



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**DİJİTALLEŞME SÜRECİNİN DİZİ İÇERİKLERİNE  
ETKİSİ**

**Mehmet Fatih CİNOĞLU**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. İbrahim SARITAŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**TEMMUZ 2024**



**DİJİTALLEŞME SÜRECİNİN DİZİ İÇERİKLERİNE ETKİSİ**

**Mehmet Fatih CİNOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**TEMMUZ 2024**

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mehmet Fatih CİNOĞLU

07/07/2024

## TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon ve Sinema Programı öğrencisi Mehmet Fatih Cinoğlu tarafından hazırlanan “DİJİTALLEŞME SÜRECİNİN DİZİ İÇERİKLERİNE ETKİSİ” Başlıklı tez çalışması 07/07/2024 tarih ve 10:30 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
<b>Başkan:</b> Doç. Dr. İbrahim SARITAŞ		
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Üye:</b> Dr. Ö.Ü. Işkın ÖZBULDUK KILIÇ		
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Üye:</b> Dr. Ö.Ü. Eda ARISOY		
Ankara Bilim Üniversitesi	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Dijitalleşme Sürecinin Dizi İçeriklerine Etkisi  
(Yüksek Lisans Tezi)

Mehmet Fatih CİNOĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2024

ÖZET

Dijital kavramı son elli yıldır içeriği basitten daha gelişmiş ve karmaşık hale gelerek, aynı zamanda farklı tamlamalarla yoğun olarak kullanılmaktadır. Dijitalleşmenin günümüzde geldiği kapsayıcı ve bütüncül halini dijital ekosistem kavramı hem bütüncüllüğe hem de parçalar arasındaki karmaşık ilişki ve etkileşime vurgu yaparak açıklamaktadır. Günümüzde dijital platform yaygın olarak daha özel anlamda internet üzerinden video sağlayan isteğe bağlı video servislerini ifade etmektedir. Söz konusu dijital platformlar abonelik ücreti karşılığında, ücretsiz veya reklamlı olarak farklı iş modellerinde faaliyet göstermektedir. Dijital kavramının gelişim ve genişleme serüvenine benzer şekilde televizyon kavramının da yüz yılı aşkın bir gelişme, kapsam genişlemesi ve karmaşık hale gelme öyküsü olduğu söylenebilir. Televizyon içerikleri arasında erken dönemden günümüze dizilerin önemli yer kapladığı görülmektedir. Dizilerin başarısında, öykü boyutu diğer faktörlere nazaran öne çıkmaktadır. Kafalenos, Todorov ve Propp'un dramatik yapı yaklaşımını harmanlayarak dengesizlikten dengeye doğru on işlevden oluşan özgün bir öykü karakteristik yapısı formüle etmiştir. Bu çerçevede, Ercan Mehmet Erdem'in yazdığı önce televizyonda yayımlanan dijital platformda devam niteliğinde yayımlanan Behzat Ç. dizisi ve Levent Cantek'in yazdığı Mor Menekşeler ve Yeşilçam dizileri aynı dönemde geçmesi ve dönemin siyasi iklimi, gündelik yaşamı ve yer altı dünyasından da kesitler sunması nedeniyle mukayese için örnek teşkil etmektedir. Bu çerçevede Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi ve Mor Menekşeler dizileri bağlamında televizyonun sanat üretebilecek bir kapasiteye sahip olduğu ve sanatsal bir potansiyeli olduğuna dair bulgular tespit edilmiştir. Dijital platform dizilerinde ise dbu kapasite ve potansiyelin çok daha fazla olduğunu görülmektedir.

Bilim Kodu : 115707  
Anahtar Kelimeler : Dijitalleşme, dizi, televizyon, dijital platform, anlatı yapısı  
Sayfa Adedi : 101  
Tez Danışmanı : Doç. Dr. İbrahim SARITAŞ

The Impact of The Digitalization Process On TV Series Content  
(M. Sc. Thesis)

Mehmet Fatih CİNOĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

July 2024

ABSTRACT

The concept of digital and digitalisation has evolved over the last fifty years, becoming more advanced and complex than its initial simplicity. The all-encompassing and holistic nature of digitization in today's context is explained by the concept of the digital ecosystem, emphasizing both the complexity of relationships among its components and their interactions. In today's context, digital platforms commonly refer to demand-driven video services over the internet. Similar to the development and expansion journey of the digitalisation concept, television has a history of over a century of development, broadening its scope and becoming more complex. When considering television content, it is evident that series have played a significant role from the early days to the present. The success of series is often linked to the narrative dimension, which forms a fundamental basis for success compared to other factors. Kafalenos, formulated a unique narrative structure by harmonising dramatic structure approaches of Todorov, and Propp, consisting of ten functions from disequilibrium to equilibrium. Within this context, Behzat Ç., a series initially broadcast on television and continued on a digital platform, written by Ercan Mehmet Erdem, and Mor Menekşeler, and the Yeşilçam which written by Levent Cantek, are exemplary for comparison. These series are set in the same period and provide glimpses into the political climate of the time, the transformation of everyday life, aspects of underground world. Considering Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi and Mor Menekşeler, there is evidence supporting the idea that television has the capacity to produce art and possesses artistic potential. However, it becomes apparent that the capacity and potential of television go even further in digital platforms.

Science Code : 115707  
Key Words : Digitalisation, series, television, digital platforms, narrative structure  
Page Number : 101  
Supervisor : Associate Professor İbrahim SARITAŞ

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....	viii
KISALTMALAR .....	ix
1. GİRİŞ .....	1
2. TELEVZYON YAYINCILIĞININ GELİŞİMİ .....	5
2.1. Televizyon Kavramının ve Teknolojisinin Kökenleri .....	5
2.2. İlk Televizyon Girişimleri .....	7
2.3. Televizyonun Sosyal Yansımaları .....	10
2.4. Televizyonun Dijitalleşmesi .....	15
2.4.1. Dijital ve Dijitalleşme Kavramı .....	15
2.4.2. Dijital Ekosistem .....	16
2.4.3. Dijital Ekonomi .....	27
2.4.4. Dijital Platformlar .....	28
2.5. Türkiye’de Televizyonun Gelişimi .....	41
2.5.1 Türkiye’de Televizyonun Dijitalleşmesi .....	46
3. ANLATI YAPISI VE DRAMATİK YAPI .....	51
3.1. Anlatı ve Drama Kavramları .....	51
3.2. Anlatı Kavramının Gelişimi .....	52
3.3. Dijital Platformlarda Anlatı .....	59
3.4. Yaygın Kullanılan Dramatik Yapı Şablonları .....	64
3.3.1. Olay Örgüsü .....	64



	<b>Sayfa</b>
3.3.2. Ana Karakter .....	65
3.3.3. Karakter Gelişimi .....	66
3.3.4. Olay Örgüsü Yapısı (Plot Structure) .....	67
4. DİJİTALLEŞMENİN DİZİ SENARYOLARINA ETKİSİ .....	73
4.1. Behzat Ç. ....	73
4.1.1. Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi .....	73
4.1.2. Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi .....	79
4.2. Mor Menekşeler ve Yeşilçam .....	82
4.2.1. Mor Menekşeler .....	82
4.2.2. Yeşilçam .....	87
5. SONUÇ .....	91
KAYNAKLAR .....	95
ÖZGEÇMİŞ .....	101

## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. 1928 yılında yayınlanan karikatür .....	11
Şekil 2.2. Dijital teknoloji ekosistemi .....	17
Şekil 2.3. İnternet Kullanımı (Kişi Sayısı ve Nüfus Yüzdesi) .....	24
Şekil 2.4. Bölgeler arası uluslararası band genişliğinin evrimi.....	25
Şekil 2.5. Mobil abonelik sayısı (Her 100 Kişide).....	26
Şekil 2.6. Geleneksel ekonomi içinde dijital ekonomi ölçüleri .....	28
Şekil 2.7. Çok taraflı pazar anlamında platform kavramı .....	29
Şekil 2.8. En büyük 100 küresel dijital platformun coğrafi dağılımı.....	30
Şekil 2.9. Sınırlar arası veri akışı bağlamında karmaşık ilişkiler ve aktörler.....	32
Şekil 2.10 Dünya'da önde gelen isteğe bağlı video servisleri .....	34
Şekil 2.11. Ülkelerin isteğe bağlı video platformu sayıları.....	36
Şekil 2.12. Ödemeli video servislerinin dökümü .....	36
Şekil 2.13. Film endüstrisinde 1980 yılında içerik akışı .....	38
Şekil 2.14. Film endüstrisinde 2017 yılında içerik akışı.....	39
Şekil 2.15. Crazy Rich Asians içeriğinin küresel prodüksiyon ayak izi .....	40
Şekil 3.1. Anlatı yapısı .....	54
Şekil 3.2. Syd Field paradigması.....	68
Şekil 3.3. Robert Mckee'nin merkezi Plot'u .....	68
Şekil 3.4. Robert Mckee'nin arayışı .....	69
Şekil 3.5. Linda Seger'in hikaye omurgası.....	70
Şekil 3.6. John Truby'nin hikayenin yapıtaşları.....	71
Şekil 3.7. Christopher Vogler'in kahramanın yolculuğu.....	71

## KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

<b>Kısaltmalar</b>	<b>Açıklamalar</b>
<b>AI</b>	Yapay Zeka (Artificial Intelligence)
<b>AVOD</b>	Reklamlı İsteğe Bağlı Video Advertisement based Video on Demand
<b>BBC</b>	Britanya Yayın Kuruluşu (British Broadcasting Corporation)
<b>BİT</b>	Bilgi ve İletişim Teknolojileri
<b>BT</b>	Bilgi Teknolojileri (Information Technologies (IT))
<b>BTDC</b>	Baird Televizyon Geliştirme Şirketi
<b>DBİT</b>	Dijital Bilgi ve İletişim Teknolojileri
<b>FVOD</b>	Ücretsiz İsteğe Bağlı Video (Free Video on Demand)
<b>HDTV</b>	Yüksek Çözünürlüklü Televizyon
<b>HPC</b>	Yüksek performanslı bilgi işlem High-performance computing
<b>IP</b>	İnternet Protokolü
<b>İTÜ TV</b>	İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu
<b>NHK</b>	Japonya Yayın Kurumu (Nippon Hōsō Kyōkai)
<b>NIST</b>	Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Standartlar ve Teknoloji Enstitüsü (National Institute of Standards and Technology)
<b>NTSC</b>	Ulusal Televizyon Sistemi Komitesi National Television System Committee
<b>PAL</b>	Faz Değişim Hattı (Phase Alternation Line)
<b>RTÜK</b>	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
<b>SECAM</b>	Analog Televizyonlar İçin Bir Renk Kodlama Sistemi Sequentiel Couleur Avec Memoire
<b>SVOD</b>	Aboneliğe Dayalı İsteğe Bağlı Video Subscription Video on Demand
<b>TRT</b>	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>TÜBİTAK</b>	Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu

**Kısaltmalar****Açıklamalar****TV**

Televizyon

**TVOD**

İşlemlili İsteğe Bağlı Video (Transactional Video on Demand)

**VOD**

İsteğe Bağlı Video (Video on Demand)



## 1. GİRİŞ

Dijital kavramı son elli yıldır içeriği basitten daha gelişmiş ve karmaşık anlamda kullanılmaktadır. Aynı zamanda dijital kavramı, dijital ekonomi, dijital platform gibi farklı tamlamalarla da yoğun olarak kullanılmaktadır. İlk ve en genel anlamıyla dijital kavramı sayı ile ilgili, sayısal anlamına gelmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle dijital kavramı bilgi iletişim teknolojilerinin bilgiyi sayısallaştırarak hayatımızda daha geniş alan kaplamasıyla genişlemiştir. Zaman içinde dijital kavramı dijital toplum, dijital ekonomi gibi insan doğasının tüm fiziki, teknik ve sosyal alanını kapsayacak şekilde ekonomi, güvenlik ve gözetleme, kimlik, sosyal ilişkiler gibi alanlara da hızla yayılmıştır. Söz konusu yayılma çoğunlukla dijitalleşme olarak ifade edilmektedir. Dijitalleşme ile birlikte dijital kültür, dijital çağ gibi daha kapsayıcı hatta bütüncül kapsamda kullanıldığı gibi dijital devrim gibi iddialı kullanımlar da görülmektedir.

Dijitalleşmenin günümüzde geldiği kapsayıcı ve bütüncül halini dijital ekosistem kavramının hem bütüncüllüğe hem de parçalar arasındaki karmaşık ilişki ve etkileşime vurgu yaparak açıkladığı görülmektedir. Teknolojinin bugün geldiği noktada dijital ekosistem nesnelere interneti, 5G ağları, bulut bilişim, büyük veri, yapay zekâ blokzincir teknolojisi ve işlem gücü gibi unsurların bileşimini ifade etmektedir.

Dijital ekosistemin bir alt kümesi olarak kabul edilebilecek dijital platform ise en genel anlamda farklı insan gruplarının belirli kurallar çerçevesinde ticaret veya ticari niteliği olmayan değişim yaptıkları temel/altyapı olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel olarak şehirler veya ticaret fuarları da tüccarların diğer tüccarlar veya tüketicilerle buluşup mal ticareti yapabildiği bir platformdur. Bugün ise dijital platform, dijital teknolojinin gelişmesiyle geleneksel anlamdaki platformun dijital ekosisteme taşınmasını ifade etmektedir.

Günümüzde dijital platform yaygın olarak daha özel anlamda internet üzerinden video sağlayan isteğe bağlı video servislerini ifade etmektedir. Söz konusu dijital platformlar abonelik ücreti üzerinden, ücretsiz veya reklamlı olarak farklı iş modellerinde faaliyet göstermektedir.

Dijital kavramının gelişim ve genişleme serüvenine benzer şekilde televizyon kavramının da yüz yılı aşkın bir gelişme, kapsam genişlemesi ve karmaşık hale gelme öyküsü olduğu söylenebilir. Erken dönem teknolojik denemelerden yüksek

çözünürlüklü yayına ve günümüzde yayıncılıkta hem üretim hem tüketim bağlamında kullanılan dijital teknolojiler ile televizyon yayıncılığının farklı bir boyuta geldiği söylenebilir. Bu çerçevede dijital platformlar bahsedilen iki evrimin kesişim noktasında yer almaktadır.

Söz konusu kesişim noktasında ülkemiz özelinde bir çakışmanın daha olduğu söylenebilir. Kökenleri tefrika romanlar, arkası yarın radyo programlarına dayanan diziler 1990'larda çok kanallı yapıyla birlikte gelişme göstermiş 2000'li yıllarda bu gelişme uluslararası bir başarı öyküsü olarak nitelendirilmektedir. Dijital platformların kuruluş evresinde ciddi bir sıçrama yapmış olan Türk dizileri uluslararası içerik pazarında dijital mecralara yönelik içerikler içinde de önemli pozisyonunu korumaktadır.

Televizyon dizilerinin ya da bir başka deyişle televizyon dramalarının başarısı öykü, prodüksiyon, reklam-tanıtım gibi birçok faktöre bağlıdır. Fakat öykü boyutunun diğer faktörlere nazaran öne çıktığı görülmektedir. Bu yapısal temel; drama, öykü, anlatı, senaryo gibi farklı kavramlarla farklı terimlerle ve farklı profesyonel alanlarla tezahür etmektedir. Dramanın temel unsurları Aristoteles'in Poetika'sından beri en temel açıklama, çözümleme aracıdır. Daha modern zamanlarda öykü ve söylem olarak iki temel üzerine inşa edilen anlatı bileşenleri üzerinde birçok farklı teori geliştirilmiştir. Bu çalışmalar özellikle Amerika'da daha pratik odaklı olarak senaryo yazımına yansımıştır. Christopher Vogler'ın, Syd Field, Robert McKee ve John Truby gibi senaryo guruları ortak noktalara sahip öykü paradigmalarını içeren senaryo kılavuzları kaleme almışlardır.

Benzer şekilde, drama dengesizlikten yeni denge durumuna geçiş olarak formüle edilebilir. Bu şekilde formüle edilebilecek öykülerde bir şablon oluşturabilecek ortak noktalar başka bir deyişle işlevler tespit edilebilmektedir. Bu bağlamda işlevler, bir durumu değiştiren veya yeni bir durumu başlatan olaylara tekabül etmektedir. Kafalenos ise bu yaklaşımı harmanlayarak dengesizlikten dengeye doğru on işlevden oluşan özgün bir öykü karakteristik yapısı formüle etmiştir.

Bu tez kapsamında; televizyonda ve dijital platformlarda yayınlanmış seçilen diziler incelenerek dijital platform dizilerinin ana akım TV dizileriyle biçim, içerik ve anlatı açısından benzerlikleri ve farklılıkları tespit edilmiştir.

Çalışmanın amacı dijitalleşme sürecinde dizi üretim ve tüketim/seyir pratiklerinin geçirdiği dönüşümün ürünlere/dizilere yansımaları tespit etmektedir. Bu amaç doğrultusunda seçilen karasal televizyon ve dijital platform dizileri dramatik yapı, olay örgüsü, karakter gelişimi, ritim ve diyaloglar açısından değerlendirilecek ve dijital platform dizi senaryolarında anlatı yapısının biçim ve içerik yönünden karasal televizyon dizileriyle benzerliklerin ve farklılıklarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu çalışma kapsamında dijitalleşmenin etkisini gösterecek bir karşılaştırma için aynı dizinin karasal televizyon ve dijital platform gibi farklı mecralarda yayımlanması veya aynı senaristin kaleme aldığı farklı mecralarda yayımlanan aynı dönemde geçen aynı konuları/temaları işleyen dizilerin belirlenmesi gerekmektedir. Bu çerçevede, Ercan Mehmet Erdem'in yazdığı önce televizyonda yayımlanan daha sonra Blu TV platformunda devamı niteliğinde yayımlanan Behzat Ç. dizisi iyi bir örnek olarak kabul edilebilir. Bunlara ilaveten Levent Cankat'ın yazdığı TRT'de yayımlanan Mor Menekşeler ile Blu TV'de yayımlanan Yeşilçam dizisi aynı dönemde geçmesi ve dönemin (1950'li, 1960'lı yıllar) siyasi iklimi, gündelik yaşamın dönüşümü, futbol, sinema ve yer altı dünyasından da kesitler sunması nedeniyle mukayese için örnek teşkil etmektedir. Bunlara ilaveten Behzat Ç. Star TV'de 2010 yılında, Mor Menekşeler ise TRT 1'de 2011 yılında yayımlanmaya başlamıştır. Behzat Ç. Çekiç ve Gül Blu TV'de 2019 yılında, Yeşilçam ise yine Blu TV'de 2021 yılında yayınlanmaya başlamıştır. Bu çerçevede söz konusu yılların daha önce bahsedilen sıçrama ve farklı gelişim süreçlerinin kesişme ve çakışma noktalarına tekabül etmesi de çalışmanın kapsamı açısından önemlidir.

Bu çalışma kapsamında ilk bölümde televizyon yayıncılığının gelişimi irdelenmektedir. Televizyon kavramının kökenleri, ilk teknolojik denemelerden bugüne teknik açıdan gelişim, tarihsel perspektifle sosyo-ekonomik gelişmeler değerlendirilmekte ve bu gelişimin Türkiye'deki seyri özetlenmektedir. Bunlara ilaveten televizyonun sosyal yansımalarından bahsedilmektedir. Televizyonun dijitalleşmesi yine bu bölümde detaylı olarak incelenmiştir. Dijital ve dijitalleşme kavramları dijital dünya veya dijital ekosistem olarak ifade edilen unsurlar etrafında açıklanmıştır. Dijital ekosistemin bir altkümümesi olarak kabul edilebilecek olan dijital platformlar en genel anlamından isteğe bağlı video servisi olarak tanımlanmakta ve

uluslararası açıdan bugünkü durumu incelenmektedir. Bölümün devamında Türkiye’de televizyonun gelişimi ve Türkiye’de televizyonun dijitalleşmesi süreçleri değerlendirilmiştir. Sonraki bölümde anlatı ve drama kavramları tanımlama, tarihi gelişim, başlıca anlatı teorileri çerçevesinde incelenmektedir. Ayrıca yine bu bölümde dizilerin anlatı açısından önemi, diziler özelinde anlatı yapısının yanında dijitalleşmenin anlatı yapısı için anlamı ve televizyon-sinema sektöründe pratikte en çok kullanılan kılavuz niteliğinde temel eserlerdeki yapısal unsurlar aralarındaki benzerlik ve farklılıklarla birlikte değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde daha önce de bahsedildiği gibi Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi ve Behzat Ç.: Çekiç ve Gül dizileri ile Mor Menekşeler ve Yeşilçam dizileri başta anlatı yapısı olmak üzere, karakter gelişimi, olay örgüsü, diyaloglar ve genel olarak prodüksiyon ve çekimler olarak değerlendirilmiştir. Sonuç bölümünde çalışma neticesinde elde edilen bulgular tartışılarak çalışmanın sonuçları özetlenmiştir.



## 2. TELEVİZYON YAYINCILIĞININ GELİŞİMİ

### 2.1. Televizyon Kavramının ve Teknolojisinin Kökenleri

Televizyonun kökenini veya kesin başlangıç noktasını tespit etmek kolay değildir. Amerikalı tarihçi Richard W. Hubbell, televizyona olan tutkunun köklerinin eski Mısırlılara ve Asurlulara kadar uzanabileceğini ileri sürmüştür.<sup>1</sup> Philip Sewell'e göre on dokuzuncu yüzyıldan önce, yüzyıllar boyunca televizyon kristal küreler, sihirli gözler ve süper teleskoplar şeklinde hayal edilmişti.<sup>2</sup> Knut Hicethier televizyonun erken tarihinin üç dönemi olduğunu öne sürmektedir: on yedinci yüzyılın ortalarından 1880 civarına kadar (televizyonun tarihöncesi, keşiflerin yapıldığı ancak televizyon kavramının henüz tasarlanmadığı dönem); 1880'den 1910'a kadar (bu noktada mucitler resimleri uzaktan aktarmayı düşünmüş ve televizyon fikri tartışılmaya başlamıştır.) uzanan dönemdir. Daha sonra 1910'dan 1933'e kadar (teknolojik gelişmeler bireysel mucitlerin dönemi) olan dönemdir. Bu dönemde, büyük şirketlerin televizyon fikrine yatırım yapmalarına rağmen televizyonun gerçekte ne anlama geldiğine dair kesin bir fikirleri olmadığı görülmektedir.<sup>3</sup> Brian Winston'a göre, Birinci Dünya Savaşı'na gelindiğinde televizyon hayali otuz yılı aşmıştır. Telgraf mühendisi Willoughby Smith tarafından 1873'te selenyumun ışığa duyarlı özellikleri 'teleskopinin' neye benzeyebileceği konusunda spekülasyonlara yol açmıştır. Televizyon, televizyon olarak adlandırılmadan önce telefotografi, teleskopi veya teleotografi olarak bilinmektedir. 1911 gibi televizyon teknolojisinin gelişimi içinde nispeten geç bir tarihte, İngiliz bir patent yetkilisi, ilk kez 1900'de Persky tarafından icadına yeni bir terim olarak televizyon adını vermesine rağmen, faks telgrafının bir dalı olarak başvuruyu kayıt altına almıştır.<sup>4</sup> Televizyonun icadı, on dokuzuncu yüzyılın önde gelen sanayileşmiş Avrupa ülkelerinin kültürel bağlamına yerleştirilmiştir. Bu kültürel bağlamın aynı zamanda batı toplumlarında meydana gelen modernleşme sürecine mündemiç olduğu da söylenebilir. Televizyon, modernleşmeye yönelik endüstriyel ve kültürel çabaların hem sonucu hem de ifade aracıdır.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Hubbell, R. W., 1942:16

<sup>2</sup> Sewell, P., 2014: 3

<sup>3</sup> Bignell, J., ve Fickers, A. (Ed.), 2008: 56

<sup>4</sup> Winston B., 1998: 94

<sup>5</sup> Medhurst, J., 2022:9

Televizyonun teknik standartları 1950'lerde geliştirilmiştir. Bu standartların bu kadar uzun süre neredeyse hiç değişmeden kalması, onların ne kadar iyi seçildiğini göstermektedir. Siyah beyaz televizyona yönelik orijinal standartlar, Kuzey Amerika için NTSC (National Television System Committee - Ulusal Televizyon Sistemi Komitesi) standardında ve Avrupa PAL (phase alternation line - faz değişim hattı) ve SECAM (sequentiel couleur avec memoire) standartlarında uygulanmış sonrasında renkli televizyonu kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Renkli televizyon standartları, eski siyah beyaz standartla geriye dönük uyumlu olacak şekilde seçilmiş, böylece yeni renkli sisteminin düzenli bir şekilde yayılması sağlanmıştır. Her ne kadar televizyon standartları değişse de televizyon teknolojisi son on yılda büyük ilerleme kaydetmiştir. Bir seri sinyal oluşturmak için bir görüntüyü taramanın temel fikri, 1884 yılında Alman Paul Nipkow tarafından mekanik bir tarama diski icat edilerek tasarlanmıştır. Ancak elektromekanik televizyon bu haliyle pratik değildir. Pratik uygulamanın gelişmesi; görüntü için katot ışın tüpü kullanan tamamen elektronik bir sistemin icadını (ilk olarak 1907'de Rusya'da Boris Rossing tarafından önerildi) ve elektronik kameranın icadını beklemek zorunda kalmıştır. Kamera tüpü, Vladimir K. Zworykin'in ikonoskopu<sup>6</sup> (1924'te icat edildi) ve Philo T. Farnsworth'un görüntü ayırıcı tüpünden (1927'de icat edildi) onlarca yıl sonra icat edilmiştir. Kamera tüpleri bu ilk buluşlardan görüntü orthicon<sup>7</sup> ve vidicon<sup>8</sup> tüplerine doğru ilerlemiştir. Ancak vakum tüpleri büyük ve hacim kaplamakta ve çalışması için büyük voltajlar gerekmektedir. Katı hal görüntü sensörleri günümüzde kamera tüplerinin yerini almıştır.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> İkonoskop, insan gözünün retinasına ve onun fotoreseptör düzenine benzer şekilde, ortak bir plakadan ince bir izolasyon malzemesi tabakası ile ayrılan, elektrikle izole edilmiş ışığa duyarlı granüllerden oluşan bir mozaik içeren özel bir yük depolama plakası üzerine bir görüntüyü yansıtan bir kamera tüpüdür.

<sup>7</sup> Orthicon görüntüsü 1946'dan 1968'e kadar Amerikan yayıncılığında yaygındı. Görüntü parçalayıcı ve orthicon teknolojilerinin bir kombinasyonu olan bu cihaz, Amerika Birleşik Devletleri'nde yeterli şekilde çalışması için çok fazla ışık gerektiren ikonoskopun yerini almıştır. Bir görüntü orthicon kamerası, ışığa daha duyarlı alan ve tüpün tabanında yüksek verimli bir amplifikatör olarak çalışan bir elektron çoğaltıcının varlığı nedeniyle mum ışığında televizyon resimleri çekebilir. Aynı zamanda insan gözüne benzer logaritmik ışık hassasiyeti eğrisine sahiptir.

<sup>8</sup> Vidicon tüpü, hedef malzemenin bir fotoiletken olduğu bir video kamera tüpü tasarımıdır. Vidicon, 1950'lerde RCA'da P. K. Weimer, S. V. Forgue ve R. R. Goodrich tarafından yapısal ve elektriksel açıdan karmaşık görüntü orthicon'a basit bir alternatif olarak geliştirildi. Vidicon, fotoiletken bir yüzey üzerinde görüntülenen sahne radyasyonu tarafından bir yük yoğunluğu modelinin oluşturulduğu ve daha sonra düşük hızlı elektronların bir ışıyla tarandığı, depolama tipi bir kamera tüpüdür. Bu teknoloji, modern mikrobolometre teknolojisinin öncüsüyü ve çoğunlukla yangınla mücadele termal kameralarında kullanılıyordu.

<sup>9</sup> Gerbarg, D., 1999:5-6

Televizyonun ilk zamanlarında programlar filme alınmaktadır. 1976'da Ampex Corporation'ın iki inç genişliğinde bant üzerine dört yönlü enine kayıt icadıyla birlikte stüdyo için televizyonun manyetik bant kaydının geliştirilmesi ve kullanıma sunulmasıyla değişmiştir. Bu teknoloji daha sonra 1976'da Sony tarafından Betamax™ sistemiyle ve kısa bir süre sonra Japonya'nın Victor Şirketi (JVC) tarafından Video Ev Sistemi (VHSTM) teknolojisiyle uygulamaya konulan sarmal tarama kullanan eğik kaydın icadıyla evlerde kullanıma kadar genişletilmiştir. Ev için uyumsuz iki sistem tüketicilerin kafasını fazlasıyla karıştırmış ve sonuçta Sony sistemi ayakta kalamamıştır. Super VHSTM ev sistemi, VHS teknolojisinin geliştirilmiş halidir ancak eski sistemin yerini almamıştır. <sup>10</sup>

1980'lerin başında, 1990'ların televizyonu olarak yüksek çözünürlüklü televizyon (HDTV) ortaya çıkmıştır. HDTV, Japonya'da Japan Broadcasting Corporation (NHK) tarafından başlatıldı ve halen orada 30 MHz'lik bir kanal üzerinden gönderilen analog standart kullanılarak yayınlanmaktadır. <sup>11</sup>

Standart televizyon, dört birim genişliğinde ve üç birim yüksekliğinde (4:3 en-boy oranı) bir görüntüye sahiptir. Bu seçim onlarca yıl önce, o günün sinema filmi görüntüsüne benzer bir en-boy oranı sağlamak için yapılmıştı. Günümüzün hareketli görüntüleri geniş ekran görüntüler sunmaktadır. Dolayısıyla geleceğin televizyonunun da aynı şekilde daha geniş en boy oranına sahip geniş ekran görüntüler sunması gerektiğine inanılmaktadır. Kabul edilen olası yeni standart gibi görünen en boy oranı ise 16:9'dur. <sup>12</sup>

## 2.2. İlk Televizyon Girişimleri

BBC'nin resmi toplantılarında televizyondan ilk kez 15 Haziran 1927'de, Şirketin yönetim kurulu toplantısından alınan kısa bir tutanakta bahsedilmiştir. Söz konusu tutanakta Genel Müdür (John Reith ) tarafından, televizyon deneylerinden söz edildiği ve o zamana kadarki gelişmelerin tatmin edici görüldüğü ve ilerlemenin dikkatle takip edildiği ifade edilmiştir. Bu iki cümle birçok açıdan BBC'nin takip eden iki yıl boyunca yeni teknoloji/araçla ilişkisinin yaklaşımını belirlemiştir. Reith, 13 Temmuz

---

<sup>10</sup> Gerbarg, D., 1999:7

<sup>11</sup> Gerbarg, D., 1999:7

<sup>12</sup> Chalaby, J.K., 2023:1

1927'de Kurul'a sunduğu raporda, Baird Televizyon Geliştirme Şirketi'nin (BTDC), BBC'nin televizyona yönelik tutumunun 'oldukça engelleyici' olduğu hissini dile getirdiğini belirtmiştir. Reith, BBC'nin bu kadar erken veya deneysel bir aşamada televizyonla çok yakından ilişkilendirilmek istemediğini belirterek BBC'nin televizyonun gerçekte olduğundan daha gelişmiş olduğu izlenimini vermek istemediğini ifade etmiştir. Bir başka açıdan Baird Şirketi'nin doğrudan veya dolaylı olarak BBC iş birliğini halktan daha fazla sermaye toplama aracı haline getirilebileceğinden de çekinildiği söylenebilir. Bu çerçevede, valilere, BBC'nin, bunların yalnızca deneysel veya bilimsel araştırmalar olduğu ve Baird Şirketi tarafından bu iş birliğine ilişkin hiçbir tanıtım yapılmayacağı yalnızca program saatleri sonrasında kolaylıklar sağlamanın kabul edildiği bildirilmiştir. BBC'nin istasyonu, bu deneysel çalışmalar için üç kez kullanılmış ve Genel Müdür'ün talimatıyla çalışmalar aniden sona ermiştir.<sup>13</sup>

1929'da BBC'nin televizyon deneylerine katılması yönündeki baskı artmaya devam etmiştir. 6 Ocak'ta The People, 'Büyük Kablosuz Gizem' başlıklı yazıda BBC'ye yönelik sert eleştirilere yer vermiştir. Söz konusu yazıda BBC'nin tutumunun anlaşılmasız olduğu vurgulanmış ve Dünyanın diğer yerlerinde çok yakında ortaya çıkacak olan fırsatların İngiliz kamuoyundan esirgenme ihtimaline değinilmiştir. 6 Ocak 1929'da BBC Kontrol Kurulu'na Televizyon hakkında sunulan bir raporda BBC'nin yaklaşımında hatalı olduğunu öne sürülmesine de televizyonun katı koşullar altında test edilmesi tavsiye edilmiştir. Böylece bağımsız bir jürinin oluşturulup (Genel Posta Müdürü, Sir Evelyn Murray, GPO Sekreteri, BBC Valileri, Genel Direktör, BBC Kontrolörü ve bazı Parlamento Üyeleri) bir televizyon gösterisini izlemesi kararlaştırılmıştır. Baird Şirketi ile gösterinin 'mutlak gizlilik' ile yapılması koşuluyla prensipte anlaşılmıştır.<sup>14</sup>

Televizyon üzerine farklı ülkelerde farklı çalışmalar da yapılmıştır. Aynı tarihlerde ABD'deki Charles F. Jenkins ve diğer bazı çağdaşları, geçmişteki çalışmaların üzerine yeni teknoloji inşa ederek televizyonu uygulanabilir bir öneri haline getirmek için deneyler yapmışlardır. Örneğin, 1884'te Paul Nipkow tarafından icat edilen mekanik tarama cihazı, birçok öncü tarafından geliştirilen televizyonda kullanılan sistemlerin

---

<sup>13</sup> Medhurst, J., 2022:32

<sup>14</sup> Burns, R.W., 2000:164

çoğunun temelini oluşturmuştur. Bu dönemde her ülke kendinin televizyonun öncüsü ya da öncülerinden biri olduğuna inanmaktadır. Televizyonun öncüsü olarak ABD'de Macar Tihanyi'nin patentlerinin desteğiyle Jenkins, Farnsworth veya Zworykin olduğuna inanılırken, Japonya'da Takayanagi, Rusya'da Boris Rosing, Fransa'da Belin ve Barthelemy, Doğu Avrupa'da von Mihaly, Almanya, Karolus, Birleşik Krallık'ta konsept olarak Campbell-Swinton ve pratik gösterim ve olarak ise Baird'in olduğuna inanılmaktadır.<sup>15</sup>

Ülkelerin televizyon yarışını girmesinin temel nedeni ekonomiktir. Dönemin ekonomik ortamında herhangi bir yeni buluş, ekonomik sıkıntı zamanlarında daha sağlıklı bir ekonomik yapı oluşturacak endüstriyel faaliyetler anlamına geliyordu. Eğer İngiltere bir televizyon endüstrisi kurarsa, ihracat pazarını geliştirebilir ve televizyonda (set imalatında ve aynı zamanda bu imalatı yönlendirecek programlamada) dünya lideri olarak kendine bir konum elde edebilirdi.

Kavramların tarihi gelişimi incelenirken genellikle önemli dönem noktalarının olduğu dönemleştirmeler yapılmaktadır. İlk kırk yılında, televizyon endüstri uygulamalarında oldukça statiktir. Üretim yöntemleri, standart görüntü kalitesi ve program türleri uzun süre aynı şekilde varlığını sürdürmüştür. 1950'lerle birlikte televizyon kavramının ve teknolojisinin bir dizi değişim geçirdiği söylenebilir. Bu değişimler dönemlere ayrıldığında ilk olarak, 1950'lerden 1980'lere kadar süren "ağ çağı" (Network Era) belirtilmektedir. Erken televizyon şebekeleri radyonun ağ organizasyonundan evrimleşmiştir. Bu dönemin özelliği çok az sayıda kanalın egemenliği, seyircinin çok kısıtlı program seçeneği ve zamanıdır. 1980'lerin ortasından 2000'lerin ortasına kadar olan dönemi "çok kanallı geçiş" olarak tanımlanabilmektedir. Bu dönemde, televizyon deneyimini değiştiren bazı gelişmeler meydana gelmiş olsa da endüstri ağ çağındaki gibi çalışmaya devam etmiştir. Son dönem, "ağ sonrası çağ"(post network era) olarak ifade edilebilir. 2000'lerde başlamış henüz tamamlanmamıştır. Ağ sonrası çağı çok kanallı geçişten ayıran unsur, endüstrinin işleyişindeki değişikliklerin çok temel ve hızlı gerçekleşmesidir.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Medhurst, J., 2022:42

<sup>16</sup> Lotz, A. D., 2014:7-8

### 2.3. Televizyonun Sosyal Yansımaları

William Uricchio'na göre, televizyonun kökeni 1876'da Alexander Graham Bell'in telefonu icat etmesiyle başlamaktadır. Telefonun, uzak konumları eş zamanlı olarak bir noktadan noktaya bağlama yeteneği görsel sistemlere yönelik beklentinin de temelini teşkil etmektedir.<sup>17</sup> İskoç bilim adamı John Munro, 1893 yılında söz konusu bilimsel potansiyeli sesi ileten telefonun potansiyeliyle karşılaştırarak, ışık ve elektrik vasıtasıyla uzaktan görüntü gönderme olasılığını tartışmıştır. Böylece aşıklar uzaktan sohbet ederken birbirlerini görebilecekler, doktorlar başka bir şehirde hastalarının dillerini muayene edecektir. Drama özel evlerde 'açılacak'; pazar günleri ve tatil günlerinde ise yoksullar bile, asıl hayalleri nereye yönelirse oraya görsel bir gezinin tadını çıkarabileceklerdir. Sıcak havalarda insan, Alplerdeki buzullara ya da Kuzey Kutup Dairesi'ndeki buzdağlarına bir göz atarak kendini tazeleyebilecek ve sert kuzeydoğu rüzgarlarında palmye ağaçlarının keyfini çıkararak hayal gücünün zevklerini tadabilecektir.<sup>18</sup>

1928'de televizyon üzerine, telefon hattının diğer ucundaki insanı hem görebileceği hem de duyabileceği, ulusal öneme sahip olayların gazetelerde sözlü olarak anlatılmasını beklemek veya yayın olarak seslerini dinlemek yerine, olayın bir kopyasının ekranda olduğu gibi görülebileceği gibi çeşitli tasvirler yapılmaktaydı. Bu spekülasyonların çoğu o zamanın popüler kültürüne, edebiyatına ve sinemasına yansımıştır.<sup>19</sup>

1928 yılında bir radyo sergisinde televizörün gösterileceği bildirilmiş ancak radyo imalatçıların satışlarını etkileyici korkusuyla yaptıkları baskıyla televizör sergiden kaldırılmıştır. Bu durum döneme göre kalabalık bir protestoya neden olmuştur. Protestolar basına da yansımıştır. Şekil 2.1 'deki karikatürde protesto temsil edilmekte ve yerde yatan yaralı ne olursa olsun televizörü göreceğim demektedir.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Uricchio, W., 2008: 289

<sup>18</sup> Medhurst, J., 2022:15

<sup>19</sup> Medhurst, J., 2022:40

<sup>20</sup> Burns, R.W., 2000:160



Injured one: "I WILL see that Televisor, even if they kill me."

Şekil 2.1. 1928 yılında yayımlanan karikatür

Kaynak: Burns, R.W., 2000:160

Gertie de S. Wentworth-James'in 1928'de yayımlanan Televizyon Kızı (Television Girl) romanı ilk örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Bekar bir osteopat olan Dr. Bertrand Clegg'e odaklanan kitapta osteopat, ön tarafı buzlu camlı büyük bir ceviz kutuya benzeyen bir şeyin (Blair Televizörü (Blair Televisor)) üzerinde durmaktadır. Roman Blair Televizör'den bahsederek Baird'in televizyonuna bir gönderme yapmıştır. Televizörde alıcı çıkarıldığında (telefon benzeri bir cihazı tasvir etmektedir.) operatörün yüzü ekranda belirmektedir. Yanlış çevrilen bir numara, ekranda aramanın hedeflenen alıcısı olan Dick Clancaster'ın değil, bir kadının (kitabın adı geçen televizyon kızı) yüzünün görünmesine neden olur. Bir aşk sadece televizyon

aracılığıyla başlar ve sürdürülür, kadının da bir osteopat olduğu ortaya çıkar ve sonunda iki karakter tanışıp evlenir.<sup>21</sup>

Bunun yanında halkın televizyona artan ilgisine sinema endüstrisi de karşılık vermiştir. 1924'te gösterime giren Fransız filmi L'inhumaine, ünlü bir şarkıcı olan ana kahramanın dünya çapındaki hayranlarına şarkı söylemek için bir televizyon sistemi kullandığını göstermektedir. Fritz Lang'ın distopik Metropolis'i (1927), şehrin hükümdarının yer altı makine odalarıyla iletişim kurmasına olanak tanıyan bir resimli telefon cihazını tasvir ederken, Maclean Rogers tarafından yönetilen ve 1929'da gösterime giren İngiliz filmi The Third Eye, hırsızların bir televizyon sistemi kullanmasını işlemektedir. Yapımcılığını Gaumont British'in (1930'larda Baird Televizyon Şirketini devralan kişidir) üstlendiği Maurice Elvey'in yönettiği bir başka İngiliz filmi High Treason, televizyonu yine ekranlı bir telefon olarak tasvir etmiştir. 1920'lerin başlarından Eylül 1929'a kadar olan dönemde televizyon genellikle büyük bir yaratıcılık, yenilik, düşmanlık etrafında ele alınırken odak noktası 1929-35 döneminde ortaya çıkacak olan sanatsal veya ticari programlardan ziyade, ortaya çıkan yeni mecranın bilimi ve teknolojisidir. Sonrasında televizyon kendisi laboratuvarından stüdyoya taşınmıştır ve Baird Televizyon Şirketi'nin 30 Eylül 1929'dan itibaren sunduğu programlar deneysel olmasına rağmen küçük ama kendini adanmış bir izleyici kitlesine düzenli olarak aktarılmıştır.<sup>22</sup>

Tarihsel olarak eğlence sektörü iki devrimden geçmiştir. On dokuzuncu yüzyılda eğlence sektörü hızla gelişmekte ve çok sayıda tiyatro ve konser salonu inşa edilmektedir. Fransa, Birleşik Krallık ve ABD'de sofistike turne turları faaliyet göstermekteydi. Ancak performansların canlı olması hem sanatçılar hem de izleyiciler için bir kısıtlama ve sektörün endüstrileşmesinin önünde bir engeldi. Londra'nın Batı Yakası'nda, aranan yıldızlar aynı gece farklı tiyatrolarda bir mekândan diğerine olabildiğince hızlı seyahat ederek programlı gösteriler yapmıştır. Sinema filmlerinin ortaya çıkışı her şeyi değiştirmiştir.<sup>23</sup>

Charlie Chaplin sekiz yaşındayken her akşam üç büyük müzikholde sahneye çıkarken on yıl sonra, 1915'te, her gece dünya çapında binlerce salonda görülebilmektedir.

---

<sup>21</sup> Medhurst, J., 2022:41

<sup>22</sup> Medhurst, J., 2022:42

<sup>23</sup> Chalaby, J.K., 2023:57



Seyirciliğin Chaplin'in aynı anda pek çok yerde izlenebildiği rakipsiz bir ortama dönüşmesi, sinema filmleri sayesinde mümkün olmuştur. Böylece, eğlence otomatikleşerek, standartlaşarak ve ticareti bir meta haline gelerek endüstrilemiştir. Sinema filmleri, eğlenceyi, bir kişinin tüketiminin diğerlerinin eş zamanlı olarak keyif almasını engellemediği, rakipsiz bir ticari metaya dönüştürmüştür. Böylece aynı eğlenceyi daha fazla izleyiciye sunmanın marjinal maliyeti önemli ölçüde azalmıştır. Ayrıca sinema, eğlenceyi uluslararasılaştıran ilk teknolojidir. Film makarasının tekrar üretilebilirliği, eğlenceyi ticarete konu hale getirmiş ve kısa sürede filmler için uluslararası bir pazar yaratmıştır.<sup>24</sup>

Geleneksel olarak televizyon, Orwell'i korkutan gözetleme gücüne sahip olmamasına rağmen teorik olarak her iki yöne de bilgi gönderebilen kablo sistemine dayalı bir teknoloji olarak kabul edilebilir. Buna karşın, televizyon yayıncılığının ekonomisi, ölçülen izleyici tepkisine bağlıdır. Yayının ücreti çoğunlukla reklam yoluyla ödenmektedir ve reklamlar işe yaramazsa ödeme yapılmamış olacaktır. Dolayısıyla televizyon, reklamlarla finanse edildiği sürece her zaman kaba bir sosyal araştırma olarak kabul edilebilir. Reklamcılıkla yapılan sözleşme bir derecelendirme sistemine dayanmaktadır. Arthur Charles Nielsen'in C. Nielsen şirketi reklamcılıkla ilgili pazar raporları hazırlayarak işe başlamış ve 1942'de reklamcılarının paralarının karşılığını alıp almadıklarına karar vermelerine yardımcı olmak amacıyla radyo programlarını dinleyen kişilerin sayısını raporlayan bir sistem kurmuştur. Nielsen, 1950 yılında bir televizyon derecelendirme hizmetini başlatmıştır. Bugüne kadar bu hizmet, televizyonun genel ekonomisinde önemli bir rol oynamıştır. Nielsen, kaç kişinin izlediğini değerlendirmek için iki yöntem kullanmıştır: Hane halkının izlemeleri sırasında doğru bir şekilde doldurması gereken anketler dağıtmış ya da bir televizyon setinin ne kadar süre açık kaldığını ve hangi kanala ayarlandığını kaydeden sayaç sistemleri kurmuştur. Bazen sokakta insanların dün gece ne izlediklerini soran röportajlar da yapılmıştır.<sup>25</sup>

TV Formatları 1950'lerin başında başlamış, 1970'lerin sonlarında büyümüş ve 1990'ların sonlarında patlama yapmıştır. Bununla birlikte, uluslararası TV ticaretinde yarışma programları, reality showları ve yetenek yarışmaları gibi önceden

---

<sup>24</sup> Chalaby, J.K., 2023:57

<sup>25</sup> Thomson, D., :37

senaryolaştırılmamış türler giderek fazla pay almaktadır. TV formatı, kendine özgü bir anlatı oluşturabilen ve yerel izleyicilere uyarlanmak üzere menşe ülkesi dışında lisanslanan bir programın yapısı olarak tanımlanabilir. TV formatı ticareti, CBS'nin komedi paneli programı What's My Line'ın ABD'li hak sahipleri ile BBC arasında 29 Haziran 1951'de imzalanan bir sözleşmeyle başladığı kabul edilmektedir. Yıllar süren pazarlıklardan sonra ilk kez bir yayıncı, bir format için ödeme yapmayı kabul etmiştir. Bir kaset veya senaryo gibi somut bir şeyin aksine, bir gösterinin fikri ve formatı için yatırım yapılmıştır. Sözleşme, format kavramını, programa bağlı diğer hakların yanı sıra, belirli bir bölge için bir programı yeniden yapma hakkı olarak tanımlamaktadır. Bu durum, uluslararası TV formatı ticaretinin arkasında gelişen yeni bir haklar sınıfının oluşmasına yol açmıştır.<sup>26</sup>

1980'li yıllara gelindiğinde format ticaretinin bağımsız bir iş kolu olarak tanımlanacak kadar geliştiği görülmektedir. 2000'li yıllarda ise bahsedilen iş kolu küresel olarak nitelendirilmeye başlamıştır. Format ticaretinin ana kaynağı ABD'li üreticiler olup format portföyünün de sınırlı olduğu görülmektedir.<sup>27</sup> ARD (Almanya), RTF (Fransa), RAI (İtalya), TVE (İspanya), Lüksemburg Radyosu, Sveriges Radyosu (İsveç), BBC ve ITV (İngiltere) gibi kanallar Amerikan yarışma programları uyarlayan başlıca Avrupalı yayıncılardan bazılarıdır. Uzun süre lisanssız olarak süregelen format transferinin küresel bir iş koluna dönüşmesinin yıllar aldığı görülmektedir. Televizyonun ulusal bir endoktrinizasyon aracı olarak kabul edilmesi format pazarının gelişmesindeki en önemli engel olarak kabul edilebilir. Yayıncılara, özellikle de kamu hizmeti verenlere, ulusal kültürü teşvik etme ve ulusal kimliği güçlendirme misyonu verilmişti ve bu rol, kitleleri ticari program formatlarıyla eğlendirmeye uygun değildi.<sup>28</sup>

1980'lerden beri televizyon tüm dünyada en etkili medya kolundan biri olmuştur. Son zamanlarda, Kore, Hindistan, Danimarka ve Türk TV endüstrileri gibi yeni TV endüstrisi aktörlerinin eklenmesi ve birçok platformun kolayca erişilebilir olmasıyla TV programlarına olan talep ve erişim artmış, 2000'li yıllar televizyonun ikinci Altın Çağı olarak adlandırılmıştır.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Chalaby, J.K., 2023:44

<sup>27</sup> Esser, A., 2013: viii

<sup>28</sup> Chalaby, J.K., 2023:44

<sup>29</sup> Kaptan ve Algan, 2020:1-2

## 2.4. Televizyonun Dijitalleşmesi

Televizyon yayıncılığını etkileyen ve bir dönüşüm sürecine sebep olan temelde iki etmenden söz edilebilir: Bunlar, dijitalleşme ve küreselleşmedir. İnternet tabanlı video dağıtımını, bulut bilişimin endüstride yaygınlaşması, mobil video platformlarının yükselişi dijitalleşme süreciyle bağlantılı başlıca olgulardır. İnternet protokolü (IP) tabanlı video aktarımı, yayından dijital akışa (streaming) geçişi güçlendirerek içeriğin dağıtılma ve erişilme şeklini değiştirmektedir. Bulut bilişimin kullanımı medya şirketlerine altyapı maliyetlerinin çok altında bir maliyetle bilgi işlem gücü ve kapasitesi sağlamasıyla hızla artmaktadır. Videoya mobil cihazlar aracılığıyla erişim giderek artmakta ve dijital video akışı, mobil kullanıcılar için en popüler etkinlikler arasında yer almaktadır. Böylece medya şirketleri, doğrudan tüketiciye iş modeline doğru ilerlemekte ve içerik haklarının dağıtımını radikal bir biçimde değiştirmektedir.<sup>30</sup>

İkinci etmen, TV endüstrisinin kapsamını ve mimarisini değiştiren ilk değişimle birleşen küreselleşmedir. Yayıncılık giderek uluslararasılaşan bir endüstri haline gelmektedir. Dijital video akışı, ulus-ötesi üretim ağları tarafından desteklenen sektörün küresel entegrasyonunu hızlandırmaktadır.<sup>31</sup>

### 2.4.1. Dijital ve Dijitalleşme Kavramı

Temelde sayı ile ilgili, sayısal anlamına gelen dijital kavramı günümüzde birçok alanda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Dijitalden türetilmiş dijitalleşme kavramı ise günümüz toplumunun neredeyse tüm faaliyetlerini kapsamaktadır. Ekonomi, güvenlik ve gözetleme, kimlik, sosyal ilişkiler gibi birçok alan günümüzde dijital teknolojinin konusu haline gelmiştir. Çünkü hemen hemen tüm bilgiler ikili bilgisayar kodlaması biçiminde dolaşmaktadır. Benzer şekilde günümüzde dijital kültür, dijital çağ, dijital devrim ve son günlerde çok sık karşılaşılan dijital platformlar gibi kavramlar dijitalleşmeyi kullanan teknolojilere ve algoritmalara atıfta bulunmaktadır.<sup>32</sup> Bu çerçevede dijitalleşme kavramının dar kapsamlı ve basit anlamdan geniş kapsamlı ve

---

<sup>30</sup> Chalaby, J.K., 2023:2

<sup>31</sup> Chalaby, J.K., 2023:3

<sup>32</sup> George, E. (Ed.), 2019: xvi

daha karmaşık anlamda kullanımı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte kavramın zaman içinde daha geniş kapsamda kullanılıp daha karmaşık hale geldiği söylenebilir.

En basit anlamıyla Türkçe 'de daha çok sayısallaştırma olarak ifade edilen dijitalleşme (digitisation), analog verilerin ve süreçlerin makine tarafından okunabilir bir biçime dönüştürülmesidir. Daha geniş anlamda dijitalleşme (digitalisation) ise, dijital teknolojilerin ve verilerin kullanılmasının yeni faaliyetlerle veya mevcut faaliyetlerde değişikliklerle sonuçlanmasını sağlayan verilerin, teknolojilerin ve faaliyetlerin birbiriyle bağlantılı olması durumudur. Son yıllarda daha yoğun kullanılmaya başlayan dijital dönüşüm kavramı da dikkat çekmekte olup bu kavram sayısallaştırmanın ve dijitalleşmenin ekonomik ve toplumsal etkilerini ifade etmektedir.<sup>33</sup> Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından oluşturulan Dijital Akademi Portalı'nda ise dijital dönüşüm kavramı, *hızla gelişen bilgi ve iletişim teknolojilerinin sunduğu imkânlar ve değişen toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda, organizasyonların daha etkin, verimli hizmet vermek ve faydalanıcı memnuniyeti sağlamak üzere insan, iş süreçleri ve teknoloji unsurlarında gerçekleştirdiği bütüncül dönüşüm* olarak tanımlanmaktadır.<sup>34</sup>

#### **2.4.2. Dijital Ekosistem**

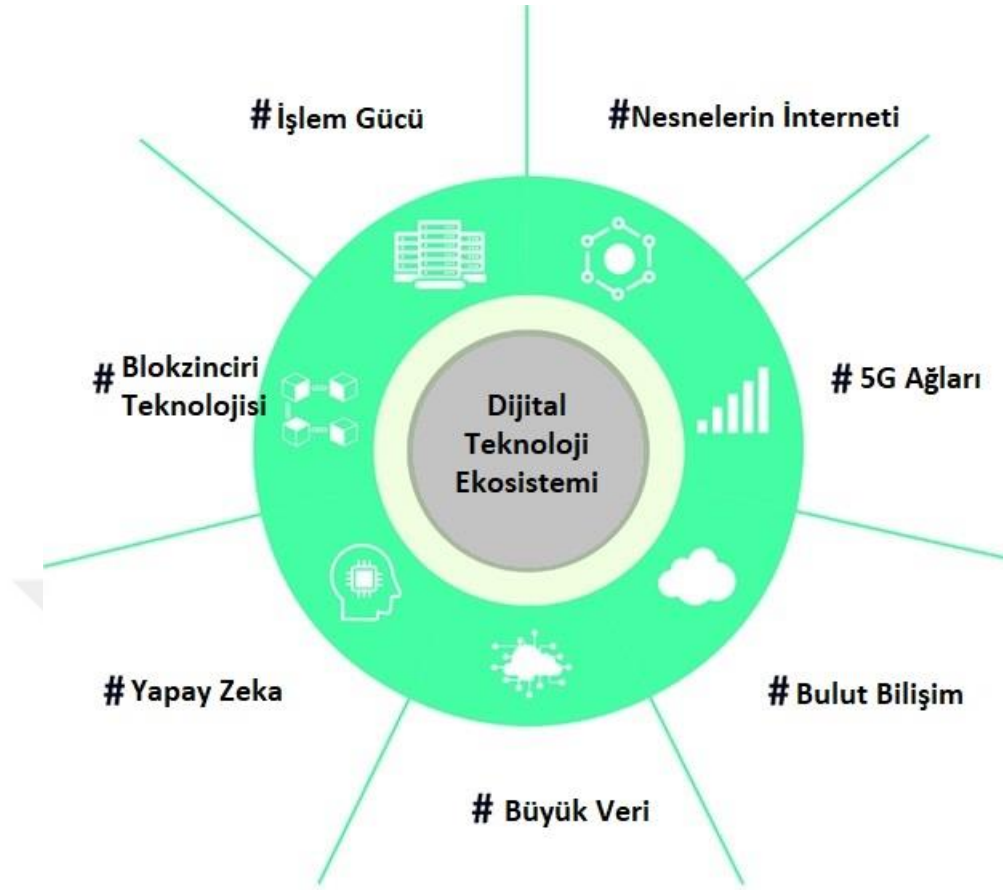
Geçtiğimiz 60 yılda bilgi işlem gücündeki ciddi kapasite artışları ve ilgili maliyetlerdeki eşzamanlı düşüş, dijital teknolojilerin hızlı ilerlemesini sağlamıştır. Günümüzde, birbirine bağlı dijital teknolojilerden oluşan bir ekosistemin, dijital dönüşümün temelini oluşturduğu ve gelişerek gelecekteki ekonomik ve toplumsal değişiklikleri yönlendireceği görülmektedir.<sup>35</sup> Söz konusu ekosistem Dijital Teknoloji Ekosistemi Şekil 2.2'de görselleştirilmiştir.

---

<sup>33</sup> OECD, 2019

<sup>34</sup> TÜBİTAK, 2020

<sup>35</sup> OECD, 2019



Şekil 2.2. Dijital teknoloji ekosistemi

Kaynak: OECD, 2019

Bilim kurgu klasiği Matrix' te Keanu Reeves'in canlandırdığı Neo karakteri, fiziksel nesnelere zihniyle manipüle etme gücüne sahiptir. Bu güç filmin çekildiği 1999'da fantezi olarak görülse de bugün nesnelerin interneti filmdeki durumla pek çok paralellik sunmaktadır. Günümüzde teknoloji günlük hayatta kullanılan nesnelere girmektedir. Henüz insanlar konsantrasyonla kurşunları durduramasa da nesnelere varlıklarıyla hareketleriyle, sesli komutlarla, göz küresi izlemesiyle ve hatta kalp atış hızı veya uyku gibi otonomik fizyolojik davranışlara yanıt vermeyi öğretebilmektedir. Nesnelerin interneti, bağlanabilirliği sensörler, cihazlar ve insanlarla birleştirerek insan ve makine, yazılım ve donanım arasında bir konuşma/iletişim/etkileşim biçimi sağlamaktadır.<sup>36</sup> Nesnelerin interneti cihazların birbirleriyle iletişim kurmak, veri toplamak ve transfer etmek için gömülü yazılımlar ve sensörler kullanarak internete bağlanmasını ifade etmektedir.<sup>37</sup> Nesnelerin interneti üç kategoride etkileşimi

<sup>36</sup> EYGM, 2016: 3

<sup>37</sup> EYGM, 2016: 2

kapsamaktadır. Bunlar, insanlar arası, insanlarla nesnelere/ cihazlar arası ve nesnelere/ cihazlar arası etkileşimdir.<sup>38</sup> Buna örnek olarak, QR kodu marifetiyle akıllı telefonlardan bir web sayfasına otomatik olarak erişim sağlayarak çevrimiçi olarak elektronik bilet satın almayı sağlayan bir film afişi gösterilebilir.<sup>39</sup>

Ayrıca, nesnelere interneti günümüzde sporda oyuncu geliştirme, oyuncu güvenliği ve taraftar etkileşimi yoluyla da önemli bir rol oynamaktadır. Antrenörler, oyuncular ve taraftarlar birden fazla cihaz aracılığıyla toplanan verileri analiz ederek oyun stratejisini geliştirebilir, olası sakatlıkları analiz edebilir ve spor seyir deneyimini özelleştirebilmektedirler.<sup>40</sup>

Dijital ekosistemin bir diğer parçası 5G, beşinci nesil mobil ağıdır ve daha önce hayatımıza giren 2G, 3G ve 4G'den farklıdır. Çünkü çok sayıda cihazı ve çok yüksek miktarda veriyi işlemek için tasarlanmıştır. 5G ağları, üç ağ katmanından oluşmaktadır. İlki, iletişim akışını daha hızlı hale getiren gelişmiş mobil ağıdır. Örneğin 5G, film indirme süresini 7 dakikadan 6 saniyeye indirmektedir. İkincisi, otonom araçlarla bağlantı kurulmasını sağlayan son derece güvenilir, düşük gecikme süreli iletişim sağlamasıdır. Düşük gecikme süresinin kullanılması, bağlantıyı 4G'den 60 veya 120 kat daha hızlı hale getirmektedir. Üçüncüsü ise makineler arası iletişimi sağlayan makine-makine iletişimidir.<sup>41</sup> 5G'nin gelişimi ekonomik ve sosyal olarak tarihi bir kırılma sayılabilecek sonuçları olacağı söylenebilir. Huawei'nin Servis & Yazılım Pazarlama & Çözüm Satış Departmanı Başkanı, "4G hayatları değiştirdi, ancak 5G toplumu değiştirecek- endüstri uygulaması 5G'nin çok önemli bir trendi olacak." açıklamasıyla bahse konu önemli değişimlere vurgu yapmıştır.<sup>42</sup> Bu çerçevede 5G, işletmelerin verilere daha hızlı ulaşmasını ve daha hızlı karar almasını sağlamaktadır. Böylece, tarımdan sanayiye, enerjiden bankacılığa kadar bütün sektörlerde yenilikler daha ucuz ve daha kolay olabilecektir. Daha önce bahsedildiği gibi 5G'nin ekonominin yanı sıra toplum üzerinde de önemli etkileri olacaktır. 5G, akıllı şehirler, akıllı okullar, akıllı evler, akıllı otomobiller ve akıllı sağlık merkezleri için elektronik cihazların birbirine bağlanmasını sağlayarak daha verimli ve güvenli

---

<sup>38</sup> Tzafestas, S.G., 2018: 746

<sup>39</sup> Want, R. ve ark, 2015:29

<sup>40</sup> Deloitte, 2018:4

<sup>41</sup> Springbord, 2019'dan aktaran Tekir,2020: 118

<sup>42</sup> Barton, J., 2019

bir ortam sağlayarak kişisel gündelik hayat kadar toplumsal hayatı da önemli ölçüde değiştireceği söylenebilir.<sup>43</sup>

Dijital ekosistem çerçevesinde bulut bilişim Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Standartlar ve Teknoloji Enstitüsü (NIST, 2009) tarafından tanımlanmıştır. NIST tarafından oluşturulan söz konusu tanıma göre;

*“Bulut bilişim, yapılandırılabilir bilişim kaynaklarından oluşan ortak bir havuza, uygun koşullarda ve isteğe bağlı olarak her zaman, her yerden erişime imkân veren bir modeldir. Söz konusu kaynaklar (bilgisayar ağları, sunucular, veri tabanları, uygulamalar, hizmetler vb.) asgari düzeyde yönetsel çaba ve hizmet alıcı-hizmet sağlayıcı etkileşimi gerektirecek kolaylıkta tedarik edilebilmekte ve elden çıkarılabilmektedir. Bu model erişilebilirliği desteklemekte ve Şekil 2.1.’de gösterilen, beş temel unsur, üç hizmet sunum modeli ve dört konumlandırma (deployment) modelini kapsamaktadır.”<sup>44</sup>*

Bulut bilişim yeni bir teknoloji ya da teknik bir inovasyondan çok yeni bir bilişim hizmet modeli olması nedeniyle farklı kaynaklarda farklı tanımlanabilmektedir. Bu modelin hizmet alıcı tarafa bilgi ve iletişim teknolojileri (BİT) yatırımlarını duruma göre arttırabilme veya azaltabilme ve BİT kaynaklarını kullandığı kadar ödeme (pay per use) imkânı sunması her tanımın ortak noktasıdır.<sup>45</sup> Başka bir deyişle bulut bilişim, kullanıcıların ihtiyaç duydukları BİT’leri doğrudan satın almak yerine herhangi bir zamanda kiralamalarına olanak tanıyan bir modeldir. Yıllardır kullanılagelen bulut bilişim, yapay zeka (AI), otonom makineler, büyük veri ve 3D baskı gibi diğer dijital teknolojilerin de gelişmesiyle yeni bir evreye girerek dijital dönüşümü kolaylaştıracak şekilde bilgi işlem kaynaklarının satın alınabilirliğini, kullanılabilirliğini ve kapasitesini, çeşitliliğini arttırmaktadır.<sup>46</sup>

Büyük Veri, boyutları geleneksel veri toplama, saklama, yönetme ve analiz etme yeteneğini aşan çok büyük veri setlerini ifade etmektedir.<sup>47</sup> Bu çaptaki büyük veri, kendi başına bir değere sahip olduğu gibi, verilerden bilgi çıkarma kapasitesine bağlı olarak çok daha değerli hale gelebilmektedir. Örneğin veri madenciliği, profil oluşturma ve makine öğrenimi için büyük veri analitiği teknikleri ve yazılım araçları kullanılmaktadır. Bahsedilen analitik yöntemlerin kullanımı, yeni ürünleri, süreçleri, organizasyonel yöntemleri ve pazarları teşvik ederek ve mevcut olanları iyileştirerek,

---

<sup>43</sup> EMF Explained, 2019

<sup>44</sup> Mell, P. and Grance, T. 2011:2

<sup>45</sup> BTK,2013: 3

<sup>46</sup> OECD,2019

<sup>47</sup> MGI, 2011:3

veri odaklı inovasyona ve üretkenliği ve refahı artırma potansiyeline imkân sağlayabilmektedir.<sup>48</sup>

Yapay Zekâ (AI, Artificial Intelligence); makinelerin ve sistemlerin algılama, dili işleme, örüntü tanıma, öğrenme ve karar verme ve tahminde bulunma gibi çok çeşitli bilişsel görevleri yerine getirme bilgi edinme ve uygulama yeteneği olarak ifade edilmektedir.<sup>49</sup> Yapay zekâ tekniklerinin ilk dalgası, sembolik yapay zekâ veya uzman sistemler olarak bilinmektedir. Burada uzmanlar (insan), bir bilgisayarın belirli bir duruma akıllı bir şekilde nasıl yanıt vereceğine karar vermek için adım adım izleyebileceği algoritmalar oluşturur. Sembolik yapay zekâ, zaman içinde çok fazla değişmeyen, kuralların katı ve değişkenlerin açık ve ölçülebilir olduğu kısıtlı ortamlarda kullanılmaktadır. Bu yöntemler modası geçmiş gibi görünse de birçok alanda hala başarıyla uygulanmaktadır.<sup>50</sup>

Yapay zekanın ikinci dalgası, birinci dalganın insan uzmanlarını atlayarak algoritmaların öğrenme sürecini otomatikleştirmektedir. Bu kapsamda kullanılan yapay sinir ağları (YSA), beynin işlevselliğinden ilham almaktadır. Girdiler, girdilere yanıt olarak yorumlanan çıktılar üretmek için bir yapay nöron ağından geçirilen sinyallere çevrilir. Daha fazla nöron ve katman eklemek, YSA'ların daha karmaşık problemlerin üstesinden gelmesine izin vermektedir. Makine öğrenimi, bu çıktılarının girdilere yönelik yararlı veya akıllı yanıtlar olarak değerlendirilmesi için ağı dönüştürülmesi anlamına gelmektedir.<sup>51</sup>

Üçüncü yapay zekâ dalgası, spekülâtif bilim-kurgu filmlerinde ve kompo teorilerinde işlenen olası gelişmeleri ifade etmektedir. Birinci ve ikinci dalga teknikleri, belirli görevlerde akıllıca davranabilmeleri anlamında 'zayıf' veya 'dar' yapay zekâ olarak tanımlanırken, 'güçlü' veya 'genel' yapay zekâ, çok çeşitli bağlamlarda zekâ sergileyebilen algoritmaları ifade etmektedir. Bu tür bir yapay genel zekâ, mevcut teknolojiyle mümkün değildir ve paradigma değiştirecek ilerlemeyi gerektirmektedir.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> OECD, 2019

<sup>49</sup> OECD,2019

<sup>50</sup> Boucher, P. N., 2020:III

<sup>51</sup> Boucher, P. N., 2020:III

<sup>52</sup> Boucher, P. N., 2020:IV



Dijital ekosistem bünyesinde yer alan bir diğer unsur da blokzincir teknolojisidir. Blokzincir kavramı, dijital para birimi Bitcoin'de kullanılmak üzere 2008 yılında ilk defa kullanılmıştır. Blokszincir; merkezi olmayan, ademi merkezi, açık ve büyüyen bir hesap defteri olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle blokzincir, kriptografi uygulanarak birbirine bağlanan ve değiştirilemez hale getirilen doğrulanabilir kalıcı kayıtların listesidir. Blokzincir, ademi merkezi denklemler arası ağ tarafından korunmaktadır. Veriler deftere kaydedildikten sonra değiştirilemez. Bir blokzincir ağının katılımcıları, blokzincir defterinde kaydedilen kayıtların geçerliliğini bağımsız ve ucuz bir şekilde doğrulayabilir.<sup>53</sup>

Geçtiğimiz on beş yıl boyunca, blokzincir mutabakat mekanizmaları, yapısal tasarım, programlanabilir akıllı sözleşmeler ve tokenler etrafında yenilikler olmuştur. Blokzincir 1.0 uygulamaları esas olarak ticari işlemlerde, döviz, kumar ve kara para aklamada kullanılan dijital para birimleri ile sınırlı kalmıştır. Blokzincir 2.0 uygulamalarının genişletilmesi, akıllı sözleşmeler, ademi merkezi uygulamalar ve ademi merkezi otonom organizasyonları etkinleştirmiştir. Blokzincir 3.0 ise, para birimi ve finansın yanı sıra eğitim, sağlık, bilim, ulaşım ve lojistik gibi alanlarda da varlığını sürdürmüştür. Blockchain 4.0, bütün paydaşların müşterek bir dünya oluşturduğu, iş/işletme dostu bir ekosistem olarak gelişmektedir. Blokzincirin, nesnelerin İnterneti, bulut bilişim, yapay zekâ ve robotik gibi gelişmekte olan teknolojilerle entegrasyonu gelecek için büyük vaatler sunmaktadır.<sup>54</sup>

Günümüzde dünyanın Endüstri 3.0'dan Endüstri 4.0'a geçiş sürecinde olduğu söylenmektedir. Endüstri 4.0, üretkenliği artırmak için sensörlerin, Nesnelerin internetinin, bulut bilişimin, blokzincir ekolojisinin, yapay zekanın (AI) ve diğer birçok ileri teknolojinin kullanımının entegre edildiği dördüncü sanayi devrimidir. En önemlisi de internet bu devrimin her alanında kullanılmaktadır. Endüstri 4.0'ın gelişmiş üretkenlik, iyileştirilmiş verimlilik, esneklik, çeviklik, daha iyi kullanıcı deneyimi gibi pek çok avantajı vardır. Fakat buna karşın güven, izlenebilirlik, güvenlik, güvenilirlik, şeffaflık vb. gibi bazı zorluklar da görülmektedir. Bu zorluklar, blokzincir teknolojisinin benimsenmesiyle çözülebilecektir. Blokzincir, işletmeler, bireyler ve makineler gibi çeşitli varlıklar arasında birçok farklı işlem yöntemine izin

---

<sup>53</sup> Yi, X., 2022 : V

<sup>54</sup> Garg, R.,2023: 2

veren yeni bir tekniktir. Gelişmekte olan bu teknoloji güveni artırmakta, şeffaflığı desteklemekte ve saklanan verilerin güvenliğini artırmaktadır. Blokzincir teknolojisi, sağlık, finans, nesnelerin interneti, veri depolama, merkezi olmayan kripto para birimi ve daha pek çok uygulamaya sahiptir. Blokzincir teknolojisi, mevcut ticari işlem sürecini değiştirecek ve döngüsel ekonomi ve sürdürülebilirliğin faydaları için yeni iş modellerini yönlendirecek şekilde Endüstri 4.0'ın tüm teknolojileriyle uygulanma ve entegre olma potansiyeline sahiptir.<sup>55</sup>

Dijital ekosistemin önemli bir parçası ve dijital dönüşümün önemli bir etmeni olan yüksek performanslı bilgi işlem (High-performance computing - HPC), sıradan bir bilgisayarla mümkün olandan çok daha yüksek performans sağlamak için işlem gücünün toplanmasıdır. HPC genellikle büyük bilim, mühendislik veya iş sorunlarını çözmek için kullanılmaktadır. Ayrıca, iyi bilinen DeepMind AlphaZero örneğinde olduğu gibi, masa oyunlarını nasıl oynayacağını kendi kendine eğiten bir yazılımı çalıştırmak gibi başka amaçlar için de kullanılabilir. Aslında, AlphaZero'nun dünya şampiyonu Go ve satranç programlarını yenmesi sadece dokuz saatlik bir eğitim sonucunda gerçekleşmiştir. HPC, inşaat, ilaç, otomotiv sektörü ve havacılık dahil olmak üzere çok çeşitli sektörlerdeki firmalar için daha önemli hale gelmektedir. Artık yalnızca tasarım ve simülasyon gibi uygulamaları değil, aynı zamanda karmaşık üretim süreçlerinin gerçek zamanlı kontrolünü de içerdiğinden, HPC'nin üretimde kullanıldığı yöntemler de artmaktadır.<sup>56</sup>

1990'dan bu yana, bu alanlarda bilgi işlem gücünün bileşik büyüme oranları yüzde 38 ila yüzde 145 arasında değişmektedir. Bu tür hızlı üstel artışlarla, bilgi işlem gücü yine de bu alanlardaki gelişmelerin baskın kaynağı olabilir. Bu karşın, bu kadar yüksek bir

---

<sup>55</sup> Namasudra, S. ve Akkaya, K., 2023: V

<sup>56</sup> OECD, 2019

büyüme tam olarak gerçekleşmemiştir; çünkü Moore Yasası<sup>57</sup> kaynaklı maliyet düşüşleri, her bir bilgi işlem gücü birimini daha uygun fiyatlı hale getirmiştir.<sup>58</sup>

Bütün bu gelişmeler, daha fazla bilgi işlem gücünün önemini göstermektedir. Söz konusu büyüme olmazsa gelecekte vaadedilen gelişmelerin bir hayal olarak kalacağı söylenebilir.

Bugün tahminen 5,3 milyar insan, yani dünya nüfusunun yüzde 66'sı internet kullanmaktadır. Bu durum, 2020-2021'deki yüzde 5,1'den 2021'e göre yüzde 6,1'lik bir büyüme oranına tekabül etmektedir. Ancak, söz konusu oranlar COVID-19 salgınının başlangıcında görülen 2019-2020 için yüzde 11 ile karşılaştırıldığında oldukça düşük kalmaktadır. Bir başka açıdan bu durum, 2,7 milyar insanın çevrimdışı kaldığı anlamına gelmektedir.<sup>59</sup> Avrupa, Bağımsız Devletler Topluluğu<sup>60</sup> (BDT) ve Amerika kıtalarında nüfusun yüzde 80 ila 90'ı İnternet kullanılmaktadır ve bu oran evrensel kullanım<sup>61</sup> oranına yakınsamaktadır. Arap Devletlerinde ve Asya-Pasifik ülkelerinde ise nüfusun yaklaşık üçte ikisi (sırasıyla yüzde 70 ve yüzde 64) küresel ortalamaya paralel olarak İnternet kullanmaktadır. Afrika ortalaması ise nüfusun yalnızca yüzde 40'ı internet kullanmaktadır.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> 1965 yılında, sadece üç yıl sonra teknoloji devi Intel'in kurucularından biri olacak Gordon Moore tarafından ortaya atılan, her yıl elektronik komponent, yani bileşenlerin neredeyse yarı yarıya küçüldüğü gözleminden yola çıkarak, 18 ayda bir tümleşik devre üzerinde konumlandırılacak bileşen sayısının ikiye katlanacağını ve böylelikle her bir parçanın maliyetinin azalacağını savunan Moore Yasası'nın sonunun geldiği, son yılların dikkat çeken konuları arasında yer almaktadır. İlk olarak Moore'un 1965'te yayımladığı bir makaleyle ortaya atılan iddia 10 yıllık süreçte doğruluğunu kanıtlayınca yasa halini almış ve bu yasanın 18 aylık gelişim süreci daha sonra Moore tarafından 24 ay olarak güncellenmiştir. Mevcut verilere göre en az 2015 yılına dek geçerliliğini sürdüren yasanın özellikle son beş yıldır artık geçerli olmadığı, zira artık böyle hızlı bir gelişimin imkânlı olmadığı iddia edilmektedir. (Kaynak: STM ThinkTech, 2020: 3)

<sup>58</sup> Thomson, N.C. ve ark, 2022: 20

<sup>59</sup> ITU, 2022: 1

<sup>60</sup> Bağımsız Devletler Topluluğu, 8 Aralık 1991 tarihinde Rusya, Ukrayna ve Belarus arasında imzalanan anlaşma ile kurulmuş devletler topluluğudur. Anlaşma ile Sovyetler Birliği resmen yıkılmış oldu.

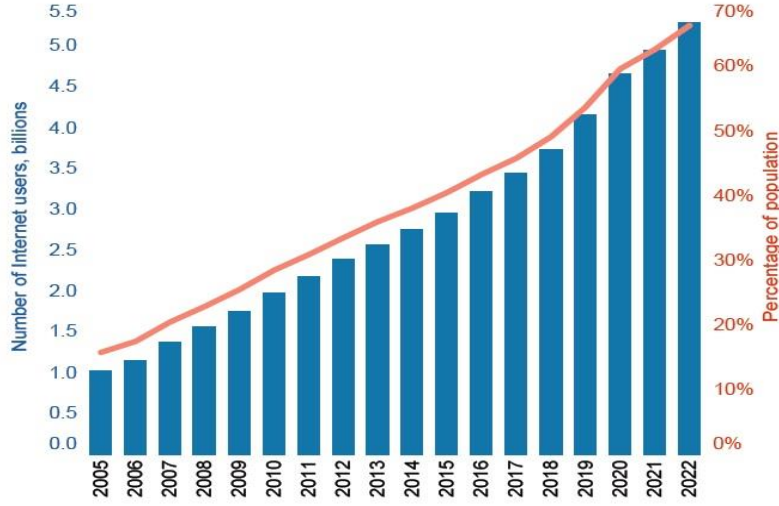
<sup>61</sup> Evrensel kullanım, pratik amaçlar için en az yüzde 95 İnternet penetrasyon oranı olarak tanımlanmaktadır.

<sup>62</sup> ITU, 2022:1

## Internet use

Two-thirds of the world's population uses the Internet, but 2.7 billion people remain offline

### Individuals using the Internet

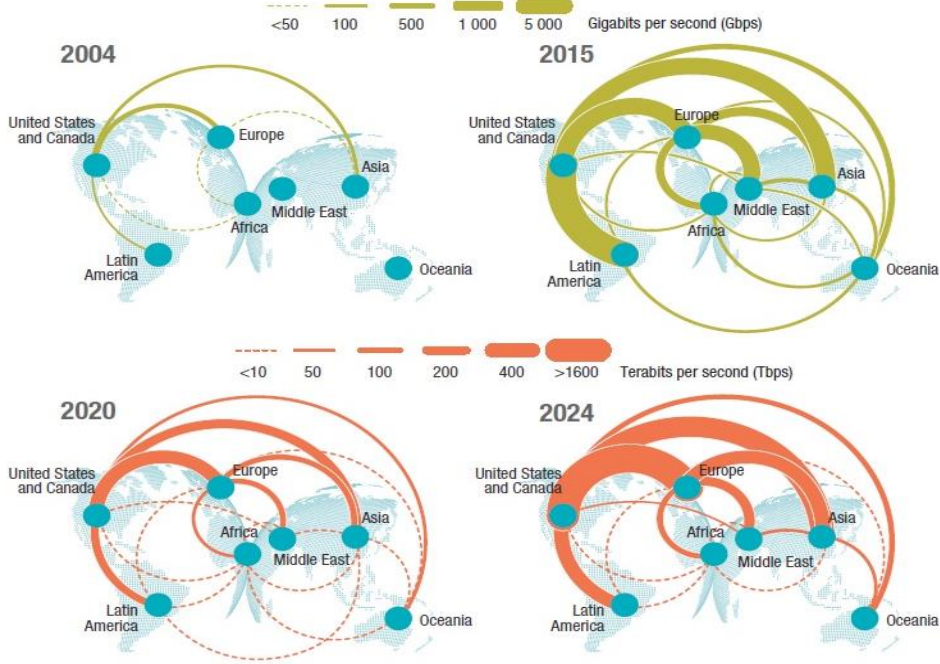


Şekil 2.3. İnternet Kullanımı (Kişi Sayısı ve Nüfus Yüzdesi).

Kaynak: ITU, 2022: 1

İnternet, 2000'li yılların başında onda birin biraz üzerinde bir oranda önemli bir artış göstermesine rağmen, gelişmekte olan ülkelerdeki (yüzde 44) ve az gelişmiş ülkelerdeki (yüzde 20) İnternet kullanıcılarının oranı hâlâ aynı seviyededir. Bu bölünmenin uluslararası alanda temel bir endişe kaynağı olduğu ifade edilmektedir.

Figure I.12. Evolution of interregional international bandwidth, selected years



Source: UNCTAD, based on TeleGeography (2015, 2019, 2021b).  
Note: One Terabyte is equal to 1,000 Gigabytes. Data for 2024 are forecasts.

#### Şekil 2.4. Bölgeler arası uluslararası band genişliğinin evrimi.

Kaynak: UNCTAD, 2021:20

Sürdürülebilir Kalkınma Geniş Bant Komisyonu 2025 yılına kadar geniş bant internet kullanıcı penetrasyonunun dünya çapında yüzde 75'e ulaşması gerektiğini öne sürmektedir. Gelişmekte olan ülkelerde yüzde 65 ve az gelişmiş ülkelerde yüzde 35 olan mevcut durum ve büyümeye dayalı tahminler 2025 yılına kadar küresel internet kullanımının yalnızca yüzde 70'e ulaşabileceğini göstermektedir. En az gelişmiş ülkeler için 2025 yılına kadar öngörülen seviye ise yüzde 31'dir.<sup>63</sup>

Demografik açıdan, 2022'de dünya çapında 15 ila 24 yaş arasındaki kişilerin yüzde 75'i internet kullanmaktadır. Bu oran, nüfusun geri kalanından (yüzde 65) 10 puan daha fazladır. Ayrıca, bu durum kuşak farkının azaldığına dair bir gösterge olarak okunabilir; çünkü, 2020'de gençler arasındaki penetrasyon oranı (yüzde 71) ile nüfusun geri kalanının (yüzde 57) arasındaki fark yüzde 14 puan olarak gerçekleşmişti.<sup>64</sup>

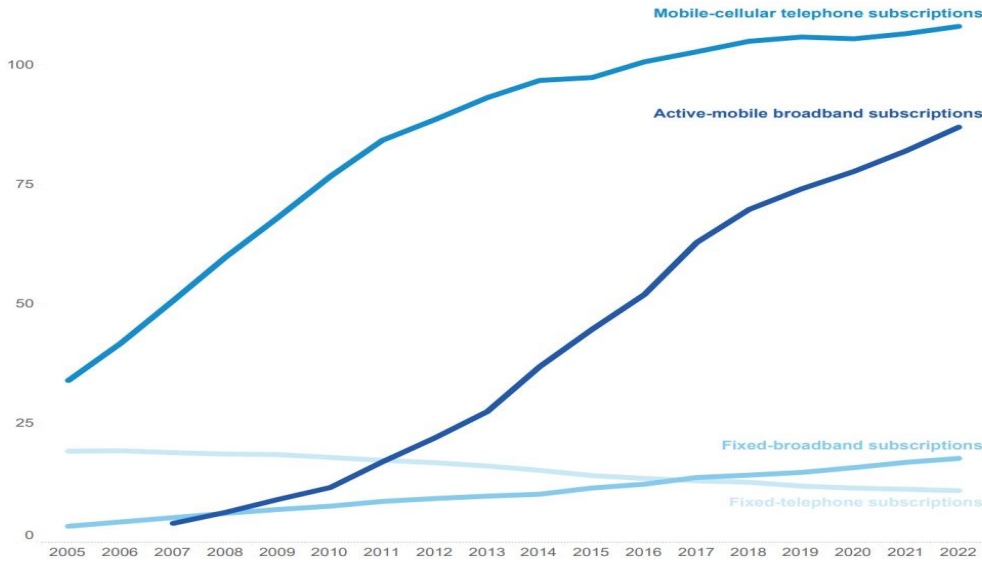
Dünyanın tüm bölgelerinde, 15 ila 24 yaş arasındaki insanlar, daha yaşlı veya daha genç olanlara göre daha fazla bağlantı halindedir. Bu açıdan yüzde 95'ten fazla internet

<sup>63</sup> UNCTAD, 2021:21

<sup>64</sup> ITU, 2022: 5

kullanımı olarak tanımlanan evrenselliğe, yüksek gelirlili ve üst-orta gelirlili ekonomilerde bu yaş grubunda ulaşıldığı görülmektedir. Göreceli olarak en büyük fark, gençlerin yüzde 39'unun internet kullandığı düşük gelirlili ekonomilerde görülmektedir. Buna karşın nüfusun geri kalanı için bu oran yalnızca yüzde 23 olarak gerçekleşmiştir.<sup>65</sup>

Mobil teknolojilerin gelişmesiyle internet kullanımı cep telefonları kadar yaygın hale gelmektedir. Buna bağlı olarak, mobil geniş bant aboneliklerinin sayısı hızla mobil hücresel abonelik seviyesine yaklaşmaktadır. Son 10 yılda, mobil geniş bant aboneliklerinin penetrasyon oranı, mobil hücresel aboneliklerdeki yüzde 2'ye kıyasla yılda ortalama yüzde 14,8 gibi büyük bir artış göstermiştir. Ancak, son birkaç yılda bu büyüme hızı azalmaya başlamıştır. Sabit geniş bant abonelikleri ise, son 10 yılda ortalama yüzde 6,7 olan yıllık ortalama büyüme oranıyla istikrarlı bir şekilde büyümeye devam etmektedir. Eş zamanlı olarak sabit telefon abonelikleri de yavaş ama istikrarlı düşüşünü sürdürmekte ve son 10 yılda her yıl ortalama yüzde 4,2 oranında azalma görülmektedir.<sup>66</sup>



Şekil 2.5. Mobil abonelik sayısı (Her 100 Kişide).

Kaynak: ITU, 2022:5

<sup>65</sup> ITU,2022:5

<sup>66</sup> ITU,2022:8

### 2.4.3. Dijital Ekonomi

Dijital ekosistemi ve dijitalleşmenin sürecinin bugünkü durumunu daha iyi açıklayabilmek için dijital teknolojileri yoğun şekilde kullanan (yani varlığı dijital teknolojilere bağlı olan) sektörlerden oluşan dijital ekonomi kavramı yardımcı olabilir. Bu çerçevede dijital ekonomi kavramı farklı katmanlarda tanımlanabilir:

Dijital ekonominin temeli yalnızca bilgi iletişim teknolojileri (BİT) ürünleri, BİT ve bilgi hizmetleri üreticilerinin ekonomik faaliyetlerinden oluşmaktadır. Dar anlamıyla dijital ekonomi temel teşkil eden BİT sektörünün yanı sıra dijital girdilere bağımlı firmaların sağladığı ekonomik faaliyetleri de içermektedir. Daha geniş anlamda dijital ekonomi bahsedilen unsurların yanı sıra BİT ürünlerini kullanarak çıktılarını önemli ölçüde iyileştirilen firmaların ekonomik faaliyetlerini de içermektedir.<sup>67</sup>

Dijital toplum ise dijital ekonominin ötesinde, ücretsiz dijital platformların (kamuya açık dijital platformlar dahil) kullanımı gibi, GSYİH üretim sınırına dahil olmayan dijitalleştirilmiş etkileşimleri ve faaliyetleri içermektedir. Ayrıca sadece dijital olarak sipariş edilen ve/veya dijital olarak sunulan ekonomik faaliyetler dijital ekonomi kavramına alternatif bir perspektif sunmaktadır. Bu bağlamda dijital ekonomi, nihai ürüne veya nasıl üretildiğine bakılmaksızın sipariş verme veya teslimat yöntemine odaklanarak da tanımlanabilmektedir.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> OECD,2020: s.38

<sup>68</sup> OECD, 2020: s.40

Geleneksel Ekonomi İçinde Dijital Ekonomi Ölçüleri				
GSYH Üretim Sınırından Kaynaklanan		Çıktılar		
		Dijital	Dijital Olmayan	Toplum
Üretim Faktörü Olarak Dijital Girdiler	Yüksek	<b>Temel Ölçü:</b> Dijital içerik üreticilerin ekonomik aktiviteleri, BİT mal ve hizmetleri	<b>Dar Anlam:</b> Dijital Girdilere dayalı üreticilerin ekonomik aktiviteleri	Dijital Toplum
	Orta	<b>Temel Ölçü:</b> Dijital içerik üreticilerin ekonomik aktiviteleri, BİT mal ve hizmetleri	<b>Geniş Anlam:</b> Dijital Girdilerle önemli ölçüde büyüyen üreticilerin ekonomik aktiviteleri	
	Düşük	<b>Temel Ölçü:</b> Dijital içerik üreticilerin ekonomik aktiviteleri, BİT mal ve hizmetleri	<b>Geleneksel Ekonomi</b>	<b>Geleneksel Toplum</b>

Şekil 2.6. Geleneksel ekonomi içinde dijital ekonomi ölçüleri

Kaynak: OECD, 2020:40

Bahsedilen katmanların genel ekonomi içindeki yeri Şekil 2.5'te özetlenmiştir. Şekildeki farklı eksenler, dijital ekonominin farklı katmanlarını, üretim türünü (Dijital, Dijital Olmayan, Ekonomik Olmayan) ve üretim sürecinde kullanılan dijital girdilerin düzeyini (Yüksek, Orta, Düşük/ Hiçbiri) göstermektedir. Bu çerçevede "dijital" kabul edilen tüm çıktılar, üretimde kullanılan dijital girdilerin düzeyine bakılmaksızın dijital ekonominin temelini bir parçası olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, dijital çıktının mutlaka dijital olarak sunulan tüm hizmetleri içermesi gerekmekte, eğitim, kumar, devlet hizmetleri gibi dijital olmayan çıktılarının büyük bir kısmı dijital olarak sunulabilmekte ve bu durum söz konusu hizmetleri bir dijital hizmet veya dijital çıktı haline getirmektedir.<sup>69</sup>

#### 2.4.4. Dijital Platformlar

Platform terimi geçmişten bugüne birçok kullanıma sahiptir. Etimolojik olarak düz veya düzgün anlamına gelen "Plat", ile parçaların düzeni veya şekli anlamına gelen "forme", kelimelerinin bir araya gelerek araya gelerek bir şeyin konulabileceği düz yüzey anlamına gelmektedir. Söz konusu terim ürün geliştirme literatüründe, özellikle

<sup>69</sup> OECD, 2020:40



otomotiv sektöründe firmaların birçok markayı barındıracak şekilde büyümesiyle bir müşteri grubunun ihtiyaçlarını karşılayan ancak özelliklerin eklenmesi, değiştirilmesi veya kaldırılması yoluyla kolayca çeşitlendirmeye uygun olarak tasarlanmış olan bir ürün anlamına gelmektedir.<sup>70</sup>

Bunun yanında platform alıcılar ve satıcılar farklı kullanıcı gruplarını bir araya getiren bir platform genellikle çok taraflı bir platform olarak çok taraflı pazar olarak tanımlanabilmektedir. Dijital platformlar açıdan bilgi iletişim teknolojilerinden gelişmelerle önemli neden olmuştur. Çok taraflı pazar olarak dijital platform kavramı Şekil 2.7’de şematize edilmektedir.<sup>71</sup>



Şekil 2.7. Çok taraflı pazar anlamında platform kavramı

Kaynak: Tilson, D., ve ark.,2013:2

Küresel dijital platformlar, çok sayıda kullanıcı hizmetlerine eriştiğinde çok büyük ölçekte veri toplama imkanına sahiptir. Bu onlara önemli bir rekabet avantajı sağlayan unsurdur. Uygun bir uluslararası küresel veri yönetimi sisteminin yokluğunda, veri toplamadaki bu avantaj, doğrudan bu platformların veriye dayalı dijital ekonominin ve dolayısıyla sınır ötesi veri akışlarının parasal kazançlarının çoğunu kapsamaması anlamına gelir.<sup>72</sup>

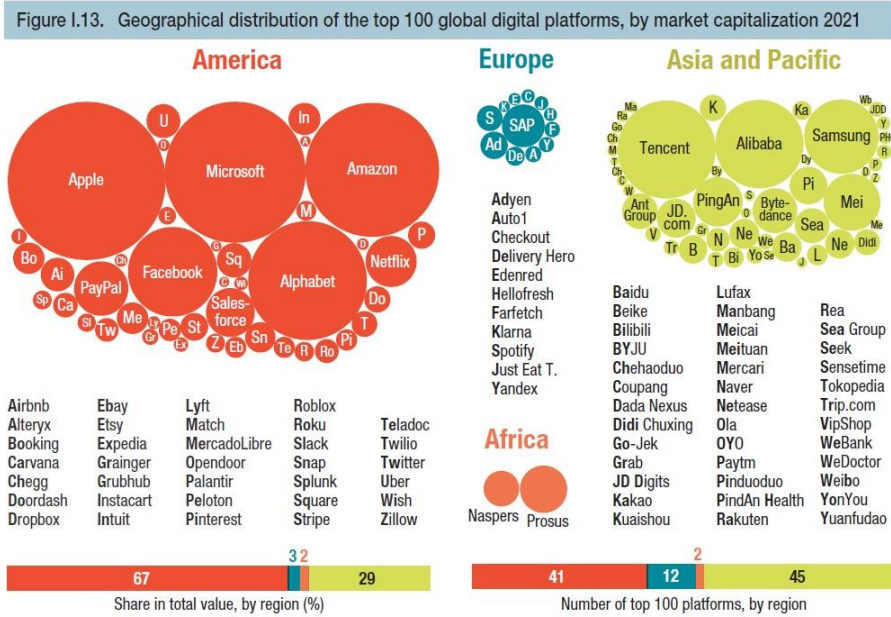
Verilere erişim, ölçek ve kapsam ile birleşen ağ etkileri, teknelci eğilimlere yol açmış ve çoğunlukla ABD ve Çin merkezli dünyanın en büyük dijital platformlarının pazar gücünün artmasına neden olmuştur. Platformlar, erişim alanlarını yeni sektörlerle

<sup>70</sup> Tilson, D., ve ark.,2013:2

<sup>71</sup> De Reuver, M., ve ark., 2018:4

<sup>72</sup> UN, 2021: 22

genişleterek, politika yapımcılarla lobi faaliyeti yürüterek ve diğer şirketleri stratejik satın alımlar yoluyla konumlarını güçlendirmiştir. 2020 yılındaki pandemi ile birlikte konumları daha da güçlenmiştir. Küresel dijital platformların 2021 yılı itibarıyla dünya çapındaki dağılımı Şekil 2.8’de gösterilmektedir.<sup>73</sup> Bu çerçevede ekonomik büyüklüğe göre dünyadaki dijital platformların yüzde 67’si Amerika’da yüzde 29’u ise Asya Pasifik bölgesinde yer almaktadır. 100 büyük dijital platformun 41’i Amerika’da, 45’i Asya Pasifik bölgesinde, 12’si Avrupa’da ve 2 tanesi Afrika’da yer almaktadır.



Source: Holger Schmidt, available at [www.netzoekonom.de/vortraege/#tab-id-1](http://www.netzoekonom.de/vortraege/#tab-id-1) (data as of May 2021).  
 Note: As a reference, the market capitalization of Apple is \$2.22 trillion, while for Mercado Libre it is \$88.7 billion, \$80.2 billion for Baidu and \$59.7 billion for Spotify.

## Şekil 2.8. En büyük 100 küresel dijital platformun coğrafi dağılımı

Kaynak: UN,2021:22

Bu çerçevede, ulusal düzeyde ve ülkeler arasında farklı politika hedefleri arasında ve bunlarla beraber sınır ötesi veri akışlarıyla ilgili çeşitli aktörler arasındaki farklı çıkarlar nedeniyle büyük ikilemler ortaya çıkmaktadır. Bu ikilemlere örnek olarak ulusal güvenliğe karşı mahremiyet, inovasyona karşı veri koruma, gözetime karşı mahremiyet ve kazanımların ülkeye veya ekonomik aktörlere göre dağılımı verilebilir. Bunların içinde bile ele alınması gereken ek ikilemler olabilmektedir. Örneğin, inovasyon açısından “İnovasyonun amacı nedir?”, “İnovasyon yalnızca verilerin kontrolünden yararlanan ve yapay zekanın kontrolü yoluyla güçlerini daha da artıran küresel dijital platformların çıkarına mı hizmet edecek? Yoksa kamu yararına mı

<sup>73</sup> UN, 2021:22

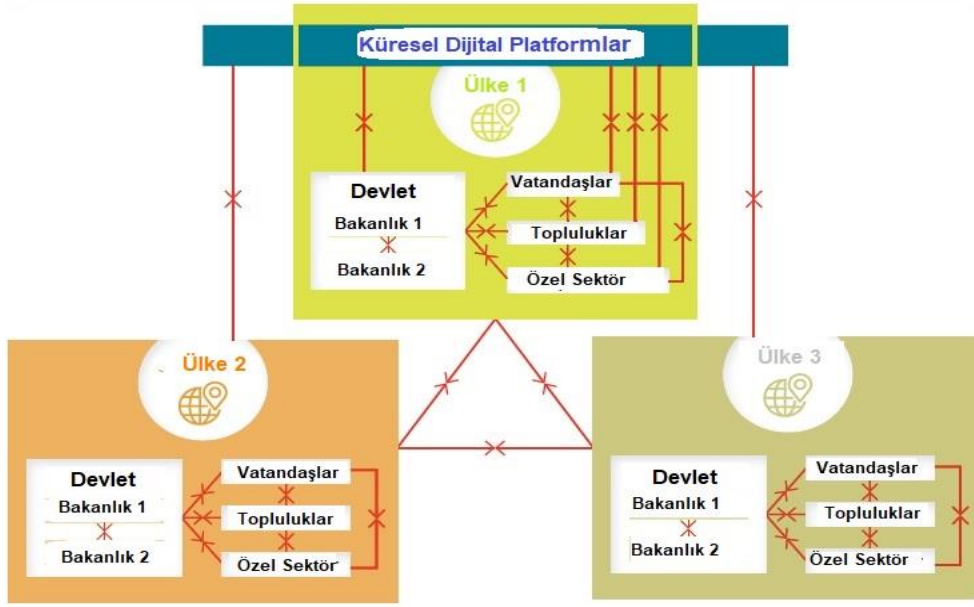
hizmet edecek?” gibi ikilemler düşünülebilir. Ülkeler arasında veri, mahremiyet ve egemenlik ile ilgili konulara ilişkin farklı kültürler ve değerler, bunlara yaklaşım yolları ve sınır ötesi veri akışlarını düzenlemek için gereken politikalar birbirine zıt görüşlere dayanabilmektedir.<sup>74</sup>

Sınır ötesi veri akışlarına ilişkin tartışmalar, dijitalleşme ile ilgili kural koymanın farklı bakış açılarına dayalı olarak farklı veri kategorileri ve veri akışları açısından farklı bağlamlarda farklı şekillerde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle gelişmekte olan ülkeler veri politikasıyla ilgili kararları alırken bu tür akışları, firma maliyetlerini, veri gizliliğini, ulusal güvenliği, yenilikçiliği ve rekabeti nasıl şekillendireceğini dikkate almak zorundadır. Ülkelerin kalkınma hedeflerine bağlı olarak bu faydalar arasında denge kurması gerekmektedir. Bu nedenle, bu alanda politika oluşturmak, çatışan çıkarların, ikilemlerin ve ortaya çıkan ödünleşimlerin karmaşıklığının tanınmasını ve bunların uygun şekilde değerlendirilmesini gerektirir. Politika yapımcıların bu nedenle farklı çıkarlara ve hedeflere ağırlık vermesi ve onların özel ihtiyaçlarını karşılayan ve kalkınma hedeflerini destekleyen gerekli dengeyi bulmaları gerekmektedir. Nihayetinde ortaya çıkan durum siyasi ve toplumsal tercihlerin sonucu olacaktır.<sup>75</sup> Bahsedilen sınır ötesi veri akışları ve farklı paydaşların karmaşık ilişkileri Şekil-2.9’da şematize edilmektedir.

---

<sup>74</sup> UN,2021:89

<sup>75</sup> UN,2021:90



Source: UNCTAD.

Şekil 2.9. Sınırlar arası veri akışı bağlamında karmaşık ilişkiler ve aktörler

Kaynak: UN,2021:90

Dijital kavramının günümüzde sosyo-teknik bilgi ve iletişim sistemleri bağlamında kullanıldığı söylenebilir. Cihaz kelimesi, birbirine bağlı farklı araçları ifade etmektedir. Bütün olarak bir altyapıyı, bir sistemi, dolayısıyla bir cihaz oluşturmaktadır. Sosyo-teknik tasarım açısından yapılan seçimlerle başlayan cihazın maddi boyutu, ilgili iletişim süreçleri için bir çerçeve sağlamaktadır. Bununla birlikte, kullanılan terimlerin zaman içinde önemli ölçüde değişmesi nedeniyle son elli yılda hiçbir terminoloji istikrarı görülmektedir. Bu nedenle, önce Bilgi Teknolojilerine (BT -Information Technologies (IT)), ardından Bilgi İletişim Teknolojilerine (BİT – Information Communication Technologies (ICT)) ve şimdi de Dijital Bilgi İletişim Teknolojilerine (DBİT – Digital Information and Communication Technologies (DICT)) evrilmiştir. Ayrıca "medya teknolojileri" de "yeni medyaya" alternatif olarak ifade edilebilmektedir. Bunlarla beraber; medya, ağlar, sosyo-sayısal, dijital sosyal veya sosyal sözcüklerinin birçoğunu birleştiren “dijital platformlar” gibi çeşitli kullanımlar ortaya çıkmıştır.<sup>76</sup>

Bununla birlikte tek terminolojik sorun medya veya ağ kelimelerinin kullanımı değildir. Bazı durumlarda “sosyal ağlar” ya da “sosyal medya” dan bahsedilmektedir.

<sup>76</sup> George, É. (Ed.). 2020: xv

Aslında “sosyal ağlar” kavramı kendisi, sadece dijital teknolojiye indirgenemeyecek ve dijital teknolojilerin gelişiminden öncesine dayanmaktadır. Arz ve talebi birbirine bağlamayı amaçlayan web siteleri olarak tanımlanan dijital platformlar ise, ulaşım ve konaklama faaliyetlerinin yanı sıra kültürel ürünler ve ekonominin diğer birçok sektörünü de kapsayabilmektedir.<sup>77</sup>

Platformun en genel tanımı, farklı paydaş gruplarının, açıkça tanımlanmış katılım kuralları çerçevesinde, fikirlerin, malların, hizmetlerin insanlar, cihazlar ve insanlar adına hareket eden bilgisayarlar arasında değişimi veya ticaretini yapmak için bulunduğu yer olarak ifade edilmektedir. Tarihsel olarak şehirler veya ticaret fuarları da tüccarların diğer tüccarlar veya tüketicilerle buluşup mal ticareti yapabildiği bir platformdur. Aynı şekilde modern bir havalimanı da havayollarının yolcularla bulunduğu bir platform olarak değerlendirilebilir. Platformlar genellikle ağ etkisi olarak adlandırılan etkiden yararlanmaktadır. Platform terimi sıklıkla birden fazla ürün çeşidinin üretildiği bir ürün veya sistem çekirdeğini tanımlamak için de kullanılmaktadır.<sup>78</sup>

Ticari dijital platformlar ticari amaçlarla kurulur ve faaliyet gösterirler. Belirli bir paydaş kitlesini çekmek ve bundan gelir elde etmek için (giriş ücreti veya platformda gerçekleştirilen işlemlere ilişkin ücret) sunulmaktadırlar. Bahsedilen ağ etkisi nedeniyle, başarılı bir platformun sahibi veya operatörü, platformdan önemli miktarda gelir elde etme konusunda güçlü bir fırsata sahiptir. Platforma ne kadar fazla paydaş çekilirse, bu paydaşlar için platform o kadar çekici olur ve platformu kullanmak için ödeme yapma istekleri de o kadar güçlü olur. Daha da önemlisi, başarılı bir platform oluşturulduktan sonra rakip platformların yerleşik şirketten pazar payı kazanması gittikçe zorlaşmaktadır. Platform işletmeleri "kazanan her şeyi alır" işletmeleridir ve çoğu zaman oligopolistik veya tekelci pazar yapılarına yol açarlar.<sup>79</sup>

Ticari olmayan dijital platformlar da mevcuttur. Ticari olmayan platformların arkasındaki itici güç genellikle Wikipedia gibi platformlar oluşturmak için yeterli ivme kazanan bir taban hareketidir. Hükümetler ayrıca piyasa başarısızlığının üstesinden gelmek ve bir kamu hizmeti olarak bir platform sağlamak amacıyla ticari olmayan bir

---

<sup>77</sup> George, É. (Ed.),2020: xv

<sup>78</sup> Siemens, 2016:4

<sup>79</sup> Siemens,2016:5

platforma da sponsor olabilir; ancak bunun gerçekten başarılı olan çok az örneği vardır.<sup>80</sup>

Dijital platformlar daha özel anlamında, internet hizmetlerinin ve donanımlarının mevcut olduğu her yerde ve her zamanda kullanıcılara video sağlayan isteğe bağlı video servislerini (VOD - Video On Demand) ifade etmektedir. Tüketicilerin abonelik ücreti ödediği ve hizmet sağlayıcının içerik listesine geçici süreli bir indirim veya akış şeklinde erişim sağladığı servisler (SVOD - Subscription Video On Demand), ücretsiz isteğe bağlı video, (FVOD - Free Video on Demand) ve tüketicilerin reklam verenler tarafından desteklendiği için ücretsiz olarak izleyebildikleri reklamlı isteğe bağlı (AVOD Advertisement based Video on Demand) modeli gibi farklı iş modelleriyle faaliyet görebilmektedirler.<sup>81</sup> Bu tez kapsamında dijital platform iş modelinden bağımsız olarak isteğe bağlı video servislerini ifade etmektedir.

2021 yılı itibarıyla dünyada önde gelen isteğe bağlı video servisleri, kuruluş tarihleri ve abone sayıları Şekil 2.10'da yer almaktadır.

Dijital Platform	Kuruluş Tarihi	Toplam Abone Sayısı	Hizmet Verdiği Coğrafya
Netflix	Nis.98	213 milyon	Tüm Dünya
Amazon Prime Video	Eyl.06	204 milyon	Tüm Dünya
Disney +	Kas.19	118 milyon	Amerika, Kuzey ve Batı Avrupa, Asya Pasifikte'ki Bazı Ülkeler
Apple TV+	Kas.19	40 milyon	Tüm Dünya
HBO Max	May.20	70 milyon	Amerika, Karayipler ağırlıklı olmak üzere 61 bölge
Paramount +	May.21	48 milyon	Amerika ve Avusturalya

Şekil 2.10 Dünya'da önde gelen isteğe bağlı video servisleri

Kaynak: Chalaby, J.K., 2023:60

Bu çerçevede gerek öncü olması gerekse pazar lideri olması açısından Netflix'in isteğe bağlı video servisleri özel bir yeri olduğu söylenebilir. Daha önce bahsedildiği gibi dijital platformlar oligopolistik yapılardır bu tür yapılarda "kazanan her şeyi alır" ilkesi geçerlidir.

<sup>80</sup> Siemens,2016:5

<sup>81</sup> European Audiovisual Observatory,2022:5

Netflix, 1997 yılında Reed Hastings ve Marc Randolph tarafından, kullanıcıların web siteleri üzerinden talepte bulunduğu ABD merkezli bir DVD kiralama servisi olarak kurulmuştur. 1999 yılında Netflix, aylık abonelik modeline geçerek aboneler, belirli bir aylık ücret karşılığında sınırsız sayıda kiralama yapabilmesine imkân tanımıştır. 2007 yılında Netflix, ABD'de video akış hizmetlerine başlamıştır.<sup>82</sup> Bu tarih Amazon Prime'dan bir yıl sonradır ve söz konusu iki firmanın dominasyonun temellerinde öncü olmalarının önemli payı olduğu söylenebilir.

Netflix DVD kiralama şirketi olarak kurulduğunda Amerika'da DVD kiralama şirketi olarak 1985 kurulmuş olan Blockbuster firması göstermekteydi. Blockbuster 1990'larda hızla büyümekteydi. Netflix'in erken dönemiyle kıyaslandığında 2000 yılında Netflix'in 350 çalışanı varken Blockbuster'ın 60.000 çalışanı ve 9.000 mağazası bulunmaktaydı. Sektördeki bu durumu kuruculardan Randolph "Onlar Golyat'tı. Biz Davut." Olarak ifade etmektedir.<sup>83</sup>

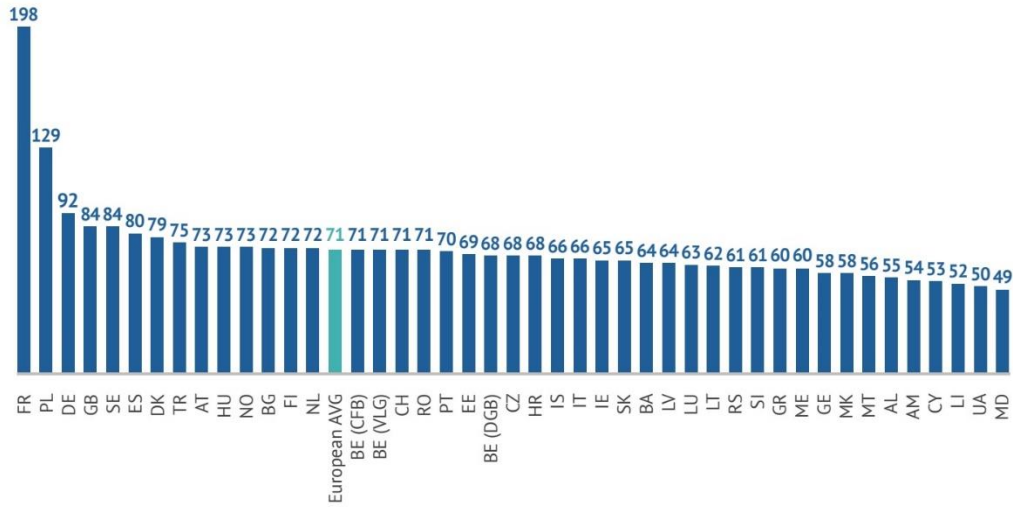
Bahsedilen küresel dominasyonun yanında Avrupa'da Amerika'dan farklı yönelim olduğu görülmektedir. Önde gelen ücretli televizyon kanallarının yayıncıları, ücretli görsel işitsel hizmeti aboneliklerinin Avrupa'daki pazarın yüzde 80'den fazlasını oluşturmaktadır. Genel olarak saf isteğe bağlı video servislerinin aksine, Avrupa destekli yayıncıların aynı zamanda ödemeli televizyon (pay TV) segmentinde de aktif olma eğiliminde olduğu görülmektedir. Bu segmentten sağlanan gelir, ücretli görsel işitsel hizmetlerine aboneliklerinin yarısıdır. Tam tersine, saf isteğe bağlı video platformları, ABD'de ücretli görsel işitsel hizmeti aboneliklerinin yüzde 70'ini oluşturmaktadır.<sup>84</sup> Avrupa ülkelerinde isteğe bağlı video hizmeti sunan platformların sayısı Şekil 2.9'da yer almaktadır. Fransa'da 198'le lider konumdadır. Ülkelerin çok parçalı servis sayıları ile parçalı yapısı dikkat çekmektedir.

---

<sup>82</sup> Schmidt, G. B.,2020:2

<sup>83</sup> Randolph, M., 2020:2011

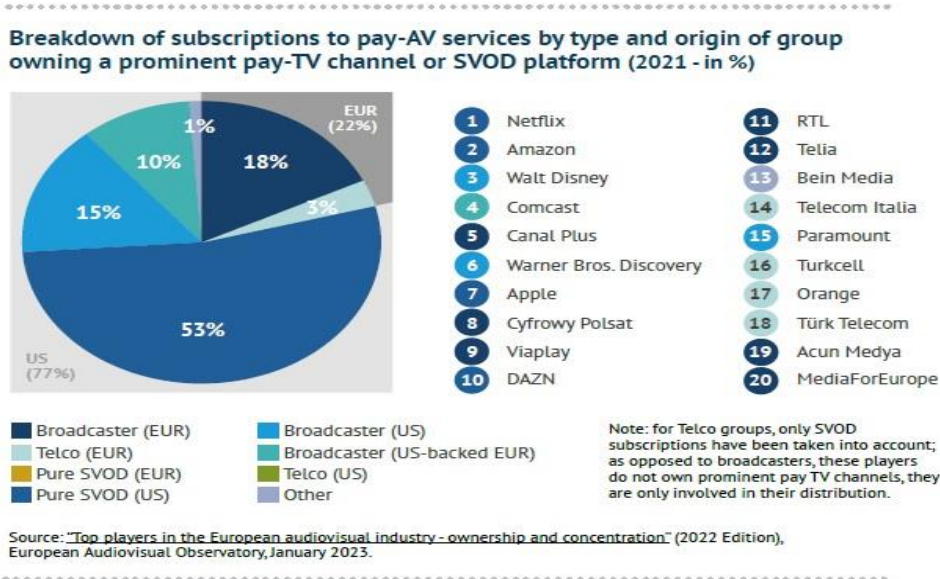
<sup>84</sup> European Audiovisual Observatory, 2023: 54



Şekil 2.11. Ülkelerin isteğe bağlı video platformu sayıları

Kaynak: European Audiovisual Observatory, 2023: 18

Şekil 2.12’de yer alan Avrupa’daki ödemeli servislerin dökümünde her ne kadar servis sayısındaki parçalı yapıya karşın ekonomik hacimden yüzde 53’ünü Amazon ve Netflix’in aralarında bulunduğu Amerikan firmaları kapsamaktadır. Avrupa firmaları ise ekonomik hacmin yüzde 18’ini kapsamaktadır.



Şekil 2.12. Ödemeli video servislerinin dökümü

Kaynak: European Audiovisual Observatory, 2023: 20

Söz konusu ekonomik yapının içerik tarafına bakıldığında, 2021 yılı itibarıyla Avrupa’da toplam 1.328 film ve 14.858 saat kurmaca TV içeriği üretildiği



görülmektedir. 2020 yılına kıyasla proje sayısında %7 ve toplam sürede %4 artış gerçekleşmiştir. TV içerikleri incelendiğinde son yıllarda daha 3 ila 13 bölümlük daha kısa formattaki dizilere olan ilginin arttığı görülmektedir. Söz konusu formatlar 2021'de üretilen her beş içerikten üçünü oluşturmaktadır. Bu oran 2015'ten bu yana %72'lik bir büyüme anlamına gelmektedir. Bu doğrultuda, sezon başına ortalama bölüm sayısı 2018'de 9,4'ten 2021'de 8,6'ya düşmüştür. Ayrıca, bölüm başına ortalama süre de azalmaktadır. 2015'te bölüm başına ortalama süre 46 dakika iken 2021'de 38 dakikadır. Sezon başına 3 ila 13 bölümlük dizilerin sayısındaki artış, yıllık portföy içinde yeni dizilerin ağırlığının daha da artmasına neden olmuştur. 2021 yılında üretilen tüm TV dizilerinin yaklaşık yarısı yeni projelerden oluşmaktadır. (2020'de bu oran yüzde 4'tü).<sup>85</sup>

Avrupa internet üzerinden yayın pazarı, 2020'deki büyük sıçramanın ardından, daha yavaş da olsa, 2021'de büyümesini sürdürmüştür. 2020'de yüzde 40 olan büyüme oranı 2021'de yüzde 32 olarak gerçekleşmiştir. 27 AB ülkesinde isteğe bağlı video hizmetleri, 10,7 milyar Euro tüketici geliri elde etmiştir. (Yıllık bazda yüzde 34 büyüme). Abonelik söz konusu olduğunda büyüme hızındaki azalma daha da belirginleşiyor. 2020'de Avrupalı tüketiciler 47,9 milyon yeni abonelik daha alırken (yıllık bazda yüzde 41 artış), 2021'de ise yalnızca 25,2 milyon yeni abonelik alınmıştır (yıllık bazda yüzde 15 artış). Avrupa'da 2021 yılında Avrupalı tüketiciler tarafından toplamda 189,3 milyon isteğe bağlı hizmetleri aboneliği alınmıştır.<sup>86</sup>

Daha önce de belirtildiği gibi küresel eğlence endüstrisi hızlı bir değişim sürecinden geçmektedir. Bugün çok geniş bir alanı kapsayan dijital platformlar ile küresel izleyici kitlesinden bahsedilebilmektedir. Önceden film endüstrisinde Hollywood, yerel pazarlara hitap eden yerel film endüstrileri (“yerel için yerel” üretim) tarafından da desteklenerek küresel çapta Şekil 2.13'te şematize edildiği gibi hakimiyet kurmuştu.<sup>87</sup>

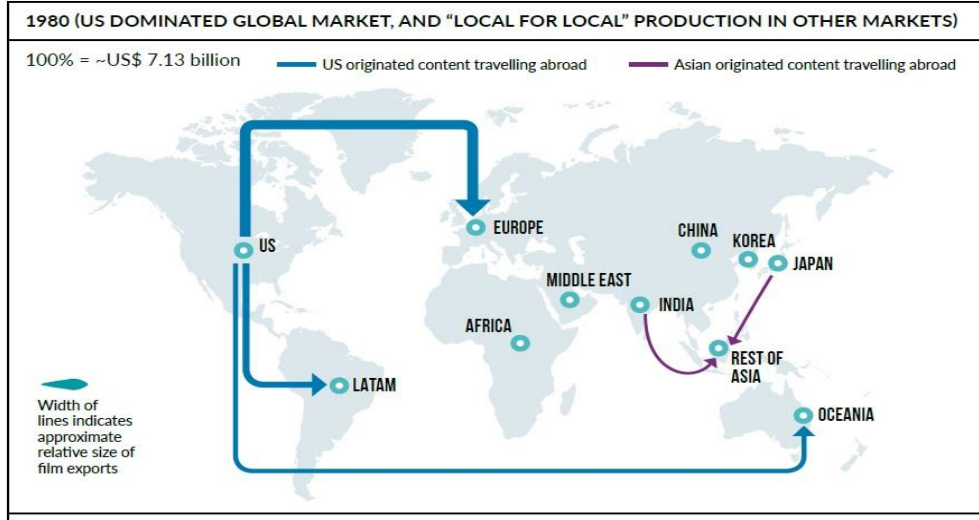
---

<sup>85</sup> European Audiovisual Observatory, 2023: 18

<sup>86</sup> European Audiovisual Observatory, 2023: 18

<sup>87</sup> AlphaBeta,2018:25

## THE FLOW OF CONTENT IN THE FILM INDUSTRY IS CHANGING RAPIDLY, WITH VOD ENABLING LOCAL CONTENT TO GO GLOBAL

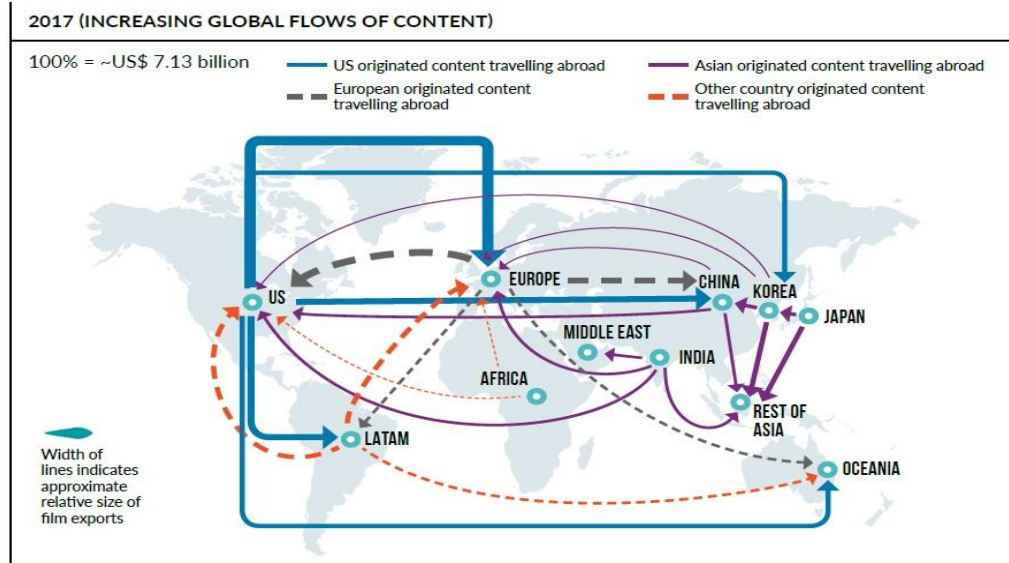


Şekil 2.13. Film endüstrisinde 1980 yılında içerik akışı

Kaynak: Alpha Beta, 2018:25

Ancak, bugün küresel film endüstrisi çok farklı görünmektedir. Çeşitli ülkelerden yerel içerik küresel izleyicilere ulaşmaktadır. Bu durum Asya içeriği için giderek daha fazla etkili olmaktadır. Asya'da üretilen içerik, dış pazarlarda son derece popüler hale gelebilmektedir. Örneğin, "PK", "Dangal" ve "3 Idiots" gibi birçok Hint filmi, yurt dışında toplam gişe gelirlerinin yüzde 30'undan fazlasını elde etti. Bu arada, Çin film ihracatı, dizi ve filmlerin geleneksel Asya pazarlarının yanı sıra Avrupa, Kuzey Amerika ve Afrika'da izleyici kazanmasıyla hızla büyümektedir. Küresel olarak beğenilen Güney Kore film endüstrisi, başta ABD'de olmak üzere tüm dünyada büyümeyi sürdürmektedir.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> AlphaBeta,2018:25



Şekil 2.14. Film endüstrisinde 2017 yılında içerik akışı

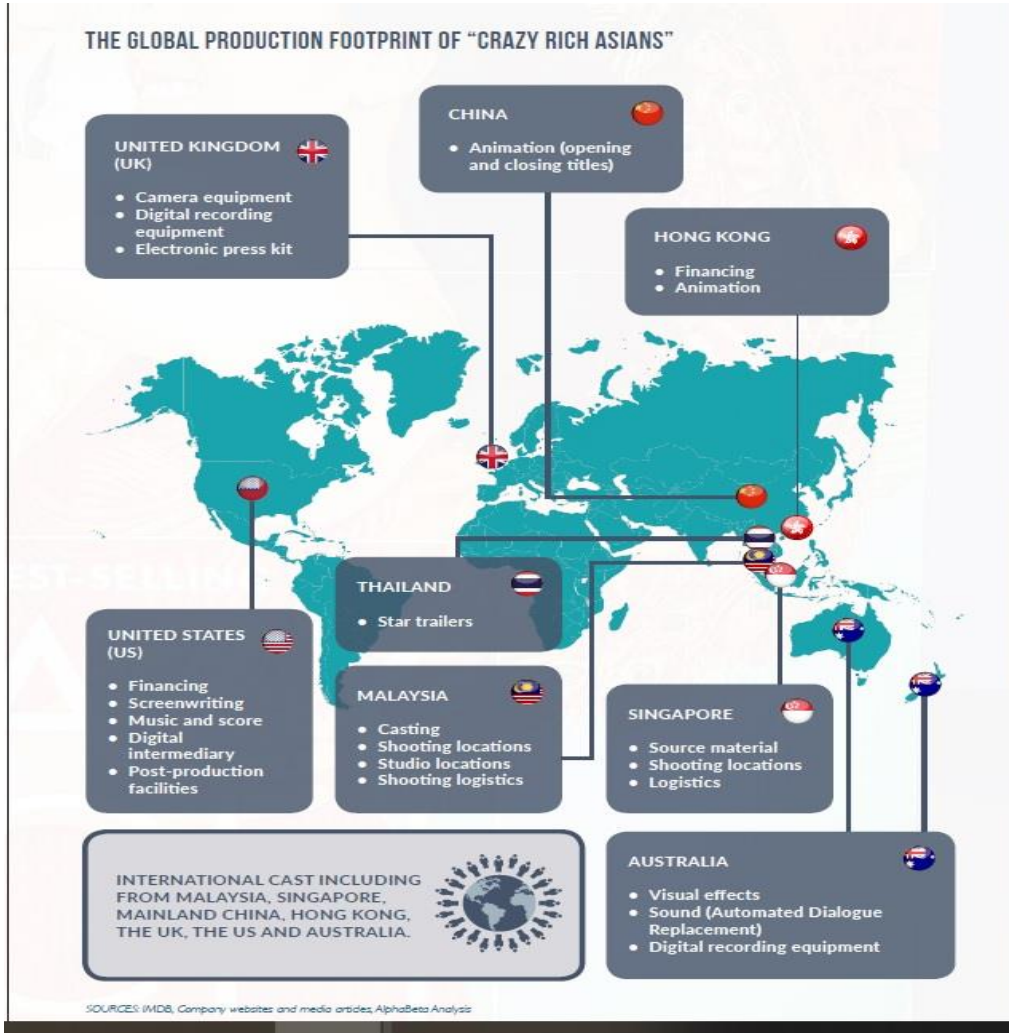
Kaynak: AlphaBeta,2018:25

Ekonomik dominasyon bir yana Netflix'in içerik açısından yerelliği ve çeşitliliği barındırmaktadır. Medya şirketlerinden lisanslanan medya içerik koleksiyonlarının yanında Netflix Original ibaresi altında Netflix için oluşturulan orijinal içerik her geçen gün artış göstermektedir. Amerika Birleşik Devletleri dışında yapılan programlardan birçoğu, Amerika Birleşik Devletleri'nde Netflix için özel olarak lisanslanmış ve siteye eklenmiştir. Netflix'te mevcut olan içerik, farklı ülkeler ve bölgeler için farklı lisans anlaşmalarından kaynaklanan farklılıklar nedeniyle ülkeden ülkeye değişmektedir.<sup>89</sup>

Ayrıca, bu küresel etkileşimin tüm değer zinciri boyunca geliştiği görülmektedir. 2018 yılında yapımı tamamlanan "Crazy Rich Asians" dünya çapında 164 milyon ABD dolarının üzerinde hasılat elde ederek büyük bir ticari başarı göstermiştir. Singapur'da geçen film, Malezya ve Singapur'da birçok farklı yerde çekilmiştir. Malezya, Singapur, Çin, Hong Kong, Birleşik Krallık, ABD ve Avustralya olmak üzere birçok farklı ülkeden oyuncu kadrosuna sahiptir. Prodüksiyon, yerel destekle ABD merkezli Asyalı film yatırım grubu Ivanhoe Pictures tarafından yönetilmiştir. Bunun yanında, oyuncu kadrosu Kuala Lumpur merkezli Biscuit Films, ses sahneleri Johor bölgesindeki Pinewood Iskandar Malaysia Studios ve lojistik de Singapur merkezli Infinite Studios tarafından yönetilmiştir. Post- prodüksiyon hizmetleri, Method

<sup>89</sup> Schmidt, G. B.,2020:2

Studios'un Melbourne Avustralya'daki ekibi tarafından sağlanmıştır. Los Angeles, Hong Kong ve Şangay merkezli yU+co, kapanış jeneriği ve post prodüksiyon sağlamıştır. Film için Dijital Kayıt ekipmanı, Londra Los Angeles ve Wellington merkezli Codex Digital tarafından sağlandı. Filmin küresel çapta değer zinciri Şekil 2.15' de görülmektedir.<sup>90</sup>



Şekil 2.15. Crazy Rich Asians içeriğinin küresel prodüksiyon ayak izi

Kaynak: AlphaBeta,2018:41

Deloitte'in televizyon sektörü projeksiyonlarına göre dijital platformların büyümesiyle birlikte gelişmesiyle göre dikey entegrasyon sonucunda üretim yapısının içerik sahipleri ve platform sahipleri olarak iki kutba ayrılacağı öngörülmektedir. Söz konusu üretim yapısı içinde dört farklı senaryo öngörülmektedir. Bu senaryolar kabaca içerik sahiplerinin dominant olacağı veya platform sahiplerinin dominant olacağı; yerel

<sup>90</sup> AlphaBeta,2018:41

aktörlerin dominant olacağı veya küresel aktörlerin dominant olacağı senaryolardır. İlk senaryo yerel platform sahiplerinin dominant olacağı senaryodur. Bu senaryo çeşitlilik içinde kayboluş olarak özetlenmiştir. Bu senaryoya göre sektörde hiçbir dominant aktör olmayacaktır ve her biri yerel aktörler olan platform sahipleri sektörü belirleyecektir. İkinci senaryo küresel süpermarket senaryosudur. Bu senaryoya göre küresel platform sahipleri dominant olacaktır. Üçüncü senaryo yerel içerik sahiplerinin dominant olacağını öngörmektedir. Bu senaryo yayıncıların intikamı olarak adlandırılmıştır. Senaryoya göre yayıncılar dijital dönüşümü gerçekleştirecek ve içerik sahiplerinin dominasyonunda varlıklarını sürdürecektir. Son senaryo içerik finali olarak adlandırılmıştır. Bu senaryoya göre içerik sahipleri doğrudan izleyiciye ulaşacak mekanizmalar geliştirip sektörde küresel dominasyon kuracaktır.<sup>91</sup>

Netflix, daha önce sözü edilen büyük veri, yapay zekâ gibi dijital ekosistemin unsurlarından faydalanarak müşteri verilerini üretim süreçlerinde kullanmaktadır. Netflix'in ilk büyük çaplı Netflix Originals projesi House of Cards dizisi bu yaklaşımla üretilmiştir. Kullanıcı verileri üzerinden karakterler, oyuncular, dramatik anlatı yapısı gibi unsurları incelenmiş ve David Fincher'ın yönetmenliğini yapacağı, Kevin Spacey'in başrolde oynayacağı, BBC politik dizileri tarzında bir yapımın tüm dünyada ilgi göreceğini tespit edilmiştir. Sonrasında proje sipariş edilmiş projenin tanıtımını 17 farklı afişle gerçekleştirmiş. Kevin Spacey hayranları, David Fincher hayranları, güçlü kadın karakter sevenler vs. gibi müşteri gruplarına ilgi alanlarına özel olarak tasarlanmış afişler gösterilmiştir.<sup>92</sup>

## 2.5. Türkiye'de Televizyonun Gelişimi

Türkiye'de televizyonun tarihi, yaygın kanının aksine 1960'lı yıllarda Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) kurulmasından da öncesine dayanmaktadır. 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin (İTÜ TV) stüdyolarında ilk TV yayımına başlanmıştır.<sup>93</sup> Türkiye'de televizyon yayıncılığı için ilk ciddi adım 1955 yılında Matbuat Müdürlüğü Televizyon Araştırma Dairesi tarafından atılmıştır. Bu dönemde, Türkiye'nin televizyon yayın sistemini kurmak üzere aday olan yabancı şirketlerin

---

<sup>91</sup> Boehm, K. ve ark., 2018:22-24

<sup>92</sup> Finn,E.,2020:130-131

<sup>93</sup> Kaptan ve Algan, 2020:4

başvuruları değerlendirmeye alınmıştır. 1960 yılına kadar 17 büyük firma televizyon sistemi kurmak için hükümete başvuruda bulunmuştur. Ancak 1960 askeri darbesinden sonra bu proje askıya alınmıştır.<sup>94</sup>

Türkiye'de halkın televizyona ilgisi 1960'lı yıllardan sonra da devam etmiştir. Halkın yoğun ilgisine rağmen, Türkiye'nin Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda eğitim ve ulusal bütünlüğün sağlanması amacıyla televizyon yayıncılığı yerine radyonun kullanılmasına odaklanılmıştır.<sup>95</sup> Televizyon konusunda ise teknoloji ve maliyetlerdeki değişimlere göre ekonomimizi zorlamayacak şekilde ele alınabileceği belirtilmiştir.<sup>96</sup> İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda ise ilk televizyon ağının kurulmasına karar verilmiştir.<sup>97</sup>

1961 Anayasası'nda, radyo ve televizyonun kamuoyu oluşturmadaki rolünün daha iyi anlaşılmasıyla yeni bir yaklaşım benimsenmiştir. 1961 Anayasası'nda radyo ve televizyon yayıncılığı sorumluluğunun özerk bir kamu kuruluşuna verilmesi öngörülmüş ve televizyon yayıncılığı bir kamu hizmeti olarak ele alınmıştır. 1961 Anayasası'nın "Radyo ve televizyonun idaresi ve haber ajansları" başlıklı 121. maddesi ile televizyon Türk Anayasasında da yerini almıştır. Söz konusu hüküm 1961 Anayasasının ilk metninde "Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde, kanunla düzenlenir. Her türlü radyo ve televizyon yayımları, tarafsızlık esaslarına göre yapılır. Radyo ve televizyon idaresi, kültür ve eğitime yardımcı görevinin gerektirdiği yetkilere sahip kılınır. Devlet tarafından kurulan veya Devletten malî yardım alan haber ajanslarının tarafsızlığı esastır." şeklindedir.<sup>98</sup> Söz konusu madde 1971 değişiklikleri ile yeniden ele alınmıştır.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Kuyucu, M.,2015: 44

<sup>95</sup> Devlet Planlama Teşkilatı, 1963: 403

<sup>96</sup> Devlet Planlama Teşkilatı, 1963:384

<sup>97</sup> Devlet Planlama Teşkilatı, 1968: 589

<sup>98</sup> 1961 Anayasası

<sup>99</sup> 1971 yılında 121. Madde başlığı aynı kalmak üzere "Radyo ve televizyon istasyonları, ancak Devlet eliyle kurulur ve idareleri tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde kanunla düzenlenir. Kanun, yönetim ve denetimde ve yönetim organlarının kuruluşunda tarafsızlık ilkesini bozacak hükümler koyamaz. Her türlü radyo ve televizyon yayımları, tarafsızlık esaslarına göre yapılır. Haber ve programların seçilmesinde, işlenmesinde ve sunulmasında ve kültür ve eğitime yardımcı görevinin yerine getirilmesinde Devletin ülkesi ve milletiyle bütünlüğünün, insan haklarına dayanan millî, demokratik, lâik ve sosyal Cumhuriyetin, millî güvenliğinin ve genel ahlâkın gereklerine uyulması, haberlerin doğruluğunun sağlanması esasları ile organların seçimi, yetki, görev ve sorumlulukları kanunla düzenlenir. Devlet tarafından kurulan veya Devletten malî yardım alan haber ajanslarının tarafsızlığı esastır." şeklinde değiştirilmiştir.

1964 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Genel Müdürlüğü'nün kurulmasının<sup>100</sup> ardından, 31 Ocak 1968'de ulusal çapta televizyon yayını resmen başlamıştır. 1964 ila 1972 yılları arasında TRT özerk bir kamu kurumu olarak konumlanmıştır. Öncelikle 1971 yılında Anayasa değişikliği ve sonrasında Anayasa değişikliğini takiben 1972 yılında TRT Yasası'ndaki değişikliklerle "tarafsız kamu tüzel kişisi" olarak tanımlanan TRT'nin özerkliği kaldırılmıştır.<sup>101</sup>

Türkiye'de 1968 yılında başlayan televizyon yayınları, 1971 yılında büyük bir gelişme göstererek ülke geneline hızla yayılmıştır. İlk yıllarda televizyonun sosyalleşme sürecinde katalizör etkisi vardı. Televizyonlu ailelerin sayısının az olması nedeniyle önemli programların yayınlandığı günlerde televizyonlu aileleri ziyaret etmek ve onlarla birlikte program izlemek yaygın bir davranıştı. "Tele-ziyaretler", televizyondaki konu adreslerine göre farklı alanlarda tartışılan, programlara yapılan yorumları gündeme getirmiş, böylece bireyler arası ve grup içi (aile, bölge vb.) iletişimi güçlendirmiştir.<sup>102</sup>

TRT'nin yayın tekeli, 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra da korumuştur. 1982 yılına kadar siyah beyaz olarak devam eden televizyon yayıncılığı, 1984 yılından sonra renkli yayına dönüşmüştür. TRT Yönetim Kurulunun 15 Ocak 1985'te yaptığı toplantıda ikinci bir kanalın kurulmasına karar verilmiştir. Bu kararın ardından 6 Ekim 1986'da TRT 2 renkli olarak yayına başlamıştır. TRT 2, TRT 1'den farklı bir yayın anlayışına sahip olarak kurulmuştur. O dönemler, TRT'nin yayıncılıktaki temel amacı sanat, edebiyat, sinema, tiyatro ve müzik programları gibi kültür-sanat programları aracılığıyla toplumun kültür düzeyini yükseltmekti.<sup>103</sup>

TRT'nin ilk içerikleri haberler, hava durumu tahminleri, belgeseller ve müzik programlarından oluşmaktaydı. TRT'de yayınlanan ilk televizyon dizisi, Osmanlı oyun yazarı ve gazeteci Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı eserinden uyarlanan ve Şubat 1968'de canlı yayınlanan tiyatro eseridir. Bugünkü anlamda ilk televizyon dizisi 1974 yılında yayınlanan Kaynanalar adlı yerli komedi dizisidir. 2004 yılına kadar 30 yıl süren Kaynanalar, Türk televizyon tarihinin en uzun soluklu dizisi olarak kabul edilmektedir. Bir yıl sonra Türk roman uyarlaması Aşk-ı Memnu, TRT'de ilk mini dizi olarak

---

<sup>101</sup> Canoruç, M.Ş., 2009:301

<sup>102</sup> Kuyucu, M., 2015: 45

<sup>103</sup> Kuyucu, M., 2015: 46

yayımlanmıştır. TRT kuruluşundan itibaren yerel televizyon programcılığını üstlenmiştir. Televizyon içeriğinin ulus-ötesileşmesi 1970'lerde ve 1980'lerde Charlie'nin Melekleri (Charlie's Angels, 1977–1981), Dallas (1980), Şahin Tepesi (Falcon Crest -1981) ve Köle Isaura (Isaura: The Slave Girl) gibi dünya çapında popüler olan Amerikan ve Latin Amerika dizilerinin ithal edilmesiyle başlamıştır. İlk suç dizileri de 1970'lerde ithal edilmiştir. Kaçak (1974–1977]), Komiser Columbo (Columbo [1975–1976]), Tatlı Sert (The Avengers [1975–1978]), Magnum (Magnum P.I. [1986]) ve Mavi Ay (Moonlighting [1985–1989]) gibi diziler Türk izleyici tarafından çok sevilmiştir.<sup>104</sup>

1990'larda neo-liberal ekonomi politikaları kamu yayıncılığında büyük değişikliklere yol açmış olup e bu durum televizyon içeriğini etkilemiştir. 1990 yılında İsviçre merkezli bir uydu medya şirketinin Magic Box Inc. adını almasıyla Türkiye, Almanya'dan uydu aracılığıyla Türkçe yayına izin vererek özel yayıncılığa uyum sağlayan ilk devletlerden biri olmuştur. Sonrasında İş adamı Cem Uzan ve dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın büyük oğlu Ahmet Özal ile birlikte Star 1 adında Anayasaya aykırı bir TV kanalı açmıştır.<sup>105</sup> Kanal, Türkiye'de kısa sürede çok popüler hale gelmiştir. 1990'ların başında TRT'nin fiili yayıncılık tekelini kaybetmesine rağmen hem TRT hem de devlet yetkilileri Magic Box ve Star 1'i görmezden gelmiştir. Ancak Magic Box ulusal futbol maçlarının dağıtım haklarını aldığında TRT reklam gelirlerini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Magic Box, yasadışı statüsüne rağmen Star 1'in büyük başarısının ardından Türkiye ve Avrupa'da Türkçe konuşan izleyicilere hitap etmek amacıyla ikinci eğlence kanalı olan Tele On'u hayata geçirmiştir. 1992 yılında Magic Box'a benzer şekilde, HBB TV, Kanal 6 ve Fransa'dan yayın yapan Show TV gibi Türk televizyon kanalları da yayın hayatına başlamıştır. Aynı yıl özel radyo istasyonları da devletin radyo tekelini kırarak yasa dışı yayın yapmaya başlamıştır.<sup>106</sup> Bu nedenle, Türkiye'nin ilk özel televizyon ve radyo istasyonları bir süre bir süre belirsizlik ve karmaşa içinde yayınlarını sürdürmüşlerdir.<sup>107</sup> Temmuz 1993'te Meclis, özel radyo ve televizyon istasyonlarına yayın izni vermek amacıyla anayasayı değiştirmiştir. Bu, Türkiye'de televizyonun

---

<sup>104</sup> Kaptan ve Algan, 2020:4

<sup>105</sup> Yengin,H., 1994'den aktaran Özçağlayan, M.,2000:45-46

<sup>106</sup> Özçağlayan, M.,2000:47-48

<sup>107</sup> Sarmaşık, J., 1994:119



gelişmesinde yayıncılıktaki devlet tekelinin resmen sona ermesiyle bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Yayıncılıktaki devlet tekelinin resmen sona ermesinden kısa bir süre sonra, 1994 yılında Türkiye'nin ilk paralı televizyon sağlayıcısı Cine5 faaliyete geçmiştir. Cine5, 2011 yılında Katar devleti tarafından finanse edilen Al Jazeera Media Network'e satıldı. Satın almanın ardından kanal Al Jazeera Türk adını aldı ve 2014 yılında Türkçe haber sitesi yayınlamaya başladı ancak hiçbir zaman TV'de yayına başlamadı. Al Jazeera Türk'ün dijital operasyonları 3 Mayıs 2017'de durduruldu. Yayıncılığın merkezden uzaklaşması ve neo-liberalizm dalgası sonucunda Doğan Holding, Çalık Holding, Doğu Grubu, Demirören Grubu gibi bankacılık, finans, turizm, otomotiv sanayi, inşaat ve enerji alanlarında yatırımları olan büyük holdingler ortaya çıktı. Söz konusu holdingler büyük ana akım televizyon istasyonlarına sahip olarak Türk medya ortamına hâkim olmuştur.<sup>108</sup>

Türk televizyon endüstrisi, dizileri ve diğer TV formatları 1990'ların sonlarında ihraç etmeye başlamıştır. Ancak, Gümüş, Binbir Gece ve Muhteşem Yüzyıl gibi dizilerin yayımlandığı 2000'li yılların başına kadar önemli bölgesel ve küresel başarı elde edildiği söylenemez. Muhteşem Yüzyıl 100'den fazla ülkeye satılmıştır.<sup>109</sup> İhraç edilen ilk Türk dizisi Deli Yürek, korsan yayını engellemek ve yabancı pazarların Türkçe içeriği yasal olarak satın alabileceği bir ortam yaratmak amacıyla 1997 yılında bölüm başına 30 dolara Kazakistan'a satıldı.<sup>110</sup> Aslında, televizyon içeriğinin büyük bir kısmı hala rekabetçi iç pazar için üretilmektedir. TV dizilerinin yarısından fazlası düşük reytingler nedeniyle ilk sezonları bitmeden iptal edilmektedir.<sup>111</sup> Bu nedenle, sektör, ülke çapında beklentiyi karşılamayan ve yüksek üretim maliyetlerine sahip programlar için dış pazarları alternatif bir kazanç kaynağı olarak görmektedir. 2017 yılında 70 farklı diziden yalnızca 10'u uluslararası pazarlara satıldı ve bunların yalnızca yarısı uluslararası alanda başarılı olmuştur.<sup>112</sup>

1990'ların sonunda ve 2000'lerin başında büyük şirketler karlarını artırmak, çok kanallı pazara hâkim olmak ve rekabet avantajı elde etmek için dijital platformlar kurmaya başladı. Türkiye'nin en önde gelen dijital platformlarından biri, 1999 yılında Çukurova Holding tarafından hayata geçirilen ve spor, belgesel ve sinema içerikleri sunan

---

<sup>108</sup> Kaptan ve Algan, 2020:6

<sup>109</sup> Bhutto, 2019

<sup>110</sup> Algan, E., 2019:446

<sup>111</sup> Deloitte; 2014: 17

<sup>112</sup> Vivarelli, 2017'den aktaran Kaptan ve Algan, 2020:9-10

Digitürk'tür. Digitürk, 2016 yılında Al Jazeera'nin de sahibi olan Katar merkezli beIN Media Group tarafından satın alınmıştır. Yaygın olarak kullanılan bir diğer dijital platform olan Doğan Holding'e ait D-Smart ise 1999 yılında kurulmuş ve Discovery HD, Kanal D HD, Star TV HD, EuroSports HD gibi yeni televizyon kanallarını hizmete sunmuştur.<sup>113</sup> Kablolu yayın sistemi, 1991 yılında eski bir Türk telekomünikasyon şirketi olan Türk Telekom tarafından başlatılmıştır. Dijital televizyonun yanı sıra televizyon hizmetlerinin de yaygınlaşmasıyla birlikte Türkiye'de önemli bir kablolu yayın aboneliği tabanı da bulunmaktadır. 2005 yılında Türk Telekom'un özelleştirilmesi nedeniyle kablolu yayın sistemi devlet kuruluşu Türksat'a devredilmiştir. Kablolu televizyon sektöründe tekel olan Türksat, “Kablo TV ağı üzerinden çalışan, sistem sinyallerinin sıkıştırılıp kodlandığı ve dekode modülü ve akıllı kart aracılığıyla izlendiği Türkiye'nin ilk ve tek kablolu dijital TV Platform sistemidir. Kablo TV yayıncılığı televizyon izleyicilerine analog ve dijital yayın imkânı sunmaktadır. Dijital kablolu TV sistemi Teledünya, 2008 yılından bu yana hizmet vermektedir. 2015 yılı itibarıyla Türkiye'de 1,2 milyon kablolu TV aboneliği bulunmaktadır (Türkiye Kablo TV aboneleri 2017). 2016 yılında Teledünya'nın markası Kablo TV olarak değiştirildi.<sup>114</sup>

### **2.5.1. Türkiye’de Televizyonun Dijitalleşmesi**

Televizyonun dijitalleşmesine paralel olarak karasal yayın yapan televizyon kanalları ait, canlı program yayınlamak ve orijinal dizileri yayınlamak için web siteleri kurulmuştur. İlk etapta bu siteler programların yayını kaçırarak izleyicilerin programı internette izlemesi için kullanılmaktaydı. Başka bir deyişle internet, televizyon yayınının yerine kullanılmıştır. Ayrıca, bu siteler televizyon programlarının ve dizilerinin “sansürlü” versiyonlarını da yayınlıyordu. Bu şekilde İnternet, ana akım televizyonda yayınlanamayan içeriklerin akışı için bir kaçış platformu olarak kullanılmıştır. Bu platformların orijinal web dizilerine olan ihtiyacı arttıkça, televizyon dizilerinin dağıtımını, isteğe bağlı video eğilimine yaklaşılmaya başlamıştır. Bu eğilim ilk olarak YouTube'da yayınlanan düşük bütçeli dizilerle kendini göstermiştir. Daha sonra YouTube'da dağıtılmak üzere dizi yapımı yaygın bir eğilim haline geldi. Bu

---

<sup>113</sup> Büyükbaykal, 2011: 26

<sup>114</sup> Telkoder,2016:18

eğilimin ilk olarak Otisabi (2013) ile başlayıp 2016'da Sıfır Bir ile devam ettiği söylenebilir. Söz konusu diziler YouTube'da büyük ilgi görmüştür.<sup>115</sup>

Dünya'da olduğu gibi Türkiye'de de televizyonun dijitalleşmesinde Netflix'in önemli bir dönüm noktası olduğu görülmektedir. Küresel genişleme stratejisi doğrultusunda Türkiye'de 2016 yılında faaliyete geçen Netflix küresel ölçekte sunduğu içeriklerin yanı sıra yayınlanmış Türk içeriklerinin lisanslayarak platform müşterilerine sunmuştur. Netflix'in müşterilerine orijinal yerel içerik sunmasının yanı sıra, platform bünyesindeki içerikler için Türkiye'ye özel reklamlar, tanıtımlar kullanmaktadır. Bu çerçevede Netflix'in hem içerik açısından hem de tanıtım açısından yerel unsurlardan faydalandığı görülmektedir.<sup>116</sup>

Blu TV de Netflix ile aynı dönemde 2016 yılında yayına başlamıştır. 2017 yılında ilk orijinal yapımı Masum platformda yayımlanmıştır. Yaşamayanlar, Bartu Ben, Bozkır, 7 Yüz, Dudullu Postası, Sahipli, Yeşilçam Blu TV'de sunulan içeriklerden bazılarıdır. Daha önce YouTube'da Adana Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana'da Blu TV'de yayımlanmıştır. Blu TV'nin Türkiye'de Netflix'e ciddi bir rakip olduğu görülmektedir.<sup>117</sup> Blu TV, Aralık 2023'de Warner Bros-Discovery'e satılmasıyla Netflix'in yerli rakibi de küreselleştiği söylenebilir<sup>118</sup>. Böylece Netflix, Amazon, Disney+'ın ardından Warner Bros-Discovery Türkiye içerik pazarında faaliyet gösteren giren bir diğer küresel oyuncu olmuştur.

Geçtiğimiz 10 yılda Türk dizilerinin tema ve tür açısından şahsına münhasır dinamiği ve kimyası olduğunu söylenebilir. Söz konusu dinamik, karma tür ve temalara yer vermesi, kendine has kültürel değerler içermesi, samimiyet ve sahici duygular uyandırması gibi unsurlarla kendini göstermektedir. Günümüzde Türk dizilerinin ulusal çapta hem de uluslararası çapta önemli bir konumu olmasındaki en büyük etkenin bu durum olduğu görülmektedir. Artık kendi başına marka ve tür olan Türk Dizileri süreleri uzun ancak prodüksiyonları özenli, tür açısından çok çeşitli aile ve çocuk gibi konularda hassasiyete sahip olan yapımlardır. Türk dizileri günümüzde dijitalleşmeye de uyum sağlamayı başararak uy da entegre olmayı başararak uluslararası alanda konumu korumaktadır. Uzun soluklu ana akım televizyon

---

<sup>115</sup> Kaptan ve Algan, 2020:191

<sup>116</sup> Gülmez, E., 2019:165

<sup>117</sup> Söğüt, F.,2020:413

<sup>118</sup> Ekonomi Gazetesi,2023

dizilerinde farklı öne çıkan bir türün olmadığı gözlemlenmektedir. Dijital platformlar da ise, dizi içerikleri daha yaratıcı ve yenilikçi yaklaşımlar getirmeye başlamıştır. Bu çerçevede tek başına bir tür gibi kabul edilebilecek Türk Dizileri dijital mecralarda yerini almıştır.<sup>119</sup>

Ana akım kanalların ve dijital platformların içerik portföyü kabaca incelendiğinde, Netflix'in şu ana kadar The Protector (2018) ve Atiye (2019) dizilerinde görüldüğü gibi fantastik süper kahraman alt türünü tercih ettiği, Blu TV'nin ise şu ana kadar gerilim, polisiye ve fantastik türlerde yayın yaptığı görülmektedir<sup>120</sup>

Ayrıca, ana akım televizyon ile isteğe bağlı televizyon arasında içeriğinin farklı karakteristikler gösterdiği bilinmektedir. Örneğin Blu TV'nin orijinal dizilerinden biri olan Dudullu Postası, aslında geleneksel televizyonda dağıtılmak üzere bir komedi olarak yazılmış, ancak Blu TV ile sözleşme imzaladıklarında senaryo yazarlarından içeriği uyarlamaları istenmiştir. Televizyonda 120 dakika süren bir bölümün en fazla 60 dakikaya kısaltılması ve süreç içinde hikâye anlatımının unsurlarının değişmesi gerekmektedir. Başlangıçta geleneksel televizyon için yaratılan Dudullu Postası, ana olay örgüsünü ve karakter gelişimini isteğe bağlı video izleyicilerinin beklentilerine göre uyarlamıştır. Değişiklikler, dizinin Blu TV'de de yayınlanacağı belli olduktan sonra önceki bölümlerin sıkı bir şekilde düzenlenmesi ve ardışık bölümlerin çekimi sırasında gerçekleştirilmiştir.<sup>121</sup>

Özel televizyonlara geçiş sürecinde yaşanan yasal boşluktan doğan problemlerin dijital platformların kuruluş sürecinde de yaşandığı görülmektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi Netflix ve Blu TV'nin yayına başladıkları 2016 yılında dijital platformların düzenlendiği herhangi bir mevzuat bulunmamaktadır. 1990'ların başındaki Anayasal problem kadar o kadar olmasa da bir genel düzenleme ihtiyacı olduğu görülmektedir.

İnternet üzerinden yapılan yayınlar 2007 yılında yürürlüğe girmiş olan 5651 sayılı "İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun"da düzenlenmektedir. Zamanla hem yayın hacminin artmasıyla hem internet üzerinden yapılan yayınlar için çerçeve

---

<sup>119</sup> Özbulduk Kılıç, I.,2022:40

<sup>120</sup> Söğüt, F.,2020:414

<sup>121</sup> Kaptan ve Algan, 2020:199

oluşturmak hem de detay düzenlemelere yer verme ihtiyacı doğmuştur. 2018 yılında 6112 sayılı ‘Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun’a “Yayın Hizmetlerinin İnternet Ortamından Sunumu” başlığı eklenerek internet üzerinden yapılan yayınlar genel çerçevede olarak kanun seviyesinde düzenlenmiştir.<sup>122</sup>

2019 yılında Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) ile Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (BTK) tarafından hazırlanan “Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmelik” yürürlüğe girmiştir. Bu yönetmelikle radyo ve televizyon yayınlarının internet üzerinden sunmak veya internet üzerinde isteğe bağlı yayın hizmeti sunmak için yayın lisansı alma zorunluluğu getirilmiştir.<sup>123</sup>

Söz konusu lisans belirli bir bedel karşılığında ve 10 yıllık olarak verilmektedir. 2023 yılı itibarıyla söz konusu bedel internet isteğe bağlı yayın hizmetleri için 406.107,00-TL olarak belirlenmiştir.<sup>124</sup>

RTÜK’ün internet sayfasında yayımlanan İnternet Yayın Lisansı Olan Kuruluşlar Listesi<sup>125</sup>,ne göre 2023 yılı Aralık ayı itibarıyla 42 medya kuruluşunun internet üzerinden isteğe bağlı yayın lisansı sahibi olduğu görülmektedir. Söz konusu listede bir kısmı daha önce de bahsedilen Netflix, Amazon, Disney+ ve son satın alma sonrası Blu TV gibi uluslararası platformlar, Puhu TV, Exxen ve Gain gibi yerli firmalar yer almaktadır. ATV, Fox, NTV, TV 8 gibi halihazırda karasal yayın yapan televizyon kanallarının internetten isteğe bağlı yayın lisansı alması televizyon yayıncılığının geçirdiği dönüşümün önemli bir göstergesi olarak okunabilir. Listedeki ayrıca S Sport+, NTV Spor, D Max gibi spor odaklı, MUBİ, Bein BOX OFFICE, FİLMBOX+ gibi sinema odaklı tematik platformlar da yer almaktadır. Ayrıca listedeki Spotify, JoyTürk Akustik, POWERAPP Müzik ve Fizy gibi işitsel medya platformları da yer almaktadır. Bunlara ilaveten, Türkiye’de henüz fiilen hizmete geçmeyen HBO MAX’in de lisans sahibi olduğu görülmektedir.

---

<sup>122</sup> Ergüney, M., 2020:97

<sup>123</sup> RTÜK, 2019

<sup>124</sup> RTÜK, 2023

<sup>125</sup> RTÜK, 2023

Dijital platformların da karasal televizyon gibi RTÜK denetimine tabi olması dijital platformlarda yayınlanan dizileri etkileyeceği beklenmektedir. Yönetmelik çıkmadan önce Dijital platformlarda yayınlanan diziler ile karasal televizyonlarda yayımlanmıştır. Blu TV'den Masum dizisi daha sonra televizyonda yayımlanmış ancak izleyicilerden beklenen ilgiyi görememiştir. Masum, içeriği nedeniyle çok geç saatte yayımlanmıştır ve durumun dizinin televizyondaki performansını etkilediği söylenebilir.<sup>126</sup> Bu tez kapsamında detaylı olarak incelenen Behzat Ç.'de başka bir örnek olarak gösterilebilir. Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi adıyla karasal televizyonda yayımlanmıştır. Sonrasında Blu TV platformunda Saygı adında Ercüment karakteri etrafında yayınlanan devam dizisi ve Behzat Ç. Çekiç ve Gül dizisi örnek verilebilir.

Zaman zaman dijital platform dizilerinde de benzer geçişler görülmektedir. Blu TV'nin orijinal yapımı olan Masum (2017) 2019 yılında Netflix'e satılmıştır. Netflix, Türkiye'de pazara girmeden önce Netflix'in orijinal dizisi House of Cards'ın yayınlanması için Digitürk ile de iş birliği yapması da bir başka örnek olarak verilebilir.<sup>127</sup>

Türk televizyon dizilerinin Ortadoğu, Balkanlar ve Latin Amerika'da uzun süredir uluslararası düzeyde popüler olduğu bilinmekte ve Türkiye dünyanın en büyük içerik ihracatçılarından biri olmaya devam etmektedir. Çevrimiçi dizilerin uluslararası düzeyde benzer başarı göstermesinin beklendiği söylenebilir. Örneğin, Netflix yapımı Hakan: Muhafız dizisinin ilk sezonu dünya çapında on milyondan fazla izlenmiştir ve bunun %85'i Türkiye dışında gerçekleşmiştir.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Televizyon Gazetesi, 2017

<sup>127</sup> Kaptan ve Algan, 2020: 200

<sup>128</sup> NTV,2019

### 3. ANLATI YAPISI VE DRAMATİK YAPI

#### 3.1. Anlatı ve Drama Kavramları

Anlatı kavramı ilk bakışta ve kaçınılmaz olarak edebi bir anlatı türü olan roman veya kısa hikâye ile ilişkilendirilmektedir. Ancak "anlatı" kelimesi, "anlatmak" fiiliyle ilişkilidir. Anlatı sadece romanda veya tarih anlatısında değil her yerdedir. Radyodaki haber sunucusu, okuldaki öğretmen, oyun alanındaki okul arkadaşı, trende diğer yolcu, gazete bayisi, akşam yemeği sırasında ya da uyku öncesinde aile, televizyon muhabiri, gazete köşe yazarı veya gece yatmadan önce keyifle okuduğumuz romanın anlatıcısı ilk akla gelen anlatı örnekleridir. Bu açıdan günlük yaşamlarımızda hepimiz anlatıcı olarak kabul edilebiliriz. Anlatmak, bu nedenle, bir sanat formu olarak edebi anlatı olarak düşündüğümüz şeyin ötesinde, bir dizi farklı metin türünü içeren geniş ve sıklıkla bilinçsiz bir konuşma dilinde faaliyet olarak görülebilen yaygın bir etkinliktir.<sup>129</sup> Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük'te yer alan ilk anlatı tanımı "ayrıntılıyla anlatma" şeklindedir.<sup>130</sup>

Genel olarak, 'drama' ve 'anlatı' (narrative) zaman ve kültüre göre değişen genel özelliklere sahip zihinsel şemalar veya bilişsel makro-çerçeveler olarak kabul edilmektedir. Bu özellikler somuttur ve metin öbeklerinde görünür ve alıcılar üzerinde ilgili çerçevenin fark edilmesini tetikler. Alıcılar, kendi bilgileri ve dünya görüşlerine dayanarak bir eseri drama, dramatik veya anlatı olarak tanıma ve anlama yeteneğine sahiptir ve buna göre yorum yaparlar. Drama makro çerçevede, genellikle onu 'performans' veya 'tiyatro' ile ilişkilendiren anlamlara sahiptir.<sup>131</sup>

Drama teriminin Yunanca kökünün iki anlamı vardır: Biri eylemek, diğeri bütün insani ilişkilere ait gizli hakikatlerin keşfedilmesini sağlamak üzere hareket halinde olanı temsil etmektir. Akrafa oldukları "Kuram" (theorie) ve tiyatro (theatre) sözcükleri de aynı öğretiyi barındırır. İkisi de kuramsallaştırmanın ilk halinin dramatik karakterde olduğunu öne sürer. Antik Yunan sitesi, büyük mitler ve bunları görünür kılan tiyatro birbiriyle bağlantılıdır. Toplumsal yaşamla, dramanın aktörlerinin gerçekleştirdiği yer değiştirmelerle bağlantılıdır kuram; bunlar hep birlikte aynı gerçeklik düzenini

---

<sup>129</sup> Fludernik, M., 2009:2

<sup>130</sup> Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük

<sup>131</sup> Schwanecke, C., 2022:6

oluştururlar ve gözler önüne sererler. Buysa, gerçekleri göz önüne seren- başta Prometheus, Oedipus, Antigone gibi- karakterler vasıtasıyla kolektif yaşamı yöneten ilkeleri, bunların yarattığı tartışmaları ve ihtilafları ortaya koyar.<sup>132</sup>

Anlatı kavramı Almanca'da Erzähler ('anlatıcı') ve Erzählung ('anlatı') ile ilişkilidir. Bu açıdan, anlatı, anlatıcının anlattığı hikâye olarak tanımlanabilir. Alman araştırması burada epik, lirik ve dram arasındaki Goethe'nin üçlü ayırım geleneğini sürdürmektedir. Epik, prototipik bir anlatı kategorisidir. Epik, hikâyeyi anlatan bir ozana, bir anlatıcıya sahiptir. Bu geleneksel görüşe göre, temelde bir hikayesi olan edebi türler vardır- örneğin dram- ancak bunlar genellikle hikâyenin anlatıcısı olarak bir anlatıcı kişiliğe sahip olmadığından gerçekten anlatı olarak kabul edilmemektedir. Bu çerçevede anlatı, bu nedenle 'hikâye ve anlatıcı' olarak tanımlanmaktadır.<sup>133</sup>

Öte yandan, Anglo-Sakson dünyasında, yalnızca sözlü (sözlü veya yazılı) anlatısal söylemlerden başka medyaları da içeren daha geniş bir anlatı tanımı ortaya çıkmıştır. Gerald Prince anlatıyı Bir veya daha fazla gerçek veya hayali olayın (event) bir, iki veya birkaç (daha az veya daha fazla açık) anlatan (Narrator) tarafından bir veya daha çok anlatılana (Narratee) iletilmesi olarak tanımlamaktadır.<sup>134</sup>

### 3.2. Anlatı Kavramının Gelişimi

Anlatı kavramı Aristoteles'e dayanmaktadır. Bir başka deyişle Aristoteles anlatıbilimin tarihsel atası olarak kabul edilmektedir. Buna karşın, anlatıbiliminin<sup>135</sup> Aristoteles'ten önce Platon'a dayandırılabilceği de ileri sürülmektedir. Anlatı kuramının farklı açılardan karmaşık bir tarihi olduğu söylenebilir. Rus biçimci ve edebiyat tarihçisi Yury Tynyanov' göre “edebi gelenek” veya “ardıllık” söz konusu olduğunda genellikle bir edebiyat dalının eski ve yeni temsilcilerini birleştiren belirli bir tür doğru çizgiden ziyade bir mücadele içinde bilinen noktadan uzaklaşacak şekilde bir hattı düşünmek daha doğru olacaktır. Herhangi bir edebi miras her şeyden önce bir

---

<sup>132</sup> Balandier, G.;2021:2

<sup>133</sup> Fludernik, M., 2009:4

<sup>134</sup> Prince, G., 1987:58

<sup>135</sup> 1969 yılında Tzetvan Todorov tarafından kaleme alınan Grammaire du Decameron isimli kitapta “anlatıbilim” terimi ilk kez kullanılmıştır (Eke, N. U., 2023: 123)



mücadeledir, eski değerlerin yıkılmasını ve eski unsurların yeniden inşasını ifade etmektedir.<sup>136</sup>

Benzer şekilde, Monica Fludernik, anlatıbilim tarihini soybilimsel dizilim veya evrimsel olay örgüsü şeklinde modellemek yerine insan biyolojisine benzer şekilde organik bir modele dayandırmaktadır. Bu çerçevede anlatıbilimini “yükselişi ve çöküşü” olarak tasvir ederek 1960'lardaki doğuşundan, 1980'lerdeki olgunlaşmasına ve ardından 1990'lardaki nihai gerilemesi ve ölümüne gelene kadar açıklamaktadır.<sup>137</sup>

Platon erken dönem diyaloglarında şiir sanatını veya techne'sini sorgularken sonradan Devlet'te görülen hikayelerde, hikâye anlatma yaklaşımının temelini sunmaktadır. Özellikle erken dönem diyaloglarda anlatı logosları<sup>138</sup> ve lexis<sup>139</sup>, izleyici ve etki hakkındaki bazı görüşlere de yer vermiştir.<sup>140</sup> Plato, bu anlatı formunu "diegesis" olarak tanımlar ve "bütün mitolojinin ve şiirin ya geçmişte ya şimdi ya da gelecekte olan olayların bir anlatısı (diegesis) olduğunu" belirtmektedir. Burada, diegesis, temelde bir anlatı türü veya moduna değil, geniş bir şekilde düşünülen anlatı söylemi anlamına gelmektedir.<sup>141</sup>

Anlatıbilim uzun süredir, film ve görsel sanat dahil olmak üzere çeşitli medyalara evrensel olarak uygulanabilecek modeller ve terimler geliştirmeye çalışmaktadır. 1960'larda ortaya çıkan yapısalcı anlatıbilim açık bir şekilde farklı anlatı formlarına uygulanabilir kavramlar geliştirmeyi amaçlamıştır. Roland Barthes, 1966 tarihli "Anlatıların Yapısal Analizine Giriş" adlı denemesinde, dünyadaki anlatıların sayısız olduğunu ve anlatının birçok türün farklı maddeler arasında dağıldığını ifade etmiştir. 1960'lar ve 70'ler, genellikle "klasik anlatıbilim" olarak adlandırılan bu dönem, bu tür bir medya odaklılığını benimsemiştir. Seymour Chatman'ın "Öykü ve Söylem: Kurgu ve Filmde Anlatı Yapısı" (1978) ve Mieke Bal'ın "Anlatıbilim: Anlatı Teorisi Girişi" (1985) gibi bilim adamları, çalışmalarını kurgu, film ve görsel sanatı kapsayacak şekilde genişletmişlerdir. Klasik dönemde bile, anlatı modellerinin farklı medyalara ne kadar ve ne şekilde uygulanabileceği konusunda canlı tartışmalar yaşanmıştır. Bu

---

<sup>136</sup> Liveley, G., 2019: 3

<sup>137</sup> Liveley, G., 2019: 3

<sup>138</sup> Bir konuşmanın mantıksal içeriği

<sup>139</sup> konuşmanın tarzı ve sunumu. Kaynak: İnternet

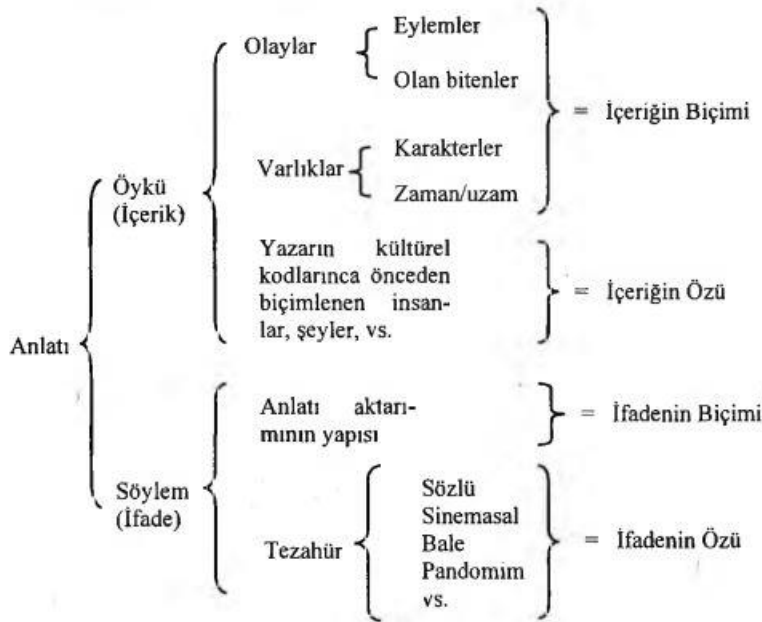
<http://rhetoric.byu.edu/Encompassing%20Terms/Content%20and%20Form.htm#:~:text=Rhetoric%20requires%20understanding%20a%20fundamental.and%20delivery%20of%20a%20speech>

<sup>140</sup> Liveley, G., 2019: 13

<sup>141</sup> Liveley, G., 2019: 16

tartışmalardan biri, Seymour Chatman ve David Bordwell arasında filmde anlatıcı rolü üzerine yaşanmıştır. "Kurgusal Filmde Anlatım" adlı eserinde Bordwell, yapısalcı anlatı teorilerini eleştirmiş ve izleyicinin film anlatımındaki merkezi rolünü vurgulamıştır. Bordwell, bir filmde kimsenin 'pozisyon almadığını' savunmuş, bir film seyirciyi belirli bir dizi operasyonu gerçekleştirmeye yönlendirirken, anlatıyı oluşturan şeyin bu 'operasyonlar' olduğunu ileri sürmüştür.<sup>142</sup>

Chatman, anlatıyı söylem ve öykü birleşiminden oluşan yapı olarak tanımlamaktadır. Bir öykü (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceğimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu yapının temelini oluşturmaktadır.<sup>143</sup>. Ayrıca, geleneksel kalıptaki anlatıcı gibi veya romanın anlatıcısına benzer ve öykünün anlatımına aracılık eden anlatıcı figürü de eklemiştir.<sup>144</sup> Pratikte, anlatı yapısının kendi başına anlamlı olduğunu söylemek, belirli bir öykünün anlamını çözmek değil, aksine anlatı yapısının kendisinin ya da bir metne anlatsal bir çerçeve uygulamanın ne anlama geldiğini anlamak anlamına gelmektedir.



Şekil 3.1. Anlatı yapısı

Kaynak: Chatman, S.,2008:23

<sup>142</sup> Schwanecke, C., 2022:11

<sup>143</sup> Chatman, S., 2008:22

<sup>144</sup> Chatman, S., 2008:29

Bir anlatı (Fr. récit; Alm. Erzählung), bir dil ve/veya görsel ortamda bir olası dünyanın temsilidir. Merkezinde, zamansal ve mekânsal bir bağlamda var olan antropomorfik<sup>145</sup> niteliklere sahip bir veya birkaç kahraman bulunur ve genellikle amaç odaklı eylemler gerçekleştirir (eylem ve olay örgüsü). Anlatılar, bu kahramanların deneyimleri üzerine odaklanır ve okuyucuları farklı bir dünyaya ve kahramanların yaşamına girmelerini sağlar. Geleneksel bir yapıdaki sözlü anlatılarda, anlatıcı temsilin sözlü ortamdaki aracısı olarak işlev görür. Ancak, tüm anlatılarda öne çıkan bir anlatıcı figürü bulunmamaktadır. Anlatıcı, temsili şekillendirir ve bunu olayların sunuluş sırasının (zaman düzeni) ve bakış açısının (görüş noktası, odaklanma) seçimi aracılığıyla gerçekleştirir. Anlatı olarak okunan metinler (veya drama veya film durumunda 'deneyimlenen' metinler), bu şekilde anlatıcılıklarını somutlaştırırlar (Fr. narrativité; Alm. Narrativität).<sup>146</sup>

Todorov'a göre, bir hikâyenin beş gerekli aşaması vardır: <sup>147</sup>

- Denge,
- Denge bozulması,
- Denge bozulmasının fark edilmesi,
- Denge bozulmasını onarma girişimi ve ya girişimleri
- Dengenin yeniden tesis edilmesi

Günümüzde televizyon dramalarının en önemli özelliği ise yazarlar tarafından ana ve yan hikayeler ya da A-, B-, C-hikayeleri olarak adlandırılan birden fazla hikâyeyi bir bölümde anlatmaktır. Bu durumu Douglas "dramatik vuruşlar" olarak nispeten kısa dönemlerde devralınan sonrasında askıya alınan farklı hikâye hatları olarak tanımlamaktadır. Bir başka deyişle bu durum, bir denge noktasından diğer denge noktasına bir hareket olarak tanımlanabilir. Televizyon dizilerinde öykü anlatımının özel doğası, bu paralel hikayelerin birbirleriyle etkileşime girmesini ve bir hikayedeki bir aşamanın aynı anda bir sonraki hikâyede başka bir işlevi yerine getirebilmesi gerektirmektedir.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Oxford İngilizce sözlüğünde antropomorfizm, "insana has özellik ve davranışların tanrılara, hayvanlara ve nesnelere atfedilmesi" şeklinde tanımlanmıştır. Benzer şekilde, Türk Dil Kurumu sözlüğünde de "insanın niteliklerinin başka bir varlığa, özellikle Tanrı'ya aktarılması" şeklinde tanımlanmıştır.

<sup>146</sup> Fludernik, M., 2009:21

<sup>147</sup> Todorov'dan aktaran Armbrust,S.,2012:2-3

<sup>148</sup> Douglas,P.;2007:72

Propp "Folktale Morfolojisi" adlı eserinde, analiz ettiği Rus masallarından otuz bir işlev belirlemiştir. Propp'a göre tüm işlevleri birbiri ardına okunduğunda, her bir işlevin mantıklı ve sanatsal bir zorunlulukla diğerine geçtiği görülmektedir. Hiçbir işlevin diğerini dışlamadığını görülmektedir. Bütün bu işlevler tek bir eksenin bir parçasıdır.<sup>149</sup>

Kafalenos bu otuz bir işlevden, çeşitli dönemlerde ve türlerdeki anlatılarda tekrarlanan on tanesini seçerek hikayelerin özgün karakteristiklerinin altında yatan genel ilkeleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, işlevler, yaygın bir durumu değiştiren ve yeni bir durumu başlatan olayları temsil etmektedir. Bu işlevler kümesi, bir olayın sonuçlarının ve nedenlerinin belirlenmesine ve karşılaştırılmasına imkân vermektedir. Çünkü belirli bir olay ile ilişkili olaylar ve durumlar arasındaki nedensel ilişkiler, yorumcunun hangi olayları veya durumları ilgili gördüğüne ve belirli olayın ilgili olaylar ve durumlar arasındaki kronolojik konumuna bağlıdır. Bir olay bir anlatıda bir işlevi ifade edebilirken ve başka bir anlatıda başka bir işlevi ifade edebilmektedir. İşlevler, bir olayın algılandığı bağlamdaki bir yorumu olarak da tanımlanabilir.<sup>150</sup>

Kafalenos modelinde neden-sonuç zincirinde ilerleyen olaylar olarak tanımlanabilecek on işlev, Todorov'un denge odaklı modeline benzer fakat daha detaylı bir anlatı yapısı sunmaktadır. Bu modelde ilk dengenin ardından (EQ) hemen bir A işlevi yer almaktadır. A işlevi, bir dengeyi bozan bir eylemi veya olayı temsil etmekte ve bir durumu değiştirerek dengesiz bir dönemi başlatmaktadır. Bir başka deyişle A işlevi, bir dengeyi bozarak Todorov'un gözlemlediği denge ve dengesizlik arasındaki döngüsel değişimde bir denge-dışı bir dönemi başlatmaktadır. Kafalenos Modeli işlevleri aşağıda şematize edilmektedir.<sup>151</sup>

- A, dengeyi bozan olayı ifade etmektedir. (veya istikrarsızlığı ortaya çıkaran yeniden değerlendirme)
- B, A olayını hafifletmek için yapılan talebi ifade etmektedir.
- C, C-aktörünün A olayını hafifletmeye yönelik kararını ifade etmektedir. (C-aktör, C işlevini gerçekleştiren karakterdir.)

---

<sup>149</sup> Propp, V.,1968:65

<sup>150</sup> Kafalenos,E.,2006:5

<sup>151</sup> Kafalenos,E.,2006:6

- C', C-aktörünün A olayını hafifletmek için ilk eylemini ifade etmektedir.
- D, C-aktörü test edilmesini sağlayan olayı ifade etmektedir.
- E, C-aktörünün teste verdiği yanıtı ifade etmektedir.
- F, C-aktörünün güç kazanmasını ifade etmektedir.
- G, C-aktörü H için olay yerine gelmesini veya eylem zamanının gelmesini ifade etmektedir.
- H, C-aktörünün A olayını hafifletmeye yönelik birincil eylemini ifade etmektedir.
- I, (veya Ineg) H'in başarısı veya başarısızlığını ifade etmektedir.

Yukarıdaki modelde her bir işlev, nedensel bir dizideki pozisyona tekabül etmektedir. Modelde sayılan on işlev, bir dengeyi bozan bir olaydan yeni bir dengeye kadar giden serüven boyunca kat edilen aşamalardır. Bu nedensel dizi sırayla -dengesizliğin başlangıcından çözümüne kadar - tüm beş temel işlevi (A, C, C', H, I) içermektedir. Ayrıca, beş ek işlevin (B, D, E, F, G) herhangi birini veya tümünü de içerebilmektedir.<sup>152</sup>

B ile I işlevleri, Todorov'un dizisinin imkân vermediği daha spesifik analizler için modele eklenmiştir. Bu işlevler, bir dengeyi bozan bir olaya tepki olarak gerçekleştirilen ve bozulmuş durumun etkilerinin üstesinden gelerek yeni bir dengeyi kurmayı amaçlayan eylemin mantıklı yolda geçtiği pozisyonları veya aşamaları adlandırır. Ancak, her işlev her anlatıda bulunmamaktadır. Bazı işlevler, belirli anlatılardaki nedensel ilişkileri aydınlatmakta kullanışlı ise diğerlerinde ise olmayabilir. Diğer işlevlerin kullanışlılığı, farklı anlatıları yorumlarken ortaya çıkar.<sup>153</sup>

Okuyucuların, herhangi bir anlatı metnini okurken dikkat ettikleri unsurlar kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Bu durum söz konusu metne ilişkin tepkilerde, tartışmalarda ve edebi eleştirilerde görülmektedir. Buna rağmen, çoğu okuyucunun (dinleyicinin ya da izleyicinin) modeldeki gibi, bir denge noktasından yeni bir denge noktasına giden mantıklı yol boyunca beş temel aşamayı gösteren işlevlere özellikle dikkat ettikleri görülmektedir. A işlevi, bu temel unsurların ilki olarak belirlenmiştir. İkincisi, C ve C' işlevleri olarak temsil edilmektedir. Bunlar karar (C), A işlevini çözmeye yönelik ilk motive edici eylemdir. C-aktörü ise C işlevini gerçekleştiren zeki bir varlığı (insan veya antropomorfik) tarafından gerçekleştirilen eylemleri temsil

<sup>152</sup> Kafalenos,E.,2006:6

<sup>153</sup> Kafalenos,E.,2006:8

etmektedir. Protagonist kelimesiyle ilgili bir terim olsa da eşanlamlı olmayan "C-aktörü", kahraman kelimesinin ima ettiği değerlendirmeyi önlemektedir. Son iki önemli unsur, H ve I veya Ineg işlevleri tarafından belirlenmiştir. Bu işlevler C-aktörün A işlevini çözmek için temel eylemi (H) ve bu eylemin sonucu, başarı (I) veya başarısızlık (Ineg) olması durumunu ifade etmektedir.<sup>154</sup>

Hikâyenin insan kültüründeki önemi, yazılı kültürlerin kökenlerini efsanelerde aramasından kaynaklandığı için görülebilir; bu efsaneleri daha sonra gelecek nesillere kaydetmek üzere yazılı hale getirirler. Bir tür bireysel otobiyografik anlatılarda olduğu gibi, tarihçiler de sonra gelenlere kendi atalarının başarılarını ve uluslarının ilerlemesini yazılı kültürün hafızasına, tarih veya hikayeler biçiminde yazıp kaydetmektedir. Anlatı, bize olayların karışık çeşitliliği ve çokluğunu anlamamıza yardımcı olan temel bir epistemolojik yapı sağlar ve bunlar için açıklayıcı modeller üretmemize yardımcı olur.<sup>155</sup>

Anlatı, en azından dramatik yazım ve tiyatro kurumu bağlamında, her zaman bir ideolojik araç olmuştur. Shakespeare'in tarihi eserleri bunun bir örneğidir. Bu eserler, hem hikâye anlatımının politik kurumları eleştirmesine hem de 'Tudor Mit'i oluşturarak İngiltere'nin hükümdarlarının ihtiyaçlarına göre anlatılmasına katılmaktadır. Oyunları, I. Elizabeth'in hükümdarlığını ve İngiltere'yi bir ulus olarak hem sorgulayan hem de güçlendiren politik eleştiri aracıdır. Politik krizleri sadece keşfetmeyen, aynı zamanda haber veren oyunlar da vardır: Richard Brome'un komedisi *A Jovial Crew*, soylular ile dilenciler arasındaki diyalektiği, bir iç savaşın başlangıcında kraliyetlerle ve cumhuriyetlerle arasındaki diyalektiği tartışır ve bu savaşın "Kral'ın idamı ve Cumhuriyet'in kurulması" ile sonuçlanacağına dair işaretler taşımaktadır.<sup>156</sup>

Bu bağlamda, masal, roman veya televizyon filminde olsun, kurgusal anlatı, tarih yazısından radikal bir şekilde farklıdır. Bir roman veya film senaryosu yazarı kurgusal bir dünya oluşturur ve ürünüyle birlikte hikâyeyi ve anlatısal metinle uyumlu olan anlatısal söylemi üretir. Tarihçi kendi hikayesini uydurma özgürlüğüne sahip değildir; yalnızca tarihi kaynaklar tarafından sağlanan sabit noktalar arasındaki belirsizlik

---

<sup>154</sup> Kafalenos, E., 2006:8

<sup>155</sup> Fludernik, M., 2009:2

<sup>156</sup> Schwanecke 2022:11

alanlarında spekülasyon yapma imkânı vardır. Bu kısıtlamalara rağmen, tarihsel söylemler tek, açık bir hikâye anlatmaz, çünkü her tarihçinin belirli bir bakış açısı vardır ve anlatılan çağ ve olayların belirli yönlerini vurgularken diğerlerini atlar. Tarih her zaman perspektifle ilgili olmuştur. Hiçbir tarihçi veya romancı (gerçek veya kurgusal) dünyayı tam anlamıyla çoğaltamaz, aksi takdirde Laurence Sterne'ün aynı adı taşıyan romanındaki Tristram Shandy'nin düştüğü tuzağa düşer. Tristram, birkaç yüz sayfa anlatıdan sonra bile doğumunu tanımlamayı başaramamıştır, çünkü kendisi düşüncesinin öyküsündeki ayrıntılara boğulmuştur.<sup>157</sup> Bu açıdan anlatının aynı zamanda seçimi içerdiği söylenebilir.

Diziler söz konusu olduğunda bölümlerden oluşma klasik üç perdeli yapıyı bozmaktadır. Zaman, mekân ve karakter unsurlarını çoğaltmak, sonsuz derecede daha fazla anlatı karmaşıklığına imkân tanımaktadır. Ayrıca diziler, bölümlü sunumun getirdiği anlatı kesintileri boyunca düzenli olarak gecikmeler oluşturarak farklılık göstermektedir. Bu tür gecikmeler, daha sonraki bölümlerin tüketimini teşvik etmek amacıyla işlev görmektedir.<sup>158</sup>

Dizilerde bölümlü yapı iki farklı şekilde görülmektedir. Bunlardan ilki her bölüme ait olayların aynı bölümde açığa kavuştuğu, dizinin yeni bölümünün yeni olaylarla başladığı yapıdır. Tarihi olarak kökeni çok eskilere dayanan bu yapı tarihsel olarak da dizi (series) olarak adlandırılmıştır. Seriyal (serial) olarak adlandırılan diğer yapıda ise her bölümde bölüm içinde açılıp sonlanan yan olay ve hikayelerle birlikte ana hikâye bir süreklilik içinde devam etmektedir. Bölümler genellikle seyirciyi merakta bırakan bir unsurla bitmekte ve kaldığı yerden devam etmektedir.<sup>159</sup> Dijital platform dizilerinin genellikle seriyal yapısında olduğu görülmektedir.

### 3.3. Dijital Platformlarda Anlatı

Dijital medya, anlatı teorisi açısından, özel bir yere sahiptir. En azından 1960'larda yapısalcı anlatı teorisi, yazılı, film ve görsel sanat gibi farklı ortamlara aynı şekilde uygulanabilen modeller ve terimler geliştirmeyi açık bir hedef olarak benimsemiştir. Roland Barthes "Anlatıların Yapısal Analizi Giriş" adlı makalesinde Dünyanın

---

<sup>157</sup> Fludernik, M., 2009:21

<sup>158</sup> Hagedorn, R., 1995: 28

<sup>159</sup> Bilsel, Ö.Ç., 2023:91

anlatılarının sayısız olduğunu ve anlatının farklı türlere dağılmış şekilde çeşitliliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Seymour Chatman'ın Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı adlı eserinde, bir çizgi romanı bir başlangıç metni olarak kullanması anlatıbilimin filmleri ve dizileri kapsayacak şekilde genişleyerek evrime uğradığının göstergesi olarak kabule edilebilir.<sup>160</sup>

Son yirmi yıl içinde özellikle "kaliteli TV" dizilerinin küresel yayılımı ile birlikte edebiyat ve televizyon arasındaki bağlantı sağlam bir şekilde kurulmuştur. Bu ilişki, kamuoyu söyleminde önemli bir yer edinmiş ve hem ekonomik hem de estetik boyutlara sahiptir. 2000 yılı civarında başlayan ve günümüzde devam eden bu yayılma, özellikle Amerikan kökenli ödemeli televizyon ağı HBO'nun pazarlama kampanyalarında bu ilişkiyi öne çıkarmasıyla başlamıştır. "Yaratıcı" ve/veya "diziyaratıcısı" kavramları etrafında orijinal dizilerin pazarlandığı bu strateji, televizyon dizilerinin kültürel prestijini artırmayı amaçlıyordu. Bu pazarlama odaklı yazarlık yanı sıra, televizyon dizilerindeki formal, anlatısal ve estetik yeniliklerin etkisiyle güçlü bir edebiyat ilişkisi oluşmuştur.<sup>161</sup>

Söz konusu "Kaliteli TV" dizilerinin başlıca karakteristikleri olarak alışılmışın dışında olma, sanatsal bir niteliğe sahip olma, şehirli, iyi eğitilmiş ve genç nüfusa hitap ederek nispeten daha dar bir hedef kitlesine sahip olma, bakış açısı çeşitliliğine sahip olma, karma tür yapısı oluşturma, tartışmalı konulara yönelme ve edebi ve yazar-temelli olmaları sayılmaktadır.<sup>162</sup>

Diziler ise televizyonla nispeten yakın bir zamanda ilişkilendirilmiştir. Öncelikle, radyo zengin dizi geleneğine sahiptir. 19. yüzyıl edebi yazarları Dickens ve Balzac, eserlerinin birçoğunu dergiler için seri halinde yayınlamışlardır. Romanları ilk olarak tefrikalar halinde yayınlamak o dönemde yaygındır. Üçüncü olarak, film serileri sessiz film döneminden bu yana sinema ekranlarında gösterilmiştir. Fanto^mas (Feuillade, 1913-1914), bu konuda ünlü bir örnektir.<sup>163</sup>

Ancak, televizyon dizilerinin tarihi, özellikle on dokuzuncu yüzyılda "penny dreadfuls" türündeki ucuz korku romanları, diziler halinde yayımlanan romanlar, radyonun- erken biçimlerinde edebi eserlerin dizi uyarlamalarını içeren geçmişine ve

---

<sup>160</sup> Punday,D.,2019:2

<sup>161</sup> RetoWinckler ve Víctor Huertas-Martín,2021: 2

<sup>162</sup> Yörük, E.,2012:232-233

<sup>163</sup> Nilsson, J.,2013:7-8



Nick Carter, le roi des detectives (1908) veya What Happened to Mary (1912) gibi erken serileştirilmiş filmlere uzanır ve her zaman edebi ve görsel sanatlar arasında bir iş birliği içerir. Gerçekte, "roman", "oyun", "teleoyunu" veya "görsel-şehirsal roman" gibi terimler, kaliteli, aydınlatıcı veya eğitici bir eğilim gösteren, edebi veya tiyatral niteliklere sahip, ünlü bir yazar veya yapımcı tarafından yazılmış belirli bir toplumsal-politik taahhüt içeren veya izleyiciden sürekli ilgi gerektiren dizileri tanımlamak için televizyon tarihinde kullanılmıştır.<sup>164</sup>

Beşerî bilimlerde kanonlaşma, mitozla karşılaştırılır. Bir alan, başlangıçta yeni sanat formunun bireysel örneklerini içerecek şekilde genişler, ardından sanat formu yeterince tanınırlık kazandığında bağımsız bir disiplin olmak üzere ayrılır. Bilim insanları, bir kez topraklarını belirlediklerinde kanonlaşma ve bu sanat formunun yükselmesine katkıda bulunan endüstriyel ve teknolojik değişiklikleri araştırabilirler. En son akademik kanonlaşma sürecine giren formlar, film, video oyunları ve televizyon gibi özgün bir nitelik taşırlar çünkü teknoloji olmanın yanı sıra ekonomik olarak kazançlı mallardır. Bu özellikleri, genellikle kuşku ve şüpheyle karşılanmalarına yol açmıştır. Kültürel olarak değerli bir etkinlik olarak kabul edilmek için mücadele eden medya, genellikle pazar odaklı olarak algılandığında başarısız olabilir. Benzer eleştiriye film de bir zamanlar maruz kalmıştır. 1915'te film dersleri müfredatlarına dahil etmeye başlamıştır; ancak filmi sosyal bilimlere dahil etme süreci çok daha sonra gerçekleşmiştir. Alanın gerçek anlamda gelişmesi ancak 1960'larda, Cinematologists Derneği'nin 1959'da (daha sonra 1968'de Sinema Çalışmaları Derneği olarak adlandırıldı) kurulmasıyla başlamıştır. Ayrıca, Film Quarterly (1945–), Cahiers du Cinéma (1951–) ve Screen (1952–) gibi hala varlığını sürdüren en ünlü film dergileri 1960'ların ve 1970'lerin başlarında kurulmuştur. Film Çalışmaları'nın gelişmesi, özellikle tiyatro ve edebiyatla bağlantılar kuran yaklaşımların yayılmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Bu yaklaşımların başında, yönetmenlerin filmleri üzerinde bir yazarın edebi metin üzerindeki gibi yaratıcı kontrol sağladığını öne süren "yazar teorisi" (auteur theory) sayılabilir.<sup>165</sup>

Özellikle belirli bir süre ile çerçevelenmiş, belli sayıdaki bölümler toplamından oluşan dijital bir platform dizileri anlatının ritmi ana akım televizyon dizileri ile

---

<sup>164</sup> RetoWinckler ve Víctor Huertas-Martín,2021: 2

<sup>165</sup> RetoWinckler ve Víctor Huertas-Martín,2021: 2

kıyaslandığında oldukça yüksektir. Bu açıdan izleme alışkanlıkları bakımından geleneksel televizyon izleyicisinin haftalık izleme deneyimi, dijital platform dizilerinden farklıdır. Dijital platform dizi izlemek sinema filmi seyrine yakın bir deneyimdir. Dijital platformlar da tıpkı sinema gibi ana akım televizyondan farklı olarak yayın periyoduna seçenek sunmaktadır. Bu durum ana akım televizyona karşı bir rekabet gücü sağlamaktadır. Söz konusu rekabet gücü, anlatı üretiminde tercih edilen öyküler ve öykülüne biçimlerini hem içerik hem de biçim açısından olarak daha cesur daha özgür bir ortam sağlamaktadır.<sup>166</sup>

Televizyonu ele alırken kullanılacak yaklaşım olan "edebiyat olarak" stratejisi, genellikle dizilerin orijinal yaratıcısı olarak da kabul edilen ve üretiminde olağanüstü bir yaratıcı kontrole sahip olduğuna inanılan yazar-yapımcı olan, "showrunner" adı verilen yazarların yeni bir tür auteur teorisini akla getirdiği söylenebilir., bunun bir örneği Steven Bochco'dur. Hill Street Blues (1981–1987), L.A. Law (1986–1994) ve NYPD Blue (1993–2005) dizileri için showrunner olarak görev yapmış, hepsi en az bir kez Olağanüstü Drama Dizisi dalında Emmy ödülü kazanmıştır. Buna rağmen, "showrunner" terimi 20. yüzyılın sonlarına doğru yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Bunlar arasında Twin Peaks (1990–1991) için David Lynch; The X-Files (1993–2002) için Chris Carter; Buffy the Vampire Slayer (1997–2003) ve Firefly (2002–2003) için Joss Whedon; The Sopranos (1999–2007) için David Chase; Six Feet Under (2001–2005) için Alan Ball; The Wire (2002–2008) için David Simon; Mad Men (2007–2015) için Matthew Weiner; Breaking Bad (2008–2013) için Vince Gilligan; Game of Thrones (2011–2019) için David Benioff ve D. B. Weiss; True Detective (2014–) için Nic Pizzolatto ve Westworld (2016–) için Jonathan Nolan ve Lisa Joy ilk akla gelenler olarak sayılabilir.<sup>167</sup>

Senarist Matt Kester'in bir röportajında, karasal televizyon için yazma ve dijital platformlar için içerik geliştirme arasındaki deneyim farkını aktarmaktadır. Kester, genellikle karasal televizyon için beş veya altı perde yazılması istendiğini, sahneler bir sayfadan fazla olmadığını belirtmektedir. Kester, dijital platformlar için yazmanın bir film senaryosu yazmak gibi olduğunu düşünmekte ve karasal televizyon dizilerinin senaryolarının izleyicilerin kanalı değiştirmesinden korkuyla yazıldığını ifade etmiştir.

---

<sup>166</sup> Nacaroglu, D.,2022:75

<sup>167</sup> Reto Winckler ve Víctor Huertas-Martín,2021: 27

Bu nedenle karasal televizyon dizilerinin dikkat çekmek için patlamaları gerekmektedir. Dijital platformlar ise merakta bırakan unsurlarla (cliffhanger) bağlantılı olmayan bir anlatıyı teşvik etmektedir. Kester, dijital platformların karakterleri keşfetmek ve daha derinlemesine özelliklerini geliştirmek için daha fazla alan sağladığına inanmaktadır.<sup>168</sup>

Benzer bir durum Türkiye için de geçerlidir. Örneğin Blu TV İçerik Yöneticisi Sarp Kalfaoğlu, dijital platform yapımcılarının önceliğinin “geleneksel televizyonda bulunamayan içeriği oluşturmak veya anlatıya dâhil etmek” olduğunu belirtmiştir. Bir başka deyişle dijital platform dizilerinin karasal televizyon dizilerinden anlatı yapısı ve olay örgüsü açısından farklı olması beklenmektedir. Bu çerçevede Netflix orijinal yapımı Hakan: Muhafız (The Protector), İstanbul’u korumakla görevlendirilen bir süper kahramanın hikâyesini anlatmaktadır. Benzer şekilde Bozkır ise iki cinayet masası polisinin hikâyesine odaklanmaktadır. Böylece dijital platform dizi yazarlarının öncelikli hedefinin karasal televizyonda yer almayan içerikleri oluşturmak olduğu söylenebilecektir.<sup>169</sup>

Martin Shuster, televizyonu bir şekilde olgunlaşsan ve nihayet kendini ciddi, samimi ve sürekli bir düşünceyi gerektiren sanat üretebilecek bir kapasite olarak değerlendirmektedir. Shuster, televizyona genel olarak sanatsal bir statü vermemekte, ancak televizyonun sanat üretebilecek bir "kapasiteye" sahip olduğunu iddia etmektedir. Bu çerçevede sanatsal potansiyelin bir örneği olarak gördüğü " biçim ve içerik açısından (büyük) romanlar veya filmlerle karşılaştırılabilir olan dizilere odaklanmıştır. Bunlara örnek olarak, çağdaş Baltimore'un tüm detaylarıyla gösteren The Wire, altına hücum dönemi Güney Dakota'ya odaklanan Deadwood) ve 1960'ların New York reklam dünyasını işleyen Mad Men gibi dizileri örnek göstermektedir.<sup>170</sup>

İzleyici kitlesi ve endüstri, dijital akışın estetiğine uyum sağlamaktadır. Dijital platformların yaygınlaşması izleyiciler arasında “uzun biçimde” (Binge-watching) izleme isteği yaratmaktadır. Söz konusu olgu (sektör de maraton olarak da adlandırılmaktadır.) izleyicilerin karasal televizyon dizilerin farklı bir izleme tarzını göstermektedir. Bu izleme alışkanlığındaki değişim, sadece izleyici davranışlarındaki

---

<sup>168</sup> Burroughs, B., 2019:7

<sup>169</sup> Şenyüz, B.,2022:48

<sup>170</sup> Schuster,2017:3

değişiklikleri yansıtmakla kalmamakta, aynı zamanda dijital platformların evrimleşen içeriklerini de biçimlendirmektedir.<sup>171</sup>

### 3.4. Yaygın Kullanılan Dramatik Yapı Şablonları

Anlatının pratik tezahürlerinden biri senaryodur ve anlatı yapısının bir tezahürü de senaryonun dramatik yapısıdır. Senaryonun temelleri sinemanın doğuşuna dayanmaktadır. Erken dönem filmlerinde de jenerikte senaryo başlığı açıkça yer almıştır. 1936 gibi çok erken bir tarihte en iyi senaryo kategorisi Akademi Ödülleri içinde yerini almıştır.<sup>172</sup>

Olay örgüsü filmin mimarisidir. Olay örgüsünün en temel yapısı düzeyleri Aristoteles'ten beri giriş (serim), gelişme (düğüm) ve sonuç (çözüm) olarak belirlenmiştir. Bu üç aşama içinde birbiriyle ilişkili dizilimi ise senaryodur.<sup>173</sup> Senaryo da ise teori genellikle önemli duayenlerin/guruların senaryo yazım kılavuzuna yerleştirilmiştir: Christopher Vogler'ın efsanevi arketipsel analizi, Syd Field'in yapısalcı eğilimleri ve Robert McKee'nin biçimsel analizleri ilk akla gelen örnekler olarak sayılabilir.<sup>174</sup> Söz konusu örnekler üzerinden öykü paradigmaları ortak noktalara sahip ancak yaklaşım ve bakış açısı bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu bölümde sektörde en yaygın faydalanılan ve dramatik yapı bağlamında literatüre geçmiş kılavuz eserler yazmış Syd Field, Robert McKee, John Truby ve Christopher Vogler'in şablonları kısaca birbirleriyle kıyaslanarak özetlenecektir.

Dizi senaryolarında da aynı şablonları kullanılmakta fakat özel olarak episodik karakterizasyon, uzun anlatı ve sinema filmlerinin aksine genellikle bir ekip tarafından yazılması gibi karakteristik özelliklerle farklılaştığı söylenebilir.<sup>175</sup>

#### 3.3.1. Olay Örgüsü

- Syd Field, Paradigma adını verdiği bir dramatik yapı tanımlar, bu da bir ana karakterin içine işlediği bir hikâye yapısıdır.

---

<sup>171</sup> Burroughs, B., 2019:7

<sup>172</sup> Maras, S.,2009:10 83-86

<sup>173</sup> Güngör, A.C., 2022:149

<sup>174</sup> Maras, S.,2009:10

<sup>175</sup> Douglas, P., 2011:14-16

- McKee, Arayış (Quest) ve Merkezi Örgüsü (Central Plot) adını verdiği iki çizgiyi bir araya getirerek bir araya getirmiştir.
- Seger, bir "A Hikayesi" veya "hikâye omurgası" olarak adlandırdığı hikayenin ana çizgisini ve Ana Karakter gelişimini birleştirir.
- Truby, hikâyenin "22 Yapı Taşı" içinde iki çizgiyi birleştirir (Bu iki çizgi, Vogler'ın kahramanın içsel ve dışsal yolculuklarına benzer).
- Vogler, Kahramanın Yolculuğu ve Kahramanın İçsel Yolculuğu olarak adlandırdığı iki çizgiyi tanımlar.

### 3.3.2. Ana Karakter

- Syd Field, bir hikayedeki başlıca karakteri Ana Karakter olarak adlandırır. Ana Karakter, bir Dramatik İhtiyaç (amaç) ve güçlü bir bakış açısı tarafından yönlendirilir.<sup>176</sup>
- Robert McKee, bir hikayedeki başlıca karakteri Protagonist olarak adlandırır. Protagonist Bilinçli ve/veya bilinçaltı arzusunun nesnesini takip etme iradesine ve yeteneğine sahiptir. (hikâyenin yerleşim ve tür tarafından belirlenen insan sınırına kadar.)<sup>177</sup>
- Linda Seger, bir hikayedeki başlıca karakteri Ana Karakter olarak adlandırır. Ana karakter protagoniste eşittir. Hikâyenin ait olduğu, hikaye boyunca takip etmemiz, desteklememiz, empati kurmamız, ilgilenmemiz beklenen kişidir. Neredeyse her zaman pozitif bir figürdür. Hikâyenin kahramanıdır.<sup>178</sup>
- John Truby, başlıca karakterini Kahraman olarak adlandırır. Kahraman, içsel bir İhtiyaç'ı tatmin etmek ve bir Arzu'yu elde etmek için dışsal bir yolculuğa çıkar.<sup>179</sup>
- Vogler hikayedeki başlıca karakteri Kahraman olarak adlandırır. Kahraman, İçsel Yolculuk (tatmin yolculuğu) ve Dışsal Yolculuk (plot) olarak adlandırılan iki paralel yolculuğa çıkar.<sup>180</sup>

<sup>176</sup> Field,S.,2013:67

<sup>177</sup> McKee,R., 1997:100

<sup>178</sup> Seger,L.,2016:246

<sup>179</sup> Truby,J.,2018:56

<sup>180</sup> Vogler,C.,2012:160

### 3.3.3. Karakter Gelişimi

- Syd Field, iyi bir karakteri tanımlayan dört temel nitelik olduğunu söyler:
  - Dramatik İhtiyaç: Ana Karakter ne elde etmek, almak veya başarmak ister?
  - Güçlü Bakış Açısı: Ana Karakterin dünyayı nasıl gördüğü
  - Tutum: Ana Karakterin tavırları veya görüşü
  - Değişim: Hikâye boyunca Ana Karakteriniz değişiyor mu?

Syd Field'ın paradigması sadece Değişim ve Ana Karakterler için olan bir şema sunar ve karakterin değişmesi için büyümenin sadece gerçekleşmesi gerektiğini ancak karakterin değişmesi için büyümenin nasıl gerçekleşmesi gerektiğini pek açıklamaz, yalnızca büyümenin karakterin değişmesi gerektiğini söyler. Ana karakterin yaşamında, hikâyeyi duygusal olarak paralel ve etkileyen bir olay olduğunu öne sürer. Buna "Varoluş Döngüsü" der. Bu travmatik olay, ana karakterin on iki ila on sekiz yaşları arasında yaşandığı bir dönemde meydana gelir. Değişim, dolayısıyla, duygusal bir yaranın duygusal çözümüdür. Syd Field Paradigması, kararlı ana karakterlere fazla alan bırakmaz.<sup>181</sup>

- Robert McKee, bir protagoniste (Ana Karakter) değişimin esas bir parçası olarak bakar. En iyi yazılmış Karakter Gelişimi, sadece gerçek karakteri ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda anlatı boyunca iç doğayı değiştiren veya dönüştüren unsurları içerir, bu değişim iyi yönde olabilir ya da olmayabilir.<sup>182</sup>

Robert McKee'nin yaklaşımı da ana karakterin büyümesini (yani Karakter Yayı) ve bir ana karakter çözümünü vurgular. McKee'nin bir karakterin büyümesini sürükleyen kuvvetleri tanımlamadaki açıklamaları, Field'inkilerden daha karmaşıklar gibi görünse de aynı sonuca çıkar.

- Christopher Vogler, değişimi kahramanın yolculuğunun esas bir parçası olarak görür. Kahramanlar sadece ölümle yüzleşip eve dönmezler. Değişmiş, dönüşmüş olarak geri gelirler. Hiç kimse ölümün kenarındaki bir deneyimi geçiremez ve bir şekilde değişmeden kalmaz.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Field,S.,2013:88

<sup>182</sup> Mckee,R.,1997:104

<sup>183</sup> Vogler,C.2012,:160

Christopher Vogler ana karakterin büyümesini Kahramanın İç Yolculuğu olarak tanımlar. Diğerleri gibi, ana karakterin çözümünü (Değişim) yolculuğa (büyüme) kaçınılmaz bir şekilde bağlarlar.

- Linda Seger, karakter gelişimini bir Karakter Omurgası ve Dönüşümsel Bir Yolculuk olarak tanımlar.<sup>184</sup>

Seger'in karakter omurgası, motivasyon ve eylemin hedefe olan ilişkisinin belirlendiği bir şeydir.<sup>185</sup> Seger'in dönüşümsel yayı, bir karakterin belirli tutumlar, eylemler ve duygularla hikâyeye geldiğini ve bu seviyelerde değişiklikler yaptığını bırakarak hikâyeden ayrıldığını tanımlar.<sup>186</sup> Bu muhtemelen karakter gelişiminin daha fazlasını tanımlar, ancak kesinlikle değişen karakteri anlatır.

- John Truby, kahramanın Klasik Yapı'daki Savaş adımıında bir değişiklik (kendini keşfetme) geçirmesi gerektiğini açıklar. Truby'ye göre, kendini keşfetme, kahramanın yüz maskesini çıkarır ve kahramanın yapabileceği en kahramanca şeydir.

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, John Truby'nin yaklaşımı Joseph Campbell'ın "Kahramanın Yolculuğu"nu takip eder ve değişimi "iyi bir kahramanın" bir bileşeni olarak görür. Bu nedenle, Truby, gerçek karakter değişiminin kahramanın temel inançlarını sorgulamayı ve değiştirmeyi içerdiğini, bu da yeni ahlaki eylemlere yol açtığını söyler. Karakterin gelişimi, hikâye yapısının bir parçası haline getirilir, ancak nihai, kendini ifşa eden bir değişiklikten sapma olanağı bırakmaz. Kararlı kahramanlar bir seçenek değildir.<sup>187</sup>

### 3.3.4. Olay Örgüsü Yapısı (Plot Structure)

- Field'ın Paradigması, üç perde yapısını taklit eden dört perde yapısıdır. Bir kurulum ve tetikleyici edici olayla başlar, dönüm noktası (plot points) ve ortada kritik nokta (Pimch) denilen hikâyede düzenli dönemeçlere sahiptir ve bir doruk noktası ve

---

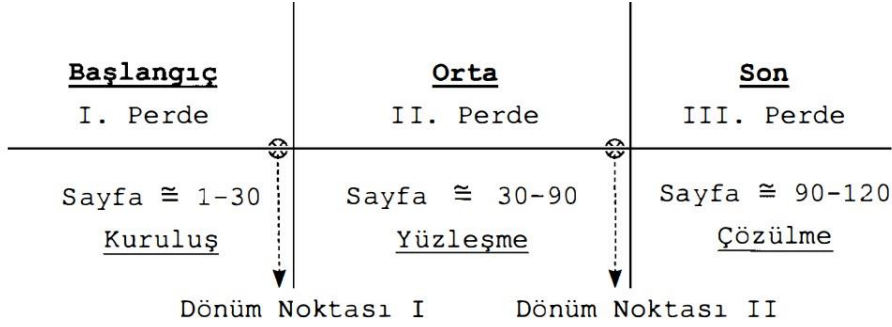
<sup>184</sup> Seger,L.,2016:247

<sup>185</sup> Seger,L.,2016:247

<sup>186</sup> Seger,L.,2016:248

<sup>187</sup> Truby,J.,2018:82

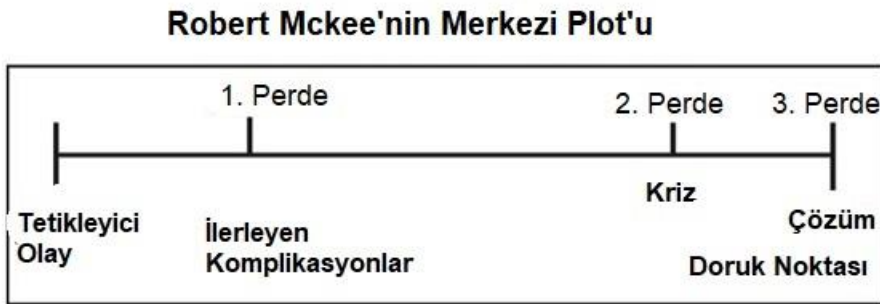
çözümle biter. Şekilde belirgin olmasa da, Paradigma, hem hikaye hedefini başarma çabasını içeren dış yolculuğu hem de Ana Karakterin iç yolculuğunu tanımlar.<sup>188</sup>



Şekil 3.2. Syd Field paradigması

Kaynak: Field, S.,2013:35

- McKee'nin Merkezi Plot'u değiştirilmiş üç perde yapısında ilerlemektedir. Tetikleyici bir olayla başlar, ilerleyen komplikasyonlarla devam eder ve bir kriz, doruk noktası ve çözümle biter. Gösterilmeyen şey, McKee'nin sahneleri inşa etmek için vuruşları, sekansları inşa etmek için sahneleri ve perdeleri inşa etmek için sekansları kullanma sistemidir. McKee'nin üçüncü perdesi, dört perde yapısındaki son perdeden biraz daha kısadır. McKee'nin ikinci perdesi ekstra zamanı alır ve dört perde yapısının birleşik orta perdesinden biraz daha uzundur.<sup>189</sup>



Şekil 3.3. Robert McKee'nin merkezi Plot'u

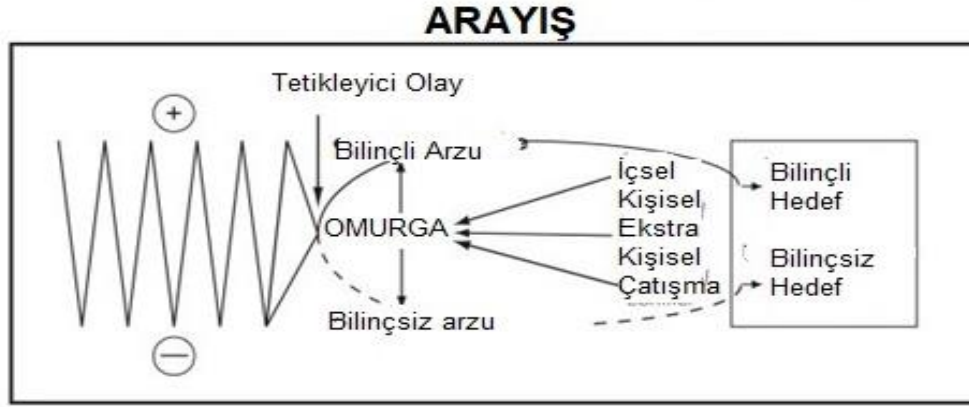
- Arayış (The Quest) bir hikyedeki çatışmanın akışını açıklar. Pozitif ve negatif çekişmenin arka planındaki çatışmanın incitici olaydan önceki durumunu temsil eder. "Omurga", hikyedeki "çizgi / zaman çizelgesini" temsil eder. Bilinçli ve bilinçsiz arzular, dışsal ve içsel yolculukların arkasındaki gücü tanımlar. İçsel,

<sup>188</sup> Field,S.,2013:35

<sup>189</sup> McKee,R.,1997:151



kişisel ve ekstra-kişisel çatışmalar, hikâye ilerledikçe başkarakter/protagoniste baskı yapan türleri temsil eder. Bilinçli ve bilinçsiz arzular, yolculukların hedeflerini temsil eder.<sup>190</sup>



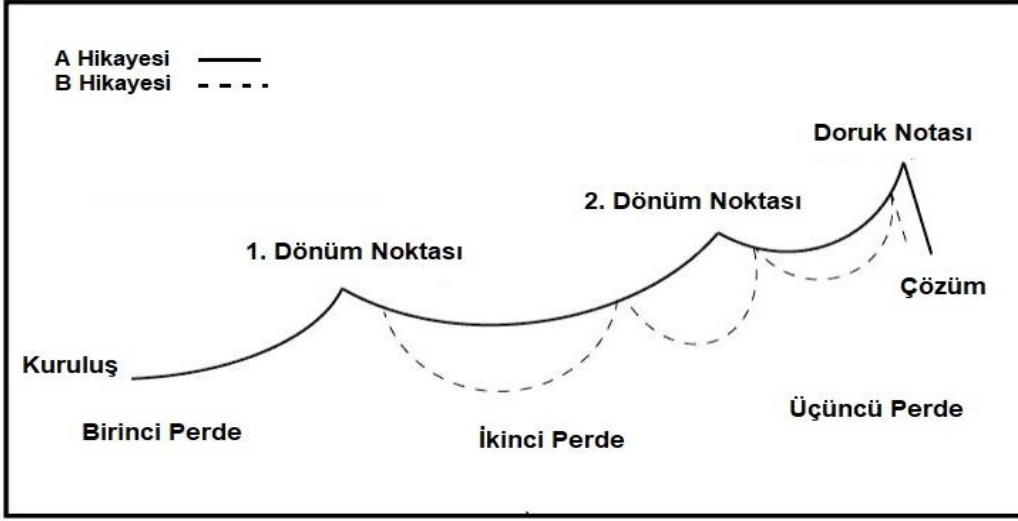
Şekil 3.4. Robert Mckee'nin arayışı

Kaynak: Mckee, R.,1997:197

- Seger'ın Hikâye Omurgası (veya "A Hikayesi") basit bir üç perdelik bir yapıdır. Bir görüntü ile başlayan bir kurulumu vardır, hikâyeyi katalizörü kurar (inciting incident) ve merkezi soruyu (hedef) ortaya koyar. Hikâyenin iki büyük dönemeç noktası vardır ki bunlar Birinci Perdeyi İkinci Perdeden, İkinci Predeyi Üçüncü Perdeden ayırır ve bir klimaks ve çözümle biter. Seger'ın hikâye omurgası, bir ilişki "B Hikayesi" ve daha fazlasına yer sağlayabilen alt hikayeleri içerebilir.<sup>191</sup>

<sup>190</sup> Mckee,R.,1997:197

<sup>191</sup> Seger,L.,2016:30



Şekil 3.5. Linda Seger'in hikaye omurgası

Kaynak: Seger, L.,2016:30

- Joseph Campbell'ın mitik yapısının ve orijinal çalışmanın bir kombinasyonu olan Truby'nin Yirmi İki Yapı Taşı, üç perdelik bir yapıya genel olarak uyan bir çerçevedir. Truby, Hikâyenin Karakterin Yaptığı Şey olduğu ve Karakterin eylemler tarafından tanımlandığı fikrinin savunucusudur. Bu nedenle, onun hikâye çizgisi, bir Kahramanın içsel İhtiyacı ve dışsal Arzu'su (hedefi) tarafından motive edilen bir Kahramanın eylemlerinin bir kombinasyonudur. Çeşitli Rakip ve Müttefiklerin eylemleri, Kahramanın çabalarını karşılar. Hikâyenin bir katalizörü vardır, yeni bir denge ile biter ve yol boyunca birkaç açığa çıkma ve ters dönme olayı vardır.<sup>192</sup>

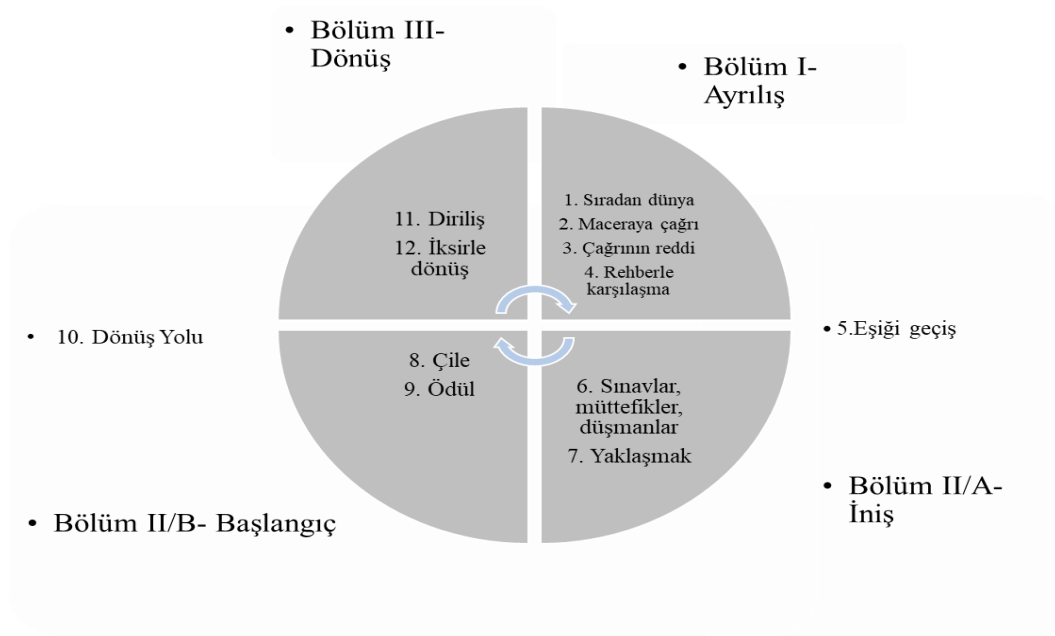
<sup>192</sup> Truby,J.,2018:292

1. Perde	2. Perde	3. Perde
Arzu Tetikleyici olay Sorun ve ihtiyaç Konu ve ortamın sunumu Arzu ve ihtiyacın farkına varış	Plan İlk ters tepiş ve arzunun değişimeve Rakipler ve müttefiklerin karşılaşması Rakipler ve gizemler Müttefikler Arzu Tetikleyici olay Sorun ve ihtiyaç Konu ve ortamın sunumu Arzu ve ihtiyacın farkına varış	Karakterin yeni dengesi Ahlaki karar Kendindeki değişimin farkına varma / Tematik değişim Savas Tehdit ve ölüm tehlikesi Üçüncü farkına varıs ve karar Rakip ve müttefiklerin netleşmesi İkinci ters tepiş ve arzunun değişimini Görece yenilgi Müttefik saldırısı Çarpışma Rakibin planı ve ilk karşı atak

Şekil 3.6. John Truby'nin hikayenin yapıtaşları

Kaynak: Başol, Ö.,2010:228'dan uyarlanmıştır.

- Christopher Vogler Kahramanın Yolculuğu çizgisini genellikle bir daire olarak tanımlamakta ve Karakter Gelişimi'nin ilerlemesini tanımlamak için alternatif bir form olarak kullanmaktadır.<sup>193</sup>



Şekil 3.7. Christopher Vogler'in kahramanın yolculuğu

Kaynak: Vogler,C.,2012:48

<sup>193</sup> Vogler,C.,2012:449



## 4. DİJİTALLEŞMENİN DİZİ SENARYOLARINA ETKİSİ

Bu bölümde dijitalleşmenin etkisini gösterecek bir karşılaştırma için aynı dizinin TV ve dijital platform gibi devam niteliğinde farklı mecralarda yayımlanması veya aynı senaristin kaleme aldığı farklı mecralarda yayımlanan aynı dönemde geçen aynı konuları/temaları işleyen dizilerden belirlenen örnekler incelenecektir. Bu çerçevede, Ercan Mehmet Erdem'in yazdığı önce televizyonda yayımlanan daha sonra Blu TV platformunda devamı niteliğinde yayımlanan Behzat Ç. dizisi ilk örnek olarak ele alınmıştır. Levent Cantek'in yazdığı TRT'de yayımlanan Mor Menekşeler ile Blu TV'de yayımlanan Yeşilçam dizisi aynı dönemde geçmesi ve dönemin (1950'li, 1960'lı yıllar) siyasi iklimi, gündelik yaşamın dönüşümü, futbol, sinema ve yer altı dünyasından da kesitler sunması nedeniyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

### 4.1. Behzat Ç.

#### 4.1.1. Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi

Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi, Emrah Serbes'in Her Temas İz Bırakır romanından uyarlanmış polisiye, macera, dram, komedi, aksiyon ve gerilim türlerinde sayılabilecek bir dizidir. Dizi 2010-2013 yılları arasında Star TV'de ana akım televizyon dizisi olarak yayımlanmıştır. 2019 yılında 4. sezonu Blu TV'de Emrah Serbes'in Çekiç ve Gül adlı romanından uyarlanarak Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi ismiyle yayımlanmıştır. Dizinin 5. sezonu yine Blu TV'de 7 Aralık 2023'te yayımlanmaya başlamıştır. Dizinin senaryosunu Ercan Mehmet Erdem yazmıştır. İlk 2 sezonda, senaryoyu 10 bölümde bir Emrah Serbes de Ercan Mehmet Erdem ile birlikte yazım ekibinde yer almıştır.

Sezon	Bölüm sayısı	Orijinal yayın tarihi		
		Başlangıç tarihi	Bitiş tarihi	Kanal
1	38	19 Eylül 2010	26 Haziran 2011	Star TV Puhu TV
2	31	13 Kasım 2011	17 Haziran 2012	
3	27	21 Eylül 2012	17 Mayıs 2013 (1. Final)	
4	9	25 Temmuz 2019	19 Eylül 2019 (2. Final)	BluTV

Şekil 4.1 Behzat Ç. bölüm sayıları

Dizinin yönetmenliğini 1. sezonda Serdar Akar, Zekeriya Kurtuluş ve Doğan Ümit Karaca üstlenmiştir. 2. sezonun 45. Bölümünü Mustafa Altıoklar yönetmiş olup sezonun diğer bölümlerini Doğan Ümit Karaca yönetmiştir. Star TV'deki son sezon ve final sezonu da olan 3. sezonda yönetmenliği Sadullah Şentürk yapmıştır. Dijital platformdaki ilk sezon olan 4. sezonda tüm bölümler Serdar Akar tarafından yönetilmiştir. Ayrıca Serdar Akar televizyondaki bölümlerde jenerikte Genel Yönetmen olarak yer almaktadır.

Dizi aynı senaristin kaleminden çıkıp hem ana akım televizyonda hem de dijital platformda yayınlanması itibarıyla çalışmaya konu olmaktadır. Bunun yanında dizi televizyonda yayınlanırken sansürsüz versiyonun Youtube'da ve kanalın web sayfasında da yayımlanmıştır. Ayrıca, 2012 yılında Vodafone TV'de 5-10 dakikalık bölümleri "Cep Dizi" olarak yayımlanmıştır. Söz konusu bölümler daha sonra dizinin sosyal medya hesaplarında da yayımlanmıştır. Dizinin Star TV'deki bölümleri Puhu TV dijital platformundan yayınlanmaya devam etmektedir.

Dizinin uzun soluklu ve karakter odaklı bir dizi olması, farklı mecralarda farklı versiyonlarla yayınlanması nedeniyle hem anlatı açısından hem dijitalleşme açısından hem de bu ikisi arasındaki ilişki bakımından yegâne örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Behzat, dizinin isim babası olan baş karakter, tipik bir polis değildir ve Behzat Ç. dizisi de tipik bir polisiye drama özellikleri göstermemektedir. Behzat, birçok yönden televizyonda yer eden klasik polis karakteriyle karşılaştırıldığında tamamen karşıt özellikler göstermektedir. Behzat, bilge ve hayırsever bir baba otoritesi değildir, sadece polis olarak değil, genel olarak hayatta aykırı bir görüntü vermektedir. Başlangıçtan itibaren bir sosyopat olan Behzat, insanlarla birlikte olmaktan kaçınır. Diğer karakterlerle doğrudan etkileşimde bulunmaya zorlandığında ise alaycı, kaba ve sert bir tavır sergiler, her zaman kendi polislik hislerini ve fikirlerini diğer görüşlerin, ilk etapta görünür delillerin üzerinde konumlandırır.

Bütün bunlara rağmen emniyette "cinayetçi" olarak tanınmış bir polis olması zamanla en garip ve gizemli vakaları önce polislik içgüdüleri ve kararlılıkla çözmesinden kaynaklanmaktadır. Onun dahil olduğu vakalar, o cinayeti çözüp katili bulana kadar kafasını meşgul eder ve sonunda olayı açıklığa kavuşturur. Aynı zamanda, Behzat'ın kendisi dizideki en dramatik vakadır. Hikâyenin başında ve hikâye boyunca

geçmişle yüzleşir, sürekli halüsinasyonlar görür ve alkol bağımlısı olarak kabul edilebilir.

Her Behzat Ç. bölümü, birçok televizyon dramasında olduğu gibi dört periyoda bölünmüş bir yapıya sahiptir. Bu yapı, birçok saatlik televizyon draması tarafından paylaşılmaktadır. Bu yapının bir nedeni de televizyondaki reklam aralarıdır. Reklam araları, genellikle bir periyodu dramatik bir açık durumu içeren bir çatışma noktasıyla sonlandırarak izleyiciyi reklam arasında da bağlı tutmak amacıyla senaristler tarafından bölüm yapısı içinde tasarlanmaktadır. Bu yapı sayesinde dizi nadiren bütünsel bir denge hissine ulaşmaktadır, çünkü bir hikâye sonuca bağlandığında, diğerleri aynı anda dramatik olarak çözümlenmemiş bir durumda kalabilmektedir.

Behzat Ç.'de haftalık bir cinayet vakası gerçekleşir. Cinayetin sebebi ve katili başlangıçta görüldüğü gibi değildir ve Behzat Ç. Liderliğinde ekibin aşama aşama buldukları delillerle cinayetin gerçekte neden işlendiği bölüm sonunda anlaşılır. Bu hikâye yapısı kısaca, soyut olarak ipuçlarını takip etme ve muhtemel seçenekleri tekrar tekrar gözden geçirme olarak özetlenebilir. Bu çerçevede, her bölümün şematik anlatı yapısı aşağıdaki gibi özetlenebilir.

**1. Giriş:** Bir kurbanın öldürüldüğü bölümdür. Genellikle, dizinin ana karakterleri bu başlatıcı olayda bulunmazlar.

**2. Birinci Perde:** Açılış jeneriğinin ardından, Behzat Ç. ve ekibi olay yerine varır, kurbanın kimliği ve muhtemel katil hakkında soruşturmaya başlar. Bu bölüm genellikle başlangıçta düşünülen tüm hipotezlerin reddedilmesiyle sona erer. İlk şüpheli masumdur.

**3. İkinci Perde:** Cinayetin sebebini ve katili bulma arayışının yeniden başladığı ve yine hipotezlerin reddedilmesiyle sona erdiği bölümdür.

**4. Üçüncü Perde:** Aynı adımların tekrarı olarak kabul edilebilir. Bu bölümün sonunda Behzat Ç. ve ekibi çözümden daha uzak gibi görünürler.

**5. Dördüncü Perde:** Vaka nihayet çözülür ve kadir yakalanır.

Bu, yapı dizinin ilk üç sezonu boyunca ortaya çıkan bir temel ilke olarak kabul edilebilir. Bu ilkeden bireysel bölümler sapabilir. Bu dramatik şemada dikkat çeken ve açıklayıcı olan şey, Behzat Ç.'nin neredeyse her bölümde her perdenin sonunda çeşitli yan hikayelerden ve haftanın olayına dönmesidir. Bunun diziyi etkileyici kılan en önemli

karakteristik özelliği olduğu söylenebilir. Çünkü yan hikayeler- özellikle Behzat'ın travmatik geçmişi aynı zamanda ekibin diğer üyelerinin kişisel problemleri- genellikle haftanın cinayet vakasından daha dramatik ve etkileyici görünmektedir. Bu, cinayet vakalarının polisiye klişelerden faydalanarak gelişmesi ve öngörülebilir olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bütün polisiyelerde cinayet bir şekilde çözülür. Diğer yandan, Behzat'ın ve ekibin üyelerinin kişisel hayatlarındaki gelişmeler genellikle daha az öngörülebilir ve izleyici için dizi boyunca karakterleri derinleştirerek seyirciye karakterin bir özelliğini keşfetme imkânı sunmaktadır. Yine de çoğu bölümde, her perde de genellikle Behzat ve ekibinin cinayeti açıklığı kavuşturmakta tekrarlayan başarısızlığına ağırlık verilmektedir ve çözüm dördüncü perdede sunulmaktadır.

Ana hikâyenin gelişimi, Kafalenos'un işlevleri açısından şu şekilde açıklanabilir: Cinayetin gerçekleşmesi, bir denge bozan olaydır (A), Behzat ve ekibinin olay yerine gelmesi, A'nın hafifletilmesi için bir girişim olarak okunabilir (B), bu nedenle Behzat ve ekibi C-aktörler haline gelip, tekrar tekrar A'yı hafifletmeye yönelik girişimlerde bulunurlar (H), birkaç kez başarısız olurlar (Ineg), ancak sonunda başarılı olurlar (I). Bu çerçevede, D ve E işlevleri (C-aktörlerin test edilmesi ve yanıt vermesi) uygulanabilir çünkü delillerin yorumlanması, bir araya getirilmesi, şüphelilerin sorgulanması Behzat ve ekibi için test niteliğindedir ve delillerin bir araya getirilip yorumlanması da ekibin teste yanıtı olarak kabul edilebilir. Bu işlevler sadece ileriye doğru yönlendirmez aynı zamanda geriye yönlüdür, çünkü sadece A'nın doğru bir şekilde yeniden yapılandırılması, cinayetin çözümüne yol açar ve tutuklanma ile sonuçlanır. Ayrıca Kafalenos'un on işlevinden G işlevi de dizi özelinde önemlidir. C-aktörlerinin gelmesi ve geliş zamanı çözüm için önemlidir.

Bir bölüm boyunca genellikle, A'nın veya ne tür bir A'nın, ilk başta var olup olmadığı genellikle şüpheli hale getirilmiştir. Dizideki birçok vakada Behzat, intihar veya kaza olasılıklarını hesaba katmaktadır. Benzer şekilde, delillerin işaret ettiği ilk şüpheli tutuklandıktan sonra dosyanın kapanması da söz konusudur. Yani, A'nın (bozulma) varlığı sürekli bir inceleme altındadır, bu sırada her biri farklı bir H'yi (A'yı hafifletmek için eylem) gerektirecek bir dizi rekabet eden hipotetik A ortaya çıkmaktadır. Bu hipotezler Behzat ve ekibi tarafından zaman zaman tartışılmakta zaman zaman eğlence vesilesi olmaktadır.



Yukarıda belirtildiği gibi, vakanın çözümü F olarak tanımlanabilir. C-aktör güç kazanarak vakayı çözer. Bu işlev Kafalenos tarafından isteğe bağlı olarak tanımlanmıştır. Ancak Behzat Ç.'nin her bölümünün dönüm noktası olarak hizmet etmektedir. Bunun karşısında, H ve I (A'yı hafifletmek için eylem ve bu eylemin sonucu) zorunlu olarak tanımlanmaktadır. Behzat Ç.'de bu güç kazanma ima edilebilir, maktulün çevresi, diğer unsurlar (diğer polisler, savcı vs.) tarafından bir konuşmada bahsedilebilir veya vakanın çözümü ve kovalamaca sürecinde izleyici tarafından çıkarılabilir.

Sonuç olarak, Kafalenos'un işlevleri, Behzat Ç.'nin bir bölümünün ana hikayesini analiz etmek için iyi bir temel teşkil etmektedir. Ancak dizinin bazı özgün karakteristiklerini hesaba katmak gereklidir. Özellikle, bazı isteğe bağlı işlevlerim Behzat Ç. 'de kritik olduğu görülmektedir. Ayrıca, D'den G'ye işlevler, gözlemci dedektiften ziyade proaktif bir kahramanı ima etse de uygulanabilir olduğu söylenebilir.

Cinayet çözüme sürecinin olduğu kadar ana karakterin geçmişinin bir bölümün yapı açısından B-Plotu olarak sürekli olarak ele alındığı bir dizidir. Dizinin ilk sahnesi arabada tek başına sızmış halde bulunan Behzat Ç.'nin uyanıp kızını araması ve ulaşamamasıdır. İlk bölümün sonunda kızı intihar eder. Dizinin Star TV'deki finaline kadar kızı ve geçmişi işlenecek ve bu geçmiş finalde Şule'nin de kızı olduğunu ve kızı Berna'yı öldürdüğü öğrenmesiyle sonuçlanacaktır. Ayrıca B-Plotun en önemli unsurlarından biri Behzat'ın kadınlarla problemlili ilişkisidir. Kızıyla benzer şekilde eski sevgilisi Bahar, Gönül sonrasında Savcı Esra ve Şule'nin annesi Mine dizi boyunca işlenmektedir. İkinci sezonun sonlarında doğru (67. Bölüm) annesiyle ilişkisi işlenmiştir ve annesinin öldürülmesiyle Behzat annesinin katilinin peşine düşer. Benzer şekilde abisi Şevket üzerinden Behzat'ın babasıyla ilişkisi askerlikten polis olma serüvenine değinilmektedir. Birinci sezon 11. bölümde diziyeye dahil olan sonrasında dizide ciddi ağırlık kazanarak Blu TV'de onun odağında bir spin-off dizi yapılan Ercüment Çözer karakteridir. Ercüment, Nejat İşler'in etkileyici performansıya canlandırdığı psikopat bir iş adamı ve suç örgütü lideridir. Başta cinayet işleyerek vaka odaklı bölümlerde sonrasında Behzat'ın da geçmişi üzerinden diziyeye domine eden karakterlerden biri olmuştur.

Bu çerçevede alkol bağımlılığı, hemen hemen her bölümde tekrar ortaya çıkan ve defalarca sorun haline gelen bir tema olarak göze çarpmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi 3 sezon boyunca Behzat'ın alkol kullanımı sorunlara neden olmuştur. Baştan itibaren neredeyse mesleğine mal olacak şekilde gündeme gelse de dizi için gerek Behzat'ın gerekse ekibin içini döktüğü geçmişi ile yüzleştiği bir aparat işlevi de görmüştür. Öyle ki 78. bölüm tek mekânda Akbaba'nın evinde böyle bir içme, iç dökme ve geçmişle yüzleşme etrafında geçmiştir. Ayrıca, bu uzun vadeli gelişme, uzun bir süre boyunca dengesizlik olarak (Kafalenos'un A işlevi) tanımlanabilir ve ekibin yeri geldiğinde durumu doğru değerlendirmesi sayesinde Behzat'ın durumunu hafifletmek için zaman zaman Behzat'ı durdurdukları görülmektedir. Bu durum Kafalenos'un B işlevi, sorunun başka bir C-aktörüne devredilmesi olarak kabul edilebilir.

Bunlara ilaveten yan hikayeler, daha hafif minik öykülerin, komik unsurların veya Behzat'ın uyumsuzluğunun spektaküler gösterimini anlatmaktadır. Özellikle Behzat'ın soruşturma esnasında geçen kısımlarda görülmektedir. Birçok bölümde, soruşturma sırasında soruşturulan vatandaşların siz kimsiniz sorusuna Harun'un verdiği matrak cevaplar, sorgu sahnelerinde komik anlar, Behzat'ın Tahsin Müdür'le ilişkisi, Akbaba'nın evinde, Hüseyin'in meyhanesinde ve cinayet büroda edilen muhabbetler bunlara örnek verilebilir. Bu yan hikayelerdeki komedi unsurlarının Leyla ile Mecnun dizisi karakterlerinin yer aldığı 32. Bölümde en yoğun olarak görülmektedir. Yan hikayelerde işlenen temalar, Behzat'ın kaba tavırlarının ve dünya görüşünün etrafında neden olduğu sorunlarla veya arka planda gelişen kişisel ilişkiler daha detaylı incelenebilir. Fakat, genel olarak her birinin bir denge noktasından diğer denge noktasına doğru bir serüven olarak analiz edilebileceği söylenebilir. Ayrıca, her bölüm, günlük, nedensel bir mantıkla, cinayet vakasıyla oldukça ilgisiz gibi görünen bir veya daha fazla yan hikâye içermektedir. Sonuç olarak, bir hikâyenin gelişimi diğerinden sapma olarak hizmet edebilir fakat böylece dinamik, çok boyutlu ve hızlı tempolu bir anlatı etkisi yaratabilir.

Anlatının temposundan hareketle ana akım TV dizilerde çokça görülen klipvari sekanslar ve uzun flashbacklerin dizide tempoyu belirli bir seviyenin altına düşürmediği söylenebilir. Önceleri Behzat'ın kızının ölümüyle kızı ile ilgili flashbackler ve Behzat'ın halüsinasyonları zamanla yerini Savcı Esra ile ilişkisinin

gelişmesiyle romantik kliplere bırakmıştır. Esra'nın ölümüyle yeniden flashbackler ve halüsinasyonlar yer almaya başlamıştır. Fakat bütün bunların dizide ritmi düşüren haftalık üretim pratiği içinde mecburiyetten ziyade karakteri derinleştiren, sosyal medyada sıkça paylaşılan videolar olduğu söylenebilir.

Tüm bunlara ilaveten Behzat Ç.'nin özellikle ilk sezonuna ait bölümlerinde sinematografik açıdan kurduğu etkileyici atmosferi anlatının önemli bir unsuru haline getirdiği söylenebilir. “Bir Ankara Polisiyesi” mottosuyla yayınlanmaya başlayan dizi Ankara'nın karakteristik mekanları olan Seğmenler Parkı, Sıhhiye Meydanı, Ankara Kalesi gibi yerleri görsel bir zenginlikte kullandığı görülmektedir. Sosyal medyada viral olan birçok sahne sayılan mekanlarda geçmiştir. Harun'un Botanik Parkı'nda “Seviyorum Merkez” anonsu, Behzat'ın Seğmenler 'de Memduh Başgan' la görüşmeleri ilk akla gelen örneklerdir.

#### **4.1.2. Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi**

Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi ismiyle 6 Aralık 2022 tarihinde yayımlanmaya başlamıştır. Emrah Serbes'in aynı adlı romanı Çekiç ve Gül'den uyarlanan dizi yönetmenliğini Devrim Yalçın yapmış senaryoyu Emrah Serbes ve Ercan Uygur kaleme almıştır. Aynı serinin ikinci sezonu 7 Aralık 2023'te yayınlanmaya başlamıştır.

Üç sezonun ardından aradan geçen yedi yıl sonra yeniden başlayan dizide anlatıdaki muhtemel değişkenlerin yegâne sebebinin mecra değişikliğine bağlamak yanıltıcı olabilecektir. Özellikle Behzat karakterinin 3 sezonda birçok serüvenden geçtiği, kızının kaybı, karısının kaybı gibi önemli dramatik dönüm noktaların görüldüğü hesaba katılmalıdır. Özellikle Ercüment'in diziye katılması ile beraber Behzat'ın karşısına daha güçlü bir organize yapının çıkmasıyla gittikçe güçlenen engellerin üstünden geldikçe Kurtlar Vadisi'nde de görüldüğü gibi neredeyse süper kahramanlaşmaya başladığı söylenebilir.

Dizi Kafalenos'un işlevlerine açıklanabilecek şekilde cinayet ile (soğuk başlangıç) ile başlamaktadır. Cinayet sekansının ardından jenerikle dizi başlar. Star TV'deyken görülen haftalık cinayet vakalarından ziyade 8 bölümlük sezon dijital platform dizilerinin doğası gereği bir seri cinayet hikayesine odaklanmıştır. Ara ara birkaç adi cinayet mahiyetinde vakalar da yer almaktadır.

Bu çerçevede, dizinin yıllar sonra yeni bir Behzat Ç. serüveninden ziyade ilk sezonki nostaljiyi seyirciye hissettirmek amacıyla tasarlandığı söylenebilir. Behzat Ç. tıpkı dizinin ilk başlangıcındakine benzer şekilde kabusla uyanır. Kucağında bir kedi vardır ve kediyi sever. Dizinin ilk bölümündeki cinayet mahallinde bulduğu tavşanı sahiplenip kucağından indirmemesini, onu beslemesini yeni başlangıçta çok da uzun ömürlü olmasa da kedi almıştır. Behzat odasında kupasına votka doldurup içer, ekip cinayet büroda kahvaltı yapar. Behzat'ın Şule'yle ilişkisi her ne kadar biraz ders çıkarmış olsa da Berna ile ilişkisine benzer şekildedir. Sonrasında zengin ve babasını tereddüt etmeden öldürecek kadar piskopat Yücel Demirdelen'le karşılaşması ve Yücel'in daha ilk diyaloglarında “biz suç örgütü değiliz.” demesi dizinin ilk sezonu genel olarak Yücel ve Ercüment'i benzettiğimizde birinci sezonun finaline doğru olan bölümleri hatırlatmaktadır. Öyle ki sosyal medyada çok sık paylaşılan sahnelerin bir kolajı olarak bile okunabilir.

Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi Kafalenos'un işlevleri açısından birkaç farklı şekilde incelenebilir. Her ne kadar dizi türünün diğer örnekleri gibi cinayete başlasa da hikâye özelinde dengeyi bozan olay için birkaç farklı seçenek yer almaktadır. Öncelikle görülen cinayet ilk cinayet değildir. Dolayısıyla dengeyi asıl bozan olay olarak Behzat ve ekibin ilk cesedi bulmaları da seçilebilir. Bir başka açıdan dengeyi bozan olay büronun kedisi Gaspi'nin ölmesidir. Dizinin sezon finali de “Her şey Gaspi'nin ölümü ile başladı.” başlığıyla başlamaktadır.

Dizinin sekiz bölümden oluşan bu sezonu D ve E işlevleri için oldukça zengindir. Birçok kez bahsedildiği gibi bu işlevler C- aktörlerin test edilmesini ve yanıt vermesini ifade etmektedir. Söz konusu testler için Bekir müdürün öldürülmesi, Behzat'ın ağabeyi Şevket'in Demirdelenlere ortak olması, suçsuz yere hapse girmiş ve sonrasında çıkan karakter, Memduh Başgan'ın Behzat'a teklifi ve ekibi (Osman Harun'un kardeşinin ölümü üzerinden) manipüle etmesi ve Behzat'ın delil peşindeyken Memduh ve Ateş'e esir düşmesi olarak sıralanabilir. F işlevi için Behzat'ın sonunda savcuyu ikna ederek Demirdelen'lerin arazisine arama izni çıkararak güç kazanması sayılabilir. G işlevi için Behzat'ın Ateş ve Memduh'un eline düşmüşken ekibin gelerek Behzat'ı kurtarması ve Behzat'ın Ateş ve annesi Engin'in evine giderek Şule'yi kurtarmak istemesi belirtilebilir.

Bozulan denge örneklerinin aksine başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Behzat Ateş'e ateş ederken Şule'yi vurur ve Engin de Behzat'ın kafasına vurur. Sezonun sonunda telsiz anonslarından kaos planının hayata geçtiği anlaşılır.

Sekiz bölümlük tabir-i caizse kompakt sezon da B-Plotlar açısından oldukça etkileyici unsurlar olduğu söylenebilir. Öncelikle Behzat için daha önce bahsedildiği gibi kırmızı vosvos dışında önceki sezonlardaki benzer geçmişle yüzleşmeye dair anlara veya kadınlarla problemlili ilişkilere dair unsurlara değinilmediği görülmektedir. Behzat'ın önceki bölümlere göre nispeten daha stabil bir çizgide olduğu söylenebilir. Behzat önceki bölümlere benzer şekilde halüsinasyonla geçmişte sadece ensest mağduru genç bir kızın bebeğinin ölümü vakasına gitmektedir. Benzer şekilde diğer ekip üyeleri için de kayda değer B-Plot için gerekli donelere yer verilmediği görülmektedir. B-Plot için zengin içerik karşı tarafta verilmiştir. Yücel'in babasıyla ilişkisi, Engin'le ensest ilişkisi, Ateş'in bu çarpık ilişkiler neticesinde tüm aileye duyduğu derin nefret ve aileyi yok etmek istemesi hem kötü karakterleri derinleştirmiş hem de Kafalenos'un modelinde yer alan dengeyi yeniden kurmaya yönelik eylemlere temel olacak farklı hipotezler için verimli bir altyapı sağlamaktadır.

Behzat'ın B-Plot açısından daha yüzeysel kalması televizyonda yayınlanan bölümlerde uzun halüsinasyonlardan, uzun flashback sekanslardan dijital platform dizisi doğası gereği yer verilmediği görülmektedir. Buna rağmen dizide Behzat'ın halüsinasyonları özellikle ilaç etkisi altındayken vakaları birbiri içinde görmesine sebebiyet veren halüsinasyonların gayet stilize şekilde, etkili ve verimli kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bu kısımların aynı türdeki uluslararası alanda büyük üne sahip True Detective'in birinci sezonunu andırdığı söylenebilir. Benzer şekilde Akbaba ve Hayalet'in Akbaba hastanede yaralı olarak yatarken hastaneden bahçeye çıkıp köpek Ajan'ı aradıkları sahne de yine True Detective'in birinci sezonunun ikonik finalini andırmaktadır.

Birçok kez birbirine benzeyen unsurlardan bahsedildiği gibi sezon finalinin de birinci sezon finali ile benzer özellikler barındırdığı söylenebilir. Daha önce de bahsedildiği gibi sezon Kafalenos'a modeline göre dengeyi bozan olayın etkilerini hafifletmek için girişilen eylemlerin başarısızlığıyla yeni bir dengesizlik durumu ile bitmektedir. Benzer şekilde birinci sezon da bir başarısızlık ve yeni bir dengesizlik durumu ile bitmiştir. Ercüment, Behzat'a kızının katili söyleyip kaçmayı başarır. Behzat kızının

katilinin sezon boyunca yanında yaşayan ve eski sevgilisi Mine'den kızı olduğunu öğrendiği Şule olduğunu öğrenmiştir.

## **4.2. Mor Menekşeler ve Yeşilçam**

### **4.2.1. Mor Menekşeler**

Mor Menekşeler 26 Eylül 2011'de TRT 1'de yayımlamaya başlamıştır. Dizinin senaryosu Levent Cantek tarafından kaleme alınmıştır. Dizinin yönetmenliği Serdar Akar üstlenmiştir. Dizi 29. bölümde final yapmıştır. Dizinin bölümleri sonrasında TRT İzle ve yine TRT'nin Tabii dijital platformlarında yayınlanmaktadır.

Mor Menekşeler 1950'li yıllarda Ankara'da geçmektedir ve yetim büyümüş yirmili yaşlarda üç delikanlının hikâyesini anlatmaktadır. Hayali Ömer, Kabadayı Akif ve Sarı Fikret olarak anılan bu üç genç başta Yorgancı İshak olmak üzere, tüm mahallenin maddi ve manevi yardımlarıyla kardeş gibi büyümüşlerdir. Bir kenar mahalle olan Eskitepe'de geçen hikâyede mahallenin mekândan ziyade dizinin ana karakterlerinden biri olduğu söylenebilir. Dizi kabaca gencin delikanlılıktan kabadayılığa uzanan serüvenlerini anlatmaktadır Ankara'nın namlı kabadayılarından Fakir Şükrü ve yeğeni Dedo ile birlikte kendilerine olan borcuna karşılık Avukat Niyazi'yi de hizmetlerine katarak Ankara'da otel bar gibi mekanlar açarak güçlerini bir ileri seviyeye taşımak istemektedirler. Üç Eskitepeli genç, Fakir Şükrü ile Dedo'nun hizmetine girerler. Daha masum heveslerle girdikleri bu yeni dünyada silahla tanışınca zamanla masumiyetlerini kaybederler hatta birbirlerine düşerler. Dizinin ilerleyen bölümlerinde hırslı Dedo siyasetin de gücünü keşfederek Demokrat Parti'den milletvekili olan Rüstem'in yanına geçer ve onun kızıyla evlenir.

Dizideki kadın karakterlerden Köfte Leman dizinin ilk bölümünden itibaren güçlü kadın karakter olarak göze çarpmaktadır. Leman'ın yanında Cevriye, Gecekuşu Sabiha, Feride gibi ilk başta Ömer'in, Dedo'nun sevdiği, Fikret'in kardeşi gibi örneklerle erkekler etrafında konumlandırılmış gibi görülmelerine rağmen bağımsız kararlar alan ve bu kararların sonuçlarıyla bireysel olarak yüzleşen güçlü kadın karakterler görülmektedir. Terzi Faika Hanım gibi güçlü ve renkli kadınların hikâyelerini de anlatır.

Ayrıca Mor Menekşeler, Türkiye'nin önemli bir dönüşüm geçirdiği 1950'li yıllarda geçmektedir. Türkiye'nin geçirdiği siyasi ve sosyo-ekonomik dönüşüme zaman zaman didaktik bir şekilde yer verilmektedir.

İlk bölümde kalabalık karakteri kısa kısa gösterip seyirciye tanıtarak başlayan dizinin ilerleyen bölümlerde zengin seçeneklere sahip olacak şekilde uzun soluklu bir televizyon dizisi olarak tasarlandığı görülmektedir. İlk bakışta nispeten mütevazı bir bütçeyle görsel işitsel açıdan kısıtlı olduğu söylenebilir. Diegetik olmayan müzik her fırsatta kullanılmaktadır. Bu açıdan Behzat Ç.'nin televizyonda yayınlanan bölümlerinde görülen gerçekçi anlatımdan ziyade daha çok nostaljik duygular uyandırmayı amaçlayan bir anlatım üslubu kullanılmaktadır. Tipik kurgu kuralları çerçevesinde tamamen lineer ve kronolojik olarak ilerleyen dizi geleneksel televizyon anlatım tekniklerini benimsemiştir.

Öncelikle Mor Menekşeler bir yükseliş hikayesidir ve kabadayılık ile ilgilidir. Bu yükseliş hem Ömer, Akif ve Fikret'in hem Dedo ve Şükrü'nün hem de Rüstem'in yükselişidir ve söz konusu karakterlerin güç savaşlarıyla ilgilidir. Ayrıca, bölümler ilerledikçe mücadelenin kapsamı otel, bar gibi büyük ticari mekanlar, kentleşme süreciyle büyük arazilerde planlanan kentleşme projeleriyle beraber dramatik mekanlar büyük salonlar, ofislere genişlemekte ve çatışmalarla beraber karakol, hapisane gibi mekanlar hikâyeye dahil olmaktadır.

Daha önce de bahsedildiği gibi dizi karakterler açısından geniş bir kapsamda başlamaktadır. İlk bölümde nispeten kalabalık bir karakter portföyü kısa kısa birkaç karakteristik özellikle tanıtılmaktadır. Sonra ilerleyen bölümlerle Arap Tefik, Hasan Yüce, Akbulut, Akbulut, Hasan Yüce'nin oğlu Ali Yüce, Rezzan gibi karakterler hikâyeye girmekte ve bazıları hikâyeden çıkmaktadır. Bu anlatı kapsamı, izleyicilere dizinin kurgusal Eskitepe'yi oluşturan insanlar ve yerlerin tam bir yelpazesini sunmaktadır. Bununla beraber, dizi sadece geniş bir dünya yaratmakla kalmaz, aynı zamanda her kişinin, yerin ve kurumun daha geniş bir sistem içinde veya dışında nasıl çalıştığını göstererek şehrin siyasi ve ekonomik durumuyla ilgili ipuçları vermektedir.

Bu karakter genişliğinin en önemli sonuçlarından birinin karakter derinliğinden ödün vermek olduğu görülmektedir. Mor Menekşe'deki karakterler kesinlikle çok boyutlu ve nüanslı bireyler olmasına rağmen genellikle tek boyutlu ve diğer karakterlerle ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadırlar. Kabadayı Akif, Kabadayı Şükrü, Şükrü'nün

yeğeni Dedo, Şükrü'nün adamı Niyazi, Osep, Dedo'nun sevdiği Sabiha, Ömer'in sevdiği Cevriye bu duruma örnek gösterilebilir. Her ne kadar ilerleyen bölümlerle karakterler nispeten derinleşse de ilk bölümde sunulan zengin altyapının karakterizasyon açısından verimli kullanılmadığı söylenebilir.

Örneğin, Hayali Ömer askere gitmeden önce Karagöz oynatıcısıdır. Asker dönüşü Akif'e katılır hatta ustasına başta Karagöz oynatıcılığına geri dönmeyeceğini söyleyemez. Kısa bir süre sonra ustası ölür ve Ömer'in lakabının Hayali olmasında pay sahibi olan bu özellikten hiç bahsedilmemektedir. Sadece, başlardaki bölümlerde bir kere Cevriye ile ustasının dükkanında buluşurlar. Akif silah kullanmaktan baştan beri rahatsızdır. Hatta Akif'in ısrarına rağmen yanında silah taşımaz. Askerdeyken Cevriye'nin Akif'le yakınlaştığı öğrenir, sonra Feride'yle yakınlaşır. Sonra onunla da arası açılır. Taksicilik yapmaya başlar ve Rezzan'la tanışır. Rezzan da evli olduğunu ondan gizlemiştir. Cevriye ile Cevriye evliyken yeniden yakınlaşırlar ve sonra birlikte olurlar. Bütün bu dramatik dönüm noktalarında, Ömer'in ahlaki ikilemelerinde Ömer'in bu geçmişi etkileyici ve özgün birçok imkân sunabilecekken bu dönüm noktaları ve ikilemler tek düze bir şekilde geçildiği söylenebilir. Benzer şekilde Şükrü ve Dedo karakterleri içinde aynı durum görülmektedir. Şükrü'nün öfkesi, merhameti, Dedo'ya sevgisi birkaç detay ile yüzeysel bir şekilde verilirken sezon sonunda büyük bir yüzleşmeye dönüşmektedir. Bu durum dizinin final yapmak zorunda kalmasıyla da açıklanabilse de yine de bu ikilinin ilişkisinin derinleştirilebileceği görülmektedir.

Dizi nadiren karakterlerin iç dünyalarına veya birbirleriyle olan nüanslı ilişkilerine odaklanır. Beraber büyüyen arkadaşlar aynı kızı sevdiklerine dair hiçbir şüphe yaşamazlar ve bunu öğrendiklerinde hemen yüzleşip ve tavır alırlar. Bu durum karakterlerin canlandırma performansına da yansımaktadır. Karakterler ince detaylarla derinleştirilmediği için oyunculuk performansı da nüans yaratan inceliklerden yoksun görünmektedir. Buna karşın karakterlerin Eskitepe ile olan bağlantılarından nisbi bir derinlik sağlandığı da görülmektedir. Eskitepe, karmaşık bir iç yapısı olan karakter olarak tasarlanmıştır.

Eskitepe'nin bu şekilde tasarlanması karakterler üzerindeki toplumsal koşulların ve baskıların etkisini göstermeyi amaçladığı söylenebilir. Örneğin kabadayılığa meyleden yetim üç gencin her ne kadar bütün mahalle bir şekilde bugüne kadar sahiplense de ellerinde başka seçenek yok gibi görünmektedir. Yıllarca mahallede



okuyamamış ve herhangi bir meziyet edinememiş görülmektedirler. Öyleki bu üç arkadaşın mentörü konumunda olan Yorgancı İshak'ın bile çocuklar üzerinde fazla bir etkisi olmadığı söylenebilir. İshak ekibe sonradan katılan Payidar'a yorgancılık öğretecek ve dükkanını ona devredecektir. Bu üç arkadaş da kabadayılıktan elde ettikleri parayla kahveyi devralırlar. Ömer, Akif ve Fikret silaha başvurmaya başladıklarında da her ne kadar başta kimsenin haber olmasa da sadece silahın büyük kötülöklere yol açacağı nasihatinden başka bir aksiyon görülmez. Öyle ki Arap Tevfik'i öldürürler ve sonrasında daha güçlü (güçlü olmasının nedeni bağlantılarıdır.) Akbulut'la karşılaşmak Fikret'in ve Akif'in sonunu getirecektir. Bu durum, dizinin geçtiği dönemde böyle bir ortamdaki bireylerin sahip olduğu sınırlı seçenekleri vurgulayan dokunaklı bir unsur olarak da okunabilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi, Kabadayı Şükrü dizi boyunca önemli bir yönlendirme çerçevesi sağlamaktadır. Şükrü yeğeni Dedo ile birlikte belirgin bir motivasyon ve hedefe sahip, detaylı bir karakteri. Şükrü ilk bölümde izleyicilerin karşılaştığı ilk karakterdir bölümler boyunca sadece daha fazla güç ve para kazanmak isteme motivasyonu ile değil, aynı zamanda yalnız bir erkek olarak sunulmaktadır. Bu nedenle, seyircinin en çok sempati beslediği karakterdir. Şükrü'nün doğrudan olaylar üzerindeki etkisi sınırlı olsa da Dedo, Niyazi, Ömer, Akif ve Fikret ile olan ilişkisi aracılığıyla dizideki hemen hemen bütün olaylara önemli bir etki yapmaktadır. Dizi ilerledikçe Dedo ondan ayrılır sonra Dedo Şükrü'nün babasını sakladığını öğrenince bir süre hepten koparlar. Şükrü hamile olan Leman'ı evine alır, onu ve çocuğunu sahiplenir. Şükrü'nün bu durumu genel televizyonda temsil edilen kabadayı karakterleriyle karşıtlık gösterdiği söylenebilir. Nihayetinde dizinin finalinde dizi boyunca söylediği gibi bu işleri bırakıp bahçe işlerine girmiş, Leman ve oğluyla bambaşka bir hayata adım atmıştır.

Mor Menekşeler de Behzat Ç.'ye benzer bir şekilde dengenin bozulması ve dengeyi yeniden kurmak için girişimler ve dengenin yeniden kurulması aşamalarını takip etmektedir. Dizinin son bölümü bir sezonluk denge arayışının nihayetlendirmiştir. Seven kavuşmuş, dargınlar barışmış, kabına sığmayan delikanlılar sakinleşip olgunlaşmıştır. Şükrü ve Dedo'nun girişimleriyle başlayan dizi Şükrü'nün Dedo'ya işleri bıraktığını yanındakilere çeşitli işler vererek sahip çıkmasını telkin etmesiyle

sonuçlanmıştır. Bu dengenin de yeni sorunlar için potansiyel taşısa da sezon boyunca tanıtılan sorunların çözüldüğü veya ortadan kalktığı görülmektedir.

Mor Menekşeler Behzat Ç.'deki cinayet gizemi gibi merakta bırakan unsurlar (cliffhanger) belirli bir düzenlilik içinde gözlemlenmemektedir. Bununla birlikte, bazı düzenliliklere rastlanabilir. Bu çarpıcı unsurlar dört perdeli bir yapıda üçüncü perdenin sonu ile uyumlu olup nispeten bölüm sonuna daha yakın olarak tasarlanmıştır. Birinci bölümde Dedo'nun Rüstem ile tanışması olarak belirlenecek bu nokta sezonun ortalarına kadar genellikle şiddet ve aksiyon sahneleri olarak belirlenmiştir. Arap Tefik'in mekanını basmak, kumarhane baskını, Arap Tefik'in öldürülmesi, otel baskını, Akif'e kurulan tuzak örnek verilebilir. Bunun dışında birinci bölümdeki gibi yeni bir karakterin hikâyeye katılması da kullanılmıştır. Sezonun ikinci yarısında yoğun olmak üzere bu noktalar genellikle ikili ilişkilerde dönüm noktası veya yüzleşme olarak tasarlanmıştır. Fikret'in Cevriye'ye ilgisini öğrenince Akif'e kızması, Cevriye'nin Ömer ile yüzleşmesi, Şükrü'nün Dedo'ya mutluluklar dilemesi, Cevriye'nin gelin çıkması, Ömer'in uzun süre sonra kahvede arkadaşlarıyla akşam pide yemesi, Cevriye ile Ömer'in öpüşmesi örnek verilebilir.

Ayrıca, tüm bölümlerde, jenerikten önce bir teaser yayımlanmıştır. Bu teaserlar Douglas'ın dramatik vuruşlar niteliğinde sayılabilir. Bu teaserlar genellikle bir nevi ilgi çekici nokta olarak işlev gerçekleştirirken zaman zaman karakterleri ve hedeflerini tanıtmaya hizmet edebilir. Cevriye'nin rüyası, Şükrü'nün bir tarla kenarında geçmişini adamlarına anlatması, Rüstem, Niyazi ve Dedo'nun beraber yemek yemesi, İshak ve Şükrü'nün paralel kurguda evdeki sandıklarını açıp içinden çıkan bıçağı öpmeleri karakter tanıtmaya işlevine örnek verilebilir. Fikret'in kahvede ölü bulunması, Feride Ömer yaklaşması, Akif'in abisinin nezarethanedeki Akif'i serbest bırakması, Hasan Yüce'nin kumpası, Akif'in yaralanması ilgi çekici nokta işlevine örnek verilebilir. Ayrıca, 28. bölümün Akbulut'un cesedinin mahalleye asılmasını kapsayan teaser'ı bir nevi doruk noktası olarak kabul edilebilir.

Karakterlerin nispeten derinleştirilememesine rağmen bahsedilen olay örgüsünün seyircinin bağlanma potansiyelini artırdığı söylenebilir. Hikâye ilerledikçe birbiriyle çatışan karakterlerden gelişen karmaşık dinamiklerin tahmin edilebilirlik ve dizide daha önce bahsedilen inandırıcılık problemini telafi ettiği söylenebilir. Böylece karakterler trajik figürlere dönüşerek daha etkili hale gelmiştir.

#### 4.2.2. Yeşilçam

Yeşilçam, Çağan Irmak'ın yönetip Volkan Sümbül ve Levent Cantek'in senaryosunu yazdığı, 1960'lı yılların Yeşilçam'ında tutkulu prodüktör Semih Ateş'in sinema serüvenini konu edinen dizidir. Blu TV dijital platformunda ilk sezonu 22 Nisan 2021 tarihinde, ikinci sezonu ise 28 Ekim 2021 tarihinde yayımlanmaya başlamıştır.

Dizi ilk sezonunda Yeşilçam'da büyüyen Semih Ateş'in bir türlü istediği sıçramayı yapamayıp şirketini satıp yeniden bir film yaparken ekonomik imkansızlıklar, büyük rakipler, siyasi müdahaleler ve kişisel zaaflarıyla girdiği mücadeleyi anlatmaktadır. İkinci sezonda ise bir şekilde devleti de yanına almayı başarmış Semih'in büyük bir stüdyo kurma girişimi serüveninde girdiği benzer mücadelelere odaklanmaktadır.

Benzer dönemde geçmeleri, dönemin popüler kültür unsurlarını ele almaları (Mor Menekşeler kısmen futbol), dönemin ekonomik, politik ve sosyal atmosferini yansıtmaları açısından birbirine benzetilebilmektedir. Her iki dizinin de senaryosu Levent Cantek tarafından yazılmıştır.

Mor Menekşeler'in lineer ilerleyen geleneksel televizyon dizisi tarzına karşın Yeşilçam, zengin görselliği, cesur sahneleri ve sezon boyunca öngörülemeyen hikâye formuyla göze çarpmaktadır.

Ortak bir odak noktasına sahip olmalarına rağmen, Yeşilçam'ın oldukça farklı tematik yelpazesi vardır. Mor Menekşeler'de yapılmaya çalışılan geniş bir sosyolojik kapsamından ziyade daha bireysel psikolojik derinlik üzerinde ilerlemektedir. Bu doğrultuda merkezi bir karakter ile onun yakın çevresine odaklanmıştır. Her karakter, temel olarak Semih Ateş ile ilişkisi üzerinden tanımlanmakta ve anlatı, Semih'in seçimlerinin ve eylemlerinin her bir ilişki üzerindeki etkisini takip etmektedir. Mor Menekşeler'de karakterlerin değişmez bir şekilde bir hedefe kilitlendiği bir dünyanın aksine, Yeşilçam, merkezi karakterin daha karanlık ve ahlaki ikilemlerle bir psikolojik değişim sunmaktadır.

Yeşilçam, psikolojik unsurları sosyal unsurların önüne geçirerek uzun vadeli bir karakter dönüşümünü hikâye boyunca göstermektedir. Dizi karakterleri derinleştirerek tasvir etmek için birçok detay barındırırken seyirciyi ahlak, kimlik ve sorumluluk sorularıyla düşündürmektedir.

Yeşilçam dizisinde tüm anlatı genişlemeleri genellikle Semih'in seçimleri ve davranışları tarafından tetiklenmektedir. Ayrıca, dizi sıkça karakterlerin geçmişlerinde veya ilişkilerindeki boşlukları doldurmak için anlatı geçmişine geri dönmektedir. İlk sezonda Semih'in rüyaları olarak sık sık geçmişe dönülürken ikinci sezonda uyuşturucu maddenin de etkisiyle Semih zaman zaman halüsinasyon görmektedir. Örneğin, Semih'in Kosta ile tanışması ve sinema tutkusuna dair flashback'ler ve 6-7 Eylül olaylarında Semih'in Kosta'nın evine girişi ve Sefiller'e gönderme yaparak Semih'in evdeki gümüş şamdan takımlarını çalması ve Kosta'nın ölümü tekrar tekrar gösterilmektedir. Bu olay iki sezon boyunca odakta tutularak Semih'in kaderini etkileyebileceği bir his oluşturmaktadır. Bu odak, ana karakterleri geçmiş suçlarından sorumlu tutmakta ve onun kabahatinden psikolojik olarak kaçamadığı karmaşık bir hikâyeye dünyası oluşturmaktadır.

İki sezonun sonundaki benzer doruk noktası bahsedilen Semih'in geçmişinin bugünkü kararlarını etkileyerek dizinin karakteri derinleştirerek kurduğu karmaşık dünyaya örnek gösterilebilir. İlk sezonun finalinde Semih'in İzzet'in hayatından izlenerek yazdığı yozlaşmış bir politikacının hikayesini anlatan senaryosu için başta Yılmaz Güney'i politikacı karakteri oynamak için ikna etmiştir. İlanlarla filmin tanıtımı ve filmin tanıtımının yapılacağı basın toplantısı duyulur. Bu arada istihbarat elemanı Rıfki Semih'i uyaracaktır ve Yılmaz Güney de Semih'in Turgut'u ihbar ettiğini sanınca oynamaktan vazgeçecektir. Rıfki ve İzzet Semih'i tehdit ederken tanıtımın yapılacağı salon dolmuştur. Semih Rıfki'ya bazı şeyleri İzzet'ten gizlediğini düşünerek Faik'in İzzet'in her şeyini anlattığı mektubu bildiğini söyler. Bu sırada Yılmaz Güney de kararını değiştirip salona gelmiştir. Semih de salona giderek filmi tanıtır. Seyircilerin arasında Kosta'nın da hayalini görmüştür. İkinci sezonun finalinde ise Semih ilk sezonki yarışmada keşfettiği Tülin'le evlenmiş ve Mehmet Ali adında bir oğulları olmuştur. Dizinin finalinde Semih'in ihanetiyle ayrılacaklardır. Semih oğluna "Sinema en güzel arkadaşındır oğlum." der. Bu söz Kosta'nın ona söylediği flashbacklerde birkaç kez tekrar etmiştir. Semih oğluna zamanla anlayacağını söyleyip alından öper ve gider. Giderken yine Kosta'nın hayalini görür.

Yeşilçam'ın birinci ve ikinci sezonları bütün olarak Kafalenos'un işlevleriyle açıklanabilecek şekilde tasarlanmıştır. Birinci sezonun dengeyi bozan olayı Semih'in şirketini ve şirketle beraber bugüne kadar yaptığı filmleri Reha'ya satmak zorunda

kalmasıdır. C – aktör olan Semih bu olayı hafifletmek için yeni keşfettiği Tülin'in oynatacağı ve hapisten yeni çıkmış solcu Turgut'un yazdığı filmi çekmeyi istemektedir. İlk test film için gerekli parayı bulmaktır. Siyasi bir kariyer planlayan İzzet milli bir film çekirtmek istemektedir. Semih İzzet'ten parayı alıp önce kendi çekmek istediği filmi çekecek sonra ondan gelen parayla İzzet'in istediği filmi çekecektir. Fakat film sansürden geçmez Semih'in planı suya düşer ve zor durumda kalır. İzzet'in bazı sapık eğilimleri vardır ve fotoğrafçı Faik hem bu konuda İzzet'e yardım ediyordur hem de İzzet'i fotoğraflamıştır. Semih İzzet'ten esinlenerek bir senaryo yazar ve Yılmaz Güney'i oynamaya ikna eder. Burada hafifletmeye yönelik olay bu filmidir. Semih, filmin tanıtım toplantısına çıktığında İzzet'in kariyerini bitirmiş, filmin getirdiği gücün yanında devletin de gücünü kazanmıştır. Bu doğrultuda başarılı bir yeni denge durumuyla anlatının sonuçlandığı söylenebilir.

İkinci sezonda Semih devletin de desteğiyle büyük bir yapımcı olmuştur. Reha'dan bütün salonları alarak sektörde çok önemli bir yer edinir. Reha salonlardan kazandığı parayla İngiltere'den gelen iş adamı Ekrem'in stüdyo projesine ortak olacaktır. Dengeyi bozan olay Ekrem'in Türkiye'de büyük bir stüdyo kurma hazırlıkları yapması olarak kabul edilebilir. Semih projeyi duyunca ortak olmak ister. Ekrem'de salonların sahibi konumuyla Reha yerine Semih'i seçecektir. Burada herkesin kafasında bütün salonları aldıktan sonra Semih'in stüdyoya ortak olacak parayı nerede bulduğudur. Semih parayı devlet görevlisinden almıştır. Semih'in testi para bulmakla sınırlı değildir. Stüdyo projesinde inşaat işiyle Ekrem diğer işlerle Semih ilgilenmektedir. İthal ettikleri malzemeler gümrükte kalmıştır. Gümrük müdürü de bir zamanların parlak ismi İzzet'tir. Bu sırada Semih Ekrem'in karısıyla birlikte olur ve karısı Tülin'i aldatır. Aynı zamanda Türkiye'de darbe hazırlığı yapılmaktadır. Ekrem de bu işin bir parçasıdır. Yurtdışından stüdyo için gelecek malzemelerin arasında stüdyo malzemesi değil darbe için kullanılacak silahlar vardır. Ayrıca Semih'in eski eşi, eski oyuncu Mine'de darbeyi planlayan eski askerle bağlantılı olduğu devlet görevlisinin telkinleriyle sevgili olur. Semih, Mineyle birlikte darbe zamanının stüdyo açılış günü olduğu keşfeder ve planı bozar. Yeni denge durumunda Semih Tülin'le boşanarak yine Mine'yle kalmış hem salonlardan hem de stüdyodan olmuştur. Yeni denge durumunda yalnızdır ama zamanında Kosta'nın ona söylediği, onun da oğluna söylediği gibi sinema en güzel arkadaştır.

Dizinin prodüksiyon bütçesi Mor Menekşeler ile mukayese edildiğinde oldukça yüksek olduğu görülmektedir. Bu açıdan iç mekân ve dış mekân çekimlerde ışık kullanımı, dekorların gerçekçiliği göze çarpmaktadır. Gene kalabalık mekanlarda çekimlerde karakteri takip eden kameranın stilize edilmiş çekimlerden en etkileyici örneği olarak kabul edilebilir.

Benzer şekilde flashbackler, rüyalar ve halüsinasyonlar bir anlatım biçimi olarak etkileyici şekilde kullanılmıştır. Mor Menekşeler’de buna imkân sağlayacak bir temel olmasına rağmen 30 bölümde birkaç flashback kullanılmıştır. Tabi bu durumda çekimler arası ton farkını sağlamanın zorluğu ve prodüksiyon bütçesinin de etkili olduğu söylenebilir.

Yeşilçam’ın en etkileyici özelliklerinden birinin diyaloglar olduğu söylenebilir. Diyalogların, sürekli belirli bir ritmin altına düşmeyecek, didaktizme kaçmadan mesaj verecek şekilde tasarlandığı görülmektedir. “Tülin: Bir gün gelecek, biz de oturduğumuz yerden Amerikalılar gibi televizyondan film seyredeceğiz.-Semih: Yeşilçam batacak diyorsun yani.” “-Reha: Sinema bunun içinde büyüyecek.” (Televizyon için.), “Semih: Yeşilçam’da kuraldır kaybedenler kaybettikleriyle kalır.” gibi çarpıcı replikler örnek verilebilir.

Platform dizilerinin alamet-i farikası haline gelen cesur sahnelerin yanında Yeşilçam’da göze çarpan bir diğer hususun stereotip kullanımı olduğu söylenebilir. Demokrat Parti’nin yurtdışına gönderdiği ve siyasi açıdan parlak İzzet’in her fırsatta milli sinema, millilik ve maneviyattan bahsederken gözünü kırpmadan cinayet işlemekten cinsel mazoşizme her türlü kötülüğün vücut bulmuş hali gibi görülmesi en büyük örnektir. Ayrıca milli sinemacıların da dizide tek düze tasvir edildiği ve fırsat bulunca hemen tüm ahlaki tutum ve davranışları bir kenara bırakmaları da örnek verilebilir. Mor Menekşeler’in bu açıdan kısmen nötr bir pozisyonda olduğu söylenebilir.

## 5. SONUÇ

Geçtiğimiz yarım yüzyıldaki gelişmeler dijital teknolojilerin hızlı ilerlemesini sağlamıştır. Bugün geldiğimiz noktada birbiriyle etkileşim halinde olan dijital teknolojilerin oluşturduğu, dijital dönüşümün temelini oluşturduğu görülmektedir. Söz konusu dijital dönüşüm BİT sektörüne ilave olarak dijital girdilere dayalı ekonomik faaliyetler ile BİT araçları iş süreçlerinin genelinde veya herhangi bir aşamasında kullanan firmaların ekonomik faaliyetlerini de içerecek şekilde dijital ekonominin gelişmesini sağlamıştır. Söz konusu gelişmelerin dijital ekonominin de ötesine geçerek ekonomik faaliyetler dışında tüm ticari olmayan sosyal faaliyetleri kapsamakta ve bu geniş kapsam dijital toplum olarak adlandırılmaktadır.

Dijital platformlar dijital ekosistemin, dijital ekonominin ve dijital toplumun önemli bir altkütmesi olarak kabul edilebilir. Bu çerçevede internet kullanımının artmasıyla dijital platformların da önemi artacaktır. İsteğe bağlı video servisleri olarak tanımlanan dijital platformlar üyelik ücreti karşılığında erişim sağlama, reklamlı içerik sağlama, birim içerik başına ücretlendirme gibi farklı iş modelleriyle faaliyet göstermektedir. En yaygın iş modeli sektörün oligopolistik devleri olan Netflix, Amazon Prime, Disney+ gibi firmaların kullandığı üyelik ücreti temelli iş modelidir.

Dijital platformların yaygınlaşması film- dizi sektörünün de uluslararasılaşmasına katkıda bulunmaktadır. Eskiden film endüstrisinde görülen Hollywood hegemonyası günümüzde daha karmaşık ve çok kutuplu hale gelmiştir. Çeşitli ülkelerden yerel içerik küresel izleyicilere ulaşmaktadır. Bu durum Asya içeriği için giderek daha fazla etkili olmaktadır. Asya'da üretilen içerik, dış pazarlarda son derece popüler hale gelebilmektedir. Başta Güney Kore, Hindistan, Çin içerikleri Asya pazarlarının yanı sıra Avrupa, Kuzey Amerika ve Afrika'da izleyici kazanmasıyla bu ülkelerin küresel içerik pazarındaki payı hızla büyümektedir.

Televizyonun icadının eğlence sektörü açısından bir milat olduğu söylenebilir. Böylece, eğlence standartlaşarak ticari bir metaya dönüşüp endüstrileşmiştir. Televizyon programları eğlenceyi milyonlarca kişinin eş zamanlı olarak tükettiği yaygın bir ticari metaya dönüştürmüştür.

Televizyon yayıncılığını etkileyen ve bir dönüşüm sürecine sebep olan temelde iki etmenden söz edilebilir: Dijitalleşme ve küreselleşme. Küreselleşmeyle birlikte

1980'lerden beri televizyon tüm dünyada en etkili medya kolundan biri olmuştur. Son zamanlarda, Kore, Hindistan, Danimarka ve Türk TV endüstrileri gibi yeni TV endüstrisi aktörlerinin eklenmesi ve birçok platformun kolayca erişilebilir olmasıyla TV programlarına olan talep ve erişim artmış, 2000'li yıllar televizyonun ikinci Altın Çağı olarak adlandırılmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte İnternet tabanlı video, yayından dijital akışa geçişi güçlendirerek içeriğin dağıtılma ve erişilme şeklini değiştirmiştir. Televizyonun dijitalleşmesine paralel olarak karasal yayın yapan televizyon kanalları ait, canlı program yayınlamak ve orijinal dizileri yayınlamak için web siteleri kurulmuştur. İlk etapta bu siteler programların yayınına kaçırılan izleyicilerin programı internette izlemesi için kullanılarak daha başından televizyon yayınının ikamesi olarak kullanılmıştır. Zamanla bu yeni içerik mecraları web dizileri gibi orijinal içerik ihtiyacını doğmasında neden olmuştur. İlk olarak YouTube'da yayınlanan düşük bütçeli dizilerin ardından talebe dayalı video hizmeti sunan dijital platformların faaliyete geçmesiyle daha yüksek bütçeli yapımları gerçekleştirmiştir.

2021 yılı itibarıyla Avrupa'da toplam 14.858 saat kurmaca TV içeriği üretilmiştir. 2020 yılına kıyasla proje sayısında %7 ve toplam sürede %4 artış gerçekleşmiştir. TV içerikleri incelendiğinde son yıllarda daha 3 ila 13 bölümlük daha kısa formattaki dizilere olan ilginin arttığı görülmektedir. Söz konusu formatlar 2021'de üretilen her beş içerikten üçünü oluşturmaktadır. Bu oran 2015'ten bu yana %72'lik bir büyüme anlamına gelmektedir. 2015'te bölüm başına ortalama süre 46 dakika iken 2021'de 38 dakikadır. Sezon başına 3 ila 13 bölümlük dizilerin sayısındaki artış, yıllık portföy içinde yeni dizilerin ağırlığının daha da artmasına neden olmuştur. Bu tarz dizilerin ana akım televizyonlardaki uzun soluklu dizilerin dijital platformlardaki karşılığı olduğu söylenebilir.

Televizyon dizilerinin ya da bir başka deyişle televizyon dramalarının başarısı öykü, prodüksiyon, reklam-tanıtım gibi birçok faktöre bağlıdır. Fakat öykü boyutunun diğer faktörlere nazaran öne çıktığı görülmektedir. Bu yapısal temel drama, öykü, anlatı, senaryo gibi farklı kavramlarla farklı terimlerle ve farklı profesyonel alanlarla tezahür etmektedir. Todorov Rus masallarından hareketle dramayı dengesizlikten yeni denge durumuna geçiş olarak formüle ederken Propp ise yine aynı kaynaklardan faydalanarak öykülerde bir şablon oluşturabilecek ortak noktaları işlevler olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda işlevler, bir durumu değiştiren veya yeni bir durumu



başlatan olaylara tekabül etmektedir. Kafalenos ise bu yaklaşımı harmanlayarak dengesizlikten dengeye doğru on işlevden oluşan özgün bir öykü karakteristik yapısı formüle etmiştir. Bu formülasyondaki her bir işlev yaygın bir durumu değiştiren ve yeni bir durumu başlatan olayları temsil etmektedir. Bu işlevler kümesi, bir olayın sonuçlarının ve nedenlerinin belirlenmesine ve karşılaştırılmasına imkân vermektedir. Bu işlevlere dayanan yapının hem uzun soluklu televizyon dizilerini hem de dijital platform dizilerinin anlatı yapısını çözümlmek için açıklayıcı bir temel teşkil ettiği görülmektedir.

Ayrıca son yıllarda "kaliteli TV dizisi" olarak nitelendirilen dijital platform dizileri "Yaratıcı" ve/veya "diziyaratıcısı" kavramları etrafında üretiminde olağanüstü bir yaratıcı kontrole sahip olduğuna inanılan yazar-yapımcı olan, "showrunner" adı verilen yazarların yeni bir tür auteur teorisini akla getirdiği söylenebilir.

Her Behzat Ç. bölümü, birçok ana akım televizyon dizisinde olduğu gibi dört periyoda bölünmüş bir yapıya sahiptir. Bu yapı, birçok saatlik televizyon dizisi tarafından paylaşılmaktadır. Bu yapının bir nedeni de televizyondaki reklam aralarıdır. Reklam araları, genellikle bir periyodu dramatik bir açık durumu içeren bir çatışma noktasıyla sonlandırarak izleyiciyi reklam arasında da bağlı tutmak amacıyla senaristler tarafından bölüm yapısı içinde tasarlanmaktadır. Bu yapı sayesinde dizi nadiren bütünsel bir denge hissine ulaşmaktadır, çünkü bir hikâye sonuca bağlandığında, diğerleri aynı anda dramatik olarak çözümlenmemiş bir durumda kalabilmektedir.

Bu dramatik şemada dikkat çeken ve açıklayıcı olan şey, Behzat Ç.'nin neredeyse her bölümde her perdenin sonunda çeşitli yan hikayelerden ve haftanın olayına dönmesidir. Bunun diziyi etkileyici kılan en önemli karakteristik özelliği olduğu söylenebilir. Çünkü yan hikayeler- özellikle Behzat'ın travmatik geçmişi aynı zamanda ekibin diğer üyelerinin kişisel problemleri- genellikle haftanın cinayet vakasından daha dramatik ve etkileyici görünmektedir.

Behzat Ç. Çekiç ve Gül'ün ilk sezonki nostaljiyi seyirciye hissettirmek amacıyla tasarlandığı söylenebilir. İlk sezonu genel olarak Yücel ve Ercüment'i benzettiğimizde birinci sezonun finaline doğru olan bölümleri hatırlatmaktadır. Bu durum başarılı bir dizinin nostaljik etkisinden faydalanmak için tasarlanan birçok devam dizisi için geçerlidir. Buna karşın bu sezonun aynı türdeki uluslararası alanda büyük üne sahip True Detective'in birinci sezonunu andıran birçok unsuru da barındırmaktadır.

Mor Menekşeler'in ilk bölümde kalabalık karakteri kısa kısa gösterip seyirciye tanıtarak başlayan dizinin ilerleyen bölümlerde zengin seçeneklere sahip olacak şekilde uzun soluklu bir televizyon dizisi olarak tasarlandığı görülmektedir. İlk bakışta nispeten mütevazı bir bütçeyle görsel işitsel açıdan kısıtlı olduğu söylenebilir. Diegetik olmayan müzik her fırsatta kullanılmaktadır. Bu açıdan Behzat Ç.'nin televizyonda yayınlanan bölümlerinde görülen gerçekçi anlatımdan ziyade daha çok nostaljik duygular uyandırmayı amaçlayan bir anlatım üslubu kullanılmaktadır. Tipik kurgu kuralları çerçevesinde tamamen lineer ve kronolojik olarak ilerleyen dizi geleneksel televizyon anlatım tekniklerini benimsemiştir. Mor Menekşe'deki karakterler kesinlikle çok boyutlu ve nüanslı bireyler olmasına rağmen genellikle tek boyutlu ve diğer karakterlerle ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadır. Mor Menekşeler'in lineer ilerleyen geleneksel televizyon dizisi tarzına karşın Yeşilçam, zengin görselliği, cesur sahneleri ve sezon boyunca öngörülemeyen hikâye formuyla göze çarpmaktadır.

Ortak bir odak noktasına sahip olmalarına rağmen, Yeşilçam'ın oldukça farklı tematik yelpazesi vardır. Mor Menekşeler'de yapılmaya çalışılan geniş bir sosyolojik kapsamından ziyade daha bireysel psikolojik derinlik üzerinde ilerlemektedir. Bu doğrultuda merkezi bir karakter ile onun yakın çevresine odaklanmıştır. Mor Menekşeler'de karakterlerin değişmez bir şekilde bir hedefe kilitlendiği bir dünyanın aksine, Yeşilçam, merkezi karakterin daha karanlık ve ahlaki ikilemlerle bir psikolojik değişim sunmaktadır.

Yeşilçam, psikolojik unsurları sosyal unsurların önüne geçirerek uzun vadeli bir karakter dönüşümünü hikâye boyunca göstermektedir. Dizi karakterleri derinleştirerek tasvir etmek için birçok detay barındırırken seyirciyi ahlak, kimlik ve sorumluluk sorularıyla düşündürmektedir.

Bu çerçevede Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi ve Mor Menekşeler dizileri bağlamında televizyonun sanat üretebilecek bir kapasiteye sahip olduğu ve sanatsal bir potansiyeli olduğu dair fikrini destekleyecek bulgular olduğu görülmektedir. Ancak Behzat Ç. Çekiç ve Gül ile Yeşilçam dizilerin düşünüldüğünde söz konusu kapasite ve potansiyelin çok daha fazla olduğunu görülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Algan, E. (2019). Tactics of the industry against the strategies of the Government: The transnationalization of Turkey's television industry. In *The Routledge companion to global television* (pp. 445-457). Routledge.
- AlphaBeta (2018). *Asia-ondemand: the Growth of VOD Investment in Local Entertainment Industries*. Netflix için hazırlanan rapor. Singapur. [https://accesspartnership.com/wp-content/uploads/2023/03/asia-on-demand\\_fa\\_spread\\_interactive.pdf](https://accesspartnership.com/wp-content/uploads/2023/03/asia-on-demand_fa_spread_interactive.pdf) Erişim Tarihi:12.09.2023
- Armbrust, S. (2012). Analyzing Storytelling Strategies in Serial Television Drama. Hybrid Structure and Functional Polyvalence in House, MD. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 6.
- Balandier, G. (2021). Sahnelenen İktidar, çev. Öznur Karakaş, *İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul*.
- Barton, James. "4G Changed Lives. 5G Will Change Society" – Huawei's Steven Wu." *Developing Telecoms*, 2019. <https://www.developingtelecoms.com/telecom-business/q-and-ainterviews/8393-4g-changed-lives-5g-will-change-society-huawei-s-steven-wu.html>
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo kitabı: Senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri*. Pana Film.
- Bilsel, Ö.Ç. (2023). *Televizyon Dramaları: Sosyal Medya ve Katılımcı Kültür*. Doruk.
- Bhutto, F. (2019). How Turkish TV Is Taking Over the World. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/sep/13/turkish-tv-magnificent-century-dizi-taking-over-world> Erişim Tarihi:12.09.2023
- Bignell, J., & Fickers, A. (Ed.). (2008). *A European television history*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (2013), *Bulut Bilişim*, <https://www.btk.gov.tr/uploads/pages/slug/bulut-bilisim.pdf> Erişim Tarihi:24.09.2023
- Birleşmiş Milletler- United Nations (UN) (2021). *Cross-border data flows and development*:
- Boehm, K., Esser, R., Lee, P., & Raab, J. (2018). The future of the TV and video landscape by 2030. UK: *Deloitte. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/be/Documents/technology-media-telecommunications/201809%20Future%20of%20Video\_DIGITAL\_FINAL.pdf*
- Boucher, P. N. (2020). Artificial intelligence: How does it work, why does it matter, and what can we do about it?.European Parliamentary Research Service Author: Philip Boucher Scientific Foresight Unit (STOA) PE 641.547
- Burns, R. W. (2000). John Logie Baird: Television Pioneer (No. 28). Iet.
- Burroughs, B. (2019). House of Netflix: Streaming media and digital lore. *Popular Communication*, 17(1), 1-17.
- Büyükbaykal, C. I. (2011). Günümüzde Türkiye'deki Televizyon Yayıncılığının Genel Görünümü. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 3(10), 23–33
- Canoruç, M. Ş. (2009). ANAYASAL KURUM OLAN TRT'NİN" ÖZERKLİĞİ". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(27), 16-45.

- Chalaby, J. (2023). *Television in the streaming era: the global shift*. Cambridge University Press.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. De Ki Basım Yayım.
- De Reuver, M., Sørensen, C., & Basole, R. C. (2018). The digital platform: a research agenda. *Journal of information technology*, 33(2), 124-135.
- Deloitte (2014) World's Most Colorful Screen TV Series Sector in Turkey Report. <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/tr-web-tv-series-sector-in-turkey.pdf> Erişim Tarihi: 20.09.2023
- Deloitte Development (2018). Internet of Things (IoT) inSports Bringing IoT to Sports Analytics, Player Safety, and Fan Engagement <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/us/Documents/consumer-business/us-cb-internet-of-things-sports.pdf> Erişim tarihi:07.10.2023
- Devlet Planlama Teşkilatı (1963). Birinci beş yıllık kalkınma planı 1963-1968
- Devlet Planlama Teşkilatı (1968). İkinci beş yıllık kalkınma planı 1968-1972.
- Douglas, P. (2011). *Writing the TV Drama Series*. Michael Wiese Productions
- Eke, N. U. (2023). Nesne Anlatıcının Klasik Türk Edebiyatından Postmodern Edebiyata Serüveni ve Bir Aryballos Hikâyesi. *Folklor/Edebiyat*, 29(113), 119-138.
- Ergüney, M. (2020). RTÜK'ün internet denetimi: ilgili mevzuat üzerine bir değerlendirme. *AJIT-e: Academic Journal of Information Technology*, 11(41), 96-122.
- Ernst & Young Global Media & Entertainment Center – EYGM (2016), *Internet of Things*
- Esser, A. (2013). TV formats: History, theory, industry and audiences. *Critical Studies in Television*, 8(2), vii-xvi.
- European Audiovisual Observatory (2022). *Film and TV content in TVOD, SVOD and FOD catalogues 2022 Edition*. <https://rm.coe.int/vod-catalogues-2022-film-and-tv-content-2022-edition-c-grece/1680a9b5d7> Erişim tarihi:24.09.2023
- European Audiovisual Observatory (2023). *Yearbook 2022/2023 Key Trends Televsyon, Cinema, Video and On-Demand Audiovisual Services- The Pan-European Picture* <https://rm.coe.int/yearbook-key-trends-2022-2023-en/1680aa9f02> Erişim Tarihi:24.09.2023
- Field, S. (2013). *Senaryo Yazımının Temelleri*. Çev: Şerif Erol), İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Finn, E. (2020). *Algoritmalar Ne İster*. Hesaplama Çağında Hayal Gücü, çev. Songül Köse (İstanbul: Tellekt)
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.
- For whom the data flow*. [https://unctad.org/system/files/official-document/der2021\\_en.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/der2021_en.pdf)
- Garg, R. (2023). *Blockchain for real world applications*. John Wiley & Sons.
- George, É. (Ed.). (2020). *Digitalization of Society and Socio-political Issues 1: Digital, Communication, and Culture*. John Wiley & Sons.
- Gerbarg, D. (Ed.). (1999). *The economics, technology and content of digital TV* (Vol. 15). Springer Science & Business Media.
- Gülmez, E. (2019). Netflix'in Türkiye'ye özgü reklam filmlerinin küresel markaların yerel reklam stratejileri bağlamında değerlendirilmesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, (1), 157-178.

- Güngör, A.C. (2022). *Filmde Anlatı Yapısı*. İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Hagedorn, R. (1995). Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative. To be continued... Soap operas around the world, 27-48.
- Hubbell, R. W. (1942). *4000 years of television: The story of seeing at a distance*. GP Putnam's Sons.
- Human-machine interactions that unlock possibilities*, EYGM Limited, [https://assets.ey.com/content/dam/ey-sites/ey-com/en\\_gl/topics/tmt/tmt-pdfs/ey-m-e-internet-of-things.pdf?download](https://assets.ey.com/content/dam/ey-sites/ey-com/en_gl/topics/tmt/tmt-pdfs/ey-m-e-internet-of-things.pdf?download) Erişim tarihi: 16.09.2023
- International Telecommunication Union- ITU(2022) *Measuring digital development: Facts and Figures* [https://www.itu.int/hub/publication/d-ind-ict\\_mdd-2022/#:~:text=Latest%20figures%20show%20that%20an,over%20own%20a%20mobile%20phone](https://www.itu.int/hub/publication/d-ind-ict_mdd-2022/#:~:text=Latest%20figures%20show%20that%20an,over%20own%20a%20mobile%20phone). Erişim tarihi:25.10.2023
- İnternet: 5G Explained: How 5G Work,” EMF Explained, <https://www.emfexplained.info/?ID=25916> Erişim tarihi:19.10.2023
- İnternet: Content/Form. <http://rhetoric.byu.edu/Encompassing%20Terms/Content%20and%20Form.htm#:~:text=Rhetoric%20requires%20understanding%20a%20fundamental,and%20delivery%20of%20a%20speech> Erişim tarihi:25.10.2023
- İnternet: Ekonomi Gazetesi. <https://www.ekonomim.com/gundem/blutv-amerikalidunya-devine-satildi-haberi-719414> Erişim Tarihi:21.12.2023
- İnternet: 1961 Anayasası, <https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1961-anayasasi/> Erişim Tarihi: 15.12.2023
- İnternet: Türk Dil Kurumu Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi:21.12.2023
- İnternet: RTÜK, “Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmelik” Yürürlüğe Girdi, <https://www.rtuk.gov.tr/radyo-televizyon-ve-istege-bagli-yayinlarin-internet-ortamindan-sunumu-hakkinda-yonetmelik-yururluge-girdi/3594> Erişim Tarihi: 20.12.2023
- İnternet: RTÜK, 2023 Yılı Lisans ve Yetkilendirme Ücretleri, <https://www.rtuk.gov.tr/2023-yili-lisans-ve-yetkilendirme-ucretleri/1730> Erişim Tarihi: 20.12.2023
- İnternet: RTÜK, İnternet Yayın Lisansı Olan Kuruluşlar Listesi, <https://www.rtuk.gov.tr/internet-yayin-lisansli-olan-kuruluslar-listesi-rd-tv-ibyh/1758> Erişim Tarihi: 20.12.2023
- İnternet: Televizyon Gazetesi, Masum dizisi Kanal D’nin bu tavrını hiç hak etmedi, <https://televizyongazetesi.com/masum-dizisi-kanal-dnin-tavrini-hic-hak-etmedi/157705> Erişim Tarihi 15.12.2023
- İnternet: NTV, Hakan: Muhafiz dizisinin izlenme rakamları belli oldu, [https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/hakan-muhafiz-dizisinin-izlenme-rakamlari-belli-oldu,uWCJPpmdnk60wU\\_JEeODwg/sxto7yQ3zEKUQHIV\\_jaFVA](https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/hakan-muhafiz-dizisinin-izlenme-rakamlari-belli-oldu,uWCJPpmdnk60wU_JEeODwg/sxto7yQ3zEKUQHIV_jaFVA) Erişim Tarihi: 15.12.2023
- Kafalenos, E. (2006). *Narrative causalities*. Ohio State University Press.
- Kale, F. (2019). TRT yerli edebiyat uyarlamaları 1968-2015. *TRT Akademi*, 4(7), 126-147.
- Kaptan, Y., ve Algan, E. (Ed.). (2020). *Television in Turkey: Local production, transnational expansion and political aspirations*. London: Palgrave Macmillan.

- Kuyucu, M. (2015). Historical, Economic And Political Development Of Television Broadcasting in Turkey An Industry Analysis. *International Journal of Management and Applied Science*, 1(9), 44-55.
- Liveley, G. (2019). *Narratology*. Oxford University Press.
- Lotz, A. D. (2014). *The television will be revolutionized*. NYU Press.
- Maras, S. (2009). *Screenwriting: history, theory and practice*. Wallflower press.
- McKee, R. (2005). *Story*. Harper Collins Publishers
- McKinsey Global Institute -MGI (2011). *Big data: The next frontier for innovation, competition, and productivity*  
[https://www.mckinsey.com/~media/mckinsey/business%20functions/mckinsey%20digital/our%20insights/big%20data%20the%20next%20frontier%20for%20innovation/mgi\\_big\\_data\\_exec\\_summary.pdf](https://www.mckinsey.com/~media/mckinsey/business%20functions/mckinsey%20digital/our%20insights/big%20data%20the%20next%20frontier%20for%20innovation/mgi_big_data_exec_summary.pdf) (Erişim tarihi:14.10.2023)
- Medhurst, J. (2022). *The Early Years of Television and the BBC*. Edinburgh University Press.
- Mell, P. ve Grance, T. (2011), The NIST Definition of Cloud Computing, Special Publication (NIST SP), National Institute of Standards and Technology, Gaithersburg, MD, <https://doi.org/10.6028/NIST.SP.800-145> (Erişim tarihi:14.10.2023)
- Nacaroğlu, D. (2022). Bir Anlatı Türü Olarak Dijital Platform Dizilerinde Öyküleme Unsurları: Kulüp Dizisi Üzerinde Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2022(58), 73-96.
- Namasudra, S., & Akkaya, K. (Eds.). (2023). *Blockchain and its Applications in Industry 4.0* (Vol. 119). Springer Nature.
- Nilsson, J. (2013). Toward a New Conceptualization of The Wire as a Media Object. *Journal of Aesthetics & Culture*, 5(1).
- OECD (2019), *Going Digital: Shaping Policies, Improving Lives*, OECD Publishing, Paris, <https://doi.org/10.1787/9789264312012-en>. Erişim tarihi:24.09.2023
- OECD (2020), *A roadmap toward a common framework for measuring the Digital Economy*, OECD Publishing, Paris, <https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/OECDRoadmapDigitalEconomy2020.pdf>
- Özbulduk Kılıç, I.,(2022). *Türkiye’de Dizi Temaları ve Dizi İçeriklerinin Belirlenmesi: 2010 - 2020 Dönemi*. Kültürel Değişim Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020, Sarıtaş, İ ve Özsoy A. (Ed.). İstanbul Ticaret Odası.
- Özçağlayan, M. (2000). Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Gelişimi. *Selçuk İletişim*, 1(2), 41-52.
- Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology*. U of Nebraska Press.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. University of texas Press
- Punday, D. (2019). *Playing at Narratology: Digital Media as Narrative Theory*. The Ohio State University Press.
- Randolph, M. (2020). Netflix: Bu İş Asla Tutmaz: Netflix’in Doğuşu ve Bir Fikrin İnanılmaz Serüveni.
- Sarmaşık, J. (2014). Yeni Radyo-Televizyon Yasası. *Marmara İletişim Dergisi*, 6(6), 119-130.
- Schwanecke, C. (2022). *A narratology of drama: dramatic storytelling in theory, history, and culture from the Renaissance to the Twenty-first century* (Vol. 80). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Seğer, L.(2016). *İyi bir senaryoyu harika hale getirmek*. Agora Kitaplığı

- Sewell, P. W. (2014). *Television in the Age of Radio: Modernity, Imagination, and the Making of a Medium*. Rutgers University Press.
- Shuster, M. (2019). *New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre*. University of Chicago Press.
- Siemens. (2016). *The Role of Platforms for the Digitalisation of European Industry* [https://ec.europa.eu/futurium/en/system/files/ged/2016\\_12\\_07\\_digitalplatforms\\_siemens\\_position.pdf](https://ec.europa.eu/futurium/en/system/files/ged/2016_12_07_digitalplatforms_siemens_position.pdf) Erişim tarihi:15.10.2023
- STM ThinkTech, (2020). *Moore Yasası'nın Sonu Ne Anlama Geliyor?* [https://thinktech.stm.com.tr/uploads/docs/1608990900\\_stm-moore-yasasinin-sonu.pdf](https://thinktech.stm.com.tr/uploads/docs/1608990900_stm-moore-yasasinin-sonu.pdf) Erişim tarihi:15.10.2023
- Şenyüz, B.,(2022). *Türkiye'de Dizi Sektörü ve Dijital Dönüşüm: Üretim, Dağıtım, İçerik Ve İzleme Pratiklerinde Dijitalleşme*. Kültürel Değişim Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020, Sarıtaş, İ ve Özsoy A. (Ed.). İstanbul Ticaret Odası.
- Tekir, G. (2020). Huawei, 5G network and digital geopolitics. *International Journal of Politics and Security*, 2(4 (Çin Özel Sayısı)), 113-135.
- Telkoder, (2016). Türkiye'nin İletişimde İkinci Baharı: Kablo TV Şebekesi. <https://telkoder.org.tr/wp-content/uploads/2017/06/T%C3%BCrkiye%E2%80%99nin-%C4%B0leti%C5%9Fimde-%C4%B0kinci-Bahar%C4%B1.pdf> Erişim tarihi:25.10.2023
- Thompson, N. C., Ge, S., & Manso, G. F. (2022). The importance of (exponentially more) computing power. *arXiv preprint arXiv:2206.14007*.
- Thomson, D. (2017). *Television: a biography*. Thames & Hudson.
- Tilson, D., Sørensen, C., ve Lyytinen, K. (2013,). Platform complexity: Lessons from the music industry. In *2013 46th Hawaii International Conference on System Sciences* (pp. 4625-4634). IEEE.
- Truby, J (2018). *Senaryo anatomisi*. Agora Kitaplığı.
- TÜBİTAK (2020). *Dijital Dönüşüm Nedir?* Dijital Akademi Portalı. <https://dijitalakademi.bilgem.tubitak.gov.tr/dijital-donusum-nedir/> Erişim tarihi:25.10.2023
- Tzafestas, S. G. (2018). The Internet of Things: A conceptual guided tour. *European Journal of Advances in Engineering and Technology*, 5(10), 745-767.
- Vogler, C. (2019). *Yazarın Yolculuğu, senaryo ve öykü yazımının sırları*. İstanbul: Okuyan Yayınları
- Want, R., Schilit, B. N., & Jenson, S. (2015). Enabling the internet of things. *Computer*, 48(1), 28-35. <https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/7030240> Erişim tarihi:07.10.2023
- Winckler, R., ve Huertas-Martín, V. (Ed.). (2021). *Television Series as Literature* Shanghai: Palgrave Macmillan.
- Winston, B. (1998). *Media, technology and society: A history: From the telegraph to the Internet*. Routledge.
- Yi, X., Yang, X., Kelarev, A., Lam, K. Y., & Tari, Z. (2022). *Blockchain Foundations and Applications*. Springer Nature.
- Yörük, E. (2012). Televizyonda nitelik sorunu hakkında bir tartışma: Behzat Ç. örneği. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 67(03), 219-263.





## ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler  
Soyad, ad

: CİNOĞLU, Mehmet Fatih

Eğitim  
Derece

Eğitim Birimi  
ODTÜ Endüstri  
Mühendisliği

Mezuniyet

Lisans

2008

İş deneyimi (varsa)  
Yıl  
2015-Halen  
2009-2015

Yer  
TRT Genel Müdürlüğü  
Kalkınma Bakanlığı

Görev  
Başmühendis  
Planlama Uzmanı





