızca bir bedene zarar verilebilecek, hatta ortadan kaldırılabilir bir nesne olarak ele alındığı kişisel bir eylem olarak tanımlanmaktadır.

Diğer bir taraftan televizyon programları üzerine yapılan araştırmalarının büyük bir bölümünü suç ve şiddet konuları oluşturmaktadır. Bu konu üzerine yapılan araştırmalar, Amerikan televizyon ağlarının prime time ve hafta sonu programlarından örnekleri oluşturmuş ve Gerbner ve arkadaşları tarafından 1967 yılından başlayarak her yıl çözümlemeleri yapılmıştır. Bu çözümlemelerde, farklı programların şiddet eylemleri ile olayların sıklığı araştırılarak bir sonuç elde edilmiştir. Ortaya çıkan sonuçlarda şiddet eylemi, “fiziksel zarar ya da ölüm içerecek biçimde kişinin kendisine ya da başkalarına yöneltilen fiziksel güç kullanımı ya da tehdidi olarak tanımlanmıştır” (Giddens, 2012: 208).

RTÜK, (2020: 136) “*Televizyon Yayınlarında Şiddet Araştırmasında*” şiddet türlerinin izleyiciyi rahatsız etme düzeyleri araştırılmıştır. Araştırma kapsamında anket sonuçları incelendiğinde, cinsel şiddetten rahatsız olma düzeyi 10 üzerinden 9,02 ile ilk sırada yer alırken fiziksel şiddetten rahatsız olma düzeyi 9,95 puanla ikinci sırada yer almıştır.

1.2.3. Psikolojik (Duygusal Şiddet)

Şiddet türleri arasında gündelik hayatta karşılaşılan en yaygın şiddet biçimlerinden bir tanesi psikolojik, psikolojik istismar, duygusal ya da duygusal istismar olarak da adlandırılan şiddet biçimidir. Psikolojik şiddet fiziksel şiddetten farklı olarak olaya taraf olan bireyi zihinsel ve ruhsal biçimde hedef alarak yıpratmak üzerinedir. Fiziksel şiddete göre daha sinsi bir eylem olarak kabul edilebilecek olan psikolojik şiddet fark edilmesi, adlandırılması ve kişi üzerinde bir tespitinin yapılması oldukça güçtür. Genel çerçevede bakıldığında kişinin duygu veya duygusal gereksinimlerinin aşağılanması, zorlanması, cezalandırılması ya da baskı altına alınarak istikrarlı bir biçimde istismar edilmesi olarak tanımlanabilir (Acer, 2020: 3).

Diğer bir taraftan fiziksel şiddetten ayrı olarak psikolojik şiddeti uygulayan kişiye herhangi bir maddi yaptırımda uygulanamaz, bu durumda psikolojik şiddetin çözüme

kavuşturulmasını zorlaştıran etkenlerden bir tanesi olarak kabul edilebilir Psikolojik şiddet iki farklı özelliği ile diğer şiddet türlerinden farklılık göstermektedir; (Polat, 2016: 31).

- 1) Fiziksel ve cinsel şiddette olduğu gibi somut fiziksel saptamaların olmadığı ve belirlenemeyişi
- 2) Bir bireye yalnız psikolojik şiddet uygulanabileceği gibi diğer şiddet türlerinin bulunduğu durumlarda da genellikle psikolojik şiddet uygulanmaktadır. Cinsel ya da fiziksel saldırıya maruz kalan birey aynı zamanda psikolojik ya da duygusal şiddete de maruz kalmaktadır.

1.2.4. Cinsel Şiddet

Cinsel şiddet toplum tarafından en hassas görülen konulardan bir tanesidir. Kişinin rızası dışında, rahatız edecek her türlü cinsel tutum, yaklaşım ve temas, cinsel bir tutum olmakla birlikte istem dışı dokunma, cinsel ilişkiye zorlamak cinsel şiddet örnekleri olarak düşünülebilir (Limnili, Özçakar: 56).

“Şiddet ve Sağlık Konusundaki Dünya Raporu’nda” “cinsel şiddet”, cinsel bir eylemde bulunmaya, istenmeyen cinsel sözlerin söylenmesine, cinsel bir yaklaşım ve isteklerde bulunmaya ya da bir kişiyi ticari amaçlarla cinsel olarak kullanmaya yönelik eylemlerin tamamını kapsamaktadır. Cinsel istismara uğrayan ve bu eylemi gerçekleştiren fail arasındaki ilişki ne olursa olsun, istismara uğrayan kinin evinde ya da iş yerinde sınırlı olmaksızın bütün koşullarda bir kişinin cinselliğine karşı dolayla ya da doğrudan ve zorlama yöntemiyle yapılan cinsel bir eylem olarak tanımlanmaktadır (Polat, 2016: 26).

Cinsel şiddet Dünya Sağlık Örgütü tespitlerine göre dünyada en yaygın bir şekilde kadınlara yönelik olarak uygulanmaktadır. Diğer bir taraftan yapılan uluslararası araştırmalara göre dünyadaki kadınların yaklaşık olarak %20’sinin ve erkeklerin %5-10’unun çocuk sayılacak yaşlarda cinsel şiddete maruz kaldıkları belirtilmiştir. Bunun yanında dünya genelinde %0.3 ile %11.5 oranları arasında kadınlar bir yabancı tarafından cinsel şiddete maruz kalmaktadır (Karal, Aydemir 2012: 2).

Türkiye’de “*Kadına Yönelik Şiddet*” isimli bir araştırmada 100 kadından 42’sinin fiziksel veya cinsel şiddet gördüğü ortaya konmuştur. Yapılan araştırmaya göre %18’lik bir oran ile kırsal da görülen cinsel şiddet %14 oranındaki kentlerden fazladır. Diğer bir taraftan

cinsel şiddete rastlama yoğunluğu %29'5 oranıyla Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'nde görülürken en düşük rakam %8,7'lik oranla Batı Marmara'da görülmektedir (Karal, Aydemir 2012: 25).

1.2.5. Ekonomik Şiddet

Ekonomik şiddet en kısa tanımlamayla kişinin maddi olarak parasına el koymak ya da bu maddi varlıkların kişinin elinden zorla alınması durumu olarak tanımlanabilmektedir. Ekonomik şiddet aile içerisinde değerlendirildiğinde ataerkil bir sistem içerisinde yaşayan bireylerin maddi olarak elde ettikleri kazanımları evde otorite olarak anne ya da babaya koşulsuz olarak teslim edilmesi ve kişinin ekonomik özgürlüğünün yok sayılarak aileye bağımlı kalması olarak tanımlanabilir.

Diğer bir taraftan ekonomik şiddet, cinsiyetçi bir biçimde değerlendirildiğinde ekonomik olarak bağımsızlığını kazanan kadının, üzerinde bir yaptırım şeklinde uygulanarak tehdit ve kontrol amaçlı bir koz olarak kullanılabilir. Ekonomik şiddet davranışları; kadının çalışmasına, düzenli bir iş hayatına engel olmak, kısıtlı bir gelir ile kadından çok daha fazlasını talep etmek gibi durumlar olarak tanımlanabilmektedir. Diğer bir taraftan ekonomik şiddet içerisinde iki farklı davranış bulundurmaktadır. Kadın ya da çocuğun bir iş gücü olarak kullanılarak emeğinin sömürülmesi olarak ortaya çıkarken aynı zamanda mağdur kişilerin çalışabilecek yetkinliğe sahipken bu durumdan mahrum bırakılması da bir ekonomik şiddet olarak değerlendirilmektedir (Polat, 2016: 33).

1.3. TELEVİZYON VE TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ

Çoğunlukla olumsuz eleştirilere maruz kalan televizyon, bir yandan teknolojik olarak sunduğu imkanlar nedeniyle övülürken bir yandan da sosyo-kültürel yönü ile eleştirilmektedir. Toplumların zaman ve mekân sınırlarını genişleten bir medya aracı olan televizyon, McLuhan'ın daha sonraki spekülasyon gelişmelerinin temeline yerleştirdiği önerme gibi insanın görme duyusunun ulaştığı en ileri noktadır. Bu özelliğini geliştirmekle kalmayıp bu deneyimin nitel ve nicel örüntüsünü de önemli ölçüde dönüştüren teknolojik bir araçtır (Mutlu, 2008: 21). Televizyon yalnızca bir teknolojik araç değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve endüstriyel bir olgudur (Aziz, 1981: 6). Williams'a göre ise televizyon, *"hem teknolojik hem de kültürel bir biçimdir"*. Yani televizyon bir anlamda teknik bir araç bir

diğer yanıyla ise kültür üretim, aktarım ve yeniden üretim ortamıdır (Mutlu, 2008: 11). Kısaca değişen ve gelişen teknolojiyle televizyon, günümüzde sosyal ve kültürel bağlamda konumunu sağlam bir şekilde koruyan bir kültür aracıdır.

Televizyonun gücü, göze ve kulağa aynı anda hitap etmesinden gelir. Bu durum toplumdan topluma değişiklik gösterse de televizyon günümüzde en etkili kitle iletişim aracı olma özelliğini sürdürmektedir. Televizyonun en önemli özelliği McLuhan'ın ifadesi ile dünyayı “evrensel bir köy” konumuna getirmiş olmasıdır. Televizyonun bu denli etkin bir kitle iletişim aracı olmasında, ekranda oluşan görüntülerde resim, grafik, ses, müzik ve anlatı yapısı gibi öğelerin bulunması önemli bir etkidir (Akdoğan'dan Akt. Altunay: 248). Feuer, Horace Newcomb ve Paul Hisch'e dayanarak televizyonu, bir yandan paylaşılan inançların tartışıldığı, diğer taraftan değişiminde etkin olduğu toplumsal düzenin yeniden düzenlemesinde hizmet eden bir ‘kültürel form’ olarak tanımlamaktadır (Horace Newcomb ve Paul Hisch'ten akt. Özsoy, 2011: 12).

Televizyon ekranında gerçeklik ideolojisi, birey üzerinde gerçekliği kurgulayarak yeniden oluşturan bir araçtır ve bunu bireyin televizyon ekranında izlediği görüntüler ile bu görüntülerin insan zihninde bir anlam bütünü oluşturmasıyla başarır. Görsel bir teknolojik araç olan bu ideolojik aygıt, insanlar arasında iletişimin merkezine yerleşmiş bir olgudur.

Televizyon bize, sürekli gerçekliğin kendisini algıladığımız kodlarla yakın ilişki içerisinde olan kodları kullanarak aşına olduğumuz bir görüntü akışı sunmaktadır. Bu görüntüler dünyayı görmenin ve anlamlandırmanın doğal yolu gibi görünse de televizyon gerçekliği sadece kendi oluşturduğu kodlar vasıtasıyla göndermektedir. Televizyon bu süreci o kadar ‘doğal’ bir şekilde yapmaktadır ki sürecin tartışılması bile gereksiz görünebilir. Ancak tartışılması gereken asıl mesele bu noktada ortaya çıkmaktadır. Televizyon beşerî bir üründür ve televizyonun işlevi insan seçimlerinin, kültürel olguların ve sosyal baskıların bir sonucunda belirlenir. Bu noktada televizyonun gerçekliği olduğu gibi yansıtması doğal süreç değildir. Dolayısıyla televizyonun söylemi bize her gün toplumsal ilişkilerin ve kültürel algıların sürekli güncellenen versiyonlarını sunmaktadır. Böylece televizyon gelecekteki görme biçimlerinin seçilme potansiyellerini ve günden güne mevcut olan çoklu ve çelişkili seçenekleri izleyicilere haberdar etmektedir (Fiske, Hartley 2003: 4-5).

Bourdieu, (1996: 23-24) televizyonun ilginç bir şekilde, göstererek, yapılması gereken şeyin, yani insanları bilgilendirme işinin yapılabilmesi için gösterilmesi gereken şeylerden farklı şeyleri gösterdiğini ya da başka bir ifade ile gösterilmesi gerekenin gerçekte uyuşmayan bir tarza anlam kazandırarak, gerçekliği gizlediğini belirtmektedir. Televizyon dramatikleştirme (canlandırma) yöntemine başvurarak bir olayı sahneye koyar, görüntülendirir ve bu olayın önemini, vahametini, dramatik ve trajik niteliğini abartarak değiştirmektedir.

Televizyonla ilgili en önemli çıkarım insanların onu izlemeleridir; “televizyon” olarak isimlendirilmesinin de temel nedeni budur. Çünkü insanlar izledikleri, izlemekten zevk aldıkları şey, hareketli ve hiç durmadan sürekli değişen resimlerdir. Görsel ilginin yani göstergenin ilgisini karşılamak amacıyla fikir ve düşüncelerin içeriğinin geri plana atılması gerekliliği bu iletişim aracının doğasından gelmektedir (Postman, 2004: 106). Televizyonun insanlar tarafından gördüğü ilgi, yüzeysel, içtenlikten uzak ve sahte bir ilgidir. Televizyonun kitlelere yaklaşımı yüzeysel olduğu için, her zaman insanları eğlendiren, düşünmekten ve eyleme geçmekten alıkoyan, fark ettirmeden insanların zihinlerini tembelleştiren ve bundan öteye hiçbir artı bir değer üretmeye yönelik bir işlevi bulunmayan, ama hiçbir zaman da vazgeçilemeyen bir araç olarak evlerimizi ve zamanımızın büyük bir bölümünü işgal eden bir kitle iletişim aracıdır (Cereci, 1992: 21).

Televizyonun en iyi yaptığı şey eğlendirmedir. Ancak bu konuyla ilgili herhangi bir saptamaya gerek duyulmayacak yüzeysel bir tespittir. Televizyon; eğlendirici bir araç olmasından öte, eğlendirmeyi, her türlü deneyimlerimizin temsilinin doğal çerçevesi halini dönüşümüdür. Bu noktada asıl sorun televizyonun bizi eğlendiren temalar sunması değil, bütün bu temaların eğlence olarak sunulmasıdır. Televizyon bizi dünyayla hep yakın ilişki içerisinde tutar, ama bunu bizi hep gülümseyen bir yüz ifadesi ile yaptırır. Başka bir ifade ile televizyonda eğlence, üst-ideolojidir ve ekranda izlediğimiz her türlü içerik trajedi, şiddet, korku ve barbarlıkta dahil olmak üzere bizim eğlenmemiz ve haz almamız gözetilerek sunulmaktadır (Postman, 2004: 201-202). Televizyon düşünmenin, tefekkürün ya da kutsalın değil eğlencenin, izlenimlerin ve alkış almanın alanıdır (Özçetin, 2019: 257).

Televizyon, tüm bu özellikleri nedeniyle diğer medya türlerinden (özellikle gazete ve dergi gibi yazılı basın araçlarından) farklılıklar göstermektedir. Televizyonun diğer iletişim

araçlarından farklı maddi ve teknik niteliklere sahip olması televizyona mahsus içerik ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Televizyon program türü olarak adlandırılan bu içerik biçimi, televizyon endüstrisine program akışını kolaylaştırma ve izler kitle oluşturma gibi konularda yardım etmektedir (Erdoğan, Budak 2016: 18). 1990'lı yıllarda başlayan ve günümüze kadar uzanan süreçte, özel radyo televizyon yayınlarının yasallaşması birçok değişikliği de beraberinde getirmiştir. Kanal sayıları artmış, teknolojik gelişmeler akabinde (kablolu yayınlar, uydu yayıncılığı, dijital/sayısal yayıncılık) yayıncılık kalitesi gelişmiş, içerik değişmiş ve izleyiciye geniş bir yelpazede seçenekler sunulmuştur. Televizyon özelinde bakıldığında tematik kanal sayıları artmış, yeni program türleri ve içerikleri ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişmeler televizyon endüstrinde daha önce görülmemiş yenilikleri de beraberinde getirmiştir ve en önemli değişiklik program türleri ve formatlarında gerçekleşmiştir (Özsoy, 2011: 127-128).

Televizyon kanallarında yer alan program türlerinin ortaya çıkışı televizyonun altın çağı olarak tabir edilen yıllara kadar dayanmaktadır. Yayınların yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde deneysel olarak program türleri ortaya çıkmış ve üzerinden uzun bir zaman geçmeden uluslararası program pazarı sayesinde bütün dünya televizyonlarında varlığı artmıştır. Dünya televizyonları bu içerik biçimlerini ithal ederek ya da program türü formatlarını esinlenme ya da taklit yolu ile kendi ülkelerine taşımış ve o günden günümüze kadar televizyon program türleri tüm dünya televizyonlarının kabul ettiği, uyguladığı ve belirli kalıpları olan metinler haline gelmiştir. Televizyon programları doğası gereği bütün türleri karmaşık hikayeler anlatma eğiliminde değil, tam tersine benzer içerikleri defalarca tekrar etme düzeni üzerine kurgulanmıştır. Her şeyi kendisine tanınan süre içerisinde sunması gerekir ve bu da yalın ve yüzeysel bir anlatım biçim anlamına gelmektedir. Televizyon programları her şeyi özetleyip, belirli düzen içerisinde kurgulayan televizyon varlıklarıdır (Çaplı, 2002: 117-118).

Televizyon kimisi için müzik, eğlence, güldürü ve dramatik programlardan oluşan bir eğlence aygıtıyken bazıları içinse dünyadan haberdar olma, bilgi edinme ve haber aracıdır. Televizyonun işlevi kişiden kişiye değişerek her bir birey için farklı bir anlam ifade etse de bu aygıtı kullanma biçimi televizyon adına yapılacak tanımlamaları da o yönde değiştirmektedir. Ancak televizyon programlarının içerikleri, boyutları, yapım ve yayın biçimleri ne olursa olsun, bütün bu olgulardan çıkarılacak tek tanım, mesajların, duygu ve

düşüncelerin “izleyici” adı verilen bir kitleye görüntüler aracılığıyla ve bir program biçiminde iletilmesidir (Gökçe, 1997: 69).

Televizyon programları, belirli amaçlar doğrultusunda hazırlanan ve daha önce belirlenmiş olan yayın kuşaklarında yayınlanması için televizyon tekniklerine, diline ve anlatı yapısına uygun olarak, yasal, dürüst ve etik ilkelerle üretilen televizyon içerikleridir (Erdoğan, Budak 2016: 19). Bir programın hem zamansal hem de biçimsel olarak net sınırları vardır ve genel olarak diğer program türleri ile farklılık açısından ilişkilidir. Televizyon programları, meta olarak üretilen ve satılan istikrarlı, sabit (Fiske, 1999: 13) ve yığınsal olarak tüketilmek üzere gerçekleştirilen kültürel ürünlerdir (Mutlu, 1995: 35).

1.3.1. Tür Kavramı

Fransızca bir kelime olan type sözcüğünden türeyen tür (genre) sözcüğünün kökeni, Yunanca taxis (düzenleme) ve nomos (yasa) sözcüklerinin bileşimi olan “taksonomi” sözcüğüdür (Erdoğan, Budak 2016: 18). Tür kavramı bilindiği kadarıyla ilk kullanımı Eski Yunan’a kadar dayamakla birlikte Aristo’nun “*Poetika*” adlı eserinde, o dönemin Yunan dramasındaki tragedy türünün sınırlarını çizme ve tanımını yapmak adına kullanılmıştır (Mutlu, 1999: 36).

Film kuramcısı Steve Neale, “Tür ve Hollywood” adlı kitabında, türü “çok boyutlu bir fenomen olarak tanımlamakta ve türü, merkezi olarak beklenti sistemlerini, kategorilerini, etiketleri ve adları, söylemleri, metinleri ve metinlerin tümcelerini ve tüm bu olguları yöneten uzlaşımlar” olarak nitelendirmektedir (Selbo, 2011: 11). Tür kavramı basitçe “düzen” anlamına gelmektedir. Sanatsal eserlere uygulanabildiği gibi tür, ayırt edici ve kolayca tanımlanabilir özellikleri paylaşan sunum türü, sınıfı, (Silverblatt, 2007: 3) ve pek çok maddenin daha küçük kategoriler içerisine yerleştirmesine olanak sağlamaktadır (Erdoğan, Budak 2016: 19).

Tür sözcüğü ilk kez Avrupa’da belirli bir grup sanat yapını adlandırmak için kullanılmıştır. Bu adlandırma, belirli sınıfların ve özellikle de çiftçilerin gündelik yaşamına ilişkin konuları ele alan resimler ve edebiyat yapıtlarıdır. “Tür resmi” (genre painting) olarak tanımlanan bu ayırım, samimi ve bazen mahrem sahneleri sergileyen resimleri belirtmek amacıyla yapılan bir sınıflandırmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Sınıflandırma işlemi, aklın geliştirdiği yöntemlerle dünyanın açıklanmasında doğa bilimlerinden başlayarak

insanoğlunun yaşam biçimini kolaylaştırmada önemli bir yer tutmuştur. İnsanın, çevresindeki maddelere, varlıklara ve kullandığı araç ve gereçlere ilişkin bilgisini geliştirebilmek ve onlar üzerindeki denetleme gücünü arttırabilmek amacıyla bu varlık ve maddeleri çeşitli şekilde sınıflandırmış ve sınıflandırmanın grup olarak ele alınması, onları düzenli bir şekilde inceleme olanağı sunmuştur. Dolayısıyla, kültür ve sanat ürünlerinin incelemesinde ya da eleştirilmesinde aynı yolun kullanımı anlaşılır bir olgudur. Bu çerçevede tür kavramı, biyolojiden sanat alanına geçmiştir ve temelde varlıklarla şeyleri, sonradan, dışarıdan atfedilen bir çevreye yerleştirmekle ilgilidir (Abisel, 2005: 14-25). Her tür, dünyamız hakkında düşünme şeklimizi şekillendiren tutarlı bir dünya görüşü sunmaktadır. Sınıflandırma biçimi, insanoğlunun yaşam dinamikleri içinde her zaman hayatı kolaylaştırmak adına bir olgu olarak var olmakta ve insanların kendi yaşamlarındaki belirsizliklerle mücadele etmeleri için güvenli bir araç olarak düşünülmelidir (Silverblatt, 2007: 15).

Tür, sanat söz konusu olduğunda, sanatsal faaliyetlerin, özelliklerine göre biçimlendirilmesini sağlayan bir kategoridir. Ayrıca tür, edebiyatta, sinemada ve televizyonda kullanılan bir terimdir (Erdoğan, Budak 2016: 19). İletişim alanında ise tür; “*Sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri*” (Mutlu, 2004: 287) olarak tanımlanmaktadır.

Tür kavramı, öncül olay örgüsü, yapı, karakter, dünya görüşü, üslup ve geleneklerdeki kendine özgü kalıplarıyla tanımlanabilir. Çünkü bu karakteristik unsurlar, genel programlama yani (belirli bir türe ait bir program) bir çalışma bütünü olarak kabul edilebilir. Brain G. Rose göre tür kavramı, “biçimsel veya teknik özellik gruplarının, bestenin, yazarın veya konunun zamanı ya da yeri ne olursa olsun, aynı türden eserler arasında var olan bir olgu” anlamına geldiğini belirtmektedir (Silverblatt, 2007: 3).

Burton göre tür; “*Bir medya ürününün bir çeşidi ya da kategorisidir.*” Türün kesin, belirli ve temel özellikleri vardır ve bu özellikler çok iyi anlaşılmış ve kavranmış olmalıdır. Tür bazen bir casusluk filmi olurken bazen de onun alt türünü oluşturan Bond casusluk filmi olabilmektedir. Bütün türler meydana getirildikleri temel unsurları içeren bir plana sahipken, tüm tür örnekleri her zaman bütün unsurları içermez. Bunlar arasından bazılarını kullanır. Tür, parça parça hayatımızın içinde olan şeylerdir ve tüm bu unsurların bir bütün olarak ele alınmasının bir sonucudur (Burton, 2010: 92-94).

Tür kavramı esas olarak bir nesnenin, bir olgunun ya da yapının tek ve özel olmadığını imgeleyen bir kavramdır. Edebi yapıtları, filmleri ve televizyon programlarını gruplandırabileceği gibi, bir yapının kendisiyle ilişkili yapıtlar sınıfına ait olarak değerlendirmeyi mümkün kılan yollarla ilgilenmektedir (Feuer, 2018: 255). Türler, televizyon anlatısı tanımlamak adına ve uzlaşım ya da farklılıklarla birbirinden ayrı kategoriler olarak ele almamıza izin veren bir formül olarak kullanılabilmektedir (Çelenk, 2005: 89-90).

1.3.2. Program Türlerin Sınıflandırılması

Televizyon programları toplumun geneline hitap etmeyi amaçlayan, izler kitlenin sayıca artmasını hedefleyen televizyon içerikleridir ve hedef kitlenin haber alma, eğlenme, mal ve hizmetlerden haberdar olma gibi ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüdür. Bu sebeple, televizyon programları; yaş, cinsiyet, eğitim, sosyo-ekonomik durum, meslek ve aynı zamanda programların yayınlanma saati, işlevleri ve konusu, izleyicinin yapısı-özellikleri ve anlatı alışkanlıklarının korunduğu türlere ayrılmaktadır (Erdoğan, Budak 2016: 19-20).

Televizyon program türleri değiştirilemez olgulara sahip değildir ve bu nedenle, bir televizyon programını bir program türüne dahil etmek ya da bu program türünün dışında bırakmak için belirli bir kural ya da düzen yoktur. Dolayısıyla türler birbirine karıştırılmaktadır. Başka bir ifade ile televizyon programları farklı televizyon kanallarında ve farklı zamanlarda, farklı türleri sentezleyerek dahil olabilmekte ya da bu türlerin dışında da yer alabilmektedir. Televizyon program türleri, televizyon anlatısının genel özellikleri ile etkileşim içinde düşünülmelidir. Türler gittikçe birbirleri ile kesişirken alt türler oluşturmakta, var olan türler de zaman içinde değişmektedir (Özsoy, 2011: 129). Televizyonun içerik üretimi ortak anlamlandırma sistemlerinin uzlaşım kodları ve anlatısal formüllerine uygun tarzda şekillenir. Program yapılanması ve dönüşümü, toplumun süreklilik gösteren anlatı gelenekleriyle ve gündelik yaşamın ritim ve trendleriyle yakın ilişki içerisinde (Çelenk, 2005: 89). Feuer, televizyon türleri üzerine yapılan tanımlarda ortaya çıkan yöntembilimsel yaklaşımlar yüzünden, genel olarak televizyon türleri ve alt türlerle ilgili farklı görüşler ortaya çıktığını belirtmektedir. Ona göre televizyon ve film türlerine ait yaklaşımlar genel olarak estetik, ritüel ve ideolojik olarak sınıflandırılmaktadır (Feuer'den akt. Özsoy, 2011: 129).

Televizyon programları tümüyle değilse de büyük oranda nitel değil, nicel etmenlere göre belirlenmektedir. Bir programın kalitesi değil, programın reytingi onun başarısını ve aynı

doğrultuda alabileceği reklam gelirleri belirlemektedir. ABC Televizyonu'na program yapan bir şirketin başkan yardımcısı, programların başarısını hesaplama bilirlik üzerindeki vurguya açık bir şekilde dile getirmiştir; “Ticari televizyon programcılığı, izleyicileri programların içindeki reklam mesajlarına çekmek üzere tasarlanmıştır. Programın içindeki estetik değerler (nitelik) önemlidir, ama her zaman ikinci planda kalır” (Mankiewicz ve Swerdkow'den akt. Ritzer, 1996: 115).

“Televizyon izlemek”, her zaman herkes için eşdeğer anlam veya öneme sahip tek boyutlu bir etkinlik olarak kabul edilemez. Televizyon ve televizyon programı izleme pratikleri hem farklı türde izleyiciler tarafından farklı görüntüleme seçenekleriyle ilgili olarak yapılan seçimler hem de farklı izleyici türleri arasındaki dikkat, anlamlandırma farklılıkları ve televizyon kullanım alışkanlıklarıyla ilgilidir. Morley'e (1999: 2-3) göre televizyon yayınları izleme kalıpları yaşam tarzı, çalışma durumu ve bunların televizyon yayının zamanlama sınırlamaları ile ilgili olarak daha geniş soru dizisi bağlamında kavranılabilmektedir. Bu nedenle “kullanılabilirlik” durumu kavramı hangi grupların ne zaman ne kadar dikkatle ve ne tür bir televizyon programı izleyeceği veya (izlemek isteyeceği) ilgili dinamik bir kavram olarak televizyon programları açısından öne çıkmaktadır. Televizyon programları insanların ilgisi ve zamanı için rekabet etmektedir. Her program, dizi ve yayın şebekesi, elektronik ilanlarını üzerinizde dalgalandırarak ilginizi ele geçirmek için uğraşmakta, gerçekte Beni seyret, beni seyret” demektedir (Postman, Powers 1992: 11).

Nejat Özön televizyon türlerini, programların belli bir konuyu işlerken kullandığı araç ve gerece, çeşitli öğelerin kullanış tarzına, belli bir konuyu ele alış biçimine göre benzer yönleri bulunarak yapılan kümelendirme sonucunda ortaya çıkan bölümler olarak tanımlamaktadır. Ozon, bu program türlerini olarak haber, belgesel, gezi-görüşüm, açıkoturum, yuvarlak masa, spor, televizyon oyunu, dinletiler, eğlence, yarışma, hava durumu, tanıtı (reklam) programları olarak sınıflandırmaktadır (Özon'dan akt. Mutlu, 2008: 37). Berger'e (1992) göre televizyon programları, reklamlar, haberler, belgeseller, durum komedileri, melodramlar, söyleşi programları, söyleşiler, bilimsel programlar, yarışmalar, spor programları, polisiyeler, bilim kurgu yapımları gibi başlıklar altında sınıflandırılabilir.

Creeber (2001) program türlerinde kırımlar ve değişimler olduğunu ve sürekli bir dolaşım içerisinde değişimlerine devam ettiğini öne sürerek, örnek olarak belgesel programlarını işaret etmektedir. Belgesel programları belgesel-melodram (docusoap), gerçeklik televizyon programları (reality TV) şeklinde sınıflandırırken, popüler eğlence kavramının yarışma programlarından tartışma programlarına ve söyleşi programlarına kadar birçok türü içerisine aldığını ifade etmektedir. Ona göre televizyon program türleri; drama, melodram diziler, komedi, popüler eğlence programları, çocuk programları, haber ve belgeseller gibi kategorilere ayrılmaktadır (Altunay, 2014: 253).

Amerika Birleşik Devletleri'nde iletişim alanında düzenlemeler yapan FCC (Federal Communication) adlı kuruluş, televizyon programlarını; tarım programları, eğlence programları, haberler, kamusal konular, dini programlar, eğitim programları, spor programları, diğer programlar olarak sekiz ayrı kategoride değerlendirmektedir.

İngiltere'nin kamu hizmeti kuruluşu olan BCC (British Broadcast Commission) 12 başlık altında televizyon program türlerini sınıflandırmaktadır. Bunlar; haberler ve kamusal konular, magazin ve belgeseller, eğitim, sanat ve müzik, çocuk programları, dramalar, filmler, eğlence programları, spor, din programları ve reklamlardır (Soydan, 2011: 32).

Avrupa Yayın Birliği EBU (European Broadcasting Union) de ESCORD adlı bir sistem geliştirerek televizyon programları için bir temel niteliğinde olan farklı bir program türleri sınıflandırması yapmaktadır. Avrupa Birliği tarafından belirlenen program konuları, alt türler şeklinde detaylandırılarak sınıflandırılmıştır. Bu türler; kamusal konular, bilim ve insanlık, müzik, drama, güzel sanatlar, yaşam felsefesi, spor, boş zaman ve hobiler, eğlence, folklor ve insan odaklı programlar, karışık konular, diğer konular ve diğer türlerdir (Erdoğan, Budak 2016: 23).

Çeşitli ülke ve topluluk komisyonları tarafından yapılan sınıflandırmalar program türlerini kesin bir şekilde sınıflandırdığı söylenmez, bu nedenle sınıflandırma ve alt türler mümkün gözükmemektedir. Sadece farklı biçimlerde yapılması mümkündür. Bu nedenle televizyon yayıncılığında programların sınıflandırması amaç, izler kitle, içerik ve içerikleri ele alırken kullanılan gereçler, yapım unsurlarının kullanılış biçimleri ve özellikleri ve anlatı yapısı göz önüne alınarak yapılabilir (Altunay, 2014: 47). Türkiye özelinde otorite olarak kabul edilen ana program türleri sınıflandırması RTÜK tarafından yapılmıştır. Radyo ve

Televizyon Üst Kurulu (RTÜK), program türlerinin sınıflandırılmak için 2014 yılında “Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları” çalışmasını hazırlamıştır. Çalışmaya göre RTÜK televizyon program türlerini haber ve haber programları, güncel programlar, kültür programları, eğitim programları, gerçek yaşamlar, drama, eğlence programları, çocuk programları, ticari iletişim ve tanıtım ve diğer programları olarak 10 ana başlık altında incelemektedir. Program türlerini sınıflandırmak ve tanımlamak yayın kuruluşlarına hedef kitlelerine hazırlanacak olan programların önceden plan ve programlama imkânı vermektedir. Böylece yayın kuruluşları, kamuya yönelik olarak ne tür program türü, hangi zaman diliminde hazırlayacakları daha planlı, programlı ve sistematik bir şekilde planlayabilmektedir.

1.3.2.1. Haber Programları

Haber kavramının insanoğlunun “bilme”, “haber” alma isteği, arzusu üzerinde birçok kişi tarafından tanımı yapılmıştır. Basın özgürlüğü kavramı toplumların zihinlerine yerleştirilmeden önce bile haber kavramı ve tanımlarının ne olduğu yönde sorular sorulmuş ve araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar ve sorular haber olgusunun tanımlanmasında çığır açmıştır ancak gelinen noktada haber nedir soru üzerinde bir görüş birliğine varılamamıştır (Tokgöz, 1981: 52). Haber kısaca haber yazarının hazırladığı ve yayına verdiği ürün olarak tanımlanır. Ancak bu sorunun günümüzde tek bir tanımı olması doğru bir yaklaşım değildir. Bazı haberciler haberin doğrudan tanımını yaparken, bazıları ise haberin unsurlarını ele alarak tanımlamaktadır.

Amerikalı gazeteci-yazar Rovers, 1916’da Amerika’da gazetecilik eğitiminin önde gelen isimlerinden Villarda Blayer’in “Çok sayıda insanı ilgilendiren her şey haber, daha fazla sayıdakiler için en çok ilginç olan da en iyi haberdur” tanımıyla yola çıkarak yaptığı tanıma göre; “*Haber önemli sayıdaki insanları ilgilendiren olayların, gerçeklerin ve görüşlerin zamanlı bildirisi*” (Uyguç, 1987: 42). Haber yeni ve anlamlı olan, yayınlandığında izleyici kitlesinin bütününe ilgilendiren olay ya da bilgidir (Şeker, 1999: 11). Bu tanımlamaların yaygın ölçüde kullanıldığından bahsetmek mümkün olmakla birlikte bir başka tanıma göre haber; herhangi bir zamanda geçen olay, fikir ya da sorunun çıktısıdır (Tokgöz, 1981: 213). Haberin en sade tanımı, hâkim Oliver Wendell Holmes’un ünlü hukuk tanımından çıkartılabilir. Holmes’un değişine göre, hukuk, mahkemeler ne derse odur.

Postman ve Powers'a göre ise haber; benzer bir biçimde haberin, haber müdürleri ve muhabirleri ne derlerse o olduğu söylenilebilir (Postman, Powers 1992: 19).

Kitle iletişim araçlarının en güçlü ürünleri, sahip oldukları en önemli argüman haberlerdir; haberi taşıyan ve ileten araç da basın, radyo ya da televizyondur (Uğurlu, Öztürk 2006: 26). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen televizyon teknolojisi ile gazetenin temel işlevi olan habercilik, popüler bir kitle iletişim aracı olarak televizyon tarafından ele geçirilmiştir. Günümüzde haber ve haber programlarının en çok takip edildiği platform televizyondur ve günümüzde habercilikle ilgili kuralları televizyon koymakta ve günün konularını televizyon belirlemektedir (Şeker, 2003: 52).

Televizyon programlarının içeriğinin zaman içindeki gelişimiyle birlikte, birçok farklı alt dallara ayrılarak yeni tür ve formatların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Haber programları biçim olarak belgesin alt bir türü, ele aldığı konu ve içeriği bakımından da haberin bir alt türü olarak sunulmaktadır (Poyraz, 2002: 79). Yaşadığımız çağda kamuoyunun bilgi edinme ihtiyacını karşılamak amacıyla üretilen program türleri haber programlarıdır ve haber programcılığının en yaygın türlerinden bir tanesidir. Olay, konu ve gelişmeleri elen alan ve değerlendiren, acil durumlar dışında belirli gün ve saatlerde yayınlanan ve düzenli biçimde izleyici kitlelere sunulan televizyon metinleri şeklinde tanımlanmaktadır (Uğurlu, 2014: 48-49).

RTÜK, (2014: 11) “Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları” kitapçığında haber programlarını “Kamuoyunu bilgilendirme amacıyla ve nesnel bir bakış açısıyla izleyici ve dileyicilere iletilen güncel, toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve benzeri olay, konu ve gelişmeleri ayrıntılı bir şekilde ele alınarak sunulan program türü” olarak tanımlanmıştır.”

Haber programları, iletişimin boyutlarının genişlemesiyle giderek küçülen dünyada gün geçtikçe daha fazla ilgi çeken program türleridir. Güncel haberleri konu alan haber programları aktüel ve dinamik bir yapıya sahiptir. Televizyonun görüntü ve ses temelli bir kitle iletişim aracı olması haber ve haber programlarının diğer kitle iletişim araçlarına nazaran bu aygıt üzerinde daha inandırıcı ve popüler olmasına neden olmakla birlikte, kitleler tarafından daha tercih edilebilir konuma yükselmesine neden olmuştur. Ülkedeki ve dünyadaki gelişmeleri ve bunların yorumlarını kısa sürede izleyiciye aktarmasıyla haber

programları, toplumu bilgilendirici, aydınlatıcı, siyasal gelişmeleri etkileyici bir işlev üretmektedir. Özellikle önemli siyasal, ekonomi, askeri gelişmelerin olduğu dönemlerde kitlelerin en çok izlediği program türü haber programlarıdır (Cereci, 1992: 47). Haber programı, içerik biçimi temel alınarak yapılabilecek bir sınıflandırmaya göre, haberin bir alt türü olarak değerlendirilebilir (Poyraz, 2002: 79). Televizyon haberciliği haber bültenleri ve haber içeriklerinin ayrıntılı olarak ele alındığı programları kapsamaktadır. İzleyici kitlesi en geniş program türlerinden bir tanesidir ve hedef kitlesini toplumun her kesiminden bireyler oluşturmaktadır. Haber bültenleri ve haber programları birbirinden farklı unsurları bünyesinde barındıran türlerdir. Haber bültenlerinin konuları genellikle ana başlıklarla ele alınan ve izleyicinin o konuda bilgi edinmesi üzerine kurulu olan bir yapıya sahipken (Cereci, 2001: 149) haber programı, çoğunlukla haber bülteni içinde yer alan önemli bir haberin geniş biçimde ele yeniden alınışıdır (Uyguç, 1987: 86).

Televizyonda haberler bir bütün olarak gruplar halinde düşünülmektedir. Bu gruplandırmada iki yol izlenmektedir. Haberler özet olarak az ve öz verilir. Bunlara kısa haberler denilmektedir. Haberler bir bütün halinde haber bülteni içerisinde verilir. Bu iki yol dışında televizyonda haberler günlük olarak haber bültenleri şeklinde sunulmaktadır. Haberlerin kısa haber şeklinde sunulması genelde haber kaynağı belirtilerek bir veya iki cümle ile özetlenmesidir. Haber bülteni şeklindeyse, haberler uzun, kapsamlı ve detaylı bir şekilde sunulmaktadır. Haber programları ise kısa haberler ve haber bültenlerinden farklı bir yapıya sahiptir. Günün önemli olaylarını derinliğine, yerinde yapılmış söyleşiler, röportajlar, yorumlarla birlikte sunulmaktadır. Haber programlarındaki genel mantık günün önemli olaylarını değerlendirerek özetlemektir (Tokgöz, 2010: 406-407).

Haber bültenleri ele aldıkları konuları ayrıntılı olarak işledikleri için, haberlere göre daha çok bilgi aktarımı yapabilmekte ve olaylar arasında neden sonuç ilişkisi kurabilmektedir. Bu programlar arasındaki farklılıklar izleyici ve toplum üzerinde oluşturduğu etki yeni bir araştırma konusu olarak ortaya çıkabilir. Bir örneğe göre, haber bültenlerinde müzik kullanılmazken haber programlarının vazgeçilmez bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Tek başına müziğin kullanımı bile, haber programlarının dramatik boyutuna örnek oluşturmaktadır. Müzik bu tür programlarda haber içeriğine duygusal ve dramatik olguların vurgulanmasını sağlamaktadır (Poyraz, 2002: 80).

Bütün haber programları müzikle başlar, biter ve gene müzik eşliğinde ara verilir. Haber programına müzik konmasının nedeni, tiyatro oyununa ve sinema filmine müzik konmasıyla aynıdır: Eğlenceye uygun bir ruh hali yaratıp bir leitmotif sunmak. Eğer müzik olmasaydı izleyiciler hakikaten dehşet verici, belki yaşamlarının bile değişmesini gerektiren bir haber dinlemeyi beklerlerdi. Ama program çerçevesi müzikle çizildiği sürece, izleyici ciddi bir biçimde dehşete düşülecek bir şey olmadığını, aslında haberlerin gerçeklikle ilgisinin bir oyundaki sahnelerden farksız olduğuna inanma komsunda gölü rahat olur (Postman, 2004: 116).

Baudrillard, televizyon ve televizyon haberciliğini bütün bir sistemi kesinlikle niteliksel değişime uğratabilecek şeyler olup, birer biçimsel ve topolojik felakete benzetmektedir. Başka bir deyişle televizyon ve nükleer tehlike benzer şeyler olup “sıcak” ve negantropik, enerji ve haber kavramlarının gerisinde her ikisinin de soğuk sitemlere özgü birer caydırma gücüne sahip olgular olarak tanımlamaktadır (Baudrillard, 2021: 80-81). Bu tür programlar farklı formatlarda üretilebilir ancak hepsinin ortak özelliği haber olabilecek konuları gündeme taşımalarıdır.

1.3.2.2. Güncel Programlar

RTÜK (2014: 11) güncel programları “Toplum ve insan hayatında karşılaşılan çarpıcı ve genellikle münferit olayları konu alan program türü” olarak tanımlamaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere, güncel programlar kısa bir zaman diliminde meydana gelen, haber değeri taşıdığı düşünülen olayları konu alan program türü olarak tanımlanmaktadır. Bu programlar haber türlerinin özelliklerini taşımakla birlikte sosyal yaşamdan konuların, olayların kişi ya da öykülerin araştırılarak hazırlandığı program türleridir (Uğurlu, 2014: 50).

Zaman zaman meydana gelen olağanüstü (savaş, sel, deprem vb.) durumlarda araştırmacı gazetecilik örneği olarak bir gazeteci tarafından yaşanmış ve yaşanmakta olan olayları bir haber programı formatı şeklinde hazırlayarak ve genellikle yaşanan olayları, izleyici kitlenin ilgisini çekebilecek şekilde görüntüler eşliğinde röportajlarla desteklenerek sunulmaktadır.

Güncel ya da aktüel olarak da isimlendirilen bu program türleri, güncellikleri nedeniyle fazla izlenen programlardır. Birçok konuyu bünyesinde barındırdığı için belirli bir içerik saptaması yapılamamakla birlikte geniş kapsamı vardır. Devletle ilgili ya da siyasal

içeriklerden magazin içerikli bir olaya kadar her türlü konuyu kendisine içerik edinebilir. Bu tür programlarda olaylar ve konular derinlemesine işlenmektedir. Canlı bir tempo içerisinde sunulur ve sık sık olaylarla ilgili uzman görüşlere başvurularak konu hakkında ayrıntılı bilgiler öğrenilmeye çalışılır (Cereci, 2001: 150-151).

1.3.2.3. Kültür Programları

Kültür programları RTÜK (2014: 13) tarafından “Toplumun düşünce ve hayat şekline konu olan ve nesilden nesile aktarılan inanç, bilgi ve uygulamaların muhafaza edilmesi, geliştirilmesi, yayınlaması ve zenginleştirilmesi amacıyla hazırlanıp sunulan program türü” olarak tanımlanmaktadır.

Kültür programları geniş bir alanı kapsayan, kültürel çerçevedeki konuların içerik olarak kullanıldığı ve toplum kültürüne yapıcı katkılar sunmayı amaçlayan program türüdür. Kültür programları ve alt türleri, kültürün geçmiş kuşaklardan gelecek kuşaklara aktarımını hedefleyerek içerik üretmektedir. Bu tür programlar ciddi şekilde üzerine çalışılması ve ayrıntılı araştırmalar yapılarak hazırlanması gerekmektedir. Bu programlarda kullanılacak malzemeler içerisinde yaşadığımız dünyadaki birçok olguyu kapsadığından dolayı sınırsızdır (Cereci, 2001: 155). Toplumların kültür düzeylerinin yükseltilmesi ve eğitilmesi amacıyla hazırlanan programlardır. Bilgisel ve belgesel temellere dayandırılan bu program türleri hem eğitici hem de eğlendirici olguları bünyesinde barındırmaktadır (Cereci, 1992: 48). Kültür programları, belgesel programlar, bilgi- kültür yarışmaları, kültür ve sanat programları, yaşam tarzı ve eğilimlerle ilgili yapımlar, gezi programları gibi alt başlıklara ayrılmaktadır.

1.3.2.4. Eğitim Programları

RTÜK (2014: 15) eğitim programlarını “Toplumun farklı kesimlerine hitap eden ve hayatta medyana gelebilecek farklı bilgi ve beceri türlerini içeren eğitim amaçlı hazırlanmış program türleri” olarak tanımlamaktadır. Esslin televizyonun kitle iletişim ve kitle bilgilenmenin asli aracı haline gelişinin kesin bir olgu olduğunu belirterek, günümüzün popüler sanat biçiminin televizyon olduğunu ortaya koymaktadır. Ona göre televizyon programları kolektif bilinç altının ve kitlelerin gizli ilkel duygularının yansımasıdır. Ancak televizyonun sanat potansiyelinden, bilgi verme işlevine, katı gerçekleri ve önemli bilgileri taşımadaki sınırlı yeteneği verimli bir şekilde kullanmakta mümkündür (Esslin, 1991: 101-104).

Televizyon eğitim programlarının genellikle sınırlı bütçeler ile gerçekleştirildikleri için süreleriyle ilgili bir standardı olmamakla birlikte programın süresi 20 dakika ile sınırlıdır. Bu programlar bir konuyu sunmak için mantıklı şekilde organize edilen bir yapım şekline sahiptir. Genellikle başlangıcı, gelişimi ve sonucu vardır. Başlangıç bölümünde amaç hedef kitlenin dikkatini yakalayıp program içeriği hakkında bilgi vermekken gelişme kısmı program içeriğinin iddiasının sunulduğu bölümdür. Sonuç bölümünde ise diğer bölümlerde gösterilenlerin bir özet şeklinde sunulduğu ve var olan probleme bir çözüm bulunduğu bölümdür. Eğitim programı türleri anlatı yapısı açısından üçe ayrılmaktadır: (Cereci, 2001: 156)

- 1) Doğrudan öğretici: Herhangi bir konu ya da nesneyi tanımlayıcı, bilgi verici ve öğretici türdür. Genellikle konunun uzmanı tarafından ya da uzaman tarafından hazırlanan metinle konunun uygulama tekniği üzerinde durularak bilgi verilmesidir.
- 2) Bilgi aktarıcı: Herhangi bir konu ya da nesneyi, genellikle belgesel biçimde biraz daha uzun vadede ve dolaylı olarak işe yarayıp davranış değişikliği oluşturabilecek biçimde tanıtılan programlardır.
- 3) Güdüleyici tür: Bu türde ilk iki programdaki öğeleri bünyesinde bandırmakla birlikte kendi içinde dramatik bir yapıya sahiptir. Bu türün amaca eğlence ögesinde kullanarak izleyicinin kendisini farkında olmadan eğitildiği tür olarak tanımlanmaktadır.

1.3.2.5. Drama Programları

RTÜK, (2014: 16) drama program türünü “Bir sözcüğün, bir kavramın, bir davranışın, bir fikir ya da yaşantının veya bir olaylar dizisinin, tiyatro ve sinema tekniklerini kullanarak canlandırdığı yapım türü” olarak tanımlamaktadır (RTÜK, Bu program türü günümüz televizyonlarında en çok tüketilen türler olan dizi filmler ve sinema ve televizyon filmleri şeklinde alt başlıklarla sınıflandırılmaktadır.

Özel olarak hazırlanan ve oyunlaştırılan hikâyeler olarak tanımlanan drama programları ve alt türleri, bir bakıma tiyatro oyunu havası taşıyan ancak televizyonun karakteriyle harmanlanan programlardır. Dramalar da daha çok toplumsal olaylar, tarihi konular ya da

kahramanlar, sosyo kültürel sorunları konu edinilir. Tek bölümlük filmler olabileceği gibi, dizi halindeki yapılardan da oluşabilmektedir (Cereci, 1992: 47).

Drama program türleri haber programlarının ardından en çok izleyici kitlesine sahip program türleridir. Bu tür programların başarıya ulaşabilmesi için başarılı bir metin yazımı gerekmektedir. Drama programlarının yapısı gereği konu edindiği içeriğe göre bir çekim alanı ve dekor kullanılması gereklidir. Çekim mekanlarının çeşitliliği ve kurulan setler zorluklara neden olmakla birlikte televizyon program türleri arasında en maliyetli televizyon program türlerinden bir tanesi olarak ortaya çıkmaktadır (Cereci, 2001: 152).

1.3.2.6. Eğlence Programları

Eğlence programları RTÜK (2014: 16) tarafından “Neşeli ve hoşça vakit geçirilmesi amacıyla oluşturulan program türü” olarak tanımlamakta ve magazin programları, drama öğeleri içeren eğlence programları, müzik ağırlıklı programlar, müzik video klipleri, konser yayınları, beceri ve direnç yarışmaları, spor karşılaşmaları yayınları, show ve gösteriler, talk-show programları ve kuşak programları şeklinde alt türlerle sınıflandırılmaktadır.

Eğlence programları genellikle müzik, komedi, dans gibi değişik eğlendirici unsurları bünyesinde barındıran program türleridir ve bu programların temel özelliği birden çok eğlendirici türden etkinliği bir araya getirmesidir (Mutlu, 1995: 151). Eğlence programlar, izleyici kitlesinin eğlenme gereksinimini karşılamak adına hazırlanan program türleridir ve öncelikli amacı televizyonun temel işlevlerinden bir tanesi olan eğlendirme işlevini yerine getirmektedir. Eğlence programları ve alt türlerini oluşturan diğer programlar konusunda katı kurallar vermeye çalışmak oldukça zor olmakla birlikte, içerik ve biçim yönlerinden çok fazla değişkenlik gösterir (Gökçe, 1997: 251). Bu programların içeriği kimi zaman güldürü öğelerine ağırlık verilebilirken, kimi zaman dans, müzik, yarışma gibi diğer türlerin karakteristik, biçimsel ya da kurgusal yapısını bulanabilirler (Uğurlu, 2014: 63).

Eğlence programları ve alt türleri, gayri ciddiliğin eğlence olarak algılanmaması gereken türlerdir ve kesinlikle soytarı gösterisi demek değildir. Bu programlar yöresel ya da toplumsal kültürün unsurlarını bünyesinde barındırabildiği gibi aynı zamanda mizah, öğretici, düşündürücü ve ders verici unsurlara da içeriğinde yer verebilmektedir. Günümüzde eğlence programı denilince akla gelen argo sözlerin ve bayağı hareketlerin yer aldığı programlar

kesenlikle eğlence programı kategorisi altında nitelendirilmemesi gerekmektedir (Cereci, 2001: 152).

1.3.2.7. Çocuk Programları

Çocuk programları izleyici kitlesi olarak öncelikle çocukların hedef alındığı, çocukları ilgilendiren içeriklerin işlendiği, çocuk eğitimini amaç edinen program türü olarak tanımlanmaktadır. Çocuk programlarını ana program türü olarak tanımlamış ve okul öncesi çocuk programları, çizgi ve animasyon filmler, çocuk eğitim programları, çocuk aktivite programları, çocuklara yönelik drama, çocuk haber ve çocuk yarışma programları olarak da alt türlere ayırmıştır (RTÜK, 2014: 17).

Çocuk programları adından da anlaşılacağı üzere belirli saatlerde, özellikle çocuklar için yapılan ve onlara sunulan programlar olarak tanımlanırlar (Williams, 2003: 67). Çocuk izler kitleye yönelik olarak oluşturulan bu program türleri yaş ve eğitim durumu gözetilerek, verilecek olan mesajın ya da program içeriğinin diğer programlardan farklı olarak yalın ve anlaşılabilir bir şekilde üretilmesi gerekmekte ve bu doğrultuda hazırlanarak yayınlanmaktadır (Uğurlu, 2014: 57). Çocuk programları, yapım güçlükleri bakımından diğer programlara nazaran daha zorlu bir süreçtir. Bir çocuk programını hazırlamak için her şeyden önce çocuk psikolojisine hâkim olmayı gerektirmektedir. Gelişmiş ülkelerde deki birçok televizyon örgütü, çocuk programlarının yapım sürecini pedagog ve psikologlardan oluşan uzmanlar eşliğinde yürütmektedir (Cereci, 1992: 48).

Her çocuğun, doğumundan altı ay sonra televizyondaki resimleri algılayabileceği bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Günümüzde yeni nesillerin daha eski nesillere göre erken gelişimleri ve algılama yeteneklerinin daha hızlı gelişimi, esprili bir şekilde yeni doğanların “televizyon çocukları” olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. Tüm sebeplerden dolayı televizyon ekranlarında yayınlanan çocuk programlarının nitelikleri oldukça önemlidir. Çocukların günlük yaşamlarında edindikleri bilgi ve tecrübeler dışında bu tür programların çocuklara yenilerini katabilmeleri amaçlanmalı, çocukların zekâ ve hayal kurma güçlerini geliştirmelerine yardımcı olmalı, çocuktaki yersiz korku, çekingenlik gibi duyguları ortadan kaldırmalı ve çocuğun öz güven duygusunu geliştirmesine katkıda bulunmalıdır. Tüm bu ilke ve yaklaşımlara bakıldığında çocuk programları ve alt türleri oluşturulurken diğer programlara nazaran daha dikkatli ve özenli bir yapım aşaması yürütülmelidir. Bu

programlarda dikkat edilmesi gereken konu, ne tür içeriklerin çocuk programları içerisinde ya da dışarısında bırakılması sorunudur. Çocuk programları ne hayatı toz pembe göstermeli ne de çocuklara korku ve dehşet duygularını aşılamalıdır (Gökçe, 1997: 246-257).

Türkiye’de yayınlanan çocuk programları özelinde bakıldığında bu program türünün bir alt kategorisini oluşturan çizgi ve animasyon filmler, yayın içerikleri ve oranlarına göre neredeyse en çok yayınlanan ve çocuklar tarafından en fazla tüketilen alt tür olarak ortaya çıkmaktadır. Çizgi ve animasyon filmler uluslararası program pazarında çok ucuz olması ve bu türün bir farklı dillerde seslendirilmesi kolay bir işlem olması nedeniyle yayıncılar bu tür programları tercih etmektedirler (Çaplı, 2002: 142-143).

1.3.2.8. Ticari İletişim ve Tanıtım Programları

RTÜK (2014: 20) ticari iletişim ve tanıtım programlarını “Radyo ve televizyon reklamları, program destelemesi, tele-alışveriş ve ürün yerleştirmeyi de kapsamak üzere, ekonomik bir faaliyette bulunan gerçek veya tüzel kişinin, ürün, hizmet veya imajını, doğrudan veya dolaylı olarak tanıtmak amacıyla tasarlanmış sesli ya da benzeri bir karşılıkla ya da öz tanıtım amacıyla bir programla birlikte ya da bir program içerisine yerleştirmek suretiyle verilmesi” şeklinde tanımlamaktadır. Reklam kuşakları, tele-alışveriş, bant reklamlar, siyasi reklamlar, program desteklemesi, ürün yerleştirme ve program tanıtımları olarak da alt başlıklar şeklinde sınıflandırılmaktadır.

J. Walter Thompson, “Reklamın, üreticiden tüketiciye giden en kestirme yol” olduğunu belirtmektedir. Üreticiler ve şirketler ürünlerini tanıtılabilmek için en kısa ancak tüketiciyi ve izleyiciyi vuran, mesajı açık reklamları istemektedirler (Can, 2010: 30). Ticari iletişim ve tanıtım programları ve alt türleri arasında izleyicilerin en çok maruz kaldığı reklam kuşaklarında, azami derece de kısa süreli şekilde diğer program formatlarının arasında yayımlandıklarından dolayı kısa ifade tarzı öne çıkmaktadır. Bu nedenle yapım sürecinde verilmek istenen mesaj net ve açık bir şekilde ifade edilmelidir. Postman’a göre bu durum ifadenin anlık olarak verilebilmesidir. Ona göre altmış saniyelik bir reklam iyice sıkıcı, otuz saniyelik reklam genellikle uzun, on beş – yirmi saniyelik reklam ise makul uzunlukta sayılmaktadır. Bu durum reklamların izleyicinin psikolojik gereksinimlerine göre hazırlandığı düşünülürse, acelecî ve afallatıcı bir iletişim yapısına sahip olduğu anlamına gelir (Postman, 2004: 147).

Bu tür programlar bir ürün ya da hizmetin, alım satım veya kiralanmasını geliştirmek, bir ama ya da fikri yaymak, reklamcının istediği etkileri oluşturmak amacıyla ücret veya benzer bir karşılık ile iletim zamanı tahsis edilen kamuya yönelik duyurular olarak tanımlanmaktadır (Uğurlu, 2014: 65). Bu programların temel amacı hedef kitleyi etkileyebilmektir. Günümüzde televizyon reklamcılığında gerçek ve reklam arasında ilişki giderek karmaşılaşmaktadır ve izleyiciyi ürüne razı etmek için öneriler kullanmak zorundadır. Kullandıkları, her amaca uyan görsellerdir ve bu tür bir dilin kullanılması, üst derecede duygusallığı ve gerçekliği çok nadir şekilde kanıtlayabilir (Postman, 1995: 70). Örneğin, bir ürün reklamında tezler mantıklı bir anlatıya dayanmaz ve kontrol edilebilir değildir. Bir başka deyişle reklamdaki fikir ve önermelerin doğruluğu hiç önemli olmamakla birlikte önemli olan görsellik ve ürünün imajıdır. Ürün bilgilerinin doğruluğu her zaman ikinci plandadır ve izleyicinin fantezilerini okşadığı ölçüde iyi bir reklamdır (Tekinalp, 2003: 343-344). Reklamlar gerçekliğe bürünen dramadır ve aynı zamanda fantezi biçiminde sunulan gerçekliktir. Reklam metinleri ve senaryoları, insanların gerçek ürünlere gerçek paralarını harcamalarını sağlamak adına fantezinin büyüsünü kullanamaya dönük tasarlanır ve bu ürünleri tahayyüle doyumlar sağlayan faillere dönüştürür. Gerçek ürünleri mitolojikleştirerek bir meta haline getirir (Esslin, 1991: 68).

1.3.2.9. Gerçek Yaşamlar

RTÜK gerçek yaşam programlarını “Kişilerin gerçek yaşamlarına dayanan olayların konu edinildiği program türü” olarak sınıflandırmaktadır (RTÜK, 2014: 15). Programların biçimsel özelliği, bir anlatıcı tarafından gerçekleştirilmesidir ve programın anlatıcısı, o bölüme konu olan içeriğe uygun mekanlarda programı gerçekleştirebilme özgürlüğüne sahip olması ile stüdyo vb. alanlarda da sunum gerçekleştirilebilir (Uğurlu, 2014: 60). Bu program türünü televizyonda izleyici tarafından en çok tüketilen alt türleri, reality show programları ve gerçek yaşam hikayeleri programları oluşturmaktadır. Gerçek yaşamlar ve alt türleri programlarının detaylı açıklaması diğer başlıklar altında yapılacaktır

1.3.2.9.1. Reality Show Programları

RTÜK, (2014: 15) reality show programlarını “Genellikle canlı olarak yayınlanan, kişisel felaketleri ve benzeri olayları (cinayet, aile içi kavgalar vb.) konu olarak işleyen program türü” olarak tanımlamaktadır. Türkçe karşılığı gerçeklik televizyonu olan bu

televizyon türü, adından da anlaşılacağı üzere “gerçek” in bir temsili, ya da çıplak gerçekliğin televizyondaki yansıması olarak tanımlanabilmektedir (Uğurlu, 2014: 60).

Çoğu akademik çalışma, reality programlarının ne olduğu ya da ne olmadığı konusunda katı kurallar koymanın zor olduğunu vurgulayarak bir tanım yapmaktan kaçınmaktadır. Reality programlarının tanımını daraltmak mutlak suretle yararlı olmamakla birlikte gerçekliğin doğasında var olan esnekliği gizlemektedir. Bununla birlikte, bir tanım saptamak zor olsa da reality show programlarının bir takım ortak özellikleri vardır. Dover ve Hill’ e göre bu özelliklerden bir tanesi; genellikle bilgi, eğitim ve eğlencenin bir kombinasyonun birleşimi olduğudur (Deller, 2019: 1-5).

Annette Hill, “*Reality TV: Audiences and Popüler Factual Television*” adlı kitabında, reality show programlarını; “*olayların kamera önünde gerçekleşirken ortaya çıktığını görmek*” olarak nitelendirmekte ve profesyonel olmayan aktörler, senaryosuz diyaloglar, gözetleme görüntüleri ve elde tutulan kameralar ile gerçekleştirilen televizyon programları olarak tanımlamaktadır (Vogel, 2012: 3). Benzer bir tanımlamayı da Chalaby yapmakta ve ona göre reality show programları, sıradan insanların yaşamlarını konu alan, daha önceden yazılmış bir metni ya da bir senaryosu olmayan, gerçek yaşamı kaydeden, dramatik ve mizahi öğeleri televizyon ekranına yansıtan ve karakter olarak profesyonel aktörler yerine gerçek kişi ve kişilerin kullanıldığı program türü olduğunu belirtmektedir (Erdoğan, Budak 2016:37).

Richard Kilborn’un Reality TV üzerine yapmış olduğu araştırmalar neticesinde ortaya koyduğu tanıma göre; Reality TV pek çok şeyi içinde barındıran bir türdür. Killborn’a göre bir kimse ya da grubun hayatlarına dair olayların akışını kamera ve ekipmanlar yardımıyla belli aralıklarla kaydetmesi, gerçek yaşam ya da hikayelerini canlandırma teknikleri ile dramatize ederek yeniden gerçekleştirmesi ve ilgi çekecek tarza bir televizyon programı içerisinde gerçeklik iddiası ile dikkatleri üzerine çekerek, buna uygun bir tarzda yarı kurgulu bir şekilde hazırlanan programlara yerleştirebilme olanağına sahip olması bu türü bir fenomen haline getirmektedir (Yıldırım, Esen 2018: 489).

Reality show programları, ‘sıradan’ ya da ‘olağanüstü’ olanla ilgilenen programlardır ve son derece ciddi bir tarza sahip olabildikleri gibi izleyici tarafından aptalca olarak da nitelendirilebilmektedir. Reality programları bilgi, eğlence, belgesel ve drama programlarının sınırlarında bulunması sebebiyle belirsiz bir yapıyı temsil etmektedir (Vogel, 2012: 3).

Reality show programlarındaki hızlı artış ve giderek artan yüksek izleme oranları, bu tür programların niye ve neden izleyici tarafından tercih edildiği ve etkileri üzerine birtakım araştırmalar yapılmıştır. Yapılan araştırmalarda Reiss ve Wiltz konuya farklı bir açıdan yaklaşmış ve izleyici üzerine araştırmalar yürütmüştür. Araştırmacılar belirlenmiş beş farklı reality show programlarına odaklanmıştır. Elde edilen bulgulara göre izleyiciler, daha sosyal statü sahibi insanların reality show programlarını “kibirsiz” bir şekilde izlediği saptanmıştır. Çünkü programların doğası gereği “gerçeklik” fikri izleyicileri psikolojik olarak “büyüklük algısı” kazandırdığı ortaya çıkmıştır. Diğer bir taraftan bu tür programların sıradan insanların tecrübelerini kaliteleştirerek diğer insanlara kendilerinin ünlü statüsü kazandırdığı düşünceleri olduğu görüşü de sonuçlar arasında yer almıştır (Karakış, 2018: 280).

1.3.2.9.2 Gerçek Hayat Hikayeleri Programları

Gerçek hayat hikayeleri programları RTÜK (2014: 15) tarafından “Kişilerin gerçek yaşamlarına dayanan olayların ele alındığı program türü” olarak tanımlanmaktadır. Gerçek hayat hikayeleri programları genellikle reality show programları ile içerik, biçim ve anlatı yapısı bakımından birbirine benzerlik göstermekte ve çoğu zaman iki tür birbirine karıştırılmaktadır.

Bu tür programlar televizyonda yayın kuşakları arasında önemli bir konuma sahip olan ve “gündüz kuşağı” olarak nitelendirilen 10.00-18.00 saat dilimleri arasında yayınlanan programlar oluşturmaktadır. Gerçek hayat hikayeleri programları reality show programlarından bağımsız olmamakla birlikte çoğunlukla gündüz kuşağı televizyon programları adı altında izleyici tarafından tanımlanmaktadır ve ayrı bir televizyon program türü olduğu farkındalığı izleyicide yok denecek kadar azdır. Böylece izleyici tarafından en çok izlenen ancak farklı bir tür olarak bilinirliği az olan program türlerinden bir tanesidir.

Programlara içerik olarak genellikle yoğun şekilde şiddet unsuru içeren olaylardan seçilmektedir. Kadına şiddet, kaçırma, cinsel taciz, çocuk istismarı, cinayet ya da yaralamam vb. içerisinde şiddet barındıran konular gerçek yaşamın gerçek olayları olduğu içinde tüm çıplaklığıyla kamuoyuna servis edilmektedir. Programların izler kitlesini yayımlandığı saat aralıkları nedeniyle genellikle kadınlar, çocuklar ve emekliler oluşturmaktadır. Tüm günün evde geçirmek zorunda olan diğer kesimlerde bu tür programları izleyerek günlerinin yaklaşık olarak 4-5 saatini bu programlara ayırmaktadır.

Gerçek hayat hikayeleri programları içerik seçimleri nedeniyle en çok dikkat edilmesi ve yetkili kurumlar tarafından en çok denetlenmesi gereken program türlerinden bir tanesidir. Çünkü bu tür programlarda yer alan şiddet olgusu izleyici üzerinde çeşitli psikolojik ve sosyolojik olumsuzluklara neden olabilmektedir. Özellikle izler kitlenin kadın ve çocuklardan oluşuyor olması izleyici üzerinde hem iyi hem kötü sonuçlar doğurabilmektedir. Çalışmayan kadınlar için bir eğlence ve vakit geçirme aracı olan bu programlar, kadınların çeşitlik olaylardan tecrübeler edinebildiği gibi yine bu tür olaylar izleyicinin hayata bakışını olumsuz olarak etkileyebilmektedir. Yaşadığı ülkenin ya da dünyanın tamimiyle şiddet içerdiği algısı izleyicinin hem yaşadığı yere hem de geleceğe dair umutlarını karartabilmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ; ŞİDDET OLGUSU VE TELEVİZYONDA GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ

2.1. GERÇEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİM AYGITI TELEVİZYON VE HİPERGERÇEKLİK

2.1.1. Televizyon Ekranında Simülakra Dönüşen İmge

Kitle iletişim araçlarının en değerlisi konumunda olan televizyonun etki alanı, bir iletişim aracı olarak mevcut hudutlarının ötesine geçmesiyle birlikte algılama yöntemleriyle beraber toplumsal yapı temelinde daha geniş etki boyutlarına ulaşmıştır. Modern çağın ve dijital teknolojilerinin getirmiş olduğu yenilikler, görsel iletişim metotlarını ve anlama biçimlerini derinden etkileyerek günümüzü dijital simgesel/imgesel görseller evrenine dönüştürmüştür. Bu çağda anlam, imgeler ve görsel-işitsel bir dilin kuralları vasıtasıyla alıcıya ulaşırken, imge, sosyo-kültürel hayatın merkezinde yer almaktadır. Görsel teknolojilerin farklı türleriyle kuşatılmış olan günümüz modern insanı, fotoğraf, film, video, televizyon, dijital imgeler, TV programları, reklamlar, filmler, anlık görüntüler, gözetleme kayıtları ve gazete resimleri vasıtasıyla alıcıya sunulmaktadır (Parsa, 2020: 11-12).

Modern çağda televizyon iletisinin kurgusal bir düzen içerisinde sunmuş olduğu gerçek dünya tezahürleri, izleyici tarafından tüm çıplaklığıyla tüketilmekte ve koşulsuz olarak onaylama, ayartılma ve itaat etme noktasına ulaşabilmektedir. Televizyon izleyiciye güzel bir görüntü gösterdiği ve bu görüntüyü tamahkar bir yalanla betimlediğinde aptallar her şeyin açık ve gözle görülebilir olduğuna inanır. Yarı seçkin olan izleyici, neredeyse tüm olguların karanlık bir tarafı olduğuna, iki yönlü olduğuna ve bilinmeyen bir kod aracılığıyla oluşturulduğunu bilmekle yetinmektedir. Daha müstesna bir elit kimse ise erişebildiği bütün gizli bilgilere ve sırlara rağmen her durumda açık bir şekilde ayırt edilmesi zor olan doğruyu öğrenmek için gayret edecektir (Debord, 1967: 163).

Televizyon ekranında karşımıza çıkan ve tüketmekten son derece zevk aldığımız reklamlar, reality showlar, TV programları, diziler, filmler vb. birçok içeriğe yerleştirilen imgelerin bizlere sunduğu şey tarafsız ya da önyargısız olamaması durumudur. Bilinçli ya da

bilinçsiz, anlama ve anlamdırma mekanizmalarımızın önemli bir kısmını işgal ederek benlik duygumuzu, kişiselliğimizi, inanç yapılarımızı, bireyselliğimizi ve toplumsal organizmalar olarak statümüzü ve nerede duracağımızı etkilemekte, bir sonraki adımda ne yapacağımızı, nasıl bir karar vereceğimizin çerçevesini oluşturmaktadır. Sadece televizyon ekranında değil, hayatın her bir alanında karşımıza çıkan imgeler, bizlere gerçek dünyayı değil, “dünyalardan bir dünya” göstermektedir. Gösterilen şeylerin gerçekliği değil, bunların temsili yani hipergerçek biçimleridir. İmge: Temsi, yani yeniden üretilen sunumdur (Leppert, 2009: 16).

İmge; gerçek dünyadaki bir nesne veya maddeyi örnekseme yoluyla betimleyen biçimleri konu edinen bir gösterge türüdür. Gerçek nesnenin gerçeklik boyutunu değiştirerek güzel, etkili ya da daha duyarlı biçimini gösterge olarak yeniden oluşumunu yapmaktadır (Leppert’ten akt. Çeknen, 2016: 510). Berger’e (1986: 9-10) göre bir imge, yeniden oluşturulmuş ya da üretilmiş bir görünümdür ve ilk ortaya çıkışından kısa ya da çok daha uzun bir zaman dilimi içerisinde kaybolmuş bir görünüm ya da görünümler dizisidir. Türkçe’de görü, görüş, uzak görüş, düşsel görüntü ya da görülen gibi sözcüklerle karşılanmaya çalışılan “*vision*” görme yetisinin düştteki görüntüsü gibi, hayal gücüyle bazen de doğa üstü görüş gücüyle benzer olarak kullanılmasını ifade etmektedir. Yine dilimizde görünüş, görüntü, resim, fikir, kavram ya da çoğunlukla da imge sözcüğüyle tanımlanan “*image*” bir kişi ya da nesnenin görüntüsel/resimsel benzeri anlamına gelmektedir (Robins, 2013: 22).

İmge, resim ve simge olarak işlev görebilmesinin yanında birçok kuramcı tarafından literatürde yer alması kabul gören ortak görüş, imgenin birçok işlevi de yerine getirebileceğidir. Kural gereği imgenin ne tür bir işlev için oluşturulduğu açıkça belirtilmemekle beraber bir üçgen şeklinin hem geometrik hem bir işaret hem bir tehlike ifadesi hem de bir dağ resmi ya da hiyerarşi simgesi olabilmektedir (Sipahioğlu’ndan akt. Oton, 2013: 32). İmgeler, bizlere bir şeyler anlatmaktan ziyade, bir bölümünün sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını – belli bir şekilde görünür kılmak suretiyle karşımıza çıkarmaktadır (Leppert, 2009: 19).

Her imge, fotoğraflarda bile içerisinde bir görme biçimi barındırır. Her bir fotoğrafta da fotoğrafçının görme biçimi çerçevesinde çeşitli görünüm tipleri arasından bir tanesine odaklandığı fark edilir. Aynı durum bir ressamın resimlerinde de geçerlidir. Bir fotoğraf ya da resim üzerindeki imgenin anlamlandırılması ve değerlendirilmesi kişinin görme biçimlerine

bağlıdır (Berger, 1986: 9-10). Görme biçimini etkileyen temel faktör, imgenin barındırdığı anlamın bizzat kişinin kültürel, toplumsal ve tarihsel açıdan bilgi birikimi doğrultusunda kod açımı yapıp yapamayacağıyla ilgilidir. Tam da bu doğrultuda hiçbir imge, sözcüklerin basit şekilde yerine koyduğu anlam değildir. İmgenin içeriğindeki anlam kişiden kişiye değişmek suretiyle bir sözcüğün anlamında çok daha fazlasını taşıyabilmektedir (Leppert, 2009: 20).

İmgeye yüklenen içeriğin bireyi etkileyebilmesi için, bu imgenin kendiliğinden ortaya çıkması ve kendi anlamını kendisinin dayatması gerekmektedir. İmgenin gerçek bir anlama sahip olabilmesi için ve bunu göstergeye dönüştürülebilmesi için, önce gerçekliğe imgesel bir anlam gönderebilmesi ve bu anlamın da önceden alıcı tarafından bilinmesi gerekmektedir (Baudrillard, 2015: 87).

Nitekim, “Romalı bilgin Pliny bu durumu şöyle özetlemektedir; “Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir” (Leppert, 2009:23).

Burnett’e (2007) göre Batı toplumları geçtiğimiz iki yüzyıllık süre zarfında kendi deyimiyle ‘imge-dünyalar’ adında fiziksel ve psikolojik alt yapılar inşa etmişlerdir. Yazar, bu yapı içerisinde imgenin iletişim araçları üzerinde kurduğu tahakküme değinerek toplumsal kullanım ve uygulama temelinden soyutlanmış imgenin var olmadığını belirtmektedir

Baudrillard simülasyon kuramı üzerine olan düşüncelerinden bahsederken imge kavramı hakkında da birtakım çıkarımlarda bulunmuştur. Simülasyon kuramının teknolojiye atfettiği önem ve gerçeklik üzerinde neden olduğu yıkım, imge üzerinde de benzer sonuçları beraberinde getirmiştir. Baudrillard, gerçeklik ilkesinin sistematik bir şekilde yıkılışına neden olan şeyin analog imgenin ortadan kaldırılıp yerini sistematik imgenin alması sonucu gerçekleştiğinden bahsetmektedir. Yansıtıcı bir görev üstlenmesi gereken teknoloji, üstlendiği rolün ötesine geçerek her şeye sanal, dokunmatik, bilişim ve sayısal bir “gerçeklik” kazandırmıştır. Bu değişim sonrasında imge, antropolojik devrimin önemsiz bir ayrıntısı olarak bir kenara itilmiş gibi gözükmesine neden olmuştur (Baudrillard, 2012a: 18-19).

İmgenin önemsiz bir ayrıntı olarak kenara itilmesi durumunu Baudrillard Bizans döneminde ikonoklastların tanrı düşüncesini insanların zihinlerinden atma girişimleri üzerinden örneklendirmektedir. Örneğe göre Bizans İmparatorlarının yandaşı olan

ikonoklastlar, kendi düşüncelerinde var olan Tanrı imgesini insanların zihinlerine yerleştirerek toplum üzerinde bir fikri tahakküm oluşturmak istemişlerdir. Bu düşüncenin temel amacı politik olarak var olan rejimin toplumu bir düşünce altında kolayca bir araya getirebilme amacı yatmaktadır. İkonoklastlar, Tanrı düşüncesini insanların zihinlerinden atmak için Tanrı ikonlarını ya da teolojik olarak dönüştürülen imgeye dayalı tanrısal gücün motiflerini birçok yere yerleştirmişler ve İkonalar aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılan Tanrı imgesinin zihinsel yıkımı, onların hiç ummadığı başka bir şeye neden olarak Tanrının simülasyonlar aracılığıyla simüle edilerek zihinsel bir boyutta var olabileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır Baudrillard’a göre yıkıcı bir güce sahip imgenin karşısına yeniden canlandırmanın diyalektik gücü çıkarılmıştır ve sonuç olarak bütün bir sistem Baudrillard’ın tabiriyle nerede başlayıp bittiği belirli olmayan devasa bir simülakra dönüşmüştür (Baudrillard, 2011c: 17-19).

İmgenin maruz kaldığı son şiddet biçimi sayısal hesap ve bilgisayarlar vasıtasıyla yoktan var edilen sentetik bir imgedir. Sayısal teknoloji ve sayısallaştırılan şeylerle birlikte imge artık sanal bir gerçekliktir. Sanal olarak üretilmesi nedeniyle gönderenlerden yoksundur. Imge bir teknik programlama ile yok edilmektedir. Bu doğrultuda sayısal ya da sentetik imgede ne ölen ne de ortadan kaybolan şeyler vardır (Baudrillard, 2012a: 23-25).

Baudrillard’a göre sözde “nesnel” bir gerçeklik sunan imge, bir taraftan gerçeği tüm çıplaklığıyla görmezden gelirken bir yandan da anlamını yansıtmak istemediği bir gerçekliği yeninden canlandırmaya zorlanmaktadır. Bu doğrultuda medya da yer alan içerikler ya da görsellekle ilgili herhangi bir şey gerçek imge değildir. Bu şeyler, ideolojik düzene boyun eğmek zorunda kalan röportaj, gerçekçi klişeler veya estetik denemelerdir. İmge bu noktada işlevini yitirerek gerçeklikten kopmuş ve gerçek gibi algılanmak istenen kusursuz bir görünümdür ya da Baudrillard’ın tabiriyle hipergerçektir. Televizyondaki birer reality show türü örneği olan Big Brother ve Loft Story vb. tele-gerçeklik programlarında imgesel tek düzelikle yaşamın sırlandığı eşdeğerli hale gelmektedir. Bütünsel görünürlük olgusu tam olarak da bu programlardır. Her şeyin görülmesi gerektiği gibi ve dolayısıyla görülecek hiçbir şeyin kalmadığı bir sırada ortaya çıkmaktadır. (Baudrillard, 2015: 88).

Baudrillard, Susan Sontag’ın anlattığı araç ve imgelerin sahip olduğu bir üstünlük hikâyesi üzerinden durumu örneklendirmektedir. İnsanoğlunun aya ilk ayak basması sahnesi

izlenildiği sırada Sontag'ın etrafındaki insanlar böyle bir şeyin mümkün olup olamayacağı sorgularken Sontog onlara: Peki inanmıyorsanız neden izliyorsunuz? diye sorar ve cevap olarak insanlar: Biz televizyonu izlemeye gelmiştik! Yanıtını alırlar. Bu inanılmaz bir durumdur çünkü insanlar oraya ekrana yansıyan Ay'ı izlemeye değil, yalnızca Ay'ı gösteren ekranı izlemeye gelmişlerdir. Tarihi bir mesaja değil, imgeye bakmaktadırlar (Baudrillard, 2015: 74).

Baudrillard, reality show programlarında anlatılan hikayeler televizyon ekranında anında acting (canlandırma) boyutuna ulaştığını belirterek gerçek ile görüntünün birbirinden ayırt edilemediğini belirtmektedir. Ekranda oynayan görüntüye baktığımızda gerçek dünyadan kopup sanal olana dahil olmaktadır. Mc Luhan'ın da bahsettiği gibi bir tür içine gömülme ve göbek bağı olma durumu, “dokunsal” bir iletişim söz konusudur. Yazara göre sanal gerçeklik akıp geçen bir hiper-gerçeklik, imgesel tözün içine dalarak onu değiştirmeye çalışmaktadır. Sayısallaştırılan ve sanal bir evrene hapsedilen sentetik imge ile yeni şeylerin üretilmesi ya da canlandırılması imkansızdır. Bu medyatik ve sanal evrende izleyiciye gönderilen sonsuz sayıdaki imgenin yeniden canlandırılması imkansızdır. İmge ölmüştür ve bir illüzyon olma özelliğini kaybetmiştir. Bu sadece yeniden ambalajlanmış, dekore edilmiş ve hiper gerçekleşmiş görsel bir tüketim düzeni aracıdır. Artık imge, bizleri eğitip bilgilendiren ya da bilinçlendiren bir rol üstlenmeyerek yalnızca bizleri haber verip, haberdar olmamızı sağlamaktadır (Baudrillard, 2015: 71-72)

Bu dönem sentetik, yapay ve sonsuz sayıda üretilen hiçlikler dönemidir. Yani daha fazla imge üretmekle kaybedilen anlamın ve oluşturulan bir düş kırıklığı içinde olup, her yeri ekran ve imgeyle doldurmak gibi modern bir yanılsama içerisindeyiz. (Baudrillard, 2005: 28).

2.1.2. Televizyonda Hipergerçekliğin Cazibesi

Kitle iletişim araçları içerisinde televizyonu diğer iletişim araçlarından ayıran temel özelliği gerçeği aslına en yakın şekilde aktaran araç olarak görülmesidir. Bu yanılsamayla birlikte yaygın görüşlerden bir tanesi de televizyonun gerçeği en çok çarpıtan araç olduğudur. Çünkü televizyon, kendine has özellikleriyle olayları izleyiciye sunarken, aynı zamanda yeni bir gerçeklik -televizyon gerçekliği- üretmektedir (Poyraz, 2002: 22).

Televizyon, her iletisindeki içeriği konunun önemini düşüren, gerçekleri saptıran bir tutum içerisinde. En ciddi olaylar, tarihi belgeler, kültür değerleri bile televizyonda, önemi

kavranamayacak kadar basit ve yüzeysel bir yaklaşımla hazırlanır. Tarihte gerçekleşen önemli olaylar ve dönemler izleyiciyi güldürecek kadar komik bir tutum düzeyinde sunulur. Toplum ve birey için önemli olabilecek belgeler, mesajlar, düşünceler, asıl anlamını kaybedecek kadar saptırılabilir. İzleyiciyi etkileme kaygısıyla haber programlarında bile olaylar bir gösteri şeklini alabilir ve olayın ardında yatan gerçekler, anlaşılamayacak kadar geri plana itilir. Bu durum, televizyonun genel bir görüntüsünü yansıtır. Diğer bir taraftan toplumun menfaatleri için özel çabalarla aktarılmaya çalışılan içeriklerde inkâr edilemez. Ancak bu çaba, çıkar hesabı yapan birtakım çevreler tarafından göz ardı edilmekte ya da gerçek değerini bulamayarak, genel görüntü içerisinde eritilmektedir (Cereci, 1992: 79).

Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerinde özenle durduğu konulardan bir tanesi de kitle iletişim araçları ve televizyondur. Baudrillard aslında dikkatini, kendi perspektifinden gördüğü kadarıyla artık üretime değil “medya, sibernetik modeller ve kumanda sistemleri, bilgisayar, enformasyon işleme, eğlence ve bilgi endüstrileri ve benzerinin” tahakkümü altında bulunan çağdaş toplumun çözümlemesine yöneltmiştir (Kellner'den akt; Ritzer, Stepnisky 2014: 647).

Simülasyon evreninde kitle iletişim araçlarının var oluş sebebi, hiçbir politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel ideolojik ahlakın bulunmadığı sistemin kendi varlığını koruyabilmesi adına herkesin ahlaksızlaşmasına, müstehcenleşmesine çanak tutmasıdır. Sistemin temel prensibi, sistem ahlaklı olamıyorsa kimse olmasın ya da kimse ahlaklı değilse sistemin de ahlaklı olmasında etik dışı bir neden olmadığı üzerine kurgulanmıştır (Adanır, 2008: 32). Bu evrende gerçekle model birbirine karıştırılarak hipergerçek bir uzam elde edilmektedir. Kitle iletişim araçları bu uğurda kendilerini de feda ederek gerçekliğin katmanlarını aşarak gerçeküstülük üretmiş ve toplumsallığın sonunu getirmiştir. İletişim araçları (internet, gazete, TV. vs.) etkisi altında kalan izleyici, simülasyon evrenin manipülatif eylemlerine maruz kalmış, medyanın iletisi aracılığıyla düşünen bir istasyon haline gelerek, sentetik olarak üretileni gerçek, gerçekleri de yeniden üretilen sentetik bir meta olarak algılamaya başlamıştır (Dağ, 2011: 155).

Bir simülasyon evreni oluşturmaktan başka bir işe yaramayan kitle iletişim araçları bu nedenlerden içeriklerin içini boşaltarak nötralize etmek dışında bir görevleri yoktur. Çünkü ekranda karşımıza çıkan görüntü imaj taşıyor olarak görünse de temelde hiçbir anlam

taşımamaktadır. Bir savaş görüntüsü, bir deterjan reklamı, duygusal ya da düşsel açılardan birbirlerinden farklı olmamakla beraber eşdeğerli işlemsel görüntülerdir. Bu içeriklerin temel amacı sistemin kusursuz bir şekilde çalıştığının kanıtlanma arzusundan başka bir işe yaramamaktadır (Adanır, 2008: 33).

Televizyonun aracılık ettiği şey, teknik kapasitesi aracılığıyla kolayca görselleştirilebilir, kesilebilir ve imgelerde okunabilir bir dünya ideolojisidir. Televizyon ideolojik olarak okuma sisteminin göstergeler sistemi haline gelmiş bir dünya üzerindeki mutlak güce aracılık eder (Baudrillard, 2013: 142). Gerçekliği kaydetmeden onu kodlayarak ideolojik bir gerçeklik duygusu üretir. Bu sebeple izleyiciye yeniden sunulan şey gerçeklik değil onun ideolojisidir ve bu ideolojik işleyiş televizyonun görselliğini sağlamaktadır. Ekranın yansıttığı görselliğin nesnel büyüğü içerisinde konumlandırılan ideoloji, üretilen her doğrunun bir gerçeklik timsali değil, ideolojik bir ileti olduğu gerçeğini gizlemektedir (Fiske'den akt. Poyraz, 2002: 25).

“İletilerin içeriği, göstergelerin gösterilenleri büyük ölçüde önemsizdir. Biz bu iletilerin içeriğine, gösterilerin gösterilerine bağımlı değiliz ve medya bizi dünyaya göstermez, medya bize göstergeler olarak göstergeleri, bununla birlikte gerçeğin teminatıyla doğrulanmış göstergeler tüketirir” (Baudrillard, 2013: 26).

Çünkü televizyon ekranı bir sahne değil, televizyon bir yeniden üretim aracıdır. Ne teknolojik olarak ne de içerik anlamı bakımından bir sahneye benzemektedir. Gerçekte her şeyi bir sahne olarak göstermeye çalışan televizyon, aslında hiçbir şeyin sahne olamadığını izleyiciye yansıtan bir araçtan ibarettir. Ekran, Baudrillard'a göre genelde bir bant üzerine kaydedilmiş ve ekrana bu bant yoluyla aktarılan, üzerinden işlevsellikten yoksun sadece işlemsel olan görünümünün akıp geçtiği saydam bir yüzeyden başka bir şey değildir (Adanır, 2008: 32).

Televizyon ve kitle iletişim araçlarının uzun bir zamandan beri bir virüsün normal hücrelere yaptığı gibi özel hayatın içine yerleşmek için kitle iletişim uzamının yani temel fonksiyonlarının dışına çıkmıştır. Televizyonun ne başlığı ne de bir dijital giysiye ihtiyacı vardır. Hayalini düşlediği sentezize edilmiş dünya içerisinde bir görüntü içindeymiş gibi

dolaşmaya başlamıştır. Baudrillard’a göre hepimiz alıcılarımızı yuttuk ve bu da yaşamla kopyası arasındaki sıkı temastan, zamanla uzaklığın çöküntüsünden kaynaklanan bir parazit oluşturmaktadır. Artık televizyon ekranından yansıyan her şey gerçek yaşamın kısa devre yapmasına neden olacaktır (Baudrillard, 2012c: 42).

Baudrillard bu olayı hipergerçek bir dünya olarak betimlemektedir. Örneğin, medya ve özellikle televizyon, gerçekliğin bir aynası olma görevini terk ederek bizzat gerçekliğin kendisi halini alır hatta gerçeklikten daha gerçek olan haline gelir. Televizyon ekranlarında bugünlerde popüleritesi yüksek bir tabloid haber gösterimleri (*Inside Edition*) ve tanıtıcı reklamlar iyi örneklerdir. Çünkü bu tür içerikler izleyiciye pazarladıkları sahtelik ve çarpıtmalar, gerçek olanın hipergerçekliğidir. Sonuç olarak gerçek olan ikincil hale gelir, gerçeği görünüşten ayırt etmek imkansızlaşır ve aslında “gerçeklik” giderek artan bir hipergerçek niteliği kazanır. Örneğin, eski futbol ünlüsü O.J Simpson’ın, Nicole Simpson ve Ronald Goldman’ın öldürülmesi nedeniyle yargılanması hipergerçekti ve “Inside Edition” gibi hipergerçek TV gösterimleri için mükemmel bir gıdaydı. Son tahlilde, saf gerçeklik yoktur, sadece hipergerçeklik vardır (Ritzer, Stepnisky: 2014: 647).

Baudrillard göre reality show programları onun tabiriyle (TV vérité), klasik tanımlardan ziyade hipergerçeklik çağında televizyon ve kitle iletişim araçlarının işleyişi ve etkileri hakkında bir şeyler anlattığıdır. Baudrillard tarafından bu tür programlarla ilgili ilginç ve akıl kurcalayıcı olarak algılanan durum, izleyicilerin son derece sıradan ve çoğunlukla da sıkıcı gündelik olayları izliyor olmaları neden bu kadar abartıldığı ve tercih edildiğidir. Bunca insanın neden başkalarının sıradan ritüellerini izlemeye kapatıldığını sorgularken, insanların reality show programlarına düşkünlüğü hakkında da çeşitli teoriler üretmektedir. Düşünüre göre izleyici, olay ya da gözlemci ile gözlenmekte olan arasındaki ayrımlar karıştırmakta ve karmaşılaşmaktadır. Yani geçmişte televizyon ekranında gördüğümüz göstergeler mevcut yaşam alanımızdan farklı görürken, reality show programlarında bu hissiyattan emin olamıyoruz. Çünkü reality show programlarının var olabilmesi için izleyicinin televizyon ekranın karşısında değil bizzat programın içine çekilmesi gerekir. Baudrillard’a göre televizyonun bizlere “ultra gerçeklik” sunmasından kaynaklanmaktadır. İzleyiciyi ekranın içine sokmak bir gerçeklik fazlası yaratmakta ve televizyon ile gerçeklik arasındaki ayrımı karmaşılaşmaktadır (Toffoletti, 2014: 101-103).

Bu duruma örnek olarak Baudrillard, 1971 yılında Kaliforniya’da yaşayan tipik bir Amerikan ailesi olan Loud’ların hayatını göstermektedir. Loud ailesinin günlük yaşam rutinleri yedi ay boyunca aralıksız sürdürülen, toplamda 300 saatlik ve yirmi milyon kişi tarafından seyredilen bir filme alınmıştır. Bu filmin ne bir senaryosu ne de bir scripti vardır. Filme konu olan ailenin hikayesi yaşanan dramalar ve keyifli anlar kesilmeden aralıksız olarak “el değmemiş” şekilde sunulmuştur. Film bitimi ardından aile boşanmış ve darmadağın olmuştur. Ancak Baudrillard’a göre asıl mesele bu noktada cereyan etmektedir. Kuramcı tarafından insanoğlunun aya ayak basması kadar önemli olduğu betimlenen bu tarihi belge ile sorgulanması gereken konu, ailenin dağılmasına neden olan şeyin televizyon olup olmadığı sorusudur. Tüm mesele röntgencilik yaparak keyif alan yirmi milyon insanın hem içine hile katılmış hem de dehşete düşürecek bir gerçek ya da hipergerçek estetiğin sunduğu ürpertinin altında yatmaktadır. İnsanı yabancılaştıran, bakış açısını anormalleştiren ve aşırı saydamlığı ile gerçeği hipergerçeğe dönüştüren mikroskobik simülasyonun sunduğu haz, meselenin gerçekliğini açıkça ortaya koyarken Baudrillard Loud ailesini ölüme mahkûm eden şeyin kusursuzluk olduğunu belirterek, söz konusu olanın yirmi milyon seyirciye sunulan ve kitle toplumunu anlatan dramatik özelliklere sahip bir kurban töreni olduğunun altını çizmektedir (Baudrillard, 2011c: 52). Sıradan insanların dramaları, yaşamsal problemleri de televizyon ekranıyla izleyicinin günlük hayatına sızmaktadır. Bir milletvekilinin ettiği küfür, ekranda gösteriye dönüşürken bir çocuğunun yanarak ölmesi gibi gerçek hayatın gerçek felaketi, birkaç dakika sonra sıradanlaşarak hiçbir şey olmamış gibi göz ardı edilebilmektedir (Güngören’den akt. (Elmasoğlu, 2020: 81).

Baudrillard televizyonun onlarca tanımını ve örneğini vermiştir. Ancak Körfez savaşı, Afganistan ya da Irak savaşı gibi örnekler aslında hiç gerçekleşmemiş olarak kabul ediliyor olsa da 11 Eylül saldırısı düşünürün, televizyonun gerçek görevini üstlenemediği literatürde küçük bir ayrıntı olarak kaldığı bir ayrıntı olarak öne çıkmaktadır. 11 Eylül saldırılarını farklı bir konuma yerleştiren Baudrillard, ikiz kulelerin yıkılışını daha önce hiç yaşanmamış şeylerin yaşandığını ve var olan anlayışın dışında gerçekleştiği için çağdaş kültürde “mutlak olay” olarak tanımlamaktadır.

2.1.3. Gösteri Çağında Televizyon Fantaziyaları: Kurmaca

Dünya tarihi boyunca gerçeklik her zaman için, görüntülerin yansıttığı bilgiler ışığında yorumlanmıştır. Platon ve birçok filozof bu durumu tersine çevirebilmek, gerçeklik algısını sadece görüntüler tarafından oluşturulan anlam ile bir dayanak noktası olarak gösterilmeksizin anlamın kavranabilmesi ve görüntülere olan bağlılığı azaltmak için çaba göstermişlerdir. Ancak geçtiğimiz iki yüzyıllık süreçte medyada gelen yeni fikri, toplumsal ve teknolojik gelişmeler görüntülere olan bağımlılığımızı giderek arttırmıştır. Geçmişte görüntüler biçiminde anlaşılan gerçekliğe duyulan güven yerini, görüntüler, yanılsamalar olarak anlaşılan gerçeklikler almıştır. Bu fantazyalar dünyasını tanımlamak adına “*Feuerback The Essence Of Christianity*” (*Hristiyanlığın Özü*) adlı kitabın önsözünde şu sözler yer almaktadır: “*Bu çağ, görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görüntüyü varlığa tercih eder*” (Sontag, 2008: 180-181).

“Söylemek inanmaktır”, “okumak inanmaktır”, “saymak inanmaktır”, “çıkarsama yapmak inanmaktır” ve “hissetmek inanmaktır” gibi söylemler medya tarafından kültürel olarak toplum üzerinde değişime uğrayan, değerleri artan ya da azalan sözler olsa da “görmek inanmaktır” sözü epistemolojik bir aksiyom olarak her zaman bir adım daha önde olmuştur. Bir kültürde toplumsal iletişim sözlüden yazılıya, yazılı basından televizyon yayınlarına kaydıkça hakikatle ilgili fikirlerde değişmektedir (Postman, 2014: 34). W.J.T. Mitchell, “*Picture Theory*” (*Resim Kuramı*) kitabında görsel kültürün televizyon ve diğer görsel/işitsel medyanın aracılığıyla günlük hayatımıza girmesiyle birlikte imge egemen bir kültürel değişimden bahsetmektedir. Bu değişim bazı bilim insanları tarafından yazılı kültürden görüntülü kültüre dönüş, ya da görsel kültür olarak isimlendirilmiştir. Bu post-modern kültüründe “Resimsel Dönemeç” döneminin başladığını belirten Mitchell, yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir ikileme karşılaştığını belirtmektedir. Bir taraftan benzeri görülmemiş büyüklükte güçlü yeni biçimler ortaya çıkarken, video sibernetik teknolojisi dönemiyle, elektronik üretim çağındaki yanılsamalar ve görsel simülasyonlar, bu yeni biçimlerin gelişimini hızlandırmaktadır. Postman, 19. Yüzyılın sonundan bu sürece kadar geçen döneme “Yorum Çağı” adını verirken, fotoğraf ve telgrafla başlayan ve televizyonla en parlak dönemine ulaşan döneme ise “Gösteri Çağı” adını vermektedir (Özçetin, 2019: 256).

Baudrillard'ın Simülasyon kuramında da simülasyonun oluşturulma sürecinin en aktif katılımcılarından bir tanesi olan televizyon, düşünür tarafından hayatın ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Ona göre: *“Yaşamla televizyon birbirlerinden ayrılması imkânsız bir solüsyona benzemektedir”* (Baudrillard, 2011c: 55). Bir hiper-iletişim aracı olan televizyonun bu evrendeki temel misyonu batı toplumları tarafından kaybedilmiş olan gerçeklik olgusunun varlığını kitlelere kanıtlamak ve onları ikna etmek adına kullanmaktadır. Bu ikna süreci belirli bir kurgusal süreç ile görüntüler aracılığıyla gösteriye dönüştürülerek kitlelerin tüketimine hiper-gerçek bir şekilde sunulmaktadır.

Guy Debord'ın “Gösteri Toplumu” olarak nitelendirdiği bu yaklaşım ile Baudrillard'ın “Simülasyon Kuramı”, temelde olmasa da birtakım benzerlikler taşımaktadır. Baudrillard simülasyon evrenin üretim fazlasıyla bir gösteriye dönüştüğünden bahsederken, Debord'te *“Yaşamın görünür hale gelmiş yadsınmasının, meta biçimine bağlı nitelik kaybının ve dünyanın proleterleştirilmesinden”* bahsetmektedir (Debord, 1967: 16). Baudrillard'a göre yaşadığımız, tecrübe ettiğimiz ve algıladığımızı sandığımız dünyanın bir simülasyon dünyasıdır. Çünkü simülasyon içerisinde toplumsal denen olgu buharlaşarak yerini kitlelere bırakmıştır. Bu toplumsalın bir simülasyonudur ve bu evrende iletişimin dahi bir simülasyonu ortaya çıkmıştır (Baudrillard, 1991: 60). Baudrillard kitleleri anlamın egemenliği altında tutmanın bir palavradan ibaret olduğu belirterek daha iyi haber vermenin, haberin ahlaksallaştırılması, daha iyi toplumsallaşma ve kitlelerin kültürel düzeylerinin yükseltilmesi vs. Kitleler tüm bu akılcı zorlamalara rağmen insanı aptallaştıracak bir biçimde anlama karşı koymaktadırlar. Çünkü kitleler anlam yerine gösteri istemektedir. Gösterge isteyenlere anlam verilmeye çalışılmakta ancak içerisinde gösteri olması koşuluyla kitleler içeriğe tapmaktadır (Baudrillard, 1991: 12). Televizyon gösteriyi her ne kadar kamufle ederek yansıtsa da egemen bir küçümsemeyle, gerçek dünyayı sadece “reality shozos” ya da “tele-trotuar” biçimine sokarak, yani herkese hitap edecek şekilde hazır yorumlar ve hileli senaryolar biçiminde sunmaktadır (Baudrillard, 2002:177). Gösteri fiili olarak üretilerek gerçeği tersine dönüştürmektedir. Gösteri gerçektir ancak var olan bu karşılıklı yabancılaşma toplumun özünü ve dayanağını oluşturmaktadır (Debord, 1967: 24). Baudrillard'ın bahsetmiş olduğu “anlamdan” ziyade gösterge arayan kitlelerin aradığı evrene dönüşmektedir.

Gösteri toplumu kavramı, *“Etkileyici görsel efektlerle çekilmiş büyük ölçekli bir kuramsal performans, medya olayı veya bir epik film”* olarak tanımlanmakla beraber Fransız

filozof Guy Debord 'un 1960'lı yıllarda yazmış olduğu eserinde “seyir toplumu” görünüşler ve imgelere yönelik kültürel bir takıntı olarak çözümlenmektedir. Gösteri kavramı ile anlatılmak istenen olgu, kitle tüketimi ve elektronik medya ile bir seyirciler ve sahte deneyimler toplumu yaratmış olmasıdır (Chandler, Munday 2018: 166).

D. Kellner gösteri kavramı temelinde yola çıkarak medya gösterilerinin günümüzde toplumların temel değerlerini ve değer yargılarını şekillendiren, bireyleri çeşitli akımlar çerçevesinde popüler olan hayat tarzlarını dayatmaya yarayan, çelişki ve mücadelelerin olduğu kadar anlaşmazlıkların çözümlenmesiyle ilgili olarak çeşitli çözüm yolları sunan bir medya kültürü fenomenleri olduğunu savunmaktadır. Kellner'e (2010: 21) göre bu fenomenler medyanın ölçü tanımayan gösterilerini, spor müsabakalarını, siyasi tartışmaları ve dikkat çekici olarak nitelendirdiği haberleri kapsamaktadır.

Gösteri çağı öncesi ve sonrasında yaşanan anlam değişikliğini örneklendirerek karşılaştıran Postman'a göre günümüzde anlamlandırmanın geçmiş paradigmalardan farklı olduğunu belirterek geçmişte sözel yetenekler etrafında şekillenen anlamaya dayalı bir yapı varken günümüzde kitle iletişim araçlarıyla birlikte sadece televizyon ekranında gördüğümüz olgunun imgesi aracılığıyla anlama ulaşılmaktadır. Örneğin “Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk on beş başkanı, sokağa çıksalar büyük ihtimalle kimse tarafından tanınmayacak kişilerdi. O çağın büyük hukukçuları, vaizleri ve bilimcilerini de kimse tanımazdı.” Postman tarafından örneklendirilmeye devam eden görüşte, toplum tarafından kabul görmüş önemli figürlerin geçmişte fikir ve düşünceleriyle var olurken günümüzde kişinin büyük ihtimalle televizyonda gördüğümüz bir görüntüsü nedeniyle fikirlerini arka plana iterek sadece imgenin içerisinde bulunan anlama bağımlı kalınmaktadır. Bu çerçevede o dönemde yaşamış kimselerin söyledikleri sözlerin hiçbirisi akla gelmeyecektir. Söz merkezli bir yapıdaki düşünme ile görüntü merkezli bir yapıdaki düşünme arasındaki fark burada yatmaktadır (Postman, 2014: 72-73).

Değişen kültür yapısıyla birlikte görüntü merkezli dönemdeki izleyici ne kadar çok televizyon izlerse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç ve kültür endüstrisinde bulmayı ne kadar kabul ederse ve buna göz yumarsa varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az fark eder. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, bireyin kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başka yapıya ait olması gerçeği ortaya çıkar. İşte

bu nedenle izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetme olasılığı yoktur, çünkü gösteri her yerdedir (Debord, 2010: 21).

Televizyonun görüntüsü izleyiciyi doğrudan doğruya gerçekleştirmekte olan olayın yaşandığı yere götürür ve onu bütün yakınlığıyla gösterir. İzleyici bir anlığına olsa bile kendisini savaş alanında, gösteri yerinde ya da uzay roketinin fırlatılışında orada gibi hisseder. Televizyonun imajı dramadır. Bir olaya şahit olan izleyicinin duygularıyla dahil olduğu, olayın tamamı veya hakiki anlamını değerlendirmesini sağlayacak bir bölümünü görebileceğinden daha fazla yaklaşıp tecrübe ettiği bir olaydır (Esslin, 1991: 56). Televizyon bağımlıları program türü ne olursa olsun (pembe dizi, haberler, talk show spor vb.) devamlı bir şekilde televizyon tarafından oluşturulan hiper-gerçeklik dünyası içerisinde yaşamaktadırlar. Medya gösterileri, belirli zamanlarda izleyicinin dikkatine odaklanmış ve günlük hayata egemen olmuş gibi görünmektedir (Kellner, 2010: 202).

Bütün bunlardan çıkara bileceğimiz anlam şudur: Bizim kültürümüz işleri, bilhassa önemli işlerin yürütülmesinde yeni bir yol izlemeye başlamıştır. Her geçen gün gösteri olan şeyler ile olmayan şeyleri birbirinden ayırmak zorlaştıkça kültürümüzün söyleminin niteliği de değişmektedir. Rahiplerimiz, başkanlarımız, cerrahlarımız, avukatlarımız, eğitimcilerimiz ve televizyon habercilerimiz, kendi disiplin alanlarının gerekliliklerini karşılamaktan ziyade iyi bir şovmenliğin gerektirdiği davranışlara kafa yormaktadırlar (Postman, 2014: 112). Medya gösterisi ekonomiden kültüre, günlük hayattan politika ve savaşa kadar yaşamın her alanında varlığını sürdürmekte ve Baudrillard'ın temel kavramlarından bir tanesi olan sanal gerçekliğin de yaygınlaştığı günümüzde kendisine yeni alanlar açmaya devam etmektedir.

Baudrillard'ın en ünlü varsayımlarından bir tanesi de gösteriye dönüşen Körfez Savaşıdır. Baudrillard'a göre Körfez Savaşı hiç yaşanmamıştır. Çünkü savaş başlamadan Amerika tarafından kazanılmıştır. Kuramcı, Körfez savaşının canlı yayınlanarak “gerçek zamanlı” televizyon ekranlarında sunulması gösteriye dönüşen bir TV programı ve sanal bir savaş olarak nitelendirerek bu savaşı pornografik bir savaş olarak isimlendirmektedir. Baudrillard tarafından başta kesinlikle belirtilmesi gereken şey, Savaş'ı yakından takip eden, savaşa birebir tanıklık eden kitleleri, Körfez Savaşı'nın tek gerçekliği olarak tanımlamaktadır. Bunun dışında CNN ekranlarında savaşı “bir medya olayı” olarak takip eden kitleleri sadece ekranda olaylara takıntılık edenler olarak değerlendirmiş ve bunun herhangi bir gerçekliğe ait

olmadığını belirtmiştir. Daha genel bir çerçevede gösteriye dönüştürülerek sunulan savaşın televizyon ekranındaki imajı, imajların değişen durumu ve imgeye dönüşen füze bombardımanı hiç kuşkusuz bu savaşın bir simülasyon olduğunu ortaya koymaktadır. Körfez Savaşı'nın gerçeklikten yoksun bir simülasyon olmasının yanı sıra Baudrillard tüm bunlar gerçekleşirken her şeyin temelinde olan medyanın konumunu sorgulayarak, medyanın temel misyonunun “haberi ahlaksızlaştırmak” olduğunu belirtmektedir. Medya sadece terörist eylemleri aktarmakla kalmaz aynı zamanda terörizme uygun birer anlam üretmek zorundadır. Çünkü kitleler anlamdan ziyade gösteri istemektedirler. Savaşın sonunda kitleler amaçlarına ulaşmış ve anlamdan ziyade gösteri hedeflerini gerçekleştirmiş, doyum noktasına ulaşılmış ve her zaman yaptıkları gibi ilginç görüntüler ortadan kalktığında haber programlarını da izlemeyi bırakmışlardır. Simülasyon evreninde giderek artan haber ve enformasyon oranı aynı doğrultuda anlamın azalmasına neden olmaktadır. Azalan anlam yerini gösteriye bırakarak Baudrillard'ın etimolojik diliyle içe doğru gömülen anlamın anlamsızlığı ortaya çıkarmaktadır (Baudrillard, 1991: 64-65).

Baudrillard “*Televizyon Fantsamları*” başlıklı yazısında televizyonun artık ya kendine saygı duymadığını ya da kendini olay yerine yani başrol olarak yorumlanabilecek yere koyduğunu dile getirmektedir. Televizyon artık vahşi orman kanunları olarak nitelendirilen entrikaları ve ahlak bozukluklarını ekrana taşınarak izleyiciye gösteri şeklinde sunulmaktadır. Tüm bu aşağılık hareketleri Baudrillard'ın tabiriyle sarsıntıları umursamaksızın satmaya devam ederse kendine bir yön bulamayacağını ve bir iletişim aracı olarak kendini aşamayacağını belirtmektedir. Televizyonun amacı, enformasyon üretmek ve bu enformasyona anlam kazandırmaktır. Ancak o, görüntülerle anlamı yakıştırma yaparcasına eskitmekte ve kötüye kullanmaktadır. İmgelemi olmadığı içinde törel bir umutsuz bir şekilde törel bir statü aramaktadır. Bir diyalektik bir bozulma içerisinde olan televizyon görüntülere ve anlama ne yaptığıyla ilgili sorgulamalara maruz kalmasına rağmen yine “sanat için sanat” mottosuyla bütün enerjisini, kendini tekrar üretmeye harcayan bekar makinelere dönüşmektedir. Televizyon yine McLuhan'ın formülü çerçevesinde mesajı yuttuğu ortaya çıkmaktadır. Televizyon izleyicisinin artan içerikler karşısında yaptığı neredeyse irade dışı hareket “*zapping*”, televizyonun kendine yaptığı “*zapping*” olarak yankılanmaktadır. Televizyon için adeta bulunmaz bir Hint kumaşı olan kitleler, hallerinden memnun bir şekilde

televizyonun egemen bir küçümsemesiyle gerçek dünyayı herkes için hazır yorumlar ve hileli senaryolar şeklinde vermesinden gayet memnundur (Baudrillard, 2002: 174-177).

Baudrillard günümüz medyasında gerçekleşen şeylerin “savaşın yerine savaşın işaretlerinin konulması” olduğunun altını çizerek savaşın görselleştirilmesinden yani savaş anlayışımıza uygun gerçek bir olay örgüsü sağlayarak karışık medya görüntülerinin bir nizam içerisinde medya tarafından filtrelenerek oluşturulmasından bahsetmektedir. Televizyonda haber kanalları savaşın gerçekleşmekte olduğu imajını yaratmak için sürekli konuşan uzmanlar, grafikler, istihbarat raporları, vb. argümanlarla kamuoyunu ikna etmeye çalışırlar. Baudrillard’a göre bu medya taktikleri savaşın gerçekliğinden ziyade birer savaş kurgusu olarak kalmaktadır. (Toffoletti, 2014: 110-111). Haber kanallarında her savaş ya da kriz sırasında kurgulanan bu hiper-gerçek temsiller, televizyonu, bilgilendirmekte ya da aydınlatmaktan ziyade dramatize etmekle ilgilenen bir paparazzi sirki haline getiren bir medya gösterisi çizerek, büyük olasılıkla kendisini gayri meşru ilan etmektedir (Kellner, 2013: 232).

2.2. SİMÜLASYON ÇAĞINDA GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARI VE ŞİDDETİN GERÇEKLİK MÜCADELESİ; KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

2.2.1. Parasosyal Etkileşim Bağlamında Şiddet

Ana akım televizyon kanallarında yer alan gündüz kuşağı televizyon programları, prime time olarak isimlendirilen yayın kuşağında yayınlanan dizi, film vb. içeriklerden sonra televizyon izleyicisi tarafından en çok tercih edilen program türleridir. Bu dilim içerisinde yer alan TV programları, özellikle ev hanımları başta olmak üzere toplumun her kesiminden bireyi potansiyel bir izleyici olarak seçmekte ve ona uygun program formatları oluşturmaktadır. Ancak bu programlar, genellikle karışık insan ilişkilerinin sonucunda ortaya çıkan ve yoğun olarak şiddet unsuru içeren televizyon türleri olması, izleyici üzerinde birtakım olumsuz etkilere neden olmaktadır. Bu nedenle izleyici ekranda şahit oldukları karşısında etkilenmekte ve şiddet olgusuna ilişkin eğilimleri ve yatkınlıkları artma durumu söz konusu olmaktadır. Literatür de televizyondaki bir karakter ya da bir olguyla empati kurma durumu parasosyal etkileşim kuramı çerçevesinde açıklanmaktadır.

Parasosyal etkileşim kavramı başta televizyon olmak üzere kitle iletişim araçları ile medya karakterleri arasında gerçekçi bir ilişki kurduğu üzerine kurulmaktadır. Televizyon

izleyicisi, karakterin etkisi altına girerek onunla kendisi arasında bir takım sosyolojik ve psikolojik benzerlikler bulmaktadır. Tek yönlü yani karakterin izleyicinin varlığından etkilenmeden haberdar olmadan bir etkileşim/ilişki parasosyal etkileşim olarak tanımlanmaktadır (Orhan, Taştan 2019: 11). Parasosyal etkileşim kuramına göre karakterler izleyici için bir danışman ya da model olmakla beraber televizyon izleyicisi karakterleri bilginin bir kaynağı olarak görme ve televizyon karakterinin sosyal statülerindeki tutum ve davranışlarından etkilenme eğilimindedirler (Batıgün, Sunal 2017: 53).

Tsay ve Bodine (2012) ise parasosyal etkileşimini içinde bulunması gereken başlıca unsurlar şu şekilde sıralamaktadır: (Onat, Gülay'dan akt. Biçim, 2019: 30-31)

- 1) Medya kişiliğinden rol model olarak öğrenme
- 2) Yüz yüze iletişim kurma isteği ve medya karakteri ile buluşma isteği
- 3) Samimiyetin olması ve medya karakterine kendine yakın hissetmesi
- 4) Davranışsal bağlanma, örneğin diğerleriyle medya kişiliği hakkında konuşma

Gleich'e (1997) göre parasosyal etkileşimde karakter ve izleyicinin zihninde ya da iç dünyasındaki anlamlarla belirlenmektedir. Gözlemlenen karakterin tutum ve davranışlarının örnek alınması ve izleyici tarafından kabul edilmesinde motivasyon faktörü de önemli bir değişken olarak yer almaktadır (Moyer, Guse ve Nabi'den akt. Orhon, Taştan: 2019: 11). Bu açıdan bakıldığında gerçek hayat hikayelerinin konu olarak işlendiği gündüz kuşağı programlarında karakterlerin halk arasından ve normal insanların yaşadığı problemlerin örnek seçilmesi, hedef kitle üzerinde benzer duygular yaşanmasına neden olabilmektedir. Bu etkileşim kişiden kişiye farklılık göstermekle beraber karakter ve izleyici arasında yaşanan benzer ilişkiler ve olaylar izleyici parasosyal ilişkinin yaşanması olasılığını arttırabilmektedir.

Parasosyal etkileşime ilişkin literatür incelendiğinde, televizyon izlemek için ayrılan süre ve program içeriğine duyulan ilgi, karakterlerin ilgi çekiciliği ve etkilenme gibi etmenlerle aralarında bir ilişki olduğu sürekli olarak vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, kadınların erkeklere nazaran daha fazla medya karakterleri ile aralarında daha etkin bir parasosyal etkileşim olduğu vurgulanmaktadır (Batıgün, Sunal 2017: 53). Gündüz kuşağı programlarının hedef kitle olarak da merkezlerine kadın izleyici ve mesleki açıdan da ev hanımlarını almaları bu tür programlarda karakter ve izleyici arasında oluşan parasosyal etki, genellikle kadınlar üzerinde medyana gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında da parasosyal

etkileşim teorisi gündüz kuşağı programlarında olduğu düşünülen ve dahası günlük hayatın içinden olan şiddet olgusu örnekleri yine halk arasından olan kadın ve ev hanımı olarak nitelendirilebilecek kitleyi merkezine koyarak daha etkin bir karakter ve izleyici parasosyal ilişkisi meydana çıkabilmektedir. Bunun yanında bu tür programlarda kadına yönelik şiddet unsurlarının işlenmesi yine kadın izleyiciler tarafından daha derin bir empati örneği olarak ortaya çıkmaktadır. Benzer cinsiyet, benzer mesleki seçimler ve benzer tecrübeler yine kadın izleyiciler üzerinde şiddet olgusunun yıkıcı psikolojik etkilerini ortaya çıkararak mutsuz ve aynı zamanda tecrübe edilmek istenmeyecek bir parasosyal ilişkinin de ortaya çıkması mümkündür. Bu etkileşim izleyici üzerinde depresyon, kaygı ve üzüntü gibi bazı psikolojik etkilere de neden olabilmekle beraber TV izleme alışkanlıkları ve parasosyal etkileşim üzerinde pozitif bir etkiye sahip olduğunda düşünülebilir. Dittmar (1994) tarafından yapılan bir çalışmada depresif ve mutsuz kadınların daha uzun süreli televizyon izledikleri sonucuna ulaşılmıştır (Batıgün, Sunal 2017: 54).

2.2.2. Uyarma Kuramı Bağlamında Şiddetin Yansıması

P.H. Tannenbaum'un takviye saldırganlık teorisi olarak da adlandırılan uyarma kuramına göre, kitle iletişim araçları vasıtasıyla suç içeren davranışlara tanıklık etme, izleyicilerin baş etme yolu ve problem çözme davranışı olarak şiddet eylemlerine başvurmasına neden olmaktadır (Er, Elmas, Sayar: 2018 62). Çünkü televizyon bireyi çeşitli uyarıcılarla aşırı yüklemekte ve böylece birey hiperaktif hala getirilmektedir (Dilber, 2014: 61).

Bu yaklaşıma göre televizyon şiddeti, birey üzerinde saldırganlıktan başka davranış biçimlerini de uyarabilmektedir. Televizyon, çocukları çeşitli (görsel ve işitsel) uyarıcılarla “aşırı yüklemekte” ve böylece onları daha hiperaktif hala getirmektedir (Mutlu, 1999: 125). Günümüzde de “hiperaktivite” psikolojik bir hastalık olmakla birlikte toplum içerisinde olağandışı hareketlilik gösteren çocuklara “hiper-aktif çocuk” tanımlaması yapılmaktadır. Bu duruma tam anlamıyla kitle iletişim araçları sebep oluyor demek doğru olmasa da çeşitli etkileri olduğu su götürmez bir gerçektir.

Bu hipotez komik, erotik, şiddet ve uyarıcı olduğu düşünülen diğer içerik kategorilerinin üniversite çağındaki özneler arasında fizyolojik uyarılma ölçümlerini arttırdığını, yine benzer içeriklerin kolej çağındaki çocuklarda daha fazla saldırganlığa yol

açtığı çeşitli çalışmalarla da desteklenmiştir. Ayrıca yapılan çalışmalarda hem fizyolojik hem de davranış seviyesinin bir film bölümünün heyecanlandırıcı ya da daha sakin bir sonla mı bittiğine bağlı olarak da değiştiği gözlemlenerek desteklenmiştir (Mutlu, 1999: 125).

2.2.3. Yetiştirme Teorisi Bağlamında Şiddet Olgusu

Yetiştirme teorisi ya da “Ekme Kuramı” olarak da adlandırılan bu yaklaşım, Pensilivanya Üniversitesi Annenberg İletişim Okulu dekanı Profesör George Gerbner tarafından 1960’lı yılların ortalarında, televizyon izlemenin izleyicileri dünyanın nasıl bir yer olduğuna dair fikirlerini etkileyip etkilemediği ve etkiliyorsa bunu nasıl gerçekleştirdiğini incelemek amacıyla başlatılan “Kültürel Göstergeler” adlı projeyi ifade etmek için kullanılmaktadır (Chandler, 1995).

Gerbner ve arkadaşları “Kültürel Göstergeler Projesi” kapsamında haftalık program akışlarının prime-time ve televizyonda yer alan programları, şiddet olgusunu nitelik ve nicelik bakımından inceleyerek belli başlı bulgular ortaya çıkarmışlardır. Bu proje, televizyonda yer alan programları ve program içeriklerindeki karakterlere ilişkin demografik ve diğer özelliklerinde içinde bulunduğu bilgiler içerir. Kültürel Göstergeler Projesi 1967’den beri televizyon programcılığı ile ilgili verilere sahiptir ve günümüzde, arşivinde 3000’den fazla programa ve 35000’den fazla karaktere yönelik gözlem içeriklerinin var olduğu geniş kapsamlı veriler mevcuttur (Stossel’dan akt. Batuş vd. 2011: 32).

Yetiştirme teorisi en basit tanımıyla, televizyon izleyerek daha fazla zamanlarını tüketen insanların gerçek dünyanın yaygın ve tekrarlayan mesajları yansıtan şekillerde algılama olasılıklarının daha yüksek olup olmadığını saptamaya çalışmaktadır. Teori, televizyonun etkisi nedir? Televizyonu hafif seyredenlerin aksine ağır seyredenleri nasıl etkiler? İzleyiciler tarafından geliştirilen ortak mesajlar var mı ve bu mesajların seviyeleri ortak izleme alışkanlıklarına göre değişiyor mu gibi sorulara yanıt aramaktadır (Spring, 2002).

Bu çerçevede yetiştirme teorisi, kültürel imgeleme yoğun olarak maruz kalmanın izleyicilerin gerçeklik algısına etki ettiği yönündedir. Teori, televizyon seyretmenin hayat boyu süren kümülatif etkisini belirten etkin yaklaşımlardan bir tanesidir (Pierceden akt. Batuş vd. 2011: 34). Gerbner ve arkadaşlarına göre, dramatik olgu içeren televizyon programlarının içeriklerinin çözümlenmesi sonucunda televizyonun bizlere yansıttığı dünya (world of

television), gerçek dünyadan (real world) farklılaşmaktadır. Çok fazla televizyon izlemek bireyin sosyal gerçeklik ve dünya algısını değiştirmeye katkı sağlamakta ve giderek izleyicilerin inançlarını izlenen içeriğe uygun bir şekilde homojenleştirmektedir.(Shanahan, Morgan akt. Özer, 2017: 12). Bu, televizyonda oluşturulan gerçek dünya imgesinin, izleyicinin zihnindeki gerçek dünya imgesine denk düşmesi, yani bir bakıma onların gerçek toplumsal dünyayı televizyonda gösterilen gerçek dünyayla benzer şekilde gördükleri anlamına gelmektedir (Mutlu, 2004: 315).

Yetiştirme teorisi temelde, medyayı sosyalleştirici araçlar olarak değerlendirmekte ve televizyon izleme süreleri arttıkça gerçekliğin televizyonda yansıtılan biçimine bireyin inanma seviyesini ölçerek artırıp artmadığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Gerbner ve arkadaşları, televizyon dramlarının az ama önemli etkileri olduğunu bu etkinin izleyicilerin toplumsal dünya ile ilgili tutum, davranış, inanç ve yargıları üzerinde önemli bir etken olduğunu ileri sürmektedir. Yetiştirme teorisi, televizyonu yoğun olarak izleyen “ağır izleyiciler” üzerine odaklanmaktadır (Rosengren’den akt. Yaylagül, 2006: 65).

Çok fazla televizyon izleyen insanlar, özellikle izleyicinin bilgi ve deneyim açısından daha az sahip olduğu konularda, televizyonu göreceli olarak daha az izleyenlere göre dünyanın televizyon programlarının yansıtmış olduğu çerçeveleme biçimlerinden daha fazla etkilenmektedir (Chandler, 1995). Televizyon ekranının önünde daha az zaman harcayan seyirciler, bilgi kaynağı açısından daha fazla çeşitliliğe sahiptirler. Gazeteler, dergiler ve kişisel sohbetler, izleyicilerin bilgi ve eğlence alımlarını tamamlayan olgulardan birkaç tanesidir. Kaynakları daha kapsamlıdır ve bu izleyicilerin, çok daha fazla televizyon izleyen bireylere göre aynı tutumları, değerler ve inançları paylaşma olasılıkları da göreceli olarak düşüktür (Morgon, Signorielli’den akt. Spring, 2002). Diğer bir taraftan hayat tecrübesi ve deneyimi bakımında yetişkinlere göre daha tecrübesiz bir seviyede olan gençler ve çocuklarda, televizyona diğerlerine çok daha bağımlı olmaktadır.

Nancy Signorielli’nin “*Television’s Mean and Dangerous World*” isimli makalesinde tehlikeli dünya görüşünün etkilerini vurgulamak için bir araştırmaya atıfta bulunmuştur. Yapılan araştırmada, çok fazla televizyon izleyen bireylerin, ortalama ve tehlikeli dünya ile tutarlı bir dünya görüşüne sahip olma olasılığının daha yüksek olduğunu varsaymaktadır. İçeriklerdeki şiddet olgusu ve eylemlerinin sayısını belirtmek amacıyla 1967 yılından 1985

yılına kadar televizyonda yer alan birtakım programlar analiz edilmiştir. İnceleme süreci içerisinde izleyicilerin dünya görüşlerini takip etmek amacıyla periyodik olarak anket soruları yönlendirilerek fikirleri alınmıştır. Araştırma sonucunda genel olarak televizyonu yoğun şekilde izleyenlerin, hafif izleyicilere kıyasla, ortalama ve tehlikeli dünya görüşüne sahip olma olasılığı daha yüksek çıkmıştır. Signorielli bu durum şu şekilde değerlendirmektedir; “eğlence” olarak adlandırılan şeyin geliştirdiği tehlike, kırılganlık ve genel rahatsızlık duygusu, saldırganlığı ve baskı hissetme gibi durumlara neden olmaktadır. Televizyondaki şiddet unsurunun oluşturduğu korku duygusu güvensizlik ve endişe teslimiyete neden olmakta bireyi daha kolay manipüle edilebilir, kontrol edilebilir ve bağımlı hale getirebilmektedir. Signorielli’ye göre “şiddet yüklü televizyonun daha derin sorunu da budur” (Spring, 2002).

Scott Stossel “*The Man Who Counts the Killings*” adlı yazısında Gerbner’in yetiştirme teorisin temel önermelerinden bir tanesinin, şiddetin basit eylemlerden ziyade “güç ve mağduriyetlerin karmaşık bir sosyal senaryosu” olduğunu yazmaktadır. Gerbner’e göre asıl sorulması gereken soru “Şiddetin mesajının ne olduğudur.” Burada önemli olan nokta şiddet içeren bir eylemin işlenmesi değil, kimin kime ne yaptığıdır. Ona göre medya, şiddetin miktarına odaklanmaya devam etmekte ve bu durum şiddetin vermek istediği mesajı da pekiştirmektedir. Gerbner şiddeti “Fiziksel gücünün silahlı ya da silah kullanmadan, kişinin kendisine ya da başkalarına karşı, kurbanın kendi rızası dışında, acı verecek şekilde incitilmesi, öldürülmesi ya da olayın bir parçası olarak kurban olacak derecede tehdit edilmesini unsurlarının açık bir ifadesidir” şeklinde tanımlamaktadır. (Gerbner vd. akt. Özer, 2017: 12).

Gerbner ve arkadaşları yetiştirme teorisi çerçevesinde şiddeti, herkes tarafından bilenen tek boyutuyla ele almamaktadırlar. Ancak teoride şiddet başat konumdadır çünkü şiddetin televizyonda gösterimi, asıl olarak şiddete teşvik etmesi bakımından meydana getirdiği işlevsellik boyutuyla önemlidir (Ercan, Demir 2015: 133). Teorisyenlere göre, televizyondaki şiddet unsurunun gerçek hayattakinden çok daha fazla olduğunu düşünmeyi ya da şiddetin miktarını yanlış değerlendirmek “vasat dünya sendromu” olarak da adlandırılır. Pingree ve Hawkins tarafından Avustralya’da bir ilkokulda 1.280 çocukla gerçekleştirilen bir deneyde, yoğun izleme sonucunda Avustralya coğrafyasının ‘acımasız ve şiddetli’ bir yer olarak çocukların zihinlerinde yer edinmiştir. Zihinlerinde Avustralya’nın en kasvetli fotoğrafına

sahip çocuklar, Amerikan suç ve macera filmlerini de izlemişlerdir. İlginç bir şekilde aynı çocuklar Amerika'yı bu programlarda gördükleri gibi yargılamamışlardır.

Televizyonda anlatılan hikâyelerle ortaya konan yaygın görüş haline getirme (mainstreaming), bir rezonans (resonance) halinde mesajlarını ikiye katlayarak (double dose) çok daha güçlü yetiştirmeler doğurur (Ercan, Demir 2015: 134). Örnek olarak televizyondaki suç büyük oranda kentseldir, bu nedenle şehirlerde yaşayan yoğun izleyiciler çift doza maruz kalır ve yetiştirme teorisyenleri, şiddet içeriğinin onlar için “yankılandığını” iddia eder. Şiddet yönelik tutumlar üzerindeki yoğun izlemenin en güçlü etkileri, muhtemelen şehirlerin suç oranının yüksek olduğu bölgelerde meydana gelmektedir (Chandler, 1995).

2.2.4. Toplumsal Öğrenme Kuramı Bağlamında Şiddetin Rol Model Boyutu

Davranışın içsel süreçlerle dışsal ya da çevresel etkenlerin arasındaki etkileşimin bir işlevi olduğunu öne süren kuramsal yaklaşım (Mutlu, 2004:281) olan A. Bandura'nın toplumsal öğrenme kuramı, televizyonda şiddet olgusu ile izleyicinin saldırganlık eğilimi ve anti-sosyal davranışları arasındaki ilişkinin en yaygın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır (Dilber, 2014: 61). Toplumsal öğrenme kuramı, en basit ifadeyle insanların başkalarını gözlemleyerek davranışları nasıl şekillendireceğini ve motive edebileceğini açıklamaktadır.

Sosyal öğrenme kuramı ya da “sosyal bilişsel kuram” olarak da adlandırılan bu kuram, insan öğrenmesinin bireysel, çevresel ve davranışsal faktörlerin karşılıklı etkileşimi sonucunda gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Bunun yanında insanın sosyal bir canlı olması, toplum içerisinde bireylerin başka bireyleri model olarak gözlemleyerek de öğrendiğini savunmaktadır (Bayrakçı'dan akt. Bahar, 2019: 239). İnsanın kendini geliştirmesi, toplum içindeki adaptasyonu ve değişimi sosyal sistemler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle kişisel seçimler geniş bir sosyo-yapısal etkiler ağı içerisinde faaliyet göstermektedir. Bu seçim sürecinde insanlar sadece sosyal sistemin ürünleri değil, aynı zamanda üreticileridirler. Kişisel seçim ve sosyal yapı, bedenden ayrılmış bir ikilikten ziyade bütünleşik bir nedensel yapı içinde ortak belirleyiciler olarak işlemektedir (Bryant, Oliver 2009: 94).

Sosyal öğrenme kuramına göre, insanların öğrenmesinde üç ayrı araç bulunmaktadır: dolaysız, gözlemsel ve simgesel. Bu araçlardan ilkini çevreyle insanın dolaysız ilişkisinin

sonucu olarak ortaya çıkan araçtır. İkincisi gözlem ya da taklit yoluyla gerçekleşmektedir. Üçüncüsü ise dil ve simgelerin kullanımıyla meydana gelmektedir. Kurama göre, özellikle çocuklar olmak üzere televizyon ekranındaki şiddete maruz kalan bireyler, tıpkı çevrelerindeki insanları örnek alabildikleri gibi televizyondaki karakterleri de örnek alabilmektedirler. Özellikle şiddet olgusunun yoğun olarak işlendiği içeriklerdeki karakterleri canlandıran aktörler, çocuklara ve bireylere kötü örnek teşkil ederek birey üzerinde saldırandan davranışların artışına neden olabilmektedir (Mutlu, 1999: 126).

1960'lı yıllarda bir çocuğun gelişiminin genetik mi, çevresel faktörler mi yoksa çevrelerindeki diğer insanlardan sosyal öğrenmeye mi bağlı olarak geliştiği konusu üzerine birçok tartışma yaşanmıştır. Bu çerçevede modern dünyanın sosyal etkilerinin çocukların kişiliğinin ve ahlakının gelişimi ve büyümesi üzerindeki etkisi üzerine 1961 yılında Bandura “Bobo Doll” adlı bir deney gerçekleştirmiştir. Bandura’nın bu deney ile temel amacı; çocukların bir yetişkin rol modelinin davranışlarını kopyalayabileceğini kanıtlamak ve çocukların, yetişkin davranışlarını taklit etme ve onlardan öğrenme eğiliminde olduğunu göstermektir. Deney için Bandura, bir ana okulda eğitim gören ve yaşları 3 ile 6 arasında değişen ve toplamda 72 denek seçmiştir. Öğrencileri 12 erkek ve 12 kız olmak üzere 3 grupta toplanmıştır. İlk gruba, hiçbir şekilde yetişkin bir rol model gösterilmemiştir. İkinci grupta saldırgan eğilimler gösteren bir yetişkin yer almış, üçüncü grupta ise ikinci grupla aynı şekilde yapılandırılmıştır. Deney için daha önce grup olarak sınıflandırılan çocuklara bir oda içerisinde gruplar halinde Bobo Doll isimli oyuncak bebek izlettirilmiştir. Kontrol grup da yer alan yetişkin, elinde birkaç oyuncakla, bir Bobo bebek ve tokmakla odanın bir köşene oturtulmuş ve çocuklara kesinlikle oyuncaklarla oynanmasına izin verilmemiştir. Diğer gruptaki yetişkin, Bobo bebeğe sözlü ve fiziksel olarak saldırmış ve çocuklara 10 dakika boyunca izlettirilmiştir. Deneyin sonucunda, beklendiği gibi saldırgan modele maruz kalan çocukların yetişkin rol modeli taklit ederek saldırgan davranışlar sergileme olasılığının yüksek olduğunu göstermiştir (Shuttleworth, 2008).

Sosyal öğrenme kuramı, medya içeriği tasvirlerinin davranışsal sonuçlar üzerindeki potansiyel etkisini araştırmak adına son derece uygundur. Toplumsal cinsiyet ve ırksal klişeleştirme gibi konularda sosyal öğrenme kuramı çerçevesinde literatürde yer edinmiştir. İçerik analizleri genellikle geleneksel toplumsal cinsiyet normlarının ve bazı durumlarda bariz biçimde ırkçı veya cinsiyetçi davranışların medya da bolca yer verildiğini göstermektedir. Bu

çerçevede yapılan bir araştırmada önce gençlik filmlerindeki cinsiyet tasvirlerinin içerik analizi yapılmış ve kadın karakterlerin erkek karakterlerden daha fazla sosyal olarak saldırgan tasvir edildiği ortaya çıkarılmıştır. Araştırma sürecinde üniversite öğrencilerine film izleme alışkanlıkları, cinsiyetle ilgili inançlar ve tutumları hakkında anket yapılmıştır. Beklendiği gibi, sonuçlar gençlik filmlerini izlemenin kadın cinsiyet rolleri hakkında olumsuz klişelerle ilgili olduğu ortaya çıkarılmıştır. Araştırma ve kuramsal çerçeve de karakterler tarafından canlandırılan sevimli ya da şiddete yatkın davranışların tasviri, cinsiyet rolleri açısından da önemli bir rol oynamaktadır (Bryant, Oliver 2009: 104).

Sonuç olarak öğrenme kuramı çerçevesinde gerçekleştirilen araştırmalar ve deneyler, kitle iletişim araçlarındaki saldırganlık ve şiddet kullanımının özellikle çocuklar başta olmak üzere birey üzerinde taklit etme yoluyla bir domino etkisi yaratarak şiddeti toplumun geneline yayılabildiğini ortaya koymaktadır. Çocuklar ve yetişkinler, rol model olarak gördükleri karakterler vasıtasıyla şiddeti, evine, okuluna ve sosyal yaşantısındaki her türlü alana taşıyabilmektedir.

2.2.5. Vasat Dünya Sendromu

Vasat dünya sendromu ya da diğer bir adıyla acımasız dünya sendromu, George Gerbner'in yetiştirme teorisinin en yaygın bilinen sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Vasat dünya sendromu, televizyondaki şiddet unsurunun çokluğu saldırgan davranışları tetikleyerek olduğundan daha normal davranış gibi algılamasına neden olmaktadır. Şiddet bireyi duyarsızlaştırmakta ve Gerbner'in belirtmiş olduğu gibi zihni “askerileştirmekte” ve bu noktada “Acımasız Dünya Sendromu” olarak adlandırdığı şey ortaya çıkmaktadır. Televizyon başta olmak üzere medya araçları, dünyayı izleyiciye olduğundan daha kötü bir yer gibi yansıttığı için izleyiciler sosyal yaşamlarında daha tedirgin ve kaygılı hale gelir. Böylece salt olarak birey başta olmak üzere toplum, devlet otoritesine, baskı araçlarına, kapalı topluluklara da diğer oluşumlara dayanak noktası görerek güvenmeye daha istekli hale gelmektedir. Gerbner'e göre Amerikan toplumunun çoğunluğu otuz yıl öncesine göre günümüzde, ölüm cezasının desteklemelerin temel nedeninin televizyondaki şiddet unsuru ve acımasız dünya sendromu olduğunu belirtmektedir. Ona göre “şiddet yüklü bir kültürde büyümek bazı kişilerde saldırganlık, çoğunda ise duyarsızlaşma, güvensizlik ve öfkeye neden olmaktadır (Stossel, 1991).

Televizyon ekranındaki şiddet unsurunun bireyin sosyal çevresinde tanık olduğundan daha fazla olması birçok insanın gerçek dünyayı olduğundan daha çok anarşi ve şiddet içeren bir yer olarak düşünmesine neden olmaktadır. Kitle iletişim araçları ve özellikle televizyonda şiddet unsurunun bolca yer bulduğu içeriklere maruz kalan bireyler, dünyayı adeta bir post apokaliptik bir film gibi karanlık ve şiddet dolu olarak algılamaya ve yaygın bir korku iklimi içerisinde yaşamaya başlarlar. Bu durum psikolojik olarak bireyin şiddet olgusuna karşı katı ve mevcut hislerinden yoksunlaşmasına neden olabilmektedir. Şiddet kavramı üzerine yapılan birçok araştırmada bu sonucu destekler nitelikte olmakla birlikte bir adım ötesine geçerek bireyin şiddete kurban gidebileceği bir korku kültürü de oluşturmaktadır (Bandura'dan akt. Ulusoy, 2008: 29).

Gerbner'e (1994).göre günde üç saatten fazla televizyon izlenen bir evde büyümek, daha az televizyon izleyen kapı komşusuna göre çok daha fazla şiddet baskısı altında yaşayacağınızı ve bu çerçevede daha fazla şiddet eylemi ile karşılaşacağınız anlamına gelmektedir. Gerbner'in yapmış olduğu çalışmaların ışığında çok fazla televizyon izlemenin üç sonucu vardır ve bunların birleşimi "Acımasız Dünya Sendromunu" oluşturmaktadır. Bu bileşenlerden ilki; televizyonun insanların en büyük korkularını ve endişelerini pekiştirmesidir. Çok televizyon izlemek, ekrandaki şiddetin normal olduğunu, toplumdaki herkesin şiddet içeren eylemlerle sorunları çözdüğüne inanmaya başlamasıdır. İkinci bileşen; daha yaygın bir etki olarak izleyicilerin mağduriyet ve acılara hissizleşmesi, empati ve protesto yeteneklerini kaybetmeleridir. Üçüncü ve Gerbner'in en zayıflatıcı olarak gördüğü güvensizlik ve savunmasızlık duygusudur. Bireyin çaresizliği olarak da adlandırabileceğimiz bu hissiyat, sendrom nedeniyle insanların sosyal yaşamlarının kısıtlanmasıdır.

Gerbner'e (1994) göre toplum içerisinde ortaya çıkan güvensizlik ve güvenlik açığı duygusu dağıtılmaz. Televizyondaki her 10 şiddet içerikli eylemi sahneleyen karakterin yanında, 11 kurban yer alır. Bu son tahlilde başa baş görünmektedir. Şiddet bir güçtür ve bu tür bir gücü uygulayan her 10 kadın için 16 kadın mağdur, 17 genç kadın içinse 22 farklı ten rengine sahip kadın kurban vardır

Gerbner korku arttıkça, insanların evde daha fazla televizyon izlediği belirtmektedir. Hatta fazla televizyon seyretme, daha fazla kötümser, daha fazla insanlarda güven kaybına neden olmaktadır. Çünkü ufukta bir çıkış yolu yoktur. İnsanlara tek verilen şey, daha fazla öç,

hapis ve cezalandırmadır. Amerika’da insanların çoğu, hayat ve dünyayla ilgili bildikleri medya kaynaklıdır. Ve Amerikan medyasının en tutarlı özelliği suç ve şiddeti sürekli tüketime sunuyor olmasıdır ve bunun sıklık oranı, gerçek hayatta var olanın çok daha fazlasıdır (Gerbner’den akt. Batuş vd. 2011: 53-54).

Türk toplumu özelinde RTÜK, (2020: 50-55) acımasız dünya sendromu algı düzeyini ölçme amacıyla 2020 yılında “Televizyon Yayınlarında Şiddet Araştırması” kapsamında toplumsal hayata ilişkin içerisinde olumsuzluk barındıran cümlelerle katılımcıların fikirlerine yer verilmiştir. Buna göre söz konusu cümlelerden bir tanesi “Günümüzde tehlikeli bir dünyada yaşamaktayız.” Bu ifadeye “kesinlikle katlıyorum” diyenlerin oranı %41,8 iken, “katlıyorum” diyenlerin oranı ise %48,2 olarak ölçülmüştür. Aynı araştırma da katılımcıların acımasız dünya sendromu algı düzeylerini ölçmek amacıyla televizyon yayınlarını izlediğini belirtenlere göre bir analiz daha yapılmıştır. Bu analiz çerçevesinde televizyonu az izleyenlerin %40,1’inin acımasız dünya sendrom algısı düşük iken, televizyonu çok izleyenlerin %38,2’sinin acımasız dünya sendrom algısının yüksek olduğu belirlenmiştir.

2.3. GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARI VE ŞİDDET OLGUSUNUN YENİDEN ÜRETİMİ

2.3.1. Gerçek Hayat Hikayeleri Programlarında Bir Eğlence Ekonomisi; Şiddet Akımı

Yapısal özellikleri itibariyle dramatik bir kitle iletişim aracı olan televizyon, izleyiciyi büyüğü altına alabilmek için daima dramatik, duygusal, şahsileşmiş, ilgi uyandırıcı içerikleri benimsemek zorunda kalmıştır. Televizyonun iç güdüsü bu zorlamaların temel bir prensibi olarak her zaman öne çıkmasıyla beraber bu çerçevede televizyon izleyicileri tarafından öncelikle bir eğlence ve bir gösteri aracı olarak algılanmakta; haber programları, belgeseller, reality showlar, gündüz kuşağı programları ya da siyasi yayınlar da dahil olmak üzere her zaman için içeriğin eğlence biçiminin değeri perspektifinde hüküm verilmektedir. Bunun sonucunda gerçek dünyanın gerçek olayları hakkındaki içerikleri, televizyon programlarında televizyonun sonu gelmez akıntısına gömülerek ekranda ya da bir fantezi dünyasında eriyip gitmektedir. Esslin’in benzetmesiyle “*TV makinasının çerçeveli sahnesinden göze çarpan bu gerçeklik parçaları*”, gündüşü ve gerçek arasındaki ince çizgilerin bir kez daha bulanıklaştırarak silikleşmesine ve kaybolmasına neden olmaktadır (Esslin, 1991: 59).

Bununla birlikte televizyon ve TV programlarında şiddetin süregelmesinde en büyük etken, eğlence endüstrisinin ekonomik yapısının giderek artan oranda büyümesidir. Televizyon ve yayın şirketlerinin bu pazarda meydana gelen popülerleşme sonucu elde edilen gelirlerin inanılmaz boyutlara ulaşması televizyonun bir zamanlar insanlar tarafından bilinen felsefe ve prosedürlerinden daha farklı işletme mekanizmaları ve iş prosedürleri geliştirmelerine yol açmıştır (Trend, 2008: 112). Medyada şiddet unsurunun kullanımının temel motivasyonunun altında kar etme isteği bulunmaktadır. Özellikle televizyon ve kar düşünüldüğünde öne çıkan ilk içerik şiddetin kullanılabilirliğidir. Şiddetin bir dili yoktur, çünkü şiddet her toplumda şiddettir ve uygun bir içerik biçimi olarak her kültürde anlaşılabilir bir yapıya sahiptir. Televizyonda şiddetin ardından cinsellik gelmektedir, ancak şiddet kadar popüler bir içerik biçimi değildir. Bu durum mümkün olsa bile cinselliğin doğası gereği her topluma uygun bir biçim olmamakla beraber televizyonda cinsellik serbestçe kullanılamamaktadır (Özer, 2017: 5-6).

Televizyonda kullanılan şiddet unsuruna yönelik uzun süredir devam eden araştırmalar ve tartışmalar içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Çünkü şiddetin izleyici üstünde yaratmış olduğu heyecana talibin bu pazarı etkilediğini dile getiren bir eğlence endüstrisi bulunmaktadır. İzleyici, çeşitli televizyon programlarından ve özellikle reality show programlarının sunduğu gerçeklikten keyif alırlar. Diğer bir taraftan şiddet ve eğlencenin bir arada sunulduğu programlarda üretilen görseller, izleyiciler üzerinden şiddet unsurunun bir yansıması olarak nefret, zarar verme ve öldürme gibi hal ve hareket ve düşünceleri topluma dayatmaktadır. Tüm bu sonuçlara ilişkin şiddet üzerine yapılan araştırmalar genellikle içerik ve içeriğin etkisine yönelik olurken yapılan içerik çözümlemeleri televizyon programlarında var olan şiddet olgusunu çözümlemiştir. Ancak şiddeti önlemeye yönelik yapılan argümanların üretimi zayıf kalmıştır. Son tahlilde medya ve televizyonda şiddet kullanımının eğlence endüstrisinin ekonomik amaçlar çerçevesinde gerçekleştiği gerçeği her zaman daha ağır basan bir görüş olarak yer almaktadır. Kapitalist sistem içinde şiddet unsuru barındıran televizyon programları yüksek kar getirisi olan program türleridir. Medya en ilgi çekici olanı en çok popüler olacak olan şiddet içerikli gerilimi geçiştirme konusunda yarış içerisinde. Örneğin, Amerika'nın dünyanın dört bir tarafına sattığı şiddet imgeleri, Amerika'yı dünyanın merkezi gibi göstermektedir. Yüksek maliyetli prodüksiyonlarla üretilen şiddet içeriği Amerika'nın en güçlü, yenilmez bir düşman olduğu izlenimi oluşturmaktadır. Medyada ve

özellikle televizyonda şiddet insanın derinlerinde bulunan arzu ve korkuyla bağlantılıdır. Şiddetin de ekranda popülerliği bundan kaynaklanmaktadır. Trend TV programlarındaki şiddet unsuruna ilişkin şu sözleri söyleyerek şiddet unsuru üzerine olan anlaşmazlıklara ayrı bir bakış açısı kazandırmaktadır:

“Sorun, medyada çok fazla şiddetin olması değildir. Sorun, izlediğimiz şiddetin dar görüşlü bir biçimde anlaşılması ve nakledilmesidir. Büyük medyanın büyük izleyici ve kar ihtiyacı çok küçük bir dünya görüşü yaratmaktadır. İhtiyacımız olan şey, tüm trajedileri ve şiddet içeren bölümleriyle bunların yanında sevinçleri ve ilhamlarıyla da birlikte hayatın daha çeşitli ve geniş betimlemeleridir” (Trend, 2008: 19).

Televizyonda kullanılan şiddet olgusunun iktisadi bir boyutu bulunmaktadır. Dolayısıyla, şiddet olgusu ve iktisadi dayanakları araştırılması gerekmektedir. Bu amaçlarının da gerçekleştirilebilmesi için 1980’li yıllardan itibaren başlayan süreçte şiddetin geçirmiş olduğu değişimler göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü günümüzde medya kuruluşları, etik davranışları gözetmeksizin kâr amacı gütmektedirler. Bu sebeple, şiddet gibi daha az maliyetli, ancak daha çok kolay satan bir konunun sürekli olarak gündemde tutulması son tahlilde anlaşılabilir nedenlerdir (Özer, 2017: 5). Şiddet içeriğinin kolay üretilebilir oluşu, şiddet içerikli televizyon programlarının bir mal olarak satılması ve tüketilmesi daha kolaydır. Gerbner’in belirttiği gibi “Şiddet dünya çapında medya piyasasında tercih edilen bir maldır. Çünkü, şiddetin yer aldığı sahneler bizzat kendilerini ifade ederler, çok az sözcüklerle ifade edilme gereksinimi gösterirler” (Bartholow vd. akt. Özer, 2017: 6).

Trend’e (2008: 134) göre ise, reality show programlarının yapımı, senaryo oyuncu ve özenli bir şekilde profesyonel olarak hazırlanan programlardan daha ucuz olduğunu belirtmektedir. Televizyonda artık maliyetler azalırken ve içeriğin iletilmesi için daha ucuz araçlar geliştirilmektedir. Reality show programları gibi yapımlarla ucuz bir şekilde izleyici çekmenin ya da mevcut olanı korumanın üzerinde daha çok durulması anlamına gelmektedir. Bu nedenlerle günümüzde artık riskli ya da daha potansiyelini kanıtlamamış programlar yerini birbirine benzer yapımlar yer almaktadır.

Tüm bu nedenler televizyon programcılığındaki yeniliklerin eksikliği, şiddetin yoğunluk üzerinde kötü bir etkiye neden olmuştur. Türkiye özelinde RTÜK (2020: 126) tarafından

yılında yapılan “*Televizyon Yayınlarında Şiddet Araştırması*” televizyon programlarında yer alan şiddet içerikli görüntülerin beş yıl öncesi ile kıyaslandığındaki değişimi grafiklerle gösterilmektedir. Grafiğe göre ankete katılan katılımcıların (%81,3) beş yıl öncesine kıyasla televizyonda şiddet içerikli görüntülerin arttığı kanaatinde bulunmuştur. Buna karşın katılımcıların %5,2’si şiddet içeriğinin azaldığını belirtirken, %13,5’i bir değişiklik görülmediğini belirtmiştir.

Esslin, (1991: 59) izleyicinin dramatik eğlence isteklerinin onlara sağladığı psikolojik etkilerin ne olduğu soruna cevap aramaktadır. Ona göre insanın en temel ihtiyaçlardan bir tanesi olan eğlence isteği, zamanın nasıl geçtiğini unutturan bir biçimde tehlike ya da felaketle yüzleşen karakterlerle empati kurarak hissedilen meraklı heyecandır. Diğer bir taraftan iyi ve güzel duyguların sonucunda oluşan ruh hali ve keyfe, kahkahaya, hafiflemeye ve göz alıcılığına duyulan arzu ve isteklerdir. Tüm bunlar bir eğlence aracının sunduğu içeriklerin değerlendirilmesinde kullanılan kıstaslarıdır. Bu nedenle televizyon programları ve çalışmanın kapsamını oluşturan gündüz kuşağı programlarında başarılı bir içeriğin oluşturulması için belirli ölçütlerde olmak kaydıyla heyecan, şiddet, şiddet unsuru çerçevesinde gelişecek olan iyi, kötü duygular ve eğlence içermelidir. Diğer bir taraftan tıpkı insan vücudunun kullanılan antibiyotiklere bir süre sonra kayıtsız kalması gibi televizyon programlarında sunulan şiddete de seyirci duyarsızlaşmaktadır. Bir süre aynı dozda devam eden şiddet unsuru izleyiciye normal yaşamın normal paradigmaları gibi hissedilmesine neden olmaktadır. Bu çerçevede şiddet unsurunun dozajı git gide arttırılarak etki uyandırması sağlanmakta ve izleyicinin dikkati sürekli beyaz camın büyüsunün üzerinde olması sağlanmaktadır. Şiddetin daha kaliteli bir televizyon ürettiği gerçeği kuşak programlarının da şiddet içeriği olarak daha da sertleşmesine neden olmaktadır. Sürekli olarak yüksek reyting çabaları olan ve ticari kaygılar günden bu tür programlarda durmaksızın yeni dramatik, çarpıcı ve şiddet unsurun bol olduğu gerçek yaşam hikayeleri aranmaktadır. Kadına şiddet, rıza dışı alıkoyma, taciz ve tecavüz, hırsızlık ve dolandırıcılık gibi özünde şiddet barındıran olaylar, kuşak programlarının değişmez bir parçası haline gelmiştir.

Reality show programlarındaki şiddet unsurunun hipergerçek bir şekilde sunulması sonucu etkilenen izleyicinin karşılaşacağı en büyük tehlikelerden bir tanesi içerisinde yaşadıkları topluma karşı giderek azalan güven olacaktır. Gündelik yaşam içerisinde kullandıkları her türlü mekân da bireyin düşüncelerinde birisi tarafından kaçırılabilirler,

eşlerin kocaları tarafından dövülebileceği, anne ve babaların çocuklarını güvende olmadığı hissi olacaktır. Bu tür programların izleyiciye aşıladığı bu düşünceler toplumsal dinamikleri ciddi ölçüde etkilemektedir. Diğer bir taraftan bu düşünler içerisinde olan birey, yine bu tür programlarda karşılaştığı şiddet içeriklerinden etkilenecek kendini ve ailesini koruma iç güdüsüyle şiddete başvurabilme olasılığı arttırmaktadır (Hepper'den akt.; Pınar, 2006: 40). Pınar Toplumda git gide yükselen anne ve babalardan ve eleştirmenlerden duyulabilecek tedirginlik ve endişe içeren sorular yükselmektedir; bir eğlence ekonomisine dönüşen televizyon ve televizyon programlarında çok fazla şiddet unsurunun varlığı gerçeği. Bu sorulara muhtemel bir şekilde durumun böyle olmadığıdır. Ancak televizyon bir zamanlar B-film ve istismar kategorisi olarak adlandırılan ve küçümşenen bu tür yapımların yüksek gelir getirisi yapımcıların bu içerik biçimine yönelmelerine neden olmuştur (Trend, 2008: 116).

Gitlin bu tür programların temel görevinin “eğlendirmek” olduğunu belirterek izleyici bakımından tercih edilmelerinin sebebini “televizyonun en büyük yalanı olan; televizyon insanlara gerçeği gösterir”, söylemine bağlamaktadır. Diğer bir görüşe göre ise; “bu konuda yapılan çeşitli araştırmalar gerek olgusal gerekse kurmaca televizyon programlarının, gerçek dünyadan yapılan belirli bir seçmenin olduğu kadar, seçilen biçim ve temaların da yine belirli bir dünya görüşü çerçevesinde yeniden biçimlendirilmelerinin ürünleri olduğunu ortaya koymaktadır (Aksop, 1998: 40).

Gerbner bu tür programlardaki bu eğlence biçimini, ekranda izlenen şiddeti, sadece temel anlamıyla şiddet değil, aynı zamanda hikayeler sunan bir araç olan televizyonunun en önemli ögesi olarak, toplumsal rolleri ve toplumsa yapının içerisinde işleyen korku mekanizmasını düzenlemektedir. Televizyondaki şiddeti “Mutlu Şiddet” olarak tanımlayan Gerbner, masallardaki şiddetin kabul edilebilir bir kültürel betimlemeler ve hatta ölümcül dürtülere karşı trajik sonuçları ve olayları dengelemek için gerekli oluşturabileceğinden bahsederken televizyonda tarihsel bir biçimde belirlenmiş, bireysel olarak oluşturulmuş ve sembolleri titizlikle seçilmiş, dramatik bir çizgide üretilen ve mutlu sonla biten şiddeti “Mutlu Şiddet” olarak tanımlamaktadır (Batuş vd. 2011: 47).

Özellikle diğer bir taraftan reality show programlarında kendini gösteren “Mutlu Şiddet” tanımı, örneğin yıllar önce meydana gelip aile içi şiddet, eşler arası anlaşmazlık, ekonomik zorunluluk gibi nedenlerle ailesini kaybeden bir çocuğun ya da oğlunu/kızını

arayan bir ailenin, televizyon programında günler süren duygu sömürsü, kaybedilen mahremiyet ve çeşitli nedenlerden ötürü yaşanmış şiddet olaylarının hipergerçek bir biçimde yeniden yaşanması sonucu aranan kişinin bulunarak hikayenin mutlu sonla bitirilmesi. Tüm bu yaşanan süreç, özellikle kamuoyunun dikkatini çektiği taktirde dahada uzatılarak haftalara yayılmaktadır. Konunun popülaritesine göre değişen süreç adeta bir gerçeklik programında senaryo yazılarak belirli kurgusal sürecin ardından izleyiciye sunulmaktadır. Yaşanan gerçek dramı televizyon programıyla birlikte ekranda yeniden yaşanarak aktarılmasının temelinde yukarıdaki metinlerde de bahsedildiği gibi tamimiyle eğlence ekonomisi çerçevesinde gelişen kar etme amacı yatmaktadır. Popüler bir program, gerçek hayatın gerçek şiddetini bir metaya dönüştürerek eğlenceli bir şiddet ekonomisi yaratmaktadır.

2.3.2. Gerçek Hayat Hikayeleri Programları ve Gösterisel Şiddet

2000’li yıllarla birlikte teknolojik olanakların dünya gelinde yükselmesi ve artık her evde bulunan bir iletişim aracına dönüşen televizyon, popülerliğinin zirvesini bu dönemde erişmiştir. Televizyona artan rağbet ve sürekli gelişen ve dönüşen özel televizyon yayıncılığında etkisiyle televizyon programları hızla tüketilebilen ürünler haline gelmiştir. Literatürde de hâkim olduğu söylenebilecek bu görüş ile artan içerik biçimleri, türler arasındaki ayrımın giderek bulanıklaşmasına neden olmuştur. Bu melezleşme süreci insanla ilgili magazin gazeteciliğin televizyona girmesi ve özel yaşama ilişkin hikayelerin kamusal söylem haline gelmesi en önemli faktörler arasındadır. Aynı zamanda belgesel film geleneği üzerine inşa edilen ve olayların, olgusal biçimlerinin kurgu yöntemleriyle melezlendiği biçimler ortaya çıkmıştır. Dramatize “gerçek yaşam” öyküleri olarak adlandırılan bu TV program türü, Meyrowitz’e göre izleyicilere sahne arkasından gözlemlene ve dikizlene olanağı sağlamasıyla beraber sosyal ve mahrem alanların birbirine geçmesine neden olduğunu belirtmektedir. Meyrowitz’e göre televizyonla birlikte bu programlar, toplum içerisinde farklı yerlerde tutulan ve farklı özellikleri sahip olan insanları birbirlerine karıştırarak toplumu değiştirdiği varsayımını yapmaktadır (Meyrowitz’den akt. Mutlu, 1999: 153).

Gerçek yaşam hikayeleri programları ya da “gerçekliğin yeniden üretilerek sunulduğu show” programları olarak da nitelendirebileceğimiz bir televizyon içeriği olan bu tür, toplum içerisindeki meydana gelen ve insana ait gerçek hayat hikayelerinin gerçekliği belirli bir kurgusal süreçten geçirerek yeniden üreten programlardır. İçerik seçimi programın hedef

kitlesine göre değişmekle birlikte genellikle şiddete ilişkin konulardır ve hepsinin ortak noktası şiddetin gerçeğliğini gösteriye dönüştürerek hipergerçek bir şekilde sunulmasıdır. Programlara konu ve konuk olan olaylar, fiziksel ve psikolojik şiddet, cinayet, cinsel saldırı, tecav gibi birbirleriyle benzerlikler taşıyan ve televizyonda gösterilmesinde ince elenip sık dokunması gereken şiddet olaylarıdır. Olayların temelde “gerçek” insan hikayelerinden oluşuyor olması izleyici üstünde bir dramatizasyon etkisi yaratırken, televizyonun karakteristik bir özelliği olan dramatik dili de bu etkiyi kat ve kat arttırmakta ve toplumda sansasyon etkisi yaratabilmektedir.

Televizyonun sıradan bir olayı abartarak, değiştirerek ve olayların farklı boyutlarını ele alarak oluşturduğu anlatı stratejisi “sansasyonelleştirme” olarak tanımlanabilmektedir. İnsanların mahremiyetine ait ilişkileri, durumları alenileştirme, olamayan bir şeyi olmuş gibi taktim etme, içerisinde yaşadığı toplumda n kazanmış insanların şaşırtıcı ve bilinmeyen yönlerini ortaya çıkarma ve benzeri biçimleri işlemektedir. Özellikle çok sık karşılaşılan “gerçek yaşam öyküleri” televizyonun sansasyonelleşmesi için kullandığı türlerin başında gelen bir örneğidir (Mutlu, 1999, 152).

Diğer bir taraftan egemen medya içeriklerinin aksine reality show programlarının bir türü olan gerçek hayat hikayeleri programları, sıradan insanların “sıradan şiddet” hikayelerini marjinalleştirmeden, sıradan deneyimleme biçimleriyle sunulmaktadır. Rahte’ye göre gündüz kuşağı programlarının asıl sorunu şiddeti olağanlaştırması ve kişileştirmesidir. Programlara sorunların çözümü için katılan konukların mağduriyetleri aşırı vurgulanarak ağlama, yakınma, yardım isteme gibi davranışların dramatize edilmesi sonucu izleyicinin duyarsızlaşması ve tepkisizleşmesi akabinde gerçeklik duygusunun kaybedilmesidir. Ona göre gündüz kuşağının gerçek hayat hikayeleri programları, mağduriyetleri ve mağduriyet gösterilen duyarın kullanılarak sömürüldüğü platformlara dönüşmektedir (Rahte, 2010: 8). Bu doğrultuda Mutlu, kişisel hayatın zorlukları, insanın gözyaşları, çaresizliği, umutsuzluğu, şiddetinin yıkıcılığı ve tüm bunların televizyondaki temsilinde de sorunların olduğunu belirtmektedir. Çünkü gerçek yaşamın gerçek şiddeti diğer insani duygulara göre daha ilgi çekicidir. Bu sebeple manipüle edilmesi ve duyarsızlaştırılması etik olmamakla birlikte televizyonun vahşı yapısına uygun olduğu gerçeğini de yadsımamak gerekir. Çünkü televizyon gerçekliğin bir diğer yüzüne saydam bir camın gerçekliğiyle bakmaz (Mutlu, 2008: 119).

Çünkü insanlar tıpkı medyanın diğer araçlarında olduğu gibi televizyon ve çalışmanın kapsamını oluşturan gündüz kuşağı gerçek hayat hikayeleri programlarından anlam yerine toplumsalın şiddetini istemektedir. İnsanoğlunun en vahşi içgüdülerinden olan şiddet, bu tür programlarda yeniden ve yeniden üretilerek şiddetin gösterisel şiddeti şeklinde sunulmaktadır. TV programları bunu yapmak zorundadır. Çünkü kitlenin isteği bu yöndedir. Yapısı gereği gerçekliği aktarmak olan bu programlar televizyonla birlikte gerçeklikle arasına hipergerçekliği almak zorundadır. Çünkü kitle iletişim araçlarının oluşturmuş olduğu içeriği sadece dünyanın seçilmiş görümlerinden oluşmaz, ayrıca imal edilen, yapay olaylar da insanlara gerçek dünyanın gerçek görüntüleri gibi sunarlar. Mutlu'ya göre ise eskiden gazete okurları gazetelerinde ilgi çekici bir olay olmadığında “ne “sıkıcı bir dünya” derken günümüzde okur “bu ne sıkıcı bir gazete” demektedir bu sebeple kitle iletişim araçları, iletişim aracının türü, tarihi ya da içeriğin anlamı önemli değildir. Önemli olan kitlelerin medyadan eğlence, gösteri ve şiddet istemeleridir (Boorstin'den akt; Mutlu, 2008: 67).

Örneğin, gerçek hayat hikayelerinin konu olarak işlendiği bir programda konuk olarak katılan ve medya karakteri olarak adlandırabileceğimiz bir karakterin başından geçen olayı anlatırken aynı zamanda olayın yaşandığı yeri günler, haftalar ya da aylar sonra bir kameraman tarafından olay o an cereyan ediyormuşçasına ve çekim tekniklerini kullanarak olayı bir anlamda tekrar yaşıyor hissi vermesi, yaşanan hadisenin hipergerçek bir illüzyonunu temsil etmektedir. Aynı zamanda programın sunucusu ve karakter tarafından olayın ip uçlarıyla ilgili verilen bilgilerin canlı yayınlara sunulması izleyicinin zihninde sanal bir olay örgüsü oluşturmakta, televizyonun misyonu olan gerçekliğin yeniden üretimi yapılmaktadır. Bu çerçevede bakıldığında şüpheye mahal vermeyen gerçeklik unsuru, televizyonda yayınlanmasıyla birlikte kendiliğinden bir fanteziye, duygusal olarak verilen vurgu biçimleriyle yüklenen gösteri ve bazen de kurgu ya da gerçekten ayırt edilmesi imkânsızlaşarak anlatılan bir hikâye tarzında dramaya dönüşmektedir (Esslin, 1991: 35).

Rahte “*Aile İçi Şiddet ve Medya: Gündüz Kuşağı Televizyonunda Şiddetin Görünürlüğü ve Yeniden Üretimi*” adlı çalışmasında televizyon ve şiddet arasındaki ilişkinin gündelik yaşamın olağan bir parçası olarak değerlendirmektedir. Televizyon, hareketli görüntü, ses ve resim teknolojilerini kullanarak “şimdi ve burada” hissi yaratmaktadır. Tüm teknolojik süreç ile televizyon, şiddeti zengin bir görsel-işitsel şölene dönüştürmektedir. Bu da şiddetin sürekliliği çerçevesinde ona eşlik eden normalleştirme ve kayıtsızlaşmayı beraberinde

getirmektedir. Medyadaki şiddetin günlük hayatta kullanımın göz ardı edilen bir marjinalleşme söylemine neden olduğundan bahseden Rahte, (2010: 152) bununla ilgili olarak iki temel sorunu ortaya koymaktadır:

“Birincisi ağırlıkla fiziksel şiddet vakaları olmak üzere, şiddetin sorunlu bir anlatı ile medya da yer bulması; ikincisi ise gündelik yaşamda sıklıkla deneyimlenen ancak medyada yer vermeye değer görülmeyen “sıradan şiddet” olaylarının önemsizleştirilmesi ve kamu vicdanında yer bulmaması”

Birinci yargının temel sorununun oluşmasında E. Mutlu’nun da belirtmiş olduğu gibi haber dilini sınırlandırarak, “dramatizasyon” ve “sansasyoneleşme” unsurları ile temsil edilmektedir. Televizyonun tipik bir tarzı olan görüntüyü hipergerçek temsil özelliği ile anlatı dilini de etkileyerek şiddeti görece toplumun normal standartları altında yaşayan vatandaşların örnek alınarak birtakım etiketlerle tanımlayarak anlatmaktadır. İşsizlik, yoksulluk gibi etiketlenen insanlar ve “şiddet eğilimli” olarak damgalanan bireylere vurgu yapılarak marjinalleştirilmektedir. Diğer yandan da şiddetin meşrulaştırılması içinde “aşık koca”, “işsiz sevgili” gibi betimleyici bir dil kullanılmaktadır. Özünde gerçek şiddet barındıran sıradan olayların (öldürme, tecavüz, cinsel taciz vb.) medya da gerekli önemi ve yeri bulamadığını belirterek, gerçek hayat hikayeleri programlarının öneminin burada ortaya çıktığını öne sürmektedir. Diğer programların aksine olayların marjinalleştirilmediği bu programlarda asıl sorun şiddetin olağanlaştırma ve kişileştirmedir (Rahte, 2010: 152-153).

Televizyonda bu türden programların tercih edilerek izlenmesinde izleyicinin başka bir motivasyonu da öne çıkarmaktadır. Oksay’ın “realiteden kaçış eğilimi” olarak nitelendirdiği bu yaklaşım, gündelik hayatın rutin işleyişinden sıkılan, yorulan ve bunalan izleyici, hayatın gerçekliğinden kaçarak daha eğlendirici olana doğru koşmaktadır. Televizyonda yayınlanan çeşitli eğlendirici programlar izleyicinin “vakit geçirme” aktivitesi olmaktadır. Realiteden kaçış eğilimi iki temel olguyu yansıtmaktadır: *“uzaklaşma, içinden çıkma, kaçma isteği uyandıracak kadar sıkıcı ya da üzücü bir realite ile karşı karşıya olduğumuzu fark ettiğimizi ve bu bizi sıkan, üzen toplumsal realiteyi değiştirme konusunda kendimizi fazla şanslı bulamadığımızı.”* Diğer bir taraftan içinde yaşadığımız toplumsal ortamın sıkıntılarını çözüm bulamayan insan televizyonda yayınlanan programlarda kendi sorunlarına benzer problemleri

olan insanları gördüğünde rahatlamaktadır. Hayatında meydana gelen bir takım acı, hüznü ya da şiddet içeren olayların tek kabahatlisi kendisi olmadığını gördüğü için de içten içe ayrıca bir haz duymaktadır. Bir rahatlama arayışı olarak da nitelendirebileceğimiz motivasyon, izleyici için; gerçek hayatta yaşadığımız benzer sorunları yaşayan televizyon karakterlerini görmek rahatlama duygusu sağlamasıyla birlikte bu programlar ilgi çekiciliği de arttırmaktadır (Oksay, 2019: 80-81).

Gerçek hayat hikayeleri programları temelde masumane bir amaç çerçevesinde insanların sorunlarına çözüm aramak adına üretilmiş yapım türleri olsa da günümüzde şiddetin eğlenceli bir biçimde sunulması insanı duyguların sömürüldüğü metalar haline gelmiştir. Ticari TV programcılığın belirlemiş olduğu vizyon, etik değerleri bir kenarı iterek reyting kaygısı ve reklam gelirlerinden elde edilen ekonomik çıkarlarda bu yozlaşmanın en büyük nedenleri arasındadır. Bugün televizyonda özellikle gündüz kuşağı olarak adlandırılan yayın diliminde her ulusal kanalda bulunan bu tür ile televizyon, başta mahremiyet olmak üzere şiddet kavramının da giderek silikleşen bir olgu olmasına neden olmaktadır. Mutlu'nun da tabiriyle televizyon, hayatımızda elektronikleşmiş bir dedikodu seyirliği aracı olmaktan öteye gidememektedir (Mutlu, 1999: 154).

2.3.3. Gerçek Hayat Hikayeleri Programlarında Simülakra Dönüşen İzleyici

Simülasyon evreninde kitle iletişim araçları günümüzde için için kaynayan egemen bir süreci betimleyen dinamikler olmakla beraber esinleme ve büyüleme yöntemleriyle anlamın zedelenerek toplumsalın yok edilmesine neden olmaktadır. Bu durum hipergerçekliğin şiddetiyle de birlikte izleyici üzerinde bir takım teknik değişiklikler medyana getirmektedir. Bu dönemde kitle iletişim araçları ve özellikle televizyonun temel misyonu, izleyiciye yeni kimlikler sunmaktır. Postmodern kimlik olarak nitelendirebileceğimiz bir yaklaşımla günümüzün postmodern izleyicisi, Baudrillard'ın kendine has tarzıyla gerçeklik olarak algılanmak istenen bir kimliğin inşa süreci içinde bulunmaktadır.

Televizyon izleyicisi, gerçek yaşamında nesnel gerçekliği algılama ve anlamlandırmada kendi yaşam tecrübeleri ve gözlemleri çerçevesinde süreci yönetirken, kitle iletişim araçları vasıtasıyla sunulan gerçekliği yalnızca dolayımlayabilmektedir. Çünkü izleyici gerçek hayatta karşılaştığı iletiden çok daha fazlasını televizyon ekranında tüketmektedir. Dolayısıyla tüketebileceğinden çok daha fazla kurgulanmış ve

hipergerçekleşmiş enformasyon bombardımanına tutulan izleyici, gerçekliğin yeniden inşasında aynı zamanda yeni deneyimler edinmektedir. Bu deneyimler simülasyon evreninde izleyicinin yeni kimlikleriyle beraber bir simülakra dönüşmesine neden olmaktadır. Çünkü çağdaş birey artık gerçek ve orijinal bir kimliğe sahip olmadığı gibi kopyasız da yapamamaktadır. Baudrillard’a göre artık bu dönemde gerçek anlamda bir bireyden bile söz edilemez. Çünkü bireyselleşme ya da özgün bir birey olma durumu özne-nesne dinamiğinin altın çağı içerisinde yer almaktaydı. Artık gerçek anlamda görünmez, kusursuz biçimi ya da baş döndürücü ve özgöndergeli olduğunda bir bireyden söz edilemez. Yalnızca “*Aynı ’dan ve Aynı ’nın hipoztazmdan*” söz edilebilir (Baudrillard, 2012c: 153).

Çalışmanın kapsamını oluşturan gündüz kuşağı televizyon programları, Baudrillard’ın yaklaşımıyla ele alındığında gerçeklikten ve orijinallikten yoksun, birbirine benzer, kopyanın kopyası olan ve gerçekliği herhangi bir şekilde yansıtan bir unsur bulunmadığı için tamamıyla simülatif bir süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Bu tür programlarda işlenen konuların gerçekle ilişkisi olsa bile televizyon ekranına ulaşmasına dek geçen süreçte geçirmiş olduğu kurgusal süreçler, izleyici üzerinde yeni bir kimliğin oluşumuna neden olduğu gibi salt olarak izleyici genel olarak da toplumsalın yok oluşuyla sonuçlanmaktadır. Baudrillard’a göre ağlar, ekranlar ve yeni teknolojiler vasıtasıyla kendi “özgürleşme” sinin, kurtuluşunun en son kademesine ulaşan modern birey, fraktal bir özneye dönüştüğü gibi hem sonsuza dek bölünebilme özelliği taşıırken hem de bölünmezlik özelliği kazanmıştır. Aynı zamanda kendi üstüne kapanma ve sonsuz bir kimliğe adanmıştır. Böylelikle kitle ve birey, “*Sanallık ve medya evreninde birbirlerinin elektronik kaplamını oluşturarak bizlerin sanal monatlara, serbest elektronlara, kendine teslim edilmiş ve umutsuzca ötekini arayan bireylere dönüştürmektedir.*” Çünkü birey televizyon ve bilgisayar ekranının ardında, sürekli karşı karşıya kaldığı her bir teknik işlemde bütün işlevleriyle test edilmekte, denenmekte, parçalara ayrılmakta, hırpalanmakta ve ondan cevap vermesi beklenmektedir. Baudrillard tarafından fraktal özne olarak tanımlanan bu süreçte bakışın, bedenin gerçek dünyanın körelmesi pahasına izleyici kendini ağların içine serpiştirmekten başka bir şey yapamaz hale gelmektedir (Baudrillard, 2012b: 52- 54).

Baudrillard simülakrların gerçekliğin yereni aldığı bir ortamda insanın soyut bir varlığa dönüşüp dönüşmeyeceği sorusunu sorarak simülasyon evreni ile soyutlaşmış bir gücün ortaya çıktığından bahsetmektedir. Baudrillard oluşan bu teknolojik gücün bir araca

dönüştürülemeyeceğinin altını çizirken insan ve insan bedeniyle karşılaştırılamayacak devasa bir boyutlara eriştiğini belirtmektedir. Teknik gelişmelerin neden olduğu coşkulu bir dönemin geride kaldığını belirten düşünür, günümüzde kusursuz bir görünüme sahip teknolojik gücün nesne karşısında büyülenen yarı mutlu yarı mutsuz eden ve özellikle insanların hissettikleri kaygı ve bahsettiğimiz gibi kendi yarattıkları kusursuz teknolojik gücü yalnızca seyretme ve ona karşı duyarsız kalmaktadır. Bu evrende her geçen gün artan nesne sayısı, jestin giderek azalmasına neden olmaktadır. Baudrillard konunun daha iyi kavranılabilmesi için on sekizinci yüzyılda saat mekaniği konusunda ustalaşmış bir illüzyonistin imal ettiği bir otomatı örnek olarak göstermiştir. Ustanın üretmiş olduğu otomatın hareketleri öylesine doğal ve yumuşak olmuştur ki sahneye çıktığında izleyiciler hangisinin insan hangisinin makine olduğuna karar verememişlerdir. Bu durumu fark eden illüzyonist icadının özelliklerini geliştirmekle kalmayıp sahnede kendini iyi çalışmayan bir makinaya benzetmiştir. Zira böyle bir çabaya girişmediği takdirde izleyicinin hangisinin makine hangisinin gerçek insan olduğunu anlayamayarak onların kaygılanmasından çekinmiştir. Böyle bir hikâyeden çıkarılacak sonuç; insanın teknikle bir ilişki kurmaktan kaçınmasının imkânsız olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Günümüze döndüğümüzde modern gerçeklik evrenindeki tek fark, aldatılan mutlu izleyicinin alkışlarına illüzyonist gibi bir muhatap olunmamasıdır. Bu evrende çok gelişmiş teknolojik altyapıya sahip olan modern toplumun ürettiği “sentetik” jestler, geleneksel bir toplumdaki daha üstün ve çok daha gelişmiş bir zihinsel yapıya sahip toplum gibi algılanmasına neden olmaktadır. Ancak devamlı gelişen bilimsel gelişmelerle doğal dünyanın yerine insan aklının bir ürünü olan bir dünyanın koyulup koyulamayacağını da kimse garanti edememektedir. Çünkü kusursuz bir simülakr gerçekliği dilediği gibi yönlendirmektedir (Baudrillard, 2011b: 71-72).

Lewis, Mumford “*Technique et Civilisation*” başlıklı çalışmasında “işlevlere bir son veren makine, insanı kötürüm edebilir” varsayımıyla artık mekanik bir dünyanın ürettiği yaşam varsayımı değil gerçekliğin direkt kendisi olduğunu söylemektedir. Televizyon gibi teknolojik nesnelerin dayattığı davranış biçimlerinde bir süreklilik olmamakla birlikte ritimden yoksun, süreksiz ve art arda yinelenen basit birer jest ya da gösterge-jestlerinden ibarettir. Tıpkı illüzyonistin hikayesine benzeyen bu gerçeklik, izleyici tarafından üretilen ya da varlığı bizzat yine izleyici tarafından koruma altına alınan kusursuz makine, izleyiciyi farklı bir görünüme bürünmeye, yani makinenin tıpkı kendisi gibi olmaya, benzemeye

itmiştir. Kitle iletişim araçları bireyi nükleer bir kimliğe indirgeyerek kendi uzlaşmaz kopyalarımızla önce bireyler halinde parçalara ayrılarak çatıştırmaktadır. Sonra da bireyler, amansız bir parçalanma sürecine uygun olarak parçacıklar halinde savrulmaktadır (Baudrillard, 2012b: 52, 72).

Gerçek yaşam programları adı altında hipergerçek yaşam hikayeleri tüketen izleyiciyi tıpkı Baudrillard'ın da belirtmiş olduğu gibi bireye yeni bir benliğin ve kimliğin inşasını dayatarak tıpkı toplumsalın başına gelenler gibi bireyin de bir içe gömülme sürecini başlatmaktadır. Egemen ideolojinin popüler bir kültür aracı olarak adeta izleyiciye yüklediği şey, simülakr şiddetin gerçeklik olarak algılanmak istenen kimliğidir. İyi ya da kötü tüm yaşanmışlıkların bir tül perdesi altında izleyiciye aktarıldığı bu programlarda kimlik, kopyalar halinde sanal bir şekilde izleyicinin benliğine yüklenmektedir. Simülakr kavramının kopyanın kopyası yani bir hiperkopya olarak tanımlanması çerçevesinde yine birer “hiperkopya” izleyicinin oluşmasına neden olmaktadır. Tüm farklılıkların geçmişte bir yerlerde kaldığı günümüz simülasyon evreninde televizyon ve televizyon programları, tek düze bir birey ve gelecek inşa etmektedir.

Sanal ekranlarla birlikte maddileşen arzular, tüm imkanların elde edilmesi, en uç noktadaki doyuma ulaşma ve tatmin olmuş birey, teknik ve işlemsel bir gerçekliğe aktırılmaktadır. Her türlü alternatifi elinde bulunduran sanallık gerçeğin tümünü elinde tutarak bireyi de kendine özdeşleştirmektedir. Öteki 'den Aynı'ya, yabancılaşmadan özdeşleme geçilmiştir. Bu dönemde birey, öznenin gerçekleşmiş ütopyası, yani mükemmel özne, ötekisiz özne olmuştur. Sonsuz sayıda kimlikle donatılan birey, özne, ulus, ırkla özdeşleşmektedir (Baudrillard, 2012b: 56). Bu artık geri dönülmesi imkansızlaşan kimliksizleşme ya da bir simülakr kimlik sürecidir.

2.4. ŞİDDET İMGESİNİN TEZAHÜRÜ; GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARI

2.4.1. Didem Arslan Yılmaz'la ile Vazgeçme

7 Ağustos 2020 tarihinden itibaren Show TV'de hafta içi her gün 15.00'da araştırmacı ve gazeteci Didem Arslan Yılmaz tarafından ekrana taşınan bir gerçek hayat hikayeleri programıdır. Programın sunuculuğunu Didem Arslan Yılmaz yapmaktadır. Programın genel

olarak içeriği, kayıp olan bir kimsenin ya da aile üyesinin arandığı, faili belli olmayan cinayetlerin aydınlatılamaya çalışıldığı, aralarında birtakım sıkıntıların olduğu kişilerin problemlerinin çözüldüğü programdır. Programın sunucusu Didem Arslan Yılmaz ile Avukat Funda Sadıkahmet ve emekli cinayet büro dedektifi Orhan Kemiksiz programın sürekli katılımcıları olup işlenen içeriğin çözüme kavuşturulmasında rol oynamaktadırlar.

2.4.2. Esra Erol'da

Bir başka gündüz kuşağı programı olan Esra Erol'da, 31 Ağustos 2015 yılından itibaren hafta için her gün ATV ekranlarında yayımlanan tipik bir gündüz kuşağı programı örneğidir. Başlangıçta bir izdivaç programı olarak yayın hayatına başlamış olan Esra Erol'da, 29 Nisan 2017 yılında alınan bir kararla bu tür programların yayımlanması yasaklanması sonucu bir konsept değişikliğine gidilmiştir. Yenilenen konsept değişikliğiyle birlikte hayatın içinden ve gerçek insanlara ait olan yaşam hikayelerinin anlatıldığı gerçek hayat hikayeleri programı örneği olarak günümüzde de ATV ekranlarında varlığını sürdürmektedir. Hafta içi her gün saat 16.00'da canlı olarak yaklaşık olarak 3 saatlik bir zaman dilimi içerisinde yayımlanmaktadır.

2.4.3. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı

“Müge Anlı ile Tatlı Sert” isimli televizyon programı, Müge Anlı'nın sunumuyla hafta içi her gün saat 10.00'da ATV ekranlarında canlı olarak yayımlanan bir kriminal gerçek hayat hikayeleri programı türüdür. 18 Ağustos 2008 yılından itibaren yayınlanmaya başlayan programın konusunu genellikle kayıp kişilerin arandığı, herhangi bir nedenden dolayı ailelerinden veya sevdiklerinden ayrı düşen insanların tekrardan buluşturulduğu, neden olduğu bilinmeyen ve faili bulunamayan cinayetlerin aydınlığa kavuşturulduğu bir gündüz kuşağı televizyon programıdır. Çalışmanın örneklemini oluşturacak olan Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı ile ilgili detaylı incelemeler çalışmanın analiz kısmında yer alacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİMÜLASYON TEORİSİ BAĞLAMINDA GERÇEK HAYAT HİKAYELERİ PROGRAMLARINDA ŞİDDETİN SUNUMU: MÜGE ANLI İLE TATLI SERT ÖRNEĞİ

Araştırmanın bu bölümü gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı bir gündüz kuşağı programı olan Müge Anlı ile Tatlı Sert televizyon programının seçilen dört bölümü içerik çözümlemesi yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

3.1. Çalışmanın Problemi

Başta televizyon olmak üzere toplumların dünyaya açılan pencereleri olan kitle iletişim araçları, bir yandan insanların sosyalleştiği, eğlendiği, verimli vakit geçirdiği, çeşitli olaylara ilişkin bilgiler edindiği veya öğrendiği platformlar olurken aynı zaman da şiddet gibi birey üzerinde çeşitli olumsuz etkilere neden olan içeriklerinde yer aldığı araçlardır. Çalışmanın kapsamını oluşturan gündüz kuşağı televizyon programları olarak adlandırabileceğimiz gerçek hayat hikayeleri programları da şiddet unsurunun yoğun olarak işlendiği televizyon içeriklerinin başında gelmektedir. Şiddet unsuru izleyici üzerinde hem fiziksel hem de psikolojik olarak çeşitli olumsuz etkilere neden olmaktadır. Bireyi derinden etkileyen şiddet hem kişi üzerinde hem de ikincil kişiler üzerinde geri dönülemeyecek etkilere neden olabilmektedir. Diğer bir taraftan salt olarak birey üzerinde başlayan şiddetin psikolojik yıkımı toplumsal üzerinde de fiziksel ve psikolojik olarak derin izler bırakarak toplumsal yapının bozulmasına neden olabilmektedir. Bu çerçevede bu çalışmanın problemi; bir gerçek hayat hikayeleri programı olan Müge Anlı ile Tatlı Sert TV programında yoğun olarak işlendiği gözlemlenen şiddet unsurunun sunumunun nasıl yapıldığı üzerinedir.

3.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Günümüzde gerçek yaşamlar program türünün bir alt formatını oluşturan gerçek hayat hikayeleri programları genellikle gündüz kuşağı olarak adlandırılan 10.00 – 16.00 saat dilimleri arasında yayınlanmaktadır. Gündüz kuşağı programları olarak da adlandırabileceğimiz bu televizyon ürünleri başlangıçta insanlara pratik çözümler sunan, sosyolojik sorunlarına değinen ve insanların yaşamlarını kolaylaştırmayı amaçlayan bir

yapıdayken ticari kaygıların artmasıyla birlikte bünyesinde yoğun olarak şiddet unsuru içeren bir yapıya büründüğü gözlemlenmiştir.

Günümüz gündüz kuşağı televizyon programları artık insan yaşamına değinen, kültür seviyesini arttırmaya yardımcı bilgiler sunan, insanların hoşça vakit geçirdikleri bir televizyon içeriği olmaktan çıkmış, şiddetin, kaosu ve post apokaliptik bir simülasyon evrenini birer aynasına dönmüştür. Giderek ciddileşen etik sorunların meydana geldiği bu program türü; hakaret, küfür, tehdit etme gibi sözlü ve duygusal şiddetin, çeşitli araç ve gereçlerin kullanılarak kasten yaralama, öldürmeye teşebbüs, cinayet, dayak atma gibi fiziksel şiddet eylemlerinin, taciz, tecavüz gibi cinsel şiddet içeriklerinin ve buna benzer diğer şiddet türlerinin meydana geldiği arenalara dönmüştür.

Bu çerçevede kısaca bahsedilen sorunlarla birlikte çalışmanın amacı; Türk televizyonlarında yayınlanan gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı gündüz kuşağı televizyon programlarında şiddet ve şiddet unsuru oluşturabilecek hal, hareket ve eylemin olup olmadığını saptamak ve içerik analizi yöntemiyle bu eylemleri somut verileri dönüştürmektir. Eğer şiddet unsuru var ise program karakterleri tarafından bu tutum ve davranışların nasıl gerçekleştirildiği ve sunulduğu çalışmanın alanyazın da yararlanılan akademik bilgi ve içerik analizi çerçevesinde elde edilen bilgiler ışığında betimsel olarak yorumlanacaktır. Diğer taraftan çalışmanın bir başka amacı da hem literatüre bir katkıda bulunmak hem de bu tür programları tüketen izleyicilerin bilinç katsayısının artırılmasını sağlamaktır.

3.3. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamını gerçek hayat hikayeleri programları oluştururken, örnekleme özel bir yayın kuruluşu olan ATV ekranlarında yayınlanan Müge Anlı ile Tatlı Sert gündüz kuşağı programı ile sınırlandırılmaktadır. Çalışmaya katkı sağlayacak ve aynı zaman diliminde yayınlanan diğer gündüz kuşağı programlarının incelenememesindeki temel neden zaman ve maliyet açısından yeterli kaynaklara sahip olunamamasıdır. Müge Anlı ile Tatlı Sert programının seçilmesindeki sebep, gündüz kuşağında yayınlanan programlar arasında reyting oranları en yüksek ve popüler programların başında yer almasından kaynaklanmaktadır. Diğer bir taraftan bu programın seçilmesindeki bir başka temel neden ise farklı gündüz kuşağı programlarına nazaran konukların gerçek hayat hikayelerinin gerçekliği kurgusal süreçlerden geçirilerek hipergerçek bir şekilde sunulmasıdır. Bu çerçevede insanların gerçek yaşam

hikayeleri gerçekliğini kaybederek programın amacı dışını çıkılmasına neden olmakta ve bu hikayeler birer reyting malzemesi olarak kullanılmaktadır. Televizyonda oluşan anlam kaybı ile geleceğe dönük üretilecek televizyon programcılığına birer örnek teşkil eden günümüz TV programları, yeni televizyon ürünlerinin üretilmesinde nitelik açıdan giderek zayıflamasına neden olduğu varsayılmaktadır.

Çalışmanın örnekleme saptanırken tabakalı örnekleme yöntemi kullanılarak yayınlanan Müge Anlı ile Tatlı Sert programının günümüzden geriye dönük olarak son dört sezon, birer tabaka olarak ele alınarak her bir tabakadan rastgele seçilen bir örneklem belirlenmiştir. Rastlantısal örnekleme yöntemiyle seçilen dört bölüm içerik analizi yöntemleriyle incelenmiş, belirlenen şiddet kategorilerin sıklığı ve yoğunluğu saptamak için frekans analizi yapılmıştır. Bu doğrultuda da saptanan şiddet unsurları hem sözlü anlatım hem de beden dili açısından yorumlanmıştır.

3.4. Çalışmanın Yöntemi ve Modeli

Televizyonda gündüz kuşağı olarak adlandırılan zaman diliminde yayınlanan gerçek hayat hikayelerini konu edinen TV programlardaki şiddet içeren unsurların araştırıldığı bu çalışmada, konu ile alakalı olarak çalışmanın ikinci bölümünün son alt başlığında üzerine değinilen ve örneklem olarak ele alınan Müge Anlı ile Tatlı Sert gerçek hayat hikayeleri programının içerik çözümlemesi yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. İçerik analizi yöntemiyle elde edilen bulgular hem sözel hem de beden dili açısından betimsel bir şekilde özetlenerek ve yorumlanarak okuyucuya çalışmayla ilgili daha açıklayıcı bilgiler sunulmaktadır.

Gerçek hayat hikayeleri programlarında var olduğu düşünülen şiddet unsuru J. Baudrillard'ın Simülasyon Teorisi bağlamında araştırılmıştır. Örneklem olarak seçilen Müge Anlı ile Tatlı Sert programının 12. Sezon 2358. Bölümü, 13. Sezon 2703. Bölümü, 14. Sezon 2950. Bölümü ve 15. Sezon 3020. Bölümü olmak üzere son dört sezondan rastlantısal olarak seçilen dört bölüm dikkate alınarak içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Araştırmanın amaç kısmında belirtildiği gibi seçilen bölümlerin içeriğinde var olduğu düşünülen sözlü/duygusal şiddet, fiziksel şiddet ve cinsel şiddete dair ana kategoriler belirlenerek frekans analizi yöntemiyle birlikte ne sıklıkla bu kategorilere ait fikir, hal, hareket ve davranış biçimleri çerçevesinde gelişen şiddet eylemleri ve bu söylemlerin

sunumunun nasıl yapıldığı içerik analizinden elde edilen veriler ışığında betimlenerek yorumlanmıştır.

Çalışmanın bir diğer yöntemini oluşturan içerik çözümlemesi ya da içerik analizi olarak adlandırılan analiz türü, iletişim içeriğinin, önceden belirlenmiş sınıflamalar çerçevesinde sistematik olarak gerçekleştirilmesini sağlayan bir araştırma tekniğidir. İçerik olarak gazete haberleri ya da yazıları olabileceği gibi televizyon haberleri, filmler, radyo programları, sinema filmleri kısaca her türlü içerik, içerik analizi yoluyla incelenebilmektedir. Kısaca metinsel, görsel, işitsel her türlü meta, her türlü belge içerik analizi tekniğiyle çözümlenebilir (Geray, 2004: 133).

İçerik analiziyle ilgili yapılan temel tanımlamalardan bir tanesi Bernard Berelson tarafından yapılmıştır. Berelson'a göre içerik analizi “... *iletişimin açıklanan içeriğinin yansız, dizgisel (sistematik) sayısal tanımlarını yapan bir araştırma tekniği...*” olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte Berelson'un sonraki tanımlamalara da temel teşkil eden iki önemli özellik olan “*yansızlık*” ve “*dizgeli*” vardır. İçerik çözümlemesi üzerine çalışmalar yapan Holsti ve Stone'e göre içerik analizi; “... *Bir metinde özelleştirilmiş karakteristiklerin nesnel ve dizgeli olarak kimlikleştirilmesinden çıkarımlarda bulunma*” olarak tanımlanmaktadır (Aziz, 2012: 131). Bu doğrultuda içerik analiziyle verileri tanımlamaya, verilerin içerisinde saklı kalmış olan gerçeklerin ve anlamların ortaya çıkarılmaya çalışılır. İçerik analizinde gerçekleştirilen işlem, benzer verileri belirli kavram ve temalar eşliğinde bir araya getirerek okuyucunun anlayabileceği bir şekilde düzenleyerek yorumlamaktır (Yıldırım, Şimşek 2005: 225).

Diğer bir taraftan içerik çözümlemesi üzerine farklı zamanlarda birçok tanım yapılmıştır. Bunlar: (Aziz, 2012: 131)

“İçerik çözümlemesi, yazılı ya da görüntülü meteryalin dizgeli (sistematik) analizidir.” Bu tanım daha çok kitle iletişim araçları ile yapılan iletişimi kapsadığı söylenebilmektedir.

- 1) İçerik çözümlemesi, yazılan ve söylemleştirilenin, hazırlanan açıklayıcı yönergeye göre ne sıklıkla söylendiğinin bulunmasıdır.”
- 2) “İçerik çözümlemesi, sayılamayanların nicelleştirilmesidir.”

- 3) Klaus Krippendorff tarafından yapılan daha kapsamlı tanımlamaya göre, “içerik çözümlemesi bir mesajın içindeki verilerden yinelenebilir ve değerli çıkarımlar yapan bir araştırma tekniğidir”

Klaus Krippendorff tarafından belirtilmek istenen durum araştırma sonuçlarının mümkün olduğu kadar güvenilir olmasıdır. İnanırlık ve güvenilirlik, araştırmanın temel dayanak noktası olduğu ve etik ilkelere olan bağlılık verilerin analiz sürecinin, amaca yönelik temel dayanak noktasına ne kadar uygun olduğunu göstermektedir (Polit ve Hungler’den akt; Seggie, Bayyurt 2015: 258).

3.5. ÇALIŞMANIN TEMEL VARSAYIMLARI VE SORULARI

Araştırmanın amacı ve problemi doğrultusunda ATV ekranlarında yayınlanan Müge Anlı ile Tatlı Sert gerçek hayat hikayeleri programı içerik ve sunum pratikleri çerçevesinde inceleyerek şiddet unsurunun varlığı araştırılmaktadır. Şiddet türü ve şiddetin unsurlarının sunumunun nasıl yapıldığı bağlamında aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır:

1. Gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı bir gündüz kuşağı programı olan Müge Anlı ile Tatlı Sert programında şiddet unsuru var mıdır? Bu soru ile gündüz kuşağı programlarında şiddetin varlığı kanıtlanacaktır.
2. Müge Anlı ile Tatlı Sert programında sunumu yapılan şiddet nedir? Bu soruyla hangi şiddet türünün yoğun olarak kullanıldığı saptanacaktır.
3. Müge Anlı ile Tatlı Sert programında şiddet unsuru var ise sunumu nasıl yapılmaktadır? Bu soru ile gündüz kuşağı programlarında ortaya çıkan şiddet unsurunun anlatısı ve anlatı dilinin tanımlanması amaçlanmaktadır.
4. Müge Anlı ile Tatlı Sert programında şiddetin yeniden üretimini nasıl yapmaktadır? Bu soru ile kuramsal yaklaşım çerçevesinde şiddetin günümüzde meydana gelen biçimi ortaya konacaktır.
5. Bu programın hali hazırda televizyonda var olan şiddet unsurunun dönüşümündeki rolü nedir? Bu soru ile gündüz kuşağı programlarının televizyondaki şiddetin olgusuna katkısının ne olduğu ortaya konulması amaçlanmaktadır.

3.6. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZ

Müge Anlı ile Tatlı Sert programı hafta içi her gün 10.00-13.00 saatleri arasında gündüz kuşağında yayınlanan bir gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı bir TV programıdır. Yayın hayatına 18 Ağustos 2008 yılında başlamıştır ve 03.01. 2023 tarihi itibarıyla toplamda 3048 bölüm ve 15 sezondan oluşmaktadır. Bütün bölümlerin izlenilme olanağı bulunmadığı için son sezondan geriye dönük olarak basit raslantısal örnekleme yöntemiyle seçilen dört bölüm seyredilerek, içerik analizine tabi tutulmuştur. Televizyon programıyla ilgili olarak var olan bilgiler ışığında ve programın takibi yapılarak çalışmanın konusu bağlamında ana kategoriler belirlenmiş ve alt kategoriye ayrılmıştır. Belirlenen şiddet kategorileri sözel anlatım ve beden dili betimlenerek yorumlanmıştır. Bu çerçevede Müge Anlı ile Tatlı Sert programının analizi gerçekleştirilmiştir.

3.6.1. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı Künyesi

Müge Anlı ile Tatlı Sert isimli televizyon programı, genel hatlarıyla kayıp kişilerin arandığı, herhangi bir nedenden dolayı ailelerinden veya sevdiklerinden ayrı düşen insanların tekrardan buluşturulduğu, neden olduğu bilinmeyen ve faili bulunamayan cinayetlerin aydınlığa kavuşturulduğu, taciz ve tecavüz gibi toplumun hassas sinir uçlarına dokunan olayların gündeme getirildiği bir gerçek hayat hikayeleri program türüdür. Programın genel işleyişi, Müge Anlı programın sunuculuk görevini üstlenirken Avukat Rahmi Özkan programa konu olan olayların hukuki boyutları hakkında yorum yapmaktadır. Adli Tıp Uzmanı Şevki Sözen ise görevi gereği insanların nasıl öldürüldüğü ve sonrasında vücutlarında meydana gelen değişimlerle ilgili yorumlar yaparak konuya açıklık getirmektedir.

Müge Anlı İle Tatlı Sert programına konu olan gerçek hayat hikayeleri, bu olayların muhatapları tarafından yapılan başvuruların değerlendirilmesi sonucunda ekranlara getirilmektedir. Müge Anlı ve ekibinin ortak koordinasyonu ile incelenerek belirlenen bu hikayeler, genellikle toplum içerisinde sansasyon yaratabilecek etkiye sahip, ekranlarda gösteriye dönüşme potansiyeli olan olaylardan seçilmektedir. Televizyon programlarının reyting ve bu çerçevede elde edilen maddi gelirler ile yayın hayatına devam eden ticari televizyon içerikleri olması nedeniyle bu süreçlerin titizlikle yürütüldüğü görülmektedir.

Müge Anlı İle Tatlı Sert programı sözel söylemlerinin yanında görsel unsurlarla da desteklenerek gerçeklik algısının artırılması için birtakım argümanlarda kullanılmaktadır.

Konukların ve program ekibin oturma düzenleri, stüdyoda bulunan dijital ekranların etkin kullanımı, kamera açıları ve teknikleri, KJ-VTR seçimleri, olayların medyana geldiği alanlardan naklen aktarılan muhabir bağlantıları gibi birçok unsur, gerçek hayat hikayelerinin gerçekliğinin arttırılması konusunda önemli birer etken olarak öne çıkmaktadır. Canlı olarak yayınlanan program, işlenecek konuya göre profesyonel bir ekip tarafından yine eş zamanlı olarak ekranlara getirilmektedir. Sunucu ve profesyonel ekibinden, stüdyoya konuk olarak katılan davetlilerden ve izleyicilerden, kurgu ekibinden, kameramanlarına, yaşanan olaylara şahit olan tanıklara kadar büyük bir ekip programın başarıyla tamamlanmasında etkin rol oynamaktadır.

3.6.1.1. Oturma Düzeni

Şekil 1

Müge Anlı İle Tatlı Sert Program 12. Sezon 2358. Bölüm Oturma Düzeni Görseli



Kaynak: (28) [Müge Anlı ile Tatlı Sert 10 Aralık 2019 - Tek Parça - YouTube](#), Erişim:12.02.2023

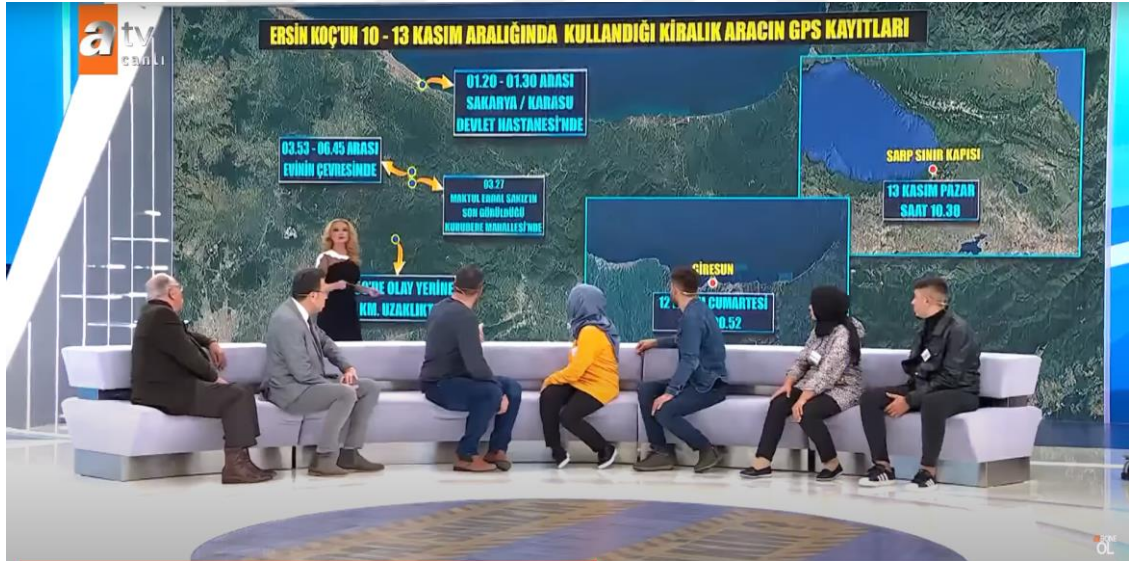
Bir televizyon programında oturma düzeni, programın kimliği ve bütünlenmesi bakımından önem taşımaktadır. Stüdyonun dekor ve çevre düzenlemesi, programın konusuna ve türüne uygun atmosfer oluşturmalarının yanı sıra gösteri ve görsel unsurlar arasında üslup birliği oluşturarak bir bütünlük arz etmesi gerekmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde görseldeki oturma düzeni, geniş bir stüdyoya birçok kişinin oturabileceği koltuklarla dizayn edilmiştir. Müge Anlı programın sunucusu ve olayların soruşturulmasında yetkin kişi olarak ‘savunma-rekabet pozisyonu’ olarak değerlendirilebilecek şekilde programa davetli kişilerle karşılıklı oturmaktadır. Programın uzman konukları genellikle Müge Anlı’ya yakın oturarak

benzer düşüncelere sahip oldukları veya aynı iş üzerinde birlikte çalıştıkları izlenimi yaratarak ‘iş birliği pozisyonu’ olarak nitelendirilen bir düzen içerisinde oturmaktadır. Diğer yandan Müge Anlı’nın konuklarla karşılıklı oturuma düzeni değerlendirildiğinde sorgulayıcı bir pozisyon olarak yorumlanırken, diğer bir yandan da programa konuk olan kişilerle uzman ekibin yan yana oturması güven duygusu veren, destekleyici bir unsur olarak yorumlanabilmektedir. Bu görsel özelinde değerlendirildiğinde potansiyel bir suçlu olarak görülen Zeynep Ergül, Müge Anlı’nın tam karşısında yer alarak sorgulanacak kişi pozisyonundadır. Babasının öldürüldüğünü düşünen diğer konuk Büşra ve yakını ile Zeynep Ergül arasında Adli Tıp Uzmanı Mehmet Şevki Sözen’in oturması uzlaştırmacı ya da olayların yatıştırılması için görevlendirilen bir unsur olarak yorumlanabilmektedir.

3.6.1.2. Dijital Ekran

Şekil 2

Müge Anlı İle Tatlı Sert Program 15. Sezon 3020. Bölüm Dijital Ekran Görseli



Kaynak: (38) [Müge Anlı ile Tatlı Sert | 24 Kasım 2022 Perşembe - YouTube](#) Erişim:12.02.2023

Hızla gelişen teknolojinin sağlamış olduğu olanaklar stüdyoların planlanması ve dekorlarının oluşturulmasında etkin bir güç olarak kullanılmaktadır. Günümüzde popüler bir gerçek hayat hikayeleri programı türü olan Müge Anlı İle Tatlı Sert programında da dijital ekran olarak isimlendirilen büyük ölçekli ekranlar stüdyonun arka planını oluşturmaktadır. Etkin bir şekilde kullanılan dijital ekranlar, programın o anki konusuna göre tıpkı KJ metninde olduğu gibi izleyicinin dikkati bu olaylara çekerek gerçeklik algısının

arttırılmasında kullanılmaktadır. Olay yerlerinde gerçekleştirilen naklen yayınlar, kaybolan ya da öldürüldüğü düşünülen kişilerin fotoğrafları dijital ekranlara aktararak görsel unsurlarla desteklenmektedir. Diğer bir taraftan da yukarıdaki görselde de görüldüğü gibi şüpheli olduğu düşünülen kişilerin GPS kayıtları, telefon kayıtları vb. teknolojik veriler haritalandırma yöntemleri kullanılarak, programa konu olan içeriğe göre çeşitli şekillerde dijital ekranlara aktarılabilmektedir. Çünkü anlam, sözlü olarak aktarılabildiği gibi görsellerle de desteklenerek izleyicinin zihninde daha uzun süreli etki bırakabilmektedir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde kişilerin sadece söylemleriyle değil, aynı zamanda teknolojinin sunduğu olanaklarla da gerçek hikayeleri gösteriye dönüştürülerek imge ya da bir gösterge şeklinde yeniden simüle edilmektedir.

3.6.1.3. KJ-VTR

Şekil: 3

Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı 14.Sezon 2950. Bölüm KJ-VTR Görseli



Kaynak: (31) [Müge Anlı ile Tatlı Sert 16 Haziran 2022 Perşembe - YouTube](#) Erişim Tarihi:14.02.2023

Günümüzde birçok televizyon programında kullanılan KJ-VTR, televizyonun kurgusal sürecinden geçirilen görüntüler için kullanılan, ekranın belirli bölümlerine yerleştirilen haber formatlı bantlardır. Programda işlenen olayların en bilgilendirici ya da en çarpıcı olarak nitelendirilen bölümü ekranda yer verilerek izleyicinin dikkati çekilmeye çalışılmaktadır. Programın bu bölümden şiddet olayları hakkındaki sahneler, yakın çekimler, arka planda

dramatik müzikler yavaşlatılmış görüntülerle desteklenmektedir. Geçmiş bölümlerde programa katılan maktullerin yakınlarının sergilemiş oldukları şiddet eylemleri özenle seçilerek sunulmaktadır. Çünkü olayların daha uyarıcı olabilmesi ve daha çok izleyiciye ulaşmak için çeşitli yapım tekniklerine başvurulmaktadır. Böylece geçmişte bir gerçekliği olan bu olaylar televizyon ekranlarında suni birer metaya indirgenmektedir. Böylece bu şiddet bombardımanı içerisinde izleyici ise artık programı izlemeye hazır hale gelmektedir (Mutlu 1991: 33). Görsel üzerinden bir değerlendirme yapıldığında sevgilisi tarafından öldürülerek bir vadiye atılan Sevil Kutlu ve katil zanlısının fotoğrafları ekranın bir bölümünde yer alırken, arka planı Kutlu'nun cesedinin bulunduğu vadi eklenmiştir. KJ metni de bu görsel verileri destekler nitelikte olup olayın kısa bir özeti şeklinde ekranın alt bölümünde yer almaktadır.

3.6.1.4. Naklen Yayın Bağlantıları

Şekil: 4

Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı 14.Sezon 2950. Bölüm Naklen Yayın Bağlantıları Görseli



Kaynak: (31) [Müge Anlı ile Tatlı Sert 16 Haziran 2022 Perşembe - YouTube](#) Erişim Tarihi:14.02.2023

Gerçek hayat hikayeleri programlarının en temel unsurlarından bir tanesini naklen yayın bağlantıları oluşturmaktadır. Programda ele alınan gerçek hayat hikayesinin içeriğine göre, olay nerede gerçekleşiyse kameraman ve muhabir o bölgeye giderek canlı yayınla eş zamanlı olarak naklen yayınla ekranlara getirilmektedir. Olayın gerçekliği görüntülerle ve tanıkların

açıklamalarıyla desteklenmektedir. Yukarıdaki görsel özelinde değerlendirildiğinde katil zanlısının itirafları doğrultusunda Sevil Kutlu'nun cesedinin atıldığı vadi uzman ekipler tarafından incelenirken kameraman ve muhabir olayı naklen yayınla ekranlara taşımaktadır. Aynı zamanda bant kaydı şeklinde de canlı yayında ekranlara getirilmektedir. Cinayet soruşturması hem resmi birimlerce yürütülmekte hem de televizyon ekranlarda yeniden simüle edilerek medyatik bir soruşturmaya dönüştürülmektedir. Sevil Kutlu'ya ait olduğu söylenen kemik parçaları, sansürsüz bir şekilde ekranlara getirilirken adli kriminal ekipleri, polisler ve diğer unsurlar muhabirin betimlemeleriyle birlikte kayıt altına alınmaktadır.

3.6.1.5. Kamera Açısı ve Teknikleri

Şekil: 5

Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı 13.Sezon 2703. Bölüm Kamera Açısı ve Teknikleri Görseli



Kaynak: (31) [Müge Anlı ile Tatlı Sert 4 Mayıs 2021 Salı - YouTube](#) , Erişim Tarihi:14.02.2023

Bir televizyon programının türüne ve içeriğine göre kameralar çeşitli bölgelere konumlandırılarak izleyiciye gösterilmek istenilen olguların iyi ve ayrıntılı olarak aktarımı sağlanmaktadır. Kamera sayıları, kameranın bulunduğu alan, stüdyoda kimlerin nasıl gösterileceği detaylı olarak analiz edilerek belirlenen bir düzen doğrultusunda çekimler yapılmaktadır. Sunucunun, uzman ekiplerin, programa konuk olarak katılan davetlilerin hiçbir hareketi kaçırılmayacak şekilde ekranlara aktarımı yapılmaktadır. Seçilen görsel özelinde değerlendirildiğinde giriş bölümünde geniş bir açıyla stüdyodaki kişilerin bir tanıtımı

yapılarak orada bulunan kişilerin konumları izleyiciye gösterilmektedir. Program bu bölümde Lütfiye Gündüz cinayetiyle ilgili muhatapların fazla olması nedeniyle birçok kişi stüdyoda ağırlanmaktadır. Konuk sayısının çok olması nedeniyle ekran genellikle pencerelere bölünerek birçok kişi “bel çekim”, “göğüs çekim” ya da “omuz çekim” olarak tabir edilen çekim teknikleriyle ekranlara getirilmektedir. Bu çekim tekniklerini kullanılmasındaki temel neden, kişilerin ruhsal durumları ve tepkilerini detaylı olarak izleyiciye aktarılması olarak yorumlanabilmektedir. Ayrıca özellikle televizyon programlarında kullanılan bu çekim teknikleri, izleyici üzerinde de bir duygusallaşmaya neden olarak ekrandaki kişilerle izleyici arasında bir parasosyal etkileşim sağlamaktadır. Hali hazırda olayların gerçek hayat hikayelerinden seçiliyor olması, izleyici üzerinde duygusal bir baskıya neden olurken kamera ve açı teknikleri bu sürece katkıda bulunmaktadır

3.6.2. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 12. Sezon 2358. Bölüm Özeti

Programın 12. Sezon 2358. Bölümünde Müge Anlı programını soğuk havalarda meydana gelebilecek her türlü olumsuzluğa karşı insanları dikkatli davranmaları konusunda uyarmasının ardından 87 yaşında olan Hasan Bülbül’ün evlendirme umuduyla çeşitli çeteler tarafından kandırılarak kaçırılabilceği belirterek programa giriş yapmıştır. Programın açılış bölümü genellikle yeni rapor edilen kayıplar vb. durumlarla ilgili olarak kamuoyuna yapılan kısa bilgilendirmelerden oluşmaktadır. Programın gelişme kısmı, önceden kısa bir tanıtımı yapılan olayların (dayak, cinayet, kaçırma ya da kaybolma, cinsel istismar ya da tecavüz vb.) tarafları stüdyoya davet edilerek olaylarla ilgili yine önceden edinilen bilgiler ışında Müge Anlı ve ekibi tarafından medyatik bir biçimde soruşturulmayla başlamaktadır. Bu bölümde derinlemesine incelenen vaka, Gaziantep’te yaşayan Zeynep Ergül isimli kadının 6 aydır kayıp olan ve evlerinin eski olması nedeniyle evini terk ettiğini belirtilen 19 yaşındaki kızı Fatma’yı aramak için geldiğidir. Ancak iddiaların aksine Fatma, annesinin evini eski olduğu için değil, Zeynep ve Zeynep’in yakın çevresinde olan insanların etik ilkelere bağlı olmaksızın ve hukuki olarak suç teşkil eden olayların içerisinde bulunmaları sebebiyle evden ayrıldığını belirtmektedir. Zeynep’in stüdyoya kızını aramak için gelmesi, geçmişte yaşanan bir ev davasındaki anlaşmazlık nedeniyle kayıp olan ve hayatını kaybettiği düşünülen Muharrem Elbay cinayetine tekrar soruşturulmasına neden olmuştur. Zeynep, eski eşi, Zeynep’in erkek arkadaşları ve Gaziantep’te yaşayan kişiler arasında meydana gelen adam

yaralama, cinayet, gasp, hırsızlık, kaçakçılık ve diğer suç teşkil eden olaylarda derinlemesine soruşturuldukça ortaya yeni bilgiler çıkmaktadır. Zeynep'in çelişkili açıklamaları, yayına bağlanan ve olaylara tanık olan kişilerin aksi yönde itirafları, olayların içinden çıkılmaz bir hale almasına neden olmuştur. Bu bölümde canlı yayın, olayların bir çözüme kavuşturulamaması nedeniyle Müge Anlı tarafından sonlandırılmıştır.

3.6.3. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 13. Sezon 2703. Bölüm Özeti

Müge Anlı ile Tatlı Sert 13. Sezon 2703 Bölümünde 8 yıl önce gerçekleşen Nezen Germiyen cinayeti ve bu cinayet ile ilişkili olan Lütfiye Gündüz'ün kaybı soruşturması yürütülmektedir. Programın jenerik kısmı her zamanki gibi geçmiş programlarda yaşanmış olaylarla ilgili konuşan konuk ve tanıkların şiddet içerikli söylemlerine yer verilerek başlanmaktadır. Olayın faili olduğu düşünülen kişiler ve olağan şüpheliler aralarında geçen atışmalar, hakaretler, yüksek sesle dile getirilen ve içerisinde şiddet barındıran söylemler birer ikişer saniyelik kolajlar şeklinde ekrana getirilmektedir. Programın giriş bölümünde gelecek bölümlere konu edinecek olan olayların sunumu yapılmaktadır. Kayıp olan bir çocuğun jandarma ve yardımsever insanlar tarafından ormanlık alanda devam eden arama çalışmaları, bir anne ve oğlunun kayıp olan kardeşlerine duyduğu özlemi ekranlara getirilmektedir. Programın başlangıcından 12. dakikasına kadar bir önceki bölümün kısa bir özete şeklinde sunumu yapılmakta ve o bölüme ilişkin içerisinde şiddet barındıran söylemler kasıtlı seçilerek yeni bölümde yeniden ekranlara getirilmektedir. Bu bölümde Nezen Germiyen ve Lütfiye Gündüz'ün dosyaları derinlemesine incelenmekte ve stüdyoya davetli kişilerle karşılık konuşularak olay analiz edilmeye çalışılmaktadır. Öldürülen ve kayıp olan kişilerin fotoğrafları sürekli olarak ekranda gösterilmekte ve nerede kaybolduklarıyla ilgili görsellerle desteklenerek sunulmaktadır. Nevşehir'de meydana gelen olayla ilgili olarak kayıp Lütfiye Gündüz'ün eski kocası, kocasının annesi, Lütfiye'nin fuhuş yaptığı gerekçesiyle onunla ilişkili olan diğer tanıklar, kadının kızı ve akrabaları bildiklerini yayında anlatarak bir sonuç elde edilmeye çalışılmış ancak çelişkili açıklamalar ve yalan beyanlar sürecin uzamasına neden olmuş, program süresi içerisinde bir sonuç elde edilememiştir.

3.6.4. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 14. Sezon 2950. Bölüm Özeti

Bu bölüm, geçmiş bölümlerde üzerine yoğunca değinilmiş olan Sevil Kutlu cinayetiyle ilgilidir. Bir çocuk annesi olan Sevil Kutlu, eski erkek arkadaşı tarafından öldürülmüştür. Bir süre ekranlarda boy gösterdikten cinayeti işlediğini polise itiraf eden eski sevgili tutuklanarak cezaevine gönderilmiştir. Programın yaklaşık 20 dakikalık kısmında cinayetle ilgili olaylar, yargıya intikal etmesine rağmen ekranlara getirilmeye devam etmiştir. Geçmiş bölümlerde olayla ilgili gerçekleşen şiddet eylemleri bu bölümde de tekrar, ekranlara getirilmekle beraber failin ve bu cinayete karışın kişilerin tutuklanma görüntüleri gösterilmektedir. Öldürülerek bir yere gömülen ancak ortada bir delil kalmaması için gömüldüğü yerden çıkarılarak failin tabiriyle “hayvanlara yem” edilen maktulün kemikleri sansürsüz bir biçimde ekranlara getirilmektedir.

Programın diğer ana konusu ise Alanya’da yaşayan Ahmet Ataoğlu’nun esrarengiz bir biçimde ortadan kaybolmasıyla ilgilidir. Madde bağımlısı olan Ataoğlu, arkadaşlarıyla gittikleri şehir terasında ortadan kaybolmuştur. Kişinin annesi, kardeşi ve akrabaları olayın gerçekleştiği terasta dahil olmak üzere canlı yayında bölgeye bağlanarak olayın soruşturması bu şekilde yürütülmüştür. Bu bölümle ilgili göze çarpan kısımlar genellikle annenin oğlunun ortaya çıkmasıyla ilgili haykırış ve serzenişleriyle ilgilidir.

Programın son bölümünde, zorla evlendirilen Zeynep’in ortadan kaybolmasıyla ilgilidir. Resmi nikahsız bir şekilde bir adamla evlendirilen Zeynep, altınları alarak kayıplara karışmıştır. Damadın ailesi ve kızın ailesi Zeynep’e seslenerek ortaya çıkmasını istemektedirler. Zorla evlendirilen Zeynep ve geçmişte âşık olduğu kişi telefonla canlı yayına bağlanarak iyi olduklarını belirtmişlerdir. Ancak Zeynep, imam nikahlı kocası tarafından sözlü, fiziksel ve duygusal şiddete maruz kaldığını belirterek geri dönmeyeceğinin altını çizmektedir. Damat ise Zeynep’in kaçırdığı altınları geri getirmesini ve istediği yere gidebileceğini söylemektedir.

3.6.5. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 15. Sezon 3020 Bölüm Özeti

Bu bölümde aracının içinde şüpheli bir şekilde ölü bulunan Erdal Sakız cinayetinin soruşturması yapılmaktadır. Programın ilk 25 dakikası, önceki bölümde yaşanan olaylarla ilgili olarak bir özet şeklinde geçmektedir. Sakarya’da bir ormanlık alanda aracının içinde vurularak öldürülmüş halde bulunan Erdal Sakız’ı kimin öldürdüğün araştırılarak maktulün

katil zanlısının kim olabileceği üzerinde durulmaktadır. Maktulün ortağı, ortağının eşi ve hayatını kaybeden Erdal Sakız'ın oğlu çelişkili söylemleri nedeniyle kamaralar tarafından sürekli olarak çekim teknikleri kullanılarak bir algı oluşturulmaya çalışıldığı ilk bölümde, Müge Anlı, şüphelilerin bir açığını yakalamaya çalışmaktadır. Geçmiş bölümde meydana gelen bu olayların ardından kolluk kuvvetleri tarafından sorgulanmak üzere göz altına alınan kişilerden bazıları şüpheli durumları nedeniyle karakolda tutulurken, bazıları serbest bırakılarak programa geri dönmüştür. Programın hemen ardından göz altına alınan maktulün ortağının kızı ise cinayeti babasının işediğini kabul etmiştir. Kısa süreli bir şok yaşanan stüdyo da Müge Anlı olaya anında müdahale ederek cinayetin farklı boyutlarını araştırmaya devam etmiştir. Program boyunca katilin bir önceki bölümdeki açıklamaları, maktulün fotoğrafı ve maktulün ormanlık alanda kurşun izleri bulunan arabası tekrar tekrar ekranlara getirilmektedir. Şiddet unsurun yoğun olarak işlenmediği bu bölümde, gözlemler sonucunda analizi yapılan olgu, tüm yargı süreçlerinin ATV muhabirleri tarafından an ve an takip ediliyor olmasıdır. Zanlının göz altına alınması, karakolda tekrardan röportajlar yapılması, tüm bu süreçlerde kameraların kayıta olması, arttırılmak istenen bir gerçeklik cinayetine dönüşmektedir. Program boyunca sık sık rastlanmayan şiddet unsurunun etkisi arttırılmak adına *“Kâbus gerçeğe döndü, vurularak öldürüldü.”* KJ metni ekranlardan kaldırılmamaktadır.

Programın ikinci bölümünde 13 yaşından beri evden otuz kez kaçan bir genç kızın her gidişinin ardından evine bir çocukla döndüğü üzerinedir. Annesi tarafından sürekli aranan ve üç farklı adamdan 4 çocuğu bulunan Melike'nin birtakım çevreler tarafından kullanıldığı görüşü hakimdir. Melike'nin yüzde elli oranında zihinsel engelli olması ve sürekli evden kaçması, annesi ve ailesini endişelendirmektedir. Olayların düşünülen farklı bir boyuta evrilmesi ve kızın gece kulübünde çalıştığı şüphesi nedeniyle baskı altında tutuluyor görüşünün herkes tarafından fark edilmesi sonucu Müge Anlı, kıza bir takım güvenlik garantisi vererek sahip çıkacağını belirtmiş ve programı sonlandırmıştır.

3.7. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMLANMASI

Bu bölümde içerik analizi çerçevesinde incelenen Müge Anlı İle Tatlı Sert programından elde edilen verilerin analizi ve yorumlaması yapılmıştır. Verilerin sağlıklı bir biçimde yorumlanabilmesi için belirlenen ana ve alt kategoriler, program içerisinden

kullanılan argümanların adeti ve simüle edilen süreleri belirlenerek frekanslarıyla birlikte yer verilmiştir.

3.7.1. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 12. Sezon 2358. Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması

Bu bölümde içerik analizi yapılan Müge Anlı ve Tatlı Sert programı, izleme yöntemiyle kodlanan veriler tanımlanarak yorumlanmış, stüdyoda yeniden simüle edilen şiddet hikayeleri kavramsal ve kuramsal çerçevede betimlenmiştir. Günümüzde gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı programlar, yaşanan bir sorunu çözmek yerine o sorunu popülerleştirerek kullandığı görülmektedir. Genellikle toplumun dikkatini çekecek olan ve içerisinde yoğun olarak şiddet unsuru içeren karmaşık hikayelerin seçilmesi tesadüfi bir durum olmamakla birlikte kişi ve kişilerin yaşam hikayeleri medyatik bir istismara uğramaktadır. Bu çerçevede çalışmanın amacı doğrusunda programın doğru bir şekilde analiz edilebilmesi için şiddet türleri olan “Sözel/Duygusal Şiddet”, “Fiziksel Şiddet” ve “Cinsel Şiddet” kategorileri seçilmiştir. Bu şiddet türlerinin alt kategorileri oluşturulmuş ve programın içeriğinde kullanılan argümanlar izleme sırasında tespit edilerek kayıt altına alınmıştır. Bu doğrultuda daha önceden belirlenmiş olan kriterler frekans analizi yapılarak tablo haline getirilmiştir. Sözlü şiddetin “tehdit” ve fiziksel şiddetin “alet kullanımı” alt kategorileri program boyunca ardışık olarak sürekli betimlenmektedir. Aynı zamanda programın jenerik kısmında kurgusal bir düzen içerisinde sürekli tekrarlanan şiddet söylemleri mevcuttur. Bu doğrultuda program içeriğindeki şiddet unsuru barındıran argümanlar üzerine en çok vurgu yapılan biçimleri ele alınmıştır. İçeriğin betimleme ve yorumlama süreci tekrara düşülmemesi adına programın giriş, gelişme ve sonuç kısımlarında hali hazırda yoğun olarak var olan şiddet unsurunun programın sunumu esnasında sansasyon yaratabilecek olan biçimleri seçilmiştir. Şiddet türleri ve alt kategorilerine ilişkin veriler sözlü anlatım ve beden dili çerçevesinde yorumlanarak daha şeffaf bir analiz elde edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 1

12.Sezon 2358. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler Ve Simüle Edilen Süre

12.SEZON 2358. BÖLÜM	ANA KATEGORİ	SÖZLÜ/DUYGUSAL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		FİZİKSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		CİNSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE	
	ALT KATEGORİ	Aşağılama	3	Vurma/Dövme	2	Taciz	1
		Tehdit	15	Alet Kullanma	7	Tecavüz	-
		Hakaret	3	Silah Kullanma	1	Cinsiyetçilik	-
		Lakap/Yakıştırma	3	Hırpalama	-	Cinsel İstismar	-
		Hürriyet Kısıtlama	-	Yakma/Atma	4	Doğum Engeli	-
	SÖZLÜ ANLATIM	Sen hiçbir şey kuramazsın, seni kurda kuşa yem etmem!	10 Sn.	Temmuz ayında annem ve abim tarafından şiddete uğradım. Annem bacaklarıma vurdu.	35 Sn.	Adam benim namusuma dolandı. Namusumu korudum.	5.16 Dk.
		4 yıl önce annemi burası size mezar olacak diyerek tehdit etti.	2 Dk.	Bir adamı öldürdü bir kuyuya attı ama kimse bulamadı.	30 Sn.		
		Zeynep'i öldür. Ben sana ceza evinde bakarım dediler. Onlara kardeş diyemem, beni sürekli ölümle tehdit ediyorlar. Bütün kardeşlerim beni ölümle tehdit ediyor.	3,21 Dk.	6 ay önce eski eşimi sırtından bıçaklamış ve bir bağ evindeki su kuyusuna atmak istemiş. Bir elinde bıçak bir elinde levye demiri varmış.	5.26 Dk.		
		Azı dişimi gösterir ve bu işi itiraf ederim diyerek tehdit edildi.	2 Dk.	2001'de Mustafa beni dövdü. 2 çocuğumu düşürdüm.	58 Sn.		

12.SEZON 2358. BÖLÜM	SÖZLÜ ANLATIM	Bu cinayeti Cahit işledi. Sıra ona da gelecek.	-	Mehmet'i dağda yaktılar ve yok ettiler.	3 Dk.		
		Senin de parmağın var. O eski kocan olacak olan Ercan'ında parmağı var.	-	Namusuma göz uzattı. Bizde adamı 2-3 yumruk atarak dövdük.	30 Sn.		
		Eşim bana 'eşlik' yapmadı	-	Çay içme bahanesiyle adamı evine çağırıp, bıçakla yaralayıp arkadaşıyla sürükleyerek bir arsaya götürdüğünü söyledi.	10 Sn.		
		Anlat seni şuraya gömmeyeyim	-	Cinayeti açıklarsan seni bıçaklarım diyerek tehdit etti. Daha sonra da adamı bıçakladı.	1.13 Dk.		
		Mehmet'e neler yaptı. Senin baban benim oğlumu da yok edecek.	-	Babamı doğradı attı. Eşini de mi doğrayacakmış?	-		
		Zeynep, piyasadaki en tehlikeli patlayıcıdan daha tehlikelidir. Zeynep insanı peçete gibi kullanır ve atar.	30 Sn.	Ortağını mal anlaşmazlığı nedeniyle kuyuya attı.	-		
		Kişinin bir 'insan' yüzü vardır, bir de 'it' yüzü, it yüzümüzü mü gösterelim?	-				
		Cinayeti açıklarsan seni bıçaklarım diyerek tehdit etti.	-				

12. SEZON 2358. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	“Sen hiçbir şey kuramazsın, seni kurda kuşa yem etmem.” söylemi, üzüntü ve endişeyle karışık şiddetli reddediş biçimi şeklinde ifade edilmiştir.	“Temmuz ayında annem ve abim tarafından şiddete uğradım. Annem bacaklarıma vurdu.” söylemi, telefon bağlantısı vasıtasıyla gerçekleştirildiği için gerekli verilere ulaşamamıştır.	“Adam benim namusuma dolandı. Namusumu korudum.” söylemi, çelişkili açıklamalara devan eden kişinin iç gerginliğinin giderek arttığı bir durumu temsil eden jest ve mimik hareketleri sergilediği görülmektedir.
		“4 yıl önce annemi burası size mezar olacak diyerek tehdit etti.” söylemi, karşı taraftaki kişiye yönelik olarak üzerinde baskı kurma, otoriter bir hava kazandıran ve kişinin ısrarını gösteren bir jest şeklinde ifade edilmiştir.	“Bir adamı öldürdü bir kuyuya attı ama kimse bulamadı.” söylemi, yayına telefon vasıtasıyla katılan bir izleyici tarafından söylendiği için gerekli verilere ulaşamamıştır.	
		“Zeynep’i öldür. Ben sana cezaevinde bakarım dediler. Onlara kardeş diyemem, beni sürekli ölümle tehdit ediyorlar. Bütün kardeşlerim beni ölümle tehdit ediyor.” söylemi, bu sözleri söyleyen kişi tarafından tedirgin ve endişe içeren mimiklerle ifade edilmektedir.	“6 ay önce eski eşimi bıçaklamış ve bir bağ evindeki su kuyusuna atmak istemiş. Bir elinde bıçak bir elinde levye demiri varmış.” söylemi, yalan söylediği düşünülen kişinin çelişkili açıklamaları sonucunda kendini sıkışmış hisseden, görüşlerini değiştirmek istemeyen bir oturuş şeklinde ekranlara gelmektedir. Gerçekleşmesi olası olmayan bir hikayeyi sürekli olarak yeni argümanlarla destekleyerek anlatmaktadır. Gergin davırları, çelişkili açıklamalarının gerçekliğine gölge düşürdüğü görülmektedir.	
		“Azı dişimi gösterir ve bu işi itiraf ederim diyerek tehdit edildi.” söylemi, Müge Anlı tarafından telefonuna gelen bir mesaj ile ekranlarda yeniden simüle edilirken, Müge Anlı şaşırmış yüz ifadesiyle birlikte çekilişli açıklamalarda bulunan kişiye karşı olayları daha şeffaf bir şekilde ifade etmesini bekleyen jest hareketleri yaptığı görülmektedir.	“Çay içme bahanesiyle adamı evine çağırıp, bıçakla yaralıyor, bir arkadaşıyla sürükleyerek bir arsaya götürdüğünü söyledi.” söylemi, canlı yayına yüzü buzlanarak katılan bir izleyici tarafından aktarıldığı için gerekli verilere ulaşamamıştır.	

12. SEZON 2358. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	<i>“Zeynep, piyasadaki en tehlikeli patlayıcıdan daha tehlikelidir. Zeynep insanı peçete gibi kullanır ve atar.”</i> söylemi, canlı yayına yüzünün gösterilmesini istemeyerek kameraya sırtı dönük bir şekilde oturan kişi tarafından yapılmıştır.	<i>“Mehmet’i dağda yaktılar ve yok ettiler.”</i> söylemi Müge Anlı’nın telefonuna gelen bir mesaj ile ekranda sunumu yapılırken stüdyoda bulunan kişinin bu söylem ile şaşırmış ve sıkıntıyı ifade eden hareketler sergilediği görülmektedir. Aynı zamanda tehdit altında olduğunu düşünerek oturduğu yerden toparlanma hareketi yaparak alanını daraltmaktadır. Müge Anlı ise kendinden emin bir şekilde eleştirel- yargıcı bir davranış biçimiyle cinayetin doğruluğunu soruşturduğu görülmektedir.	
		<i>“Senin de parmağın var. O eski kocan olacak olan Ercan’ında parmağı var.”</i> söylemi, uzun süre eleştirici bir dinleme pozisyonunda bulunan konuğun karşı taraftaki kişiye karşı bir anda yükselen tansiyonla birlikte kışkırtıcı ve saldıran bir jest sergilediği görülmektedir.	<i>“Cinayeti açıklarsan seni bıçaklarım diyerek tehdit etti. Daha sonra da adamı bıçakladı.”</i> söylemi, canlı yayına yüzü buzlanarak katılan bir izleyici tarafından aktarıldığı için gerekli verilere ulaşılamamıştır. Ancak bu olayların gerçekleşmesinde rol oynayan konuk Zeynep, tüm bu açıklamaların ardından yalanlarının ortaya çıkması nedeniyle gülümsemeyle birlikte şaşkınlık ve endişe içeren mimikleri ekranlara yansımaktadır.	

3.7.1.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi

Programın 12. Sezon 2358. Bölümü, geçmiş bölümlerde işlenen sözlü/duygusal şiddet türü olarak nitelendirilen olayları bir jenerik şeklinde tekrar tekrar ekranlara getirilerek başlamaktadır. Görsel unsurlarla desteklenen jenerikler gerçek hayat hikayelerinin gerçekliği arttırdığı düşünülerek izleyicinin dikkati bu olaylara yoğunlaştırılmaktadır. Televizyonda aynı söylemlerin kurgusal bir süreçle birlikte izleyiciye gösterilmesi izleyicinin zihninde yeni bir anlam inşa etme çabası anlamına gelmekle birlikte izleyici üzerinde bir kanıksama durumu oluşturmaktadır. Çünkü televizyonun kurgusal sürecinden geçen ve içeriğinin ne olduğu fark etmeksizin taşıdığı anlam, gerçekliğini kaybederek gerçeküstü bir boyuta geçmektedir. Diğer bir taraftan televizyon izleyicisinin kurgulanmış olarak izlediği içerikleri kurgulanmamış haliyle izlemiş olması arasında tepkisel olarak çok farklılık olabilmektedir. Çünkü anlam oluşmamış ve mesajlar gerektiği anlamıyla netleşmemiş ve yerine oturmamıştır. (Cereci, 1992: 32). Bu çerçevede değerlendirildiğinde programın ilk saniyelerinden itibaren hızlı ve tekrarlayan bir biçimde sunulan şiddet içeren argümanlar, izleyiciyi yeni bir anlam inşası süreci içine sokmaktadır.

Programın 16.56 dakikasında başlamak üzere program boyunca defalarca “*burası size mezar olacak!*” söylemi kullanılarak şiddetin gerçeklik olarak algılanmak istenen bir gösterimi sunulmaktadır. Çünkü dört yıl önce söylenmiş ve bitmiş bir olayın sürekli olarak ekranda yeniden simüle edilmesi şiddeti simülasyon evreninde bir simülakra dönüştürmektedir. Baudrillard’a göre şiddetin bir şekilde görselleştirilerek ve öykülenerek sunulmasında bir sorun yoktur. Burada olduğu gibi asıl sorun, yani izleyici olarak bizlerin savunmasız kaldığı nokta, şiddetin sürekli olarak bir simülakr şeklinde varlığını ekranlarda sürdürmesidir. “*Burası size mezar olacak!*” tehdit yoluyla sergilenen sözlü şiddet eylemi, geleneksel bir şiddet türü olup, simülasyon evreninde hipermodern bir biçime bürünerek televizyonun simülakra dönüşen hipermodern şiddetidir. Bu şiddetin fiziksel ya da psikolojik olarak devamlılığı değil Baudrillard’ın da bahsettiği gibi teknolojik olarak devamlılığıdır.

Programa kızını bulmak üzere katılan Zeynep’in ailesi tarafından defalarca ölümle tehdit edildiği dile getirilmiştir. “*Zeynep’i öldür. Ben sana ceza evinde bakarım dediler. Onlara kardeş diyemem, beni sürekli ölümle tehdit ediyorlar. Bütün kardeşlerim beni ölümle tehdit ediyor.*” söylemleri Zeynep Ergül tarafından sürekli olarak dile getirilmektedir. Geçmişte yaşanan tehdit yoluyla gerçekleşen sözlü şiddet eylemlerinin sürekli olarak yeniden

simüle edilmesi izleyicinin gerçek dünyada mı yoksa bir simülasyon evreninde mi yaşadığını anlamdıramaz hale getirerek sosyal gerçekliği derinden etkilemektedir. Şiddet söylemi izleyicinin gerçek dünyaya dair fikirlerini derinden etkileyerek post apokaliptik bir evrende yaşadığı hissiyatı yaratmaktadır.

“*Sen hiçbir şey kuramazsın, seni kurda kuşa yem etmem!*”, “*Eşim bana ‘eşlik’ yapmadı.*” söylemleri aşağılama alt kategorisinde değerlendirilirken, “*4 yıl önce annemi burası size mezar olacak diyerek tehdit etti.*”, “*Zeynep’i öldür. Ben sana ceza evinde bakarım dediler. Onlara kardeş diyemem, beni sürekli ölümle tehdit ediyorlar. Bütün kardeşlerim beni ölümle tehdit ediyor.*”, “*Azı dişimi gösterir ve bu işi itiraf ederim diyerek tehdit edildi.*”, “*Bu cinayeti Cahit işledi. Sıra ona da gelecek.*”, “*Mehmet’e neler yaptı. Senin baban benim oğlumu da yok edecek.*”, “*Anlat seni şuraya gömmeyeyim.*”, “*Kişinin bir ‘insan’ yüzü vardır, bir de ‘it’ yüzü, it yüzümüzü mü gösterelim?*” Söylemleri tehdit kategorisinde değerlendirilmektedir. “*Zeynep, piyasadaki en tehlikeli patlayıcıdan daha tehlikelidir. Zeynep insanı peçete gibi kullanır, işine gelmezse tekme atar.*” Bu söylemler ise lakap/yakıştırma alt kategorisi çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Beden dili ile aktarılan duygu ve düşünceler, sözcüklerle aktarılandan çok daha etkili ve akılda kalıcıdır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Müge Anlı İle Tatlı Sert programında kişi ve kişilerin sergilemiş oldukları şiddet söylemlerinden daha etkili olan beden dili ile izleyiciye ne aktardıklarıdır. Geçmişte yaşadığı olaylar nedeniyle programa konuk olarak katılan Zeynep Ergül, sakin ve rahat tavırlarıyla dikkat çekerken, çelişkili söylemleri ile Müge Anlı ve ekibi tarafından aynı sakinlik ve rahatlıkla karşılanamamaktadır. Bu doğrultuda Zeynep ve Müge Anlı’nın programın belli başlı yerlerden seçilen tavırları analiz edilerek sözlü anlatımları ve beden dilleri arasındaki ilişki ele alınarak betimsel bir şekilde yorumlanmıştır.

Programın giriş bölümünde kızına şiddet uyguladığı için kızı tarafından ve yeni bir hayat kurmak için başka bir şehre giden kızına karşı Zeynep Ergül, “*Sen hiçbir şey kuramazsın, seni kurda kuşa yem etmem.*” söylemi ile üzüntü ve endişeyle karışık şiddetli reddediş biçimi şeklinde kızına geri dönmesi için çağrı yapmaktadır. Üzüntü, pişmanlık ve kızgınlık şeklinde gerçekleşen bu söylem, birkaç kez ekranlara getirilerek de izleyiciyi de bir empati süreci içerisine sokmaya zorlanmaktadır.

“4 yıl önce annemi burası size mezar olacak diyerek tehdit etti.” söylemi, karşı taraftaki kişiye yönelik olarak üzerinde baskı kurma, otoriter bir hava kazandıran ve kişinin ısrarını gösteren bir jest şeklinde ifade edilmiştir. Bu söylemle birlikte Zeynep Ergül ve eski eşi tarafından öldürüldüğü düşünülen kişinin kızı, hali hazırda gergin bir ortam şeklinde lanse edilen stüdyoyu daha da germiştir. Şiddetli bir şekilde dile getirilen bu söylem, hem sözlü hem de beden dili ile bir şiddet sahnesi şeklinde stüdyo da yeniden simüle edilerek ekranlara getirilmektedir. Kişinin hal ve hareketleri birçok kez jenerik şeklinde de sunularak stüdyoda fiziki şiddet eylemi var olduğu imajı yaratılmaya çalışılmaktadır.

“Azı dışımı gösterir ve bu işi itiraf ederim diyerek tehdit edildi.” söylemi, Müge Anlı tarafından telefonuna gelen bir mesaj ile ekranlarda yeniden simüle edilirken, şaşırmış yüz ifadesiyle birlikte çekilişli açıklamalarda bulunan Zeynep Ergül’e karşı olayları daha şeffaf bir şekilde ifade etmesini bekleyen jest hareketleri yaptığı görülmektedir. Zeynep Ergül’ün durmaksızın yanlış beyanlarda bulunması nedeniyle Müge Anlı tarafından cep telefonuna gelen bir bilgiyi paylaşmıştır. Bunun üzerine Zeynep, söylemlerinin çürütülmesi üzerine gergin ve şaşırmış tavırlar eşliğinde gülümseyerek yine benzer açıklamalar yapmaya devam etmiştir.

3.7.1.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi

Programa telefonla katılan Zeynep ve kızı Fatma arasında fiziksel şiddet içeren olaylar yıllar boyunca sürekli bir biçimde meydana gelmiştir. Anne ve kız arasında gerçekleşen tüm bu olaylar televizyon ekranlarında 35 saniye boyunca şiddetin yeniden üretimi yapılmıştır. Fatma; “*annem beni sürekli evden kovuyordu. Temmuz ayında abim tarafından şiddete uğradım. Annem sopayla bacaklarıma vurdu.*” diyerek birçok şiddet türünü içinde barındıran söylemler üretmiştir. Geçmişte yaşanmış şiddet eylemleri televizyon ekranında sözlü olarak yeniden simüle edilirken anne ve kız arasında gerçekleşen olaylar, televizyon ekranlarında bir gösteri şeklinde sunulmaktadır.

“6 ay önce eski eşimi sırtından bıçaklamış ve bir bağ evindeki su kuyusuna atmak istemiş. Bir elinde bıçak bir elinde levye demiri varmış.” söylemi, programın sunucusu Müge Anlı ve Zeynep Ergül arasında 5:26 dakikalık zaman dilimi içerisinde gerçekleşen konuşmalarda “ölüm” ve “bıçakladı”, “attı” kelimelerinin kullanım tarzı ve biçimi Baudrillard’a göre şiddetin nefret biçimidir. Bu biçim, bizzat bizlerin modernliği ve

hipermodernliği tarafından üretilmekle birlikte yapmacık şiddetin bir örneğidir. Tutku ve güdüye bağlı olmaksızın ekrandan kaynaklanarak fiili halde ekranda yer almaktadır. Baudrillard'ın düşünceleri bu program üzerinden yorumlandığında Müge Anlı ve Zeynep Ergöl'ün söylemleri tıpkı *“kitle iletişim araçlarının şiddeti kaydediyor ve yayınlıyormuş gibi yaparlar”* söylemi bağlamında şiddeti ötekileştiriyor gibi yapmaktan çok şiddeti teşvik etmektedir. (Baudrillard, 2002: 134).

Programın 1.03:11 dakikasında Müge Anlı, Zeynep Ergöl'ün geçmişte çevresine söylediği bir itiraf olan *“Mehmet'i dağda yakıtlar ve yok ettiler”* söylemini kasıtlı bir biçimde televizyon ekranında Müge Anlı tarafından tekrardan simüle edilmiştir. Burada vurgulanan nokta şiddet eyleminin yöntemidir. Mehmet'in yakılarak yok edilmesi/öldürülmesi söyleminin vurucu noktasını oluşturmaktadır. Mehmet yakılarak değil de başka bir yöntemle öldürölmüş olsa bu denli bir tepki verilme olasılığı sorgulamaya açıktır. Çünkü yakılarak yok etme yöntemi şiddetin en vahşi yöntemini temsil etmektedir.

Sansasyon etkisi yaratabilecek bir boyuta sahip olan bu söylemle birlikte şiddeti uygulayan kişi ve kamuoyuna ekran karşısında bu şiddeti teşhir eden sunucu arasında bir fark bulunmamaktadır. Çünkü doğal yollarla uygulanan geleneksel şiddet, ekranlarda simüle edilmesiyle yeniden uygulanmıştır. Bir bakıma yakılma suretiyle hayatını kaybeden maktul, yeniden aynı yöntemle izleyicinin zihninde öldürölmüştür. İzleyicinin hali hazırda iç güdüsel olarak bünyesinde barındırdığı şiddet açlığını besleyerek hazzı arttırmakla kalmayıp aynı zamanda bu cinayetin tekrardan yaşanarak tüketilmesine neden olmuştur. Çünkü simülasyon evreninde televizyon başta olmak üzere kitle iletişim araçlarına yüklenen temel misyon, gerçekliği ne surette olursa olsun yeniden üreterek anlamın kaybına neden olmasıdır.

1.29:07 dakikada programa canlı yayınlı bağlanan bir tanığın ifadeleri şu şekildedir: *“Adamı çay içme bahanesiyle evine çağırıyor. Adamı bıçakla evinde yaralıyor. Yanlış hatırlamıyorsam bir arkadaşı ya da bir yakınıyla adamı sürükleyerek arsaya götürüyorlar dedi.”* Tanık, Zeynep Ergöl'ün bu eylemi namusunu ve iffetini korumak için yaptığını da belirterek sözlerine ekledi. Tanığın söylemlerinin ardından hayatını kaybeden Mehmet Muharrem Elbay'ın fotoğrafı ve cinayetin işlendiği bölge ekrana getirilerek olayın gerçekliği görsel malzemelerle desteklenmektedir. Ancak bu durum Baudrillard'ın perspektifinden yorumlandığında tam tersi bir sonuca neden olmaktadır. Çünkü televizuel bir gösteriye dönüşen Mehmet Muharrem Elbay cinayeti, sadece bıçak darbeleriyle değil ayrıca

televizyonun hipergerçekliği içerisinde ses ve imge şeritleri arasında da gerçekleştirilmiştir. Konuyla ilgili olarak “bıçakladı, bıçaklandı” söylemleri program boyunca defalarca tekrar edilerek bir yandan da olayın tekrar tekrar izleyici zihninde canlandırılarak hızla tüketilmesine neden olmaktadır. Çünkü olay herkes tarafından izlendi, empati yapılarak parasosyal bir etkileşim sağlandı ve olay yok edilerek unutmaya işlemi gerçekleştirildi.

“Temmuz ayında annem ve abim tarafından şiddete uğradım. Annem bacaklarıma vurdu”, “2001’de Mustafa beni dövdü. 2 çocuğumu düşürdüm.”, “Namusuma göz uzattı. Bizde adamı 2-3 yumruk atarak dövdük.” söylemleri vurma/dövme alt kategorisini oluştururken, *“6 ay önce eski eşimi sırtından bıçaklamış ve bir bağ evindeki su kuyusuna atmak istemiş. Bir elinde bıçak bir elinde levye demiri varmış.”, “Cahit yüzüne kezzap döker, seni öldürür.” “Çay içme bahanesiyle adamı evine çağırıp, bıçakla yaralayıp arkadaşıyla sürükleyerek bir arsaya götürdüğünü söyledi.”,* gibi söylemler alet kullanma alt kategorisi çerçevesinde değerlendirilmektedir. *“Mehmet’i dağda yaktılar ve yok ettiler.”, “Bir adamı öldürdü bir kuyuya attı ama kimse bulamadı.” “Ortağını mal anlaşmazlığı nedeniyle kuyuya attı.”* söylemleri fiziksel şiddet kategorisinin atma/yakma alt kategorisini oluşturmaktadır. Sansasyon oluşturabilecek söylemler ele alındığında programın bu bölümde toplamda on beş adetlik fiziksel şiddet ve alt kategorileri televizyon ekranlarında yeniden simüle edildiği görülmektedir.

Beden dili ile aktarılan anlam, sözlü iletişimle aktarılan anlamdan daha etkili olduğu gibi sahte davranış, yalan beyan ve bir şeyler gizleme gibi durumların başarı oranlarını düşürmektedir. Bu çerçevede *“6 ay önce eski eşimi bıçaklamış ve bir bağ evindeki su kuyusuna atmak istemiş. Bir elinde bıçak bir elinde levye demiri varmış.”* söylemi, yalan söylediği düşünülen Zeynep Ergül’ün çelişkili açıklamaları sonucunda kendini sıkışmış hisseden, görüşlerini değiştirmek istemeyen bir oturuş şeklinde ekranlara gelmektedir. Benzer şekilde çelişkili açıklamaları ve rahat tavırlarıyla dikkat çeken Zeynep Ergül, olayları ya manipüle ederek ya da eksik anlatarak Müge Anlı ve ekibi tarafından sürekli olarak konuşmaya otoriter bir hava veren, kişinin ısrarını gösteren jestlerle Zeynep’in söylemlerini reddetmektedirler. Gerçeğin ne olduğunu ortaya çıkarmaya çalışan Müge Anlı, Zeynep Ergül’ün çelişkili açıklamaları nedeniyle öfke, hayret ve tiksinti şeklinde yorumlanabilecek mimik hareketleri sergilemektedir.

“*Mehmet’i dağda yaktılar ve yok ettiler.*” söylemi Müge Anlı’nın telefonuna gelen bir mesaj ile ekranda sunumu yapılırken stüdyoda bulunan kişinin bu söylem ile şaşırması ve sıkıntıyı ifade eden hareketler sergilediği görülmektedir. Aynı zamanda tehdit altında olduğunu düşünerek oturduğu yerden toparlanma hareketi yaparak alanını daraltmaktadır. Yalan beyanda bulunduğu şüphesi herkesçe kabul edilen Zeynep Ergül, hiç beklemediği bir yeni bilginin açıklanmasıyla endişe içeren hareketler sergileyerek beden dili aracılığıyla yalan ya da eksik bilgiler verdiğini istemsiz şekilde olsa da kabul etmektedir. Müge Anlı ise kendinden emin bir şekilde eleştirel-yargıcı bir davranış biçimiyle cinayetin doğruluğunu sorgulamaya devam ettiği görülmektedir.

3.7.1.3. Cinsel Şiddet Kategorisi

Programın bu bölümünde işlenen konular arasında sözlü/duygusal şiddet ve fiziksel şiddet kategorilerine ilişkin veriler ağır basarken cinsel şiddet kategorisine ilişkin yalnızca bir veriye ulaşılmıştır. Buna göre; “*Adam benim namusuma dolandı. Namusumu korudum.*” söylemi, Zeynep Ergül’ün birlikte kaçakçılık yaptığı ortağı tarafından cinsel şiddet kategorisinin alt kategorisini oluşturan taciz eylemin gerçekleştirildiği ve Zeynep’in ortağına yumruk atarak kendisini koruduğunu dile getirmiştir. Yaklaşık olarak 5 dk 16 saniyelik bir sürede cinsel şiddet ve fiziksel şiddet eylemleri yeniden simüle edilmiştir.

“*Adam benim namusuma dolandı. Namusumu korudum.*” söylemi, çelişkili açıklamalara devan eden Zeynep Ergül’ün iç gerginliğinin giderek arttığı bir durumu temsil eden jest ve mimik hareketleri sergilediği görülmektedir. Gerekli gereksiz birçok beyanda bulunan ancak doğruluğu konusunda herhangi bir veri bulunmayan bu açıklamalar; monoton bir tonlamayla, kötü kelime seçimleriyle ve genel bir çerçevede yapılmaktadır. İletişim psikolojisinde beden dili ve ilk izlenim disiplini bağlamında değerlendirildiğinde Zeynep Ergül’ün beden dili, yalan söyleyen bir kişinin sergileyebileceği jest ve mimik hareketleri çerçevesinde değerlendirilmektedir.

3.7.2. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 13. Sezon 2703. Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması

Gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı gündüz kuşağı programlarında var olan şiddet unsuruna çalışmanın birçok bölümünde değinildiği gibi bu bölümde de benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Bu bölümde şiddet unsuru ve türlerinin içerik analizi yöntemiyle yapılan

Çözümlemede birçok şiddet türünün yoğun olarak varlığı gözlemlenmekle beraber programa konu olan gerçek hayat hikayelerinin içeriği de şiddet kategorilerinin yoğunluğunun değişmesine neden olabilmektedir. Şiddet kategorilerinin yoğunluğuna bakıldığında sözel şiddet ve alt kategorileri birinci sırada yer alırken ikinci sırada fiziksel şiddet kategorisi ve alt kategorileri, üçüncü sırada ise cinsel şiddet ve alt kategorileri yer almaktadır. Tüm bu geleneksel şiddet unsurlularının simülasyon evreninde birer simülasyon örneği olarak televizyonda yer alması, toplumsal hayatın içerisinde var olan normatif değerlerinde yalnızca yok edilmesine neden olmamakla birlikte aynı zamanda daha tehlikeli bir formu olan anlam kaybına da neden olabilmektedir. Şiddetin türünün ne olduğu fark etmeksizin yeniden üretimi hem izleyici hem de toplumsal üzerinde anlam kaybını beraberinde getirmektedir. Çünkü izleyicinin başka insanların acılarından ve üzüntülerinden haz alırcasına merakla takip etmesi bir duyarsızlaşma da beraberinde getirmektedir. Salt olarak birey üzerinde başlayan bu süreç, toplumsala yayılarak ciddi psikolojik sonuçlara neden olabilmektedir.

Tablo 2

13. Sezon 2703. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Verileri ve Simüle Edilen Süre

13.SEZON 2703. BÖLÜM	ANA KATEGORİ	SÖZLÜ/DUYGUSAL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		FİZİKSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		CİNSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE	
	ALT KATEGORİ	Aşağılama	4	Vurma/Dövme	6	Taciz	-
		Tehdit	6	Alet Kullanma	1	Tecavüz	-
		Hakaret	2	Silah Kullanma	-	Cinsiyetçilik	2
		Lakap/Yakıştırma	6	Hırpalama	-	Cinsel İstismar	1
		Hürriyet Kısıtlama	-	Yakma/Atma	2	Doğum Engeli	-
	SÖZLÜ ANLATIM	Nezen'i öldürdüğüm gibi seni de öldüreceğim!/ Tıpkı Nezen gibi seni de öldürürüm!	40 Sn.	Ne yapıyorsan yap, bıktım artık diyerek Murat'a dövdürttü.	-	Kadını hem beğenmedin hem de bir saat beraber olacağın bir kadın için başıma bela getirme dedim.	-
		Beni ölümle tehdit ediyor. Öldürecek beni!	-	Lütfiye Gündüz kuvvetle muhtemel o gece öldürüldü. Mavi varil içerisinde Kızıl Irmağa atıldı.	37 Dk.	Sen benim karım için mi geldin?	-
		Nezen'e yaptıklarımı sana da yapacağım diyerek silahı kafama dayadı ve beni tehdit etti.	10 Sn.	Çat yolunda kimi öldüresiye dövdün? Kimi komalık ettin? Bu, Lütfiye'yi o yolda döverek komalık etti.	1.45 Dk	O gece Lütfiye'yi gördüm, beğenmedim ve arabama almadım.	4 Dk.
		Sahtekâr insan! Bana gözüne far tutulmuş tavşan gibi bakma!	-	Lütfiye abla çocukları vurmazdı. Bu çocuklara dayak atardı.	-		

13.SEZON 2703. BÖLÜM	SÖZLÜ ANLATIM	Herkes bir pastayı bölüşüyor da sen bölüşmedin mi? Sende o pastadan tat almışsın!	1.20 Dk	Benim annem Şefik'ten de çok dayak yedi. Annemi sende çok dövdürdün. Çok şiddet uyguladınız. Yalan konuşuyorsun! O dönem kır evinde kardeşimi kepçeyle dövdürttün!	4.13 Dk.		
		Sen Allah'ın gazabına uğramışsın. Suratına bir bak, Şam Şeytanına dönmüşsün	-				
		Abi sen herkesten dayak yiyen bir insansın!	-				
		Bir kez olsun çocuklarına babalık yapmadın!	-				

13.SEZON 2703. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	“Nezen’i öldürdüğüm gibi seni de öldüreceğim! Tıpkı Nezen gibi seni de öldürürüm! Beni ölümle tehdit ediyor. Öldürecek beni!” söylemi programın çeşitli bölümlerinde farklı mekanlarda kayda alınan benzer açıklamalar birçok kez ekranlara getirilmiştir. Korku ve öfke içeren mimik hareketleriyle birlikte, yöneltilen sözlü tehdit eylemlerini durdurmaya yönelik, kendini savunmacı bir pozisyona koyarak jest hareketleriyle tehdit eylemini sınırlandırmaya yönelik eylemler sergilediği görülmektedir.	“Çat yolunda kimi öldüresiye dövdün, kimi komalık ettin? Lütfiye’yi o yolda döverek komalık etti.” söylemi, fiziksel şiddet eyleminin oluşturmuş olduğu psikolojik etkilerin dışı vurumu olarak saldırgan ve sorgulayıcı bir vücut dile ile ifade edilmiştir. Karşı taraftan gelen çelişkili açıklamaları bastırmak adına da karşı koyucu, bastırma ya da reddetme ifadesi olarak yorumlanabilecek jest hareketleri, bu sözleri sarf eden kişi tarafından gerçekleştirilmektedir.	“Kadını hem beğenmedin hem de bir saat beraber olacağın bir kadın için başıma bela getirme dedim.” söylemi, öldürüldüğü düşünülen Lütfiye ile para karşılığında birlikte olan kişi, yoğun baskılara karşı kendini savunma pozisyonuna alarak hem şiddet unsuru oluşturacak söylemlerde bulunmuş hem de jest ve mimikleriyle otoriter, kışkırtıcı ve saldırgan hareketler sergilemiştir
		“Bir kez olsun çocuklarına babalık yapmadın!” söylemi bir kadın tarafından karşıdaki kişiye yönelik olarak bir serzeniş şeklinde dile getirilirken kararlılığını ve içerisinde bulunduğu durumu anlatmak adına, el ve kollarını kullanarak duygularını kuvvetlendirmeye yönelik hareketler sergilediği görülmektedir. Konuşmasına otoriter bir hava katmaya ve kişinin ısrarına yönelik bir jest hareketi şeklinde de yorumlanabilmektedir.	“Benim annem Şefik’ten de çok dayak yedi. Annemi sende çok dövdürdün. Çok şiddet uyguladınız. Yalan konuşuyorsun! O dönem kır evinde kardeşimi kepçeyle dövdürttün!” Söylemi, canlı yayına telefon bağlantı ile katılan Nezen Germiyan’ın kızı tarafından söylenmektedir. Bu nedenle beden dili analizi yapılamamıştır.	“Lütfiye Gündüz kuvvetle muhtemel o gece öldürüldü. Mavi varil içerisinde Kızıl Irmağa atıldı.” söylemi, VTR şeklinde ekrana getirilmiştir. Ancak Müge Anlı Lütfiye Gündüz’ün kaybolduğu gece yaşanan telefon trafiğini bir tablo üzerinden analiz ederek yaşanan süreci ekranlarda yeniden simüle etmiştir. Lütfiye Gündüz’ün kimlerle konuştuğu
		“Nezen’e yaptıklarımı sana da yapacağım diyerek silahı kafama dayadı ve beni tehdit etti.” söylemi, adliye binasında tekrar dile getirilmiştir. Bu görüntülerde, bulunduğu konumun sağlamış olduğu güven ve rahatlık hissi, beden diline yansyarak daha rahat hareketlerde bulunduğu gözlemlenmiştir. Buna ek olarak şiddet eylemine maruz kalmanın getirmiş olduğu kendini savunma ihtiyacı, kişiye kendine fazlasıyla güvenen, saldırgan bir oturma biçimi şeklinde yorumlanabilecek bir pozisyona ittiği de görülmektedir.	“Lütfiye Gündüz kuvvetle muhtemel o gece öldürüldü. Mavi varil içerisinde Kızıl Irmağa atıldı.” söylemi, Müge Anlı bir tahta üzerinde o gece Lütfiye ile telefon bağlantısı kuran herkesi, arama kayıtları, arama saati ve süreleriyle birlikte bir tablo halinde analiz etmeye çalışmaktadır. Bu süreçte Müge Anlı’nın genel beden dili sorgulayıcı, merak eden jestlerden oluşmaktadır. Olayın muhataplarının beden dili, genellikle kışkırtıcı ve saldırgan, şiddetli bir reddediş ve sıkıntıyı ifade eden jest ve mimiklerle ifade edilebilmektedir.	

13.SEZON 2703. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	<i>“Sahtekâr insan! Bana gözüne far tutulmuş tavşan gibi bakma! Sen Allah’ın gazabına uğramışsın. Suratına bir bak, Şam Şeytanına dönmüşsün!”</i> sözlü şiddet yoluyla hakaret söylemleri, öfke ve tiksinti şeklinde beden dili ile gerçekleşirken gerginlik seviyesinin yüksek olması nedeniyle kışkırtıcı ve saldırgan jest hareketleriyle ifade edilmektedir. Stüdyoda gerginlik seviyesinin yüksek olması, sözlü tehdit ile beden diline yansıyan hakaretler, tamamıyla fiziksel bir şiddet eylemine dönüşecek şekildedir. Sözlü şiddet unsuru zaman zaman ortamı gererek kişilerin canlı yayında kavga etmelerine kadar uzanan bir sürece neden olmuştur.	<i>“Lütfiye çocuklara vurmazdı. Bu çocuklara dayak atardı.”</i> söylemi, bu sözleri söyleyen kişi tarafından stüdyonun gergin bir ortam olması ve yüksek adrenalinde etkisiyle kararlı olduğunu ifade eden, kışkırtıcı ver saldıran jest olarak nitelendirilebilecek beden dili hareketleri sergilemektedir. Çünkü her bir söylem diğerleri tarafından reddedilmekle birlikte herkesin herkesi suçladığı kaotik bir ortamda dile getirilmektedir. Kesinlikle karşıdaki kişiyi veya fikri onaylama durumu olmayan stüdyonun gergin ortamı, kişiler üzerinde de bir etki bırakarak her bir bireyin savunmacı pozisyona geçmesine neden olmaktadır. Bu sözlerin muhatabı olan diğer kişi ise yukarıda belirtildiği gibi her bir suçlamayı reddetmektedir. Kişinin hoşlanmadığı bir durumu uzaklaştırmayı ifade eden hareketler sergilediği görülmektedir.	
		<i>“Ortada bir pasta (Nezen için kullanılan yakıştırma) var. Herkes o pastadan pay almış. Bende bir müşteriyim! Herkes bir pastayı bölüşüyor da sen bölüşmedin mi? Sende o pastadan tat almışsın.”</i> söylemleri, iki kişi arasında ölmüş olma olasılığı yüksek olan bir kadına (Lütfiye) yönelik olarak getirilmektedir. Bir tarafta Lütfiye ile para karşılığında birlikte olduğu düşünülen kişinin, kendisine iftira atıldığını ve haksızlığa uğradığını belirterek savunmacı bir pozisyonda kendini aklamaya çalışmaktadır. Bu savunma eylemini gerçekleştirirken beden dili ile yansıttığı gerçeklik, eleştirel- yargıcı ve saldırgan bir davranış biçimi şeklinde yapılmaktadır. Aynı zamanda olayın baş şüphelisi olması nedeniyle baskı ve sıkıntıyı ifade eden eylemlerde bulunurken, kendisine yönelen sözlü şiddet söylemlerine karşı çıkan hareketler sergilemektedir.		

3.7.2.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi

Müge Anlı ve Tatlı Sert programının 13. Sezon 2703. Bölümü, Nezen Germiyen ve Lütfiye Gündüz'ün, ne zaman, nerede, niye ve kim tarafından kaçırıldığı ya da öldürüldüğünün soruşturması medyatik bir biçimde yürütülmektedir. Nevşehir'de 8 yıl önce yaşanan bu olaylar 2021 yılında televizyon ekranlarında yeniden simüle edilerek süreç, olayların muhataplarıyla birlikte aydınlığa kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Sözlü şiddet kategorisi ve alt kategorileri bağlamında değerlendirildiğinde program boyunca aşağılama, tehdit, hakaret, lakap/yakıştırma gibi şiddet unsuru oluşturabilecek söylemler dile getirilmiştir. Buna göre; *“Sahtekâr insan! Bana gözüne far tutulmuş tavşan gibi bakma!”*, *“Sen herkesten dayak yiyen bir insansın”*, *“Bir kez olsun çocuklarına babalık yapmadın!”*, *“Sen Allah'ın gazabına uğramışsın. Suratına bir bak, Şam Şeytanına dönmüştün!”* söylemleri, aşağılama ve hakaret alt kategorileri altında değerlendirilmektedir. *“Nezen'i öldürdüğüm gibi seni de öldüreceğim!/ Tıpkı Nezen gibi seni de öldürürüm!”*, *“Beni ölümle tehdit ediyor. Öldürecek beni!”*, *“Nezen'e yaptıklarımı sana da yapacağım diyerek silahı kafama dayadı ve beni tehdit etti.”*, söylemleri tehdit alt kategorisinde değerlendirilmektedir. Tüm bunlarla birlikte, *“Ortada bir pasta (Nezen için kullanılan yakıştırma) var. Herkes o pastadan pay almış. Bende bir müşteriyim!”*, *“Herkes bir pastayı bölüşüyor da sen bölüşmedin mi? Sende o pastadan tat almışsın!”* söylemleri ise lakap/yakıştırma alt kategorisi altında değerlendirilebilmektedir.

Tekrara düşülmemek adına programın belli başlı kısımlarından elde edilen ve toplum içerisinde sansasyon oluşturabilecek söylemler betimlenerek yorumlanmıştır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Lütfiye Gündüz ile para karşılığında birlikte olan bir kişinin Lütfiye'yi bir pasta ya benzeterek *“ortada bir pasta var. Bende müşteriyim” dedi*. Başka bir konuk ise *“Buradaki herkes bir pastayı bölüşüyor da sen bölüşmedin mi? Ortada bir pasta varsa sende o pastadan tat almışsın”* diyerek Lütfiye Gündüz'e hem sözel hem de cinsel şiddet uygulamaktadır. Bu dakikalarda programın teknik ekibi tarafından birçok kez sansür uygulandığı için diğer verilere ulaşılamamıştır. Ancak elde edilen veriler bile programın bu bölümündeki şiddet unsurunun boyutunu gözler önüne sermektedir. Kayıp ve öldürüldüğü şüphesi ağır basan bir kadının televizyon ekranlarında çeşitli çirkin yakıştırmalarla bir metaya dönüştürülerek sunulması, pornografik bir söylemden öteye geçerek, şiddete maruz kalmış mağdurun bedeni ve şiddet eyleminin teşhiriyle beraber izleyici üzerinde de bir haz duygusu,

yönlendirici ve özendirici bir zemin oluşturmaktadır (Gezginci, 2022: 124). Özellikle genç bireyler tarafından görsel ve işitsel olarak tüketilen bu söylemler, onların sosyal yaşamında da hemcinslerine ya da diğer cinsiyetten bireylere karşı bu tür yaklaşımlar geliştirilmesinde rol model olabilmektedir. Televizyonun bireysel davranışları ve bilişsel gelişimi üzerinde yapılan ve etkileri kanıtlanmış olan araştırmalarda, izleyicinin etnik ya da cinsel rollerine ilişkin kalıplar oluşturmaya katkıda da bulunduğu belirtilmektedir. Genç izleyicilerin televizyon karakterlerinden etkilenme ve kimlik oluşturma, kişinin olgunluk dönemlerine göre daha az olmasının yanında genç izleyicilerin, televizyondaki şiddet ya da suç davranışlarını taklit edebilmektedir (Josepson 1995'ten akt; Dağ vd. 2005: 18) Bu çerçevede simülasyon evreninde şiddeti modern kılan şey, şiddetin teşvik edici olmasıdır. Çünkü şiddetin özünde “güçlü haklıdır, yargıç silahtır” mantalitesi yatmaktadır (Pazarbaşı, 1998: 17).

Lütfiye ile para karşılığında beraber olan ve kadının öldürülmesiyle ilgili olarak başat şüpheli olan konuk, başka bir konuğa “*Sen Allah’ın gazabına uğramışsın. Suratına bir bak, Şam Şeytanına dönmüşsün!*” diyerek aşağılama yoluyla hakarete bulunmuştur. Stüdyoda gerginliğin giderek artması sonucu şüpheli konuk ile başka bir konuk arasında başlayan sözlü şiddet, fiziksel şiddete dönüşmüştür. Olayların büyümesi sonucu reji zorunlu reklama gitmek zorunda kalmıştır.

Beden dili ile ifade edilen anlam, kişinin ne doğrultuda bir anlam ilettiğini kolaylıkla ortaya koymaktadır. Etkili bir iletişim için beden dili oldukça önemli olmakla beraber karşıdaki kişinin ne şekilde doğru ya da yanlış bilgi verdiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda programın analizi yapılan bu bölümde sözlü anlatımın beden dili ile nasıl ifade edildiği betimlenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

“*Nezen’i öldürdüğüm gibi seni de öldüreceğim! Tıpkı Nezen gibi seni de öldürürüm! Beni ölümle tehdit ediyor. Öldürecek beni!*”, “*Nezen’e yaptıklarımı sana da yapacağım diyerek silahı kafama dayadı ve beni tehdit etti.*” söylemi, aynı kişi tarafından farklı ortamlarda dile getirilmektedir. Kişinin içinde bulunduğu duygu, düşünceler ve ortam kişinin beden diline ne şekilde yansıdığı kolaylıkla fark edilebilmektedir. İlk söylem stüdyoda dile getirilirken korku ve öfke içeren mimik hareketleri sergilenirken, diğer söylemde kişinin kendini güvenilir bir konumda olduğunu hissederek, rahat ve yöneltilebilir tehdit söylemlerine karşı savunmacı bir pozisyonda olduğu görülmektedir.

“Sahtekâr insan! Bana gözüne far tutulmuş tavşan gibi bakma! Sen Allah’ın gazabına uğramışsın. Suratına bir bak, Şam Şeytanına dönmüşsün!” sözlü şiddet yoluyla hakaret söylemleri, tabloda bahsedilen verilere ek olarak programın farklı zaman dilimi içerisinde ve farklı kişiler tarafından dile getirilmiştir. Buna göre, program boyunca Müge Anlı başta olmak üzere stüdyoda bulunan herkes, gergin, endişeli ve savunmacı ve suçlayıcı bir beden dilini ifade eden jest ve mimikler sergilediği görülmektedir.

“Ortada bir pasta (Nezen için kullanılan yakıştırma) var. Herkes o pastadan pay almış. Bende bir müşteriyim! Herkes bir pastayı bölüşüyor da sen bölüşmedin mi? Sende o pastadan tat almışsın.” söylemleri, iki işi arasında ölmüş olma olasılığı yüksek olan bir kadına (Lütfiye) yönelik olarak pornografik bir söylem şeklinde dile getirilmektedir. Sürekli olarak atışmalar çevresinde gerçekleştirilen bu sözlü şiddet eylemleri, gerginlik seviyesi yüksek bir ortamda saldırgan ve savunmacı vücut dili aracılığıyla yapılmaktadır.

3.7.2.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi

Programın bu bölümünde fiziksel şiddet kategorisi ve alt kategorileri sözlü anlatım perspektifinde değerlendirildiğinde, *“Ne yapıyorsan yap bıktım artık diyerek Murat’a dövdürttü.”*, *“Lütfiye Gündüz kuvvetle muhtemel o gece öldürüldü. Mavi varil içerisinde Kızıl Irmağa atıldı.”* *“Çat yolunda kimi öldüresiye dövdün, kimi komalık ettin? Lütfiye’yi o yolda döverek komalık etti.”* *“Lütfiye abla çocukları vurmazdı. Bu çocuklara dayak atardı.”* *Benim annem Şefik’ten de çok dayak yedi. Annemi sende çok dövdürdün. Çok şiddet uyguladınız. Yalan konuşuyorsun! O dönem kır evinde kardeşimi kepçeyle dövdürttün!”* söylemleri vurma/dövme, alet kullanma ve yakma/atma fiziksel şiddet alt kategorisi bağlamında televizyonda yeniden simüle edilen şiddet eylemleri olarak değerlendirilmektedir.

Programın 22:20 dakikasında *“Çat yolunda kimi öldürülesiye dövdün, kimi komalık ettin? Lütfiye’yi o yolda döverek komalık etti.”* söylemi, bir konuk tarafından yine yüksek perdeden dile getirilmektedir. Son derece tehlikeli olan bu söylem, sunucu Müge Anlı tarafından bir engellemeye tabi tutulmadan devam etmekte ve sansür uygulanmamaktadır. Çünkü Baudrillard’a göre bu durum oldukça açıktır. İçerik genellikle aracın gerçek işlevini bizlerden saklayarak kendisini bir ileti olarak sunmaktadır. Ancak alıcıya gönderilen iletinin bir söylem olarak görülmesi sadece bir yan anlam işlevi görmektedir. Nasıl bir demir yolu üzerindeki trende bulunan yolcular ve taşıdığı kömür trenin bir iletisi gibi görünüyor olsa da

asıl anlam, yeni bir dünya görüşü sunduğu ve medeniyetin göstergesidir (Çelik, 2017: 92). Programda bir konuk tarafından aktarılan ileti, yeniden oluşturulmak istenen yeni bir dünya görüşü yansıtmaktadır. Simülasyon evreninde her şeyin anlamını kaybettiği gibi bir nevi aile ve toplumsal kavramının da anlamının yok edilmeye çalışılmasıdır. Çünkü simülasyon evreninde televizyon nötr bireylerin var olduğu bir tüketim toplumu inşa etmektedir. Şiddetin popülerliği de bu hedef ve amaç doğrultusunda bir araç olarak kullanılmaktadır.

Programa telefonla bağlanan Lütfiye'nin kızı Hamiyet, program boyunca başarılı bir şekilde “iyi” rolünü oynayan Mübarya'ya karşı “*kardeşimi kepçeyle dövmedin mi?*” diyerek Mübarya'nın uygulamış olduğu fiziksel şiddete değinmektedir. Bu çerçevede iyi polis kötü polis oynayan ya da oynanmasını istenen konuklar, program akışının devamlılığı için kendilerine yüklenen misyonu yerine getirmektedirler. Gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı bu programlar aynı zamanda kurgusal bir sürecin ürünleri olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü programın türü fark etmeksizin kullanılan senaryo yöntemleri ve televizyonun temel karakteristiği, gerçekliği tüm çıplaklığıyla göstermesine izin verememektedir. Bu bir zorunluktur. Çünkü programın devamlılığının sağlanması önem arz etmektedir.

Geçmişte gerçekleştirilen fiziksel şiddet eylemlerinin sözel olarak yeniden simüle edilmesinin yanında beden dili ile de olaylara ilişkin bir takım jest ve mimik hareketleri sergilenebilmektedir. Olayların zihinde yeniden canlandırılarak beden dili ile koordineli bir şekilde aktarımı da yapılabilmektedir. Bu tür eylemlerin televizyon ekranlarında yapılması olayların gerçekliğinin sürekli olarak yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Çünkü içinde yaşadığımız simülasyon çağında sözcüklerden çok görsel veriler toplum üzerinde bir etki bırakmaktadır. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde analizi yapılan programın bu bölümü, gergin bir stüdyo içerisinde gerçekleştirilen söylemler nedeniyle kızgınlık, öfke, endişe, şaşırma ve tiksinti gibi tanımlanabilecek mimik hareketlerine neden olurken saldırgan, reddedici, tepki vermeye hazır, savunmacı, otoriter ve kişinin ısrarını gösteren jest hareketlerinin yoğun olarak varlığı gözlemlenmiştir. Programın belirli başlı noktalarından seçilen ve hali hazırda geçmişte yaşanan fiziksel şiddet eylemlerinin sözlü olarak yeniden dile getirilmesi sonucu stüdyoda tekrardan fiziksel şiddet eylemleri yaşanmıştır. Bu noktada, bu bölüm altında stüdyoda yeniden simüle edilen olayların nasıl gerçekleştiği betimsel olarak yorumlanmıştır.

Çat yolunda kimi öldüresiye dövdün, kimi komalık ettin? Lütfiye'yi o yolda döverek komalık etti.” söylemi, fiziksel şiddet eyleminin oluşturmuş olduğu psikolojik etkilerin dışı vurumu olarak saldırgan ve sorgulayıcı bir vücut dile ile ifade edilmiştir. Karşı taraftan gelen çelişkili açıklamaları bastırmak adına da karşı koyucu, bastırma ya da reddetme ifadesi olarak yorumlanabilecek jest hareketleri, bu sözleri sarf eden kişi tarafından gerçekleştirilmektedir.

“Benim annem Şefik'ten de çok dayak yedi. Annemi sende çok dövdürdün. Çok şiddet uyguladınız. Yalan konuşuyorsun!” O dönem kır evinde kardeşimi kepçeyle dövdürttün!” Söylemi, canlı yayına telefon bağlantı ile katılan Nezen Germiyan'ın kızı tarafından söylenmektedir. Bu nedenle beden dili analizi yapılamamıştır. Ancak stüdyoda bulunan bu sözlerin muhatabı olan kişiler, genellikle şaşkınlık içeren mimik hareketleri sergilerken şiddetli reddediş şeklinde yorumlanabilecek jest hareketleri sergiledikleri görülmektedir.

“Lütfiye Gündüz kuvvetle muhtemel o gece öldürüldü. Mavi varil içerisinde Kızıl Irmağa atıldı.” söylemi, genellikle VTR şeklinde kısa anlık görüntüler halinde ekrana getirilmiştir. Ancak bu bölüm içerisinde değerlendirildiğinde Müge Anlı bir tahta üzerinde o gece Lütfiye ile telefon bağlantısı kuran herkesi, arama kayıtları, arama saati ve süreleriyle birlikte bir tablo halinde analiz etmeye çalışmaktadır. Toplamda 37 dakikalık bir süre içerisinde ekranlarda yeniden simüle edilmektedir. Bu süreçte Müge Anlı'nın genel beden dili sorgulayıcı, merak eden jestlerden oluşurken aynı zamanda da kızgın ve endişeli mimikler sergilediği görülmektedir. Olayın muhataplarının beden dili, genellikle kışkırtıcı ve saldırgan, şiddetli bir reddediş ve sıkıntıyı ifade eden jest ve mimiklerle ifade edilebilmektedir.

3.7.2.3. Cinsel Şiddet Kategorisi

Programda işlenen konunun içeriğine göre şiddet unsuru oluşturabilecek hal, hareket ve söylemlerin kategorisi ve yoğunluğu da bu doğrultuda değişebilmektedir. Programın bu bölümünde eski kocası tarafından fuhuş yapmaya zorlanan Lütfiye Gündüz ve para karşılığında kadınla birlikte olan bir kişi arasında geçen söylemler cinsel şiddet kategorileri altında değerlendirilebilmektedir. Buna göre: *“Kadını hem beğenmedin hem de bir saat beraber olacağın bir kadın için başıma bela getirme dedim.”*, *“Sen benim karım için mi geldin?”*, *“O gece Lütfiye'yi gördüm, beğenmedim ve arabama almadım.”* söylemleri cinsiyetçilik ve cinsel istismar alt kategorisi altında değerlendirilmektedir.

Bu bölüm özelinde betimlemesi yapılan diğer söylemlerde olduğu gibi, “*kadını hem beğenmedin hem de bir saat beraber olacağın bir kadın için başıma bela getirme dedim.*” söylemi, öldürüldüğü düşünülen Lütfiye Gündüz ile para karşılığında birlikte olan kişi, yoğun baskılara karşı kendini savunma pozisyonuna alarak hem şiddet unsuru oluşturacak söylemlerde bulunmuş hem de jest ve mimikleriyle otoriter, kıskırtıcı ve saldırgan hareketler sergilemiştir. 8 yıl önce gerçekleşen şiddet söylemlerinin yeniden üretimi yapıldığı stüdyoda başlayan tartışmalar, fiziksel şiddet eylemlerine dönüşmesi nedeniyle zorunlu bir reklam arası vermek durumunda kalınmıştır. Gerçek hayat hikayelerinin yeniden üretimi yapılması, kişilerin birbirlerini suçlayan ve mesuliyet kabul etmeyen tavırları nedeniyle sözlü şiddet eylemlerinin stüdyoda fiziksel şiddete dönüşerek kavgalara neden olduğu görülmüştür.

3.7.3 Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 14. Sezon 2950 Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması

Çalışmanın ele alınan bu bölümünde diğer bölümlere nazaran şiddet unsurunun yoğunluğunun daha az olduğu gözlemlenmiştir. Çünkü programın büyük bir bölümü kayıp olan ergenlik çağındaki gençlerle alakalı ve olayların iç yüzüne değinilmeksizin bir tanıtım şeklinde ilerlemiştir. Ancak ekranlarda yeniden simüle edilen şiddet unsurunun niteliğinin değişmesinde bir kıstas olarak kabul edilemez. Bu bölümde cinayete kurban giden Sevil Kutlu’nun kemikleri her yaş grubundan insanın televizyon izleyebileceği bir saatte sansürsüz olarak ekrana getirilmektedir. Gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı bu tür programlarda şiddet sadece sözel olarak değil aynı zamanda görsel olarak da yeniden simüle edilmektedir. Bu bölümde şiddetin yoğunluğu baz alındığında sözlü şiddet kategorisi birinci sırada yer alırken fiziksel şiddet ikinci, cinsel şiddet üçüncü, duygusal şiddet dördüncü sırada yer almaktadır.

Tablo 3

14.Sezon 2950. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler Ve Simüle Edilen Süre

14.SEZON 2950. BÖLÜM	ANA KATEGORİ	SÖZLÜ/DUYGUSAL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		FİZİKSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		CİNSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE	
	ALT KATEGORİ	Aşağılama	5	Vurma/Dövme	2	Taciz	-
		Tehdit	5	Alet Kullanma	-	Tecavüz	1
		Hakaret	1	Silah Kullanma	2	Cinsiyetçilik	-
		Lakap/Yakıştırma	-	Hırpalama	-	Cinsel İstismar	1
		Hürriyet Kısıtlama	2	Yakma/Atma	1	Doğum Engeli	-
	SÖZLÜ ANLATIM	Boşanmış bir çocuğun varken sen koca peşinde koşamazsın, kır dizini otur evinde!	-	Gözaltı sürecinin üçünü gününde Sevil Kutlu'yu silahla vurarak öldürdüğünü itiraf etti. Cesedi önce gömdüğünü, sonra çıkarıp hayvanların yemesi için bıraktığını söyledi .	5.57 Sn.	Kızlar güya sevgilim dedikleri adamlara kaçıyorlar. Onlarda eve kapatıp on kişiye gir gecede yirmişer liraya satıyorlar.	1.37 Dk.
		24 yaşına kadar her şeyi yaşıyorlar. Sonra bir 'Allah'ın cezasına' rastlıyorlar. Ne oldu şimdi? Vah gidene!	-	Kızı, her gece boğmaya çalışıyormuş, şiddet uyguluyormuş.	1 Dk.		
		Sen benim silahımı ve paramı çaldın. Gördüğümüz yerde birbirimiz öldüreceğiz diyerek tehdit etti.	14 Dk.	Sonra kadına arabada bir tane çarpıyor. Kadın ölüyor ve sabaha kadar kadını sobada yakıyor.	30 Sn.		
		Süleyman Cennet'i kaçırdı ikisini de öldüreceğiz.	-				

14.SEZON 2950. BÖLÜM	SÖZLÜ ANLATIM	Bulursak tek taraflı öldürmeyiz. İkisini birlikte öldürürüz, çocuğu da ölür.	3 Dk.			
		Zeynep gönülsüz bir şekilde evlendirildi.	50 Sn.			
		Beni her gün dövüyordu. Sen bu evde kölesin, bu evin köpeğisin diyerek hakaret ediyordu!	2.27 Dk.			
		Senin Allah belanı versin, beni bir daha arama!	-			

14.SEZON 2950. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	“Boşanmış bir çocuğun varken sen koca peşinde koşamazsın, kır dizini otur evinde!” ve “24 yaşına kadar her şeyi yaşıyorlar. Sonra bir ‘Allah’ın cezasına’ rastlıyorlar. Ne oldu şimdi? Vah gidene!” söylemleri, Sevil Kutlu’nun erkek arkadaşı tarafından öldürüldüğü gerçeği ortaya çıktıktan sonra maktulün annesine ve teyzesine karşı serzenişte bulunmaktadır. Kızlarının kayından dolayı anne ve teyze stüdyoda ağlamaktadırlar. Sunucu Müge Anlı ise cinayetin katil zanlısı tarafından itiraf edilmesinden sonra kızgınlık ve üzüntü şeklinde yorumlanabilecek mimik hareketleri sergilediği görülmektedir.	“Gözaltı sürecinin üçünü gününde Sevil Kutlu’yu silahla vurarak öldürdüğünü itiraf etti. Cesedi önce gömdüğünü, sonra çıkarıp hayvanların yemesi için bıraktığını söyledi .” ve “Silahla öldürüyor ve babasının bağ evine yakın bir araziye önce atıyor, sonra gömüyor. Daha sonra ceset tespit edilir diyerekten gömdüğü yerden çıkarıyor ve kemiklerin kaybolmasını umuyor.” söylemleri, Sevil Kutlu’nun katil zanlısı olan eski erkek arkadaşının karakolda cinayeti itiraf etmesinin ardından Müge Anlı tarafından canlı yayında açıklanmıştır. Bu açıklamalarla birlikte fiziksel şiddet eyleminin televizyon ekranlarında yeniden simüle edilmesiyle stüdyoda bulunan Sevil Kutlu’nun yakınlarının derin bir üzüntü içinde oldukları ve ağladıkları ekranlara yansımaktadır. Müge Anlı’da benzer beden dili hareketleriyle üzüntüsünü belli etmektedir.	“ Kızlar evden güya sevgilim dediği adamlara kaçıyorlar. Bu adamlarda eve kapatıp on kişiye bir gecede yirmişer liraya satıyorlar.” söylemi, Müge Anlı tarafından örnek bir olay olarak anlatılmaktadır. Konuya hassasiyet kazandırmak ve kızgınlık belirtisi olarak yorumlanabilecek jest hareketleriyle ve yaşanan olaylara karşı üzgün olduğunu gösteren mimik hareketleri sergilediği görülmektedir.
		“Sen benim silahımı ve paramı çaldın. Gördüğümüz yerde birbirimiz öldüreceğiz diyerek tehdit etti.” Söylemi, arkadaşlarıyla uyarıcı madde kullandıktan sonra şüpheli bir şekilde ortadan kaybolan Ahmet Ataoğlu’nun bir arkadaşının söylediği tehdit yoluyla şiddet eylemidir. Bu çerçevede ekranda bulunan kişilerin beden dilleri analiz edildiğinde Müge Anlı, olayları karşısındaki kişilere aktaran, diyaloga açık olduğunu belirten jest hareketleri sergilerken ve tamimiyle işine odaklanmış olduğu görülürken, kayıp kişinin annesi ağlamaktadır. Abi ve diğer yakın ise son derece üzgün ve hayal kırıklığına uğradıkları oturuş biçimlerinden analiz edilebilmektedir.	“Kızı, her gece boğmaya çalışıyormuş, şiddet uyguluyormuş.” Söylemi canlı yayına telefonla katılan bir kişi tarafından söylendiği için gerekli verilere ulaşılamamıştır. Ancak stüdyoda bulunan ve olayın muhatabı olan kişilerin beden dili incelendiğinde onlar için sıradan ve normal olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü hiçbir şekilde şaşırma, hayret etme ya da reddetme eylemi söz konusu değildir. Müge Anlı’nın bu fiziksel şiddet eylemine karşı tavrı ise şaşırma ve hayret etme şeklinde tanımlanabilecek jest ve mimik hareketleridir.	

		“Süleyman, Cennet’i kaçırdı ikisini de öldüreceğiz.” Söylemi yayına telefonla bağlanan bir izleyici tarafından söylendiği için gerekli verilere ulaşılamamıştır. Ancak stüdyoda bulunan ve olayın muhatapları olan kişiler, son derece rahat ve bu tür şiddet eylemlerine alışık oldukları çıkarımı yapılabilmektedir.	“Sonra kadına arabada bir tane çarpıyor. Kadın ölüyor ve sabaha kadar kadını sobada yakıyor.” Söylemi, kayıp olarak aranan yabancı uyruklu bir kadının nerede olduğuyla ilgili olarak başlayan konuşmaların arasında, aynı şiddet eyleminin yeniden yaşanabileceği üzerinde duran Müge Anlı tarafından dile getirilmiştir. Konuyla ilgili olarak Müge Anlı’nın beden dili, endişeyle karışık bir sersenz şeklinde ekranlara getirilmektedir.	
14.SEZON 2950. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	“Bulursak tek taraflı öldürmeyiz. İkisini birlikte öldürürüz, çocuğu da ölür.”, “Senin Allah belanı versin, beni bir daha arama!”, “Zeynep gönülsüz bir şekilde evlendirildi.”, “Beni her gün dövüyordu. Sen bu evde kölesin, köpeğisin diyerek hakaret ediyordu!” söylemleri telefon bağlantısıyla gerçekleştirildiği için gerekli verilere ulaşılamamıştır. Ancak stüdyoda bulunan kişilerin beden dilleri incelendiğinde şaşırma, hayret gibi mimik hareketleri ve bu söylemleri küçümseyen ve şiddetli bir reddeden şeklinde tanımlanabilecek jest hareketleri sergiledikleri görülmüştür.		

3.7.3.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi

Programın bu bölümünün analizinde diğer bölümlerde olduğu gibi şiddet unsurunun çarpıcı ve sansasyon oluşturabilecek noktaları ele alınırken programın akışı sırasında gerçekleşen ve toplumun etik sınırlarını zorlayabilecek biçimleri betimlenerek yorumlanmıştır. Bu çerçevede “*Boşanmış bir çocuğun varken sen koca peşinde koşamazsın, kır dizini otur evinde!*” ve “*24 yaşına kadar her şeyi yaşıyorlar. Sonra bir ‘Allah’ın cezasına’ rastlıyorlar. Ne oldu şimdi? Vah gidene!*” söylemleri, Sevil Kutlu’nun eski erkek arkadaşı tarafından öldürüldüğünün açıklanmasının ardından Müge Anlı tarafından dile getirilmiştir. Günlerdir medyatik bir biçimde soruşturması yürütülen Sevil Kutlu cinayeti, ekranlarda simüle edildikten sonra şiddet eylemlerinin bir bahaneye ya da bir nedene bağlı olduğu çıkarımı yapıldığı görülmektedir. Simülasyon evreninde toplumsalın sonunu getiren kitle kavramı, bu örnek üzerinden değerlendirildiğinde her türlü olgunun içinin boşaltılarak anlamdan yoksun birer metaya indirgendiği görülmektedir. Her ne bahaneye ya da nedene bağlı olursa olsun bir canlıya şiddet uygulanması veya bu doğrultuda öldürülmesi, doğru olmamakla birlikte televizyon bu fikir ve düşünceleri topluma empoze ettiği görülmektedir.

“*Sen benim silahımı ve paramı çaldın. Gördüğümüz yerde birbirimiz öldüreceğiz diyerek tehdit etti.*” söylemi, bir süredir kayıp olan Ataoğlu’yla ilgili olarak polis tarafından yürütülen soruşturma sırasında programın diğer bölümlerinde olduğu gibi kameralar eşlinde birçok kez VTR şeklinde kısa görüntülerle ekranlara getirilmektedir. Soruşturmanın henüz başında olunması ve Ataoğlu’nun hali hazırda akıbetiyle ilgili hiçbir bilginin elde edilememesi, yukarıda söylenen tehdit içerikli söylemin sürekli olarak tekrarlanmasına neden olmaktadır. Kayıp kişinin annesi, kardeşleri ve yakınlarının ağlama görüntüleri de sürekli olarak ekranlarda tekrar tekrar gösterilmektedir. Bu noktada Ataoğlu’nun nerede olduğu gizemi, televizyon ekranlarında bir gösteri şeklinde sunulmaktadır. Hali hazırda gerçek bir kişinin kayıp olması izleyici üzerinde üzüntü, gizem ve merak duygusu uyandırırken, ekranlardaki televizüel gösteri de bu duygu ve düşüncelere katkıda bulunmaktadır. Simülasyon evreninde de televizyonun temel misyonlarından bir tanesi, bir olayın gerçekliğini hipergerçekleştirilmesidir. Yani televizyon, Ataoğlu’nun nerede olduğu, sağ mı yoksa ölü mü olduğuyla değil, bu sürecin gösterisiyle ilgilenmektedir.

“Süleyman Cennet’i kaçırdı ikisini de öldüreceğiz.”, “Bulursak tek taraflı öldürmeyiz. İkisini birlikte öldürürüz, çocuğu da ölür.”, “Zeynep gönülsüz bir şekilde evlendirildi.”, “Sen bu evde kölesin, bu evin köpeğisin diyerek hakaret ediyordu!”, *“Senin Allah belanı versin, beni bir daha arama!”* söylemleri imam nikahlı kocası tarafından şiddet gördüğü gerekçesiyle eski erkek arkadaşına kaçan Zeynep’le ilgili olarak ekranlara getirilmektedir. Damadın ve kızın ailesi, Zeynep ve erkek arkadaşını öldürmek istediklerini defalarca söylemektedir. Müge Anlı ise sakin olmaları ve bu olayın tatlıya bağlanacağını dile getirirken Zeynep ve erkek arkadaşı canlı yayına telefonla bağlanarak olaylara açıklık getirmiştir. Tüm bu karşılıklı şiddet söylemlerinin ardından Müge Anlı olayı tatlıya bağlayarak bu bölümün sonlandığını belirtmiştir.

“Boşanmış bir çocuğun varken sen koca peşinde koşamazsın, kır dizini otur evinde!” ve “24 yaşına kadar her şeyi yaşıyorlar. Sonra bir ‘Allah’ın cezasına’ rastlıyorlar. Ne oldu şimdi? Vah gidene!” söylemleri, Sevil Kutlu’nun erkek arkadaşı tarafından öldürüldüğü gerçeği ortaya çıktıktan sonra maktulün annesine ve teyzesine karşı serzenişte bulunmaktadır. Kızlarının kaybından dolayı anne ve teyze stüdyoda ağlamaktadırlar. Sunucu Müge Anlı ise cinayetin katil zanlısı tarafından itiraf edilmesinden sonra kızgınlık ve üzüntü şeklinde yorumlanabilecek mimik hareketleri sergilediği görülmektedir. Sevil Kutlu cinayetinin soruşturulmasının yürütüldüğü bölümlerde anne ve teyzesinin hüznü anları sürekli olarak ekranlara getirilmektedir. Acıdan ve hüznü dolu hikayelerden zevk alan televizyon izleyicisi için tüm bu görseller, haz uyandıran bir uyarıcı meta olarak yorumlanabilmektedir.

“Sen benim silahımı ve paramı çaldın. Gördüğümüz yerde birbirimiz öldüreceğiz diyerek tehdit etti.” Söylemi, arkadaşlarıyla uyarıcı madde kullandıktan sonra şüpheli bir şekilde ortadan kaybolan Ahmet Ataoğlu’nun bir arkadaşının söylediği tehdit yoluyla şiddet eylemidir. Bu çerçevede ekranda bulunan kişilerin beden dilleri analiz edildiğinde Müge Anlı, olayları karşısındaki kişilere aktaran, diyaloga açık olduğunu belirten jest hareketleri sergilerken ve tamimiyle işine odaklanmış olduğu görülürken, kayıp kişinin annesi ağlamaktadır. Abi ve diğer yakın ise son derece üzgün ve hayal kırıklığına uğradıkları oturuş biçimlerinden analiz edilebilmektedir. Tüm bu söylemler bir VTR şeklinde ekranlara getirilirken Ataoğlu’nun yaşadığı ev, eşyaları, motosikleti, kaybolduğu alan, kız arkadaşı ve diğer arkadaşları olmak üzere diğer tüm detaylar ekranlara getirilmektedir. Beden dili

bağlamında yorumlandığında herkesin ortak vücut dili, korku, endişe, hüznün şeklinde değerlendirilen jest ve mimik hareketleridir.

“Bulursak tek taraflı öldürmeyiz. İkisini birlikte öldürürüz, çocuğu da ölür.”, “Senin Allah belanı versin, beni bir daha arama!”, “ Zeynep gönülsüz bir şekilde evlendirildi.”, “Beni her gün dövüyordu. Sen bu evde kölesin, köpeğisin diyerek hakaret ediyordu!” söylemleri telefon bağlantısıyla gerçekleştirildiği için gerekli verilere ulaşılamamıştır. Ancak stüdyoda bulunan kişilerin beden dilleri incelendiğinde şaşırma, hayret gibi mimik hareketleri ve bu söylemleri küçümseyen ve şiddetli bir reddediş şeklinde tanımlanabilecek jest hareketleri sergiledikleri görülmüştür. Kadına şiddetin giderek yaygınlaştığı ve normalleştiği gerçeği de bu çerçevede ekranlarda tescil edilebilir bir veri olarak yorumlanabilmektedir. Çünkü ekranlarda sürekli varlığını sürdüren şiddet, artık kanıksanmış bir şiddet biçimidir.

3.7.3.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi

Fiziksel şiddet kategorisi, program boyunca geçmişte gerçekleşen fiziksel şiddet eylemlerinin televizyon ekranlarında sözlü olarak yeniden simüle edilmesi bağlamında değerlendirilerek analizi yapılmıştır. Ancak programın 2950. Bölümü özelinde, sözlü fiziksel şiddet eylemlerinin yanında hali hazırda fiziki olarak eyleme dönüştürülmesi sonucu hayatını kaybeden kişilerle ilgili görsel veriler de ekranlarda etik olmayan bir şekilde gösterimi yapılmıştır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde cinayete kurban giden Sevil Kutlu’nun katil zanlısı olan eski sevilisi, cinayeti polise itiraf ettikten sonraki açıklamaları olan *“silahla öldürüyor ve babasının bağ evine yakın bir araziye önce atıyor, sonra gömüyor.* Daha sonra ceset tespit edilir diyerekten gömdüğü yerden çıkarıyor ve kemiklerin kaybolmasını umuyor.” söylemi ve *“Gözaltı sürecinin üçünü gününde Sevil Kutlu’yu silahla vurarak öldürdüğünü itiraf etti. Cesedi önce gömdüğünü, sonra çıkarıp hayvanların yemesi için bıraktığını söyledi.”* ifadeleri defalarca ekrana getirilmiştir. Bu söylemler çerçevesinde cesedin bulunduğu vadideki arama çalışmaları bir muhabirin açıklamaları eşliğinde ekrana getirilmektedir. Maktul Sevil Kutlu’ya ait olduğu söylenen kemikler yakın çekim teknikleriyle sansürsüz bir şekilde gösterilmektedir. Maktulün aile üyelerinin de içinde bulunduğu stüdyoda serzenişler eşliğinde lanse edilen kemik parçaları, şiddet unsurunun sadece sözel ya da fiziksel bir biçiminin üretimi değil, aynı zamanda görsel olarak da şiddetin yeniden üretimi yapılmaktadır. Öldürülen kadının fotoğraflarıyla birlikte kemik parçalarının

gösterilmesi, izleyicinin zihninde olayların yeniden simüle edilmesi anlamına gelmektedir. Bir bakıma yeniden üretilen gerçeklikle birlikte Sibel Kutlu cinayeti, simülasyon evreninde tekrardan gerçekleştirilmiştir.

Yabancı uyruklu bir kadın olan Sayyora'nın nerede olduğuyla ilgili yürütülen çalışmanın ekrana geldiği bu bölümde, 45:15 dakikada sunucu Müge Anlı'nın konuyla hiç alakası olmayan bir başka vakayla ilgili örnek vermektedir. *“Sonra kadına arabada bir tane çarptıyor. Kadın ölüyor ve sabaha kadar kadını sobada yakıyor.”* Bu iletinin altında yatan anlam, kayıp olan kadınında başına benzer akıbetin gelebileceğiyle ilgili olsa da asıl anlam, toplum içerisinde bu olayların sürekli olarak gerçekleştiği simülasyonunun izleyiciye lanse edilmesidir. Çünkü simülasyon evreninde simülakra dönüşen televizüel şiddetin bir özelliği de şiddetin birbirinden bağımsız gibi gözükken hiperkopyaları olduğudur. Gündelik yaşamlarında ve sosyal çevrelerinde şiddetin bu kadar uç noktalarına şahit olmayan izleyici, televizyon ekranında karşılaştıklarıyla birlikte çevresine olan güvenini de kaybetmeye başlamaktadır. Çünkü televizyonun hiperşiddeti, sosyal çevremize kadar sirayet ederek birbirinden farklı gözükken şiddet kopyaları biçiminde izleyicinin zihninde bir simülakra olarak varlığını sürdürebilmektedir. Gerbner'in vasat dünya sendromu olarak nitelendirdiği bu yaklaşımla beraber izleyici, dünyayı adeta bir post apokaliptik bir film şeklinde karanlık ve şiddet dolu bir yer olarak algılamaya ve yaygın bir korku iklimi içerisinde yaşamaya başlamaktadır. Fiziksel şiddet ve alt kategorilerine ilişkin incelenen programın bu bölümü; vurma/dövme, silah kullanma, yakma/atma alt kategorilerine ait sözlü olarak simüle edilen fiziksel şiddet eylemi olarak değerlendirilen verilere ulaşılmıştır.

“Gözaltı sürecinin üçünü gününde Sevil Kutlu'yu silahla vurarak öldürdüğünü itiraf etti. Cesedi önce gömdüğünü, sonra çıkarıp hayvanların yemesi için bıraktığını söyledi.” ve *“Silahla öldürüyor ve babasının bağ evine yakın bir araziye önce atıyor, sonra gömüyor. Daha sonra ceset tespit edilir diyerekten gömdüğü yerden çıkarıyor ve kemiklerin kaybolmasını umuyor.”* söylemleri, Sevil Kutlu'nun katil zanlısı olan eski erkek arkadaşının karakolda cinayeti itiraf etmesinin ardından Müge Anlı tarafından canlı yayında açıklanmıştır. Bu açıklamalarla birlikte fiziksel şiddet eyleminin televizyon ekranlarında yeniden simüle edilmesiyle stüdyoda bulunan Sevil Kutlu'nun yakınlarının derin bir üzüntü içinde oldukları ve ağladıkları ekranlara yansımaktadır. Müge Anlı'da benzer beden dili hareketleriyle

üzüntüsünü belli etmektedir. Bu noktada ortaya bir başka soru çıkmaktadır. Kaybolmuş ve günlerdir aranan kızları için orada bulunan anne ve teyzenin, bu sonucu izleyicilerle beraber aynı zaman diliminde mi öğrendikleri sorusudur. Çünkü aile, resmî kurumlarla birlikte eş zamanlı olarak aynı zamanda televizyon ekranlarında yürütülen ve medyatik bir gösteriye dönüşen Sevil Kutlu cinayetini, beden dillerine yansıtarak ilk defa öğrenmişçesine tepki vermektedirler. Bu noktada gerçek bir hikâyenin televizyon ekranlarında gerçekliğini yitirerek hipergerçekleşmiş bir hikâye boyuta evrildiği görülmektedir.

3.7.3.3. Cinsel Şiddet Kategorisi

“Kızlar evden güya sevgilim dediği adamlara kaçıyorlar. Bu adamlarda eve kapatıp on kişiye bir gecede yirmişer liraya satıyorlar.” söylemi, yaklaşık olarak bir buçuk dakika Müge Anlı tarafından stüdyoda betimlenmektedir. Sevil Kutlu cinayetinin açıklığa kavuşturulmasının ardından söylenen bu söylemler, konuyla hiçbir alakası olmamasına rağmen dile getirilmektedir. Bu noktada üzerine değinilmesi gereken şey, televizyon ekranında ne kadar çok şiddet içeriğine maruz kalınırsa dünyayla ilgili gerçeklik algımızın da o derece de değişeceği anlamına gelmektedir. Çünkü Baudrillard’a göre televizyon bize dünyalardan bir dünya göstermektedir. Cinsel Şiddet ve alt kategorilerine göre programın analizi yapılan bu bölümde; taciz ve cinsel istismar alt kategorilerin var olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

“Kızlar evden güya sevgilim dediği adamlara kaçıyorlar. Bu adamlarda eve kapatıp on kişiye bir gecede yirmişer liraya satıyorlar.” söylemi, Müge Anlı tarafından örnek bir olay olarak anlatılmaktadır. Konuya hassasiyet kazandırmak ve kızgınlık belirtisi olarak yorumlanabilecek jest ve yaşanan olaylara karşı üzgün olduğunu gösteren mimik hareketleriyle olayı ifade etmektedir. Toplum içerisinde meydana gelen ve azınlığı temsil eden olaylar bir gösteri şeklinde ekranlarda yeniden üretimi yapılmaktadır. Simülasyon evreninde şiddeti modern kılan olgu, kitle iletişim araçlarının şiddet eylemini üretmesi ya da yansıtması değil, sürekli olarak devamlılığını sağlamasıdır. Müge Anlı tarafından da geçmişte yaşanmış bir şiddet eyleminin televizyonda simüle edilmesi de bu perspektifte yorumlanabilmektedir.

3.7.4 Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı 15. Sezon 3020 Bölüm İçerik Çözümlemesi ve Yorumlanması

Müge Anlı İle Tatlı Sert programının 3020. Bölümü, cinayet kurban giden Erdal Sakız'ın kim tarafından öldürüldüğünün soruşturması medyatik bir şekilde televizyon ekranlarında yürütülmektedir. Erdal Sakız'ın eşi, oğlu, sevgilisi, akrabaları, iş ortağı, ortağının eşi ve köyündeki diğer tanıklarla beraber Erdal Sakız'ın ortadan kaybolduğu gecenin bir nevi simülasyonu, çeşitli teknolojik cihazlarında (GPS, telefon kayıtları ve lokasyonları) kullanımıyla stüdyoda yeniden üretilmektedir. Bu bölümde cinayetin şüphelileri olarak düşünülen maktulün iş ortağı ve oğludur. Erdal Sakız'ın cinayetiyle ilgili olarak devam eden ve sohbet havasında geçen soruşturmada, iki şüphelinin hal ve hareketleri, kamera ve kurgu teknikleriyle olağan şüpheli pozisyonuna sokularak izleyici ikna edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Aynı zamanda resmî kurumlarca da yürütülen soruşturma kapsamında stüdyoda bulunan herkes jandarmaya ifade vermek üzere stüdyodan karakola götürülmüştür. Tüm bu süreçler (stüdyodan ayrılma, jandarma araçlarının takibi, karakolda jandarmaya ifade verilmek üzere kişilerin beklediği alanlar, sağlık kontrolleri) bir kameraman ve muhabir eşliğinde kayıt altına alınmaktadır. Bu süreçler devam ederken Erdal Sakız'ın fotoğrafı ve kurşun delikleri bulunan arabası, çeşitli müzikler eşliğinde jenerik olarak ekranlara getirilmektedir. Televizyon ekranlarında gösteriye dönüştürülerek sunulan Erdal Sakız cinayeti, izleyiciye bir eğlence içeriği olarak pazarlandığı gözlemlenmektedir. Programın ilerleyen dakikalarında Erdal Sakız'ın iş ortağının kızı, muhabire “*abi babamı söylemek zorunda kaldım. Annem ve abim kurtulur mu?*” dediği ekranlara getirilerek cinayetin katil zanlısı televizyon ekranlarında belli olmuştur. Diğer bir taraftan otuz kez evden kaçan ve yüzde elli zihinsel engelli olduğu belirtilen Melike Balaman'ın üç farklı kişiden toplamda 4 çocuğu olduğu dramatik kurgu teknikleri kullanılarak ekranlara getirilmektedir. Her kaçaşının ardından elinde ya da karnında bir çocukla döndüğü gerçeği sürekli olarak öne çıkarılmaktadır.

Tablo 4

15. Sezon 3020. Bölüm Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler Ve Simüle Edilen Süre

15. SEZON 3020.BÖLÜM	ANA KATEGORİ	SÖZLÜ/DUYGUSAL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		FİZİKSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE		CİNSEL ŞİDDET ADET/SİMÜLE EDİLEN SÜRE	
	ALT KATEGORİ	Aşağılama	1	Vurma/Dövme	3	Taciz	
		Tehdit	1	Alet Kullanma	1	Tecavüz	1
		Hakaret	2	Silah Kullanma	1	Cinsiyetçilik	
		Lakap/Yakıştırma		Hırpalama		Cinsel İstismar	1
		Hürriyet Kısıtlama	2	Yakma/Atma		Doğum Engeli	
	SÖZLÜ ANLATIM	Bu küçüklüğünden beri çok korkak. Cahil bu, ne yapacağı belli olmaz. Kafasına/aklına girerler diye korktum.	3.03 Dk.	Gördüğü kâbus hayatına mal oldu./Kâbusu gerçeğe döndü, vurularak öldürüldü.	19.11 Dk.	Benim kızımı kullanıyorlar, o anlamıyor. Sonra elinde dört çocukla geri dönüyor.	16 Dk
		Kayınpederim, kocandan boşanırsan seni bir dakika bu kapıda durdurmam dedi. Ailem ve kayınpederimin arasında kaldım. Beni harcadılar!	2.50 Dk.	Çocuklara kurban kestirmeyin. Erkeklerin kesim yaptırılmasından yana değilim. Sonra gidip kadınları yedi parçaya ayırıyorlar.	35 Sn.		
		Allah belasını versin! Nasıl gözünün içine baktın da öyle ettin. (Öldürdün)	10 Dk.	Çok cimridir. Parasını dayak yiyerek zorla alırdım.	1 Dk.		
		Kız kardeşim yanlış yolda. Baskı altında tutuluyor. Başına bir iş geleceğinden korktuğu için her şeyi açıklayamıyor.	2.16 Dk.				

15.SEZON 3020. BÖLÜM	BEDEN DİLİ	“Bu küçüklüğünden beri çok korkak. Cahil bu, ne yapacağı belli olmaz. Kafasına/aklına girerler diye korktum.” söylemi, hayatını kaybeden Erdal Sakız’ın oğlu Tuncay için dile getirilmektedir. Babası ile aralarında problemler olduğu için cinayetin şüphelilerinden birisi olan Tuncay, katilin kim olduğu ortaya çıktıktan sonra halası ve annesi tarafından farkında olmadan aşağılanmaktadır. Kötü bir niyetin olmasa da kişi üzerinde bir aşağılanma duygusu oluşturabilecek olan bu söylemler, düşüncelerini karşıdaki kişiye ulaştırmayı amaçlayan yumuşak ve rahatlatıcı olarak yorumlanabilecek jest ve mimik hareketleriyle ifade edilmektedir.	“Gördüğü kâbus hayatına mal oldu./Kâbusu gerçeğe döndü, vurularak öldürüldü.” söylemleri hem jenerik olarak hem de stüdyoda bulunan bazı kişiler tarafından dile getirilmektedir. Yaklaşık olarak 19 dakika jenerik şeklinde ekranlara getirilmektedir. Programın büyük bir bölümü bu söylemler etrafında şekillenirken stüdyoda bulunan kişilerin beden dilleri genellikle, şiddetli bir reddediş, kabullenmeme, bahane ve yalan uydurma, eleştirel-yargıcı ve saldırgan bir davranış şeklinde ifade edilmektedir.	“Benim kızımı kullanıyorlar, o anlamıyor. Sonra elinde dört çocukla geri dönüyor.” söylemi, evden otuz kez kaçan ve her kaşışının ardından elinde ya da karnında bir çocukla döndüğü söylenen Melike için annesi tarafından dile getirilmiştir. Annenin bu söylemleri dile getirirken içinde bulunduğu ruhsal ve bedensel durumu, üzgün, yorgun, kızgın ve tepkili olarak yorumlanabilecek şekilde ifade edilebilmektedir.
		“Kayınpederim, kocandan boşanırsan seni bir dakika bu kapıda durdurmam dedi. Ailem ve kayınpederimin arasında kaldım. Beni harcadılar!” söylemleri, Erdal Sakız’ın resmi nikahlı eşi tarafından dile getirilmektedir. Nurcan Sakız, eşinin bir sevgilisi olması nedeniyle ayrılmak istemiş ancak kayınpederi tarafından hürriyet kısıtlaması olarak değerlendirilebilecek şiddete maruz kalmıştır. Nurcan Sakız’ın bu söylemleri dile getirirken içinde bulunduğu ruh hali ve beden dili; terk edilmiş ve yalnızlaştırılmış bir ruh hali şeklinde yorumlanabilmekle beraber kendine güvenen, ayakları üstünde durabileceğine inanan jest ve mimik hareketleriyle ifade edilebilmektedir.	“Çocuklara kurban kestirmeyin. Erkeklerin kesim yaptırılmasından yana değilim. Sonra gidip kadınları yedi parçaya ayırıyorlar.” Söylemi, konuyla alakası olmayan bir şekilde yine Müge Anlı tarafından dile getirilmektedir. Örnek olarak anlatılan bu söylemler, Müge Anlı tarafından rahat ve açıklayıcı bir şekilde ifade edilmektedir.	
		“Allah belasını versin! Nasıl gözünün içine baktın da öyle ettin. (Öldürdün)” söylemi, Erdal Sakız’ın iş ortağı tarafından öldürüldüğü gerçeği, ortağının kızı tarafından bir muhabire açıklanmasının ardından muhabir, canlı yayında ‘babamı söylemek zorunda kaldım abi’ söylemini dile getirmesi üzerine gerçekleştirilmiştir. Erdal Sakız’ın resmi nikahlı eşi Nurcan Sakız’da üzüntü, şaşkınlık ve hayal kırıklığı şeklinde yorumlanabilecek beden dili hareketleri eşliğinde bu sözleri dile getirmiştir.	“Kız kardeşim yanlış yolda. Baskı altında tutuluyor. Başına bir iş geleceğinden korktuğu için her şeyi açıklayamıyor.” söylemi, canlı yayına telefon bağlantısıyla katılan Melike’nin ablası tarafından dile getirilmektedir. Stüdyoda bulunan kişilerin beden dilleri analiz edildiğinde, anne; kızgın, öfkeli ve yorgun. Müge Anlı ve ekibi ise, şaşkınlık şeklinde ifade edilebilecek beden dili reaksiyonları gösterdikleri söylenebilmektedir.	

3.7.4.1. Sözlü/Duygusal Şiddet Kategorisi

Erdal Sakız cinayetinin soruşturulmasının yürütüldüğü bu bölümde, stüdyoda bulunan herkes jandarma eşliğinde karakola götürülerek ifadeleri alınmıştır. Soruşturmanın son kısmının soruşturulması nedeniyle şiddet unsuru oluşturabilecek hal, hareket ve tavır ve söylemlerin analizde incelenen diğer bölümlere nazaran az olduğu gözlemlenmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğin Erdal Sakız cinayetiyle ilgili olarak bazı sözlü/duygusal şiddet kategorisinde değerlendirilebilecek söylemler şu şekildedir; *“Bu küçüklüğünden beri çok korkak. Cahil bu, ne yapacağı belli olmaz. Kafasına/ağına girerler diye korktum.”* Söylemi aşağılama alt kategorisi altında değerlendirilirken, *“Kayınpederim, kocandan boşanırsan seni bir dakika bu kapıda durdurmam dedi. Ailem ve kayınpederimin arasında kaldım. Beni harcadılar!”* ve *“Kız kardeşim yanlış yolda. Baskı altında tutuluyor. Başına bir iş geleceğinden korktuğu için her şeyi açıklayamıyor.”* söylemleri hürriyet kısıtlaması alt kategorisinde değerlendirilebilmektedir. *“Allah belasını versin! Nasıl gözünün içine baktın da öyle ettin. (Öldürdün)”* söylemi ise hakaret kategorisi altında değerlendirilmektedir.

Erdal Sakın'ın nikahlı eşi olan kadın, eşinin başka kadınlarla ilişkisi olması sebebiyle yıllarca boşanmak istemiş ancak eşinin ailesi, kendi ailesi, toplumsal baskı ve maddi zorluklar nedeniyle hür iradesini kullanarak inisiyatif alamamıştır. 39.10 dakikada *“kocandan boşanırsan seni bu evde barındırmam”* diye kayınpederi tarafından sözlü/duygusal şiddet türüne maruz kaldığını belirtmektedir. Ayrıca kadın, *“beni eşim, eşimin ailesi, kendi ailem, herkes beni harcadı diyerek”* psikolojik olarak tükenmişlik belirtileri de göstermektedir. Ülkemizde özellikle kırsal kesimde yaşayan ve genellikle tarımsal faaliyetlerde bulunan kadınların toplumsal bir sorunu bu şekilde televizyonda tekrardan üretilmiştir.

“Kız kardeşim yanlış yolda. Baskı altında tutuluyor. Başına bir iş geleceğinden korktuğu için her şeyi açıklayamıyor.” söylemi, canlı yayına telefonla katılan Melike'nin ablası tarafında dile getirilmiştir. Melike'nin psikolojik problemleri olması nedeniyle evinden sürekli kaçtığını belirten abla, birtakım çevreler tarafından kız kardeşinin baskı altına alındığı ve hürriyetinin kısıtlandığını söyleyerek, Melike'nin gece kulüplerinde zorla çalıştırıldığı gibi şüphelerinin olduğunu belirtmektedir. Evden otuz kez kaçan ve daha 22 yaşında olmasına rağmen dört çocuğu bulunan Melike'nin hayat hikayesi televizyon ekranlarında sunulmaktadır. İlginç bir gerçek hayat hikayesi olması nedeniyle belirli bir eleme sonucunda

ekrana getirilen bu hikâye, izleyicinin dikkatini çekebilecek potansiyele sahiptir. Birçok hayat hikayesinde de olduğu gibi Melike'nin yaşamı televizyon ekranlarında popüler kültür endüstrisinin bir malzemesi olarak gösteriye dönüştürülmüş ve yaklaşık 30 dakika süren yayında toplum tarafından tüketimi gerçekleştirilmiştir.

“Bu küçüklüğünden beri çok korkak. Cahil bu, ne yapacağı belli olmaz. Kafasına/aklına girerler diye korktum.” söylemi, hayatını kaybeden Erdal Sakız'ın oğlu Tuncay için dile getirilmektedir. Babası ile aralarında problemler olduğu için cinayetin şüphelilerinden birisi olan Tuncay, katilin kim olduğu ortaya çıktıktan sonra halası ve annesi tarafından farkında olmadan aşağılanmaktadır. Kötü bir niyetin olmasa da kişi üzerinde bir aşağılanma duygusu oluşturabilecek olan bu söylemler, düşüncelerini karşıdaki kişiye ulaştırmayı amaçlayan yumuşak ve rahatlatıcı olarak yorumlanabilecek jest ve mimik hareketleriyle ifade edilmektedir. Program boyunca Müge Anlı ve stüdyoda bulunan uzman ekip başta olmak üzere kamera açıları teknikleri ve kurgu yöntemleriyle Tuncay, potansiyel bir suçlu gibi izleyiciye lanse edilmiştir. Tuncay'ın gergin ve çelişkili açıklamaları bu sürece katkıda bulunmuştur. Canlı yayında suçlunun kim olduğu ilan edilmesinin ardından Tuncay'a karşı yapılan sessiz suçlamalar yerini, onu aşağılayarak temize çıkarma olarak yorumlanabilecek söylemlere bırakmıştır.

3.7.4.2. Fiziksel Şiddet Kategorisi

Geçmişte gerçekleşen fiziksel şiddet eylemlerinin televizyon ekranlarında nasıl yeniden simüle edilerek sözlü bir biçimde dile getirildiği bu başlık altında analiz edilmektedir. Bu çerçevede yorumlandığında, *“Gördüğü kâbus hayatına mal oldu./Kâbusu gerçeğe döndü, vurularak öldürüldü.”* , *“Çocuklara kurban kestirmeyin. Erkeklerin kesim yaptırılmasından yana değilim. Sonra gidip kadınları yedi parçaya ayırıyorlar.”* söylemleri, fiziksel şiddet kategorisinin silah ve alet kullanma yöntemiyle yaralama/öldürme alt kategorisi altında değerlendirilmektedir. *“Çok cimridir. Parasını dayak yiyerek zorla alırdım.”* söylemi ise vurma/dövme alt kategorisi altında değerlendirilmektedir.

Erdal Sakın cinayetiyle ilgili olarak stüdyon bulunan herkes ifadesi alınmak üzere 14.54 dakikadan itibaren gözüaltı süreci kayda alınarak yayınlanmaktadır. Ekranda *“kasbus gerçeğe döndü, vurularak öldürüldü.”* KJ metni gösterilmeye devam ederken tüm şüphelilerin röportajları ekrana getirilmektedir. 24:30 dakikada suçsuz olduğu ortaya çıkan maktulün oğlu

ve annesi arabada birbirlerine sarılarak ağlamaktadırlar. Defalarca ekrana getirilen bu duygu yüklü an, birkaç dakika önce kurgu ve çekim teknikleriyle izleyicinin zihninde şüpheli durumuna düşürülmeye çalışılan oğlu aklamaktadır. Gerçek hayat hikayeleri olsa da televizyonun kurgusal sürecinden geçen her türlü olay ve hikâye sentetik, sanal bir yapıya bürünmektedir. Ağlama anlarının tekrar tekrar verilmesi, tipik senaryoya dayalı metinlerde olduğu gibi daima iyilerin kazandığı, kahramanlık imajının çizildiği bir anı temsil etmektedir. Programın 26:00 dakikasında konuyla hiç alakası olmayan bir örnek üzerinden Müge Anlı; *“yaptırmayın çocuklarınıza bu işleri, sonra gidip kadınları yedi parçaya ayırıyorlar”* söylemi, fiziksel şiddet kategorisi altında değerlendirilmektedir. Bir olgu televizyonda ne kadar çok tekrarlanırsa, izleyici tarafından öğrenilebilen, merak edilen ya da daha çekici bir eylem olarak dikkat çekmektedir.

“Çok cimridir. Parasını dayak yiyerek zorla alırdım.” söylemi, programın 1:26:00 dakikasında öldürülen Erdal Sakın’ın sevgilisi, geçmişte yaşadıkları problemlere değinirken dile getirmiştir. Psikolojik olarak kabullenilmiş bir kadın figürü çizilerek, kadına şiddetin meşrulaştırılması yine bizzat kadın tarafından toplumsal yaşama dair bir diğer örnek olarak ekranlarda gösterilmektedir. Şiddetin öğrenilmiş bir çaresizlik biçimi, maktulün sevgilisi tarafından normalleştirilerek aktarılmaktadır.

“Gördüğü kâbus hayatına mal oldu./Kâbusu gerçeğe döndü, vurularak öldürüldü.” söylemleri KJ metni, jenerik ve stüdyoda bulunan bazı kişiler tarafından birçok kez dile getirilmektedir. Programın büyük bir bölümü bu söylemler etrafında şekillenirken stüdyoda bulunan kişilerin beden dilleri genellikle şiddetli bir reddediş, tam tersi bir şekilde kabullenmeme, bahane ve yalan uydurma, eleştirel-yargıcı ve saldırgan bir davranış şeklinde ifade edilmektedir. Geçmiş bölümlerde gerçekleşen bu söylemler, bu bölümde de kurgusal süreçlerle birlikte ekranlara getirilmektedir. Birçok kez de üzerine değinildiği gibi simülasyon evreninde şiddet içeriğinin televizyon ekranlarında yer almasında bir problem yoktur. Baudrillard’a göre asıl problem, programın bu bölümünde gerçekleştiği gibi şiddet içeriğinin teknolojik olarak sürekli devamlılığıdır. Bunun akabinde sürekli bir biçimde şiddet unsur ile karşı karşıya kalan izleyici bu durumu içselleştirerek, toplum içerisinde de benzer olayların meydana gelme olasılığını arttırmaktadır. Simülasyon evreninde de içe gömülme olarak tabir edilebilecek olan yaklaşımda bu şekilde meydana gelmektedir.

“Çocuklara kurban kestirmeyin. Erkeklerin kesim yaptırılmasından yana değilim. Sonra gidip kadınları yedi parçaya ayırıyorlar.” söylemi, konuyla alakası olmayan bir şekilde yine Müge Anlı tarafından dile getirilmektedir. Örnek olarak anlatılan bu söylemler, Müge Anlı tarafından rahat ve açıklayıcı bir şekilde ifade edilmektedir. Olayla bir ilgisi olmamasına rağmen açıklanma gereği duyulan bu söylem ile kişi bu türden olayları içselleştirilmiş ve normalleştirmiş olduğu gerçeği öne çıkarmaktadır. Beden dili hareketleri de bu durumu destekler nitelikte olduğu görülmektedir.

“Çok cimridir. Parasını dayak yiyerek zorla alırdım.” söylemi Erdal Sakız’ın kız arkadaşı tarafından dile getirilirken, eleştirel bir yaklaşımla söylendiği beden dili ile ifade edilmektedir. Bu söylemle birlikte maddi olarak bir erkeğe bağlı olduğunu gösteren kadın, yine bu olayı sözlü anlatım kategorisinde de bahsedildiği gibi normalleştirerek anlatmaktadır. Ekonomik şiddet olarak da tabir edilebilecek bir yaklaşımla beden dilinin bu olayı içselleştirdiği açık bir şekilde görülmektedir.

3.7.4.3. Cinsel Şiddet Kategorisi

“Benim kızımı kullanıyorlar, o anlamıyor. Sonra elinde dört çocukla geri dönüyor.” söylemi, Melike’nin annesi tarafından dile getirilmektedir. 30 kez evden kaçıp her dönüşünde de karnında ya da elinde bir bebekle döndüğü iddia edilen Melike’nin hikayesi ekranlarda reyting malzemesi olarak kullanılarak istismar edilmektedir. Toplum içerisinde ya da filmlerde bile gerçekleşmesi zor olan distopik bir olay seçilerek, televizyon ekranında izleyiciye Melike’nin hikayesi izletilmektedir. Hali hazırda zihinsel engeli olan bir birey, televizyonda bir meta haline getirilmektedir. Toplumsal gerçekliği yansıtmadığı düşünülen bir tür olan bu programda, Melike’nin hikayesi ekrana getirilerek bu fikrin doğruluk payını da arttırmaktadır. Çünkü simülasyon evreninde televizyon, kaybedilen anlamı yeniden inşa etmekle yükümlüdür. Ancak yeniden üretimi yapılan bu tarz gerçeklikle de anlamın hipergerçek bir uzamı üretilmektedir. Yani Melike’nin hikayesi bir zamanlar var olan gerçeklik toplumun bir örneği olarak değil, içi boşaltılmış bir kitle toplumunun tipik bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli kişiler tarafından kullanılarak istismar edildiği iddia edilen Melike, stüdyo da bekleyen annesiyle buluşması bir gösteri şeklinde yapılırken, çocuklarıyla hasret giderişi de bir nevi kahramanlık göstergesinin gösteriye dönüştürülmüş biçimi şeklinde ekrana veda etmektedir.

“Benim kızımı kullanıyorlar, o anlamıyor. Sonra elinde dört çocukla geri dönüyor.” söylemi, evden otuz kez kaçan ve her kaçışının ardından elinde ya da karnında bir çocukla döndüğü söylenen Melike için annesi tarafından dile getirilmiştir. Annenin bu söylemleri dile getirirken içinde bulunduğu ruhsal ve bedensel durumu, üzgün, yorgun, kızgın ve tepkili olarak yorumlanabilecek şekilde ifade edilebilmektedir. Stüdyoda bulunan Müge Anlı ve ekibi ise Melike’nin tavırları nedeniyle şaşkınlık şeklinde ifade edilebilecek tavırlar sergilemektedirler. Melike’nin hayat hikayesi, Melike’nin normatif değerlere uzak olan tavırları nedeniyle gösteriye dönüştürülmüştür.

Tablo 5

Tüm Bölümlerdeki Toplam Şiddet Kategorilerine İlişkin Veriler Ve Simüle Edilen Süre

SÖZLÜ/DUYGUSAL ŞİDDET		FİZİKSEL ŞİDDET		CİNSEL ŞİDDET	
Adet	Simüle Edilen Süre	Adet	Simüle Edilen Süre	Adet	Simüle Edilen Süre
57	48 Dk. 43 Sn.	33	47 Dk. 04 Sn.	8	26 Dk. 53 Sn.

Ülkemizdeki gündüz kuşağı programların popülaritesi insanları sunmuş olduğu pratik bilgilerle heyecanlandıran ve hoşça vakit geçirten bir yapıda olmasına borçluyken, günümüzün gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı programlar, şiddet unsurunun bolca yeniden üretildiği ve insanlara post apokaliptik bir simülasyon evreni sunan televizyon metalarına dönüşmüştür. Müge Anlı ile Tatlı Sert programı özelinde şiddet türleri çerçevesinde raslantısal olarak incelenen dört bölümü ile şiddet unsurunun varlığı tespit edilmiştir. Sözlü/duygusal şiddet kategorisi ve alt kategorilerini oluşturan; aşağılama, tehdit, argo, bağırma, lakap/yakıştırma ve hürriyet kısıtlama biçimleri, fiziksel şiddet ana kategorisinin alt kategorilerini oluşturan; vurma/dövme, hırpalama, alet kullanma, silah kullanma, yakma/atma biçimleri ve cinsel şiddet ana kategorisinin alt kategorilerini oluşturan; taciz, tecavüz,

cinsiyetçilik, cinsel istismar, doğum/kürtaj engeli bu programda yoğun olarak işlendiği sonucuna varılmıştır. Müge Anlı ile Tatlı Sert programının toplum içerisinde meydana gelen ve şiddetin uç noktalarını temsil eden olayların ekrana getirildiği gerçek hayat hikayeleri programları olarak, insanların acı ve hüznülerinin, sevinç ve mutluluklarının, gerçek ve yalanlarının yeniden üretilerek salt gerçekliğin hipergerçekliğe dönüştüğü bir televizyon arenası olduğu görülmektedir. Şiddet unsurunun yeniden üretildiği bu programda insanların gerçek yaşamları ve hikayeleri, sözel bir şekilde yeniden üretilerek hipersiddet denilebilecek bir şiddet biçimi oluşturmaktadır. Simüle edilen yaşamlar ve hikayeler, bir simülasyon evreni aracı olan televizyonla birlikte her şeyin hızla tüketildiği bir çağda yok edilmektedir. Bu program ile başta şiddet olgusu olmak üzere kaybedilen şey; gerçek hikayelerin gerçekliği ve simgesel anlamıdır.

SONUÇ

Bu çalışmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesini oluşturan Simülasyon Teorisi, temelde bir simülasyon evreni içerisinde yaşadığımızı ortaya koyarken aynı zamanda her türlü orijinalin ve gerçekliğin reddedildiği bir evreni temsil etmektedir. Bu evrende televizyon başta olmak üzere kitle iletişim araçları, gerçekliğini kaybetmiş şeylerin yeniden üretimini yapmaktadır. Ancak ortaya çıkan gerçek bir değere sahip olgular değil, gerçekliğin üst basamağını temsil eden hipergerçekliktir. Bu evrende artık gerçeklik olarak algılanmak isteyen simülakrlar ve sonsuz sayıda üretilen kopyalar vardır. Bu doğrultuda simülasyon teorisinin en önemli araçlarından bir tanesi olan televizyon, içerisinde yaşadığımız simülasyon evrenini şekillendiren temel yapı taşlarından bir tanesidir.

Simülasyon evreninde televizyonun önemli görevlerden bir tanesini üstlenmesindeki temel neden, yapısal özellikleri itibariyle görsel verilere dayalı dramatik bir araç olmasından kaynaklanmaktadır. Televizyon, izleyiciyi bir iletişim aracı olarak büyü içine çekerken aynı zamanda bir eğlence ve gösteri aracına dönüşmektedir. Bu doğrultuda da simülasyon evreni imge egemen bir kültür biçiminin olduğu dönemi işaret etmektedir. Çünkü bu evrende anlam, sözlü anlatımdan çok görsel unsurlarla desteklenen imgeler aracılığıyla alıcıya ulaşmaktadır. Simülasyon öncesi dönem “yorum çağı” olarak nitelendirilirken içerisinde bulunduğumuz dönem ise “gösteri çağı” olarak isimlendirilmektedir. Bu dönem artık anlamdan ziyade gösteri arayan kitlelerin evrenine dönüşmüştür.

Günümüzde televizyon yayıncılığı, insanların herhangi bir veriye ulaşmasında en güvenilir araçlardan bir tanesidir. O sebeptendir ki simülasyon evreninde de televizyon, mevcut değerini korumaya devam ederken kitle toplumunun eğlence aracı olma görevini de üstlenmektedir. Televizyonun bir iletişim aracı olarak sunmuş olduğu avantajlar daha çok olsa da bir takım olumsuz yönleri de mevcuttur. Bu çerçevede bakıldığında televizyon ekranlarında durmaksızın üretilen şiddet unsuru da en önemli sorunların başında gelmektedir. İnsan doğası gereği bünyesinde barındırdığı şiddet, tarih boyunca her toplumun bastırılmış ya da dışavurumu kanıksanmış bir temel içgüdü olarak şehirlerde, kasabalarda, köylerde ve savaş meydanlarında varlığını sürdürmüştür. Günümüz modern zamanlarında şiddet, sokakta, okulda, alışveriş merkezlerinde ya da hayatımızın hemen hemen her yerinde varlığını sürdürmektedir. Ancak içerisinde yaşadığımız ve Baudrillard tarafından simülasyon evreni

olarak tabir edilen dönemde ise şiddet, televizyon başta olmak üzere kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal hayatta karşılaşılandan çok daha fazlası ekranlarda karşımıza çıkmaktadır. Teknolojik olarak varlığını ekranlarda devam ettiren şiddet, toplumsal yapının bozulmasında da en önemli faktörlerin başında gelmektedir.

1950'li yıllardan itibaren ticari amaçlar çerçevesinde televizyonda kullanılmaya başlanan şiddet unsuru, daima maddi getirisi yüksek bir içerik olarak varlığını ekranlarda sürdürmüş ve sürdürmeye de devam etmektedir. Günümüzde her türlü televizyon programında şiddet unsuruna rastlamak mümkün olmakla birlikte çalışmanın kapsamını oluşturan gerçek hayat hikayeleri programları da egemen ideolojinin gereksinimlerine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Bugün artık gündüz kuşağı olarak adlandırılan zaman diliminde yayınlanan programlar, insan hayatını kolaylaştıran pratik fikir ve düşüncelerin üretildiği, insanların eğlenerek vakit geçirdiği televizyon içerikleri olmaktan çıkmış, şiddet, kavga, cinayet, kaçırma, gasp, taciz ve tecavüz gibi özünde şiddet barındıran olayların meydana geldiği arenalara dönüşmüştür.

Çalışmanın kapsamını oluşturan gerçek hayat hikayeleri programlarında var olan şiddet unsurunun sunumunun nasıl yapıldığının araştırması yapılmıştır. Yapılan araştırma ve analizlerde Müge Anlı ile Tatlı Sert programı başta olmak üzere bu tarz programlarda yoğun olarak şiddet unsurunun varlığı gözlemlenmiştir. Konunun kapsamıyla alakalı olarak alanda yapılan taramalarda genellikle kadın ve kadın sorunlarına değinen biçimleri yer almaktadır. Gerçek hayat hikayeleri program türüne ilişkin şiddet unsurunun sunumunun nasıl yapıldığıyla ilgili bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çerçevede ele alınan çalışmayla birlikte literatürde var olan bir boşluk doldurulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmayla birlikte ortaya çıkan sonuç, gerçek hayat hikayeleri olması nedeniyle bu programlara duyulan güven, aleyhte kullanılarak şiddet unsuru çerçevesinde biçimlendirilmektedir. Televizyon seyircisinin şiddete duyduğu haz ve artan maliyetler, televizyon programı üreticileri tarafından değerlendirilerek sürekli artan oranda şiddet içerikli TV ürünlerinin üretilmesine neden olmaktadır. Hali hazırda toplum içerisinde meydana gelen ve özenle seçilerek programlara konu edinilen şiddet içerikli hikayeler, televizyonun teknik biçimleriyle birlikte gerçekliğini kaybederek ortaya çıkmaktadır. Bir dramatizasyon etkisi yaratarak hikâyenin dramatik etkisi güçlendirilmekte, televizyonun da bu etkiyi kat ve kat

arttırmasıyla toplum nazarında sansasyon etkisi yaratabilmektedir. Gösteriye dönüştürülen hikâyenin şiddeti, simülasyon evreni izleyicisine hiperkopya bir şiddet deneyimi yaratmaktadır. Hikâye gerçektir ancak hikâyenin simüle edilen şiddeti artık bir hiperşiddet yani gerçekliği kaybetmiş ve anlamını yitirmiş bir şiddettir. Kuramsal çerçeve bağlamında gerçek hayat hikayeleri ya da “gerçekliğin simüle edilerek yeniden sunulduğu show” programları olarak da nitelendirebileceğimiz TV içerikleri, Baudrillard’ın da bahsetmiş olduğu bir varsayımın tipik örnekleri olarak da öne çıkmaktadır. Toplumu simülasyon evreninde durmaksızın enformasyon bombardımanına tutan televizyon, gün geçtikçe toplumsalın da sonunu getirmektedir. Çünkü sonsuz sayıda üretilen enformasyon, sonsuz bilgi kirliliği demektir. Bu varsayım doğrultusunda yoğun şiddet bombardımanı ile beraber izleyici, çevresinde tanık olduğu şiddetten daha fazlasını bu programlar aracılığıyla tüketmekte, başta kendisi olmak üzere içerisinde yaşadığı topluma da yabancılaşmasına neden olmaktadır. Çünkü her gün birçok şiddet biçimine şahit olan izleyici, bir süre sonra herkesin benzer şiddet biçimini benimsediğini düşünmektedir. Salt olarak birey üzerinde başlayan şiddet temelli psikolojik sorunlar, giderek toplum içerisinde yayılabilmektedir. Bunun sonucu da anlamını kaybeden ve sadece gösteri talep eden bir kitle toplumu yaratmaktadır.

Kitle toplumu temelde bir bütünü temsil etmesine karşın, bireye indirgendiğinde “simülakr izleyici” olarak tabir edilebilecek bir izleyici türü de oluşturmaktadır. Simülakr izleyici kavramı, simülasyon evreninde televizyonun dramatik kurgu, esinlenme ve büyüleme süreçleriyle birlikte bir kimliksizleştirme politikasına tabi tutularak mevcut fikir ve düşüncelerinden arındırılmış, egemen ideolojinin değerlerini benimsemiş bireyler anlamına gelmektedir. Çünkü izleyici algılama, anlama ve anlamdırma süreçlerini bir zamanlar kendi tecrübeleri çerçevesinde yönetirken, günümüzde bu süreci kitle iletişim araçları aracılığıyla yapmaktadır. Bunun sonucunda salt olarak bireyde başlayan bu süreç, toplumun geneline yayıldığında yukarıda bahsedildiği gibi gerçek kimliğinden arındırılmış, simülakr kimlikli yani orijinal ve gerçek bir kimliğe sahip olduğunu düşünen ancak egemen yapının belirlemiş olduğu değer yargılarını benimsemiş bireylerin oluşmasına neden olmaktadır.

Özetle genellikle gündüz kuşağında yayınlanan ve gerçek hayat hikayelerinin anlatıldığı programlar, günümüzde popüler bir televizyon ürünü olarak varlığını sürdürmektedir. Gerçek hayat hikayelerinin yeniden simüle edildiği bu programlar, bir gösteri

biçiminde toplumun tüketimine sunulmaktadır. Talep doğrultusunda giderek artan şiddet unsurunun sunumu, her geçen gün dozajı daha yüksek bir biçimde yapılmaktadır. Toplum içerisinde özenle seçilen ve birçok sinema senaryosundan daha özgün olan bu hikayeler, televizyonun manipülasyonuna maruz bırakılmaktadır.

Bu çerçevede analizi yapılan ve elde edilen bulgular ışığında çalışmadan çıkarılacak olan öneri, giderek artan şiddet unsuruna karşı bilinç katsayısı yüksek, medya okuryazarlığı eğitimi olan izleyicilerin sayısının artırılması, toplumun bilinçlendirilmesi ve etik dışı davranışların “izlememe” yöntemiyle protesto edilmesi olacaktır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türleri*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adanır, O. (2005). Jean Baudrillard *Anahtar Sözcükler*, (Çev. O. Adanır, L. Yıldırım) Ankara: Paragraf Yayınları.

Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuram Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, (1.Baskı), İzmir: Hayal Et Kitap.

Adanır, O. (2016). *Baudrillard*, (2. Baskı), İstanbul: Say Yayınları

Adanır, O. (2017). *Simülasyon Kuram Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, (1.Baskı), İzmir:

Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*, İstanbul: Bağlam Yayınlar.

Aziz, A. (1981). *Radyo ve Televizyona Giriş*, (2. Baskı), Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Aziz, A. (2017). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*, (11. Baskı) Ankara: Nobel Yayınevi

Batuş, G., Alver F., Arık B., Çoban B., Çığ Ü., (Ed) (2011), *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, İstanbul: Su Yayınları

Baudrillard J. (2002a). *Tam Ekran*, (Çev. B. Gülmez), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Baudrillard J. (2005). *Baştan Çıkarmak Üzerine*, (Çev. A. Sönmezay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard J. (2012a). *Neden Hala Her şey Yok Olup Gitmedi*, (Çev. O. Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baudrillard, J. (1991). *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, (Çev. O. Adanır), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. E. Abora, I. Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (1998). *Üretimin Aynası* (Çev. O. Adanır), İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

- Baudrillard, J. (2002b). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, (Çev. O. Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011a). *Çaresiz Stratejiler*, (Çev. O. Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Baudrillard, J. (2011b). *Nesneler Sistemi*, (Çev. O. Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011c). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. O. Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012b). *İmkânsız Takas*, (Çev. A. Sönmezay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012c). *Kusursuz Cinayet*. (Çev. Necmettin Sevil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*, (Çev. F. Kesim), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (Çev. O. Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, (Çev. O. Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2017). *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, (Çev. O. Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2021). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. O. Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bourdieu P. (1997). *Televizyon Üzerine*, (Çev. T. Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bryant, J., Oliver, B., M. (Ed.), (2009) *Media Effects Advances in Theory and Research*, New York: Taylor & Francis.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (Çev. G. Pular), İstanbul: Metis Yayınları.
- Burton, T. (2010). *Görünenden Fazlası*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Can, A. (2010). *Kısa Film*, (2. Baskı), Konya: Tablet Kitabevi.

- Cereci S. (2001). *Televizyonda Program Yapımı*, İstanbul: Metropol Yayınları.
- Cereci, S. (1992). *Büyülü Kutu Büyülenmiş Toplum*, İstanbul: Şule Yayınları
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, (2. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chandler, D., Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*, (Çev. B. Taşdemir), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çaplı, B. (2002). *Medya ve Etik*, (1.Baskı) Ankara: İmge Yayınevi
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyo Kültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*, (1. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dağ, A. (2011). *Ölümcül Şiddet Baudrillard'ın Düşüncesi*, (1. Baskı), İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Debord, G. (1967). *Gösteri Toplumu*, (Çev. Ekmekçi O., Taflkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Erdoğan İ., Budak, L. (2016). *Anglo-Amerikan Eğlence Endüstrisinde Televizyon Programı Formatları*, (1. Baskı), İstanbul: Kalkedon Yayıncılık
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram*, (3. Baskı), Ankara: Erk Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Baudrillard'ı Okumak*, (1.Baskı), İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Esslin M. (1991). *Televizyon Beyaz Camın Arkası*, (Çev. M. Çiftkaya) İstanbul: Pınar Yayınları.
- Fiske, J. (1999). *Television Culture*. (9. Baskı), London: Taylor & Francis Group
- Fiske, J., Hartley J. (2003), *Reading Television*, (2. Baskı), London: Taylor& Francis Group
- Gane, M. (2008). *Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik*, (Çev. A. Utku, S. Toker), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Geray, H. (2004). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gerbner, J. (1985). *Görme Biçimleri*, (Çev. Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları
- Giddens, O. (2012). *Sosyoloji*, (1.Baskı), İstanbul: Dizgi, Kırmızı Yayınları.

- Gökçe, G. (1997). *Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmeliği*, İstanbul: Der Yayınları.
- Gürer, M. (Ed.), (2018). *Televizyon Çalışmaları*, İstanbul: Der Yayınları.
- İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, İstanbul: Su Yayınları
- Karal, D., Aydemir, E. (2012). *Kadına Yönelik Şiddet*, Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu Sosyal Araştırma Merkezi, Ankara: Usak Yayınları
- Kellner, D. (2013). *Medya Gösterisi* (2. Baskı), İstanbul: Açılım Kitap.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi* (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Michaud, Y. (1991). *Şiddet*, (Çev. C. Muhtaroglu), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morley, D. (1999). *Family Television*, (3. Baskı), New York: Taylor& Francis Group.
- Mutlu, E. (1995). *Televizyonda Program Yapımı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve Toplum*, (1. Baskı), TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*, (4. Baskı), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*, (2.Baskı), Ankara: Ayraç Kitap Evi.
- Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü*, (1. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınları
- Oktay, A. (1995). *Türkiye’de Popüler Kültür*, (3.Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ü. (2011). *İletişimin ABC’si*, İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ü. (2019). *İletişimin ABC’si*, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Özçetin B. (2019). *Kitle İletişim Kuramlar Kavramlar, Okullar ve Modeller*, (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici*, (1. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Parsa, A., F., As, A., E. (Ed.), (2020). *Dijital İmgeler Evreni*, İstanbul: Doruk Yayınevi
- Postman, N. (1994). *Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Postman, N. (1995). *Çocukluğun Yok Oluşu*, (Çev. K. İnal), İstanbul: İmge Kitabevi.

- Postman, N., Powers, N. (1992). *Televizyon Haberlerini İzlemek*, (Çev. A. Tunç), İstanbul: İletişim Sanatları.
- Poyraz, B. (2002). *Haber ve Haber Programlarında İdeoloji ve Gerçeklik*, (1. Baskı), Ankara: Ütopya Kitabevi.
- Rigel N., Batuş, G., Yücedoğan, G., Çoban, B., (Ed.) (2005). *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl*
- Ritzer, G. (1996). *Toplumun McDonalddlaştırılması*, (Çev. Ş., S., Kaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ritzer, G., Stepnisky, J. (2014). *Sosyoloji Kuramları*, (Çev. H. Hülür), Ankara: De ki Basım Yayım.
- Robins, K. (2013). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası* (Çev. N. Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seggie, F., N., Bayyurt, Y. (Ed.), (2015), *Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımlar*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Silvirblatt A. (2007). *Genre Studies in Mass Media*, London: M.E. Sharpe
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. O. Akınay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şeker, M. (1999). *Televizyon Haberciliği*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Tekinalp, Ş. (2003). *Camera Obscura'dan Synopticon'a Radyo ve Televizyon*, İstanbul: Der Yayınları.
- Toffoletti, K. (2014). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, (Çev. B. Yetkin.), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Tokgöz, O. (1981). *Temel Gazetecilik*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Trend, D. (2008), *Medyada Şiddet Efsanesi*, (Çev. G. Bostancı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uğurlu, E., G. (Ed.), (2014). *Radyo ve Televizyon Programcılığının Temel Kavramları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Uğurlu, F., Öztürk, Ş. (2006). *Türkiye’de Televizyon Haberciliği*, (1.Baskı), Konya: Tablet Kitabevi.

Uyguç, Ü. (1987). *Radyo ve Televizyon Haberciliği*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*, (Çev. A., U., Türkbağ), Ankara: Dost Kitabevi.,

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. Baskı) Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Makaleler

Bahar, B. (2019). Sosyal Öğrenme Kuramı ve Sosyal Değişim Kuramı Perspektifinden Etik Liderlik . *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (16) , 237-242 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bsbd/issue/47296/560138>

Batıgün, A., D., Sunal A., B. (2017). “TV Dizilerinde Yer Alan Karakterlerle Kurulan Parasosyal Etkileşim: Evlilik Doyumu, Psikolojik Belirtiler ve Bazı Sosyo-demografik Değişkenler Açısından Değerlendirme”, *Türk Psikoloji Dergisi*, Haziran 2017, 32(79), 52–62

Cemiloğlu Altunay, M. (2014). “Televizyon Ekranından İnternet’e: Melez Bir Tür Olarak “SINIF 2010”. *Selçuk İletişim*, 8 (3), 247-267. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19029/200876>

ÇAYLI RAHTE, E. M. E. K. (2010). Aile içi şiddet ve medya: gündüz kuşağı televizyonunda şiddetin görünürlüğü ve yeniden üretimi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (30), 181-207.

Çeken, B. & Aypek Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi “Film Afişi Örneği”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (2), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/befdergi/issue/28762/307856>

Çelik, C. (2017). “Bir Hipergerçeklik Yeniden Üretim Süreci Olarak medyadaki Şiddet Sunumunun, Şiddetin Toplumsal Pratiğini Normalleştirilmesi”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), 79-95. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-kiad/issue/49304/629605>

Çelik, C. (2017). Bir Hipergerçeklik Yeniden Üretim Süreci Olarak Medyadaki Şiddet Sunumunun, Şiddetin Toplumsal Pratiğini Normalleştirilmesi. Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 7 (1) , 79-95 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-kiad/issue/49304/629605>

Deller, R., A. (2019). “Reality Television: The TV Phenomenon that Changed the World”, DOI: 10.1108/9781839090219

Dilber, F. (2014). Kitle İletişim Araçları ve Suç Olgusu. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 2014 (3), 60-66 . DOI: 10.18493/kmusekad.37789

Er, T., Elmas, A. & Hızlı Sayar, G. (2018). Suç ve Medya. Etkileşim, (2) , 56-68 . DOI: 10.32739/etkilesim.2018.2.28

Orhan, S. & Taştan, N. (2019). “Parasosyal İlişki Kurma Nedeni ve Nasılı: Psikolojik Sağlık Ve Yaşam Doyumu Açısından Bir İnceleme.” Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5 (1), 10-20. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pesausad/issue/44266/483831>

Orhan, S., Taştan, N. (2019). “Parasosyal İlişki Kurma Nedeni Ve Nasılı: Psikolojik Sağlık Ve Yaşam Doyumu Açısından Bir İnceleme”, Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Mart 2019, 5(1), 10-52 <https://doi.org/https://doi.org/10.25272/j.2149-8385.2019.5.1.0>

Özçakar, P. D. N. (2017). “Farklı Boyutlarıyla Şiddet. Klinik Tıp Aile Hekimliği,” 9 (2), 55-60 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ktah/issue/47179/572628>

Özer, Ö. (2017). Medyada Şiddet Kullanımı: Şiddet Ekonomisi, Medyanın İdeolojik Şiddeti ve Yetiştirme Kuramı Açısından Bir Değerlendirme. Marmara İletişim Dergisi, (27), 1-19 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/30526/330796>

Polat, O. (2017). “Şiddet”. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, 22 (1), 15-34. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruhad/issue/27591/290653>

Shuttleworth, M. (2008). Bobo doll experiment. Retrieved April, 4, 2010

Türkoğlu, N. (2011). “Toplumsal Dönüşüm ve Medya: Televizyona Karşı Doğa. Kültür ve İletişim”, 14 (1) (27), 135-168. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/kulturveiletisim/issue/64570/985270>

Vogel, R., J. (2012). “To Teach and to Please: Reality TV as an Agent of Societal Change”, Boston College University.

Yıldırım, S. & Esen, H. (2018). “Reality Tv Programları Bağlamında Türk Televizyon Kültürünün Dönüşümü”. Kurgu, 26 (3), 486-501. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/59637/859483>

Tezler

Biçim, A. (2019). Güzellik Yotuberlarının Kadın Tüketicilerle Geliştirdiği Parasosyal Etkileşiminin Santın Alma Niyeti Üzerindeki Etkisi, İstanbul, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elmeasoğlu, K. (2020). Reklam Filmlerinde Hipergerçeklik Aracı Olarak Popüler Sanat İmgeleri Kullanımı, Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gezginci, G. (2022). İletişim Psikolojisi Açısından Yeni Medyada Şiddet, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oton, O. (2013). Televizyonda Gerçeklik ve Yeniden Sunumu, Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Pazarbaşı, B. (1998). Görsel Medyada Şiddet: Ana Teması Şiddet Olan Film Mesajlarının İçerik Analizi, Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pınar, N. (2006). Görsel Medya ve Şiddet Kültürünün Orta Öğretim Öğrencileri Üzerine Etkisi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği Anabilim Dalı.

Selbo, J. (2011). The Constructive Use Of Film Genere For The Screenwriter: Creating Film Genre’s Mental Space, Doktora Tezi, Exeter, University of Exeter.

Soydan, A. (2011). Televizyonlarda İçerik Planlaması, Uzmanlık Tezi, Ankara, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

Şeker, M. (2003). Özel Televizyonlarda Haberin Seçimi ve Yapılandırılması (NTV, ATV ve Show TV Örneği), Doktora Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ulusoy, A. (2008). Televizyon Programlarındaki Şiddet İçerikli Görüntülerin Gençlerin Ruhsal ve Psikolojik Gelişimlerine Etkileri Üzerine Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma: Kurtlar Vadisi Örneği, Kayseri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Yalçın, F. (2012). RTÜK Kararları Çerçevesinde Televizyon Yayınlarında Şiddet, Uzmanlık Tezi, Ankara, T.C Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.

Yengin, D. (2010). Dijital Oyunlarda Şiddet Kavramı: Yeni Şiddet, Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

Parsa, A., F. (2022, 5 Kasım 2022), “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi”. www.fotografya.gen.tr/TR,1704/imgenin-gucu-ve-gorsel-kulturun-yukselisi.html adresinden alındı

(2022, 17 Şubat), “Televizyon Eğitim Programı Özellikleri”. [Televizyon \(kameraarkasi.org\)](http://Televizyon(kameraarkasi.org)). adresinden alındı.

Gerbner, G. (2022 2 Nisan), “Reclaiming Our Cultural Mythology Television's Global Marketing Strategy Creates A Damaging And Alienated Window On The World”. [Reclaiming Our Cultural Mythology \(context.org\)](http://Reclaiming Our Cultural Mythology (context.org)) adresinden alındı.

Chandler, D. (2022, 3 Nisan), “Cultivation Analysis”. [Cultivation Theory \(visual-memory.co.uk\)](http://Cultivation Theory (visual-memory.co.uk)) adresinden alındı.

Spring, R., S. (2022, 4 Nisan), “Cultivation Analysis”. <http://zimmer.csufresno.edu/~johnca/spch100/7-4-cultivation.htm> adresinden alındı.

Stossel, S. (2022, 4 Nisan), “The Man Who Counts the Killings”. The Man Who Counts the Killings - The Atlantic adresinden 04.04.2022 tarihinde alındı.

(2022, 18 Nisan) [Siddet ne demek TDK Sözlük Anlamı \(sozluk.gov.tr\)](http://Siddet ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr)) adresinden tarihinde alındı.

Diğer Kaynaklar

RTÜK. “Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları”. 2014.

[RTÜK | Program Türleri Kod Kitapçığı \(rtuk.gov.tr\)](http://rtuk.gov.tr)

RTÜK. “Televizyon İzleme Eğilimleri”. 2018. [televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf \(rtuk.gov.tr\)](http://rtuk.gov.tr/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf)

RTÜK. “Televizyon Yayınlarında Şiddet Araştırması”. 2020. [televizyon yayınlarında siddet 2020.pdf \(rtuk.gov.tr\)](http://rtuk.gov.tr/televizyon_yayinlarinda_siddet_2020.pdf)

