



**REALITY SHOW PROGRAMLARI BAĞLAMINDA
MAHREMİYETİN TEŞHİRİ: “ESRA EROL’DA” VE
“MÜGE ANLI İLE TATLI SERT” ÖRNEĞİ**

Zeynep ÖZTÜRK TOPAL

**Yüksek Lisans Tezi
Gazetecilik Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN
2022
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANA BİLİM DALI

Zeynep ÖZTÜRK TOPAL

REALITY SHOW PROGRAMLARI BAĞLAMINDA
MAHREMİYETİN TEŞHİRİ: “ESRA EROL’DA” VE “MÜGE ANLI
İLE TATLI SERT” ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN

ERZURUM – 2022



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Reality Show Programları Bağlamında Mahremiyetin Teşhiri: “Esra Erol’da” ve “Müge Anlı İle Tatlı Sert” Örneği” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

✓ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

25.08.2022

Zeynep ÖZTÜRK TOPAL

Aslı ıslak imzalıdır

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN danışmanlığında, Zeynep ÖZTÜRK TOPAL tarafından hazırlanan bu çalışma 22/08/2022 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Gazetecilik Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN

İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR

İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Muhsine SEKMEN

İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı ıslak imzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ	VII
RESİMLER DİZİNİ	VIII
TABLolar DİZİNİ	X
ÖNSÖZ.....	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ VE REALİTY SHOW

1.1. TELEVİZYON PROGRAMLARI	3
1.2. TELEVİZYON PROGRAMLARINDA TÜR KAVRAMI.....	5
1.3. TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ.....	7
1.3.1. Haber Programı	7
1.3.2. Konuşma ve Tartışma Programı.....	8
1.3.3. Sağlık Programı	8
1.3.4. Yarışma Programı	9
1.3.5. Yemek Programı	9
1.3.6. Eğlence Programı	10
1.3.7. Spor Programı	10
1.3.8. Diğer Program Türleri	11
1.4. REALİTY SHOW PROGRAMLARI	11
1.4.1. Reality Show Programlarının Tarihçesi	13
1.4.1. Reality Show Programlarının Yapısı ve Özellikleri.....	18
1.4.2. Reality Show Programlarının Benzeştiği Türler	21
1.4.3. Dünyada Reality Show Programları	24
1.4.4. Türkiye’de Reality Show Programları	26

İKİNCİ BÖLÜM

MEDYA VE MAHREMİYET

2.1. MAHREMİYET	32
2.1.1. Mahremiyet Kavramı	32
2.1.2. Mahremiyetin Dönüşümü.....	33
2.2. MAHREMİYETİN BOYUTLARI	36
2.2.1. Mahremiyet Alanları ve Mahremiyetin İhlali	36
2.2.2. Kişisel Mahremiyet	41
2.2.3. Mekânsal Mahremiyet.....	42
2.2.4. Enformasyon Mahremiyeti.....	43
2.3. MAHREMİYETE İLİŞKİN KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR.....	44
2.3.1. Kültür Endüstrisi ve Mahremiyet	44
2.3.2. Gösteri Toplumu ve Mahremiyet	45
2.3.3. Mahremiyet ve Gözetim Olgusu	47
2.3.4. Panoptikon ve Mahremiyet	51
2.4. MEDYA VE MAHREMİYET	54
2.4.1. Kitle İletişim Araçları ve Mahremiyet	54
2.4.2. Televizyonda Mahremiyet.....	55
2.4.3. Reality Show Programlarında Mahremiyet.....	56
2.4.4. Medyatik Yaşam ve Mahremiyetin İhlali.....	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

‘ESRA EROL’DA’ VE ‘MÜGE ANLI İLE TATLI SERT’ REALITY SHOW PROGRAMLARINA YÖNELİK ANALİZ

3.1. ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ	60
3.1.1. Çalışmanın Amacı	60
3.1.2. Çalışmanın Önemi.....	60
3.1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	61
3.1.4. Çalışmanın Evren ve Örneklemi	63
3.1.5. Çalışmanın Sınırlılıkları	63
3.2. ANALİZ	63
3.2.1. Esra Erol’da Programı	64

3.2.2. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı.....	78
SONUÇ.....	91
KAYNAKÇA	95
ÖZGEÇMİŞ.....	107



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REALITY SHOW PROGRAMLARI BAĞLAMINDA MAHREMİYETİN
TEŞHİRİ: “ESRA EROL’DA” VE “MÜGE ANLI İLE TATLI SERT” ÖRNEĞİ

Zeynep ÖZTÜRK TOPAL

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN

2022, 107 sayfa

Jüri: Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN
Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR
Dr. Öğr. Üyesi Muhsine SEKMEN

21. yüzyılın popüler kitle iletişim aracı olan televizyon, sihirli bir kutu ve insan kovanı olarak tanımlanmaktadır. Kendinden önce var olan bütün teknolojik yenilikler ve sanatsal etkinliklerden beslenen bu icat, insan hayatının başköşesinde konumlandırılmıştır. Çeşitli formatlar bağlamında oluşturulan iletiler, görsel anlatı çerçevesinde programlaştırılarak tüketime açık hale getirilmiştir. Zamanla hayatın vazgeçilmez bir parçası olan televizyon, aileler için özel bir öneme sahip olmaya başlasa da mahrem konu ve bilgilerin çeşitli amaçlarla kullanıldığı bir mecraya dönüşmüştür. Televizyon aracılığıyla birtakım mahrem bilgiler, özellikle reality show programlarının ham maddesi haline gelmiştir. Gerçek dünyanın sorunlarına eklenerek kültürel bir etkileşim zemini yaratan bu program türü; yapısı itibarıyla mahremiyet, röntgencilik, teşhircilik gibi konular üzerinden gözetim kültürü bağlamında kamuoyu tutumlarını da değiştirmiştir.

Çalışmada; özel hayatın gizliliği konusunda yaratılan çatlakların, meydana gelmiş olayların, çözüm aşamasında bireylerin özlük haklarına karşı oluşturulan ihlallerin, özel konu ve durumların teşhiri noktasında, bireylerin gönüllü olmaları bağlamında reality show programlarının mahremiyet ile ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Kavramsal çerçevesi program türleri, reality show ve mahremiyet gibi konular üzerinden kurulan çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada ATV ekranlarında yayınlanan “Esra Erol’da” ve “Müge Anlı ile Tatlı Sert” adlı reality show programlarının 21 Mart 2021 tarihli bölümlerinde geçen toplam yedi olay örgüsü, belirlenen kategoriler üzerinden mahremiyetin boyutları bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Reality Show, Program Türleri, Mahremiyet, Müge Anlı İle Tatlı Sert, Esra Erol’da

ABSTRACT**MASTER THESIS****EXPOSURE OF PRIVACY IN THE CONTEXT OF REALITY TV SHOW PROGRAMS: THE CASE OF “ESRA EROL’DA” AND “MÜGE ANLI İLE TATLI SERT”****Zeynep ÖZTÜRK TOPAL****Advisor: Assoc. Prof. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN****2022, Page: 107****Jury: Assoc. Prof. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN
Assoc. Prof. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR
Assist. Prof. Dr. Muhsine SEKMEN**

Television, the popular mass media of the 21st century, is defined as a magic box and a human hive. This invention, fed all the technological innovations and artistic activities that existed before it, is positioned at the center of human life. Messages created in the context of various formats were programmed within the framework of visual narrative and made available for consumption. This invention, which has become an indispensable part of life over time, has become a medium where private matters and information are used for various purposes, although it has started to have particular importance for families. Through television, some private information has become the raw material of reality shows. This type of program creates a cultural interaction ground by being articulated with the problems of the real world; Due to its structure, it has also changed public attitudes in the context of surveillance culture through issues such as privacy, voyeurism, and exhibitionism.

This study; It is aimed to reveal the relationship between Reality Show programs and privacy in the context of individuals' volunteering, at the point of displaying the cracks created in the privacy of private life, the events that have occurred, the violations against the personal rights of individuals during the resolution stage, the particular issues and situations. The content analysis method is used in the study, whose conceptual framework is based on topics such as program types, Reality Show, and privacy. In this direction, a total of seven plots in the episodes of the Reality Show programs "Esra Erol'da" and "Müge Anlı ile Tatlı Sert" broadcast on ATV screens on March 21, 2021, were examined in the context of the dimensions of privacy through the determined categories.

Keywords: Reality Shows, Types of Shows, Privacy, Voyeurism, Müge Anlı ile Tatlı Sert, Esra Erol'da, Content Analysis

KISALTMALAR DİZİNİ

ABC	: American Broadcasting Company
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ATV	: Aktüel Televizyon
BBC	: British Broadcasting Corporation
CBS	: Colombia Broadcasting System
CCTV	: Close Circuit Television
CNN	: Cable News Network
DNA	: Deoksiribo Nükleik Asit
GPS	: Global Positioning System
HBO	: Home Box Office
IP	: Internet Protocol
JVC	: Japanese Victory Company
MTV	: Music Television
NBC	: National Broadcasting Company
TDK	: Türk Dil Kurumu
TV	: Televizyon
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Geçmişten Günümüze Gözetim Evreleri	50
Şekil 2.2. Geçmişten Günümüze Gözetim İlişkisi	53



RESİMLER DİZİNİ

Fotoğraf 3.1. Esra Erol'da Programının Tanıtıcı Afişi	65
Fotoğraf 3.2. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Funda Topçu ve Kız Kardeşi Figen Hanım.	66
Fotoğraf 3.3. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Funda Topçu ve Arkadaşı Zeynep Hanım	66
Fotoğraf 3.4. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Funda Topçu ve Eşi Selçuk Topçu.....	67
Fotoğraf 3.5. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Eş Selçuk Topçu ve Kız Kardeşi Figen Hanım	68
Fotoğraf 3.6. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak'ın Fotoğrafı	69
Fotoğraf 3.7. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak ve Eşi Suay Küçükbayrak.....	70
Fotoğraf 3.8. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak ve Kaçtığı Kişi Yılmaz Bey.....	71
Fotoğraf 3.9. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak ve Kaçtığı Kişi Yılmaz Bey.....	71
Fotoğraf 3.10. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik ve Eşi Kadir Sevindik	72
Fotoğraf 3.11. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik, Eşi Kadir Sevindik ve Oğlu Ömer Sevindik	73
Fotoğraf 3.12. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik, Eşi Kadir Sevindik ve Oğlu Ömer Sevindik	74
Fotoğraf 3.13. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik, Eşi Kadir Sevindik ve Oğlu Ömer Sevindik	74
Fotoğraf 3.14. Evden Kaçan Fatma Olayında Ahmet Kaymaz'ın Efeikle Yapılmış Parmaklıklar Arkasındaki Görüntüsü.....	75
Fotoğraf 3.15. Evden Kaçan Fatma Olayında Melahat Oruç, Skype Bağlantısında Fatma ve Kayınvalidesi.....	76
Fotoğraf 3.16. Evden Kaçan Fatma Olayında Melahat Oruç, Fatma, Kayınvalide ve TikTok'ta Çekilen Video	77

Fotoğraf 3.17. Evden Kaçan Fatma Olayında Fatma'nın Dilenme Görüntüleri.....	77
Fotoğraf 3.18. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programının Afişi	79
Fotoğraf 3.19. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Anne Filiz Acet.....	80
Fotoğraf 3.20. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Tanık Röportajı ve Anne Filiz Acet	81
Fotoğraf 3.21. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Bulunan Sultan'ın Röportajı.....	81
Fotoğraf 3.22. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Bulunan Sultan'ın Röportajı.....	82
Fotoğraf 3.23. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Anne Enzeliye Yıldırım ve Eşi Figen Yıldırım.....	83
Fotoğraf 3.24. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Hüseyin Yıldırım ve Eşi Figen Yıldırım'ın Nikah Fotoğrafı.....	83
Fotoğraf 3.25. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Hüseyin Yıldırım'ın Mutfağının Görüntüsü.....	84
Fotoğraf 3.26. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Hüseyin Yıldırım Röportajı	85
Fotoğraf 3.27. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torunlar Âdem Bekar ve Kerim Bekar	86
Fotoğraf 3.28. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torunlar Adem Bekar ve Kerim Bekar ve Dursun Zehir'in Mobese Görüntüsü.....	87
Fotoğraf 3.29. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torun Kerim Bekar'ın ATM'deki Kartının Borç Görüntüsü.....	88
Fotoğraf 3.30. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torun Kerim Bekar'ın ATM'deki Görüntüsü.....	89

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. Türkiye’de yayınlanmış Reality Show Programları.....	27
Tablo 1.2. Türkiye’de Yoğun Olarak: Suç, Cinayet, Dolandırıcılık, Şiddet, Cinsiyet Üzerine İşlenen Programlar.....	28
Tablo 1.3. Dijital Platform Olan Exxen’de Yayınlanan Türk Reality Show Programları.....	31
Tablo 2.1. Çeşitli Reality Program İçeriklerinde Teşhir Edilen Bilgiler.....	56
Tablo 3.1. Kişisel Mahremiyet Boyutu Kategorisinde Bulunan Bilgilerin Detayları.	62
Tablo 3.2. Mekânsal Mahremiyet Boyutu Kategorisinde Bulunan Bilgilerin Detayları.	62
Tablo 3.3. Enformasyon Mahremiyeti Boyutu Kategorisinde Bulunan Bilgilerin Detayları.	62
Tablo 3.4. Esra Erol’da Programının Tanımlayıcı Bilgileri.....	64
Tablo 3.5. Funda’nın Evden Kaçması Olayında Kişisel Mahremiyet Kategorisi Sıklık Verileri.	67
Tablo 3.6. Funda’nın Evden Kaçması Olayında Mekânsal Mahremiyet Kategorisi Sıklık Verileri.....	68
Tablo 3.7. Funda’nın Evden Kaçması Olayında Enformasyon Mahremiyet Kategorisi Sıklık Verileri.....	68
Tablo 3.8. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak’ın Bulunması Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.	70
Tablo 3.9. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak’ın Bulunması Olayındaki Mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.	71
Tablo 3.10. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak’ın Bulunması Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.....	72
Tablo 3.11. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayındaki Kişisel Mahremiyeti Sıklık Verileri.	73
Tablo 3.12. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayındaki Mekânsal Mahremiyeti Sıklık Verileri.....	74
Tablo 3.13. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.....	75
Tablo 3.14. Evden Kaçan Fatma Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.....	76

Tablo 3.15. Evden Kaçan Fatma Olayındaki mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.....	77
Tablo 3.16. Evden Kaçan Fatma Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.	78
Tablo 3.17. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programının Tanımlayıcı Bilgileri.....	79
Tablo 3.18. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.	81
Tablo 3.19. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayındaki mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.	82
Tablo 3.20. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.	82
Tablo 3.21. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri. .	84
Tablo 3.22. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayındaki Mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.	85
Tablo 3.23. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.	85
Tablo 3.24. Kayıp Dursun Zehir Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.....	87
Tablo 3.25. Kayıp Dursun Zehir Olayındaki Mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.....	88
Tablo 3.26. Kayıp Dursun Zehir Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.	89

ÖNSÖZ

Türkiye’de büyük bir kitleye hitap eden reality show programları, uzun yıllardır hayatımızda yer almaktadır. Özellikle “sıradan” insanların hayat hikâyelerini sunan bu yapımlar, her türden bilgiyi kamuoyuna taşımaktadır. Bu çalışma, mahrem olan her bilginin yayın amacıyla kullanıldığı ve amaç ne olursa olsun her türlü içeriğin reyting malzemesi haline getirildiği reality show programlarına odaklanmaktadır. Çalışmada yoksulların mahkemesi olarak işlev gören, gözyaşı imparatorluğu üzerine kurulan, suç-polisiye reality içerikleri üzerinden bir gösteri malzemesi olarak kullanılan bireylerin mahrem bilgilerinin teşhiri; medya ve mahremiyet bağlamında ele alınmaktadır.

Çalışmada bana her türlü desteği veren ve bilgilerine sonsuz güvendiğim danışman hocam Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN’e sonsuz teşekkürlerimi ve saygımı sunuyorum. Lisans hayatımdan bu yana beni her zaman destekleyen, yardımcı olan, her zaman takipçisi olacağım sevgili eşim Öğr. Gör. Gökhan TOPAL’a, biricik dostum Edanur ÜRAL’a, yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Arş. Gör. Yağmur YILDIRIM ÇOLAK’a çok teşekkür ediyorum. Son olarak canım annem Müjgan ÖZTÜRK’e, babam Halit ÖZTÜRK’e, ablalarım Dilara ÖZGEN ve Uzm. Dt. Didem ÖZTÜRK’e, canım kardeşim Çağrı ÖZTÜRK’e, kuzenim Ozan Berk TOKSOY’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Yanımda olan, derdime derman olan herkese minnettarım.

Erzurum, 2022

Zeynep ÖZTÜRK TOPAL

GİRİŞ

İnsan, sembolik etkileşim yoluyla başlayan iletişim macerasında; aklını ve emek gücünü kullanarak baskı teknolojisi, kitaplar, gazeteler, telgraf, telefon, radyo, fotoğraf ve sinema gibi alanları ortaya çıkararak önemli bir seviyeye erişmiştir. Bu süreçte insan yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelen televizyon, kendinden önce var olan tüm teknolojik yenilikleri ve içerikleri kendi bünyesine eklemleyerek birbirinden habersiz ve uzak milyonlarca insanın aynı deneyimleri yaşamasına olanak sağlamıştır. Kültürel yapılanma içerisinde aileleri birleştiren ve en yakın komşu konumuna yerleşen televizyon, ana akım eğlence kaynağına dönüşerek çeşitli program türleri doğrultusunda reklam verenler için önemli bir pazar halini almıştır. İçerikleri besleyen programlar, kurgulanan formatlar bağlamında izleyicinin ilgi odağı olmaya başlamıştır.

1990'larla birlikte Türkiye'de yayın hayatına başlayan özel televizyon kanalları, televizyonculuk anlayışına farklı bir bakış açısı getirerek uluslararası formatları bünyesine katmaya başlamıştır. Yurtdışı menşeli bu türler, içerik özelliklerine Türkiye'deki izleyici etkileşimi de eklenince melez bir formata bürünmüştür. Televizyon programları çeşitlenmiş; şovlar, pembe diziler, flört, suç draması, yetenek show'ları, seyahat programları ve spor gibi konulara odaklanan, kültürel bir birleştiricilikle gerçek dünya sorunları doğrultusunda genel olarak "reality show" biçiminde ifade edilen bir tür ortaya çıkmıştır. Kültürel değişimlere hızlıca eklenilen, diğer türlere oranla ucuz ve kolay erişilebilen materyaller bağlamında reality show'lar; mahremiyet, röntgencilik, teşhircilik ve gözlenebilirlik adına halkın yönelimlerini de etkilemiştir. Böylece kamusal alanda görünür olma vaadiyle insanları cezbeden bu tür, etik sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda aşırılıklar çağı olarak adlandırılan 21. yüzyılda genelde televizyon, özelde ise reality show programları özel ve kamusal alan sınırlarının iç içe geçtiği bir alana dönüşmüştür.

Üç bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde televizyon program türleri ve bu türlerden biri olarak reality show programları ele alınmıştır. Bu doğrultuda reality show programlarının tarihçesi, özellikleri, benzeştiği türler ile dünyada ve Türkiye'deki durumu gibi konular üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bireysel anlamda özel ve kamusal alan sınırlarının belirsizleştiği mahremiyet kavramına odaklanılmıştır. Mahremiyetin boyutları,

mahremiyete ilişkin kavramsal yaklaşımlar ve mahremiyetin medya ile ilişkisi ele alınarak tartışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümde ise amaç önem, yöntem, evren ve örneklem ile varsayım ve sınırlılıkları içine alan metodoloji üzerinde durulmuştur. Bu bölümdeki analiz başlığında ise örneklem olarak belirlenen, Türkiye’de hafta içi her gün saat 10.00-13.00 saatleri arasında yayınlanan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” ve 16.00-18:45 saatleri arasında yayınlanan “Esra Erol’da” adlı programlar incelenmiştir. İçerik analizi yöntemiyle incelenen programların çözümlemesi için oluşturulan kategoriler; Fischer ve Hubner’ın *kişisel, mekânsal ve enformasyon* olarak üçe ayırdığı mahremiyet boyutlarına göre oluşturulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ VE REALİTY SHOW

1.1. TELEVİZYON PROGRAMLARI

Türk Dil Kurumu'na göre (TDK, 2022) televizyon, vericiden alıcıya aktarılan dalgaların ses ve görüntü şeklinde duyulmasını ve görünmesini sağlayan araç olarak tanımlanmaktadır. Aysel Aziz, televizyon yayını elektromanyetik dalgalar yoluyla bir olayın topluma ses, görüntü gibi bileşenlerin birlikte aktarılabilirdiği bir yayın türü olarak açıklamaktadır (2013: 6). Bu bağlamda televizyon, izleyicilerin hem duyma hem görme duyularına hitap eden bir teknolojik aygıttır. Televizyonun icadı, karmaşık bir süreç ile ilişkilendirilmektedir. Buna göre televizyonun icadı elektrik, telgraf, fotoğrafçılık, sinema ve radyodaki bir dizi icat ve gelişmeye dayandırılmaktadır. 1875-1890'dan başlayıp ilk halka açık televizyon sistemlerinin olduğu 1930'lara kadar dönemin kitle iletişim araçlarıyla kurmuş olduğu ilişki bağlamında televizyon, spesifik bir teknolojik girişim olmuştur (Williams, 2003: 38). Televizyonun ilk teknik buluşu, 1873 yılında İrlandalı telgrafçı Andrew May tarafından gerçekleştirilmiştir. Buna göre May, ışık dalgalarının elektrik akımına dönüştürülebildiğini, selenyum isimli maddenin elektriğe dirençli olduğunu ve bu direncin güneş ışığında daha da azaldığını kanıtlamıştır. May'in ardından 10 yıla yakın bir süre sonra Alman bilim insanı Paul Nipkow, bir resmin dönerken bir cihaz tarafından taranabilmesini sağlamıştır. Bu cihaz 'döner disk' olarak adlandırılmıştır. Bu cihaz, görüntünün başka bir yere aktarılmasını sağlayan ilk araç olduğu için televizyon tarihinde oldukça önemli bir gelişmedir (Aziz, 2013: 46-47).

1920'li yıllarda ilk televizyon yayın denemeleri Amerika'da olsada, ilk düzenli televizyon yayıncılığı İngiltere'de yapılmaya başlanmıştır (Avşar, 2005: 95). İlk televizyon programının kesin olmamakla birlikte, 1928 yılında bir radyo dramasından uyarlanan "The Queen's Messenger" olduğu kabul edilmektedir (Wilkes-Barre, Pa., 12 Eylül, 1928: 1).

İnsanoğlu tarih boyunca iletişime ihtiyaç duymuştur. Mağara çizimleriyle av seremonisinin imgeleriyle başlayan iletişim serüveni medeniyetlerin ve gelişen araçlar vasıtasıyla geniş coğrafyalara yayılmasına ön ayak olmuştur. Baskı, kitaplar, gazeteler,

telefon, radyo, fotoğraf, hareketli görüntünün kaydedilerek sinemanın ortaya çıkması ve sesin eklenmesiyle de iletişim önemli bir noktaya gelmiştir. Radyonun önemli bir içerik sağlayıcı olması ve televizyonun da insan hayatına girmesi içerikleri görüntülerle birleştirerek, iletişimin gücünü de arttırmıştır. Radyo büyüyüp popüler bir araç haline gelmeye başlayınca da tiyatro, müzik, haber vb. bir dizi program türü ortaya çıkmaya ve gelişmeye başlamıştır. İlerleyen süreçte ise radyodaki program türleri televizyona taşınmaya başlanmıştır (Roman, 2005: 11). Televizyon, ses ve görüntünün birleşmesiyle radyonun üstünlüğünü yerinden etmiştir. Televizyon görüntüyle mesajını ileterek her türlü hedef kitleye ulaşmaktadır. Radyo sınırsız ve fiziksel ortamlardan kopuk olma özelliğinin yanı sıra mekânlar veya olayların aktarımını sağlarken ses uyaranlarını kullanmaktadır. Diğer yandan televizyon programları ses unsuruna ek olarak görsel mekân tasarımı, konuklar, oyuncular veya sunucuların fiziksel olarak görsel şovunu içermektedir. Radyoya göre zor ve maliyetli bir süreç olan, tiyatroya canlı performans değerini mekanik olarak birleştiren televizyon; yazar, yönetmen, kamera ve çeşitli uyaranlarla izleyicinin dikkatini ve duygularını belirli bir uyarana yönlendirebilmektedir. Bu yönlendirme, senaryodaki belirli bir anın kamera aracılığıyla yakın çekim, yakınlaştırma, bölünmüş ekran gibi birtakım tekniklerle yapılmaktadır (Hilliart, 2015: 8-10). Kamera bu işleviyle, ekran başındaki izleyicinin stüdyoda bulunan seyirci veya konunun hareketlerine, kolaylıkla erişim sağlamasına olanak tanımakta ve izleyiciyi etkisi altına almaktadır.

Zaman içerisinde insan hayatının önemli bir parçası haline gelen televizyon, birbirlerinden uzak milyonlarca insanın ortak deneyimler yaşamasını sağlamaktadır. Pembe diziler, dedektif hikâyeleri ve aile komedileri gibi hikâye anlatımına dayalı çeşitli içerikler, radyodan televizyona geçmiş; görselliğin hammadde olarak kullanıldığı içeriklerin sayısı artmış ve bu içerikler televizyon program türleri üzerinden tanımlanmaya başlanmıştır.

Televizyon, ilk yıllarında kültürün kurtarıcısı olarak görülmüştür. Geliştirmeye devam ettiği çeşitli formatlar vasıtasıyla insanları yeni yollarla eğlendirmeye başlayan televizyon, yeni bir hikâye anlatıcılığını görev edinmeye başlamıştır. Bu amaç doğrultusunda televizyon programları, kurgu yoluyla çok farklı materyal ve görselleri birbirine eklemleyerek izleyiciye sunmaktadır. İzleyiciler ortak bir payda olarak eğlence odağında bir araya gelmektedir. Bu anlamda izleyiciler tıpkı dini törenlerin sağladığı

arınma arzusuna ve doyum hissiyatına televizyonla ulaşmaktadır. Bu arzu, yıllar geçtikçe kablodan uyduya taşınan yayıncılıkla birlikte gelişmiş, buna bağlı olarak program çeşitliliği artmış ve televizyona erişimin kolaylığı çerçevesinde izleyicinin de değişimini sağlamıştır (Eboch, 2015: 9-10). Ayrıca farklı türlerde üretilen programlar her yaştan izleyiciye sunulmakta ve hedef kitlesini genişletmektedir.

Televizyon; gerçeği ve kurgusal dünyayı birleştirerek izler kitleyi bilgilendirmekte, temsil sağlamakta ve ikna ederek izleyiciye program yapısını aktarmaktadır. İzleyiciler görüntüleri algılar, yorumlar, kabul veya reddederler. İzleyiciler, hayali veya gerçek fark etmeksizin televizyon içeriklerine gülme, şoke olma, endişelenme, rahatlama gibi duygularla cevap vermektedir. Televizyonda her yeni program yeni bir tür sunarak ağını genişletmektedir. Televizyon programları, yaratıcılığı çerçevesinde melez türler üretir. Örneğin ‘docudrama’ (belgesel drama), ‘dramedy’ (drama) gibi türler televizyon programları açısından kendi içinde türetilmiş çeşitli özelliklere ayrılan programlardır (O’Donnell, 2016: 143).

1.2. TELEVİZYON PROGRAMLARINDA TÜR KAVRAMI

İnsanlar dünyayı anlamlandırmak ve anlamlandırmayı kolaylaştırmak adına sınıflandırma ve denetleme düzleminde varlıkları özelliklerine, farklılıklarına ve benzerliklerine göre türlere ayırmıştır. Doğa bilimleriyle başlayan sınıflandırma işlemi 17. yüzyılda sanat ve kültürel alana da geçmeye başlamıştır. Bu doğrultuda tür sözcüğünün kökeni Fransızca “*aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu*” anlamına gelen “*genre*” sözcüğüne dayanırken (Abisel, 1995: 14), TDK ise bu kavramı “*çeşit ve cins*” anlamlarıyla tanımlamaktadır (TDK, 2022). Tarihsel olarak, ‘tür’ terimi, paylaşılan özellikler temelinde bir araya getirilebilen metinleri ifade etmektedir. Bu nitelikler, geleneksel olarak metinlerin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen ve bir metni türüne göre (örneğin bir roman) ve bir türü kendi iç özelliklerine göre (örneğin karakterler ve olaylar etrafında düzenlenmiş tek yazarlı bir düzyazı eseri) tanımlamanın temelini oluşturmaktadır. Tür kavramı, metinlerin edebiyat, tiyatro ve film gibi yerleşik estetik biçimler içinde sınıflandırılmasında da etkili olmuştur. Steve Neale, film türünün ayrıntılı çalışmasında, türün metin temelli anlayışının ‘*izleyicilerin sinemaya getirdiği belirli beklenti ve hipotez sistemlerini*’ (Neale, 1990: 45–66) içerecek şekilde genişletilmesine odaklanmıştır.

Televizyon programları genellikle kategorilere ayrılmaktadır. Bu anlamda televizyonda pembe dizi, haber programları, oyun gösterisi, suç draması, komedi programı gibi konu ve işleyişlerine göre çeşitli türlerden bahsedilmektedir. Türler izleyicilerin kişisel tercihlerine rehberlik ederek genel ayrımları kullanırken (Kavka, 2012: 6-7) izleyici bu türler vasıtasıyla seçim yapmaktadır. Jason Mittell, tür tanımlarının genellikle elle tutulur "gerçek dünyaya" sahip olduğunu belirtmektedir. Türler geleneksel olarak metinsel bileşenler olarak ele alınan metin kategorileri olmasına rağmen, metinler kendi kategorizasyonlarını belirlemekte, içermekte veya üretmektedir. Metinler, türlere özgü işaretler taşısalarda, metnin kuralları türü tanımlayan bir nitelik değildir (Mittell, 2004: 1). Türler genel kategoriler, tanım, yorumlama ve söylem bağlamında ele alınmakta ve değerlendirmeye tabii tutulmaktadır. Mitthel'e göre "*tür izleyiciler için çok önemlidir çünkü türler ana yol işlevi görerek televizyon izleyicilerini medya metinleri arasında konumlandırır*" (Mittell, 2010). Televizyon program dünyasında tür sınıflandırmaları, izleyici açısından izleyeceği içeriğe kolayca ve doğrudan ulaşmasını sağlarken diğer bir yandan televizyon yapımcılarının program düzenini ve akışını kolaylaştırmakta ve hedef kitleyi oluşturmada kolaylık sağlamaktadır. Bilinçli televizyon izleyicisi oluşumunda türler önemli bir yere sahip olmaktadır.

Medya araştırmaları yapıldığında çıkan sonuca göre; izleyici kitlesinin küçük bir kısmı televizyonda izleyeceği programın içeriğini ve türünü seçerken büyük bir çoğunluğu seçici değildir. Çoğunluk, herhangi bir içeriği veya sıkıcı olmayan bir programı izleme eğilimi içindedir. Büyük bir kitleyi ekrana bağlayan televizyonunun içeriği ve mesajları ise asgari orana göre seçilmektedir (Castells, 2008: 437). Mittell tür kavramını işlerken "*reality TV tam teşekküllü bir televizyon türü müdür?*" sorusunu sormaktadır. Ona göre, bazı metin eleştirmenleri reality TV'nin oyun da dâhil olmak üzere diğer türlere dayanmaktadır (şovlar, pembe diziler, flört şovları, suç draması, yetenek şovları, seyahat programları ve spor). reality TV'nin ise bir tür olarak temel birleştirici özelliğinin herhangi bir metin ögesinde değil de reality TV anlatısının geniş dolaşımli oluşuyla kültürel ortaklıkları anlamlandırılmamızı sağlayan bir kategori olduğunu ifade eder (Mittell, 2004: 197). Bir tür olarak reality TV, kategori olarak geniş kültürel dolaşımı ve düzenli tekrarlarla yinelenmektedir. Bu amaçla reality TV'nin üretim normları gerçek dünya sorunlarına eklenilerek popülerleştirilmiştir.

1.3. TELEVİZYON PROGRAM TÜRLERİ

Televizyon, birçok farklı yayın formatını içerisinde barındıran bir multimedya ortam yapılanmasına sahiptir. Bu bağlamda kökleri Aristoteles'in De Poetica'sına (Poetika) dayanan tür kavramı, medya teorisini Douglas Kellner'e göre kodlanmış formüller ve kurallar algoritmasıdır. Kellner'in bu anlatısına göre, türün oluşumunda metnin kendisi, metnin yaratıcıları ve üreticileri doğrultusunda bu içeriklerle neler yapıldığı ve metnin üretildiği toplumun kültürel alıcıları etken rol oynamaktadır (Kellner, 1980) .

1.3.1. Haber Programı

Haberler genel olarak “güncellik, önem, yakınlık, çatışma, değişim, eylem, somutluk, sonuç” unsurlarını içermektedir. Haber raporlaması süreçlerinde gerçek görüntüler, muhabirlerin aktarımı, haber sunucusunun yorumlayıcı ve yaratıcı durumları izleyiciye aktarılmaktadır (O'Donnell, 2016: 157). Haber programları, yaşanan gelişmelerin çeşitli ekipmanlarla (kamera, mikrofon gibi) ‘gerçeklikle’ aktarılması olarak tanımlanabilir (Özkök, 1982). Yurt dışında ve yurt içinde meydana gelen olayları görüntülü olarak belgeleyen, izleyiciye aktaran, kamuyu bilgilendiren gerek aydınlatıcı gerek uyarıcı gerekse siyasi gelişmeleri aktaran programlardır. Haber değeri taşıyan güncel olaylara dayanan haber programları, dinamik yapısıyla sosyal, siyasi, aktüel ve kültürel içeriğe sahiptir (Demircan, 2000: 189).

Gerçekleşen olayları aktaran televizyon haberleri yakınlık ve önem derecesine göre ayrılmaktadır. Bu doğrultuda olayların göreceli önemi güç ve mesafe kriterleriyle ölçülmektedir. Buna göre bir olay toplumu ne kadar etkilerse, toplumdaki güç de o kadar fazla önem kazanmaktadır. Dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan ve oradaki toplumu etkileyen olaylar da televizyon haberlerine konu olabilmektedir. Haber programları, uydu teknolojisinin getirmiş olduğu avantajlarla anlık malzeme sağlayarak “gerçek zamanlı” erişim sağlayan bir haber çağına zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda televizyonun sunduğu canlı yayın özelliği, haberlerin kanıtlanabilirliğini arttırmakta ve haberi anında çok sayıda kişiye eş zamanlı olarak ulaştırabilmektedir (Ellis, 1999). Günümüzde televizyon kanallarının çoğunda sabah ve akşam olmak üzere yapılan haber programları da bulunmaktadır. Bunun yanında bazı kanallar gün ortasında da sıcak gelişmeleri

aktarabilmektedir. Ayrıca kanallardaki çeşitliliğe dayalı olarak sadece haber programlarından oluşan haber temalı kanallar da yayın hayatına devam etmektedir.

1.3.2. Konuşma ve Tartışma Programı

1930'ların başlarında yerel bir radyo istasyonda bir disk jockeyi olan John J. Anthony, dinleyicilerinin yorum ve sorularını almak için onu aramalarını söyleyerek bir girişimde bulunmuş ve böylece radyoda yapılan ilk çağrı programıyla yenilikçi bir tür ortaya çıkmıştır. Bu program türünün öne çıkmasının bir başka yönü de tartışma veya panel biçiminde gerçekleşmesidir. Konuşma programlarının önde gelen bir diğer örneğini ise Chicago Üniversitesi tarafından 1931'de Yuvarlak Masa Toplantısı isimli yerel bir radyo programı oluşturmaktadır. Bu programları takiben canlı yayına alınan konuklarla sohbet programları yapılmaya başlanmış ve bu tür, popüler bir hale gelmiştir. Televizyonla birlikte konuşma ve tartışma programları teknolojinin vermiş olduğu imkânlarla gelişerek komedi ve eğlencenin bir karışımı olan gece geç saatlerde, sabah veya öğleden sonra yayınlanan programlara dönüşerek gelişme göstermiştir. Konuşma, röportajlar, siyasi paneller ve tartışma kombinasyonlarıyla içerik şekillenmeye ve zenginleşmeye devam etmiştir (Roman, 2005: 194-200). Dolayısıyla konuşma programları, konuk alınarak yapılan röportajlar veya belirli bir konu üzerinden yapılan sohbetlere dayandırılan bir program türüdür.

Tartışma programları ise güncel ve genel konular hakkında, genellikle canlı yayın yapılarak kamuoyunu bilgilendirmek amacıyla yapılan yayınlardır. Livingstone ve Lunt'a tartışma programlarına yönelik olarak insanların ilgisini çekecek konulardan stüdyo ortamında, sunucusunun yönetimi altında uzmanlar ve davet edilmiş insanlar ile yapılan programlardır. Bu program türünde sunucu, seyircilerin arasında dolaşarak katılım için teşvik eder ve farklı fikirler ve tecrübeler tartışılır (Livingstone ve Lunt 1994'ten akt, 2012, Gürer: 1).

1.3.3. Sağlık Programı

ABD'de 1950'li yıllarda gelişen bir tür olan sağlık programları, 2000'li yıllarda etkisini artırarak sağlıkla ilgili merak edilenlerin basitleştirilmiş bir şekilde izleyiciye aktarıldığı programlardır. Genel olarak sabahları yayın yapan sağlık programları, bir

hekim tarafından veya hem hekim hem de medyatik bir sunucuyla ekranlara gelmektedir. Bu programlar; sağlık kuruluşları ya da hekimlerin reklamının yapıldığı, canlı yayına katılan izleyicilerin şikâyetlerinin dinlendiği veya herhangi bir hastalığa sahip bir izleyicinin tedavisinin anlatıldığı bir tür olarak görülmektedir (Atabek, Atabek, & Bilge, 2014). Canlı yayında hastalıkların ve hastalıklara ilişkin tedavi süreçlerinin izleyicilerin anlayacağı bir dil ile aktarıldığı bu programlarda bazı durumlarda çeşitli faydalı bitkilerle ev yapımı ilaçlar da ele alınmaktadır. Seyirciler gerek stüdyodan gerekse telefonla çeşitli sorular sorarak yayına katılım sağlamaktadır.

1.3.4. Yarışma Programı

Kökeni radyo programlarına dayanan yarışma programları, başlarda Amerika’da dinleyicilerin katıldığı ve doğru yanıt verilirse para veya hizmet ödülü kazandığı bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Televizyonun gelişmesiyle görselliğin hâkim olduğu ekrana geçiş yapan bu türde, bir veya iki sunucudan, yarışmacılardan, stüdyoda misafir edilen izleyici ve yarışmacıların yakınlarının yer aldığı gözlemlenmektedir. Heyecan duygusunun doruklarda olduğu ve kazanmanın sevinci veya kaybetmenin üzüntüsü hem stüdyodakiler hem de ekran başındaki izleyiciler açısından ilgiyi dinamik kılmaktadır (Altunay, 2009: 51). McQueen (McQueen, 1998) yarışma programlarını kategorize ederken; ünlü kişilerin katıldığı yarışmalar, bir konuda uzmanlık gerektiren yarışmalar, popülerliği yüksek yarışmalar ve entelektüel bilgi birikimi gerektiren yarışmalar olarak ayırtmıştır. Ünlü insanların katılımı izleyici açısından merak, hayranlık duygusu uyandırmasıyla; uzmanlık gerektiren yarışmalar ilgili alanda ayrıntılı bilginin açıklanmasıyla; entelektüellik gereken yarışmalar genel kültür bilgisinin çekiciliğiyle; izlenmesi yüksek olan yarışmalar ise heyecan, eğlence, üzüntü gibi pek çok duygunun aynı anda izleyicilere aktarılmasıyla dikkat çekmektedir.

1.3.5. Yemek Programı

Yemek programları, alanında profesyonel olan ünlü şeflerin yaptığı çeşitli yemeklerin tarifinin detaylı olarak paylaşıldığı bir program türüdür. Programda bilgi ve becerilerini paylaşan şefler, yemek sunumunu yaparken bunu, bir eğitim biçiminde gerçekleştirmektedir (Aldemir, Işkın, & Şengel, 2021). Yemeği yapan şef, her türlü bilgi

ve tekniği paylaşmaktadır. Yemek programları televizyonda yarışma formatlarıyla harmanlanarak şef olan jürilerin çeşitli yerlerden katılım sağlayan yarışmacıları puanlaması ve ödüllendirmesine dayalı bir içeriğe de evrilmiştir. Stüdyo ortamında sağlanan ‘mutfak simülasyonu’, yarışmacıların yeteneklerini sergiledikleri mekân olmaktadır. Hem öğretici hem de heyecan unsurlarıyla harmanlanan bu tip yemek programları çok geniş bir kitleye ulaşmaktadır.

1.3.6. Eğence Programı

Yapısal olarak eğence programları birçok türü içinde barındırmaktadır. Magazin programları, diziler, yarışma programları gibi birçok program eğence unsurlarını içermektedir. Aynı zamanda eğence programı olarak durum komedileri de (Sitcom) bir program türü olarak ele alınabilmektedir. Eğence programları ilk olarak 1930-1940'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ticari radyolar tarafından yayınlanmaya başlanmıştır. Sitcom'ların temsil ettiği kurgusal dünyalarda radikal dönüşümler yaşanmamaktadır. Her bölümde ev, iş ve aradaki günlük yaşam rutininin yeniden üretildiği gözlemlenmektedir. Durum komedisi veya sitcom, mizah yoluyla karı koca, kardeşler, geniş aile veya arkadaşlar arasındaki ilişkilerin çeşitli dinamiklerini aktaran bir televizyon program türüdür. Karakterleri, ailenin samimi bir parçası olarak güldürü unsurları ve zekice tasarlanmış repliklerle izleyici karşısına çıkmaktadır (Roman, 2005: 93).

1.3.7. Spor Programı

Televizyonda yayınlanan spor programları sporcuları ve oyuncularıyla gerek canlı gerekse bant yayın olarak büyük izleyici kitlesine sahip bir türdür. Spor spikerleri oyunlar ve oyuncular hakkında yorum yaparak programı canlı tutmaktadır. Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon, izleyicide yarattığı heyecan unsuruyla coşku ve ulusal gurur duygularının da bir araya gelmesi noktasında önemli bir araç haline gelmiştir. Ćarpıcı olguların yoğun bir şekilde yer aldığı spor program türlerinde futbol, tenis, beyzbol, basketbol, atletizm, araba yarışı, golf gibi sonucu ancak müsabakanın bitişinde görülebilecek unsurlar nabızı ve dolayısıyla dikkat çekiciliği artırmaktadır. Son saniyeye kadar heyecan pompalayan bu tür, izleyicilerinin 18-45 yař arası olması ile birlikte reklam verenlerin de ilgisini çekmektedir. İzleyici, canlı olarak yayınlanan müsabakaların her

anına tanıklık ederken aynı zamanda taraftarın coşkusuna da tanıklık etmektedir (Roman, 2005: 271).

1.3.8. Diğer Program Türleri

Yukarıda belirtilen program türleri haricinde belgesel, polisiye/suç, dini, magazin gibi pek çok program türü de bulunmaktadır. Tematik yayıncılığın önemli bir kolu olan belgesel program türlerinde ise politik, sosyal, kültürel, ekonomik bağlamlar ele alınmaktadır. Gerçek ve hakikat sorgulanıp ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Ancak reklam ve gelir konusunun diğer türlere göre, göreceli şekilde alt düzeylerde kalması nedeniyle ticari televizyon ağları tarafından pek tercih edilmemektedir. Polis/suç program türleri ise Hollywood sineması tarafından ideolojik formuyla polise karşı duyulan güvensizlik ve olumsuz atmosferi iyileştirmek adına kurgulanan ve 1970'lerle birlikte prime-time TV kuşağının en çok tercih edilenleri arasına girmiştir. Soap opera tür ise günümüzde pembe dizi kuşağıyla etkileşimde olan, hiç bitmeyen karmaşık aşk ilişkileri, aile sorunları gibi konularla bağlantılı ve erotik öğelerle kuşatılmış kadın ve erkek karakterler üzerinden inşa edilen bir türdür. Bu türün hedef kitlesini ergenler, ev kadınları ve orta yaş üstü izleyici kümesi oluşturmaktadır. En çok tercih edilen bu program türlerine ek olarak; günümüzde alt bir etkileşim türü olarak manevi ve ruhani konulara yer verilen dini program türleri bulunmaktadır. Bununla birlikte ev içi mahremiyet ve teşhirin sınırlarını aşan magazin program türleri ile şov dünyasının ünlü ve balon öykülerinin aktarım alanı olarak güldürü program türleri gibi programlar da diğer program türlerinden bazılarıdır.

1.4. REALITY SHOW PROGRAMLARI

Televizyon hakikati tanımlamak, açıklamak, anlatmak, anlaşılır kılmak, marjinalleştirmek veya spekülasyon yapmak için gerçekliği işlemektedir. Bu gerçekliği konu alan programlar sadece haberlerde ve güncel olaylarda değil, aynı zamanda sohbet şovlarında, pembe dizilerde, belgesellerde ve drama gibi türlerde içerik konusu olarak ele alınmaktadır (Ellis, 1999). Mark Fishman ve Gray Cavendar, tarihsel bağlamda reality türlerin gelişimine 1930'ların radyo suç programları, 1940'ların suç vakaları, 1950'lerin polis dosyaları veya gazete içeriklerini konu alan dedektif filmlerinin önemli katkılarda

bulunduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte Fishman ve Cavendar’a göre 1960 ve 1970’lerde gerçek suçları öne çıkaran ve gerçekçilik iddiasında bulunan programların çoğalması televizyonda popüler hale gelmiştir (1998: 8-9). Reality TV 1990’lardan itibaren tüm dünyada satılan polisiye, sağlık, eğlence, evcil hayvan anlatıları gibi geniş bir yelpazede, çok çeşitli konuları içine alan bir alan olma özelliği taşımaktadır (Hill, 2005: 2).

Gerçekçilik kavramı, televizyon kurumlarında ve izleyiciler için bir değer standardı olarak işlev görmektedir. Ancak çok anlamlı olan “gerçekçilik” sözcüğü hem günlük konuşma dilinde hem de tarihsel ve eleştirel periyotta birçok farklı şekilde görünür olmaktadır. Bu kavramın bir anlamı, temsil edilenin referansına odaklanırken: gerçek sahnelerin, yerlerin ve insanların hayali veya kurgusal olanlardan ziyade temsil çabasını oluşturur. Bu doğrultuda gerçeği işleyen programların yanında bir de gerçeği yansıtan türler bulunmaktadır (Ouellette, 2014: 97). Televizyon temsillerine yansıyan gerçeklik, günlük yaşamın gösterisi olarak varsayılmaktadır. Bu bağlamda televizyonun gerçekçi yapısındaki işlevlerinden biri sıradan ve önemsiz olanı belgeleyerek izleyicilerine olanı yansıttığı için gerçek hissettiren bir temsili eşleştirmek ve aktarmaktadır. Bu noktada medya, parçası olduğu kültürü belgeleme, kaydetme ve yansıtma rolü hususunda televizyonun bu işlevini kullanmaktadır.

Kamu hizmeti yayıncılığı kapsamında örneğin haber, spor kapsamı ve belgesel içeren karma bir programın yanında aynı zamanda drama, komedi ve oyun şovları gibi eğlence programlarına da yer verilmektedir. Çünkü toplumu temsil etmek yalnızca çeşitli kültürel formların ve insan manzaralarının resmini sunmayı içermemektedir. Ayrıca bu insanların nasıl yaşadığı, kamusal siyaset ve güncel olayları içeren dünyada neler olduğu, tutum ve alışkanlıkların işlenmesini de içermektedir (Ouellette, 2014). Reality TV programları, çeşitli türlerin kapsayıcısı olarak kurgusal olmayan içeriği ifade etmektedir. Bu nedenle izleyiciler tarafından yaygın olarak anlaşılan programın gerçekleri içerdiği ve kurgunun olmadığı yönündedir. İzleyiciler için haberler ve belgeseller ilk ve hala en tanıdık, kurgusal olmayan gerçekliğe dayalı televizyon türüdür. Belgesel, güçlü bir tarihsel geleneğe sahip başka bir türdür. Dünyayı belgelemek ve insanların gerçek yaşamlarını ve deneyimlerini gözlemlemek kamu hizmeti yayıncılığının gelişiminin bir parçası olma özelliği taşımaktadır (Hill, 2007: 3).

Günümüz dünyasında popüler kültüre eklenerek, haftalarca izleyiciyi ekrana kilitleyen konuların başında gerçekliğe dayalı adliye, polis ve suç unsurlarının yoğunlukla işlendiği konular yer almaktadır. Suçun aşırı temsil edildiği bu tür, izleyicilere "suçlu ve suçluların gerçek video görüntülerini veya yeniden canlandırmalarını" sunarken izleyicilere de programa telefon ile bağlanıp olayları yönlendirme fırsatı vermektedir (Oliver ve Armstrong, 1998: 20). Bu deneyimle halk suçları sadece izlemek yerine çözmekten de kendini sorumlu hissetmeye başlamaktadır. Ancak genel olarak bu programlar kamuoyunda suç, suçlu ve mağdur tablosunu çizen medya biçimleri arasında yer alsa da kurumsal ve siyasi suçları görmezden gelmektedir. Bunun yerine şiddetli cinayetler, cinsel suçlar, çocuk istismarları, insan kaçırma gibi gerilim yaratan suç hikâyelerinin sunumundan beslenmektedir (Dobash ve diğerleri, 1998: 38). Bu programlar suçu ciddi bir toplumsal sorun olarak sunmakta ve toplum üzerindeki belirsizlikleri, kırılmaları, düzensizliği, disiplini, itaatkâr ve ahlaklı bir birey özneliği bağlamında kolluk kuvvetlerine destek olmak gibi kamusal ölçekli bir değere indirgemektedir. Bununla birlikte reality show programları, izleyicilerin suçluların tutuklanmalarını izlemekten keyif almalarını ve bunu kötüye karşı kazanılmış bir zafer olarak kodlanması bağlamında bir tür eğlence şeklinde sunmaktadır (Oliver ve Armstrong, 1998: 31).

Reality programları genel olarak haber ve eğlence programlarını da içinde barındırmaktadır. Bu programlarda daha çok toplumsal olaylar üzerindeki suç ve mağdur öznelerine odaklanılmaktadır. Ancak ele alınıp işlenen konular gerçek vakaları yeniden kurgulayarak aktarırken hükümetin yetersizliklerine karşı eleştirel ve bağımsız bir duruş sergilemekte yetersiz kalmaktadır (1998: 10-11). Bu programlar, eleştirel olmak yerine devlet ve onun ideolojik aygıtları olan polisle iş birliği yapmayı tercih etmektedir. Karşılıklı çıkara dayalı bu iş birliğinde programlar, yasal kaynaklara veya bilgi çeşitliliğine erişme meşruiyeti kazanırken bu durum, programı izleyiciler gözünde kahraman konumuna yükseltmektedir.

1.4.1. Reality Show Programlarının Tarihçesi

Allen Funt, İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD Ordusu Muhabere Kolordusunda bulunan askerleri radyo programı için mikrofon başında ses almaya başlayınca askerlerin kaydedildiklerini bilmediklerinde daha samimi konuştuklarını keşfetmiştir. Ayrıca Funt,

orduda bulunan "gizlenecek kadar küçük olduğu için fark edilmeyen" kayıt cihazlarıyla farklı bir çağın kapılarını aralamıştır (Zimbardo 1985: 44). Bu bağlamda Allen Funt (1948) popüler radyo programı olan “Candid Microphone”u “Candid Camera” olarak televizyon ekranına uyarlaması ile reality TV programlarının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Funt'ın önderliğinde medya eğlence sektörünün hizmetine sunulan gizli mikrofön kavramı doğmuş ve dinleme yoluyla "günlük konuşmanın güzelliğini kaydedecek bir program" yaratmanın temelleri atılmıştır (Funt ve Reed, 1994, akt. Nadis, 2007: 18). Allen Funt, Candid Camera ile birlikte gözetleme araçlarını eğlenceyle ilişkilendirerek “psikolojik, sosyolojik bir çerçeve” içinde üretmeye başlamıştır (Funt 1971: 257). Sanat, bilim, tiyatro ve pedagojiyi birleştiren Funt, 1950'ler ve 1960'larda kitle iletişim araçlarının teknolojik temelinden ve kültürel bağlamından yararlanarak bilimsel söylemi popüler hale getirmeye ve belgesel taktikler aracılığıyla gözetim olgusuna yatırım yapmaya başlamıştır (McCarthy 2004: 27).

1990'ların ortalarında popüleritesini artıran realite TV, 1980'lerin sosyo-politik ve endüstriyel yapılanmasından etkilenmiştir. 1980'lerde Batı dünyasında siyasi düzlemde geniş kapsamlı değişimlerin etkileri görülmüştür. Ronald Reagan (ABD başkanı, 1981-89) ve Margaret Thatcher'ın (İngiltere Başbakanı, 1979-90), sosyal, politik ve piyasa ekonomisini muhafazakâr politikaları altında ilkelendirmiştir. Bu doğrultuda ABD ağ televizyonu endüstrisi, kendisini değişen izleme alışkanlıkları ve zevkleri pazarında bulmuştur. Kevin Glynn'in de ifade ettiğı gibi *"ortam bir zamanlar olduğundan daha geniş çeşitlilikteki sosyal beğeni oluşumlarına hitap etmek için stratejiler geliştirmiştir"* (2000: 161).

Sony ve JVC (Japanese Victory Company)'nin 1983'te kişisel kullanım için taşınabilir video kameralarını ve kasetlerini piyasaya sürmesiyle birlikte de gerçeklik her birey tarafından üretilebilir hale gelmiştir. Çağdaş olarak kendini aktaran batı kültürü tarafından bu yapılanma öznel, mahrem ve kültür için üretilen hakikat rejimini kanun ve düzen kültü bağlamında seyirlik bir düzlemde konumlandırmıştır. Bu anlayış ben ve öteki algısının temelini de oluşturmuştur. Böylece toplumsal ya da kişisel güvenlikle ilgili endişelerin arttığı bir ortamda, kanun ve düzen ideolojisi ötekilere karşı paranoyak bir korku yaratmaya başlamıştır (Goodwin 1993: 27). Kahramanların ve kötü adamların medya içerikleriyle kurgusal aktarımı suçluları sosyal sapkınlar olarak bir suskunluk sarmalı içerisinde bireyselleştirmektedir. Devletin kolluk güçlerine ise bir kutsiyet

bahşedilerek onlar tarafından uygulanan eylemsel ya da duygusal şiddete karşı çıkmamaktadır (Donovan 1998: 125).

2000’li yıllarla birlikte milenyum çağına ait bir anlayış ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ölçüğe kadar yayınlanan birinci nesil reality program dünyası bulundukları ortamlarda sıradan insanları gözlemlemekle yetinirken, ikinci nesil reality show’lar artık rekabetçi bir ortam üretmeye başlamıştır. Andrejevic’e (2014) göre sıradan bireylerin tek düzeyliğinin dramını artırmak için rekabetçi bir ortamda gerçekleştirilen gerçeğin çekiciliğinden yararlanılmaya başlanmıştır. Sosyal gerçeklik simüle edilip televizyon ekranlarında yeniden yaratılarak program aktörlerinin etkinlikleri kapsamlı bir şekilde yirmi dört saat gözetime olanaklı hale getirilmiştir. Gerçek, kurgu, özel ve kamusal kimlikler, özgünlük ve kişiler arasındaki söylemsel ayrım çizgisi geçirgen hale gelmiştir.

İnsanların hayatlarına eklenmeye başlayan reality show programları, rekabet unsuruyla birlikte katılımcılara meydan okuma şansı tanımaya başlamış, reyting getirisini de etkileyerek bu türleri satılabilir meta haline getirmiştir. Rekabetçi unsura yer veren programlarının ardından reality TV flörtleşmenin başını çektiği farklı bir formatı da ortaya çıkarmıştır. Flört konulu bu programlar romantik bir dram içermektedir. 1965 yapımı *The Dating Game* adlı flört programı 1999’a kadar televizyon ekranlarında kalarak *Blind Date* (ITV, 1985–2003) ve *Perfect Match* (Network Ten, 1984–) adlı programlara da ilham kaynağı olmuştur.

Televizyon endüstrisi reality içeriğiyle farklı yaptırımları; şarkı söylemek (*Idol* serisi - 2001), dans etmek (*So You Think You Can Dance?* FOX - 2005) modellik (*Top Model* serisi - 2003), aşçılık (*Top Chef*), moda tasarımı (*Bravo/Lifetime* - 2004) gibi programlar küresel ekonomik arenada üçüncü nesil reality show programlarını temsil etmektedir. Bununla birlikte bu tür program içerikleri sıradan insanlar üzerinden üretilmektedir. Yapımcılar, koreograflar, stilistler, makyaj sanatçıları gibi araçsallaşmış varyantlarla birlikte teşhir üretim mekanizmalarının bir unsuru haline gelmiştir. Günümüzde insanlar, reality TV programları vasıtasıyla bir yıldız olmayı arzulayabilmekte, sıradan insanlar olarak karşılıklı bir ilişki ağı içerisinde işlev görmektedir (Turner 2010: 13). Bu noktada ünlülerin sıradan insanlar gibi, sıradan insanların da ünlüler gibi davranmasına özen gösterilmektedir. Ayrıca reality TV’nin

teknolojik yapılanması, bireylere yönelik bir tehdit aracı ya da röntgencilik için kullanılan bir saha olmaktan ziyade kişilerin kendilerini ifade etme ortamına dönüşmüştür.

Görsel ve işitsel malzemelerin işlenip ayrıştırılması televizyon program türlerinin oluşum sürecini belirlemektedir. Ancak televizyon içerikli yapımlar yayıncı, yapımcı ve de izleyicilerin istek ve talepleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu bağlamda üzerinde düşünülen formatlar tür olgusunun sürekliliğini belirlemektedir. Yapısı gereği tür oluşumu, maddi bir yapılanma nedeniyle sürekli melezleştiren televizyon platformunda reality TV programlarında işlenen içeriğin ham, olduğu gibi ya da el değmeden açık bir şekilde aktarılacak işlev gördüğü fikrine dayanmaktadır. Bu yapılanma John Corner'a göre "factual programming" yani yaşanmış, gerçek olaylar olarak tanımlanırken Dictionary of New Media'da ise 1980'li yıllarda başlayan, ucuza mal olan ve haber programlarından türeyen eğlence programı türü olarak tanımlanmaktadır. Reality programları röportaj, belgesel ve soruşturmacı haberlerin bir araya getirilmesiyle, haberin eğlence formuna dönüşmesi olarak da ele alınmaktadır. Bu noktada reality show programları hayatın içinden gerçek hikâyelerle metin oluşturan, sıradan insanları konuk olarak merkeze alan bir program türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Maliyetin ucuz olması, sıradan insanların özne konumunda sunulması, programda yer alan insanların herhangi bir maddi talepte bulunmaması, tanık ifadeleri ve de kurgusal vtr'lerden çok röportajların olması bu türün önemli yönleri arasındadır. Genellikle yüksek reyting alan bu programlarda hayatın içinden; merak uyandırıcı, çok karşılaşmadığımız ilginç olaylar veya kişiler, katil-maktül ilişkileri, tele-porno ve benzeri dikkat çekici unsurlar yer almaktadır.

Edwards reality televizyon türünü getiri maliyetine göre yüksek olan, pazarlanabilinen bir format olarak yorumlarken (Edwards L., 2013: 4) Dovey'e göre bu programlar, ticari arzuların hedeflendiği ancak kamu hizmeti illüzyonuyla alakalı bir sunum olma özelliği taşımaktadır (Dovey, 2000). Bignell bu durumu toplumların kültürel arzuları noktasında televizyonun "gerçeklik" sorunsalı üzerinden açıklarken Hall; izleyicinin kendisini, olayın içerisinde yer alan bireylerle özleştirdiğini, ancak asıl meselenin kendileri gibi olan insanlar üzerine odaklandığını belirtmiştir (Hall, 2009: 516). Andrejevic reality içeriklerin TV, sinema ve sitcom gibi kurgusal işleyişinden sıyrılarak kendine has bir özgünlük kazandığını vurgulamıştır. Bu bağlamda gerçeklik ideali, ekran karşısında programları tüketenlerin hissettiği ya da ona inandığı ölçüdedir.

Ancak “gerçeklik” adı altında kurgulanan bu programlar, izler kitlesini; sıradan insanların ünlü olabilmek hayaliyle tasarlamaktadır. “Olduğu gibi aktar” mottosuyla, haber ve belgesel programlarıyla ilişkilendirilmesine rağmen asıl amaç doğal yollarla konunun ekrana yansıtılmasıdır (Hirschorn, 2007). TV program içeriğini tüketen bireye göre gerçeklik, yansıma ya da yanılsama olarak işlev görmektedir. Ancak aktarılan öykünün kurgusal düzlemdeki doğallığı, içeriğin doğruluk düzeyini etkileyen faktör olarak ortaya çıkmaktadır.

Realite içerikler, gerçek hayat merkezci, merak cezbeden haber ve belgesel türleriyle de iç içe geçmiş olmasının yanı sıra bu yapımlar psiko-seksüel bir içerik de oluşturmaktadır. Bu kapsamda kendi içerisinde haber, belgesel, olgusal ve de kurgusuz şovlar olarak adlandırılmıştır (Kilborn, 1994: 421-439). Ancak Gitlin (1994: 516-536), reality programların tüm çıplaklığıyla yalanlar üzerine kurulu düzenleri yansıtmak olduğunu vurgulayarak televizyon programlarının egemen dünyanın görüşünü beslediğini ve bu doğrultuda da tarafsız ve amaçsız bir program türünün olamayacağını aktarmıştır. Ayrıca modern sonrası toplumlarda yaşanan baskıcı yönetimler ve de halkın devlete olan güven çatlaklıkları sebebiyle post modern devirde ilgi reality şovlara yönelmiştir (Daunceys, 1996: 83-106). Bunun başlıca nedenleri, gelişen teknolojik yeniliklerle birlikte mahrem alanlarının ifşası, dikizleme ve röntgen kültürüyle başka hayatların izlenmesi vasıtasıyla alınan zevkler oluşturmaktadır. Böylelikle televizyon karşısında birey ekranda gördüğü hayatları yorum yaparak ve başkalarının hayatlarını gözlemlemenin vermiş olduğu haz neticesinde mutlu bir doyuma ulaşmaktadır (Andrejevic, 2009: 174). Bu kapsamda Big Brother, Survivor ve Temptation Island, Biri Bizi Gözetliyor gibi şovların izlenirlik ve devamlılık serüveni, genç nüfusun duygusal haz bağlamında röntgencilğe dayalı ruhsal çöküntüsüne bağlanmaktadır (Reiss, 2004: 363-378). Aynı zamanda Reality şovların izlenirliği, yayıncılık çehresini etkileyerek yeni medyalara diğer bir ifadeyle sosyal medyaya karşı televizyona bir canlılık getirmiş, her tabakadan kültürü konu edinişi ve yayıncılık unsurunun tekelleşikten çıkıp özel kuruluşların eline geçmesiyle de küresel pazarlara açılmasında etkili olmuştur (Burton, 1995: 53).

1.4.1. Reality Show Programlarının Yapısı ve Özellikleri

Reality show programları daha geniş ekonomik ve kültürel değişimlere uyan bir üretim türü haline gelmiştir. Özellikle de nispeten ucuz, kolayca üretilen malzemeleri sayesinde uygun bir tür olmaktadır. Reality show programları hammadde olarak günlük yaşamın ayrıntılarını toplamaktadır. Bunda dijital çağın pazarlama formüllerinden biri haline gelen kendini açıklama ve kendini ifade etme unsurlarının etkisi oldukça önemlidir. Reality show'lar mahremiyet, tanıtım, röntgencilik, teşhircilik, ünlüler ve gelişmekte olan gözetim kültürleri hakkındaki kamuoyu tutumlarını değiştirmiştir (Andrejevic M. , 2014). Böylelikle toplumun gelenekleri içine karışarak arsızlaşan bu ticari form (düşük üretim değerleri bağlamında) yüksek duygular, ucuz maskaralıkları ve şüpheli etik sorunları da içinde barındırmaya başlamıştır.

Reality show programlarında dikkati üzerine toplayan bir diğer durum ise “sıradan insanlar” kavramının sunum şeklidir. Reality show program türü içeriğinde çeşitliliği ve melezliği hususunda kilit bir rol oynayan sıradan insanlar, baskın olan ve ele alınan insan özneleri kategorisinin hitap unsurunu yakalamak için kullanılmaktadır. Sıradan insanlarla ilgilenen (veya bunlara odaklanan) reality show programları, söylemde belirli bir rol oynarken, konu olarak izleyicisiyle çok yakından ilişki sağlamaktadır. Bu tür, bize hitap eden, bizi selamlayan, bize tanımlama fırsatları sağlayan ve öznelliklerimizin inşasına katkıda bulunan bir etkileşim alanı oluşturmaktadır (Mouffe & Laclau, 2001: 115). Alt sınıf ve seçkinsiz olarak tanımlanan sıradan insanlar iki ana çağdaş ve oldukça istikrarlı anlatı (veya eklemlenmelerinin) ağı içerisinde yer almaktadır. Reality TV ve bu alandaki sıradan insanların anlamlandırılışının farklı tanım olguları insanlara (reality show programlarında) gerçekten sıradan insanlar olup olmadıkları değil de bunun yerine “sıradan insanlar” kavramının bu alan içinde ve bu alan aracılığıyla nasıl tanımlandığı (veya nasıl ifade edildiği) konusunu sorgulamaktadır. Söylemsellik ve eylemsellik dinamik bir iz düşünüm ile iç içe geçmiştir. Sıradan insanlar olarak adlandırılan bu gruplar, maddi uygulamalara dönüştürülerek birçok örtük normatif gereksinime göre yapılandırılıp maddi hayatın yeniden üretimine katkı sunmaktadır. Fakat eş zamanlı olarak bu performanslar ve bu performanslara atfedilen anlamlar, tür kavramlarının kendisinin toplumsal inşasına katkıda bulunarak tekrar söylemselleştirilmektedir. Bu, “sıradan insanlar” kavramının yalnızca sıradan insanlar olarak etiketlenen katılımcıların

davranışlarını değil, aynı zamanda bu sıradan insanlarla etkileşime giren medya profesyonellerinin davranışlarını da yapılandığı söylenebilir. Eş zamanlı olarak medya kuruluşları, sıradan insanların performanslarını düzenleyerek ve çok çeşitli kitlelere yayınlayan (medya) söylemsel makineler olarak hareket ederler. Söylemselliğe odaklanmanın bir başka anlamı da sıradan insanlar gibi kavramların anlamlarının (zorunlu olarak) sabit değil de koşullu ve söylemsel mücadelelerinin nesneleri olduğunu aklımızda tutmamız gerektiğidir. Özellikle sıradan insanların (söylemcinin kaçamayacağı gelenekler, çatışmalar, çekişmeler ve kararsızlıklar) gerçekliği, toplumda bir dizi güç mücadelesine nasıl katkıda bulunduğu sorunsalını da ortaya koyacaktır. Bu bağlamda reality show programları karakter etkileşimlerini gerçek göstermeye çalışmak yerine, gerçek insanları öngörülebilir çerçevelerde sunmaktadır.

Gerçeklik unsurunu ele alan televizyon konulu ilgili literatürde gerçeklik, televizyonunun sıradan insanların demokratik mücadelesinde oynayabileceği rolü değerlendiren iki kanıt kümesi etrafında şekillenmektedir. Bu hususta ilk noktaya göre gerçeklik, televizyonunun sıradan insanları doğrulamadaki önemini vurgulamaktadır. Burada gerçeklik televizyonun sıradan insanların varlıklarını, uygulamalarını ve söylemlerini dış dünyaya görünür kılan ve (bazı durumlarda) ünlü statüsünü kazanmalarına izin veren arabuluculuk makinelerine erişim sağlama olanağı sunmaktadır (Biressi & Heather, 2005: 148). Bu erişim, sıradan insanları ve günlük yaşamlarını görünür kılarak olağanüstü durumlarda kendini geliştirme ve dayanıklılık gösterme arzusu pompalamaktadır. Bu noktada TV'nin özgürleştirici potansiyeli lehine argümanlar, salt erişime indirgenmez; bu erişimin sıradan insanların bir takım diğer katılımcılarla, medya profesyonelleriyle ve izleyicilerle etkileşime girmesine de izin verdiği görülmektedir. Bu katılımcıların varlığı ideolojik ve politik anlamlara sahip çok çeşitli söylemlerin üretilmesine yardımcı olmaktadır. Dahası, çok sayıda çevrimiçi forumdaki tartışmalar, ev izleyicisinin de etkileşime dâhil olmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda gerçeklik, televizyonu da katılım ve güç üzerine söylemler üreterek katılımcı bir süreç (başarısızlıkları ve kısıtlamaları) olarak adlandırılabilir bir şeyi görmemizi sağlamaktadır. Bu etkileşimler, katılım alanına girmeyi kolaylaştıran bir aşama sağlayarak genellikle eleme ritüelleriyle bağlantılı ortak karar verme anlarını içermektedir. Gerçeklik olgusu, tipik olarak “arkadaş” izlenimine dayalı şovlardan farklı bir cazibe sunmaktadır. Esas olarak üretim sahası daha ucuzdur. Bunun nedeni büyük

ücretli maaş talep eden aktörler aksine günlük hayata konu olmuş insanları işlemektedir (Mittell, 2010).

Reality show programlarında önemli bir unsur olan ‘söylem’, anlatı şeması oluşturulurken programın akışına ve yayınlanacak olan durumun veya hikâyenin aktarılmasındaki önemli bir husus oluşturmaktadır. Reality show programlarında anlatı; sansasyonelleştirme, gizemleştirme ve geciktirme, kurbanlaştırma, kişiselleştirme ve duygusallaştırma öğeleri ve teknikleriyle sunulmaktadır. Program açılışında veya belirli aralıklarında izleyicideki merak duygusunu canlı kılmak adına “Az sonra”, “Birazdan”, “Sürpriz gelişme ne?”, “Sıcak gelişme” gibi ifadeler söylem unsuru olarak kullanılmaktadır. Bu ifadeleri takiben hikâyedeki çatışmanın geciktirilmesi ve gizemleştirilmesi izleyicinin ilgisini canlı tutmaktadır. Merak edilen ve çok konuşulan olayın son dakikalara bırakılması, reklamların can alıcı noktada girmesi gibi unsurlar örnek verilebilir. Programa katılan konuk herhangi bir konuda yetersiz olabilir. Örneğin engelli, eşini kaybeden bir eş, çocuk, yaşlı, cinayet veya kayıp yakını gibi durumlarda kurbanlaştırma yapılarak hikâyeye dikkat çekilir. Kişiselleştirme, yaygın bir değer yargısı üzerinden hikâyede yanlış veya doğru davranışta, eylemde bulunan bir bireyin kişisel tercihleri üzerinden yargılama yapılması söz konusu olabilmektedir. Programda anlatılan hikâyeden, gösterilen fotoğraftan, çeşitli yerlerde çalınan dram müziklerinden izleyicinin ve konunun duygularını harekete geçirerek duygusallaştırma tekniği uygulanmaktadır (Bulut, 2020: 77-78).

Söylemsel olarak, reality show programları, sıradanlık, özgünlük ve özel hayatlara erişimin sosyal değeri hakkında iddialarda bulunur. Katılımcılara performans göstermeleri için meydan okurken aynı zamanda kendileri oldukları için onları ödüllendirir ve ünlüleri sıradan insanlar ve sıradan insanları ünlüler olarak görür. Teknolojik olarak reality show programları sivil özgürlükler için bir tehdit ve röntgencilik aracı olarak algılanmaktan, kendini ifade etme aracı olarak benimsenmeye, coşkuyla kendini meşrulaştırma aracı olarak takip edilmeye kadar gitmiştir. Gözlemlemekle yetinmeyen reality TV'nin üretim mekanizmaları, televizyonun çekiciliğini, bireysel yaşam koşullarını değiştirmeye ve temsil ile müdahale arasındaki uçurumu bulanıklaştırmaya çalışmıştır. Özgünlük, melezleşme, gözetim ve mahremiyet performans tüketiminin şovlaştırılması reality show programlarının temel teması haline gelmiştir. Kamera, günlük gerçekliği oluşturma ve doğrulamanın bir aracı haline gelirken, reality show

programları medya bağlamında bu değişimin en görünür ve tartışmasız tezahürlerinden biri olma özelliği taşımaktadır (Kavka, 2012: 180).

1.4.2. Reality Show Programlarının Benzeştiği Türler

Reality show programlarının yaygınlaşması, bu alana ilişkin belirli özellikler kazanması ve metinsel olarak kurgulanmasında gerek teknik gerekse fikir bağlamında benzeşmenin söz konusu olduğu türler bulunmaktadır. Reality show programlarının, bugünkü formunu almadan önce çeşitli teknolojik gelişmeler ve yeniliklerle evrildiği gözlemlenmektedir. Kurgu ve belgesel formları, pembe diziler ve oyun şovları, talk showlar ve reklam platformlarını bir arada tutma kolaylığı sayesinde reality show programları, televizyon türünün bir örneği olarak sınıflandırmaktadır. Reality TV programları herhangi bir program türünün, metin biçimlerinden ve popüler kültür dolaşımından yararlanmaktadır. Reality tarzı televizyon; belgeseller, bilgi yarışması gösterileri, yetenek yarışmaları ve talk şovlarıyla benzeşerek izlenebilmektedir. Böylece içerik olarak “gerçek insanları” işleyen bir televizyon formatı ortaya çıkmıştır. Farklı türlerle benzeşmesinden dolayı birçok eleştirmen reality show programlarının “yeni” olarak çok az şey sunduğunu savunmaktadır. Ayrıca reality show programları; belgesel ile olan ilişkilerine, kurgusal ve olgusal program tarzlarının melezleşmesine, gündelik yaşamla ve sıradan insanlarla kesişmesine, toplumsal kimliklerin (cinsiyet, cinsellik, sınıf, etnik köken ve ırk gibi) temsil edilmesine ve bireylerin televizyon yapımına katılımına odaklanmıştır. 1990'ların ortalarından 2000'lerin başlarına kadar ‘reality TV’ ve ‘‘docudrama’’ anlamlandırmasıyla reality TV; bilgi ve eğlence, belgesel ve drama, kamu ve özel söylemler arasındaki geleneksel ayrımları bulanıklaştıran bir televizyon biçimi olarak tanımlanmıştır (Kilborn, 1994). 1990'ların suç/polisiye gibi durum programlarına ve dokümanlarına odaklanan çalışmalar, realite TV hakkındaki araştırmalarını gerçekçilik ve hiperrealiteye ilişkin kavramlar üzerinden çerçevelemiştir (Kavka, 2012: 3).

Belgesel programlar, Realite TV ile hem görüntüsel hem de metinsel olarak benzeşen bir tür olarak gösterilmektedir. Televizyon, 1950'li yıllarda birincil kitle yayın aracı rolünü giderek artırmış ve belgesel film yapımcılarını kendi sahasına eklemlemiştir. Kayıt teknolojisindeki gelişmeler, televizyon-belgesel yapımcılarının görüntü ile senkronize ses kaydetmelerini sağlamıştır. Belgesel program yönetmenleri ve

yapımcıları; sosyal statüleri, uzmanlıkları ve profesyonel yayın kurumlarına üyelikleriyle birlikte yayınladıkları konuları bir kenara bırakarak sıradan insanların kendi deneyim ve tutumlarını yansıtan konuşmaları içeren bu yapımlar üretmiştir. Bu yapımlar televizyonun olgusal programlarının giderek yaygınlaşan bir özelliği haline gelmiştir. Reality show programları televizyon belgeseli düzleminde, sıradan insanların kendi yaşamlarının temsillerini sunma biçimi olarak giderek daha önemli hale gelmiştir. 1960'lı yıllarda hafifleyen 16 milimetrelik kameralar olgusal televizyon yapımcılarının kullanımına sunulduğunda, sıradan insanların faaliyetlerini takiben konum üzerinde uzun süreli çalışma olanakları artmış, belgesel yapımları için yenilikleri mümkün kılmıştır. Gerçekliğin hafif ekipmanlarla kaydedilmesi daha kolay hale getirilerek aynı zamanda program yapımcılarına yaratıcı kontrolün bir ölçüsü verilmiştir. Belgesel, sadece gerçeği bildirmekle kalmayıp, kaydedilirken ona müdahale etme ve daha sonra düzenleme yoluyla şekillendirme olanağı da sunmuştur (Bignell, 2014). 1999 yılına gelindiğinde, belgeselin doğruluğuna halkın ve basın güveni, olgusal programlarda “sahte” çekimler ve manipülasyonla ilgili bir dizi tartışmayla karşı karşıya kalmıştır (Ellis, 2005). Hem belgeselden hem de dramadan esinlenen televizyon formu, televizyon kurumları için bu krizden hazır bir çıkış yolu sağlamıştır. Pembe dizi, sıradan bir toplumsal dünyanın görünürdeki yansıması olsa da gerçekçiliğin aktarımını iddia etmektedir. Hikâyeler görünüşte önemsiz etkileşimler ve olaylarla ilgilenmektedir. Ancak bireyler, aileler ve topluluklar arasındaki ilişkilerde (boşanma, doğum, ölüm, dedikodu ve karakterler arasındaki karşıtlığın neden olduğu) sorunlar yeni hikâyeler oluşturmaktadır. Çatışmalar, onları pembe dizi biçiminde benimseyen *docusoap*'ın başlıca çekiciliğini yansıtırken aydınlatıcı karakter işlevi de görmektedir. Soap opera ve belgeseller, gerçekçilik sorularının karakter ve kişilerarası ilişkilerin yer değiştirdiği ahlak ve sosyal davranış konularını tartışmak için kullanılan alanları içermektedir. Bu biçimin yapaylığı, yapısının ve çekiciliğinin merkezinde yer aldığı Big Brother'ın gelişimiyle olgusal program tarzının, bulunan konuların veya konumların kısıtlamalarına tabi olmaktan ziyade, program yapımcısının kontrolü altındaki malzemeye dayanması için bir başka özellik daha eklemiştir. 1990'ların sonunda Big Brother, önce Hollanda'da ve daha sonra diğer ülkelerde televizyon ekranlarını kuşatmaya başlamıştır. Teknolojik olarak kolayca manipüle edilebilir görüntüler üreten kameraların dijital yönetim sistemini, yarışmacıların kıyafetlerine bağlı radyo mikrofونlarının kullanımıyla birleştirerek

endüstri standardı haline getiren yüksek hızlı, yüksek kapasiteli düzenleme yazılımı kullanılmaya başlanmıştır. Big Brother, House'taki bir günlük olayların en önemli noktalarını gösteren akşam derleme programları için görüntüleri çok hızlı bir şekilde düzenlemek mümkün kılmıştır. Big Brother ve diğer özel olarak tasarlanmış bu televizyon formatları, yarışmacıların program süresince tecrit edildiği, kamera ve ses ekiplerinin ve çalışan yapım personelinin aynı büyük tesiste konaklayabileceği eksiksiz ortamların oluşturulması sayesinde mümkün olmuştur. Ayrıca taşınabilir radyo mikrofonları ve dijital kameralar, üretim ekibi tarafından tasarlanmamış bir yerde eylemi izleyen televizyon programlarını yapmak için yerinde de kullanılabilir özelliktedir. Koşullar ve düşük maliyetli ışık kullanımı sorunsalları daha sonra hızlı bir şekilde eksiksiz programlara dönüştürülebilmektedir (Bignell, 2014: 107-108).

1980'lerde azalan izleyici paylarını dengelemek amacıyla ABD'li yayıncılar seçkin programlama biçimlerini, özellikle de haberler ve güncel olaylar gibi olgusal programları 'yumuşatarak' popüler olma durumundan yararlanmaya başlamıştır. Büyük medya kuruluşları 1980'lerin sonlarında 'tabloid' gibi sansasyonel basın ve 'sıradan insanlara' hitap etmek istediği televizyon programlarını yapma ve destekleme eğilimi içinde olmuştur. Bu dönemin magazin televizyon programları, eğlence amaçlı haber kaynaklarını yeniden yapılandırarak odak noktası insan olan öykülere, sansasyonel olaylara, duygusal tepkilere, skandal ve gösterinin birleşimine yönelmiştir. John Fiske, magazin haberlerine tek bir meydan okuma sunmanın farklı kültürü vurgulasa da türün sansasyonel üslup, popülist bir ton olarak "kamusal ve özel yaşam arasındaki kesişme noktasında üretilen" konu ve "toplumsal ve özel yaşam arasında hızla hareket eden" bir model gibi bazı geniş özellikleri sıralamaktadır (Glynn, 2000: 7). Olgusal programlamanın bu tabloidizasyonu, televizyonun gerçek ile kurgu, bilgi ve eğlence, kamu ve özel yaşamlar arasındaki bulanıklık, temel melez özellikleri haline gelecek olan şey için bir sıçrama tahtası olmuştur. Kevin Glynn bu durumu, sadece popüler zevklere hitap etmesinden ziyade, aynı zamanda politik olarak ilerici bir süreç olarak görmektedir. Çünkü ana akımın dışında kalan bireyler olayların merkezinde yer almaktadır (Glynn, 2000: 114-42). Mahkeme sahneleri, suç içerikleri, gerçek afetler ve acil durumlar hakkında üretilen gerçek, sıradan hayatlar içindeki sansasyonel olaylar reytinglerin patlama noktasını oluşturmaktadır. Tüm bu gösteriler sıra dışı etkinliklere katılan orta sınıf insanların çekiciliğini, izleyicilere düşük bir üretim bütçesiyle sağlamaktadır. Bu

amaçla oluşturulacak olan popülist söylem, normatif olmayan konular bağlamında ulusal ağ sisteminin hegemonyası altında 'toplumsal zevklere' hizmet edici bir amaç taşımaktadır (Kavka, 2012: 50).

1.4.3. Dünyada Reality Show Programları

Küreselleşmeye dayalı ağ televizyon endüstrisinde genel izleyici sayısı aynı kalırken, izleyiciler giderek artan sayıda bağımsız istasyon, kablo, uydu istasyonları ve VCR'lerin yaygın kullanılabilirliği tarafından parçalanmaya başlamıştır. Büyük kablo istasyonlarının piyasaya sürülmesi diğer bir ifadeyle 1970'lerde HBO, 1980'de CNN ve 1981'de MTV gibi kuruluş ağlarını oluşturmuştur. Ayrıca bu üç büyük ağ (CBS, NBC ve ABC), medya kralı Rupert Murdoch tarafından kurulan FOX Television Network'ün 1986 gösterimiyle beraber büyük bir rekabete başlamıştır (Kavka, 2012). Kevin Glynn'in geniş kapsamlı *Tabloid Kültürü* çalışmasında gözlemlediği gibi, “*bir zamanlar olabileceğinden daha geniş çeşitlilikte sosyal tat oluşumlarına hizmet etmek için stratejiler geliştirilmiştir*” (Glynn, 2000: 161) ifadesiyle değişen televizyon endüstrisi, bu “lezzet oluşumları” yelpazesini genişletmeye başlamıştır.

Deregülasyonların bir sonucu olarak reklam gelirlerinin düşmesi söz konusu olurken, artan üretim maliyetlerinin yanı sıra azalan getirilerle karşı karşıya kalan üreticiler, maliyet düşürücü alternatifler aramaya başlamıştır. Bu doğrultuda görüntülere artan kamu ilgisinden yararlanan yayıncılar, 1980'lerin sonlarında az sayıda aktör, az veya hiç yazar, düşük üretim değerleri ve mevcut amatör ve gözetim video görüntülerinin kullanımından oluşan programlar için bir izleyici kitlesi yaratmıştır (Raphael, 2004: 120,121) Bu maliyet tasarrufu girişimleri için ilk itici güç Fox'tan gelmiştir. Fox'un TV pazara giriş stratejisi, yüksek üretim maliyetlerini dengelemek için geniş kitleler aramak yerine, düşük bütçeyle yapılan programlarla geniş bir kitleyi hedeflemekteydi. Bu doğrultuda reality TV doğmuş oldu. İngiliz televizyon endüstrisi kuralsızlaştırmaya maruz kalsa da bunu birkaç yıl sonra ve kamu hizmeti yayıncılığının farklılaşan televizyon geleneği üzerinden yapmıştır. Endüstriyi kuralsızlaştırmak için mevzuatı değiştirilen 1990 İngiliz Yayıncılık yasası, 1990'ların başlarında Amerika menşeli 'reality' program taklitlerinin, İngiliz televizyonlarında yayınlanmasının önünü açmıştır. Bu programlar Avrupa'da (özellikle Fransa ve 1994 İtalya) yayılmış olsa da kayda değer başka bir gelişme de “docusoaps” olarak bilinen İngiliz televizyon içinde cereyan

etmiştir. 1990'ların ortalarında izleyicilerin yaşam tarzı programlarına olan yoğun ilgi dalgasından doğan *Airport* (BBC, 1996-2005, 2008) ve *Driving School* (BBC, 1997) gibi belgesel anlatıları, günlük yaşam ve eğlence kurumlarına eklemlenmiştir. Gerçekliğin ve eylemselliğin dışı vurumu olarak ‘Amerikan ailesi hayatları’ belgesel ve pembe dizinin iç içe geçerek melezleştiği yerleşik bir televizyon formatı haline gelmiştir. Böylece ilk nesil realite TV iki bölüme ayrılmıştır. Bunlar; 1990'ların ilk yarısında realite suç programları (Dovey, 2000) ve 1990'ların ikinci yarısında İngiliz *Docusoap'lar*'dır (Kavka, 2012: 48) Televizyon şovları, gerçekliğin önemsizliğinden eğlence üretmeye çalışmıştır. CCTV ve video kameralarda çekilen görüntüler belgesellerden kopan gerçeklikle ayrıcalıklı bir ilişki oluşturmuştur. Gerçek suç gösterileri ve belgesel filmler, gözetim ve video kamera teknolojisinin artan erişilebilirliğini bireysel, günlük yaşamlara popülist bir ilgiyle birleştiren yeni bir ‘gerçeğin temyizini’ oluşturmaktadır (Andrejevic M. , 2004: 108). Bununla birlikte bu kesişimin ilk işaretleri, genellikle gerçeklikle ilişkili olmayan bir eğilimden, yani 1980'lerin olgusal programlamanın tabloidleşmesinden kaynaklı olmuştur (Kavka, 2012: 48-49).

İngiltere'de Kanal 4, Big Brother'ın ardından yeniden düzenlediği *The Family* programıyla yayın hayatına başlamıştır. Sabit kameralar tarafından çekilen program, Hamish Mykura tarafından “yeni bir şekilde anlatılan samimi hikâyeler” olarak adlandırılmıştır. Kanal 4'ün hazırladığı bir diğer program ise doğumhanedeki hastaları konu edinen *One Born Every Minute* (2009) adlı yapımdır. Sabit kamera açıları ile farklı estetik algılardan oluşan programda uzaktan kumandalı minyatür kameralar, hastanenin duvarlarında ve tavanında göze çarpmayan muhafazalara monte edilerek lenslerin nereye işaret ettiğini gizleyen koruyucularla kaplanmıştır. Koridorların ve doğum odalarının duvarlarına monte edilen teçhizat nispeten fark edilmeden çekim yapmaya olanak sağlamıştır. Bu sabit kamera stili, gözlemsel anlatı inşa etmektedir. Bu yönüyle program, içeriklerde karaktere odaklanan reality televizyonunun tanımları içinde yer almaktadır. *One Born Every Minute* bölümleri ebelerin çalışma rutinlerini belgelerken TV ekranı, zamanının çoğunluğu anne adaylarının personel ve akrabalarla olan etkileşimleriyle kuşatmıştır. Doğumlar her bölümün dramatik doruk noktası olarak işlev görürken seyirciler doğumdan önceki dönemde anneleri, personeli ve akrabalarını tanımaya ve insanların davranış biçimlerine sempati duymaya, eleştirmeye açık hale getirilmektedir. Sabit kameralı açılı geleneksel programlardan ziyade reality formatında olan programın,

yerleşik prime-time kuşağına hizmet ettiği görülmektedir (Bignell, 2014: 105). Birleşik Krallık'ta yayınlanan bir diğer program ise Çingene Düğünü (2011) adlı yapımdır. Düğün etkinlikleri ayrıntılı ve masalsı bir atmosferle hazırlanırken, konu genellikle gürültülü ve teatral anlatılar eşliğinde ataerkil bir düzlemde işlenmiştir.

2000 yılında ise *Survivor* adlı yarışma programı Amerika izlenme reytinglerinde bir numara haline gelmiştir. 2002 yılında yetenek gösterilerine sahne olan *American Idol* yayınlanmış ve bu tarihlerle birlikte reality show programları yükselişe geçmiştir. 2003 yılında *Dancing in the Stars* ortalama 20 milyondan fazla izleyici tarafından izlenmiştir (Hill, 2005: 4). Edwards 2012 yılına kadar olan Reality Show programlarını şu şekilde sıralamıştır: *Kardashians* (2007); *The Real Housewives* (Gerçek ev hanımları) (2006); *American Idol* (Amerikan İdolü) (2002); *Survivor* (Kurtulan) (2000); *Big Brother* (Büyük Birader) (2000); *The Real World* (Gerçek Dünya) (1992); *Jersey Shore* (Jersey Kıyısı) (2009–2013); *Wife Swap and Celebrity Wife Swap* (Eş Değiştirme ve Ünlü Eş Değiştirme) (2004); *Supernanny* (Süper Dadı) (2005–2011); *Nanny 911* (Dadı 911) (2004–2009); *Extreme Makeover: Home Edition* (Aşırı Makyaj: Ev Sürümü) (2003–2011); *Dancing with the Stars* (Yıldızlarla Dans) (2005); *The Osbournes* (2002–2005); *The Surreal Life* (Gerçeküstü Yaşam) (2003–2006); *The Apprentice and Celebrity Apprentice* (Çırak ve Ünlü Çırak) (2004); *Dog the Bounty Hunter* (Ödül Avcısı Köpek) (2004); *Run's House* (Eve Koş) (2005–2009); *The Teen Mom* (Genç Anne) (2009); *Trading Spouses: Meet Your New Mommy* (Ticaret Eşleri: Yeni Annenle Tanış) (2004–2007); *Meet Mister Mom* (Bay Anne ile Tanış) (2005); *Gene Simmons Family Jewels* (Aile Mücevherleri) (2006–); *Black White* (Siyah Beyaz) (2006); *Renovate My Family* (Ailemi Yenile) (2005); *Frontier House* (Sınır Evleri) (2002); *The Voice* (Ses) (2011); *Jon & Kate Plus 8 and Kate Plus 8* (Jon & Kate Artı 8 ve Kate Artı 8) (2007–2011); *Married by America* (Amerika ile Evli) (2003); *Things I Hate About You* (Sende Nefret Ettiğim Şeyler) (2004); *Showbiz Moms and Dads* (Showbiz Anneler ve Babalar) (2004); *The Bachelor* (Bekar) (2002–); *And The Amazing Race* (Ve Şaşırtıcı Yarış) (2001) (Edwards L. H., 2013: 4) olarak belirtmiştir.

1.4.4. Türkiye’de Reality Show Programları

Türkiye’de 1990’lı yıllar, televizyonda magazin ve eğlence programlarının kendini göstermeye başladığı dönem olarak görülmektedir. 1990’larda özel televizyon kurulması

ve yayın hayatına başlamasıyla devlet kanalı olan TRT'nin de yayın politikası değişmiştir. Reality show programlarının yayınlanma ağı genişlemiş, bu tür hem TRT'de hem de özel televizyonda belirli günlerde yayınlanmaya başlamıştır. 1994-2005 yılları arasında spor magazin olarak başlayan ve daha sonra tamamen magazin programı olan *Televole* programı reality show programlarının artmasında ön ayak olmuştur. Reality show formatlarının zaman içinde Türkiye'de de uyarlanmaya başlaması ve takiben 2000'li yıllarda *Biri Bizi Gözetliyor*, *Popstar*, *Fear Factor*, *Yetenek Sizsiniz*, *O Ses Türkiye* gibi formatlarla *Acunsal Enerji* olarak kavramsallaştırılan süreç devam etmiştir (Can & Ulutaş, 2021: 139). Dünyada yoğun ilgi gören reality show programları, Türkiye'de de Amerika veya Avrupa'dan alınan formatlarla izleyiciye sunulmuştur.

Tablo 1.1. Türkiye'de yayınlanmış Reality Show Programları.

Programın Adı	Yayınlandığı Kanal	Tarih Aralığı
Sıcağı Sıcağına	Show TV – Star TV	1993- 2009
Gerçek Kesit	Flash TV	1993- 2006
	Kanal D	1993-1996
Siyaset Meydanı	ATV- Show TV	1994-2013
Teksoy Görevde	Star TV	1994- 2006
Film Gibi	Show TV-Kanal D-Star TV	1999-2005
Biri Bizi Gözetliyor	Show TV-Star TV	2001-2007
Acun Firarda	Show TV	2002-2006
Popstar Türkiye	Kanal D	2003-2004
Gelinim Olur musun?	Show TV	2004-2005
Akademi Türkiye	ATV – Kanal 1	2004- 2004
Survivor Türkiye	Kanal D-Show TV-Star Tv-Tv8	2005-2022
Sabahların Sultanı Seda Sayan	Kanal D	2006 2009
Yemekteyiz	Show TV- Fox-Kanal D-Tv8	2008- 2022
Yetenek Sizsiniz Türkiye	Show TV-Star Tv-Tv8	2009-2017
Yok Böyle Dans	Show TV – Star TV	2010-2012
Hayrettin	Star TV	2011-2011
O Ses Türkiye	Show TV – Star TV- Tv8	2011-2022
Ana Ocağı	TRT 1	2014-2016
Kismetse Olur	Kanal D	2015-2017
Gelin Evi	Show TV	2015-2022
En İyi Benim	Fox TV	2016-2017
Sanayi Savaşları	TRT Belgesel	2016-2022
Dünya Güzellerim	Show TV	2017-2018
Gelinim Mutfakta	Kanal D	2018-2022
Masterchef Türkiye	Tv8	2018-2022

Tablo 1.1. (Devamı)

Temizlik Benim İşim	Fox TV	2019-2022
Kuaförüm Sensin	Show TV	2019-2020
Bir Şansım Olsa	Show TV	2021-2022
Maske Kimsin Sen	Fox TV	2022-2022

Türkiye’de 1993 ve 1994 yıllarında televizyon yayıncılık alanında izlenen politikalar yeni bir programcılık anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu yapılanmanın ilk örneğini 5 Mayıs 1993’te “Sıcağı Sıcağına” adıyla yayın hayatına başlayan program oluşturmaktadır (Adaklı, 1999: 244). Bu eylemsellik planıyla toplum içinde önemli görülen olaylar, reality show formatıyla harmanlanarak 15 dakikalık sürelerle ana haber bültenleri öncesi servis edilmiştir. Bu programı takiben yayınlanan *Olay Var (Kanal 6)*, *Yakın Takip (Interstar)* ve *Sıcak Takip (ATV)*, *Kayıp Aranıyor (ATV)*, *Gerçek Kesit (Flash Tv)*, *Söz Fato’da (Kanal D)* adlı programlar yayın hayatına başlamıştır. Çaplı ve Dündar’a göre (1995) gazetelerin üçüncü sayfa olayları olarak aktarılan soygunlar, cinayetler ve vahşet gibi olguların habercilikten çok bir dedektif öyküsü olarak işlenmesi program yapımcılarının yeni bir program türüne yönelmesini etkilemiştir.

Tablo 1.2. Türkiye’de Yoğun Olarak: Suç, Cinayet, Dolandırıcılık, Şiddet, Cinsiyet Üzerine İşlenen Programlar.

Programın Adı	Yayınlandığı Kanal	Tarih Aralığı
Fulya ile Umudun Olsun	Fox TV	2019-Günümüz
Didem Arslan Yılmaz'la Vazgeçme	Show TV	2020-Günümüz
Ece Üner ile Susma	Kanal D	2021-2021
Serap Paköz ile Gerçeğin Peşinde	Star TV	2017-2019 (TV8) 2020 (Star TV)- Günümüz
Esra Erol'da	ATV	2015-Günümüz
Müge Anlı ile Tatlı Sert	ATV	2008-Günümüz

Reality show programlarında gerçeğin izinin sürülmesi ve adaletin yerini bulması temel amaç olarak görülmektedir. Programın konusu izleyiciye sunularak halk bir jüri görevi üstlenmektedir. Programın sunucusu da sorgulayıcı ve zaman zaman azarlayıcı bir yargıç pozisyonunda görevini yerine getirmektedir. Ayrıca aktüel stüdyo dışı kamera çekimleri ve muhabirlerin doğaçlama yeteneği birleştiğinde geçici tartışmaların müzakere edildiği bir alan meydana getirilmektedir. Realty show’ların televizyon yayın akışına girmesiyle birlikte gazetelerin üçüncü sayfa haberleri bu programlar vasıtasıyla televizyon gündemine eklemlenmeye başlamıştır. Olayların gizeminin çözülmesi

bağlamında katil-maktül ve kurban şeklinde kategorize edilen ilişkiler ağı, bu ağın çözülmesine yönelik girişimler ve bu girişimlerin izleyicide merak uyandıracak tarzda yapılması, bu bağlamda program yapımcısının da bu olayları son derece çarpıcı ve dikkat çekici sunma çabası bu programları daha da dikkat çekici hale getirmektedir. Bu tür içerikli programlarda uzman görüşlerine de yer verilmektedir. İzleyici açısından bir uzmanın varlığı; olayın gerçekliği bakımından önemli bir unsur olma özelliği taşımaktadır (Ünür, 2004: 14). Program konuklarını ise “kurban”, “eşi tarafından aldatılan kadın”, “şiddete maruz kalmış kadın”, “ev hanımları” ve “mağdur” olarak katılan bireyler oluşturmaktadır. Sıklıkla görülen “adli vakaların” reyting kaygısı güdülerek sansasyonel bir sunumla aktarılması, bu televizyon program türünün temel özelliğini oluşturmaktadır (Aksop, 2000: 112).

Casey’e göre (2002: 142) reality TV, gerçek hayatları ve olayları birinci şahıs gözünden konu almaktadır. Reality TV’nin önemli yönlerinden birisi de sıradan olanı görünür kılma becerisidir. Reality programlarını diğer birçok formattan ayıran ve izleyiciyle güçlü bir bağ kurmasını sağlayan unsur, ekranda “bizim gibi biri” varmış duygusu yaratmasında yatmaktadır. Sıradan bireyin sunumu, TV ekranının demokratikleştirici gücüne ve herkesin bir görünürlüğe sahip olabileceği fikrine atıfta bulunmaktadır. Ancak diğer yönüyle mahrem ve kişisel yaşamların kamusallaştırılması veya bu alanlara ait sınır çizgilerinin bulanıklaştırılması mahremiyet noktasında önemli bir sorunsal yaratmaktadır. Reality programlar, izleyicilerine farklı durumlarda gerçek ve sıradan insanları izleme fırsatını vaat ederken aynı zamanda gerçeğe erişimin altında yatan röntgencilik, popüler zevki ve dramatik belirsizliği perdelemeye çalışmaktadır (Murray ve Ouellette, 2009:3-4).

İnsan yaşamında her zaman hayati bir rol oynayan televizyon için aile show’ları gerçeklik bağlamında izleyicinin ilgisini çekmek adına aile yapılanması etrafındaki sosyal ve kültürel konularda kaygı uyandırıcı üretim mekanizmaları geliştirmektedir. Programlar, günlük hayatlarına devam eden gerçek bireyler etrafında şekillenmektedir. Ancak yasak aşk ilişkileri, ekonomik sebepli boşanmalar, cinsiyet rolleri gibi aile gerilimleri Amerikan burjuva toplum yapılanmasına dayalı olarak liberal özgürlük düzleminde sunulmaktadır. Sıradan insanlara odaklanan yapım, profesyonel oyunculara ve senaristlere olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Konukları tarafından sergilenen performanslar genellikle ücretsizdir (Grindstaff ve Murray, 2015: 109). Bununla birlikte

eşitsizlik, güvencesizlik ve riskin bireyselleştirilmesi gibi toplumsal sorunlar devletin kolluk güçlerinin mutlak varlığını kutsamaktadır. Guy Redden’a göre reality show programları neoliberal refah sonrası toplumun yaşam zorluklarını konu edinen insan tasvirlerini öne sürmektedir (Redden, 2017).

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte dünyada dijital platformlara ilgi artmaktadır. Bu platformlarda televizyon program türleri farklı varyasyonlarıyla tekrar yayınlanırken *medya tapınağının başrahibi* ve *şöhret vaftizcisi* (Can & Ulutaş, 2021) olarak tanımlanan Acun Ilıcalı, 1 Ocak 2021 tarihinde yayın hayatına başlayan ücretli dijital içerik platformu “Exxen”i tanıtmıştır. Televizyonda yayınlanan reality show programlarını bünyesinde toplayan platformda programların spin off’ları olarak ifade edilen yan programları da yapılmaktadır. Televizyonda yayınlanan programların platform için ayrı bir yapımı ve çekimi de mevcuttur. Yarışma program formatıyla melezleştirilmiş reality show programlarından bazıları şunlardır;

Tablo 1.3. Dijital Platform Olan Exxen’de Yayınlanan Türk Reality Show Programları

Program Adı	Tarih Aralığı
Exatlon Challenge	2021-2022
Survivor Exxen Cup	2021-2022
Masterchef Junior	2021-2022
Tugay İnanoğlu ve Dostları	2021-2022
O Ses Türkiye Rap	2021-2022
Katarsis	2021-2022
Buraların Yabancıyız	2021-2022
O Adam Oldun Mu?	2021-2022
Rol Kes	2021-2022
Cadde Cadde İstanbul	2021-2022
Alper Rende ile Kaçış	2021-2022



İKİNCİ BÖLÜM

MEDYA VE MAHREMİYET

2.1. MAHREMİYET

2.1.1. Mahremiyet Kavramı

Günümüz dünyasında en temel ifadeyle “saklı kalan veya gizlenen, onunla etkileşime girilmesi yasak olan tabu, sır, kimse tarafından bilinmeyen ve kimselere söylenmeyen” (Develioğlu, 2005: 569) anlamına gelen mahremiyet; belli bir kalıp ve sınırlar içerisinde işlev görmesi mümkün olmayan, insanlık tarihi kadar devingen, kültürel, toplumsal ve de bireysel anlamda değişiklik gösteren bir kavramdır. Bu bağlamda farklı perspektiflerden farklı tanımlamaları yapılan mahremiyet, öznel bir deneyimdir. Bununla birlikte mahremiyet kavramının şekillenmesinde, içinde yaşanan mekânsal etkileşimin var olanı ‘görünür kılma arzusu’ da önemli bir rol oynamaktadır (Colomina, 2011: 28).

Psikolojik bir varlık olarak kendi sonunun farkında olan insan mahremiyetini Giddens “eşit bir mecrada, ben duygusuna erişen bireylerin duygusal etkileşim kurma durumu” olarak kurgularken Giddens’ın Tavani’den aktardığına göre ise mahremiyet, aşılabilen, taciz, tecavüz altında kaybedilebilen ve de dış dünyanın müdahalelerine açık olabilen bir unsur olarak görülmektedir (Giddens, 2010: 123). Ancak genel olarak kuramsal tanımlamaların arkasına sığınarak açıklanmaya çalışılan mahremiyet, antropolojik bir yaklaşımla da değerlendirilmelidir. Bu bağlamda yaşanan fiziksel çevrenin en temel yapı taşlarından birini ‘giyinik olmak’ unsuru oluşturmaktadır. Böylece giyinik olmak hem refleksif hem de zorunlu bir ihtiyaç durumu halini almıştır (Duerr, 1999: 287). Bu doğrultuda evrensel bir duygu hali olarak vücudun tüm kusurlarını ifşa etme şekli olan çıplaklık “utanma duygusuna” neden olmuştur. Bu bakımdan utanma hissiyatı, bilinçle şekillenen benlik içerisinde kendisini ancak ikinci bir bakışın odağından soyutlayarak insanı biyolojik çeşitlilik içerisinde kendisi dışına kapanma hali olarak mahrem sınırlarını meydana getirmiştir (Ersoy, 2012: 35). Bu nedenle mahremiyeti özel kılan şey; “kişiye ait özel alanında psikolojik olarak rahatlatma, kişinin özdenetim

sistemini elinde bulundurabilmesi ve iletişim sürecine kota uygulayabilmesi”dir (Westin, 1967: 42).

Mahremiyet konusu çeşitli anlatılar, tanımlamalar ya da manalar ele alınıp içerisinde yaşanılan zaman göz önüne alındığında birçok şey üzerinden tanımlanabilir. Buna göre mahremiyet; kadına veya aile kurumuna dışarıdan herhangi bir yorumun reddi (Göle, 2016: 128), bireyin belirlemiş olduğu kurallar çerçevesinde özel hayatında kimlerle etkileşimde olabileceği yaşam çevresi (Yüksel, 2003: 182), varoluşsal bir hak olarak kültürel ve ahlaki (Yılmaz, 2011: 131) yapılanmanın işaret ettiği şeylerdir.

2.1.2. Mahremiyetin Dönüşümü

Tarihsel süreç içerisinde mahremiyet, sürekli değişen bir yapıya sahşp olmuştur. Modern dönem öncesinde, diğer bir deyişle geleneksel toplum anlayışının hâkim olduğu zaman dilimi içerisinde mahremiyetin öznesini oluşturan birey anlayışı, özel alan ya da mahrem alan anlayışı modern ya da post modern dönem ile aynı anlamları ifade etmekten oldukça uzaktır. Dolayısıyla antropolojik olarak bilinç konumuna erişen ilk insandan beri mahrem olanın varlığından söz edilebilir. Ancak geleneksel toplumlarda mahremiyet algısının günümüz mahremiyet algısından farklı olduğu söylenebilir. Örneğin orta çağda birey mahremiyeti feodalitenin, derebeylerinin veya cemaatlerin çizmiş olduğu sınırlar etrafında şekillenmiştir (Ariés ve Duby, 2007). Bu dönemde aile kurumunun kutsallığı ile teolojik algının ağır basması; tüm yeteneklerin özgürce sergilenebildiği karnaval, festival, bayram gibi etkinliklerin oluşturmuş olduğu kamusal alan, özel alanın karşısında yer edinerek mahrem olanın dört duvar arasında sınırlandırılmasını öngörülmüştür. Feodalitenin emek gücü üzerindeki sömürsünün ortaya çıkarmış olduğu mülkiyet sahası ve çitlerle çevirmiş olduğu araziler doğrultusunda oluşturulan mekânsal tahakküm; bunlara sahip olan bireyi ve de kendisine ait olduğunu iddia ettiği şeyleri gizleme hakkı vermiştir. Orta çağın sonlarına doğru birinci derece akrabalar, arkadaşlar, yabancılar olarak bir sınıflandırılmaya gidilmesi aile yaşantısında ya da ev olgusu gibi temel yaşam alanları arasına çizgiler çekilmesi mahremiyetin biçimlenmesinde etken rol oynamıştır.

Rönesans ile birlikte mahrem fikri, tüm eylemsel bilincin işlev gördüğü, içerisinde yaşanılan ev inancından, evin içerisinde tanrıyla özel sohbetlerin yapıldığı, iş üzerine planların kurulduğu, cinsel birlikteliklerin yaşandığı, tüm maddi eşyanın kilitler altında

tutulduğu “yatak odası” anlayışına bürünerek ev ahalisinin, kadının özel alanlarını ortaya çıkartarak bireysel mahremiyet unsurunu tetiklemiştir (Ariés ve Duby, 2007). Aynı zamanda mülkiyetin artışı mekânsal zevklerin çeşitliliği ve aydınlanmanın bireyi dünyanın merkezi haline getirmesi, insana reddedemeyeceği bir özgürlük sahası sunarken, 15. yüzyılda cemaatlerin onadığı ve övgüsüne nail gördüğü işleri yerine getiren birey için, yeni kişisel yetenekler doğrultusunda meslek grupları doğmuştur. 16. ve 17. yüzyıllarda ise teolojik yaklaşımın bireyleri kuşattığı ve Feodal dönemde toplu halde duaların edildiği manastır anlayışının aksine, Katoliklerin oluşturdukları günah çıkarma kabinleri, Püritenler için çileci bir anlayışla acı ve ıstıraplarının yer aldığı günlük tutma alışkanlıkları ve bireylere ait özel ibadethaneler ortaya çıkmıştır. Bu yüzyıl ile kendisini öznel olarak kodlayan beden anlayışı, komün anlayışın terk edildiği ve bireysel olarak kendini var eden özel ve gizil bir durumun ortaya çıkmasına evirilmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda da özel ve kamusal alanın netliği üzerine dalgalı bir sınır çizilmeye başlanmıştır. Fransız devriminin etkileriyle özel alan bireysel dünyanın yaşam çevresini oluştururken revize edilmiş kişisel haklarla donatılmıştır. Ancak devrimin ateşli düşünceleriyle sürekli devingen halde olan bireylerin ulus-devlet çıkarlarına ters düşmemesi adına eril gücün elinde bulunan siyasi organizma, kamusal alana girişin de anahtarını elinde bulundurmıştır. Böylece toplumun cinsiyetçi kimlikleri tanımlama sürecinde ve kadının kamusal alanda rolünü belirlemede etkili bir dayanak olmuştur. 19.yüzyıl ile birlikte endüstriyel devrimin köyden kente göç dalgasını tetiklemesi, tüketim çağının imaj, beden kutsallığının saptanması, basın teknolojilerinin magazin olgusunu doğurması gibi durumlar özel hayatın ihlaline neden olmuş ve hukuksal perspektifin bu alana kaymasına zemin hazırlamıştır. Batı tarihinin kuramsal aktarımıyla şekillenen, burjuva kent devletlerinin yaşayış fikriyle biçimlenen özel ve kamusal alan fikri 20. yüzyılda net bir şekilde sınıflandırılmamıştır. İşçi sınıfı düzleminde emeğin bir karşılığının olmayışı ve burjuva sınıfının da ayrıcalıklı bir konumda oluşu özel ve kamusal alanın yeniden tanımlanmasına neden olmuştur (Prost, 2010). Bu noktada emek mekânsal ayrıştırmayı, iş dünyasında yazılı kurallara dayalı imtiyazları ortaya çıkarırken burjuva sınıfını da mikro ölçekli kamusal alanı olan ev yaşantısını, kendi ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda özel bir iktidar sahası olarak şekillendirmiştir. Mekânın ele geçirilmesiyle Frankfurt okulunun ikinci kuşak temsilcilerinden Habermas mahrem alanı “kişisel, kendisine ait bir dünyanın psikolojik arka yüzü” olarak betimlemiştir. Bu

bağlamda Habermas mahrem kavramını; kamusal yapının devlet denetiminden soyutlanması, özel alanın da erkek egemen ideolojileriyle yoğrulmuş ailelerde baba figüründen arındırılması gereken bir sistem biçiminde yorumlamıştır (Habermas, 2003). Sennet ise içerisinde yaşadığımız devlet denetimine tabi kontrol çağında (Arent, 1994) kamusal alanı, kapitalizmin özel hayatın varlığını kutsadığı bir platform olarak kurgulamıştır. Bu doğrultuda birey, kamusal sahada katılım serüveni pasifleştirilmiş, yalnız bırakılmış, yabancı kimliklere karşı önyargı düzleminde tanımlanmıştır (Sennett, 2010: 16-46). Bireyin “kullan-at” çağında hiçbir devirde sahip olamayacağı kadar objeye sahip haliyle narsist özellikleri maksimize edildiği söylenebilir. Bu çerçevede kamusal anlayışın içi boşaltılmış ve özel alan kutsanmıştır.

Duygusal ve psikolojik bir varlık olan insan, özel (Private) hayatının sınırlarını kendisini belirlerken, kamu (Public) içerisinde de kendi mahremiyetinin (Privacy) çıkarları doğrultusunda hareket etmektedir (Schermer, 2009: 63-76). Bu bağlamda Evrensel İnsan Hakları Sözleşmesi ve Birleşmiş Milletler yapılanması, mahremiyet yapılanmasını temel bir hak olarak güvence altına almıştır.¹ Ancak aşırılıklar çağı olarak tanımlanan 21. yüzyılda özel ve kamusal alan sınırları iç içe geçmiş ve bu iki alan birbirlerini aşındırma özelliği kazanmıştır. Bu durum hem yeni iletişim teknolojileri vasıtasıyla bireysel kimliklerin oluşturulmasında hem de toplumsal kurum inşasında etken bir role bürünmüştür. Böylece mahrem anlayışı, Dijital-modernizm çatısı altında yeni bir tanıma bürünmüştür (Ciatellardi, Almeida, Scolari, 2011). Teknolojik gelişmeler insan habitatının ve dünyanın değiştiğini köktenci bir etkiyle kültürel ve iletişimsel olarak gözler önüne sermiştir. Birey artık geleneksel medyanın ardıllarını tüketen organizma sınıfından, içeriğin üretilmesinde rol oynayan aktif etkileşimci bir konuma erişmiştir. Bu sınıfsal değişimle desteklenen bilgisayar tabanlı teknolojiler, dijital medya aygıtları özel kişisel verilerin ve de mahremiyet sahasını çevreleyen oluşumları tehdit etmeye başlamıştır. Bu kapsamda en temel örnek; web gezintilerinde sörf yaptığımız tüm sitelerin veri girdisi “çerez” faktörüyle bireyin nerede, ne zaman, kaç dakikalık bir etkileşimde bulunduğunu, konunun muhataplarına geri bildirim olarak göndermesidir. En basit haliyle gözlem mekanizmaları, mahremiyet pelerinini toplumun güvenliğini koruma

¹ Uluslararası İnsan Hakları Sözleşmesi’nin 17. Maddesinde de, “*Hiç kimsenin mahremiyeti, ailesi, evi veya haberleşmesi keyfi ya da hukuk dışı müdahalelere konu olamaz ve şeref ile itibarına hukuk dışı saldırı yapılamaz.*” olarak belirlenirken, Birleşmiş Milletler, “*Hiç kimsenin özel hayatında, evinde veya haberleşmelerinde keyfi müdahaleye maruz bırakılamayacağını*” olarak vurgulamıştır.

vaadi öne sürülerek kalabalık kitleleri, sezdirmeden ve hissettirmeden izlenmeye tabi tutmuştur. Bu bağlamda dijital gözetim çağı, kişisel veri izlerini sermayesiz hammadde getirisi olarak kodlamaktadır. Bu kodlar, kişisel mahremiyeti hiçe sayarak verisel girdilere indirgenmiş olan insanı piyasa demokrasisine satarak soyutlaştırmaktadır (Topal ve Öztürk Topal, 2022: 54).

Mahrem konusu, boyutsal ve kavramsal ölçülerde ele alınarak da değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda genel kabul gören boyutsal yaklaşımları; dış etkenlere kalkan niteliğinde *mekânsal*, haksız ithamlara karşı *kişi*, bireye ait verilerin depolanması ve servis edilmesi gibi unsurları ilgilendiren enformasyon, *bilgi* mahremiyeti oluşturmaktadır (Ciatellardi, Almeida ve Scolari, 2011). Kavramsal olarak da çeşitli görüşler mevcuttur. Bu doğrultuda Westin mahremiyeti tek başınalık, içtenlik, anonimlik ve bireyin kendisini korumak olarak dört çatı altında toplamıştır (Fischer ve Hubner, 2000). Debatin ise hukuksal yaptırımlar, öz denetim ve mahremiyet anlayışının korunması bağlamında teknolojik oluşumlardan söz etmiştir (Debatin, 2011: 110). Mahremiyet çerçevesini “sanal ağ” oluşumu altında sınırlayan Dijk ise bu etkileşim sırasında mahremiyetin korunması için oluşturulan yasal ve sosyal düzenlemeleri, sistemli düzeneğe dayalı çeşitli argümanlar şeklinde ifade etmiştir (Dijk, 2006: 76).

2.2. MAHREMİYETİN BOYUTLARI

Mahremiyet bireyin içinde bulunduğu kendine ait dünyayı kapsayan, kamusal alandan ayrı olarak her türlü pratiği içeren bir oluşumdur. Bilinen şekliyle üç tip mahremiyetten bahsedilebilir. Bunlar (Fischer ve Hubner, 2000: 89):

- *Kişisel Mahremiyet*; bireylerin kendine özgü alanı ve bilgileri içerir.
- *Mekânsal Mahremiyet*; kişilerin fiziksel alanlarını kapsar.
- *Enformasyon Mahremiyeti*; insanların kendine ait özel bilgilerin toplanması, saklanması, dağıtımı ve işlenmesinin nasıl yapılacağını kontrol etmesidir.

2.2.1. Mahremiyet Alanları ve Mahremiyetin İhlali

Batı Avrupa Siyasal düşüncesinde 17. yüzyıldan bu yana toplum yaşamının kamusal ve özel olarak iki yönü olduğu fikri önemli bir yer tutmaktadır. “Kamusal” kavramıyla *devlet*, “özel” kavramıyla ise *ev ve mahrem yaşam* alanları kastedilmektedir.

Mahremiyet, kişinin özel alanında kendisine ait dünyası ile ilişkilendirilirken kamusal alanda dış dünyada bulunma durumunda, ihtiyaç duyulan koruma kalkanlarının indirilebileceği bir alan ile ilişkilendirilmektedir (Dolgun, 2015: 209). Kamusalılık, gerçekte veya görünüşte toplumun tüm bireylerini ilgilendiren, geniş kapsamlı bir yapıya işaret etmektedir. Kamusalılık belirli tesisleri ve kurumları (örneğin kamuoyu, izleyici kitlesi, basın, kanun yaptırımı, kamu hizmetleri, meydanlar ve sokaklar gibi) ve pratikleri ifade etmektedir. Bir taraftan, alanında bazı profesyonelleri (yayıncılar, siyasetçiler, sendika başkanları gibi), diğer taraftansa herkesi ilgilendiren, aynı zamanda kendisini sadece insanların zihninde, bilinçlerinin bir boyutunda gerçekleştiren kamusalılık, toplumsal tecrübe ufku olarak da görülmektedir (Kluge ve Negt, 2018: 74).

1814 yılında siyaset bilimi üzerine Benjamin Constant tarafından yayımlanan “*De l’esprit de Conquete et de l’usurpation*” adlı kitapta, “kamusal varoluş” ve “özel varoluş” modern bir toplumun üyeleri üzerinden açıkça bir ayrıma tabi tutulmuştur. Siyaset dünyasındaki eylemler ve faaliyetler “kamusal varoluş” olarak belirtilirken, bireysel üretimden tüketime kadar bireyin tercihleri, aile, bireyin inancı, dost ve akrabalar gibi durumlar ise “özel varoluş” olarak aktarılmaktadır (Geuss, 2007: 23).

Habermas, kamusal alan tanımını yaparken herkese açık olan durum veya olayları, özel veya kapalı durumların karşıtı olarak “kamu” sözcüğüyle adlandırmaktadır. Habermas, kamusal alan ile ilgili olarak bazı önemli boyutları şu şekilde aktarmaktadır:

- Kamuoyunun oluşması,
- Erişime uygunluk bağlamında tüm yurttaşların ulaşabilmesi,
- Kamu yararı bağlamında örgütlenme, toplanma, görüş ve ifade de bulunma özgürlüğü,
- Yönetim ile ilgili genel kurallar üzerine tartışabilme (Fuchs, 2016: 251).

Latince “Publicus” olarak geçen Kamu sözcüğü; genel, halka açık, yaygın, devlete açık, kamu görevlisi anlamına gelmektedir (Holub, 1991: 3). Türk Dil Kurumu’nda “Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü”, “Bir ülkedeki halkın bütünü, halk” anlamında kullanılmaktadır. “Kamusal” sözcüğü ise “Kamu ile ilgili” olarak ifade edilmektedir (TDK, 2021). Habermas, “Kamusalılığın Yapısal Dönüşümü” adlı kitabında, kamusal alana girişte öncelikle Kamu sözcüğünün etimolojisini inceleyerek, 18. Yüzyılda “kamusal” sıfatının, publicite ve publicity kelimeleriyle benzerliğini kurarak bu

sözcüklerden türetildiğini ifade etmektedir. Kamusal alana tarihsel açıdan bakıldığında ise Eski Yunan’da özgür bireylerin ortak olarak kullandıkları alanlar ve bireyin şahsına ait olan alanların birbirinden kesin olarak ayrıldığı görülmektedir. Bu çerçevede toplumsal yaşamın temelini oluşturan ev-hane yani “*oikos*”, bireysel bir alan; aile yaşamından ayrılan şehrin ve siyasal yaşamın alanı olan “*polis*” ise ortak kullanılan bir alan olma özelliği taşımaktadır (Habermas, 1997: 59-60).

Antik Yunan döneminde çoğunluğu oluşturan yabancı, kadın ve kölelerin siyasi hakları bulunmamaktadır. Özgür erkek vatandaşlar ise demokrasiden yararlanmakta ve demokrasiye katılabilmektedirler. Aynı şekilde Antik Roma’da da benzer bir sistem söz konusudur. Eski Yunan’daki “polis” devleti burada “kent” yani “*res publica*” olarak kamuya ait veya kamusal olan şeklinde ifade edilen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta çağa gelindiğinde köylülerin ayımsandığı, toplumsal yaşamda siyasal ve ekonomik konularda soyluların, din adamlarının söz sahibi olduğu feodal düzen dikkat çekmektedir (Dağtaş, 2014: 19-20). Bu bağlamda özel alanlar, kişilerin şahsi işlerini yaptıkları yer olarak kabul edilirken; devlet kurumları ve çalışan memurların ortak alanı ise kamusal alan olarak kabul edilmektedir.

17. yüzyıl, burjuvanın aristokrat sınıf karşısında güçlenmesiyle kamusal alan bağlamında etkisini gösterdiği bir dönemdir. Yüzyılın sonlarına doğru ise “kamu” ve “özel” alanlar bugünkü kullanıma uygun olarak anlam kazanmıştır. Kamusal ve özel alandaki değişimler mekânsal olarak da gözlemlenebilmektedir. Richard Sennet’e göre; 18. yüzyıla gelindiğinde artık aristokrat sınıfın daha çok kullandığı tiyatro ve opera bununla birlikte kafe ve benzeri sosyal paylaşımların yapıldığı yerler kamuya hizmet etmektedir. Böylece mekânsal bağlamda dönüşümler geniş kitlelerin buluşma yerleri olmuştur. Avrupa’da ise özellikle Paris ve Londra’da “Kamusal” ve “Kamu” terimsel yapılanması modern anlamını kazanmaya başlamıştır. “Kamusal” alanların nereler veya kimleri içerdiği artık belirlenmektedir. Bu dönemde artık kamu; tanıdıklar ve aile çevresinin yanı sıra yabancıları da kapsayan çeşitli kişileri içine almış, bugünkü modern anlamına kavuşmuştur. Kamusal konuların ya da tartışmaların yeri yalnızca meydanlarken 17. ve 19. yüzyıllar arasındaki dönemde bina içleri, bir başka ifadeyle kapalı alanlar da aynı işlevi görmeye başlamıştır. Sennett’e göre meydanlarla sınırlandırılan kamusal alanın genişleme eğilimi ile park, tiyatro ve kafeler de kamusal alan olarak adlandırılmaya başlanmıştır (Sennet, 2013: 35-82). 19. yüzyılın sonlarına

doğru ise Godkin, modern hayatta bireylerin diğer insanların meselelerine karşı duymuş oldukları ilgi, alaka ve merak unsurlarını mahremiyetin baş düşmanı olarak ifade etmiştir. 1873'te ticari gazetelerin bireysel mahremiyeti üzerine durulmuş, bir kişinin rızası olmadan fotoğraflarının kullanılmasının gizlilik ihlalleri oluşturduğu vurgulanmıştır. 20. yüzyılla birlikte askeri, elektronik ve telekomünikasyon alanlarında gelişmeler yaşanmıştır. Buna bağlı olarak ABD'de çıkar çatışmaları doğrultusunda telefonların dinlenmesi, psikolojik testler ve yalan detektörleri yardımıyla toplu veri elde edilmesi hususunda öncü adımlar atılmıştır. Ağ toplumunun konumlandığı 21. yüzyılda ise bilgisayar teknolojisine bağlı internet, kişisel verilerin ihlalden öte bu verilerin bilinmeyen alıcılara dağıtılmasını sağlamış, bu durum mahremiyet anlatısı içinde önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca bu çağda DNA analizleri, GPS teknolojileri ve büyük verinin her yerdeliği, bireyin mahrem sınırlarını ihlal hususunda başat konumda yer almaktadır (Holvast, 2007: 18-28).

Latince *“Privatim”* olarak geçen özel alan, bireysel, kişisel, ev alanı gibi anlamlara gelmektedir. *“Privatus”* kelimesinin anlamı ise mahrem, birey için özelliği bulunan, bireysel, hususi ve kişiye özel olan gibi anlamlar ifade etmektedir (Kabaagaç ve Alovera, 1995: 475). Antik Yunan kültürel yapılanmasında ise kendinin kılma, kendine alma, kendine sevmeye anlamına gelen *“oike-iosis”* ile ifade edilmiştir. *“Oikos”* özellikle hane, ev mesken, barınak, ikametgâh, oda, içinde yaşanan yer, ev ve eşyalar, aile, soy gibi anlamları da içermektedir (Peters, 2004: 256).

Türk Dil Kurumu'nda mahrem “yalnız bir kişiye, bir şeye ait veya ilişkin olan”, “bir kişiyi ilgilendiren, hususi, zati”, “devlete değil, kişiye ait olan, hususi, resmi karşısı”, “Ayırt edici bir niteliği olan”, “her zaman görülen, olağandan farklı” olarak anımlandırılmaktadır (TDK, 2021). Böylece kamusal alanda aleniliğin yani açıklılığın olduğı, özel alanda ise gizliliğin merkezde olduğunu aktaran Gündoğan, mahrem yapılanmasının dışarıya açık olmadığını vurgulamaktadır (Gündoğan, 2019: 42-43).

Bütün dillerle özel olduğı ifade edilen mahrem, açıkça sınırlandırılmış tikel bir alan olan geri çekilme ve kapanmaya elverişli olarak tasavvur edilen bir bağıklık bölgesi olarak belirtilmiştir. Özel alanda bireyler, kamusal alanın kuşatmasından sıyrılabilmekte ve kendini koruma amacıyla dışarıdayken bürünülen gösteriş halinden sıyrılıp rahat etmektedir. Özel alan, gizin yeri olmakla beraber sadece kendine ait, değerli, bir başkasını

ilgilendirmeyen ve kamusal alanda açığa vurulmamışlığı ifade etmektedir. Özel hayat, yaşanan meskenin duvarlarını çevrelemekte ve içinde özel bölmeleri ile birçok şeyi kayıt ve kilit altına alma özelliği taşımaktadır. Orta Çağ'dan bu yana zamanla güçlenen devletlerin özel alana olan müdahalelerinin ve artık dinsel tercihlerin içselleştirilmesiyle birlikte kişinin alanları çoğalıp özgürleşmiş ve özel alanlar çeşitlenmiştir (Ariés ve Duby, 2006: 9). Lokke, özel hayat alanının, toplumun koymuş olduğu yasaların çiğnenmemesi koşuluyla, kamudan ayrı olarak bireylerin özgür ilişkisine bırakıldığını ifade etmiştir. Bireylerin hem kamusal alana hem de özel alana sosyal bir varlık olduğu için ihtiyacı olduğunu vurgularken, bu alanların birbirini tamamlamakta ve örtüşmekte olduğunu, ancak birbirlerinin yerine geçemeyeceğini söylemiştir (2018: 19).

Mahremiyet, özgürce koruma altına alınan, her kişinin özel yaşamına, bireysel ilişkilerine ve bedenine dair bilgileri muhafaza etme hakkına sahip, özel hayatın gizliliği hakkını ifade etmektedir. Bununla birlikte mahremiyet, bireyin toplumsal yaşamda cinsiyet, yaş, eğitim seviyesi, yaşadığı toplum ve kültürel konumu gibi özellikleri etrafında da ele alınmıştır. Çakır, günümüzde özel ve kamusal alanın artık temsil ettikleri düşünceden çıktığını aynı zamanda toplulukların da topluluk olmaktan belirsizce çıktığını belirtmiştir. Bu çerçevede kamusal alana açılan özel alanın, özel olanın gösterisi ve teşhiri olduğu, kamusal alanın ise kişilerin gözetimine ve röntgencilikine açık hale geldiği, bununla birlikte artık ayırt edilemez şekilde özel ve kamusal bağlamın mahremiyet algısını da değişime uğrattığı söylenebilir (2015: 346-350).

Kamusal alanda ilgi uyandırmaya başlayan kişisel bilgiler, mahrem bilginin aktarılmasına bununla beraber özel olan bilginin dedikodu malzemesi olarak merak eden kişilere yöneltilmesinde etken olmuştur. Kişilerin özel bilgileri kamusal alanda görünür hale gelerek mahrem olan bilgiler ait olması gereken gizlilikten çıkıp kamusal alanda nesne durumuna gelmiştir. Bireyler, kendisini korumak ve gizlemek amacıyla etrafı emniyetli bir şekilde koruma altına alınmış sitelerde, binalarda ve evlerde yaşarken aynı zamanda modern dönemdeki bir Panoptikon ortamında tedirginlik içinde yaşamaya başlamıştır. Bu açıdan bireyler artık kişisel yaşamda dinleme cihazları ile dinlenmeye; çalışma sahalarında, sokaklarda, evlerinin önünde gizli kameralarla tecrit altında tutulmaya başlanmıştır (Gündoğan, 2019: 4950). Bu kapsamda saklı olanın aleni olarak açılması, teknolojinin yarattığı çeşitli kolaylıklar paralelinde gözetim olgusunu da beraberinde getirmiştir. Böylece mahrem alanlarını korumak amacıyla korunaklı evlerde

oturan bireyler için yaşam alanları, iş yerleri ve sokaklar gibi kamusal alanlarda mahremiyet ihlalleri açığa çıkmaya başlamıştır.

2.2.2. Kişisel Mahremiyet

Mahremiyet bağlamında 1970’li yıllarda araştırmalarda bulunan Samuel Warren ve Louis Brandeis “*The Right to Privacy (Mahremiyet Hakkı)*” başlıklı makalelerinde, John Locke’ın “hayat, özgürlük ve mülkiyet” olarak üç temel hak kavramlarının değiştiğini vurgulamıştır. Locke, yaşama hakkından bahsederken bireylerin sadece hayatı ve bedeni üzerinde hak sahibi olmadıklarını, bununla beraber bireylerin özel yaşam alanı hususunda ve yalnız kalabilme hakkına da sahip olabildiklerini ifade etmiştir. Mülkiyet hakkının ise sadece maddi olarak düşünülmemesi gerektiği, bu hakkın sahip olunan soyut değerleri de kapsadığını belirtmişlerdir. Mahremiyetin ihlali Warren ve Brandeis’e göre bireyin yalnız kalabilme ya da yalnız başına olma hakkına ve aynı zamanda “dokunulmaz kişilik” durumunu, bir başka ifade ile bağımsız, bütünlüklü ve kutsal kişiliğe sahip olma hakkını ihlal etmektedir. Kendi özünde biricik olan ve özgürce istediğini yapabilmeye yönelik oluşumları engellemek, mahremiyete yönelik ihlaller olarak değerlendirilmiştir (Yüksel, 2009: 279). Kişisel Mahremiyet ile ilgili olarak Pennsylvania felsefe profesörü Anita Allen’a göre “mahrem, erişim, mahrem bilgi ve mahrem eylemlerle ilgili kararları içeren, mahrem kararlar alanı üzerinde kontrole sahip olma durumu”nu ifade etmektedir (Moore, 2013: 1). Akademik tartışmalarda bir diğer düşünce ise Cornell Tech’de bilgi bilimi profesörü olan, gizlilik ve mahremiyet alanında çalışmaları olan Helen Nissenbaum, mahremiyete saygı duyulması gerektiğini ve özel olan şeyin içeriğinin korunması farkındalığını (doktor ofisindeki tıbbi veriler gibi, özel arkadaşlar arasındaki konuşmalar) vurgulamıştır. Ancak mahremiyet ihlal edildiğinde ise bilgiler uygunsuz bağlamlarda (örneğin doktorumuzun tıbbi bilgilerimizi reklam olarak kullanması veya özel sohbetimizin Twitter’da paylaşılması gibi) paylaşılmaktadır (Véliz, 2020: 7).

Mahremiyet açısından kişisel bilgiler çok geniş kapsamlıdır. Bununla birlikte kişisel mahremiyet (örneğin; kimliği, yaşı, IP adresi, adresi, banka bilgileri, medeni durumu vd.), bireyden bireye değişkenlik göstererek öznelliğe sahip olabilmektedir (Göksu ve Barıtcı, 2019: 231-232). Bireyler, toplumsal hayatlarında özgün kişilikleri, ruh halleri veya karakter yapıları yerine numaralarla veya çeşitli harf düzenekleriyle kodlanarak *özne* olmaktan çok *nesne* durumuna getirilmektedir. Böylelikle kişilerin

bilgileri artık mahremiyet alanından çıkmaktadır (Dolgun, 2019: 26-27). Önceki dönemlerde beden gizliliğiyle anlamlandırılan mahremiyet, modern dünya ile birlikte bilgi teknolojileri ve dijital yaklaşımlarla kişisel verilerin gizliliğine dönüşmüştür. İnternet ve sosyal ağlar, mahremiyetin gizliliğine dair riskleri içerisinde barındırırken, erişime açılan bilgilerin kimlerin eline geçtiği ve nasıl kullanacağı konusunda tehlikeler doğurmuştur. Teknolojinin sunmuş olduğu bilgiye hızlı ulaşma fırsatı, kişilerin mahremiyetine kolayca ulaşmayı ve özel bilgilerin sosyal ağlar üzerinden paylaşımını kolaylaştırmış, bu durum kişisel mahremiyeti büyük oranda etkilemiştir (Eroğlu, 2018: 132-134). Bireyler, paylaştıkları verilerin nerede ve ne zamana kadar tutulacağına dair bir bilgiye sahip olmamakla birlikte ayrıca özel bilgilerini, yaşamlarını, kısacası mahremiyetlerinin sosyal medyada, bloglarda, reality showlarda teşhiri söz konusu olmaktadır (Şişman, 2019: 19). Bu bağlamda kişisel mahremiyet, yeni kanallar aracılığıyla teşhir edilmektedir. Öyle ki internet üzerinden yapılan bankacılık işlemleri, alışveriş veya sosyal ağlarda aile, arkadaş gibi çevrelerle paylaşılan içerikler çerçevesinde özel bilgilerin mahremiyetin ihlaline sebep olması, bu dönemde mahremiyetin korunması adına elektronik mekânda kişisel verilerin kullanılması, işlenmesi veya paylaşılması hususunda çeşitli düzenlemeleri beraberinde getirmiştir.

2.2.3. Mekânsal Mahremiyet

Gizlilik, bilgi boyutunun yanı sıra mekânsal bir boyuta da sahiptir. Kamusal alandaki bireyler, yine aynı alanda bulunan başkaları tarafından hem fiziksel hem de ağ teknolojileri bağlamında görülebilmektedirler (Cohen, 2008: 181). Henri Lefebure “Mekânın Üretimi” adlı kitabında burjuva toplumunun evlerini inşa ederken odalarını özellikle meydan, cadde, sokak gibi geçiş alanlarının dışında kalacak şekilde yaptırdığını belirtmiştir. Burjuvalar aristokrat gösteriler, törenler dışında görülmeyi tercih etmemiştir. Ev bağlamında mahremiyeti işaret eden Lefebure, mahremiyetin korunması amacıyla pencerelerde kalın perdelerin kullanıldığını ve bu şekilde içeriğin, dışarıdan korunduğunu ifade etmiştir (Lefebure, 2014: 321). Mahremiyet duygusunu içinde bulunulan ortam gizliliği etkilemektedir. Çok kişinin kaldığı bir odanın aksine tek kişilik bir oda, mahremiyet duygusunu güçlendirmektedir. Kùltürler üzerine araştırma yapan Hall, işitsel ve görsel mahremiyetin ciddiye alındığı Almanya’da ofis kapılarının kapalı tutulması hususunun önemli olduğunu ve eğer açık kaldıysa içeriye bakılmasının

kaba bir tavır hali şeklinde belirtmiştir. Akdeniz kültüründe ise bu durumun tersine işitsel ve görsel mahremiyetin daha çok görüldüğü vurgulanmaktadır. Antropolog Dororthy Lee ise Amerikalı ailelerin çocuklarını daha özgür bırakarak çocuğa ait özel bir oda verildiğini, çocuklara kendilerine ait mahremiyet ortamı sağladıklarını; Polinezya yerlilerinin ise çocukların kardeşleri veya ebeveynleriyle aynı odada bulunmasını önemseydiğini belirtmektedir (Yüksel, 2003: 79). Mahremiyet konusuna işitsel ve görsel boyuttan bakıldığında mekân mahremiyetinin kültürden kültüre değişebileceği gözlemlenmektedir. “Ev”, mahrem mekân olarak bireyi kimsenin gözetlemeyeceği, yabancılardan uzak olarak davranışlarını özgürce sergileyebileceği bir yer olurken ayrıca bireyin özgürlük alanı, mahremiyet bölgesinin sınırları olarak tanımlanmıştır (Ersoy, 2002: 159).

2.2.4. Enformasyon Mahremiyeti

Enformasyon kavramını açıklarken öncelikle ilişkili kavramlar arasında ayırım yapmak gerekmektedir. İşlenmemiş olgular, rakamlar ve benzeri materyaller “veri”; verilerin anlamlı ve faydalı olarak sınıflandırılması ve düzenlenmesi “enformasyon”; amacına uygun olarak kullanımına ilişkin dönüştürülmesi de “bilgi” olarak adlandırılmaktadır Buradan kıyasla enformasyon; raporlar, istatistikler veya haberler gibi *“belirli bölümlere ayrılmış, sınıflandırılmış veriler”* olarak nitelendirilmektedir (Dolgun, 2019: 34).

Bireylere ait olan özel bilgilerin toplanması, işlenmesi, saklanması ve dağıtımının nasıl ve ne şekilde yapılacağı yine kişiye ait olması anlamına gelen enformasyon mahremiyeti, sadece denetim unsuru olarak ele alınmamalıdır. Kişi, mahrem bilgilerini paylaşıırken karşısındaki kişinin konumuna ve ilişki biçimine göre paylaşımda bulunmaktadır. Bu noktada kişisel bilgilerin korunması bağlamında enformasyon mahremiyeti konusu önem arz etmektedir.

Teknolojinin getirmiş olduğu kolaylıklarla bireyler ve kurumlar enformasyona dayalı gündelik işlemlerini elektronik ortamdan yürütmektedir. Birey vatandaşlık işlemlerini, banka işlemlerini veya alışveriş gibi ihtiyaçlarını elektronik kanallardan karşılarken, kişisel verilerinin kötü niyetli kişiler tarafından izinsiz kullanımı, farklı ortamlara aktarımı veya e-ticaret, e-bankacılık gibi işlemlerde sınır ihlallerinin yapılması

enformasyon mahremiyetine örnek teşkil etmektedir. Dijital çağın kazandırmış olduğu ileri teknolojik uygulamalar kolaylıklar sağlarken aynı zamanda insanları denetim ve gözetim altına da almaktadır. Gözetim faaliyetlerinin elektronik ortama aktarılmasıyla mahremiyet ihlali sıradan insanları ve gündelik yaşamı içine almıştır (Budak, 2018: 151).

Chul Han “*Şeffaflık Toplumu*” kitabında şeffaflık toplumu olarak ifade ettiği toplumsal düzende enformasyona ulaşmanın çok kolay olduğunu, toplumun artık kendini güvende değil kontrolde tuttuğunu ifade etmektedir. Bu şekilde de toplumun artık ‘Kontrol Toplumu’ olduğunu belirtmektedir (Chul Han, 2017). Bireyler kendileri hakkında bilgilerini ve mahremiyetlerini çeşitli ortamlarda veya teknolojik imkânların sunmuş olduğu platformlarda sergilemektedir. Bu bağlamda günümüz toplumunda bu paylaşımlar yerini teşhire bırakmaktadır.

2.3. MAHREMİYETE İLİŞKİN KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR

Gösterinin hayatımızda yer edinmesiyle televizyon yapımcıları, hükümet kuruluşları, kamuoyu ve davranış araştırmacıları yoluyla bireyin kişisel özellikleri, cinsel davranışları, dinsel inançları gibi çok çeşitli bilgilerine ulaşmak oldukça kolaylaşmıştır (Yüksel, 2003: 184). Gerek teknolojinin gerekse medyanın etkisiyle günden güne değişen mahremiyet olgusu; gözetim, kültür endüstrisi gibi çeşitli kavramlar ekseninde çeşitli yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Farklı perspektiflerden farklı şekillerde tanımlanan bir kavram olma özelliği taşıyan mahremiyet bu bağlamda çeşitli kavramsallaştırmalarla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır.

2.3.1. Kültür Endüstrisi ve Mahremiyet

Adorno ve Horkheimer tarafından 1947 yılında yayımlanan “Aydınlanmanın Diyalektiği” kitabında ilk kez “kültür endüstrisi” kavramı kullanılmaktadır. “Kitle Kültürü” yerine kullanılan kültür endüstrisi kavramında kitleler ikincil konumda ve ayrıca nesne halini almaktadır. Kültürü oluşturan öğelerin kültür endüstrisi bağlamında artık nesneleştiği, alınıp-satılabilir bir duruma gelerek kültürün metalaştığı ifade edilmiştir. Nesne formuna dönüşmüş kültürel ürünler meta şeklini alarak tüketicilere sunulmaktadır. Gündelik yaşamdan uzaklaşarak kültür endüstrisinde geçen birey, yaşamın getirmiş olduğu duygu durumundan bir süre uzaklaşmaktadır. Adorno’ya göre keyif veren bir

televizyon programı, sinema filmi veya çok okunan bir roman tüketiciyi yönlendirmekte ve etkisi altına almaktadır (Adorno, 2014: 109-110). Kültür endüstrisi, etkisini radyo, televizyon, sinema ve müzik gibi iletişim araçlarına eklemlenerek artırmaktadır. Birey beden ve düşünceyle kültür endüstrisinin içerisinde kendini bulmakta ve mahrem tepkilerini *şeyleştirilerek* soyutlaştırmaktadır. Böylece kendine sunulanın dışına çıkamayan birey, tecrit altına alınmaktadır. Sistemle bütünleşmek amacıyla birey; ruhu ve düşüncesiyle kendisini kültür endüstrisine teslim etmektedir. Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür endüstrisinde bireylerin kendine özgü düşüncelerinin ve mahrem tepkileri şeyleştirilmiş, *Personality* (bireysel) kavramı artık insanlara parlak beyaz dişlerden ve koltuk altlarının terlemesinden, heyecan duymamaktan başka bir şey ifade etmemektedir (Horkheimer ve Adorno, 2003: 62).

2.3.2. Gösteri Toplumu ve Mahremiyet

Günümüzde hayatın her alanını kapsayan gösteri, kendini özellikle medya alanında ortaya koymaktadır. Gündelik hayata, topuma ve kültüre sirayet eden gösteri, çağdaş formlara bürünerek özellikle eğlence unsuruyla televizyonda; haberler, yarışma programları, diziler, talk showlar, ödül törenleri, tartışma programları, reklamlar ve yabancı yapımlardan çevrilen programlar ile gösteriye dayalı olarak yapılmaktadır. Kellner'ın "Medya Gösterisi" kitabında bahsettiği gibi; Debord'un gösteri kavramı, çağdaş toplum ve kültür teorilerinin çeşitliliği üzerinde büyük bir etkiye sahip olmakta ve Debord'un ilk olarak 1960'larda geliştirdiği anlayışı bugün internet ve diğer akademik ve alt kültür sitelerinde dolaşmaya devam etmektedir (2003: 2). Gösteri alanında Guy Debord'un alana kazandırdığı "Gösteri Toplumu" kitabı incelendiğinde, gösteri metası, enformasyondan propagandaya, reklam veya eğlence formlarının tüketimi gibi tasarımlarıyla şu anda toplumsal yaşamın modelini belirlemektedir. "Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür" mottosuyla gösteri, irdelenemez ve erişilemez biçimde kendisini pozitif bir olumlulukla sunmaktadır (Debord, 2019, s35-37). Goffman bir bireyin belirli bir gözlemci grubu önünde gerçekleştirdiği faaliyetleri tanımlamak için "performans" sözcüğünü kullanmaktadır. Kişinin performansına, gözlemcilere durumu anlamlandırabilmek amacıyla genel ve değişmez olarak işleyen bölüm çerçevesinde "vitrin" adını vermektedir. Buna göre performans esnasında kişinin ister kasıtlı ister kasıtsız olsun kullandığı ifade donanımına vitrin denmektedir. Kişinin vitrine göz

atıldığında; cinsiyet, yaş, boy, yüz ifadeleri, konuşma kalıpları, meslek gibi öğeler bulunmaktadır (Goofman, 2014: 33-35). Postman’a göre anlamının, dinlemenin ve yorumlamanın ön planda olduğu iletişimden, göstermenin ya da görünmenin merkezde olduğu bir gösteri çağına geçiş olmuştur (Postman, 2006: 87). Dolayısıyla görüntü dünyası ve teşhirciliği birbirini beslemiştir. Modern dönemde televizyon, fotoğraf, filmler, reklam panoları gibi hemen her şey görselleştirilmekte ve gösteriye katkı sunmaktadır. Ellul’a göre bu durum “manzara yönelimli” bir toplum oluşturmaktadır. Böylece gösteri toplumunun bir parçası haline gelen bireylerin mahremiyetleri alenileşirken magazin, reality gibi showlar kişilerin özel hayatlarını ifşa ederek gösteriye çevirmektedir (Can ve Ulutaş, 2021: 20-21).

Gösteri Toplumu ele alınırken “teşhir” kavramına da bakılmalıdır. Kökeni Arapça olan teşhir sözcüğü, Türk Dil Kurumunun sözlüğüne göre “herkese duyurma, gösterme, sergileme, dile düşürme, bir hükümlüyü ceza olarak halka gösterme” (TDK, 2022) şeklinde açıklanmaktadır. “Gösterme” anlamıyla bilinen teşhir, bilinen anlamıyla birlikte, göstermenin bilinçli ve isteyerek gerçekleştirilmesidir. Teşhir ile gösteri nesnesi, birlikte kendini göstermek ve sosyal benliğin sunulmasını içermektedir (Can & Ulutaş, 2021: 55). Dijitalleşen yaşamın getirmiş olduğu yeni uygulamalar ve platformlarla gösterme arzusuyla birey statüsünü, bedenini, güzelliğini ya da zenginliğini paylaşarak yalnızca kendisini değil sahip olduklarını da teşhir etmektedir. Veblen Thorstein, günümüzde artık satın alınan ürünlerin veya hizmetlerin amacına uygun olarak faydalanılması yerine gösteriş maddesi haline geldiğini vurgulamaktadır (Thorstein, 2005). Bireyin sahip olduklarının yanı sıra beden, düşünce, inanç, ideoloji, karakter özellikleri, nefret ettikleri, sevdikleri gibi özellikler de teşhir edilmektedir. Chul Han’a göre teşhir toplumu, her şeyin dışa çevrilerek ifşa edildiği pornografik bir toplumdur. Ona göre birey, kendini reklam nesnesi yaparak her şeyi sırlarından arındırmış ve tüketime açık meta haline dönüştürmüştür (Chul Han, 2017: 28). Gösterime sunulan, teşhir edilmiş hayatlar şeffaflaşmakta ve görünmez olanın sergi değeri olmamaktadır.

Televizyonun hayatlarımıza girmesiyle programlar vasıtasıyla birçok gösteriye maruz kalmaktayız. Fransızcada *voir* kelimesinde türetilen *voyeurism* yani voyörizm, “görmek” ve “görünüm” anlamlarına gelmektedir. Gözetlemeyle ifade edilebilen, Türkçe’de röntgencilik ve dikizcilik olarak da kullanılan voyörizm (Yurdigül & Elitaş, 2017: 133), kişilerin bilgisi olmadan gizlice izlemenin üzerine temellendirilmektedir. Bu

şekilde bakıldığında internetin sağlamış olduğu olanaklar ve televizyonda yayınlanan reality Show programlarının teşhir ve teşhirciliği gösterdiği ve bu bağlamda voyörizm'i de beslediği görülmektedir. Özellikle reality showlar, magazinler gibi televizyon şov programları teşhirci, dolayısıyla voyörist kişiliklere kapı açan gösteri fabrikası olmaktadır (Can & Ulutaş, 2021: 62-63). Her durumun sahnelenmeye açık olduğu gösteri toplumunda teşhirle birlikte mahremiyetin ifşa edilmesi Chul Han'ın ifadesiyle "mahrem alanı feda etme korkusu kendini utanmazca vitrine koyma ihtiyacına yenik düştüğünde" (Chul Han, 2017: 13) özgürlüğü de sömürmektedir.

2.3.3. Mahremiyet ve Gözetim Olgusu

İnsanlık tarihinin her döneminde bireyler mevcut durumlarını ve güvenliklerini korumak amacıyla farklı farklı önlemler almıştır. Bu doğrultuda toplumsal denetimler genellikle iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, hukuki olarak kişilerin yapmaları gereken, toplumsal düzeni doğru şekilde yürütebilecek hareketleri yapmalarını sağlamak amacıyla zorunlu ve yasaklama yoluyla tasarlanırken; ikincisi ise kamuoyunu yönlendirme amacıyla çeşitli kitle iletişim araçları ve medya gibi yollarla yapılmaktadır. İlk çağ dönemlerinde güç ve askeri faaliyetlerde çeşitli kabile ve imparatorluklar döneminde gözetim, şiddet ya da baskı yoluyla yapılmış; modern dönemlerdeki toplumlarda ise gözetim, çağdaş yaptırımlara dönüşerek sistematikleştirilmiştir. Bu doğrultuda gözetim; üst seviyede yer alanların toplum ya da kurumun alt seviyesinde yer alanların faaliyetlerinin denetlemesi olarak tarif edilmektedir (Dolgun, 2015: 22-39).

Gözetim kelimesi Fransızca "korumak ve gözlemlemek" anlamına gelmektedir. Gözetim Concise Oxford sözlüğüne bakıldığında şüpheli birinin gizli olarak gözetim altına alınması şeklindedir (astoxford, 2021). Webster sözlüğünde "bir kişinin veya grubun, özellikle de şüpheli birinin yakın gözlemlenmesi" olarak tanımlanmaktadır (webster, 2021). Türk Dil Kurumu'nda ise "gözetleme, gözetim, nezaret, himaye ve hukuksal olarak gözaltına alınma" anlamındadır (TDK, 2021). Gilliom ve Monahan, gözetimi "davranışlarını düzenlemek veya yönetmek için insanları izlemek" olarak tanımlamıştır (Gilliom ve Monahan, 2013: 2). David Lyon'a göre gözetleme, etkileme ya da idare etme amacıyla kişinin hakkında veri toplanması ve işlenmesidir (Lyon, 2006: 13). William Staples'in tanımlamasında ise gözetim, güç ritüellerinin titizlikle uygulanması olarak ifade edilmektedir (Staples, 2000: 12). Gözetim olgusuna yalnızca

örgütler bağlamında değil de toplumun tamamına yayılmış bir disiplin olarak bakan ünlü düşünür Michel Foucault, modern toplumun bir disiplinler ağı olduğunu vurgulayarak (Lyon, 1997: 44) gözetimi “kişi veya kişilerin sistematik olarak araştırılması, denetlenmesi veya izlenmesi” biçiminde iki farklı anlam düzeyinde ele almıştır (Bauman ve Lyon, 2013: 142). Birinci anlamıyla bakıldığında gözetim, genel olarak toplumun, grupların veya bireylerin davranışlarını kontrol etme ve yönetme amacıyla bilgi alınması ya da depolanması işlevi taşıırken; ikinci anlamıyla bireylerin ve grupların hareketlerinden yola çıkarak doğrudan toplumsal davranışların izlenmesi işlevi görmektedir (Giddens, 2008: 24).

İnsanlar tarih boyunca eylemlerini düzene koymak, yönlendirmek, organize etmek amacıyla “ötekini” gözetim altına almıştır. Gözetim amacıyla da çeşitli uygulamalara (nüfus, askeri birimlerin sayımı vb.) başvurmuştur. Krallıklarla birlikte gözetimin temelleri şekillenmeye başlamıştır (Topal, 2020: 160). Ancak tarihsel süreç bağlamında gözetim üç boyutta ele alınmaktadır. İlki modern öncesi dönemdir. Bu dönemde din adamlarının, imparatorların, kilisenin ve feodal beylerinin yönetimde söz sahibi olduğu güçlerin denetiminin söz konusu olduğu *pastoral nitelikli gözetim* söz konusudur. İkinci dönemde modern topluma geçişle beraber ulus-devlet kapitalist sistemle birlikte *sistematik gözetleme*, üçüncü dönem ise günümüzde teknolojinin gelişmesiyle beraber yükselen *enformatik gözetim* olarak sınıflandırılmaktadır (Dolgun, 2015: 40-41).

Giddens’e göre gözetim, yazının bulunuşuyla başlayıp, matbaanın icadıyla da ilerleme kat ederek ayrı bir noktaya evrilmiştir. Yazıyla birlikte kayıt tutma pratikleri gelişmiş, dolayısıyla ilk gözetleme örnekleri oluşmuştur. Gözetim, matbaanın bulunuşuyla devletin konumu ve gücünü pekiştirmiştir (Giddens, 2005: 237). 15. yüzyılda gözetim artık dinin ön planda olduğu toplumlarda etkin olmuştur. Dini kurumlar doğum, ölüm, evlilik ve vaftiz gibi kayıtları tutarken, 16. yüzyıla gelindiğinde ise artık dini gözetimden daha çok ulus devletlerin ortaya çıkmasıyla gelişen bilgi toplama ekseninde siyasi gözetim önem kazanmıştır. Bu yüzyılları takiben ilerleyen yüzyıllarda ise genişleyen ve gelişen coğrafi ve sosyal alanların gözetim açısından kontrol edildiği “polis devleti”ne geçiş söz konusu olmuştur (Güven, 2011: 176). Orta çağ Avrupa’sında veba salgınının meydana geldiği esnada batı dünyası gözetimin disipline edici karakteristiğini keşfetmiştir (Bauman, 2012: 51). Bu doğrultuda yasa koyucular veba salgını zamanlarında toplumun uyması gereken yasalar getirerek bu yasalara

uymayanlara çeşitli yaptırımlar uygulamıştır. Veba salgını olan kente giriş ve çıkışlar kapatılmış, çevrelenen kentte çeşitli gruplar oluşturulmuş ve başlarına bir denetimci verilmiştir. Halkın yiyecekleri stoklanmış, sadece ekmek ve içecek için evlerin arasına oluşturulan tahta kanallarla bu ihtiyaç karşılanmıştır. Gözetimin sürekli olduğu bu dönemde çıkarılan yasalara uyulup uyulmadığı denetlenmiş, yasaların dışına çıkanlar ise ölümle cezalandırılmıştır (Foucault, 2006: 289).

18. yüzyıla gelindiğinde ulus-devlet anlayışının benimsenmesi ve akabinde sanayi devrimin gelişimi gözetim olgusunu güçlendirmiştir (Dandeker, 1994: 353-374). Modern anlatılar çağında aklın rehberliğinde ayrıştırıcı, ölçeğe dayalı sınıflandırma bağlamında düzen ve denetim olgusu yapılandırılmıştır. Bu doğrultuda pastoral yapılanmanın paralel gözlem şekli olarak ilkel dönem iktidar-birey ilişkisi; modernite ile birlikte yerini dinamik ve ekonomik bağımlılığının hüküm sürdüğü uzam ve zaman üzerinde egemen, toplumsal düzenin çıktısı olan verisel aktarımlar sağlayabilen bir mekanizmaya bırakmıştır. Karl Marx proletaryan iş gücünün fabrikalar ve sanayi çarkları tarafından sömürsü üzerine yönelmiş ve devletin ideolojik aygıtları olarak okulların, bürokratik mekânların, askeri yapılanmanın gözetim inşasına katkısı üzerine odaklanmıştır. Marx Weber, kişisel öz edinimlerin yansıması olarak bilginin işlem gördüğü bürokrasi ve buna bağlı olarak sistem tabanlı tasarlanmış gözetim yapılanması üzerine dikkat çekmiştir (Topal ve Öztürk Topal 2022: 53).

Modern toplumun gelişimiyle birlikte gözetime tabii tutulan alanlar, ortamlar ve kurumların sayıları çoğalmıştır. Bununla birlikte özel alan yaşamı ve mahremiyet gizliliğinin algılanma biçimleri değişikliğe uğramıştır. Bu kapsamda modern dönemde göç hareketi kırsaldan şehirlere doğru ilerlemiş ve gizliliğin merkezi olan iç mekânlar kalabalıklaşarak mahremiyet olgusu olanaksız hale gelmiştir. Kalabalıklaşmanın artması çerçevesinde iktidarın egemenliğini sürdürmesi arzusuyla gözetim faaliyetleri artırmıştır (Çakır, 2015: 215).



Şekil 2.1. Geçmişten Günümüze Gözetim Evreleri (Topal, 2021: 164).

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte birey, yaşam kalitesini artırarak imkânlarını olabildiğince genişletirken, bu yaşam koşulları içinde sisteme sundukları bilgi ve verdikleri izinlerle mutlak bir gözetim ortamına girmiştir (Arık, 2018: 64). Bilişim teknolojilerindeki yenilikler ve gelişmelerle birlikte sosyal medya gibi mecralarda gözetleme, klasik gözetimden farklı olarak hatasız şekilde denetime ve sınıflandırmaya olanak tanımıştır (Yang, 2015: 1-3). Bilgisayarın gözü artık kişilerin üzerinde olup kişisel bilgilere erişim sorgusuz sualsiz gerçekleşmektedir (Lyon, 2006: 40). Bilgisayarların insan hayatına girmesiyle kişilerin özel yaşamlarına dair bilgilerin gözetimi çeşitli kurum ve kuruluşlara açık hale getirilmiştir. Gözetimle birlikte kesintiye uğrayan mahremiyet, artık anlamını ve gizliliğini kaybetmiştir. Uluslararası alandaki ilişkilerde ise mahremiyet, gözetim açısından açık ihlallere uğramıştır. Örneğin; Ülke değiştirirken yolcuların kimlik bilgileri açık bir şekilde sınıflandırma işlemine tabii tutulmaktadır (Çakır, 2015: 345-350).

Gary T. Marx'a göre gözetleme unsuru; casuslar, polisler, siyasi suiistimaller veya devletle olan ilişkinin ötesine geçmelidir. Ona göre gözetlemenin temel özelliklerinin ve bağlamlarının tanımlanması ve ölçülmesi için ortak bir dil gereklidir (Marx, 2012: 22). David Lyon, bu “ortak dil” için gözetimin sosyo-kültürel olgusunu somut hale getirmenin bir yolunun, popüler kültür ve sanattaki temsillerini analiz etmek olduğunu öne sürmüştür. Lyon’a göre gözetim, popüler kültüre baskın temalarından bazılarını sunarken, deneyimimizin kendisi kısmen popüler kültür tarafından şekillendirilmektedir (Lyon, 1997: 54). Bu nedenle bir yandan romanlarda, filmlerde, şarkı sözlerinde ve diğer mecralarda ne tür gözetlemelerin tasvir edildiğini ve bunların olağanüstü ya da gündelik

gözetim türleriyle nasıl etkileşime girebileceğini, ne gibi sonuçlarla karşılaşabileceğini incelemeliyiz. Öte yandan popüler kültürün gözetimi nasıl etkilediğine bakmak gerektiği vurgusu dikkat çekmektedir. Popüler kültürün daha fazla gözetimi nasıl kolaylaştırabileceğine ilişkin sorunsal, yeni bir araştırma alanı oluşturmuştur. Öyle ki film ya da televizyonun hayal dünyasının günlük gerçeklikten tamamen ayrı bir alanda var olduğunu varsaymak açıkça bir hatadır. Öyle ki medya araçlarıyla kuşatılmış dünyada insanların gönüllü bilgi paylaşımıyla yapılandığı sosyo-kültürel ortamlar, gözetim olgusunu sürekli beslemektedir (Zappe ve Gross, 2020: 15).

2.3.4. Panoptikon ve Mahremiyet

İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın iyi bilinen ve aynı zamanda tartışma yaratan Panoptikon kavramı, gözetim bağlamında en yaygın kullanılan kavramlardan biridir. 1975 yılında Fransız filozof Foucault "panoptizm" terimini kullanmıştır. Teoriye bir bütün olarak bakıldığında Panoptizm, Bentham'ın hapisane projesinden türetilen gözetim toplumunun her şeyi gören bir müfettiş üzerinden kuramlaştırılmasıdır (Ernst, 2016: 3). Panoptikon terimi birçok dönemde ve ceza teorisiyle ilgilenenler tarafından oldukça önemli görülmektedir. Ancak Panoptikon'un gözetim açısından bilinirliği Foucault'un *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde geniş yer vermesiyle başlamıştır (Lyon, 1997: 92). Seküler iktidar araçlarıyla kontrol edilen, gözetlenen, gerekirse şiddet yollarına başvurarak cezalandıran bir sistemle Foucault, küçük bir azınlığın, büyük çoğunluk tarafından cezalandırılmasının imkân dâhilinde olduğunu belirtmektedir (Dolgun, 2015: 194). Bu noktada panoptikon'un mimari yapısından daha çok denetimin ve sistemin işleyiş mekanizmaları üzerinde durulmaktadır. Doğruca bireyler üzerinden uygulanan bu sistem; denetim, cezalandırma ve ödüllendirme yoluyla bir iktidar biçimini ifade etmektedir. Bu doğrultuda Bentham hapisane projesini kurgularken hücre sayısından, hücrelerin gözetleyen için tavan ve zemin yüksekliğini, hücrede su bulunup bulunmayacağı gibi ayrıntıları da hesaplamıştır. Bentham'a göre Panoptikon hapisanesinde, müfettişin görünürdeki her yerde bulunması gerçek varlığıyla birleştirilmektedir. Panoptikondaki mahkûmları, kuralları ihlal etmeden alıkoyan aynı zamanda bu mükemmel disiplinin sürdürülebilmesi de müfettişin görünen her yerdeki varlığı güçlendirmektedir (Bentham, 1995: 8). Bu doğrultuda Panoptikon, belirsizlikten

yola çıkarak bir teslimiyet yaratmaktadır. “Bireyin gözetim altında olduğu veya gözetim altında olduğunun farkında olması ikna açısından etkili olacaktır” (Bentham, 2008: 24).

Etimolojik kökenleri eski Yunancaya dayanan “Panoptikon” kelimesi ‘Göz önündeki yer’ anlamında da kullanılmaktadır. Bentham’ın hapishane projesi, sürdürülebilir gözlem için oluşturulan hem içeriden hem dışarıdan cam hücrelerle çevirili yüksek kuleler, Pan (bütün) Opticon (gözleme) anlayışıyla inşa edilmiştir (Foucault, 2015: 292-298). Bauman’a göre Panoptikon “çeşitlik ve farklılığı ortadan kaldırarak gözetimi içselleştiren bir silah” olarak bilgiye hâkim olanın mutlak iktidar olduğunu belirtmektedir (Bauman, 2012: 62). Biçimsel olarak halka şeklinde bir binanın ortasında bir kule bulunmaktadır. Kuledeki açılmış pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Hürelere ayrılan binada derinlemesine uzanan hücre içerisinde iki pencere bulunmaktadır. Bu pencerelerden birisi kulenin pencere hizasında diğeri ise dışarıdan açık, diğeri hücrenin ışık almasını sağlayacak şekildedir. Her bir hücreye bir mahkûm, bir deli, bir işçi veya bir öğrenci yerleştirilirken kuleye ise bir gözlemci kapatmak yeterli olacaktır. Işığın bir diğeri hücreye yansması ve önden yapılan ışıklandırmanın geride kalan hücrelerde silüetlerin oluşmasını ve karanlık tarafta kalan kuleden görülmesini sağlamaktadır. Zindanın aydınlık olması ve karanlıkta kalan gözetleyen bakışının hükmetmesini sağlamaktadır (Foucault, 2015: 86). Böylece gardiyanı göremeyen mahkûmlar, gardiyan olmasa bile gözetim ve denetim altında olduklarını varsayacaklardır. Lyon’a göre mahkûmlar, kendi kendisinin denetçisi ve gardiyanı haline gelmekte ayrıca gözetimin istikrarlı ve kalıcı olması bu şekilde sağlanmaktadır (Lyon, 1997: 95). Mahkûmların itaat etmesi ise Panoptikonda sahnelenecek gerçek Tanrı’nın imgesidir. Böylece Tanrı’nın kurgusu ile korku gerçeği, suçu caydırmaktadır. Bu bağlamda Panoptikon evrenini sürdürülebilir hale getiren Tanrı kurgusudur. Panoptikondaki mahkûmlar bu yanılsama ve gerçek olmayan durumla sınırı aşmamaları için kodlanmıştır (Bentham, 1995: 11). Cezaevlerinden okullara kadar tüm modern kurumlar, mahkûmları kendilerini izlemeleri için eğitmektedir. Artık bireyleri izleyen *Büyük Biraderin* aksine, Foucault’un *Disiplin ve Cezalandırma* içinde ifade ettiği gibi, “toplumun her tarafına yayılmış gözlem merkezlerinin” çoğulluğu söz konusudur. Gilles Deleuze, Foucault’un özne oluşumu ya da bireylerin toplumsal üretimi hakkındaki öyküsünün bir özeti ile “*Kontrol Toplamları Üzerine notlar*” adlı çalışması, dışarıdan

hiçbir şey sunmayan çeşitli kurumlar aracılığıyla bir dizi pasaj olarak başlar (Deleuze, 1992: 3):

“Birey, her biri kendi yasalarına sahip olan kapalı bir ortamdan diğerine geçmekten asla vazgeçmez: önce aile; sonra okul (artık ailenizde değilsiniz); sonra kışla (artık okulda değilsiniz); sonra fabrika, zaman zaman hastane; muhtemelen hapisane, kapalı çevrenin en önemli örneklerini oluşturmaktadır.” (Deleuze, 1992: 3)

Bu “kapalı ortamlar” içinde gözetim uygulamaları sadece baskıcı değil, aynı zamanda üretkendir. Bireyi hegemonik kültürün egemen normlarına göre şekillendirmektedir. Bu noktada gözetim, sadece bizi izleyen diğer insanların meselesi değildir; kendimize belirli şekillerde bakmamız için bizi eğiterek kimliği şekillendiren bir yapılanma halidir (Deleuze, 1992: 3).

Geleneksel gözetim	Yeni gözetim
Şüpheli kişilere yöneliktir.	Herkesi kapsar, şüpheliler genelin içinden tespit edilir.
Toplanan bilgi yerel bir mekânda saklanır.	Çoğunlukla üçüncü şahıslarla paylaşılır.
Belirli bir amaca yöneliktir.	Belirgin bir amaç yoktur.
Tek bir kaynaktan beslenir.	Farklı kaynaklardan beslenir.
Toplanan veriyi saklamak ve analiz etmek zordur ve pahalıdır.	Toplanan veriyi saklamak ve analiz etmek kolaydır ve ucuzdur.
Veri göndermek ve almak zordur.	Veri göndermek ve almak kolaylaşmıştır.
Verilerin birleştirilmesi, anlamlı veri kümeleri oluşturulması zordur.	Verilerin birleştirilmesi, anlamlı veri kümeleri oluşturulması kolaylaşmıştır.
Daha dar kapsamlıdır ve yüzeyseldir.	Daha geniştir ve derinliği artmıştır.

Şekil 2.2. Geçmişten Günümüze Gözetim İlişkisi (*Gözükeleş, 2011: 40*).

Disiplin ve kontrol çağdaş bilim adamları için önemli referans noktaları olmaya devam etse de disiplinden kontrole geçiş; Big Brother ve Panoptikon'un analitik sınırlarının ötesine geçen yeni teorik bakış açıları gerektirmektedir. Foucault sonrası analitik kavramların en öne çıkanları Thomas Mathiesen 'in “Synopticon”, Zygmunt Bauman' ın “post-Panoptikon” kavramlarıdır. Yakın zamanlarda, Siva Vaidhyanathan'ın *“The Googlization of Everything”* adlı çalışmasında savunduğu gibi *“izlendiğimizi veya stoklandığımızı bilmiyoruz, sadece var olduklarını biliyoruz. Ancak buna rağmen davranışlarımızı gözetimden sakınmak yerine böyle bir olasılığı umursamıyor”* (Vaidhyanathan, 2011: 112).

2.4. MEDYA VE MAHREMİYET

Televizyonculuğun gelişen teknik imkânları, pratikleri ve ekonomik yapısı ile reality show programları çeşitlenerek artmaktadır. İnsanların zamanlarını geçirmekten zevk aldığı kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonda görünür olma durumu teşhir kültürünün üretilmesindeki mekânları bünyesinde taşımaktadır (Can & Ulutaş, 2021: 164). Televizyonda yayınlanan reality show programlarında bir araya getirilen bireylerin konuşmaları, hayatları, sosyal ilişkileri gibi çok çeşitli mahrem bilgilerin sergilendiği söylenebilir. İlgi çekici konulara eklenen mahremiyet ihlalleri programın çekiciliğini iyice artırmaktadır (Kocabay Şener, 2016: 64).

2.4.1. Kitle İletişim Araçları ve Mahremiyet

Kitle iletişimi, insanların gündelik yaşam içerisinde kitle iletişim araçları vasıtasıyla birbirlerine bilgi aktarmaları bağlamında sosyal yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Kitle iletişiminde, teknolojik gelişmelerin sonucunda birçok iletişim aracı kullanılmaktadır. Kitle iletişim terimine bakıldığında radyo, televizyon, sinema, dergi, gazete gibi çok büyük ve belirsiz kitlelere ulaşan araçlar ifade edilmektedir (Mutlu, 1995: 211). Kişilerarası iletişim; bire bir, yüz yüze veya gruplar halinde bir iletişim biçimini ifade etmekle birlikte insanlık tarihi kadar eskidir. Ancak kitle iletişim araçları birkaç yüz yıldır vardır. Kitle iletişimi kastedilirken de milyonlarca insanın, çoğu zaman da aynı anda, iletişim kurması kastedilmektedir. Kitle iletişiminde mesajları iletme yolu ise medyadır. Birçok yönden kitle iletişim, kaliteden çok niceliğe dayanır ve aynı anda birden fazla kişiye ulaşabilir. 20 Ocak 2009 tarihinde Barack Obama'nın başkanlık açılışını 37,8 milyon televizyonun çekmesi, aynı şekilde birkaç gün sonra 95 milyondan fazla ABD izleyicisinin ve diğer ülkelerdeki milyonlarca insanın Super Bowl'u izlemesi buna örnek olarak verilebilir. Bugün hemen her olay, anında tüm dünyaya iletilebilir hale gelmiştir (Paxson, 2010: 2-4). Kitle iletişim araçları ve özellikle televizyon, etkisini gerek kamusal alanda gerekse özel alanda göstermiştir. Kamusal alan ve özel alan arasındaki sınırlar değişime uğramıştır. Televizyonda yayınlanan çeşitli program türlerinde konuk olan izleyicinin kişisel hayatı ve mahremiyeti kamuoyuna taşınmaktadır. Kamusal ve özel arasındaki sınırı bulanıklaştıran televizyonda samimiyetin sahnelenmesi, kamusal itirafların gerçekleştirilebilirliği ve kitle iletişim araçlarının “araçsallığı” ile mahrem

bilgilerin sunulması söz konusudur. Gazete ve radyo gibi kitle iletişim araçlarında da görülse de işitsel ve görsel özelliklerin bir arada bulunduğu televizyonun bu noktada yeri ayrıdır. Dolayısıyla görüntünün gücüne dayalı olarak ilgi çekiciliği daha yüksek olan televizyon programları ekseninde mahrem bilgilerin sunumundan bahsetmek mümkündür.

2.4.2. Televizyonda Mahremiyet

Görüntünün gücünü kullanan Televizyon kuruluşları, mahremiyeti hem fiziksel hem de duygusal olarak reytinglerini ve kazançlarını etkilemek için kullanmaktadır. Televizyonun dramatik bir araç olduğunu ifade eden Martin Esslin, haber muhabirlerinden, sunucular ve dizi oyuncularına kadar her birinin dramatik döngüyü sağlayan dram oyuncularını olduğunu ve mahremiyetlerini kamuya paylaştıklarını ifade etmektedir. Esslin televizyonun erotik ve fantezi öğeleri taşıdığını, haber muhabirlerinin, sunucuların, suçlular ve kurbanların, siyasi şahsiyetlerin ve uzmanların bu noktada bir cazibesi olduğunu vurgulamaktadır (Arık ve Arık, 2021: 17).

Televizyon program türlerinden yola çıkıldığında, gerçeklikten kurguya doğru giden dramaların, mahrem alanların ve mahrem konularının sunulduğu ve bu şekilde ilgi çekici hale getirilen bir tür olma özelliği taşıdığı söylenebilir. Aynı zamanda magazin programları, tanınmış ünlü insanların özel yaşamlarını adeta mahremiyet sunumu olarak göstermektedir. Bu bağlamda televizyon yapımcıları “altın kural” olarak adlandırdıkları, “başkaları değil de kendiniz hakkında televizyonda yayınlamayacağınız şeyleri yayınlayın” mottolu bir kural geliştirmiştir. Buna göre yayıncılar ve reklam ajansları televizyonun gizlilik istilasını tehlikesini kabul etmektedir. Bu doğrultuda yayına ve yapıma konu olacak kişilerden feragatname alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Buna rağmen televizyonda mahremiyetin aşılmasına ilişkin olarak programda kurgusal olan ve gerçek kişilerle, olaylarla alakası olmayan kişiler için feragatname aranmamaktadır. Ancak hemen hemen her televizyon programının doğrudan veya dolalı olarak bireyin gizliliğini ihlal etme potansiyeli söz konusudur. Bu kapsamda seyirci katılımlı veya izleyicinin konuk olduğu gösteriler başka bir kritik noktayı oluşturmaktadır. Sözde kurgusal dramatik şovlar genellikle gerçek hayattan gelen olayları içerirken, görsel basında kişinin adının veya fotoğrafının rızası olmadan kullanımı bireyin gizliliğinde ihlaller oluşturmaktadır (Oppenheimer Jr., 2009: 195-200). Televizyonda çeşitli

programlarda kişiler yeteneklerini; entelektüel bilgisini, fiziğini, sesini veya yaşamını teşhir etmektedir. Programlarda gözetleme unsuruyla beraber, mahremiyet ifşaları söz konusu olabilmekte, bu yönüyle program ve hatta televizyon bir gösteri merkezine dönüştürülmektedir.

Tablo 2.1. Çeşitli Reality Program İçeriklerinde Teşhir Edilen Bilgiler.

PROGRAM ADI	TEŞHİR EDİLEN MAHREM BİLGİLER
Biri Bizi Gözetliyor – Kısmetse Olur	Bireysel ve Sosyal ilişkiler, Aşk Hayatı, Kişisel Bilgiler, Davranış Şekilleri, Tutku ve Cinsel İlişkiler
İzdivaç Programları, Gelin Evi	Sosyal ve Bireysel ilişkiler, Kişisel bilgiler, Duygular, Aşk Hayatı, Aile ve Aile İlişkileri, Ev ve Ev Ortamı, Evlilik- Sevgili İlişkileri
Yetenek Sizsiniz Türkiye – O Ses Türkiye	Yetenek, Maharet, Kişisel Bilgiler, Duygu Durumları
Yemekteyiz, Masterchef	Ev ve Ev Ortamı, Sosyal İlişkiler, Maharet, Yetenek, Duygu Durumları, Entrika
Müge Anlı ile Tatlı Sert- Esra Erol	Ev, Yaşam, Deneyim, Kişisel Bilgiler, Adli Raporlar, Sağlık Bilgileri, Bireysel ve Sosyal İlişkiler, Cinsellik, Arkadaşlık ve Akrabalık, Hatıralar, Dram

2.4.3. Reality Show Programlarında Mahremiyet

Annette Hill’e göre reality show programları prime time kuşağının en çok izlenen drama ve komedi dizilerini yerinden etmiştir. Hill, reality showların başarısının çeşitliliğinden kaynaklandığını vurgulamaktadır. Ona göre reality showlar magazinden sıradan insanlar ve ünlüler hakkında bilgi ve eğlenceyi; belgeselden olgusal temeli, eğlenceden, gösterinin önceliğini ödünç almaktadır. Yeni show programları da sürekli ve benzersiz biçimde üretmek için bu karışımları kullanmaktadır (Hill, 2005: 226). İzleyicilerin veya sıradan kişilerin katılabileceği, seslerini duyurabileceği tartışma ve öykü anlatma formatını kullanan gündüz kuşağı reality programlar vasıtasıyla kamusalılık elde etmektedir (Özbek, 2004: 495). Geniş kitlelere yayılmış reality programlar, bu bağlamda kamuoyu oluşturarak kurgu yerine gerçeklikle ön plana çıkmaktadır.

Reality show programlarında sıradan kişilerin mahremiyetleri teşhir edilmekte, anlatılan olayların ince ayrıntısına kadar inilmesi ve programa katılan kişinin hayatına dair bilgilerin aktarılmasıyla mahremiyetleri pazarlanmaktadır. Tüm dünyada 90’lı yıllarda popülerleşen reality programlarda alışılmış ve bilindik ünlüler yerine “sıradan

kişiler” konuk edilerek olayın ve kişinin “sahiciliğinden” yararlanılmakta ve gerçeklik vaadinin arkasındaki mahremiyeti aşan yayınlar yapılmaktadır. Frances Bonner bu durumu “sıradan televizyon” terimini kullanarak açıklamaktadır (Arık ve Arık, 2021: 21). Son yıllarda artışı gözlenen gerçeklik temalı televizyon programlarının izleyiciye sunduğu “göze çarpmayan insanların en özel hikâyeleri”, geleneksel mahremiyet ve samimiyet sınırlarını aşmaktadır. Bu doğrultuda televizyonda sunulan sembolik dünya, gerçek dünyadan önemli şekilde farklılık göstererek şiddet unsurunu ön plana çıkarmaktadır (Stefanone vd., 2015: 510-511). Diğer yapım formatlarına nazaran Reality şov programlarının izleyici profilinin farklılığı, izleyicinin daha aktif bir rol almasından kaynaklanmaktadır. Örneğin; 23 Mayıs 2019 tarihli “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programında, yayına küçük bir bebeğin cinayetini çözmek adına çıkarılan üvey amca Özkan adlı kişinin, polis tarafından telefonunda girdiği siteler araştırılmış ve bazı erotik sitelere girdiği gözlemlenmiş, bu durum televizyonda ifşa edilmiştir. Bu raporu eline alan program sunucusu ve uzman adli tıp doktoru rapordaki verileri kamuoyuna aktarırken “*Girdiği siteler de hep seçtiği başlıklar hep aile kavramı içerisinde dönüyor; yenge, yeğen, kız kardeş,..... Bunlar senin girdiğin siteler*” diğer taraftan sunucu “*ve pornografik siteler*” (Sert, 2022) diyerek kişisel bilgileri açıklamışlardır. Bu yayında olaya konu olan kişinin devlet kurumundan çıkan belgesinin incelendiği yayında görülmektedir. Kişinin girdiği sitenin temasına ve başlığına kadar tüm detaylar açıklanmıştır. Açıkça mahremiyetin yok olduğu ve program ekibi tarafından özel bilgilerin ifşası görülmektedir. Suç odaklı Reality şov programlarında izleyici karşısına çıkan aile veya kişiler mağduriyet yaşadıkları sorunları çözmek için adli veya hukuksal kurumlara ulaşmak yerine bu tür programları seçerek mahremiyetlerini kamuoyu önünde açık hale getirmektedir (Geçer, 2013: 170).

2.4.4. Medyatik Yaşam ve Mahremiyetin İhlali

Medyatik yaşam alanı tanımı 20. yüzyılın ikinci yarısında itibaren elektronik çağın gelişimiyle birlikte şekillenmiştir. Bu doğrultuda medyatik yaşam alanı “medya araçlarının insanların dikkatini çekmek için kullanmış oldukları hikâyeye anlatma tekniklerinin toplumsal süreçlerdeki hâkimiyet sahası olarak ifade edilmektedir (Strömbäck, 2008: 233). Medyatikleşme, geleneksel kitle iletişim araçlarını karakterize eden bir mantık olarak bilgi ve ileti sürecini çeşitli ortamlar bağlamında

biçimlendirmektedir. Modernleşme ilkelerinin elektronik altyapıyla birlikte değişen medya kümelenmesi; sanayileşme, küreselleşme ve modernleşme ile birlikte meta-süreç kavramını ortaya çıkarmıştır (Krotz, 2009; Rothenbuhler, 2009). Gündelik hayatın kategorilerini (kamusal, özel, yerel, küresel, bireysel, kolektif), yapı taşlarını oluşturarak toplumun tüm birimlerini kapsaması ve her yerdeliği medyayı görünmez hale getirmiştir. Friedrich Kittler'in vurguladığı gibi medya” hayatımızı en çok şekillendiren şeylere karşı kör olma” halini ortaya çıkarmıştır. Bu tekno-determinizm hususunda medyanın etkilerinin görünmezliği, yoğun bilincin dolaysızlık mantığıyla açıklanmaktadır (Bolter ve Grusin, 1996). Henry Jenkins'in *Yakınsama Kültürü*'nde birden fazla medya platformunda yayılan ve birlikte oluşturulan enformasyonun üreticisi ve tüketicisi olarak insanlar arasındaki sınırların bulanıklaşması üzerine durulmaktadır. Günümüz insanlığı bu yeniliği, gerçekliğin sosyoteknik bir deneyimi olarak ele almaktadır. Bu argüman, medya tarafından kurgulanan hayatların bir izdüşümünü oluşturmaktadır (Deuze, 2007: 242).

Giderek medyatik yaşamlarla gömülü hale gelen toplum bağlamında Friedrich Kittler "felsefe... Medyayı medya olarak tasavvur edememiştir" der. Çünkü gözlemci ile gözlemlenen arasında örneğin yazılı, sesli veya video kayıtlarında ifade edildiği gibi ilişki genellikle filozofun yapıtını etkilemez. Medyanın yaşanmış deneyimdeki yapılandırıcı rolüne karşı bu körlük, medyanın insanların yaşamlarının görünmez muhatabı olarak temel doğasını ele alma noktasından uzak kaldığı savını vurgulamıştır. Bauman'a göre insanların akışkan dünya içerisindeki beklentilerine karşın bireyselleştirilmiş bir toplumun yapısı içerisinde yaşanan gerçeklik deneyimini kendi deneyimleri haline getirme olgusu önemlidir. Başka bir deyişle; medya, insanların hayatında idealizm ile materyalizm arasında sürekli bir hareket ve akışkanlık içinde kaçınılmaz bir ilişki ağı kurmaktadır.

Medyatik sözcüğünün “medyada sıklıkla yer alan, çok görülen, çok bilinen” şeklindeki tanımın ötesinde, iletişim teknolojilerinin tarih içerisinde yaratmış olduğu kültürel evreleri hangi boyutlarıyla etkilediğine ilişkin bir anlamı da dışa vurmaktadır (Tuncer, 2016: 156). Bu kapsamda haber belgeselleri, kurmaca anlatılar, dramalar gibi etkileşimler medya sektörünün temel etkenlerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla toplum içerisinde taciz vakaları, ensest ilişkiler, cinayet olguları, kayıp vakaları, dolandırıcılık gibi duygusal sömürüye açık eylemsellikler genel ahlaksal çöküntülerin medyatik

boyutunun sömürüsü üzerine yoğunlaşmaktadır. Whatsaap yazışmaları, ses kayıtları, sosyal medya paylaşımları ve gizli kamera kayıtları, gerçekleri gözler önüne sermek maksadıyla mahremiyet ihlallerini açık hale getirerek “medyatikleşen dünyalar” kavramına göndermelerde bulunmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

‘ESRA EROL’DA’ VE ‘MÜGE ANLI İLE TATLI SERT’ REALITY SHOW PROGRAMLARINA YÖNELİK ANALİZ

3.1. ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ

3.1.1. Çalışmanın Amacı

Televizyon program türlerinde kurgulanan içerikler bağlamında kaygan bir gerçeklik olgusunun hakimiyeti söz konusudur. Bu doğrultuda reality show program içerikleri unutulmuş, kapalı kalmış olayları, kayıpları, kurban ve suçluları yüz yüze getirerek, kamuoyunu aydınlatıp bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece programa katılanlar olayları anlatırken sosyal pratikleri, akrabalık ilişkileri, aile içi veya rutin hayatlarına ait özel bilgileri olayın çözümlenmesi adına program aracılığıyla kamuoyuna teşhir etmektedir.

Tez çalışmasında özel hayatın gizliliği konusunda yaratılan çatlakların, meydana gelmiş olayların, çözüm aşamasında bireylerin özlük haklarına karşı oluşturulan ihlallerin, özel konu ve durumların teşhiri noktasında, bireylerin gönüllü olmaları bağlamında reality show programlarının mahremiyet ile ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda reyting oranlarına göre Türkiye’de geniş bir izleyici kitlesine sahip olan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” ve “Esra Erol’da” adlı reality show programları incelenmiştir.

3.1.2. Çalışmanın Önemi

Türkiye’de televizyon teknolojisi, gündelik hayatın merkezini oluştururken sosyalleşme sürecinde de tahakküm altına alıcı bir rol oynamaktadır. Kitleler tarafından yoğun talep gören dedikodular, duygular, diğer insanları küçük düşürücü eylemler, farklı yaşam tarzları ve bulunduğu çevreye karşı güven duygusunu tazelemek adına üretilen içerikler televizyon tarafından medyatik bir büyüyle sunulmaktadır. Bu noktada çalışma, reality show programları adı altında televizyonun birey-toplum-aile ilişkilerinde yaratmış olduğu mahremiyet ihlallerinin ortaya çıkarılması noktasında önem taşımaktadır. Ayrıca

literatürde reality TV show programlarına yönelik çalışmaların yeterli düzeyde olmaması çalışmayı önemli kılan bir başka noktayı oluşturmaktadır. Böylece bu çalışmayla bilimsel literatüre yeni bir bakış açısının getirmesi de hedeflenmektedir.

3.1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında Türkiye’de hafta içi her gün 10.00-13.00 saatleri arasında yayınlanan “Müge Anlı ile Tatlı Sert” ve 16:00-18:45 saatleri arasında ekrana gelen “Esra Erol’da” adlı programların incelenmesinde içerik çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. İçerik çözümlemesi, insan etkileşimlerinin, televizyon programlarının, gazete içeriklerinin, film ve roman karakterlerinin tasvir edilmesinde, siyasi konuşmaların yanı sıra haberlerde kullanılan sözcüklerin analiz edilmesinde ve birçok türde kayıtlı metinler üzerinden araştırma yapılmasına yardımcı olan, uygulama alanı çok çeşitli olan bir yöntemdir (Neuendorf, 2002: 1). İçerik analizi yönteminde uygulanması gereken süreçleri ve araştırmada kullanılacak yol haritasını Yıldırım şu şekilde sıralamaktadır (2015: 126);

- Araştırma amacı ve probleminin belirlenmesi,
- Çözümlemeye ilişkin birimlerin seçilmesi,
- Evreni temsil edecek örneklemin belirlenmesi,
- Analize ilişkin kategorilerin oluşturulması,
- Kodlama,
- Sonuç ve bulguların yorumlanması.

Yazılı, görsel ve işitsel kategoride her türlü metinlerde kullanılan düşük maliyetli, kolay materyal sağlama, geniş verilere ulaşma bağlamında içerik analizi yöntemi çalışmalarda sıklıkla kullanılmaktadır (Yıldırım, 2015: 119). Kategoriler araştırma konusuna göre “bir kelime, paragraf, cümle, bir tema” vb. gibi sınıflandırmalar içermektedir (Bilgin, 2004: 1). Dolayısıyla içerik analizi yöntemi kayıtlı her tür metin üzerinde araştırma yapmaya fırsat vermektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Müge Anlı ile Tatlı Sert ve Esra Erol’da programlarının 21 Mart 2022 tarihli 135 dakika süren bölümleri ve toplamda yedi olay örgüsünün ele alınması planlanmış ve incelenecek programların çözümlemesi için kategoriler oluşturulmuştur. Aşağıdaki tablolarda

gösterilen bu kategoriler, Fischer ve Hubner’ın kişisel, mekânsal ve enformasyon olarak üçe ayırdığı mahremiyet boyutlarına göre oluşturulmuştur.

Tablo 3.1. Kişisel Mahremiyet Boyutu Kategorisinde Bulunan Bilgilerin Detayları.

Mahremiyetin Boyutu	Kişisel Mahremiyet Boyutu
İsim veya Soy isim	-İsim ve soy isim -Sadece İsim -Sadece soy isim
Yaş Bilgisi	-Yayında veya olayda geçen yaş bilgisi
Medeni Durum Bilgisi	-Evli -Bekar -Boşanma durumu
Meslek Bilgisi	-Meslek -Çalışıyor -Çalışmıyor
Maddi Durum Bilgisi	-Gelir bilgisi -Verilen veya istenilen para miktarları -Paylaşılan para bilgileri
Ruh Halleri	-Psikolojik olarak olumlu veya olumsuz durumların bilgisi
Karakter Özellikleri	-Hobiler -Fobiler -Kişilik özellikleri
Fotoğraf, Video ve Ses Bilgisi	-Ekranda gösterilen daha önce kaydedilmiş fotoğraflar, videolar ve ses kayıtları

Tablo 3.2. Mekânsal Mahremiyet Boyutu Kategorisinde Bulunan Bilgilerin Detayları.

Mahremiyetin Boyutu	Mekânsal Mahremiyet Boyutu
Konum Bilgisi	-Programa katılanların geldiği şehir, ilçe, köy, mahalle, sokak, cadde, adres bilgileri
Özel Alan Bilgisi	-Ev içi ifadeler: tuvalet, yatak odası veya evin herhangi bir yeriyle alakalı bilgiler

Tablo 3.3. Enformasyon Mahremiyeti Boyutu Kategorisinde Bulunan Bilgilerin Detayları.

Mahremiyetin Boyutu	Enformasyon Mahremiyeti Boyutu
Telefon Görüşme Bilgisi	-Görüşülen telefon içeriğinin paylaşılması
Arkadaş ve Aile Bilgisi	-Aile, aile üyeleri, akrabalar ve arkadaşlarla ilgili bilgiler
Mesajlaşma Bilgisi	-Mesajlaşma içeriğinin bilgisi
Adli Bilgi	-Sabıka kaydı ve hapisanede olma durumu -Savcılık ve şikâyet işlemleri -Kayıp başvurusu
Sağlık Bilgisi	-Hastalık Bilgisi -Hastalığın detayları

3.1.4. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Evren, çalışmanın sonucuna uygun olarak genellemek istenilen birimlerin tümü olarak tanımlanmaktadır (Taylan, 2015: 52). Bu kapsamda çalışmanın evrenini Türkiye’de yayın yapan reality show programları oluşturmaktadır. Örneklem, çeşitli tekniklerle çalışma evreni içerisinde seçilen ve bu evreni temsil edecek nitelikteki inceleme birimleridir (Taylan, 2015: 56). Çalışmanın amacına uygun olarak Televizyon İzleme Araştırma Komitesi (TİAK) tarafından yayınlanan total izleyici grubu reyting listesinde ilk 10’da yer alan 21 Mart 2022 tarihli “Müge Anlı ile Tatlı Sert” ve “Esra Erol’da” programları, amaçlı-yargısal örneklem tekniği ile belirlenmiştir. Analizler, bu programlarda işlenen yedi olay örgüsü üzerinden gerçekleştirilmiştir.

3.1.5. Çalışmanın Sınırlılıkları

“Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı yayın hayatına 18 Ağustos 2008’de ATV kanalında başlamıştır. Hafta içi her gün saat 10.00 ‘da başlayıp saat 13.00’de sona eren programın süresi 135 dakikadır. Şimdiye kadar 14 sezon, 2884 bölüm çekilmiştir. Esra Erol’un sunmuş olduğu “Esra Erol’da” programı ise 31 Ağustos 2015 tarihinde ATV ekranlarında yayın hayatına başlamış Türk reality programıdır. Hafta içi her gün saat 16:00 da başlayıp 18:45’te biten yayın yaklaşık 135 dakika sürmektedir. Şimdiye kadar 7 sezon 1385 bölüm çekilmiştir. Her iki programın da program sayısı büyük bir veriye işaret etmektedir. Bu bağlamda araştırma kapsamı her iki programın 21 Mart 2022 tarihli yayınlarındaki bir programla ve bu programlarda yer alan yedi olay örgüsü ile sınırlandırılmıştır.

3.2. ANALİZ

Araştırma kapsamında “Esra Erol’da” ve “Müge Anlı ile Tatlı Sert” Reality Show programlarının 135 dakikalık bölümleri incelenmiştir. 21 Mart 2022 tarihli yayınlar kayıt altına alınarak incelenen programa ilişkin bilgilerin ve görsellerin tamamına aynı kaynak üzerinden ulaşılmıştır. Kuramsal kısımda belirtilen Mahremiyetin Boyutları ekseninde incelenen programlar, içerik analizi yöntemi kapsamında belirlenen kategorilere göre kodlanarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde mahremiyetin kişisel, mekânsal ve enformasyon boyutlarına göre üç ayrı kategori üzerinden bir kodlama yapılmıştır. Tüm araştırma boyunca toplam 270 dakika uzunluğundaki program ve toplam 7 olay örgüsü incelenmiştir. Elde edilen nicel bulgular ışığında dikkat çeken yönler olay örgüsüne ve kuramsal ardalana atıf yapılarak belirlenen kategoriler üzerinden yorumlanmıştır.

3.2.1. Esra Erol'da Programı

Esra Erol'da programının ATV kanalının resmî sitesinde yer alan açıklamasında “ATV ekranının sevilen yüzü Esra Erol, her gün canlı yayın ile izleyicilerinin karşısına geçiyor. Birbirinden ilginç ve çarpıcı konu ve konukları ağırlayan Esra Erol'da hafta içi her gün 16.00'da ATV'de!” şeklinde kısa bilgi verilmiştir (Atv, 2022).

Tablo 3.4. Esra Erol'da Programının Tanımlayıcı Bilgileri

Programın İsmi	Esra Erol'da
Programın Türü	Reality Show Programı
Programın Yayınlandığı Kanal	ATV
Programın ilk Yayın Tarihi	31 Ağustos 2015
Programın Sezon Sayısı	7
Programın Bölüm Sayısı	1420 (21 Mart itibarıyla)
Programın Yayın Gün Sayısı	Hafta İçi 5 Gün
Programın Başlama ve Bitiş Saati	16:00 – 18:45
Programın Süresi	135 Dakika
Programın Sunucusu	Esra Erol Özbir
Programın Aktörleri	Hülya Kuran (Avukat)

Yayın süresi 135 dakika olan programın, başlama saati 16:00 bitiş saati 18:45'tir. Programın genel teması, evden kaçan genç kız veya kadınlar, aldatan erkekler veya kadınlar, dolandırıcılık, boşanma ve diğer aile içi mevzular gibi konulardan oluşmaktadır.



Fotoğraf 3.1. Esra Erol'da Programının Tanıtıcı Afişi

Esra Erol'da programına başvuru yapan kişiler, kendilerine ve olaylara ilişkin bilgileri program ekibiyle paylaşmakta ve konu çözülene kadar kendilerine tahsis edilen otellerde kalmaktadır. Programa mağdur sıfatıyla katılan kişiler, mağduriyet yaşanan konuyu canlı yayında detaylı olarak anlatmaktadır. Anlatılanlar doğrultusunda mağduriyet yaşatan kişi genellikle canlı yayında ifşa edilerek iki tarafın yüzleştirilmesi sağlanmaktadır. Duruma göre karşı taraf ya telefon ile canlı yayına katılır ya da stüdyoya gelerek mağdur sıfatıyla programda yer alan katılımcıyla yüzleşmektedir. Program sunucusu olayları açıklamakta, sunum gerçekleştirmekte ve konuya ilişkin yorumlamalarda bulunmaktadır. Programda söylemin destekçisi olarak bulunan avukat Hülya Kuran, hukuki açıklamalarıyla konuya hukuksal boyutuyla yorumlamalarda bulunmakta ve bu yolla program akışına katkı sağlamaktadır.

Program başlarken öncelikle konuları kısaca açıklayan tanıtıcı videolar verilmektedir. Tanıtımlarda devam eden olayların özet bilgileri verilirken çeşitli merak uyandıran ifadeler (Geldi mi? Affedecek mi? Bulundu mu?) kullanılmaktadır. Jenerik verildikten sonra sunucu Esra Erol, stüdyodaki orkestranın eşliğinde stüdyoya girerek açılışı yapmaktadır. Programda aynı gün çeşitli olaylar tartışılırken, sonuca bağlanan konuların tarafları da programdan uğurlanmakta ve programın bölümü sona ermektedir.

Çalışma kapsamında incelenen Esra Erol'da programının 21 Mart 2022 tarihli yayının tanıtım kısmında boşanma ve evden kaçma konularındaki altı olay örgüsünün tanıtımı yapılmıştır. Programda o gün için dört olay örgüsü ele alınmış, olaylarda mahremiyet boyutlarına ilişkin veriler çıkarılarak yorumlanmıştır.

OLAY 1: Funda'nın Evden Kaçması Olayı



Fotoğraf 3.2. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Funda Topçu ve Kız Kardeşi Figen Hanım

Funda Topçu Çatalca'nın Belgrad köyünden 15 Mart 2022 tarihinde evden kaçmıştır. Eşi Selçuk Topçu ve kız kardeşi Figen Hanım onu aramaya gelmiştir. Kayıp başvurusu olmasına rağmen bulunması amacıyla verilen fotoğraflarıyla programda “geri dön” çağrısı yapılmıştır. Funda Topçu'nun aile yaşantısından, arkadaş ilişkilerinden bahsedilerek olayların nasıl bu duruma geldiği aktarılmış; evliliğinden, yaşamından, kişilik özelliklerinden bahsedilmektedir. Anlatımın sonunda eş Selçuk Topçu ve kız kardeşi Figen Hanım ağlayarak stüdyodan ayrılmıştır.



Fotoğraf 3.3. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Funda Topçu ve Arkadaşı Zeynep Hanım

Tablo 3.5. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Kişisel Mahremiyet Kategorisi Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim veya Soyisim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	68	3	4	4	8	17	14	3

Funda'nın kaçması olayında, program sunucusu Esra Erol'un *“Selçuk Topçu gelecek, kayıp eşinin kız kardeşi Figen Hanımla beraber”* anonsuyla başlamaktadır. Funda Topçu, isminin yazılı olduğu fotoğraflar değiştirilerek ekranda gösterilmektedir. Funda Topçu, *“19 yıllık evlilik”, “ev hanımı”, “200 bin TL değerinde ziynet eşyası, 500 dolar ve 2 bin TL para almış”* ifadeleriyle tanımlanmakta, birtakım özel bilgiler açıklanmaktadır. Eşi Selçuk Topçu, *“çiftçilik ve esnafılık yapıyorum”* ifadesiyle mesleğini açıklamaktadır. Kız kardeş Figen Hanım, Funda Topçu'nun arkadaşı ve aynı zamanda yayında fotoğrafı gösterilen Zeynep Hanım'ın mesleğinin *“zayıflama çayı satan bir firmada müşteri temsilcisi”* olduğu bilgisi aktarılmaktadır. Kız kardeş Figen *“çaresiz”* olduğunu ifade ederek Funda Topçu'nun bazen sıkıldığını ve üzüldüğünü paylaşırken aynı zamanda *“kendisini ifade etmeyen”, “içine kapanık”, “ağırbaşlı”, “saf gönüllü”, “duygusal”, “cahil”* şeklinde tanımlamalarda bulunmakta, Funda Topçu'nun ruh hallerinden ve kişilik özelliklerinden bahsetmektedir. Aynı zamanda eşi Selçuk Topçu için de *“şiddet eğilimi yok”* ve *“baskın karakter”* olduğu yönünde açıklamalar yapmaktadır. Funda Topçu ve Eşi Selçuk Topçu'nun yaşı söylenmezken çocuklarının 9, 12 ve 18 yaşlarında olduğu belirtilmektedir. Kız kardeş Figen Hanım çocukların, özellikle 18 yaşındaki Aysu isimli yeğeninin *“perişan halde”* olduğunu belirtmektedir.

**Fotoğraf 3.4.** Funda'nın Evden Kaçması Olayında Funda Topçu ve Eşi Selçuk Topçu

Tablo 3.6. Funda'nın Evden Kaçması Olayında Mekânsal Mahremiyet Kategorisi Sıklık Verileri

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekânsal Mahremiyet	19	5

Esra Erol'un "*nereden katılıyorsunuz?*" sorusuna, eş Selçuk Topçu "*Çatalca'nın Belgrad köyünden*" ve kız kardeş Figen Hanım'ın "*Çatalca- Çiftlikköy'den katılıyorum.*" ifadeleriyle yaşadıkları şehir ve ilçe bilgisi paylaşılmaktadır. Eş Selçuk Topçu'nun "*eve gittikten sonra, eşim yatıyordu ben de yanına yattım, sabah 06:00'da lavaboya kalktığımda eşim yoktu. Sonra indim Lavaboya baktım, aşağı kazana baktım yok*" ifadesiyle evdeki özel alanların betimlendiği ve özel nitelikli bir olayın detaylıca anlatıldığı görülmektedir.

**Fotoğraf 3.5.** Funda'nın Evden Kaçması Olayında Eş Selçuk Topçu ve Kız Kardeşi Figen Hanım**Tablo 3.7.** Funda'nın Evden Kaçması Olayında Enformasyon Mahremiyet Kategorisi Sıklık Verileri

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	10	25	0	4	4

Kız kardeş Figen Hanım, Funda Topçu'nun kızı Aysu ile telefonda konuştuğunu "*Altıyı çeyrek geçe yeğenim aradı beni, yani kız kardeşimin kızı aradı*" ve Zeynep Hanım'ı aradığını "*müşterimdi ben ona ürün sattım*" ve "*hanımefendi sizi savcılığa vereceğim*" ifadeleriyle konuşma bilgileri paylaşılmaktadır. Funda Topçu'nun kaybında

şüphelenilen Zeynep hanımla Funda Topçu'nun yakınlığı ve arkadaşlıklarının detaylarına inilmektedir. Funda Topçu'nun kızı Aysu'nun lise son sınıfta olduğunu belirtilmesi ve *"Figen tek başına dışarıya bile çıkmazdı, Selçuk izin vermezdi"* bilgileri aktarılmaktadır. Funda Topçu'yu aramaya gelen yakınları eş Selçuk Topçu ve kız kardeş Figen Hanım polise kayıp başvurusu yaptıklarını belirtmiştir. Figen Hanım babalarının durumunu *"babam kalp hastası", "durumu çok kötü"* ifadeleriyle belirtmektedir. Arkadaş ve aile bilgilerine örnek olarak; *"zayıflamak için bir çay aldı", "eşimle tarlaya gittim, bizim hayatımız bellidir. Çatalca'nın köylerinde kendi halimizde yaşayan insanlarız", "samimi bir arkadaşlık kurmuşlar", "galiba kocasından boşanmış", "sıklıkla görüştüğü, zayıflama çayı aldığı bir firmanın temsilcisi diyelim", "yediği yemekleri çekip atıyordu", "çekip boydan fotoğrafını almış", "Zeynep hanımla arası çok iyiymiş", "her şey yolundaydı, eşimden şüphelense eşimin telefonunu karıştırırdım, bakardım.", "eşi gerçekten baskındır, her yere rahat gidemez", "bir yere giderse eşiyle gider, kayınvalidesiyle gider", "Benim kız kardeşim 15 yaşında kaçtı Selçuk'a", "2 tane kız yeğenim var yetişkin", "şiddeti yok, dövmesi yok"* ifadeleri ile özel hayata ilişkin detaylı bilgiler aktarılmaktadır.

OLAY 2: Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak'ın Bulunması Olayı



Fotoğraf 3.6. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak'ın Fotoğrafı

16 Şubat tarihinde çocuğunu bırakıp Tik Tok'ta tanıştığı sevgilisine kaçan Makbule Küçükbayrak'ın eşi Suay Küçükbayrak programa başvurmuştur. Bulunan Makbule Küçükbayrak ve sevgilisi Yılmaz Bey'in tanışmalarını ve yaşadıkları olayları

anlatmaktadır. Eşini sevmediğini ve ona dönmek istemediğini belirten Makbule Küçükbayrak boşanmak istediğini ve eve dönmeyeceğini ifade etmektedir.



Fotoğraf 3.7. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak ve Eşi Suay Küçükbayrak

Tablo 3.8. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak'ın Bulunması Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim veya Soyisim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	52	1	10	2	11	4	10	1

Suay Küçükbayrak'ın “*nikahlı karım*” olarak aradığı Makbule Küçükbayrak'ın yanına kaçtığı Yılmaz Bey stüdyoya konuk olmakta ve “*42 yaşındayım ve Bekarım, boşanma aşamasındayım*” şeklinde kendini tanıtmaktadır. Yılmaz Bey'in eski eşi Remziye Hanım telefonla yayına bağlanmış ve Yılmaz Bey'in çalışmadığını belirtmiştir. Boşanma davası açtığı eşi, Yılmaz Bey'in “*boşanmak için 20 bin TL istiyor*” ifadesini kullanırken Yılmaz Bey için “*bencil*” ve “*kıskanç*” bir karaktere sahip tanımlaması yapmaktadır. Yaşanan durumlar karşısında Makbule Hanım “*sonsuz kadar güveniyorum*”, “*üzgün değilim*”, “*Yılmaz'ı seviyorum*” ifadelerini kullanmaktadır.



Fotoğraf 3.8. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak ve Kaçtığı Kişi Yılmaz Bey

Tablo 3.9. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak'ın Bulunması Olayındaki Mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekânsal Mahremiyet	1	2

Yılmaz Bey'in eşi Edirne Keşan'daki avukatlarına gitmesi için “*Keşan'a gitsin avukatlarla görüşsün*” ifadesini kullanmaktadır. Konum bilgisi paylaşan Remziye Hanım, Yılmaz Bey'in oturduğu evin kapısında ise “*Kapımızda Yılmaz ve Remziye yazıyor*” ifadesiyle özel alan bilgilerini paylaşmaktadır.



Fotoğraf 3.9. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak Olayında Makbule Küçükbayrak ve Kaçtığı Kişi Yılmaz Bey

Tablo 3.10. Evden Kaçan Makbule Küçükbayrak’ın Bulunması Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	2	30	10	18	7

Suay Küçükbayrak, telefonda Yılmaz Bey ile görüştüğünü “beni aradı kaçtığı adam sabıkalı ve beni tehdit etti” ifadelerini kullanmaktadır. Yılmaz Bey ise telefon ettiğini ve Makbule Küçükbayrak’ın telefonda “boşanmak istiyorum” dediğini aktarmaktadır. Yılmaz Bey, Makbule Küçükbayrak’ın “TikTok’ta selam yazdı ben de ona yazdım ve numarasını bana attı” diyerek devamında da konuşmaya başladıklarını ifade etmektedir. Sabıkalı olduğu belirtilen Yılmaz Bey suçlamaları reddederek “sabıkalı değilim” bilgisini paylaşmaktadır. Makbule Küçükbayrak ise eşi Suay Küçükbayrak’ın “kendisi sabıkalı olduğu için arabaları üstüme yaptı” ifadesini kullanmaktadır. Yılmaz Bey inşaat kazası geçirdiğini ve çalışmadığını, hastanede yattığını, “kaza geçirdim ölümden döndüm”, “hastanede 7 ay yattım” ifadeleriyle belirtmektedir. Aile ve arkadaş bilgisi olarak; “temizlik hastası olan eşim”, “çocuğum yok”, “10 kardeşim var”, “Yılmaz’ın daha önce kaçırıldığı kadın da evliydi”, “babam vefat etti, ailem bana karışmaz”, “borcum ve hacizim var üstümde”, “biz Kürtler’de çalışma yoktur” ifadeleriyle çeşitli mahrem bilgilerin yayında paylaşıldığı görülmektedir.

OLAY 3: Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayı



Fotoğraf 3.10. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik ve Eşi Kadir Sevindik

Evden kaçarak Mustafa Sarıgül'ün yanına giden Güldane Sevindik'in kocası Kadir Sevindik ve oğlu Ömer Sevindik canlı yayına katılmıştır. Bulunan kayıp Güldane Sevindik, canlı yayında boşanmak istediğini ve kocası Kadir Sevindik'i sevmediğini, Mustafa Sarıgül ile yaşayacağını ve onu sevdiğini belirtmektedir. Yayın sonunda Güldane Sevindik canlı yayını terk etmiştir.



Fotoğraf 3.11. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik, Eşi Kadir Sevindik ve Oğlu Ömer Sevindik

Tablo 3.11. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayındaki Kişisel Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim veya Soyisim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	50	0	1	0	11	18	5	0

Kadir Sevindik'in "nikahlı karımı kaçırıyorsun" sitemiyle seslendiği Mustafa Sarıgül, telefon bağlantısı ile yayına katılarak "15 bin TL para ödeyeceğimi söyledi" ifadesini kullanmaktadır. Aynı zamanda Kadir Sevindik'in başkalarını evlendirme karşılığında "10 bin TL aldın evlendirdiğinden" ifadesiyle Güldane Sevindik sitemde bulunmaktadır. Güldane Sevindik yayında Kadir Sevindik'e hitaben "seni sevmiyorum", "seni istemiyorum", "ben Mustafa'yı seviyorum" diyerek duygularını paylaşmaktadır. Güldane Sevindik "cimrisin" ifadesiyle Kadir Sevindik ile ilgili karakter bilgisi de aktarmaktadır.



Fotoğraf 3.12. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik, Eşi Kadir Sevindik ve Oğlu Ömer Sevindik

Tablo 3.12. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayındaki Mekânsal Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekânsal Mahremiyet	7	0

Kadir Sevindik “Gümüşhane – Şiran köyündenim” ifadesiyle komşularına ve akrabalarına rezil olduğunu aktarmaktadır. Aynı zamanda Kadir Sevindik “Erzincan’dan seni aldı” ifadesiyle Güldane Sevindik’in Erzincan ilinden kaçtığını belirtmektedir.



Fotoğraf 3.13. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayında Güldane Sevindik, Eşi Kadir Sevindik ve Oğlu Ömer Sevindik

Tablo 3.13. Evden Kaçan Güldane Sevindik Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	2	32	2	0	0

Mustafa Sarıgül, Kadir Sevindik'in onu telefonla aradığını ve tehdit ettiğini belirtirken, Güldane Sevindik'in üvey abisinin onu aradığını ve *“abisi arkanızdayım, sıkıntı yok”* şeklinde ifadelerinde açıklamalarda bulunmaktadır. Güldane Sevindik'in Mustafa Sarıgül'e mesaj attığını ve *“biz onunla mesajlaştık, Güldane Havva Hanım'ın fotoğrafını attı, beğenmedim. Daha sonra Güldane bana fotoğrafını attı ben de ona attım”* ifadeleriyle tanışmalarını aktarmıştır. Aile ve arkadaş bilgisi olarak; *“çok şans verdim”, “kaçtığım halde benden boşanmıyor, 10 tane kadın alsam yine de senden boşanmam diyor”, “2 senedir Mustafa'yı tanıyorum. Ona iyilik yaptım benim karıma göz dikti”, “10 senedir abin seni sildi”, “Abim beni kaçtığım için sildi”, “imam nikahı yapmışlar”, “vazgeçmem için baskıya uğruyorum”, “benim maaşım yok”, “3 çocuğum var. Kızım benim yanımda diğerlerinin velayeti babasında”, “benim kocam içki içiyordu”* şeklindeki açıklamalarla karşılıklı olarak birtakım özel bilgilerin paylaşıldığı görülmektedir.

OLAY 4: Evden kaçan Fatma Olayı

**Fotoğraf 3.14.** Evden Kaçan Fatma Olayında Ahmet Kaymaz'ın Efektile Yapılmış Parmaklıklar Arkasındaki Görüntüsü

Programa başvuru yaparak evden kaçan kızını arayan Melahat Oruç, kızı Fatma'nın güvende olmadığını, eşi Ahmet Kaymaz'ın hapishanede olduğunu ve kızı Fatma'nın bebeğini düşürdüğünü ifade etmektedir. Canlı yayına Skype görüşmesiyle katılan Fatma ve kayınvalidesiyle yüzleşmesi ekrana yansımaktadır.



Fotoğraf 3.15. Evden Kaçan Fatma Olayında Melahat Oruç, Skype Bağlantısında Fatma ve Kayınvalidesi

Tablo 3.14. Evden Kaçan Fatma Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim veya soy isim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	83	0	1	0	0	18	0	5

Melahat Oruç'un kızı Fatma ve kayınvalidesi canlı yayına Skype bağlantısıyla katılmaktadır. Fatma'nın bu bağlantı sırasında ağladığı görülmektedir. Aynı zamanda yayın sırasında Fatma'nın dilendiği video kaydı ve eşi Ahmet Kaymaz'ın eski eşi Gülşah'ın bir beyefendiyle TikTok'ta çektiği video kaydı gösterilmektedir. Ahmet Kaymaz'ın abisinin "13 yıldır bekar" ifadesiyle medeni durum bilgisi paylaşılmaktadır. Fatma bulunduğu yerden memnun olduğunu "ben mutluyum, sıkıntım yok" ifadesiyle belirtmektedir. Ayrıca hastanede kaldığını, psikiyatriye gittiğini söyleyerek "bunaldım", "sıkıldım", "orada mutlu değildim", "ben burada mutluyum" ifadeleriyle ruh hallerine ilişkin bilgiler de vermektedir.



Fotoğraf 3.16. Evden Kaçan Fatma Olayında Melahat Oruç, Fatma, Kayınvalide ve TikTok'ta Çekilen Video

Tablo 3.15. Evden Kaçan Fatma Olayındaki mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekânsal Mahremiyet	4	14

Canlı yayına Zonguldak'tan bağlanan Fatma'nın Zonguldak'ta olduğu belirtilirken, Ahmet Kaymaz'ın abisi İbrahim için “İzmit’te çalışıyor” açıklamasıyla konum bilgisi verilmektedir. Fatma'nın yaşadığı evde “ben, kayınvalidem ve İbrahim Kaymaz'ın 2 çocuğu”nun bir arada yaşadığını aktarmaktadır. Kanaması olduğu gün evdeki atmosferi anlatan Fatma, “sabahleyin kahvaltı yapıyordum, kayınvalidem yattı uyudu”, “uzandım”, “lavaboya gittiğimde kanamam oldu” ifadeleriyle açıklamaktadır.



Fotoğraf 3.17 Evden Kaçan Fatma Olayında Fatma'nın Dilenme Görüntüleri

Tablo 3.16. Evden Kaçan Fatma Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	2	13	1	20	21

Melahat Oruç, kendisini arayan Ahmet Kaymaz'ın abisi İbrahim ile ilgili olarak *“İbrahim beni aradı, Fatma bebeğini düşürdü, Ahmet de mapusta”* bilgisini aktarmaktadır. Ahmet'in *“23 gündür cezaevinde”, “eskiden cezası varmış o yüzden girdi”, “hırsızlık suçundan girmiş”* ifadeleriyle Ahmet Kaymaz'ın hapishanede olduğu, ne kadar süre hapiste olduğu ve hangi suçtan girdiği bilgileri aktarılmaktadır. Fatma'nın hamile olduğu bilgisi *“karnımda bebek var”, “kanamam oldu”, “ilaç yazdılar”, “4- 5 serum taktılar”, “hastanede kanama yüzünden yattım”* ifadeleriyle detaylı bir şekilde aktarılmaktadır. Fatma bu olanlarla ilgili program ekibinden Tümay Hanım'a mesaj attığını Tümay Hanım'ın *“Esra ablandan haber bekle”* dediğini ifade etmiştir. Aile ve arkadaş bilgilerine örnek olarak; *“İbrahim abi yanımda değil”, “büyük oğlu anne demiyor”, “Gülşah ile dans eden büyük ablamın oğlu, Zülfi'ye ablamın oğlu”, “2 torunumu yurda verdim”, “gelinimi evden kovdum”, “Gülşah Ahmet'in yanına geldi, Gülşah'ı evden kovdular”* şeklindeki ifadelerle özel yaşama ilişkin çeşitli bilgiler aktarılmaktadır.

3.2.2. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programı

Araştırmacı gazeteci Müge Anlı'nın hem hazırlayıp hem de sunduğu “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programı ATV kanalında yayınlanmaktadır. Hafta içi her gün saat 10.00'da başlayan program, saat 13.00'de sona ermektedir. Program süresi ise 135 dakikadır.

Tablo 3.17. Müge Anlı ile Tatlı Sert Programının Tanımlayıcı Bilgileri.

Programın İsmi	Müge Anlı İle Tatlı Sert
Programın Türü	Reality Show Programı
Programın Yayınlandığı Kanal	ATV
Programın ilk Yayın Tarihi	18 Ağustos 2008
Programın Sezon Sayısı	14
Programın Bölüm Sayısı	2813 (21 Mart itibariyle)
Programın Yayın Gün Sayısı	Hafta İçi 5 Gün
Programın Başlama ve Bitiş Saati	10:00 – 13:00
Programın Süresi	135 Dakika
Programın Sunucusu	Müge Anlı
Programın Uzman Aktörleri	Rahmi Özkan, Şevki Sözen

ATV kanalının kendi web sitesinde yer alan misyonuyla program “*Faili meçhul cinayetler ve kayıpların yanı sıra birçok sosyal sorumluluk projesi ile de adından sıkça söz ettiren, Hafta içi her gün seyirciyi ekran başına kitleyen Müge Anlı ve ekibi, üzerinde çalıştığı kayıp dosyalarını, cinayete kurban giden kişileri ve kayıpların tüm yaşamını ortaya çıkararak onları bulmaya, olayları aydınlatmaya devam ediyor...*” (ATV, 2022) şeklinde tanıtılmaktadır.

**Fotoğraf 3.18.** Müge Anlı ile Tatlı Sert Programının Afişi

Programa, yaşanan ve çözülmesi istenen olayın içerisindeki kişiler veya yakınları bizzat başvuru yapmaktadır. Katılımcılar olayla ilgili şahitlerim, şüpheli buldukları kişilerin çağırılmasını isteyerek yayına katılmalarını sağlamaktadırlar.

Programda konu sunulurken sunucunun da belirttiği gibi olayın gizemli, şaşırtıcı ve beklenmedik özellikleriyle aktarılması sağlanmaktadır. Hukuki ve adli konular ele alınırken sunulan gösterinin anlatı yapısı gerek hukukçu gerekse adli tıp doktoru tarafından desteklenerek güçlendirilmektedir. Programa hukukçu olarak destek veren

Rahmi Özkan; kendi uzmanlık alanıyla ilgili dava, dilekçe ve suç kanunları gibi konuları açıklayarak programdakileri ve izleyenleri bilgilendirmektedir. Adli Tıp Uzmanı Doktor Şevki Sözen; adli tıp raporlarını programda çözümlemekte ve balistik raporlarla ilgili bilgilendirmeler yapmaktadır.

Teknik ekip; konunun ve konukların hem stüdyoda hem de stüdyo dışında takibini yapmaktadır. Adeta bir haber bülteni gibi son dakika gelişmeleri hem alt yazı çerçevesi hem de dijital ekran kırmızıya dönüşerek verilmektedir. Olay incelemeye alındığında yayınlanmadan önce program ekibi olayla ilgili bilgileri harmanlayarak tanıtıcı videolar ve VTR'ler hazırlamaktadır. Taraflar stüdyoda veya Skype bağlantısıyla yüzleştirilerek edinilen bilgiler harmanlanmakta ve adeta bir sorgulama yapılmaktadır. Olay sonuca bağlandığında kayıplar kavuşturulmakta, suçlu bulunmakta ve kolluk kuvvetleri süreci aktarılmaktadır. 21 Mart 2022 tarihli yayında toplam 3 olay örgüsü işlenmiştir.

OLAY 1: Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayı



Fotoğraf 3.19. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Anne Filiz Acet

13 yaşında 8. Sınıf öğrencisi Sultan, 14 Mart Pazartesi günü İstanbul Çekmeköy'den kaybolmuştur. Ortaokul 8. Sınıf öğrencisi Sultan bulunmuş ve ailesine teslim edilmiştir. Ancak bu sürecin bir kaçırılma mı ya da beklenmedik bir başka bir durum mu olup olmadığı araştırılarak olayın sırrı çözülmeye çalışılmaktadır.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda Sultan'ın birileri tarafından tehdit edildiği ve Sancak Tepe'de oturan bir aileye sığındığı öğrenilmektedir. Yayına röportajı verilen aile üyeleri yaşadıkları süreci paylaşmaktadır. Kayıp Sultan'ın annesi Filiz Acet ile buluşturulma görüntüleri ve röportajları canlı yayında gösterilmektedir. Anne ve kızı kavuştuktan sonra stüdyoya gelerek Müge Anlı ve ekibine teşekkür etmektedir.



Fotoğraf 3.20. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Tanık Röportajı ve Anne Filiz Acet

Tablo 3.18. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim ve soy isim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	3	6	0	0	0	1	1	2

Kaybolan 13 yaşındaki Sultan'ın yanına sığındığı ailenin röportajı yayına verildikten sonra anne Filiz Acet'in kızıyla buluşma görüntüleri ekrana gelmiştir. Anne Filiz Acet “çok akıllı bir kız”, “çok mutluym” ifadelerinde bulunarak kızının karakter özelliği ile ruh haline ilişkini bilgiler vermiştir.



Fotoğraf 3.21. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Bulunan Sultan'ın Röportajı

Tablo 3.19. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayındaki mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekansal Mahremiyet	4	0



Fotoğraf 3.22. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayında Bulunan Sultan'ın Röportajı

İstanbul Çekmeköy'den kaybolan kızın yanına sığındığı aile “Sultan iki gün önce Sancakepe'deki evimize geldi” ve Sultan'ın “Beylikdüzün'den Bağcılar'a geçtim” ifadesiyle konum bilgileri paylaşılmıştır.

Tablo 3.20. Kayıp Ortaokul Öğrencisinin Bulunması Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	1	3	0	1	0

Kayıp olarak aranan Sultan'ın yanına sığındığı kadın; “eşimi aradım ben eve birini aldım dedim” ifadesiyle telefon bilgisi paylaşmıştır. Sultan, üvey annesinin evinden çıktığında “ben tehdit ediliyordum, ailemi tehdit ettiler” diyerek ailesine düşkünlüğünü ve kaçma nedenini açıklamıştır. Emniyet'e teslim edilen ve ifadesi alınan Sultan, ailesine teslim edilmiştir.

OLAY 2: Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayı



Fotoğraf 3.23. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Anne Enzeliye Yıldırım ve Eşi Figen Yıldırım

13 yıldır oğlundan haber alamayan anne Enzeliye Yıldırım ve evlendikten sonra bulaşıkları yıkamadığı için terkedilen eş Figen Yıldırım kayıp olarak aradıkları Hüseyin Yıldırım'ı bulmuşlardır. Ancak Hüseyin Yıldırım onlarla görüşmeyeceğini ifade etmiştir. Hüseyin Yıldırım ile görüşen ekip, röportaj yaparak evin görüntülerini çekmektedir. Anne ve eş Hüseyin Yıldırım'a çağrıda bulunarak ortaya çıkmasını aksi halde savcılığa suç duyurusunda bulunacaklarını belirtmektedir.



Fotoğraf 3.24. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Hüseyin Yıldırım ve Eşi Figen Yıldırım'ın Nikah Fotoğrafı

Tablo 3.21. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim ve soy isim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	44	12	2	6	22	4	2	10

Anne Enzeliye Yıldırım oğlu Hüseyin Yıldırım'ın kendinden yaşça büyük biriyle beraber olduğunu belirtirken *"75 yaşındaki kadınla beraber, ben 64 yaşımdayım"* ifadelerini kullanmaktadır. Aynı zamanda eşi Figen Yıldırım için *"44 yaşında çocuk sahibi kadın"* ve çocuğu *"11-12 yaşında"* şeklindeki açıklamalarıyla yaş bilgilerini paylaşmaktadır. Anne ayrıca, Hüseyin Yıldırım'ın hitaben *"Nikahlı karın"* dediği Figen Yıldırım'ın mağdur edildiğini ifade etmektedir. Figen Yıldırım ise *"üç tane kalın bileziğim, zincirim, yüzüğüm vardı. 60 bin TL param vardı"* şeklinde belirttiği parayı ve ziynet eşyasını Hüseyin Yıldırım'ın aldığını, ayrıca anne Enzeliye Yıldırım oğlu için *"10 TL yol parası verdi"* ifadeleri ile maddi bilgilerin paylaşıldığı görülmektedir. Aynı zamanda birlikte olduğu Hatice Hanım'dan *"80 bin ya da 60 bin Euro", "1140 TL para verdi"* ifadeleriyle aldığı para miktarı da belirtilmektedir. Hüseyin Yıldırım'ın *"sığır çobanı"* olan kardeşinin borçlarını ödediği söylenmektedir. Enzeliye Yıldırım, bu durum için *"üzücü, üzülüyorum"* ve *"ben merhametliyim"* diyerek hem ruhsal durumunu hem de karakter özelliğini belirtmektedir. Yayın içerisinde Hüseyin Yıldırım'ın röportajı ve evinin görüntüsü ekranda paylaşmakta ve ayrıca Figen Yıldırım ile olan fotoğrafları da ekrana yansıtılmaktadır.

**Fotoğraf 3.25.** Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Hüseyin Yıldırım'ın Mutfağının Görüntüsü

Tablo 3.22. Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayındaki Mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekânsal Mahremiyet	13	13

Hüseyin Yıldırım'ın *"Afyonkarahisar'a çalışmaya gitti"* ve *"İzmir'e geldi"* ifadeleriyle konunun Afyonkarahisar ve İzmir şehirlerinde geçtiği öğrenilmektedir. Hüseyin Yıldırım'ın eviyle ilgili *"Evi, depo gibi bir yer, iş hanı gibi. Üst katta 3 daire var bir mutfak var, çok küçük bir banyo ve tuvalet aynı yerde, arka odada tek kişilik yatak, bir masa, bir de televizyon var. Bir iş hanı diyebiliriz"* ifadeleri görüntülerle desteklenmektedir. Kavgaya neden olan *"evin içi bulaşık doluydu"* ifadeleri de evdeki bulaşık görüntüleri ile desteklenmektedir.

**Fotoğraf 3.26.** Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayında Hüseyin Yıldırım Röportajı**Tablo 3.23.** Kayıp Hüseyin Yıldırım Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	2	64	12	3	9

Hüseyin Yıldırım'ın annesi Enzeliye Yıldırım, oğluyla telefon görüşmesi yaptığını ve *"sesini duymak istemiyorum diyor telefonda"* şeklinde açıklamalarda bulunmaktadır. Figen Yıldırım, evlendiği gün kocasının sosyal medyadan tanıştığı Hatice hanımla mesajlaştığını, mesajlaşmanın romantik içerikli olduğunu ifade etmektedir. Bu durumu *"evlendiğim gece bir başka kadından eşime mesaj geldi"* ifadeleriyle açıklamaktadır. Enzeliye Yıldırım ve Figen Yıldırım *"savcılığa suç duyurusunda bulunacağım"*,

“dolandırıcısın”, “karakola şikâyet ettim” şeklindeki ifadelerle Hüseyin Yıldırım’a çağrıda bulunmaktadır. Enzeliye Yıldırım’ın “ben şeker hastasıyım, gözlerim kör oldu” “kolestrolüm var” ifadeleri ve Figen Yıldırım’ın hamile olduğu bilgisi canlı yayında aktarılmaktadır. Aile ve Arkadaş bilgisine örnek olarak; “Eşim beni döverek sokağa attı”, “Kayınvalideme ulaştığımda öğrendim ki o da 13 yıldır oğlundan haber alamıyor”, “1 yıl görüştüğ evlilik sitesinden”, “Hamza 4 çocuğuna bakıyor, karısı boğazına kadar altın takıyor”, “Eski eşi üvey teyzesiyle aldatmış”, “bu bayanla gönül ilişkimiz oldu, 1 buçuk yıl görüştük”, “arabayı arkadaşımın üstüne yaptık”, “bankaya borcum var” gibi ifadeler yayında geçmekte, bu ifadelerle birçok mahrem bilgi de izleyicilerle paylaşılmaktadır.

OLAY 3: Kayıp Dursun Zehir Olayı



Fotoğraf 3.27. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torunlar Âdem Bekar ve Kerim Bekar

Dursun Zehir, 6 Ekim sabahı Rize’den kaybolmuştur. Canlı yayına katılan akrabalarında torun Kerim Bekar ve Adem Bekar, dedeleriyle kaybolmadan önce ve sonra yaşadıklarını aktarmaktadır. Dursun Zehir’in 9 bin TL parayı torun Kerim Bekar’ın banka kartına aktarması ve emniyet güçlerinin bu durumu takip etmesiyle ortaya çıkmış, Kerim Bekar’ın da bu parayı aldığını itiraf etmesi söz konusudur. Kerim Bekar, parayı bulduğu yerin, evin içindeki buzdolabının üstü olduğunu belirtmektedir.

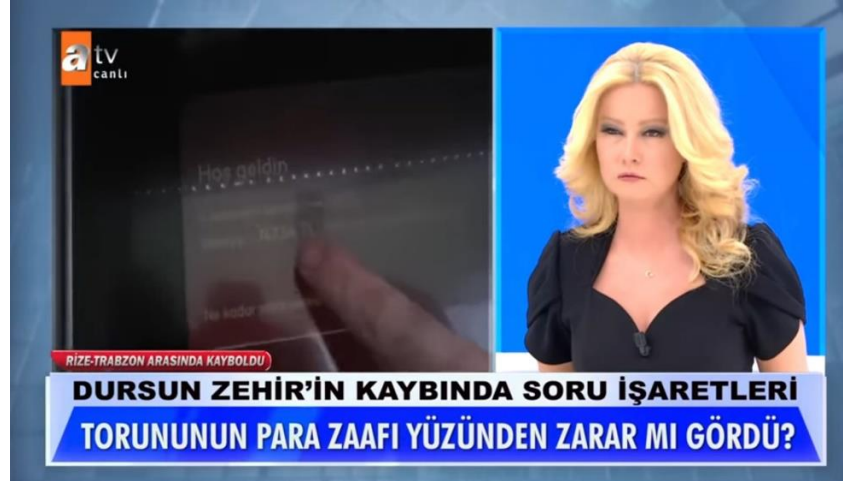


Fotoğraf 3.28. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torunlar Adem Bekar ve Kerim Bekar ve Dursun Zehir’in Mobese Görüntüsü

Tablo 3.24. Kayıp Dursun Zehir Olayındaki Kişisel Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	İsim ve soy isim	Yaş Bilgisi	Medeni Durum Bilgisi	Meslek Bilgisi	Maddi Durum Bilgisi	Ruh Halleri	Karakter Özellikleri	Fotoğraf Video ve Ses Bilgisi
Kişisel Mahremiyet Boyutu	72	6	2	11	60	15	6	7

Kaybolduğu güne dair yürüme görüntüleri paylaşılan Dursun Zehir’in 61 yaşında ve 2 çocuk babası olduğu açıklanmaktadır. Torun Kerim Bekar’ın yakınlarının “20 yaşında çocuk” ve arkadaşı Serkan’ın “30 yaşında adamım” ifadeleri ile yaş bilgilerinin verildiği görülmektedir. Çeşitli borçlar yaptığını ifade eden Kerim Bekar’a “sen evli de değilsin, işin gücün de yok”, ifadeleri ile meslek bilgisi açığa çıkmakta, Serkan’ın ise “taksi şoförü” olduğu belirtilmektedir. Dede Dursun Zehir’in 9 bin 500 ve 4000 TL parası olduğu belirtilmekte, “35 binden fazla borcum var”, “28 Şubat tarihinde 500 TL çekilmiş, kredi kartı dönem borcu 755 TL, toplamda 5 bin TL bu bankaya borç var, 5 bankaya 10 kredi 1 banka kredisi toplamda 31 bin 500 TL borç” şeklindeki ifadelerle de maddi duruma ilişkin detaylar açığa çıkarılmaktadır. Stüdyoda “utandım tabi”, “strese giriyorum”, “tedirgin oluyorum”, “vicdan azabı çekiyordum parayı aldım diye” ifadeleriyle stüdyo içerisinde ya da olayları aktarırken yaşanan ruhsal durumlar da açığa çıkarılmaktadır. Dursun Zehir’in “Namazını kılar, sessiz sakın adamdır” ifadeleriyle nasıl bir karakter yapısına sahip olduğu belirtilmektedir. Canlı yayında konuya ilişkin VTR’ler ve Dursun Zehir’e ait görüntülerin paylaşıldığı görülmektedir.



Fotoğraf 3.29. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torun Kerim Bekar'ın ATM'deki Kartının Borç Görüntüsü

Tablo 3.25. Kayıp Dursun Zehir Olayındaki Mekânsal Mahremiyet Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Konum Bilgisi	Özel Alan Bilgisi
Mekânsal Mahremiyet	82	113

Kayıp olarak “Rize’deki kızının evinden ayrılan” anonsuyla aranan Dursun Zehir’in evdeki parasını kendi için alan torun Kerim Bekar’ın parayı bulduğu yeri tarif ettiği ve tekrar ettiği görülmektedir. “Buzdolabının üstünde buldum”, “halının altına koyardı, halının altına bile baktık”, “çay çuvalının içindeki para” detaylarının sürekli geçtiği ve eve ilişkin görüntülerin sürekli verilerek bu görüntülerin konuyu destekleyici unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Kerim Bekar’ın hem dedesinin paralarını alması hem de borçları yayının konusu olmuştur. Özellikle canlı yayında kredi ve banka kartları çıkartılıp sayısı ve borç miktarları açıklanmıştır. Kerim Bekar’ın banka hesaplarına girilmesi ve borç tutanağı tutulması ekranlara verilirken aynı zamanda “şifre almaya çalıştı fakat kimliğindeki dezenformasyon yüzünden bloke oldu”, “cep mobilden hesabı kontrol ediyoruz”, “10 tane banka kartım var”, “aynı bankaya ait 3 ayrı banka kartı bulunuyor”, “kart bakiyesi 0, vadesiz hesap 25 TL” ifadeleri tekrar edilmektedir. Konum ve özel alan bilgilerinin konuşulmasına örnek olarak da “Rize’ye gitmedim Pazar dışına çıkmadım”, “Buzdolabının üstündeki kutu”, “Zeyrek Limanında balık tutmuş”, “Bütün Pazar halkı konuşuyor”, “Ben geç uyandım. Dedem odanın kapısını açtı, üstünü başını giymişti, giyinikti sonra uyudum, uykudan kendim kalktım”, “Çarşıya inmiştim evin önünde kutular var, yukarıdan amcamın borusu var, boruları su doldurmak için kutuları

oraya koyuyor, köşede merdiven var ineklere su götürmek için”, “Pazar’a indim”, “Düzenim yok, erken kalktım, dedemle aynı yatakta yatıyor”, “Evin içine baktım kalktığım zaman kapıyı açtı, lavaboya gitti, ben de lavaboya gidecektim”, “100 metre ötedeki kuyu”, “Trabzon’a gitti”, “internet kafede olduğum belli”, “Rize Araştırma’da yatıyordu”, “O gün Araklı’daydım”, “Oteldeydim, alkol içmiştim”, “Uyuşturucu içmiyorum, alkol baya içtim, normal dışarıdan aldım 2 tane içki” şeklindeki açıklamalar dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 3.30. Kayıp Dursun Zehir Olayında Torun Kerim Bekar’ın ATM’deki Görüntüsü

Tablo 3.26. Kayıp Dursun Zehir Olayındaki Enformasyon Mahremiyeti Sıklık Verileri.

Mahremiyetin Boyutu	Telefon Görüşme Bilgisi	Arkadaş ve Aile Bilgisi	Mesajlaşma Bilgisi	Adli Bilgi	Sağlık Bilgisi
Enformasyon Mahremiyeti Boyutu	1	112	7	4	5

Kerim Bekar’ın abisi “Kerim beni aradı, Pazar’a gel dedi” ifadesiyle yaptığı telefon görüşmesini anlatmakta, konuşmada geçen detayları vermektedir. Ayrıca; “abim Whatsap’tan yazdı öldüğünü”, “Whatsap’tan mesaj attım gelemiyorum diye”, “ablama geleyim mi bir şey lazım mı diye yazdım” ifadeleriyle birlikte olaylar açıklanmakta ve mesaj bilgileri paylaşılmaktadır. Dursun Zehir’in eşinin hasta olduğunu ve “karısı yoğun bakımda” ifadesiyle sağlık durumuna dair bilgiler verilmektedir. Kayıp Dursun Zehir olayında birçok kişinin aile ve arkadaş detayları paylaşılmaktadır. Örnek olarak; “Kerim’le iki yıldır ilişkimiz var”, “Dedemi kimse istemiyordu, annem dedeyi ikna et dedi”, “babam umursamaz, annemi arasam açmıyor, annem ineklere gidiyor amcamdan

dolayı dışarı çıkmaz, sürekli yatıyor uzanıyordu, babam da biliyor”, “rahmetli ikinci namazında gömüldü”, “Dedem bizimle konuşmuyordu, yemeğe bile zorla geliyordu”, “Tonyalı lakaplı Yılmaz, babası Trabzonlu, bunun durağına da kahvehanesi yakın, onun evinin önündeki parkta takılır. Ortaokulda şiddet uygulayan çocuk Tonyalı Yılmaz” ifadeleriyle özel hayata ilişkin birtakım bilgilerin açıklandığı görülmektedir.



SONUÇ

Reality show programları, küresel ölçekli olarak kendini göstermeye başladığı 1980’li yılların kültürel, ekonomik, politik ve teknolojik gelişmeleri ışığında şekillenmiştir. Neoliberal politikaların “*bırakınız yapsınlar bırakınız geçsinler*” anlayışı, tüketim kültürünü de geliştirmiştir. Bu doğrultuda küresel ölçekli dönüşümler vasıtasıyla özel TV yayıncılığı ve kültürel ortam şekillenmiştir. Kamusal ve özel alanın tek bir potada eritildiği, küresel ve yerel koşulların biçimlendirdiği TV ortamları, kültürel metaların melez bir formu olarak reality show programlarını doğurmuştur.

Televizyonda çeşitli program türlerinin harmanlanmasıyla birlikte melez bir tür olarak tanımlanan reality show programları; ekonomik, kültürel, politik konular ya da üst düzey sorunlar yerine sıradan insanı konu edinmiştir. Ancak televizyonun kamusal alan temsil vaadi kayıp, aldatma, cinayet, polisiye gibi konularda ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda ortaya çıkan suç korkusu, devletin mutlak gücünü ve kolluk kuvvetlerine dair güven olgularını da desteklemektedir.

Televizyonun küresel ölçekli gelişim senaryosu içerisinde reyting getirisi en yaygın türlerden biri olan reality show programları, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de geniş izleyici kitlelerine ulaşmış, haber programlarının içeriğini dahi şekillendirmiştir. Kurgusal bir zemin üzerinde gerçeklik vaadiyle insanların oturma odasına misafir olan reality showlar, yıllar içerisinde gelişerek değişime uğrayan TV teknolojileri ve kültürel ardaan yapılanmasına bağlı olarak birtakım değişikliklere uğramıştır. Bu show programlarının katılımcı yapısı çoğunlukla mağdur, suçlu, sapkın ve şüpheli konuklar ekseninde şekillenmektedir. Korku ve panik duygusu süreklilik arz ederek VTR’ler vasıtasıyla kurgulanan materyaller, suçun her yerdeliğine göndermelerde bulunmaktadır. Reality show programlarına odaklanan tezde temel teorik yaklaşımlar üzerinden şekillenen kısmında program çeşitlilikleri, tür olgusu hem küresel hem de Türkiye bağlamında reality showların tarihsel, ideolojik ve kültürel yapılanması ele alınmıştır. Buna göre, televizyon program dünyasında küresel temsil noktasında türe dayalı olarak bir sınıflandırmaya gidildiğini, böylece program akışlarının hedef kitleye ulaşma noktasında temel varsayım olarak işlev gördüğü saptanmıştır. Diğer yandan çalışmada, televizyon ve özellikle reality show programları ile ilişkilendirilen mahremiyet kavramı;

zaman ve uzam gibi olgulara bağılı kalmaksızın diyalektik bir yaklaşımla boyutsal ve kavramsal ölçülerle ele alınarak değerlendirilmiştir.

Modern dönemde sürekli gelişen teknolojinin sunmuş olduğı hız, gözetime dayalı yapılanmalar bağlamında mekân, kişi ve bilgi ölçekli mahremiyet ihlallerinin önüne geçilemez bir yapı doğurmakla kalmamış, bu ihlallerin artışında bir tetikleyici işlevi görmeye başlamıştır. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarına bağılı bir ağ düzleminde, mahremiyet konusunun televizyon ile birlikte dramatik anlayışa hizmet eden görsel bir reyting kapısı olduğı söylenebilir.

Çalışmada ele alınan programlar genel olarak taciz vakaları, enstest ilişkiler, cinayetler, kayıp vakaları, dolandırıcılık olayları gibi çarpıcı konular üzerinden şekillenmektedir. Bu konuların reality türünde sıklıkla tekrarlanarak medyatikleştirildiğı görülmektedir. Bu açıdan bir kitle iletişim aracı olan televizyonun ve özelde diğeri program türleriyle beslenip melez bir oluşum olarak karşımıza çıkan reality show programlarının, sıradan insanların en özel hikâyelerini konu edinerek mahremiyet sınırlarını çiğnediğı görülmektedir. Bu televizyon programlarının izlenme oranlarının yüksekliğı ve programların içeriğı, televizyonda sunulan dünyanın, insanların ilgisini çekecek düzeyde gerçeklerle harmanlanıp kurgusal hikâyeye anlatma teknikleri ile daha da dikkat çekici hale getirildiğini göstermektedir. Böylece izleyicilerin ilgisi yönlendirilmekte ve izleyici, sömürüye açık hale getirilmektedir.

Çalışma kapsamında 21 Mart 2022 tarihli “Esra Erol’da” ve “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programlarında işlenen toplam yedi olay örgüsü kategorilere ayrılarak mahremiyet teşhiri bağlamında içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu araştırma doğrultusunda kişisel, mekânsal ve enformasyon mahremiyeti boyutlarıyla mahremiyet ihlali ortaya konulmuştur. Reality show programlarında, kişisel mahremiyet boyutunda oluşturulan bilgiler halkın bilgisine sunulmakta, özel olarak sınıflandırılacak birçok bilgi açık hale getirilmektedir. Bu durum, söz konusu bilgilerin özel alan bilgisi olmaktan çıkıp kamuoyunun üzerine yorum yapabileceğı bir teşhir ürüne dönüşümünü ortaya koymaktadır. Bireylerin yaş ve medeni durum bilgileri olayın gidişatına göre değişiklik göstermektedir. Özellikle kayıp çocuk olaylarında içeriğın yoğunluğu doğrultusunda konu, dramatikleştirilerek çarpıcı bir etkiyle sunulmaktadır. Yaş unsurunun paylaşımı, yasal zorunluluk gereğı olgun yaştaki insanların eylemsel aksiyonlarıyla

sınırlandırılmıştır. Medeni durum bilgisi olaya konu olan kişilerin kendisi veya yakınları vasıtasıyla açıklanmakta ya da program çalışanlarının araştırması sonucu ortaya çıkarılmakta, birçok özel bilgi bu şekilde kamuya açık hale gelmektedir. İşlenen olay örgüsüne göre meslek vurgusu bireyin özelliklerini yansıtmak adına kullanılmaktadır. Olaya konu olan kişilerin vermiş olduğu kararlar neticesinde bir kişinin çalışıyor ya da çalışmıyor oluşu, kendisine yöneltilen suçlamaların meşruluğu hususunda önemli bir role sahip olabilmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen her iki programda da maddi bilginin işleniş biçimi ve sunumu göze çarpmaktadır. Verilen veya alınan para, ziynet eşyası bilgisi çatışma unsuru olarak kullanılmaktadır. Ayrıca kişilerin banka hesapları da dahil olmak üzere borçları gözetime tabi tutularak canlı yayın esnasında teşhir edilmektedir. Dramatik etkiyi canlı tutan olumlu ya da olumsuz duygular katılımcılar tarafından tüm açıklığı ile dile getirilmektedir. Programda ifade edilen bir diğer durum ise karakter özellikleridir. Programa katılan kişiler kendilerinin veya olayda geçen yakınlarının (uysal, cimri, sevecen, ailesine düşkün) karakter özelliklerini vurgulayarak yapılan eylemleri bu bilgiler ışığında kabul açıklamaya çalışmaktadır. Olaya vakıf olan kişilerin izni olmaksızın paylaşılan fotoğraf, video ve sosyal medya içerikleri, bedensel mahremiyeti ihlal etmektedir. Mekânsal mahremiyet boyutu kategorisine bakıldığında ise katılımcıların yaşadıkları yerleşim bilgisi ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda katılımcıların yaşamlarını sürdürdükleri şehirler, köyler ve yerleşim yerleri paylaşılırken aynı zamanda olaylara konu olan tüm bölgeler en ince detayına kadar program içeriğinde ele alınmaktadır. Özel alan bilgisi kategorisinde olay örgüsü paylaşılırken bireyin özel alanında yaşamış olduğu durumlar aktarılmakta, gerektiğinde bunlarla ilgili görüntüler yayında gösterilmektedir. Bilgilerin paylaşılması hususunda enformasyon mahremiyeti boyutuna bakıldığında ilk olarak katılımcıların telefon görüşmeleri kendini kanıtlamak ve olayın gidişatını değiştirmek adına teşhir edilmektedir. Bu kategoride en yoğun olarak verilen bilgilerin arkadaş ve aile bilgileri olduğu saptanmıştır. Olay örgüsünden çoğu zaman bağımsız olarak aktarılan görüşmeler, yaşananlar veya özel bilgiler kamuoyu önünde teşhir edilmektedir. Konunun içeriğine göre aile bağları, arkadaş ilişkileri, aile üyelerinin durumları detaylandırılarak aktarılmaktadır. Özel içeriklerin yoğun olarak verildiği bir diğer kategori ise mesajlaşma bilgisidir. Hangi platformda, ne zaman, nasıl ve hangi şartlar altında tanıştıklarını bu bilgiler üzerinden paylaşan katılımcılar,

birbirlerine göndermiş oldukları mesajların detaylı içeriğini canlı yayında açıklamakta, bu mesajlar bazen önemli bir tartışma konusu olarak programda uzun bir yer tutmaktadır. Yayın konusu olan olaylardan bağımsız ek bilgiler de yayında konuşulmakta, katılımcılar çoğunlukla mahrem olan birtakım yaşanmışlıkları teşhir etmektedir. Olayın çarpıcılığını artırmaya ilişkin bir diğer paylaşılan unsur da adli, hukuki bilgilerdir. Genel olarak bu husus savcılık ya da emniyet işlemleri üzerinden aktarılsa da kişinin hapisshanede olma hali, işlediği suç veya suçlar sorgulanarak, yorumlanarak tekrar tekrar çarpıcı bir şekilde gündeme getirilmekte, bu yolla izleyicinin dikkati çekilmeye çalışılmaktadır. Kişilerin suçlu veya suçsuz oluşları kesinlik kazanmadan bu bireylerin yaşamış olduğu adli işlemler kanıtsız olarak teşhir edilmektedir. Programa katılan kişilerin yakınlarının veya olaya konu olan şahısların sağlık bilgileri de paylaşılmakta, durumun önemliliği gerekçelendirilerek vurgulanmaktadır. Böylece sürekli yapılan hastalık vurgusu, olayda adı geçen kişilerin sağlık durumuna ilişkin güçlü bir teşhir unsuruna dönüşmektedir. Ayrıca programlarda kayıp yakınlarını bulmak adına hem kayıp şahısla hem de aile üyeleriyle ilgili detaylı mahrem bilgilerin sorgusuz bir şekilde paylaşıldığı görülmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan “Esra Erol’da” ve “Müge Anlı ile Tatlı Sert” programlarında gerek katılanların gereke program ekibinin, araştırmaya konu olan kişisel, mekânsal ve enformasyon mahremiyet kategorileri bağlamında hemen her türlü kişisel veriyi rahatlıkla paylaştığı tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın devamı mahiyetinde, incelenen türdeki birtakım mahrem bilgilerin teşhir edildiği yapımların toplumda nasıl bir karşılık bulduğuna yönelik alımlama analiz yöntemiyle araştırma yapılabilir. Ayrıca reytingleri yüksek olan bu programlarda işlenen konuların eş zamanlı olarak popüler bir sosyal medya platformu olan Twitter’da “hashtag” ve “trendtopic” verilerine nasıl yansıdığı ve bu doğrultuda söz konusu platformda bu programların nasıl bir karşılık bulduğuna ilişkin netnografik bir analiz de yapılabilir. Dolayısıyla izleyicilerin ve sosyal medya kullanıcılarının etkileşimi izleyici analiziyle incelenebilir. Bu doğrultuda reality show programlarında kamuoyuna açılan mahrem bilgiler ekseninde mahremiyet teşhiri sorunsalı farklı açılardan ele alınabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adaklı, Gülseren (1999). “Televizyon Türlerinde Dönüşüm”. ed. Asker Kartarı, D. Beybin Kejanlıoğlu, *Yıllık 1999* içinde. Ankara: Ankara İletişim Fakültesi.
- Adorno, Theodor W. (2014). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. Çeviri: Mustafa Tüzel, Nihat Ülner, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor W., Horkheimer Max (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çeviri: Elif Nihat Ülner, Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Akdemir Ersoy, Zehra (2002). *Konut ve Ev Kavramlarının Karşılaştırmalı Analizi*. (Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı
- Aksop Adaklı, Gülseren (2000). *Reality Show’larda Kadına Yönelik Şiddet ve Kadın İmgesi*. Ankara: Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı.
- Aldemir, Tuba, Işkın, Merve & Şengel, Ümit (2021). “TV Yemek Programlarının Popüler Kültür Algısı ve Gençlerin Eğitim-Meslek Seçimlerine Etkileri”, *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi*, 1-5.
- Altunay Cemiloğlu, Meltem (2009). *Televizyon Program Türlerinde Melezleşmenin Yarışma Programları Bağlamında İncelenmesi: Var Mısın Yok Musun*. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Andrejevic, Mark (2004). *Reality TV: The Work of Being Watched*. USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Andrejevic, Mark (2014). *When Everyone Has Their Own Reality Show*. In Laurie Ouellette (ed.), *A Companion to Reality Television*. UK: Wiley Blackwell.
- Andrejevic (2009). “Visceral Literacy”. In Susan Murray & Laurie Ouellette (eds). *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York: New York University Press.
- Arendt, Hannah, (1994). *İnsanlık Durumu*. Çeviri: Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Arık, Emel (2018). *Dijital Mahremiyet Yeni Medya ve Gözetim Toplumu*. Konya: LiteraTürk Academia.
- Arık, Emel ve Arık, M. Bilal (2021). “Sinema, Televizyon ve Mahremiyet”. Ed. Elif Kütükoğlu. *Mahremiyetin Medyası* içinde. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Aries, Philippe ve Duby, Georges (2006). *Özel Hayatın Tarihi 1*. Çeviri: Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ariés, Philippe ve Duby, Georges (2007). *Özel Hayatın Tarihi, Rönesans’tan Aydınlanma’ya Cilt 3*. Çeviri: Devrim Çetinkasap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aries, Philippe, Duby, Georges & Chartier, Roger (2010). *Özel Hayatın Tarihi, Birinci Dünya Savaşı’ndan Günümüze*. Çeviri: Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atabek, Ümit, Atabek, Gülseren, & Bilge, Deniz (2014). “Televizyon Sağlık Programlarında İdeolojik Söylemler”. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 13.
- Avşar, Zakir (2005). “Kamu Hizmeti Yayıncılığı, Uluslararası Yaklaşımlar ve Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu”. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 93-124.
- Aziz, Aysel (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Baritci, Fatih (2019). “Dijital Dünyada Mahremiyetin Geleceği: Mahremiyet Mümkün mü?”. Ed. Oğuz Göksu, *İletişimin Dijital Boyutu* içinde. Konya: LiteraTürk yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2012). *Yasa Koyucular ve Yorumcular*. Çeviri: Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt ve Lyon David (2013). *Akışkan Gözetim*. Çeviri: Elçin Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bentham, Jeremy (1995), *The Panopticon Writings*. Ed. Miran Bozovic. New York: Verso Publishing.

- Bentham, Jeremy (2008). *Panoptikon-Gözüün İktidarı*. Çeviri: Zeynep Özarslan. Derleyen: Barış Çoban. İstanbul: Su Yayınları.
- Bignell, Jonathan (2014). "Realism and Reality Formats". in Laurie Ouellette (ed.). *A Companion to Reality Television*. UK: Wiley Blackwell.
- Bilgin, Nuri (2004). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Biressi, Anita, & Heather, Nunn (2005). *Reality TV: Realism and Revelation*. Nex York: Wallflower Press.
- Brunon-Ernst, Anne (2016). *Beyond Foucault New Perspectives on Bentham's Panopticon*. England: Ashgate Publishing Limited.
- Budak, Hatice (2018). "Sosyal Medya İletişiminde Mahremiyetin Serüveni". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Sayı 7, 146-170.
- Bulut, Emre (2020). *Realiti Şovlarda Gerçekliğin Yeniden İnşası: "Müge Anlı İle Tatlı Sert Programı" Örneği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı .
- Burton, Graeme (1995). *Görünenden Fazlası- Medya Analizlerine Giriş*. Çeviri: Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Can, İslam ve Ulutaş, Ejder (2021). *Teşhir Toplumu*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Casey, Bernadette, Casey, Neil & Calvert, Ben & French, Liam & Lewis, Justin (2002). *Television Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Castells, Manuel (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 1, Ağ Toplumunun Yükselişi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chul Han, Byung (2017). *Şeffaflık Toplumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ciastellardi, Matteo & Almeida, Cristina Miranda & Scolari, Carlos (2011). *McLuhan Galaxy Conference Understanding Media, Today*. Barcelona: Conference Proceedings.
- Cohen, Julie E. (2008). *Privacy, Visibility, Transparency and Exposure*. Chicago: The University of Chicago Law Review.
- Colomina, Beatriz (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Çakır, Mukadder (2015). *İnternette Gösteri ve Gözetim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dağtaş, Erol (2014). *Kamusal Alan ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Daunceys, Hugh (1996). "French "reality television": More than a matter of taste?". *European Journal of Communication*, 7 7(1), 83-106.
- Debatin, Bernhard (2011). "Ethics, Privacy, and Self-Restraint in Social Networking". in Trepte, Sabine, Reinecke, Leonard (eds), *Privacy Online: Perspectives on Privacy and Self-Disclosure in the Social*, New York: Springer.
- Debord, Guy (2019). *Gösteri Toplumu*. Çeviri: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles (1992). *Postscript on the Societies of Control*. United Stage: The MIT Press vol 59, 3-7.
- Demircan, Kadir (2000). *Amatörler ve Profesyoneller İçin Video Kamera Fotoğrafçılık ve Televizyon Yapımcılığı*. Ankara: Gükdiken Yayınları.
- Develioğlu, Ferit (2005). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. İstanbul: Aydın Kitabevi.
- Dobash, Rebecca E. & Dobash, Russell P. (1998). *Rethinking Violence Against Women*. London: Sage Publications.
- Dolgun, Uğur (2015). *Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu: Küreselleşen Dünyada Gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar İlişkileri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Dolgun, Uğur (2019). *Biri Bizi Gözetliyor*. İstanbul: Kutu Yayınları.
- Donovan, Pamela (1998). *Armed With the Power of Television: Reality Crime Programming And The Reconstruction of Law And Order In The United States*. in Mark Fishman and Gray Cavender (eds), *Entertaining Crime: Television Reality Programs*, New York: Walter de Gruyter.
- Dovey, Jon (2000). *Freakshow: First Person Television and Factual Media*. London: Pluto Press.
- Duerr, Hans Peter (1999). *Çıplaklık ve Utanç*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Eboch, M. M. (2015) *A History of Television*, United Stage: Essential Library.

- Edwards, Leigh (2013). *The Triumph of Reality TV*. USA: Praeger.
- Ellis, John (1999). "Television as Working Through, in Gripsrud", Jostein. (ed.), *Television and Common Knowledge*, London and New York: Routledge, 55-57.
- Eroğlu, Şahika (2018). "Dijital Yaşamda Mahremiyet (Gizlilik) Kavramı ve Kişisel Veriler: Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü Öğrencilerinin Mahremiyet ve Kişisel Veri Algılarının Analizi". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* Sayı: 35, 130-153.
- Ersoy, Rukiye Hilal (2012). *Türkiye’de Modernleşme ve Mahremiyetin Dönüşümü*. İstanbul: Kum Saati Yayınları.
- Fischer-Hubner, S. (2000). "Privacy And Security At Risk In The Global Information Society", in Eds. Douglas Thomas and Brian. D. Loader, *Cybercrime: Law Enforcement, Security and Surveillance in the Information Age*. London and New York: Routledge.
- Fishman, Mark & Cavendar, Gray (1998). *Entertaining Crime: Television Reality Programs*. London: Routledge Publishing.
- Foucault, Michel (2006). *Hapishanenin Doğuşu*. Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel (2015). *İktidarın Gözü*. Çeviri: Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Friedman, David D. (2008). *Future Imperfect: Technology and Freedom in an Uncertain World*. London: Cambridge University Press.
- Fuchs, Christian (2016). *Sosyal Medya Eleştirel Bir Giriş*. Çeviri: Diyar Saraçoğlu ve İlker Kalaycı. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Funt, Allen & Philip, Reed (1994). *Candidly Allen Funt, a Million Smiles Later*. New York: Barricade Books.
- Funt, Allen (1971). "What Do You Say To A Naked Lady?". in Alan Rosenthal (ed.), *New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, Berkeley: University of California Press, 251–63.
- Geçer, Ekmel (2013). *Medya ve Popüler Kültür*. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.

- Geuss, Raymond (2007). *Kamusal Şeyler Özel Şeyler*. Çeviri: Gülayşe Koçak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, Anthony (2008). *Ulus, Devlet ve Şiddet*. Çeviri: Cumhur Atay. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Giddens, Anthony (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gilliom, John & Monahan, Torin (2013). *Supervision: An Introduction To The Surveillance Society*. USA: The University of Chicago IL Press.
- Gitlin, Tood (1994). "Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment". in Horace Newcomb(ed.) *Television: The Critical View*. England: Oxford University Press.
- Glynn, Kevin (2000). *Tabloid Culture: Trash Taste, Popular Power, and the Transformation of American Television*. New York: Duke University Press.
- Goodwin, Andrew (1993). *Riding With Ambulances: Television And Its Uses*. London: Sight and Sound Publishing.
- Goofman, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Çeviri: Barış Cezar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, Nilüfer (2016). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gözükeleş, İzlem (2011). *Yeni Gözetim ve Özel Hayat*. Bilim ve Gelecek Dergisi Sayı:88, 30-50.
- Grindstaff, Laura, & Murray, Susan (2015). *Reality Celebrity: Branded Affect and the Emotion Economy*. USA: Public Culture 27: 109-135
- Gündoğan, Ali Osman (2019). "Başlangıçtan Günümüze Mahremiyetin İdrak Edilişi". Ed. Nazife Şişman, *Mahremiyet: Hayatın Sırları ve Sınırları* içinde. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Habermas, Jurgen (2003). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Ceviri: Tanıl Bora ve Mithat Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hill, Annette (2005). *Reality Tv: Audiences and Popular Factual Television*. London and New York: Routledge Publishing.

- Hill, Annette (2005). *Reality TV: Factual Entertainment and Television Audiences*. London and New York: Routledge.
- Hill, Annette (2007). *Restyling Factual TV: News, Documentary and Reality Television*. London and Newyork: Routledge.
- Hilliart, Robert L. (2015). *Writing For Television Radio And New Media*. USA: Cengage Learning.
- Hirschorn, Michael (2007). *The case for reality TV*. Atlantic Online.
- Holub, Robert C. (1991). *Jürgen Habermas: Critic In The Public Sphere*. London and New York: Routledge Publishing.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çeviri: Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Horowitz, Sarah (2017). *Foucault's Panopticon: A Model For NSA Surveillance?*. in Russel A. Miller (ed), *Privacy and Power: A Transatlantic Dialogue In The Shadow Of The NSA-Affair*. Cambridge University Press.
- Kabaağaç, Sina & Alova, Erdal (1995). *Latince-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Kavka, Misha (2012). *Reality Tv*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Kellner, Douglas (1980). *Television Images, Codes and Messages*. USA: Washington Community Video Centre.
- Kellner, Douglas (2003). *Media Spectacle*. New York: Routledge Publishing.
- Kilborn, Richard (1994). "How Real Can You Get?": Recent Developments in 'Reality' Television". *European Journal of Communication*, no: 9, 422.
- Kluge, Lexander & Negt, Oskar (2018). *Kamusallık ve Tecrübe: Burjuva ve Proleter Kamusallığın Analizine Doğru*. Çeviri: Müge Atala. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Kocabay Şener, Nihal (2016). *Eğlencenin Gözetleme Hali ya da Eğlence Endüstrisinde 'Görünen' ve 'Gören' Olmak*. TRT Akademi 1, 50-70.

- Krotz, Friedrich (2009). *Mediatization: A Concept with Which to Grasp Media and Societal Change*. In Knut Lundby (Ed.) *Mediatization, Concepts, Changes, Consequences*, 21-40.
- Lefebvre, Henri (2014). *Mekanın Üretimi*. Çeviri: Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lokke, Eirik (2018). *Mahremiyet: Dijital toplumda Özel Hayat*. Çeviri: Dilek Başak. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lyon, David (1997). *Elektronik Göz: Gözetim Toplumunun Yükselişi*. Çeviri: Dilek Hattatoğlu. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lyon, David (2006). *Günlük Hayatı Kontrol Etmek: Gözetlenen Toplum*. Çeviri: Gözde Soykan. İstanbul: Kalkedon.
- Marx, Gary T. (2012). "Preface: "Your Papers Please: Personal and Professional Encounters with Surveillance". in *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Kristie Ball, Kevin D. Haggerty, and David Lyon (eds). New York: Routledge.
- McCarthy, Anna (2004). "Stanley Milgram, Allen Funt, And Me": Postwar Social Science And The "First Wave" Of Reality TV". in Susan Murray and Laurie Ouellette (eds), *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York and London: New York University Press, 19–39.
- McQueen, David (1998). *Television a Media Student's Guide*. Londra: Arnold.
- Mittell, Jason (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.
- Mittell, Jason (2010). *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press.
- Moore, Adam D. (2013). *Privacy, The International Encyclopedia of Ethics*. United States: Blackwell Publishing.
- Mouffe, Chantal & Laclau, Ernesto (2001). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso Publishing.
- Murray, Susan & Ouellette, Laurie (2009). *Reality TV: Remaking Television*. New York: NYU Press.
- Mutlu, Erol (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.

- Mutlu, Erol (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Neale, Steve (1990). "Questions of Genre", *Screen*, 31.1.
- Neuendorf, Kimberly A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. London: Sage Publications.
- O'Donnell, Victoria (2016). *Television Criticism*. London: Sage Publications.
- Oliver, Mary B. & Armstrong, G.B. (1998). "The Color of Crime: Perception of Caucasians and African Americans Involvement In Crime". in Cavender, Gray and Fishman (eds.). *Entertaining Crime: Television Reality Programs*. New York: Aldine de Gruyter, 19-35.
- Oppenheimer Jr, Walter D. (2009). *Television and the Right of Privacy*. Toronto: Routledge Publishing.
- Ouellette, Laurie (2014). *A Companion to Reality Television*. Wiley Blackwell.
- Özkök, Ertuğrul (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*. İstanbul: Tan Yayınları.
- Paxson, Peyton (2010). *Mass Communications and Media Students*. USA: Continuum Publishing.
- Peters, Francis E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimler Sözlüğü*. Çeviri: Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Postman, Neil (2006). *Teknopoli*. Çeviri: Mustafa Emre Yılmaz. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Prost, Antoine (2010). "Emek". ed. Philippe Aries, Georges Duby, Roger Chartier. *Özel Hayatın Tarihi 5*, içinde. Çeviri: Şehsuvar Aktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 13-119.
- Raphael, C. (2004). "The Political Economic Origins of Reali-TV". in Susan Murray, & Laurie Ouellette (eds), *Reality TV: Remaking Television Culture*, (120,121). New York and London: New York University Press.
- Reiss, Steven & Wiltz, James (2004). *Why People Watch Reality TV*. Media Psychology.
- Roman, James (2005). *From Daytime To Prime Time: The History of American Television Programs*. London: Greenwood Press.

- Schermer, Bart. W. (2009). *Surveillance and Privacy in the Ubiquitous Network Society. Network Society*. Amsterdam: Amsterdam Law Forum: 63–76.
- Sennett, Richard (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çeviri: Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sonia, Peter Lunt (1994). *Talk on Television*. London: Routledge Publishing.
- Staples, William (2000). *Everyday Surveillance: Vigilance and Visibility in Postmodern Life*. USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Stefanone Michael A. & Lackaff, Derek & Rosen, Devan (2015). *The Relationship Between Traditional Mass Media and “Social Media”: Reality Television as a Model for Social Network Site Behavior*. New York: Routledge Publishing.
- Şişman, Nazife (2019). *Mahremiyet Hayatın Sırları ve Sınırları*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Taylan, Ahmet (2015). *Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar*. Besim Yıldırım içinde, İletişim Araştırmalarında Yöntemler (47-84). Konya: Literatürk .
- Thorstein, Veblen (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. Çeviri: Zeynep Gültekin ve Cumhur Atay. İstanbul: Babil Yayınları.
- Topal, Gökhan (2020). *Kadim Tanrılardan Modern Tanrılara: Yapay Kutsallıklar Bağlamında American Gods Tv Dizisi Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme*. Erzurum: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Topal, Gökhan ve Topal Öztürk, Zeynep (2022). *Modern Dünyanın Kutsal Göstergeleri Üzerine Mitolojik Bir Okuma*. Gaziantep: Journal of Pure Social Sciences, 3(4), 41-59.
- Tuncer, Rabia Z. (2016). “Medyatikleşen Kültürler Üzerine Eleştirel Bir Okuma”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2, 155-164.
- Turner, Graeme (2010). *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. London and Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Ünür, Ece (2004). *Uzaktan Kumandanın Ardındakiler*. Eğitim Kitabevi Yayınları.

- Vaidhyanathan, Siva (2011). *The Googlization of Everything and Why We Should Worry*. California: University of California Press.
- Véliz, Carissa (2020). *Data, Privacy and The Individual, Center for the Dovernance of Change*. Madrid: Center For The Governance Of Change.
- Westin, Alan (1967). *Privacy and Freedom*. New York: Atheneum.
- Williams, Raymond (2003). *Television: Technology and Cultural Form*. Routledge Publishing.
- Yang, Chao (2015). *From Surveys to Surveillance Strategies: A Case Study of Life Satisfaction*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), USA: The University of Iowa –
- Yıldırım, Besim (2015). “İçerik Çözümlemesi Yönteminin Tarihsel Gelişimi Uygulama Alanları ve Aşamaları”. B. Yıldırım içinde, *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (s. 105-154). Konya: Literatürk.
- Yılmaz, Sıdika (2011). “Her İletişim Mahremiyet İhlalidir ve Her Mahremiyet İhlalinin Bir Haber Değeri Vardır”. ed. Hüseyin Köse, *Medya Mahrem Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, içinde, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yurdigül, Yusuf & Elitaş, Türker (2017). “Voyörizm ve Teşhircilik Bağlamında Sosyal Medyanın Mahremiyet Sorunu: Instagram ve Periscope Örneği”. *Sosyoloji Divanı*, 5(9), 133-134.
- Yüksel, Mehmet (2003). Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Sayı: 58, 182-213.
- Yüksel, Mehmet (2003). *Modernleşme ve Mahremiyet, Kültür ve İletişim*. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Yüksel, Mehmet (2009). “Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64-1, 279-280.
- Zappe, Florian & Gross, Andrew (2019). *Surveillance, Society, Culture*. Germany: Peter Lang,
- Zimbardo, Philip G. (1985). *Laugh Where We Must, Be Candid Where We Can*. United States: Psychology Today.

İNTERNET KAYNAKLARI

Oxford dictionaries. [http// www.astoxford.com](http://www.astoxford.com). (Erişim Tarihi:27.10. 2021 – 16:15)

ATV Kanalı. <https://www.atv.com.tr/esra-erolda/hakkinda> (Erişim Tarihi: 20.04.2022)

ATV Kanalı. <https://www.atv.com.tr/muge-anli-ile-tatli-sert/hakkinda> (Erişim Tarihi 01.06.2022)

Müge Anlı ile Tatli Sert Programı, Müge Anlı (2022). *"Özkan, o görüntüleri izleyip..." - Müge Anlı ile Tatlı Sert 23 Mayıs 2019.* Youtube:<https://www.youtube.com/watch?v=uey7e8VMmDo>. (Erişim Tarihi 20.05.2022)

Türk Dil Kurumu. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 20.09.2021)

Webster Sözlüğü. Merriam-webster.com, (Erişim Tarihi: .10.2021 – 16:30)

Türk Dil Kurumu. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 18.10.2021)

Türk Dil Kurumu. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 10.11.2021)

Türk Dil Kurumu. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 14.03.2022)

Türk Dil Kurumu. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 18.03.2022)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER	
ADI	Zeynep
SOYADI	ÖZTÜRK TOPAL
EĞİTİM DURUMU	
LİSANS	Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV- Sinema
YÜKSEK LİSANS	Atatürk Üniversitesi
BİLİMSEL FALİYETLER	1)-INMECS21 1. <i>Uluslararası</i> Medya ve Kültürel Çalışmalar Konferansı 2)- Journal of Pure Social Sciences Pak Sosyal Bilimler Dergisi A Mythological Reading On The Holy Indicators Of The Modern World
İŞ DENEYİMİ	
STAJ	2016- FOX TV 2016- TV-8 2017- TRT
PROJELER	
İLETİŞİM	
E-posta	
İletişim	