

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

ZİHİNSEL KOLEKSİYONLAR
YEŞİLÇAM'DAN YERLİ DRAMALARA

Doktora Tezi

ASLI KOTAMAN

İstanbul, 2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

ZİHİNSEL KOLEKSİYONLAR
YEŞİLÇAM'DAN YERLİ DRAMALARA

Doktora Tezi

ASLI KOTAMAN
Tez Danışmanı: PROF. DR. AHMET ŞAHİNKAYA

İstanbul, 2007

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Doktora öğrencisi
ASLI KOTAMAN nın tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun
23.08.2007 tarih ve 2007-9/11 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /oy
çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 14.12.2007

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. AHMET ŞAHİNKAYA
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. MELDA C. ŞİMŞEK
4) Jüri Üyesi : PROF.DR.DENİZ BAYRAKTAR
5) Jüri Üyesi : PROF.DR.NİLÜFER NARLI



GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Aslı Kotaman
Anabilim Dalı	: İletişim Bilimleri
Programı	: Radyo, TV
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Ahmet Şahinkaya
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora-2007
Anahtar Kelimeler	: Türk Sineması, Yeşilçam, Yerli Dramalar, Toplumsal Bellek, Sinemada ve Televizyonda Anlatı

ÖZET

ZİHNSEL KOLEKSİYONLAR

Tezin başlığı Walter Benjamin'den referans alınmıştır. Benjamin eşya koleksiyonculuğu yapan kişiler hakkında yazmakta ve bu kişilerin kendi hayatlarından mutlu olmadıkları için eskiye dair eşyaları toplayarak kendilerine yeni bir hayat kurduklarını söylemiştir. Bu kişiler geçmişi geri çağırarak bugüne dair yeni bir yaşam kurarlar. Eğer hatıralamızda bir görüntünün izleğini sürersek onun görsel imgeler halinde belirmeye başladığına şahit oluruz. Bir şeyi gördüğünüzden yıllar sonra onu tekrar gördüğünüzde imge zihnimize yerleşir. Televizyonda yayınlanan aile ve ikili ilişkiler odaklı yerli dramalarda da "tipik Yeşilçam tarzı" diye nitelenen Türk filmlerine böyle bir benzerlik göstermektedir. Yerli dramaları ve Yeşilçam filmlerinin metinleri arasında bir bağ bulunmaktadır. Geçmiş anlatıların izleri bu şekilde bugünün yerli dramalarında ortaya çıkmaktadır.

Tez bu anlatı benzerliklerinden yola çıkarak tipik Yeşilçam filmi olarak nitelenebilecek 4 filmi ve 4 yerli dramayı incelemekte, yerli dramalarla Yeşilçam filmleri arasındaki bağı Raymond Williams'ın kuramını merkeze alarak değerlendirmekte ve iki anlatı arasındaki benzerliği toplumsal bellek üzerinden açıklamayı çalışmaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Aslı Kotaman
Field	: Communication Sciences
Programme	: Radio, TV
Supervisor	: Professor Ahmet Şahinkaya
Degree Awarded and Date	: Ph.D.-2007
Keywords	: Turkish Cinema, Yesilcam Period, Turkish Tele-novelas, Social Memory, Narration in Cinema and Television.

ABSTRACT

MENTAL COLLECTIONS

This title of my dissertation comes from Walter Benjamin. Benjamin writes about people who collect objects. He claims that because they are not happy with their condition, they build themselves an alternative life by recalling the past –by collecting objects-. These people carry these objects from the past and include them in their lives. If we search for a memory in our mind they come as visual recollections. When you see something and see it again, the image remains in your mind. Family centered and melodramatic television serials recall the image of the social conscious melodramas of the period we call Yeşilçam. There is an intertextual relation between their narrative discourses. So these serials connect to the past as well as to the present. Visual signs from the past become part of dynamic present.

My dissertation focuses on 4 films which I think they compose a paradigm for the Yeşilçam period. I think these 4 films are representing the narrative discourses which it is continue in the melodramatic family centered serials. Also, I am focusing on 4 tele –novelas. The aim is evaluating the intertextual relations between the two narrative upon Raymond Williams’ theories. Also to paraphrase the relation out of the memory of society.

Teşekkürler

Hayatımın son 4,5 yılı tezimin son şekline gelebilmesi için yaşandı. Araştırmamın dışında kalan zamanlarda, örneğin kitap okurken, yolda yürürken, gazetelere göz gezdirirken bile her zaman asıl olan doktora tezimdi. Fikirler değişti, cümleler değişti, başlıklar değişti. Ancak yola ilk çıkış heyecanım hiç değişmedi. Şu bir gerçek ki, bu süreci benimle beraber yaşayan, deneyimleyen, gözleyen, bana fikirleri, eleştirileri, yorumları ile destek veren kişiler olmasa son aşamaya asla ulaşamazdım. Elbette ki yaşadığım her anının bende bıraktığı izler bu çalışmaya da yansdı. O nedenle teze kimlerin katkıları olduğunu söylemek neredeyse imkansız. Öncelikle kaynakçada adını geçirdiğim her yazara yolumu aydınlattıkları ve beni her kitapta bir adım daha ileriye götürdükleri için teşekkür ederek başlamak istiyorum. Daha atılacak çok adım olsa da her zaman onların rehberliği bana ışık tutacak. Tez aşamamın her anında desteğini benden esirgemeyen, doktoranın benim için ne kadar zor bir süreç olduğunu düşünerek fikirlerimi her zaman açık fikirlilikle ve samimiyetle dinleyen tez danışmanım Prof. Dr. Ahmet Şahinkaya'ya teşekkür ederim. O var diye tez çalışması bir "yük" olmaktan çıktı ve keyifli bir araştırmaya dönüştü. Doktora tezimi, izleme jürilerinde takip ederek bana eleştirileri, yorumları ile katkıda bulunan, kaynakça öneren hocalarım Prof. Dr. Esra Biryıldız, Prof. Dr. Mutlu Parkan, ve Prof. Dr. Melda Cinman Şimşek'e jürilerinde kendimi açıkça ifade olanağı bulmamı sağladıkları ve bu tezin ortaya çıkabilmesini benim kadar istedikleri için ve doktora süreci boyunca beni cesaretlendirdiği için Prof. Dr. Nilüfer Narlı'ya teşekkür ederim. Tez çalışması boyunca Kadir Has Üniversitesi'nin bir parçasıydım. Prof. Dr. Deniz Bayraktar ile İletişim Fakültesi'ndeki tüm hocalarımla ve mesai arkadaşlarımla bu tezde emeği var. Kimi zaman beni dinlediler, kimi zaman kendileri anlattılar ama her daim bitirebilmem için bana destek oldular. Akademik dünyada kolay bulunmayan bir hoca-asistan ilişkisi içinde her tartışmaya eşit bir katılımcı olmamı sağlayan Yrd. Doç. Dr. Levent Soysal'a, hayatıma girdiği andan itibaren ilgisini üzerimden eksik etmeyen, bana sonsuz bir moral kaynağı olan ve fikirleri ile her zaman daha iyiye ulaşmamı sağlayan Prof. Dr. Louise Spence'e, kaynakça arayışlarıma çare olan ve benim işimi kendisine iş edinen Dr. Murat Akser'e, bana rahat bir çalışma ortamı sağlayan oda arkadaşlarıma ve tezimin her aşamasını dikkatle dinleyerek beni eleştirileri ile daha iyi bir noktaya çekmeye çalışan Buket Cengiz'e teşekkür ederim. Çalışma hayatımızı da okul hayatımız gibi tesadüflere bağlı olarak paralel kurguladığımız oda arkadaşım Pınar Seden Meral akademik hayatımın ilk gününden beri bana her konuda destek

oldu. Buradan ona sadece doktora çalışması için teşekkür etmek haksızlık olurdu. Başarabileceğime benden çok inanan, tüm tezimin editörlüğünü yapan, her harfi, her noktayı bıkip usanmadan büyük bir titizlikle tekrar tekrar gözden geçiren arkadaşım Ahu Samav Uğursoy’a bir teşekkürden çok fazlasını borçluyum. Fikirlerimi dinleyen, bitmek tükenmek bilmez itirazlarımı olgunlukla karşılayan, her çalışmamı okuyarak fikirlerime ne kadar değer verdiklerini gösteren arkadaşlarım Pınar ve Ahu bana her zaman onlar için öncelikli, özel ve değerli olduğumu hissettirdiler. Her şeyin her zaman kötü gideceğine dair inancım olduğunu bilen abim, Alper Kotaman, doktora girdiğim ilk günden beri ilgi ve sevgisini bir gün olsun diğer günlerden daha az hissettirmedi. Ve yine doktora girdiğim ilk günden bugüne sayısız sorularıma cevap olan Artun. Akrebin yolculuğunda onunla olduğum için mutluyum, ve o en güzelini çoktan söylemişti bile. “sen varsın diye uzun yollar aşılabılır oldu.”

Bugüne gelmemdeki en büyük pay anne ve babamın. Yaşadıkları her zorluğun üstünü ben ilerleyebileyim diye örttüler. Sonunda onlara bu kadar içten teşekkür edebildiğim için mutluyum. Yazdığım her satırda benden çok emekleri var. Bu nedenle de tezin asıl sahibi onlar. Çalışmamı onlara armağan ediyorum.

İstanbul, Ağustos 2007

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TABLO LİSTESİ.....	VII
ŞEKİL LİSTESİ.....	VIII
GRAFİK LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ / ZİHİNSEL KOLEKSİYONLAR.....	1
1. POPÜLER SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ.....	7
1.1 Popüler Sinema Öyküsünün Özellikleri Nelerdir?.....	8
1.1.1 Anlatı Nedir?.....	11
1.1.2 Bir Kültürel Aktivite Olarak Sinema.....	15
1.1.3 Popüler Sinemanın Kurgusal Anlatıları.....	17
1.1.4 Popüler Sinemanın Popüler Kipi: Melodram Sineması.....	21
1.2 Popüler Sinemanın Biçimleri.....	24
1.2.1 Popüler Sinemada “Öykü”.....	25
1.2.2 Yeşilçam Sineması’nın Anlatılagelen Öyküleri.....	29
1.2.3 Popüler Sinemada Karakterler: “Kahraman”ın Yolculuğu”.....	34
1.2.4 Yıldız Oyuncular ve Türk Sineması’nın Yıldız Kahramanlarına Psikolojik Bir Yaklaşım.....	44
1.2.4.1 Karakterler Arketipleri.....	46
1.2.4.2 Arketip Olay Örgüleri.....	47
1.3 Popüler Sinema ve Televizyon Arasındaki İlişki: “Baba” ve “Oğul”.....	53
1.3.1 Bir Kültürel Aktivite Olarak Televizyon.....	54
1.3.2 Televizyonda Metin, Sinemada Öykü.....	59
1.3.3 Sinemada ve Televizyonda “Diyalog” Üzerine.....	68
1.3.4 Film ve Dizi Müzikleri.....	71
2. YEŞİLÇAM DÖNEMİ VE YERLİ DRAMALARIN GELİŞİMİ.....	75
2.1 Popüler Sinemadaki Hangi Özellikler Televizyonda Devamlılık Sağlar?.....	76
2.1.1 Raymond Williams’ın Akış Kuramı.....	77
2.1.2 Raymond Williams’ın “Kalıntısallık” Kuramı: Kalıntısallık Olan: Anlatıda Kalıntısallık.....	80
2.1.3 Yeşilçam Öykülerinden Dizi Metinlerine Akış ve Kalıntısallık Üzerine....	85
2.1.4 Yerli Dramaların Monomit Yapısı Dizilerin Monomit Yapısı.....	88

2.2 Toplumsal Hafızalarda Melodramatik İmgelem: 60'lardan 80'lere Türk Sineması..	91
2.2.2 Vazgeçilemeyen Dayanışma Ruhu: Aile Filmleri.....	97
2.2.3 Yeşilçam'da Aile, Dizilerde Birey mi?.....	100
2.2.4 ÖrnekYeşilçam Filmleri.....	105
2.2.4.1 Kezban	105
2.2.4.2 Yaralı Kalp.....	106
2.2.4.3 Arım Balım Peteğim.....	107
2.2.4.4 Sezercik Yavrum Benim.....	108
2.3 Yeşilçam Filmlerinin ve Yerli Dramaların Ortak Özellikleri.....	110
2.3.1 Geri Dönen Arketipler Anlatılar.....	114
2.3.2 Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam'ı Yerli Dramalarla Hatırlamak.....	119
2.3.3 Toplumsal Hafıza Bağlamında Süregelen Alışkanlıklar.....	129
2.3.4 Toplumsal Hafızada Film İzlemenin Yeri.....	132
2.3.5 Yeşilçam'ı "Hatırlamak" Üzerine.....	135
3. TELEVİZYON ANLATISI	138
3.1 POPÜLER BİR ANLATIM ARACI OLARAK TELEVİZYON	139
3.1.1 Hayali Gerçeklik: Televizyon.....	141
3.1.1.1 Amaç Olarak Televizyon.....	143
3.1.2 Televizyon İzleme Alışkanlıkları.....	145
3.1.3 Televizyon İzleme Sıklığı.....	150
3.2 YERLİ DRAMALARIN ANLATI FORMLARI.....	153
3.2.1 Televizyonda Dizi İzleme Alışkanlığı.....	162
3.2.2 Yerli Dramalara Genel Bir Bakış.....	169
3.2.3 Türk Televizyon Dizilerinin Ayırıcı Özellikleri.....	171
3.2.4 Pembe Dizilerle Yerli Dramalar Arasındaki Farklar.....	173
3.2.5 İncelenen Yerli Drama Örnekleri.....	175
3.2.5.1 Yaprak Dökümü.....	176
3.2.5.2 Hatırla Sevgili.....	178
3.2.5.3 Ezo Gelin.....	180
3.2.5.4 Gümüş.....	182
3.3 Yeşilçam Televizyonu.....	183
3.3.1 Bir Sosyalleşme Ajanı Olarak Sinema ve Televizyon İzleme Deneyimleri	185
3.3.2 Akış Ve Kalıntısallık: Tekrarlanan Öyküler.....	196
SONUÇ	209
KAYNAKÇA.....	218

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1: İzleyici Bir Türk Filminde Ne Bulmak İster?.....	31
Tablo 2: 1960 – 1971 Yılları Arasında Çevrilen Filmlerin Sayısı.....	32
Tablo 3: Örneklem Olarak Ele Alınan Türk Filmlerinde Erkek ve Kadın Tiplerlerinin Şablonu.....	39
Tablo 4: Karakter Arketipleri.....	46
Tablo 5: Arketip Olay Örgüleri.....	49
Tablo 6: Yeşilçam'ın Kalıplaşmış Öyküleri.....	49
Tablo 7: Medeni Duruma Göre Program Türlerinin İzlenme Düzeyi.....	64
Tablo 8: 1960 – 1974 Yılları Arasında Çekilen Filmlerden Derlenen Yeşilçam Şarkıları.....	72
Tablo 9: 1996 Yılı Sonrasında Çevrilen Yerli Dramalardan Derlenen Dizi Müzikleri Albümü.....	73
Tablo 10: Aile Fertleri Ve Akrabalarla İlişkiler.....	98
Tablo 11: Kezban Film Künyesi.....	105
Tablo 12: Yaralı Kalp Film Künyesi.....	106
Tablo 13: Arım, Balım Peteğim.....	107
Tablo 14: Sezercik Yavrum Benim.....	108
Tablo 15: Yaşa Göre Haftalık Boş Zaman Kullanımı.....	151
Tablo 16: 1970'lerin Başında İşletme Bölgeleri, Salon ve Seyirci Sayıları.....	187
Tablo 17: Yerli ve Yabancı Film İzleyici Sayıları.....	188
Tablo 18: Yıllara Göre Gösterilen Film Sayısı ve Seyirci Sayısı Oranları: 1978-2005.....	189
Tablo 19: Türkiye'de Sinema İzleyici Durumu.....	190
Tablo 20: Açılması Planlanan Yeni Sinema Salonları, 2006.....	192
Tablo 21: Toplam Salon Sayısı, 2006.....	192
Tablo 22: 2000'li Yıllar Toplam İzleyici Sayısı.....	193
Tablo 23: Türk Sineması'nda En Hasılat Yapan İlk 10 Film.....	193
Tablo 24: İletişimsel Bellek Ve Kültürel Bellekteki Kutuplar.....	197
Tablo 25: Ekim 2006 İtibariyle Yayındaki Diziler.....	200

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1: Karakter Arketipleri.....	48
Şekil 2: Bireylerin Mutluluk Kaynağı.....	100

GRAFİK LİSTESİ

Grafik 1: Toplumda Aile İlişkilerinin Ne Yöne Gittiği Üzerine Çalışma.....	100
Grafik 2: Yaş Grubuna Göre Nikahsız Birlikte Yaşayanlar İle İlgili Görüşler.....	103
Grafik 3: Cinsiyete Göre Evlilik Kararları.....	104
Grafik 4:Hane Halk Yapısı.....	104
Grafik 5: Hafta İçi, Günde Ortalama Kaç Saat Televizyon İzlendiğinin Grafiği.....	146
Grafik 6: Hafta Sonu, Günde Ortalama Kaç Saat Televizyon İzlendiğine Dair Grafik.....	146
Grafik 7: Hafta İçi, Genel Olarak Günün Hangi Saatlerinde Televizyon İzlendiğine Dair.....	147
Grafik 8: Hafta Sonu, Genel Olarak, Günün Hangi Saatlerinde Televizyon İzlendiğine Dair Grafik.....	147
Grafik 9: Hangi Program Türlerinin Daha Çok İzlendiğine Dair Grafik.....	148
Grafik 10: Hangi Program Türlerinin İzlendiğine Dair Grafik.....	149
Grafik 11: İzleyicilerin Televizyonlarda Özellikle Yayınlanmasını İsteddiği Program Türlerini Gösteren Grafik.....	150
Grafik 12: “Kadınlar Hayatta Yapamadıklarını Seyretmekten Zevk Aldıkları İçin Tv İzliyorlar” İfadesine Ne Ölçüde Katılıyorsunuz?.....	168
Grafik 13: “Yerli Dizileri İzliyor musunuz?”.....	168
Grafik 14: Sinema Salon Sayılarındaki Artış.....	186
Grafik 15: Sinema Salon Sayılarındaki Artış 1978-2005.....	188

“Sinema geldi ve zindandan oluşan bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağıtılmış yıkıntıları arasında ser venli yolculuklara  ıkmaktayız”

Walter Benjamin

GİRİŞ

ZİHİNSEL KOLEKSİYONLAR

Hafızamızda aradığımız anılar, çoğu kez bize görsel simgeler halinde geri gelir. “Gayri iradi hatırlamanın yüzergezer şekilleri bile, büyük ölçüde birbirinden kopuk, bilmecemsi görsel imgelerdir.”¹ Yeşilçam Türk Sinema filmlerini televizyonda tekrar tekrar izleyerek büyümüş olan nesil ve o günün melodramatik anlatılarını bugün televizyondaki kurgusal metinlerde yakalayan kişiler, kendilerini aslında hafızalarında geriye doğru bir simgeler dizisinin içinde bulurlar. Bu anlatı kalıpları hafızalarda yer etmiştir. Ve aynı “Masumiyet” filminde televizyonda sık sık Yeşilçam Türk Filmleri’nin seyrediliyor olmasının masumiyete gönderme yapması gibi bu da hafızamızda birbirinden kopuk ama belli bir zamanı çağrıştıran tüm görsel imgeleri bütünlemektedir.

Walter Benjamin, eşya koleksiyonculuğu yapan kişiler hakkında yazmış ve hayatından mutlu olmayan insanların eski objeleri toplayarak kendilerine alternatif bir yaşam kurduklarını ve bu yolla adeta geçmişi çağırdıklarını söylemiştir. Bu insanlar geçmişten topladıkları eşyaları bugünkü hayatlarına iliştirirler. Zihninizde geçmişe dair bir izleği sürersek anıların bize bazen bir koku, bazen Proust’un madleni gibi bir tat ve çoğu zamansa görsel imgeler halinde gelmekte olduğunu görürüz Bir şeyi gördüğünüzden yıllar sonra onu tekrar gördüğünüzde aslında onun zihninizde bıraktığı parçaları bütünlemektesinizdir. Yerli dramaların Yeşilçam’ın “altın yılları”ndaki melodram filmlerini hatırlatmaları da bu yüzdendir. Yeşilçam Filmleri ile bugünün yerli dramalarının metinleri arasında bir bağ bulunmaktadır. Bu nedenle de yerli dramalar bugüne ait oldukları kadar geçmişe de aittirler. Anlatı ve estetik birliğinin ötesinde bir kültürel deneyim olarak incelediğimizde yerli dramalar ile Yeşilçam Filmleri arasındaki

¹ Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, İstanbul: Metis Yayınları, çev: Nurdan Gürbilek, 1993, s.114

benzerlik ilgi çekicidir. Böylece bir kez daha geçmişin izleri bugünkü hayatımızın içine ilişiverirler. Öyküsü, karakterleri ve seyir alışkanlığı ile kendi içlerinde bir metin akışı olan Yeşilçam Filmleri kendisinden 30 yıl kadar sonra gelen yerli dramalarla da aynı metin akışını paylaşmaktadırlar. Her bir filmin sanki bir ana filmin devamı niteliğinde oluşu ile yerli dramaların Yeşilçam Filmlerinin uzantısı olarak alımlanması arasında fark yoktur. Yeşilçam Filmleri'nden yerli drama metinlerine akışın nedenlerinden biri de melodram anlatılarının film ve televizyon dizisi izleyicileri için bir arketip oluşturmuş olmasıdır.

Popüler anlatılardaki süreklilik adeta zihinde bir tür koleksiyonculuk yapmaya benzemektedir. Bu süreklilik ancak disiplinlerarası bir çalışmayla ortaya çıkarılabilecek kadar kapsamlıdır. Bu nedenle tezde film öykülerinden örnekler verilerek, toplumsal bellek ve kültürel bellek çalışmaları ile sosyal bilimlerin konuya ilişkin tüm alanları araştırmaya yardımcı olmuştur. Türk Sineması'nı incelerken, sinemayı kültürel bir deneyim olarak ve toplumsal hafızadaki yeri açısından ele alan tezde aynı zamanda kültürel bir deneyim olarak televizyonun da toplumsal ve kültürel olarak nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini incelemek amaçlanmaktadır. Örnek filmlerde film dilinin, anlatısal yöntemleri ele alınmış ancak film tezin genelinde bir kültürel deneyim aracı olarak incelenmiştir.

Televizyon ve filmin bir sosyal araç olarak ele alındığı tezde araştırma soruları: yıllardır anlatılagelen öykülerin neden tekrarlandığı ve neden döngüsel bir özellik kazandığı, 60'lı yıllar ve 90'lı yıllarda ortaya çıkan anlatıların izleyiciler açısından anlamının ne olduğu olarak belirlenmiştir. Toplumsal belleğin anlatılardaki sürekliliği ne ölçüde tetiklediği ve yıllar önce popüler metinler olarak yerleşmiş ve bugün kabuk değiştirerek tekrar ortaya çıkan kalıntısız anlatıların, ortaya çıkış nedenleri sorunsal olarak alınmıştır.

Tezin amacı, içinde bulunan dönemin anlam haritasını çıkarmak bu açıdan da izleyicinin böylesi dramatik yapıları anlatılardan ne aldığı ve devamlı seyretme arzusunun da nereden kaynaklandığı belirlenmelidir. İzleyicilerin bu anlatılara yüklediği anlamın tartışılması ve bunun gündelik hayat pratiklerine yansımaları araştırılmalıdır. Çünkü bir

kültürün en yüksek tinsel ürünleri, aynı kültürün sıradan bayağı, dünyevi ürünleriyle birlikte okunmalıdır.

Tezdeki temel varsayımlar, anlatıdaki döngüsellüğün toplumsal bellekle ilişkilendirilebileceği, anlatılardaki süreklilik halinin izleyenlerin özlemlerindeki süreklilik haliyle denk düşünülebileceği, sık tekrarlanan temaların, anlatılardaki akış hali, metinlerarası diyalog nedenleri ile açıklanabileceğidir. Buna göre bir metin kendinden önce gelen bir metinden izler taşımaktadır.

Tezin merkezinde Raymond Williams'ın akış kuramı ve kalıntısallık kuramı olmak üzere İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın medya analizleri, Umberto Eco, Roland Barthes, Pierre Sorlin, Sarah Kozloff, David Thornburn, Ien Ang, Pam Cook, Peter Brooks, Tania Modleski, Robert Allen, John Ellis ve Annette Kuhn'un konuyla ilişkin sinema ve medya kuramları Paul Connerton'un toplumların belleğine ilişkin saptamaları bulunmaktadır.

Tez 3 bölümden oluşmaktadır. Tezin ilk bölümünde “Popüler sinema” nedir? Bize bildik ve tanıdık öyküleri sunmak ve bizleri bildik ve tanıdık kahramanlarla karşılaştırmak neden önemlidir? Filmlerde anlatılan metinler nasıl süreklilik kazanmıştır? Sinemanın en önemli iki özelliğinin “yenilik” ve “tekrar” olduğunu söylersek kendimizle çelişmiş olmaz mıyız? sorularının cevapları aranırken popüler sinema ile televizyon arasındaki ilişki incelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde akış kuramı ve popüler kültür içinde kalıntısallık olanla ilişkili teoriler yer almış ve Eco ile Barthes'ın yapısal metin analizlerinden yararlanılarak Yeşilçam Filmleri'nin ve yerli dramaların ortak melodramatik imgelemi incelenmiştir. Toplumsal belleğin oluşma biçimi ve Yeşilçam Filmleri'nin toplumsal bellekte nasıl bir yer edindiği yine bu bölümün konusudur. Atilla Dorsay, Türk Sineması'nın tarihsel gelişme süreci içinde önemli dönüşümlerin olduğu 10 yıllık zaman dilimlerinin, toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamın önemli olgu ve olaylarıyla koşutluk gösterdiğini söylemektedir.² Yazar aynı kitabında 1960 – 1970 arasındaki dönemin Türk Sineması açısından “Umut Yılları” olarak adlandırılabilirliğini de söylemektedir.³ Sinema ilk nitelikli ürünlerini bu

² Atilla Dorsay, “**Sinemamızın Umut Yılları**”, İstanbul, İnkılap Yayınları, s.14

³ Dorsay, giriş

dönemde vermeye başlarken aynı dönemde akımlar, gruplaşmalar ve film enflasyonu da yaşanmaktadır. “Yeşilçam tarzı” adı verilen popüler bir sinema kalıp olarak bu yıllarda yerleşmiş ve daha sonraki yıllarda da etkisini devam ettirmiştir.⁴ Film üretim sayısının 300'lere ulaştığı, sinema sektöründe çalışan insan sayısının, yapımevi ve sinema salonu sayısının artışı göz önünde bulundurularak yapılan bir çalışmada Yeşilçam'ın altın çağı olarak ele alınan dönem 1965-1975 yılları arasındadır.⁵ Bu iki dönem analizini göz önünde bulundurarak örneklem alınan filmlerin seçimi şu kıstaslar göz önüne alınarak yapılmıştır:

1. Televizyon dramalarına da öncüllük eden “Yeşilçam tarzı” filmlerin ortaya çıktığı yıllar olması nedeniyle 1960 ve 1970 yılları arasındaki dönem inceleme konusu yapılmıştır.
2. Araştırmayı kısıtlamak için Türk Sineması'nın on yıllık dönemlere göre ayrılması esasına dayanılmış ve 1960 ve 1970 yılları arasında en çok film çekilen 3 yıl ele alınmıştır. Ancak 1970'li yılların ilk yarısında melodram filmlerinin etkisini hala hissettirmesi nedeniyle 1971 yılı örnekleme dahil edilmiştir. Çünkü 1971 yılında çekilen film sayısında artış yaşanmaya devam etmekte ve bu yıldan sonra çekilen film sayısında düşüş yaşanmaktadır.
3. Aile ve ikili duygusal ilişki konusunun filmin öyküsünün ana teması olması gösterilmiştir
4. Filmlerin farklı yönetmenlerin filmleri olmasına dikkat edilmiştir.

⁴ Gülseren Güçhan, “**Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**”, Ankara:İmge Kitabevi, 1992, s.10

⁵ Dilek Kaya Mutlu, “**Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım**”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, yayına hazırlayan Deniz Derman, İstanbul:Bağlam Yayınları, 2001, s.111

5. Filmlerin ait oldukları dönemi temsil edecek nitelikte olması hususu göz önünde bulundurulmuş ve filmler nitel araştırma metodu ile seçilmiştir.⁶

Tezin üçüncü ve son bölümünde bir araç olarak televizyon incelenmiş, hangi nedenlerle bugünün televizyon dizilerinin Yeşilçam Filmleri'nden etkilendiği incelenerek, Yaprak Dökümü, Hatırla Sevgili, Ezo Gelin, ve Gümüş isimli örnek yerli dramalara yer verilmiştir. Örnekleme alınan yerli dramaların seçimi şu kıstaslar göz önüne alınarak yapılmıştır.

1. Örnekleme alına filmlerde içeriğe ilişkin çözümlemeler yapılması amaçlandığından seçilen yerli dramaların her haftaki bölümünün takip edilmesi zorunluluğu nedeniyle 2005 yılı başlangıç olarak kabul edilmiş ve bu tarihte yayın hayatına başlayan yerli dramalar inceleme konusu yapılmıştır.
2. Sevilay Çelenk, Türk televizyonlarına hakim olan 5 farklı tür diziden söz etmektedir. Örnekleme alınırken “Yeşilçam tarzı” na uygun olması açısından aile dizileri başlığı altındaki dramalar incelemeye alınmıştır.⁷
3. Yerli dramaların farklı kanallarda yer alması hususu göz önünde bulundurulmuştur.

⁶ 2 tür araştırma metodu bulunmaktadır. Nicel araştırma ve nitel araştırma. Nitel araştırma daha çok niçin,nasıl ve ne sorularına yanıt ararken, nicel araştırma daha çok ne kadar,ne miktarda,ne sıklıkla ve ne yaygın sorularına cevap aramaktadır. Nicel araştırma teori ve denence ile başlar, nitel araştırma ise sonunda kavram ve teorileri oluşturur. “**Araştırma Soruları ve Araştırma Yöntemi**” <http://www2.aku.edu.tr/~gocak/Arastirmayontem/Nicel%20aras.pdf>, Erişim Tarihi Eylül 2007 ve bilgi için bkz. Maurice Duverger, “**Sosyal Bilimlere Giriş Metodoloji Açısından**”, çev:Ünsal Oskay İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2006, s.40-65

⁷ Sevilay Çelenk, “**Televizyon, Temsil ve Kültür**”, Ankara:Ütopya Yayınları, 2005, s.304

Türk televizyonlarına hakim olduğunu düşünülen 5 farklı alt türde seriyalden söz edilebilmektedir.

1. Aile dizileri
2. Cemaat dizileri, ağa hikayeleri ve feodal yapıyı merkeze alan diziler
3. Ünlü kişileri anlatan diziler
4. Çalışma yaşamını ve iş ilişkilerini merkeze alan diziler
5. Zenginlerin yaşamlarının merkeze alındığı diziler.

4. Seçilen film sayısı ile seçilen yerli drama sayısının eş olmasına dikkat edilmiştir.
5. Yerli dramaların “Yeşilçam tarzı” nı temsil edecek nitelikte olması hususu göz önünde bulundurulmuş ve bu dramalar seçilirken nitel araştırma metodu kullanılmıştır.

Tezin konusu, melodramların geri plana itilmiş gücü ve etkisini ortaya çıkarmak, Türkiye’nin kültürel ve sosyal deneyimlerine tanıklık edebilmek ve televizyon ile sinemayı ortak paydada buluşturmak açısından seçilmiştir. Tez, sinema ve televizyonu ortak bir deneyim alanı olarak incelemeyi ve toplumsal bellekle bu araçlar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmayı ve ortaya çıkarılan teorik ve pratik bulguların ardından televizyon ve film alanında yapılacak etnografik araştırmalar ve izleyici araştırmalarına yeni sorularla yaklaşılmasını sağlayabilmeyi amaçlamaktadır.

I. BÖLÜM

POPÜLER SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ

1. POPÜLER SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ

1.1 POPÜLER SİNEMA ÖYKÜSÜNÜN ÖZELLİKLERİ NELERDİR?

“Picasso’nun bir tablosu karşısında gerici olan bir kitle Chaplin sineması karşısında ilericidir” diyordu Walter Benjamin “Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” makalesinde.⁸

Chaplin sineması muhalif bir sinemaydı. Aynı zamanda da çok popülerdi. Chaplin izlerken kahkahalara boğulan kitle, Picasso tablosu karşısında aynı eleştireliliği yakalayamıyordu. Oysaki ne izlersek izleyelim arzu edilen her zaman eleştirel mesafemizi korumak ve hatta eleştireliliğimizi beslemektir. Popüler metinlerin her zaman popülerliğinin doğasından kaynaklanan “muhalif” olma ögesini taşıdığını ve dünyaya eleştirel gözle baktığını düşünmek iyi niyetli bir yaklaşım olur.

Popüler sinema ve doğası gereği uçucu ve popüler metinleri içeren televizyon metinleri gündelik hayatımıza sıkça dokunan ürünler ortaya koyarlar. Bu nedenle de bu popüler metinlerin anlamını keşfetmek, sürekliliğinin ve yinelenirliğinin anlamını ortaya koymak önemlidir.

Popüler sinema deyince aklımıza bildik öyküler, yıldız oyuncular, türler ve formlar gelir. Hollywood sineması, sanatsal biçimlenişten çok popüler hikaye anlatma aracı olarak kullanılmaktadır. Bu popüler sinemanın anlatısında bir sebep sonuç ilişkisinin ve mantık çerçevesinde örülen bir dramatik yapının habercisidir. Popüler sinemanın tüm dünyada kabul görmesini sağlayan temel estetik özellikleri tipleme (typification), saydamlık (transparence) ve özdeşleştirme (identification) olarak sayılabilir. Tipleme, anlatı, film atmosferi, karakterler, dekorlar üzerine gerçekleştirilen bir tekrar ve standartlaştırma operasyonudur.⁹

⁸ Walter Benjamin, “**Pasajlar**” çev:Ahmet Cemal, İstanbul:YKY, 1994, s.83

⁹ Metin Gönen, “**Hollywood Sineması ve Özdeşleşme Süreci**”, Sinemasal Dergisi, sayı:11-12, Yaz-Güz 2004, İzmir:Dokuz Eylül Yayınları, s.33.

Biçimsel saydamlık kuralında ise, tüm anlatısal operasyonlar seyirciden gizlenerek, filmde sunulan yapıntısal dünyayla ilgili bir gerçeklik illüzyonu yaratılır. Bu durumda olay örgüsü filmin kurgusal evreninde kendi iç dinamiğiyle geliştirmiş izlenimi vererek çerçeveleme, aktörlerin oyunu, filme çekme, montaj gibi biçimsel yapıyla ilgili tüm sinematografik operasyonlar görünmez kılınır, seyircide filmde sunulan kurgusal dünyanın kendi kendisine anlatmakta olduğu illüzyonu yaratılır.¹⁰

Popüler sinema kavramı geniş bir tanımdır. Görmenin ve bilmenin arzusu ile kimi zaman hipnotik büyülenmeler sunan sinema “popüler” örneklerinde çoğu zaman türlerden yararlanmış ancak “tür” kavramının giderek belirsizleşiyor olmasına karşılık öyküler ve yaratılan kahramanlar çoğu zaman benzerlik göstermiştir. “Popüler sinema” nedir? Bize bildik ve tanıdık öyküleri sunmak ve bizleri bildik ve tanıdık kahramanlarla karşılaştırmak neden önemlidir? Filmlerde anlatılan metinler nasıl süreklilik kazanmıştır? Sinemanın en önemli iki özelliğinin “yenilik” ve “tekrar” olduğunu söylersek kendimizle çelişmiş olmaz mıyız?

Popüler filmlerin evrensel yanına vurgu yapılabilir ancak popüler filmler birçok ülkenin popüler sinemasının yerel kodlarını da taşımaktadır ve bu tanım popüler sinemanın orta yolu bulmaya çalışan çabasına referans verir.¹¹ Popüler kültürün her zaman orta yolu bulmaya çalıştığını düşünürsek o zaman sinemanın da popüler kültürün popüler bir aracı olarak popüler ticari anlatı sineması çoğu zaman yapıtın etrafındaki dünya ile ilişkisini iyi açıklayabilmiştir. Çünkü sinema dış dünyadaki değişimleri popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan daha iyi yansıtır.

Sinemanın kitlesel üretilen¹² ticari filmleri, tam da bu nedenden dolayı kendisini çevreleyen kültürü ya da bu kültürün mitlerini yansıtmaya eğilimi taşır. Film

¹⁰ Gönen, s.34

¹¹ David Bordwell & Kristin Thompson, “**Film Art an Introduction**”, USA: MC Graw Hill Education, 2005, s.118

¹² Walter Benjamin “**Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**” adlı makalesinde –yeniden üretim tekniği yeniden üretileni geleneğin egemenlik alanından koparıp almakta,onun biricik varlığının yerine toplu (kitlesel) bir var olmayı geçirmektedir. Aynı teknik, izleyiciye –bu izleyici hangi konumda olursa olsun- gitme olanağını yeniden üretilene kazandırarak, onu güncel kılmaktadır. Bu iki süreç, geleneğin kendisinin temelden sarsılması sonucuna yol açmaktadır. Sözü edilen süreçler günümüzün kitle hareketleriyle çok yoğun bir bağlam içinde olup film bu süreçlerin en güçlü yardımcısı konumundadır. Filmin toplumsal açıdan taşıdığı önemi en önemli yönüyle bile ve

biçimi çoğu zaman devrimcidir ancak içerik çok zaman geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahiptir.¹³

Yeşilçam Dönemi Sineması, Türk Sineması'nın günümüze kadarki en popüler dönemidir. Yeşilçam Türk Sineması çoğu zaman içerikte gelenekselden yana tutum sergiler. Popüler sinemanın “kendisini çevreleyen kültürü ve bu kültürün mitlerini” yansıtma eğilimi bu filmleri, yerleşik düzene karşı koyan değil, bu düzeni koruyup kollayan filmler olarak kategorize eder. İzleyicinin rasyonel değil duygusal katılım ilişkisi kurduğu popüler filmlerdeki anlatıların kendini tekrar etmesinin nedeni Abisel'e göre popüler kültür ürünlerinin temelde uylaşımlara dayanan yinelemeli doğası ve dolayısıyla uylaşımları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilimdir.¹⁴ Bu popüler metinler daha çok da bilinilirliğinin güvenli doğasına yaslanan sinematografik temsillerdir. Başka bir deyişle izleyici bildik, sonucunu tahmin ettiği bir metinle karşı karşıyadır. Canetti, Kitle ve İktidar kitabının ilk cümlesine “insanı bilinmeyen dokunuşundan daha çok korkutan hiçbir şey yoktur” diye başlamaktadır.¹⁵

“İnsan kendisine değer her şeyi görmek, tanımak, hiç değilse sınıflandırmak ister. Yabancı herhangi bir şeyle fiziksel temastan her zaman kaçınma eğilimindedir. Karanlıkta beklenmedik bir dokunuşun sebep olduğu korku paniğe kadar varabilir.”

Benzerleri anlatılmış anlatıların kendini tekrar etmesi hatta Yeşilçam Dönemi örnek alınırса neredeyse o dönemdeki tüm sinemasal anlatıların bir bütünün parçalarıymışçasına tek bir anlatı olarak düşünülebilecek olması izleyiciyi de homojenleştiren bir durumdur. Calvino, Görünmez Kentler kitabının bir yerinde bilinilirliğin güvenli doğasına sığınmayı şöyle anlatıyor: “Ve beyin başka yüz hatlarını, başka ifadeleri kabul etmeye yanaşmıyor, rastladığı bütün yeni yüzlere eski izlerin damgasını vurup her birine en uygun maskeyi buluyor.”¹⁶

özellikle bu yönden, sözü edilen yıkıcı, arındırıcı yönü yani kültürel mirasın tasfiyesi göz önünde tutulmaksızın düşünebilmek olanaksızdır.-demektedir.

¹³ Monaco, s.250.

¹⁴ Abisel, s.7-8

¹⁵ Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, çev. Gülşat Aygen, 2.baskı, ss.15-16

¹⁶ İtalo Calvino, **Görünmez Kentler**, çev:İşıl Saatçioğlu, İstanbul: YKY, 2002

“Popüler” teriminin çok anlamlı hatta kimi zaman birbiriyle çelişen anlamlarda olduğu ve popüler sinema dendiğinde, ticari sinema, ana akım sinema, Amerikan sineması, eğlence sineması gibi anlamları çağrıştırdığı; bu nedenle de “popüler sinema” tanımının kategorize edilmesinin güçlüğü nettir. Yaygın olan anlamında kullanılan popüler terimi başlangıçta “halka ait olan” anlamına geliyordu.¹⁷ Williams, başlangıçta bir hukuk ve politika terimi olarak kullanıldığını söylediği terimin, *popular estate* ve *popular government* kavramları olarak 16. yüzyıldan itibaren bütün halkın kurduğu ya da ayakta tuttuğu bir siyasal sistemi anlattığını ve terimin aynı zamanda “aşağı” ve “alt” anlamlarını da içinde barındırdığını söylemektedir.¹⁸ Modern anlamının “çok tutulan, çok beğenilen” olarak kullanıldığını belirten Williams, Popüler sinemanın da bu anlamda tanımını yapmış olmaktadır.

1930’larla birlikte spesifik bir sinemasal temsil kipi Hollywood’da gelişmeye başlamış ve bu kip baskın bir temsil kipinin temellerini atmış ve 1940’lara gelindiğinde sinema anlatısının kültürel egemenliği ilan edilmiş ve Noel Burch bu kodlar dizisini *Institutional Mode of Representation*, temsilin kurumsallaşmış biçimi olarak tanımlamıştır. Temsilin kurumsallaşmış biçimi içinde mizansen, çerçeveleme, kurgu, anlatı zamanı ve mekanı, kurgusal karakterler izleyici tarafından fark edilmez biçimde filmin öyküsüne gizlenmiştir.¹⁹

1.1.1 Anlatı Nedir?

Anlatı genellikle kurmaca ya da gerçek olayların öykülenmesini dile getirmekle birlikte, post modernistler anlatı kavramını daha genel bir anlamda, bilimsel olduğunu iddia eden söylemleri de kapsayacak şekilde kullanmaktadırlar.

“Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi süreci anlatı olarak tanımlanmaktadır. G. Prince anlatıların bir bilgi olduğunu öne sürmektedir. Köken olarak Latince *gnanus* (bilme) sözcüğünden türeyen anlatı kavramını, olayların anlamı ile uğraşmanın, bir

¹⁷ Raymond Williams, **Anahtar Sözcükler**, İstanbul: İletişim Yayınları, çev: Savaş Kılıç, 2005, 1. Baskı, s.285.

¹⁸ Williams, s.286

¹⁹ Pam Cook & Mieke Bernink (editors), **The Cinema Book**, UK: Bfi Publishing, 2005, 2nd edition.

aksiyonun dönüştürücü etkilerini anlamamanın ve insani olaylarda zamanın rolünü kavramanın bir yolunu dile getirmektedir. Bordwell, Platon'un mimetic ve diegetic olmak üzere iki anlatı türünü ayırt ettiğini belirtir. Mimetic ya da öykünmeci olanı, anlatıcının (şairin) karakterler aracılığıyla, "sanki başka biriymiş gibi konuştuğu" öykünme aracılığıyla anlatıdır. Bu anlatı genellikle tiyatrodaki olduğu gibi, bir anlatıcının hikaye edimi tarafından dolayımlandırılmaksızın bir eylemin dolaysızca oynanması ya da taklit edilmesi şeklinde olur. Diegetic anlatı ise anlatıcının (şairin) bizzat konuşmacı olduğu yalın anlatıdır."²⁰

Klasik anlatıda düğüm ve çözüm etrafında örülen yapıda öykü kurgusal dünyada dengenin bozulmasını sağlayan bir unsurla başlar. Bu süreç dengenin ancak başlangıçtakinden farklı bir dengenin tekrar sağlanması ile son bulur. Klasik anlatıda problemler çözülür, sorunlar giderilir ve kurgusal dünyanın düzeni yeniden sağlanır. Tüm öykü sebep ve sonuç ilişkisine göre devam eder. Her olayın sonucu bir sonraki olayın başlangıcı ile ilintilidir. Mantıksal bir dizgide ilerleyen olaylar kaçınılmaz sonu hazırlar. Anlatıdaki tüm öğeler gerçeğe yakın, kolayca inanılır bir kurgusalıktır.²¹

Roman ve deneme yazarı, Michel Butor anlatıyı şu şekilde açıklıyor:

"Anlatı, yazın alanını büyük ölçüde aşan bir olgudur; gerçeği kavramamızdaki temel oluşturalardan biridir. Konuşulanları anlamaya başladığımız andan ölünceye dek, önce ailemizde, sonra okulda, daha sonra da çeşitli görüşme ve okumalarda, sürekli olarak anlatılarla çevrili yaşarız."²²

Italo Calvino ise, anlatılarda olması gereken 6 özellikten bahseder. Buna göre anlatılar²³:

1. Hafiflik,
2. Hızlılık,
3. Kesinlik,
4. Görünürlük,

²⁰ Bordwell & Thompson, s. 210

²¹ Cook & Bernink, s.40

²² Michel Butor, "**Roman Üstüne Denemeler**", çev: Mehmet Rıfat, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991, s.17

²³ Italo Calvino, "**Amerika Dersleri**", çev: Kemal Atakay, İstanbul:Can Yayınları, s.40

5. Çokluk,

6. Yoğunluk ilkelerine bağlı olmalıdır.

Popüler sinemada öykünün ilerleyişinin büyük ölçüde kurmaca karakterlerle sağlandığı ve hikayenin karakterler üzerinden ilerlediği görülür. Karakterlerle özdeşleşme kuran izleyici çoğu zaman edilgendir. Filmin kendisinin kaderci içeriğinin yanı sıra seyreden izleyici de seyrettiklerine katılmaz ve önüne çıkanı seyretmeye razı olur, bir anlamda izleyici de kaderine boyun eğer.

Barthes, klasik anlatıyı başlangıcı, ortası ve sonu olan öyküler olarak betimler. Öykünün anlatıldığı sürenin sonunda izleyicinin cevaplanmamış hiçbir sorusunun kalmamış olması klasik anlatıyı oluşturan bir etmendir. Klasik anlatıda filmlere egemen olan önce sonra ilişkisi, doğrusal zaman ve mekan anlayışı ve zaman ile mekanın sürekli olarak tutarlı kullanımı izleyici açısından rahat anlaşılır bir deneyim sunmaktadır. Bu anlatı biçiminde mesajlar nettir. Barthes, anlatı metinlerinin tüm anlamını gerçek dünyadan kazandığını ve anlatının temelinde bulunan dizilimin ardında gerçek dünyada yer alan toplumsal, ekonomik ve ideolojik dizilimin var olduğunu söylemektedir.²⁴ Bu filmlerde de akan metin gerçek dünyadan anlamını kazanır ve filmlerin mesajları dönemin hakim ideolojisini yansıtmaktadır.

Rosie Thomas, Hint popüler sinemasının Hollywood sinemasından da diğer sinemalardan da etkilendiğini ancak “tematik ve yapısal” özelliklerinin her zaman onu “ayırıcı farklılıklara” sahip bir sinema yaptığını söylüyordu. Aynı yazısında Hint popüler sinemasını diğer sinemalardan ayıran 3 özelliği şöyle belirlemiştir:

1) Öykünün gelişimi,

2) “Coşkulu duygulara” duyulan kati ihtiyaç,

²⁴ Barthes, s. 115

3) Şarkı, dans, dövüş ve diğer eğlendirici öğelerin filmle ahenk içinde entegrasyonu.²⁵

Türk Sineması için benzer özellikler sayılabilmektedir. Bu noktada önemli olan popüler Türk Sineması'nın gerçeğe kurduğu ilişkidir. Gerçek olaylardan yola çıkıyor olsa da gerçeğe dayanmaz ancak izleyici üzerinde hem masal hem de gerçekmişçesine izlenim bırakır. İzleyici seyrettiklerinin bir masal tadında olduğunu bilir ancak gerçek hayatta olabileceği ümidini de her zaman saklı tutar. Öykülerde kurulan ana yapı fantastik değildir ve “filmlerin içine gömülebilme”²⁶ hali tümüyle seyircinin özdeşleşmesinden kaynaklanmamaktadır. Filmin içine gömülebilme hali daha çok filmlerin coşkulu duygusallığından kaynaklanmaktadır. Türk Sineması başlangıcından bugüne daha çok teatral bir düzlemde yükselmiş ve sinemadaki “Tiyatrocular Dönemi” ağırlığını popüler sinema metinlerinde de hissettirmiştir. Önemli bir başka nokta da Ayşe Saşa'nın belirttiği üzere Türk Filmleri'nin trajik değil, epik öykülemeye yakın duruşudur.²⁷ Karakter üzerinden ilerleyen çoğu popüler Türk Film örneğinde kahramanın iyi ve kötü savaşının galibi oluşunu izleriz.

Popüler sinemada özellikle melodram filmlerinde sıklıkla gördüğümüz “*çok iyi biliyorum ama yine de...*”²⁸ durumu söz konusudur. Seyirci ne olacağını önceden kestirir. Olayların kötüye gitmeye başladığını hisseder ancak her zaman içinde bir umut vardır. Vesikalı Yarım Çok Tuhaf Çok Tanıdık kitabında bu durum Christian Metz'den alıntılanarak şu şekilde ifade edilir. Metz, izleme sürecinin yukarıda bahsedilen gelgitlere bağlı olduğundan bahseder.

Buna göre,

“Seyircinin filme olan inancı, inkarı ya da görmezden gelme sürecini içerir. Buna göre her inanmayan seyircinin içinde inanan başka bir

²⁵ akt. Çetin Sarıkartal, “Voice of Contraction: Melodram, Star System, and a Turkish Female Star's Excessive Response to the Patriarchal Order”, Rosie Thomas, “Indian Cinema, Pleasures and Popularity”, Screen 26 (3-4),1985,p.116-131

²⁶ Fatih Özgüven, “Ağızda Kalan Tat: Türk Sineması”,Türk Sinemasında Yeni Yönelimler”, İstanbul: Bağlam Yayınları, der: Deniz Derman, 2001, s. 76.

²⁷ Ayşe Saşa, “Yeşilçam Günlüğü”, İstanbul:Gelenek Yayınları, 1998, s.36

²⁸ Aktaran, Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay ,“Trajik Bir Melodram”, Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine, İstanbul:Metis Yayınları, 2005, s.36

seyirci vardır. Filmin gerçeklik etkisi, inancın bilgiyi askıya almasının sonucudur. Film seyretme durumunun bütün etkisi, bilgiyle inanç arasında, bilinçte süregiden gelgitli durumun çelişkilerinden doğar, bu gerçekliğe hayır düşe evet demek arasındaki gerilimin yarattığı bir çatışmadır. Bu anlamda bilinç ile bilinç dışı arasında bölünmüş benliğe sahip bu seyirci, ikircikli seyirci diye nitelendirilebilir. Filmsel kurmacaya inanmanın derinliklerinde, bilinç dışı arzuların devrede olması yatmaktadır.”²⁹

Popüler sinemanın en belirgin özelliklerinden biri de gerçeklik algısı yaratabilme özelliğidir. Anlamını gerçek dünyadan kazanan ve yine gerçek dünyada kolayca çözülebilecek kodlar sunan popüler film metnini çözebilmek için gündelik yaşama dair sıradan bilgiler yeterlidir. Popüler sinemanın gerçeklikle bağını bu denli kurabilmesi onun farklı araçlarda benzer anlatılarla ortaya çıkması ihtimalini kolaylaştırmış ve bu durum metinler arası “akış”ı hızlandırmıştır. Sinema çoğu zaman kişilerin ortak deneyimlerinden ortaya çıkar. Gündelik hayatın imgelerini kurmaca bir dünyaya taşıdığımızda onları akla yakın, sebep sonuç ilişkili bir biçimde düzenleriz. Umberto Eco,

“Kurmaca, gerçeklikten daha rahat görüldüğü için gerçekliği sanki kurmaca bir anlatıymış gibi yorumlamaya çalışıyoruz. Eğer anlatı dünyaları böylesine rahatsa neden dünyanın kendisini bir romanmış gibi okumayı denemeyelim”³⁰ demektedir.

1.1.2 Bir Kültürel Aktivite Olarak Sinema

“Sinemanın bizdeki ilk gösterimi, Yıldız Sarayı’nda sarayın göstericisi Bertrand’ın aracılığıyla gerçekleşti. Bu da dikkatimizi yeniden fotoğraftan sonra ortaya çıkan bu büyüleyici buluşun çekim gücüne yöneltiyor. İnsanların kuklaları benzeri kısa, kopuk, hızlı görüntüler halinde akıp gittiği beyaz perde, her sınıftan kalabalığı heyecanlandırıyordu. İstanbul’da sarayda yapılan bu ilk gösterinin ardından, halk içinde filmler oynatıldı. Sonuç beklendiği gibiydi. Kitleler şaşkınlıkla, bıkmadan sinemadan söz ediyordu. Bütün bu olanlar 1887’de gerçekleşti.....Karanlık bir yere toplanan insanlar, bir lokomotifin kameranin odağına doğru hızlı gelişle sinemayı korkuyla boşaltıyorlar, sonra ertesi sabah yine oraya gidiyorlardı. İnanılmazdı açıkçası. Fakat o beyaz perdede neler

²⁹Abisel, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, Ulusay, s.36

³⁰ Umberto Eco, “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti”, çev. Kemal Atakay, İstanbul:Can Yayınları, s. 24-34.

olmuyordu ki. Görüntüde her şey devinip duruyor, koşuşturmalarla dolu sahneler, insanları oldukları yere çiviliyordu sanki....”³¹

Sinema her zaman diğer medya araçlarından farklı olarak düşünüle gelmiştir. Bu sanının büyük bir nedeni de sinemanın izleyici üzerinde bıraktığı müthiş etkiden kaynaklanmaktadır. Sinemanın ve televizyonun görsel işitsel araçlar olması nedeniyle aynı kategoriye konması her zaman sinemanın görüntü kalitesinin farkı ve izleyici üzerindeki duygusal etkisi nedeniyle kendini ayırıştırır. Sinema kamusal bir aktivitedir. Sinema evde de seyredilebiliyor olmasının yanı sıra her zaman “kamusal” olma özelliğini kendinde saklı tutar.

Sinemanın high definition özelliği izleyicide her zaman “bakmayı” “görmeden” önce gerektirir. İzleyici sinema filmini seyrederken dikkatini filme verir, özellikle sinemada seyreden izleyicinin televizyondaki gibi bir “göz gezdirme” eyleminin içinde olması düşünülemez. Sinemanın tek ve bütünlüklü bir eylem olarak algılanması da onu televizyondan ayırır. Televizyon programlarını ayırt edici bütünlükte bulmayan izleyici genelde televizyonu akış içinde değerlendirirken, sinemadaki deneyimini tek ve bütünlüklü bir deneyim olarak düşünmektedir.³²

Ellis, sinema pazarının bir filmi satarken hem kendi biricikliğini hem diğer filmlere benzerliğini hem de sinema filmi deneyimlemeyi sattığını söyler.³³ Buna göre izleyici kendini eğlendirebileceğini düşünen bir film için bilet alırken aslında hem daha önceden seyrettiğine benzer bir film seyretmeyi ummakta hem bazı yönleri ile daha farklı bir film olacağı için ilk defa seyretme heyecanını yaşamakta hem de sinema filmi seyretmenin deneyimini satın almaktadır.

Popüler sinema filmleri elbette seyircinin haz alması fikri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu filmlerde seyredip tüketmek esastır.

³¹ Firüzan, “Sinema İçin Bitmez Sorular”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, editör: Süleyma Murat Dinçer, Ankara:Doruk Yayınları, 1996, s.328

³² John Ellis, **Visible Fictions: Cinema, Television and Video**, USA: Routledge Publishing, 1992, s.25

³³ Ellis, s. 25

1.1.3 Popüler Sinemanın Kurgusal Anlatıları

"Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir kurmaca anlaşmasını kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir, ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez.(...)Yazar, gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız."

Umberto Eco

"Gerçekçi sinemanın gerçekliği tamamlanmamıştır."

Louis Bunuel

Rudolf Arnheim, sinemada gerçekliğin ilk adımının sesle atıldığını söylemektedir. Ona göre sesli filme geçişle beraber "sanat" yerini bir ölçüde "doğallığa" ya da olabildiğince doğal olmaya bırakmıştır. Arnheim, 1933 yılında yazdığı makalesinde renkli filmlerin artmaya başlayacağını, tekniğin giderek daha hızlı ilerlemeye başlayacağını ve bu nedenle ilerlemenin çok büyük adımlarla olacağını anlatıyordu. Renkli filmler de çoğalmaya başlayacaktı.³⁴ Peki renkli filme geçiş sinemayı gerçekliğe daha mı çok yaklaştıracaktı? Gündelik hayatın en "renkli" unsurlarından olan popüler sinema ürünleri insanlara "gerçeklik" duygusunu verdiği için mi yoksa onları gerçeklikten uzaklaştırarak olabildiğine eğlendirdiği için mi çok beğeniliyordu?

Andre Bazin, "sinema gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşır" dediğinde sinemanın görsel ve uzamsal gerçeğe bağlı olarak çalıştığını anlatmaya çalışmıştır. Bazin, gerçekçi sinema anlayışını idealize eder. Gerçekçiliğin sinema tarihinin ilk kırk yılı boyunca sinema dünyasında etkili olmuş olsa da bir kuram haline gelişi İtalyan Yeni Gerçekçiliği dönemine rastlamıştır. Ancak 20. yüzyılın başından itibaren tüm sanatlarda

³⁴ Rudolf Arnheim, **"From Film As Art"**, Film Theory and Criticism Introductory Readings, Edited By: Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford University Press, New York:1999, s:212 – 215

olduğu gibi sinemada daha az gerçeğe ve daha çok soyuta yönelinmiştir.³⁵ Bazin’e göre sinema, seyirciye sinema hikayesinin mantıki gerekleri ve tekniğin şimdiki sınırıyla bağdaşabilecek ölçüde, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister. Ancak sanatta gerçekçiliğin hiç şüphesiz yapmacıklıkla sağlanabileceğine inanan Bazin, sinemada gerçeğin bir nicelik olarak anlaşılmaması gerektiğini de savunur. Aynı olay ya da nesnenin değişik yollardan sahneye koyulabilmesi mümkündür. Çünkü bu yollardan her biri nesneyi perdede tanımamızı sağlayan niteliklerden birkaçını bırakır ve kurtarır. Bu yollardan her biri asıl nesnenin tümüyle kalmasına meydan bırakmayan az ya da çok aşındırıcı soyutlamaları, öğretici ya da estetik amaçları soruşturur. Bu kaçınılmaz ve zorunlu kimyanın sonunda ilk gerçeğin yerine bir soyutlama karmaşığından, kayıtlamalardan ve asıl gerçekten yapılan bir gerçek yanılsamasıdır, ancak bu yanılsama seyircinin zihninde sinemalık anlatımıyla özdeşleşen gerçeğin kendisiyle ilgili bilincin çabucak yitmesine yol açmaktadır.³⁶

Yeşilçam Sineması’nın gerçekliği çok sorgulanmıştır. İzleyicilerin bu filmler nedeniyle bir hayal dünyasında yaşıyor olması sinemanın bir düşler ülkesi yaratarak seyircileri sanki bu oyunun oyuncularımı gibi bir yanılsamaya sevketmesi çokça eleştiri toplamıştır. Melodramların doğasından kaynaklanan aşırılıkların Yeşilçam Filmleri’ne de damgasını vurması, iyilerin sonuna kadar iyi, kötülerin ise sonuna kadar kötü oluşu gerçeklikten yoksun olması nedeniyle birçok eleştirmen tarafından hor görülmuş ve bu filmler dönemlerinde aydınlar tarafından destek bulmamıştır. Filmlerin gerçeklikle ilişkisi elbette ki bu desteğin noksanlığının tek ve yegane sebebi değildir.

Çok pahalı olması nedeniyle sinemanın çoğu zaman popüler olması zorunluluğu vardır. Gerçekçi kuramlar gözleyiciyi, sürece bir katılımcı olarak eklemlemek ister. Ancak film açıkça bir meta ise onu izleyicinin eğlenmesi için bir tüketim nesnesi haline getirmek nasıl haklılaştırılmalıdır? James Monaco bu durumu şöyle açıklar:

“Bir ürün olarak film yönlendirici olmak zorundaydı. Filmin daha etkili olması, tüketicinin harcadığı paranın daha değerli olması

³⁵ Monaco, ss. 374-375

³⁶ Andre Bazin, “**Sinema Nedir?**”, İstanbul:Sistem Yayıncılık,Çev:İbrahim Şener, 1995, 2. Baskı, s.181-182.

anlamına geliyordu. Gerçekten de birçok popüler film hala bu basit kurala göre değerlendirilir. Şeytan, Jaws, Yaratık gibi filmlerin başarısı bunu kanıtlar. Bu ekonomik anlamıyla filmler hala bir karnaval niteliğindedir –aşk tünelleri ve korku odalarından hızla geçen lunapark arabaları gibi – ve gerçeklik tümüyle devre dışıdır.”³⁷

Sinema, televizyondaki canlı yayınlara oranla daha az gerçeklik duygusu verir. Burada gerçeklik derken bir karakterin ya da bir olayın gerçek olarak tasvir edilmesine ait beklentiden bahsedilmektedir. Sinemada gerçeklik tanımının tek bir tarifi yoktur. Gerçeklik duygusu kimi zaman kaleye siyah at ile girip beyaz at ile çıkan oyuncunun görülmesi ile kimi zaman 15.yüzyılda savaşçı bir kahramanın kolundaki saatle sükutu hayale uğramaktadır. Ellis, sinemada gerçekliğin en muhafazakar temsilinin seyircinin olmasını beklediği olayların aynı sıra ile olması olarak tanımlar.³⁸ Buna göre olaylar zinciri izleyicinin arzuladığı ve herkesi ortak paydada buluşturacak bir temsille gerçekleşir.

Politikacı olarak erkek oyuncular seçilir, “ümit vaat eden” mesleğe sahip olan oyuncular –avukat-doktor-mühendis- yakışıklıdır. Bir diğer tür gerçeklik tanımı “gerçek” olanın aynen tasvir edilmesi halidir. Bir caddede insanlar şemsiye ile dolaşıyorsa yağmur yağıyor olmalıdır, karakter telefona bakıyorsa telefon çalmış olmalıdır. Bu tür bir “gerçeklik algısının” sinemada daha kompleks örnekleri vardır. Örneğin Rüzgar Gibi Geçti filminde Scarlett ve Rhett’in kızları Bonnie attan düşerek ölür. Ancak izleyici Scarlett’in babasının da attan düşerek öldüğünü ve Rhett’in ise küçük kızı iyi bir binici yapmak üzere hazırladığını bilir. Küçük kız ata binmek istediğini ve engel atlamak istediğini söylediğinde, Scarlet “durdur onu Rhett” diye bağırır. Bu noktadan sonra küçük kızın attan düşmesi üzücüdür ancak şaşırtıcı değildir.

Yeşilçam öykülerinde metinler gerçekten yüz çevirmiyor olsa da bu filmlerdeki öyküler biraz masal biraz gerçektir. Modernitenin iyi ve kötü karşıtlığına dayanan insanların resmeden öyküler, her şeyi ve herkesi sınıflandırmaya tabi tutan modernist ahlakın perdedeki izlerini taşır. Bu Peter Brooks’un melodram için “modernisation’s drama” derken kastettiğidir. İnsanların bu derece kesin ve kati kurallarla birbirlerinden ayrılıyor olması ve her iyiliğin içinde bir kötülük, her kötülüğün içinde ise bir iyilik

³⁷ Monaco, s. 374-375

³⁸ Ellis, s.7

olamayacağını işaretleri, Yeşilçam öykülerinin iyilerin kazandığı dünyasında gerçeklikten uzaklaşarak masala yaklaşmış ancak hakim ideolojinin tekrarı sayılan kalıp öyküleri bir yandan da kadının yerinin “evi olduğu”, erkeğin egemenliğinin acımasızca yeniden üretimi alanında gerçeğin ta kendisidir.

Yeşilçam öykülerindeki aşırı uçlarda iyi ya da kötü karakterlerle seyircinin filmin içine gömülebilme hali kolaylaşır. Ayşe Saşa, Yeşilçam Günlüğü’nde şöyle demektedir:

“Bireyüstü sivri özellikler taşıyan kişiliklerin davranış ve eylemleri tipik birer unsurdur. Tip, seyirciyi bireysellik üstü ve ortaklaşalık fikrine götürür. Tipik olanı görmek için yakınlaşmak ve mahrem alana sokulmak gerekmez. Zira tip, her insanda var olan mizaçlardan birine karşılık gelir; abartılı anlatımıyla da uzaktan da görülmeye müsait bir anlatım biçimi yaratır. Öyleyse tipik olanın temsile -biraz daha ileri giderek sinemaya- daha yakın durduğu söylenebilir. Tipte anlam ve nesne iç içedir. Vurgu görüntüdedir, anlam görüntüye bitişiktir. Oyun ve anlam arasına sokulan seyirci de yorumda etkendir. Tipik olanda, dolayısıyla seyirlik oyun geleneğinde temsile bitişik tek bir anlamın hizmetinde sayısız yorum mümkündür.”³⁹

Dolayısıyla Yeşilçam öykülerindeki tipler, filmlere masal kurgusuna yakın bir süreklilik hali katarlar. Uzaktan verdiği görüntüsüyle kim olduğu, ne iş yaptığı, ne tür davranışlar sergileyeceği, hangi durumlarda nasıl tutum alacağı önceden belli olan tipler Ellis’in sinemada gerçeklik tarifine göre bu filmlere gerçekçi bir özellik eklerler. Ancak bu daha çok gündelik sorunlara ütopyik çözümler üretme, sıradanlaşan hayatlara efsun katma, büyü bozulmuş dünyayı yeniden büyüleme çabası sayılabilecek kadar masalsı bir yaklaşımdır.

Popüler Yeşilçam Filmleri gerçekliğe uygun olmaması ile eleştirilmiştir. Ancak bu filmler karakterleri, öyküleri filmin mizanseninde yer eden tüm özne ve nesneleri gerçek hayattan alarak onlara film içinde farklı bir gerçeklik kandırmıştır. Elbette bunun ardında asıl ekonomik gerçekler vardır. Aynı öykülerin, aynı karakterlerle ve birkaç farklı yolla anlatılmasıyla sinema endüstrisi olmaya yaklaşacak kadar hızlı ve seri film üretebilen Yeşilçam, bu durumun avantajından mümkün olduğunca faydalanmak istemiştir.

³⁹ Saşa, s.36-40

Televizyon dizilerinin Yeşilçam Filmlerine göre daha gerçeğe yakın görünüyorsa olmasa televizyon dizisi ile sinema filmi arasındaki melodramın yapısal özelliklerinden ve televizyon dizisinin kendini devam ettirme zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Ancak televizyon dizilerinde de iyilerle kötülerin savaşını görmek isteyen ancak kötünün çok da güçlü olmasını arzu etmeyen izleyici, dizi karakterlerini de metamorfoza uğratmaktadır. İyi ile kötünün savaşında tüm izleyiciye hitap edebilme fırsatını kaçıran ve daha çok izleyiciye sahip olmak varken “gerçeğe daha yakın” olmayı tercih etmeyen dizi senaristleri dizi karakterlerinde ufak rötuşlar yaparlar. Örneğin Asmalı Konak’ta Seymen’in ablası olan Dilara Hamzaoglu’nun ilk bölümlerde Bahar’ı sevmeyeceği anlaşılmışsa da ilerleyen bölümlerde bu istenmeyen davranışının ortadan kaldırıldığı görülür. Gümüş dizisinde karakteri kötü kalpli enişteyle işbirliği içinde olan ve Şadoğlu ailesine tam olarak kendini kabul ettirememiş olmaktan sıkıntı duyan Bahar giderek sevimli bir kıza dönüşürken kötü kalpli eniştenin gücü sınırlandırılır. Yaprak Dökümü’ndeki kötü kalpli gelin yavaş yavaş aileyi bir arada tutan bir karaktere dönüşür.

1.1.4 Popüler Sinemanın Popüler Kipi: Melodram Sineması

Yeşilçam Dönemi Türk Sineması melodramlar üzerine kurulmuştur. Bir aşırılıklar metni diyebileceğimiz melodram filmleri kadenci bir boyun eğişle bir yandan sosyal baskılar bir yandan arzular ve sonuçta ortaya çıkan imkansız aşk temasını yeniden ve yeniden üretir. Atayman bir makalesinde melodramı şöyle tanımlayacaktır.

“Melodram sineması, sinemanın bütün öteki türlerinden farklı olarak, en derinde, tam da sınıflı bir toplumun çelişkilerini kendine özgü yollardan değerlendiren bir sinemaydı. Söz gelimi Hollywood melodramlarının, burjuvazinin günlük dünyasına, onun yaşantısına bir tür giriş olduğu söylenebilirdi. Çelişkilerle dolu bir hayatın gerçekliği karşıma çıkan. Melodram sineması bir yandan arkada bu çelişkileri çözmeye çalışırken öte yandan yeni çelişkileri buyur ediyordu.”⁴⁰

Melodram kipi, Yunan trajedisinden, duygusal burjuva romanlarına, İtalyan operasından, Viktorya stili sahne melodramlarına kadar farklı formlarda ortaya

⁴⁰ Veysel Atayman, “Melodram Sinemasını İncelemek Üzerine Bir Adım”, 25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi , sayı:23, Nisan-Haziran 1998

çıkıştır. Thomas Elsaesser “Tales of Sound and Fury” adlı ünlü makalesinde melodramın burjuva kültürüne ait bir form olduğunun altını çizer ve bu kipin devrim sonrası romantik dramalarda ve 18. yüzyıl romantik romanlarında aristokrat feodalitesine karşı ideolojik bir silah olarak kullanıldığını savunur.⁴¹ Peter Brooks ise Fransız ihtilalinin melodramları sahneye taşıdığını ve erdemin sonsuz zaferini garanti etmek için kötü ve ahlaksız olarak adlandırdığı kişilerle sürekli savaşıp onları bertaraf etmeye çalışarak sonunda kendisinin de bir melodrama dönüştüğünü söyleyecektir.⁴²

Chuck Kleinhans, melodramın anlaşılabilmesi için kapitalist toplumun yarattığı yeni aile formuna bakmanın gerekliliğini savunur. Kişinin hayatının serbest zamanı ve iş zamanı olarak ayrılmasıyla yola çıkan Kleinhans, hayatın bireyin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmeye başlamasıyla, ailenin dışarıdaki yaşamdan izole edildiğini ve kadın ile çocukların dışarıdaki yaşamdan dışlanarak eve kapatıldığını söylemektedir.⁴³

Laura Mulvey ise Kleinhans’ın tartışmalarının bir kısmına katılıyor olsa da onun melodramlarda üretilen patriarkal düzenden bahsetmeyişi eksiklik olarak görür. Mulvey, tartışmasında -erkek egemen bakış açısının- önemini vurgular. (Scopophilia)⁴⁴ Mulvey’ye göre Hollywood filmlerinde kadınlar birer tehdit unsurudur. Bakış (look) asıl erkeğe yöneltilir ve melodramlarda kadınlar özne değil nesne konumundadır. Melodramın ev ortamına ait bir tür olduğunu söyleyen Mulvey, melodram sinemasının aşk, ihtiras, ihanet konularına sıklıkla yer vererek aslında kadına ait bir kip olarak geliştiğine referans verir.

Melodram sineması da diğer tür sinemalarına benzer olarak yerel bazı özellikler taşımaktadır. Sarıkartal melodram sinemasının bu topraklarda köklerinin “ortaoyunu”na kadar indirilebileceğini söylemektedir. Buna göre seyredildiklerinin

⁴¹ Cook & Bernink, s.158

⁴² akt: Yumul, s.52.

⁴³ Cook & Bernink, s.160

⁴⁴ Scopophilia’nın iki incelemesinden biri scopophilic hazzın cinsel cazibe ile ilişkili olduğu röntgenciliktir –Voyeurism- diğeri ise narsistik özdeşleşme ile ilişkili olan -scopophilic haz-dır. Mulvey bu özdeşleşmenin her zaman için filmin eksenini oluşturan, kahramanı olan erkekle olduğunu, oysa kadının çoğunlukla bir tehdit olarak görüldüğünü öne sürer. Filmin toplumu yansıttığını ve yine toplumun filmi anlamamıza etkisini söyleyen Mulvey, bu bakış açısı ile erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini gösterir. Akt. Ertan Yılmaz: “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu”, <http://www.kaosgl.org>, erişim Ocak 2007.

bilincindeki aktörler hiçbir şeyi *gerçekmişcesine* sunmazlar.⁴⁵ Doğaçlama yapan ortaoyuncuları izlemeye gelenler bunun bir oyun olduğunun farkındadır ve bu oyunun isteyerek bir parçası olmayı kabul eder. Dolayısıyla seyreden tümüyle gerçek dünyadan alıp götüren bir melodram sineması da ona aslında başka bir gerçek dünya yaratır. Yaşanılan dünyanın gerçekliğine uymayan bu durum kendi içinde pür ve saf gerçektir. Zira Yeşilçam Sineması öykülerini hatırlayan, o öykülerin masum ve saf yanına övgü yapacaktır.

Melodramın çıkış noktasını oluşturan “geç kalmışlık” duygusu hayatı yaşamakta geride kalan kadınları daha derinden etkiler. Evliliğin bir sosyal asansör gibi görüldüğü toplumda kadın erken evlenemezse kendi hayatını yaşama şansı yok denecek kadar azdır. Evlendikten sonra da evi içinde sınırlı bir hayata mahkumdur. Böyle bir ortamda kadının özgürleşmesi sadece çevresindekilerle aynı fikirde olmasıyla mümkündür. Bu da kadının aklıyla karar verme yetisini elinden alır, kadın kendi aklıyla bir birey olarak davranamadığı noktada ortaya geleneksel yapıdan kaynaklanan dayanışmacı ilişkiler girer. Dayanışmacı ilişkiler modern dünyanın yalnızlaştırabileceği kadına kol kanat geriyor olsa da ve yine bu ilişki biçiminin kadın açısından tek başına ayakları üzerinde durmamak gibi bir *avantajı* da olsa bu kadının kendi seçimi olmadığı sürece özgürleştirici bir işleve sahip olamaz.

Kurbanla empati kurmayı hedef edinen melodram sinemasında bu kipin ana akım bir hikaye anlatıcısı özelliği olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Arzuları baskı altına alınanların kendisini ana karakterin yerine koyarak sinemasal temsillerin macerasına çıktığı kip olan melodram sinemasının sosyalleştirici bir işlevi de bulunmaktadır. Birlikte ağlayıp, birlikte gülünen filmlerin yanı sıra bu filmler bilinçaltımızdaki kolektif bir boşluğu doldurur. Filmleri seyrederken sosyalleşmek dönemin açık hava sinemalarında çekirdek yiyip gazoz içerek vakti eğlenerek harcamak, biri eski biri yeni sezon filmlerin arka arkaya gösterildiği kuruyemiş çıtlatılan localar hem kadına ev dışında bir iş yükler hem de arkadaşları ile fikir telakkisinde bulunabileceği bir mecra sağlar.

⁴⁵ Sarıkartal, agk.

1.2 POPÜLER SİNEMANIN BİÇİMLERİ

“Filmimi izleyen bir genç kızın, gördüklerinden tatmin olmuş bir biçimde eve döndüğünü düşünmek çok hoşuma gider.”

Hitchcock

Annesi, kızına sorar: “Film nasıldı?”

Kız yanıtlar: “Çok iyiydi”

Annesi yine sorar: “Konusu nasıldı?”

Kız cevap verir:” Genç bir kadın vardı, şunu şunu yapıyordu...” (Alfred Hitchcock)

Dramatik öykülemeyi tanımlayan Frank Daniel şöyle demişti: *“Biri bir şeyi çok istiyor ve buna ulaşmakta güçlük çekiyor”*. Eğer seyirci bu bahsi geçen “biri” ile empati kurabiliyorsa, bu kişinin istediği şeye ulaşabilmesi için acil olarak bir şeyler yapması gerekiyorsa o zaman iyi bir hikayenin içindeyiz demektir.⁴⁶

Popülerleşme sürecinde estetik kaygıları bir yana bırakarak anlatının peşine düşen Türk Sineması, izleyenler taa ki yeni bir film vizyona girdiğinde “mevzusu nedir?” demeyi ilke edinene kadar bu özelliğini sürdürdü. Öyküler, Şehrazat’ın hükümdar kocasına anlattığı Binbir Gece Masalları gibi düş ürünü ya da Hitchcock’un dediği gibi “sıkıcı kısımları atılmış yaşamdan başka” olamayacak kadar gerçek olayları anlatır.

Öyküler, birbirleriyle ilişkili, zincirleme olaylar dizisinden oluşur. Burada olaylar açık seçik ve kasten belirtilmiş ya da üstü örtük bir biçimde anlatılmış olabilir. Edwar M. Forster öykünün ne olduğunu yalın bir biçimde özetler: “Kral öldü ve sonra kraliçe öldü”, bu bir öyküdür. Bunu bir olay örgüsüne haline getirmek için ise şöyle

⁴⁶ David Howard & Edward Mabley, **“The Tools of Screenwriting: A writer’s Guide to tha Craft and Elements of a Screenplay”**, USA: St. Martin’ Press, 1993, ss.22-23

demek gerekir: “Kral öldü ve acısı nedeniyle kraliçe de öldü” Sebep sonuç ilişkisi kurmaya başlandığında kurallı ve zaman sıralı olay örgüsü oluşur.⁴⁷

1.2.1 Popüler Sinemada “Öykü”

*“Dramatik tiyatronun eski kurallarının bugün
de geçerli olduğuna inanıyorum. Hikayelerin bugün bir başı ve sonu
yoktur aynı yaşadığımız hayat gibi.”*

Michalengelo Antonioni

Edgar Alan Poe’nun öyküleri yaşadığımız hayatın, evrenin, doğanın detaylarını ve mucizelerini olağanüstü bir teknikle anlatmaktaydı. Komik kısa öyküleri bir sanat haline dönüştüren Çehov da, Fransız öykücü Guy de Maupassant da, usta yönetmenler Federico Fellini ya da Ingmar Berman gibi öykü anlatıcılarıydı.

Klasik –geleneksel – anlatılarda öyküler sebep sonuç ilişkisi ile birbirlerine bağlıdır. Bir olayın oluşu diğer olayı ve diğer olay bir başka olayı getirir. İki olay bağlantılı görünmüyorsa bile mutlaka birbirleri ile ilgileri olduğu anlaşılır. Zihin, olayların sebep sonuç ilişkisini bağlama eğilimi taşır. Örneğin Chatman, kral öldü ve kraliçe öldü dendiğinde görünüşte örtük bir anlam olsa da derindeki anlamın olay örgüsü örneğinde verilenle aynı anlam olduğunu iddia eder. Yüzeyde böyle görünmüyor olsa da kraliçenin üzüntüsünden ölmüş olabileceğini düşündüğümüzü belirtir.⁴⁸

İncelemeye aldığımız dönem Türk Sineması’nda popüler filmlerin büyük çoğunluğu anlamını yüzeyde barındıran, her olayın mutlaka bir sonrakine bağlandığı klasik anlatı örneklerindendir. Başlangıçta birçok seçenek ile başlayan öyküde giderek seçenekler azalır, çember daralır ve sonuç kaçınılmaz olanın gerçekleşmesidir. Filmin sonunun kaçınılmaz olması yine de izleyicinin her şeyin nasıl olsa çözüleceğini düşünerek filmi seyretmesine engel olmaz.

⁴⁷ Seymour Chatman, “**Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**”, USA: Cornell University Pres, 1980, 1st printing, ss.45-46

⁴⁸ Chatman, s 46.

İzleyicinin bilme arzusu – epistemophilia- olarak adlandırılır. Filmi finale doğru ilerleten anlatı yapılarını, Roland Barthes “hermenotik kodlar” olarak adlandırır.⁴⁹ Kameranın anlık görüntülediği bir ayrıntıdan, müziğin girdiği sekansa kadar, izleyicinin merakını uyandıran ve yine izleyicinin “*what is next*” diye sormasını sağlayan her unsura hermenotik kod denilebilir.

Roland Barthes, yatay / *distributional* ve dikey / *integrational* anlatı fonksiyonlarından bahsetmektedir.⁵⁰ Buna göre yatay anlatı fonksiyonları, devamlılık ve neden-sonuç ilişkilerini belirleyerek, hikayenin çizgisel bir hat üzerinde ilerlemesini sağlar. Hikayenin ilerleyen bölümlerinde gerçekleşme olasılığı olan olaylara gönderme yapan her anlatı parçası yatay bir hat üzerinde gerçekleşmektedir. Bu durumda, hermenotik kodlar bu sistemin önemli parçalarıdır, zira ileride ortaya çıkmasını beklediğimiz bir sırrı gündeme getirirler. Bu bağlamda, Barthes bir de, hikayeyi net bir şekilde ileri doğru hareketlendirmeye yarayan proiaretik kodlardan bahseder. Bu kodlar izleyiciye sonraki sahnelerde neler olacağına dair ipuçları verir.⁵¹

Dikey anlatı fonksiyonları, sembolizm, atmosfer ve karakter psikolojisi yaratmak için kullanılırlar. Yatay fonksiyonların hikayeyi ileri taşıma işlevine karşılık, dikey fonksiyonlar filmin gündeme getirdiği kavramlara gönderme yapan göstergeler üretir. Bu bağlamda, popüler Türk Sineması – Yeşilçam örneklerini neden-sonuç ilişkileri içinde çalışan klasik gerçekçi bir film olarak görmek yerinde olacaktır. Bu filmlerin anlamı daha çok sahnelerin bir arada kurguladıkları sembolik bir yapının ürünüdür. Örneğin Seven Ne Yapmaz (Orhan Aksoy, 1970) filmindeki herhangi bir sahnenin önemi sadece bir sonraki sahneyi ne kadar etkileyebildiği ile ilintilidir.

Ticari sinemada öykü kurmanın formülü aşağıdaki gibi belirlenmektedir:

İyi bir öykü için;

1. Hikaye empati duyacağımız bir kişi ile ilgili olmalı,

⁴⁹ Roland Barthes , S/Z Cambridge: Blackwell, 1974

⁵⁰ Roland Barthes “**Introduction to the Structural Analysis of Narratives**” A Roland Barthes Reader ed. Susan Sontag. London: Vintage, 1993.

⁵¹ Özlem Özkal & Orhan Anafarta , “**Cronenberg Projesi 3: iyicil Bir Psikopatoloji-Crash**”,Geceyarısı Sineması, Kış 2000, ss: 40-48.

2. Bu kişi bir şeyi çok istemeli ve bir şeyin peşinden gitmeli,
3. Çok istediği şey yapılması zor ancak mümkün bir şey olmalı,
4. yk izleyenlerde güçlü bir duygusal bir etki yaratabilmek için oluşturulmalı, izleyenler duyguları ile filme katılabilmeli,
5. yk tatmin edici bir sona sahip olmalı. (Bu sonun her zaman mutlu son olması gerekmiyor.)⁵²

Öykünün senaryolaştırılması aşamasında kimi zaman senaryoda dramatik etkiyi arttıracak eklemeler yapılır. Syd Field'e göre film senaryosunda öykünün kuruluşu 3 perde kuralına dayanır. Field bu modelle klasik anlatıya sahip birçok film için geçerli bir kural ortaya koymaktadır. Bu modele göre senaryo  bölüme ayrılır. Durumun ortaya konması, problemle karşılaşma ve zm. Durumun ortaya konduğu kısım senaryoda yazan hikayenin ilk çeyreğinde gerçekleşir. Senaryonun sonraki iki çeyreği kadar sürer ve sonra çözülme kısmı ilk bölüm kadar devam ederek sonlanır.⁵³ Field bu kuralı şöyle açıklar:⁵⁴

Filmin hikayesinin kuruluş kısmı olan Perde 1'de: Karakterler tanıtılır, onların birbirleriyle ilişkileri anlatılır ve karakterler zaman ve mekanla buluşturulur. Hikayenin bu kısmında hikayenin devinimini sağlayacak ve amacına ulaşmak için arzusu ve çabası olan ana karakter ortaya çıkar. Hikayenin burasında ana karakter, hikayenin ne ile ilgili olduğunu gösteren öncelikli dramatizasyon unsurları ve olayın çevrelediği şartları resmeden dramatik durumla karşılaşır. Filmin olay örgüsünü hareketle geçiren olayın teşvik edilmesi ve iki ana eksende gerçekleşen olayların ilki olan kahramanın problemle yüzleşmesi anı başlar.

Karakterin engelle karşılaştığı Perde 2'de: Ana karakter dramatik ihtiyaçlarına ulaşmasını engelleyen sorunla tanışır. Burada filmin ilk doruk noktası bulunur. Bu bölümde karakterin amacına yaklaşmaya başladığı fark edilir. Ancak daha

⁵² David Howard & Edward Mabley, "The Tools of Screenwriting: A Ariter's Guide to tha Craft and Elements of a Screenplay", USA: St. Martin' Press, 1993, s.23

⁵³ Syd Field, "Screenplay" <http://www.cod.edu/people/faculty/pruter/film/threeact.htm>, Erişim tarihi: Ocak 2007

⁵⁴ <http://www.cod.edu/people/faculty/pruter/film/threeact.htm>, Erişim tarihi: Ocak 2007

sonra orta noktaya kadar gelişen olaylar sorunun tahminlerden zor olduğunu gösterir. Orta noktada film zamanı yarılanmıştır, ana karakter zor durumdadır, amacını gerçekleştirmekten çok uzaktır.

Tepe noktanın yaşandığı Perde 3'te: Ana karakter 2. engelle karşılaşır. Bu bölümde tansiyon en yüksek noktadadır. Mantıksal ve fiziksel sonuca ulaşılan ve dengenin sağlandığı çözüme bu bölümde ulaşılır.⁵⁵

Field'in şeması bağımsız yönetmenlerin farklı sinematografik sunumlar elde ettiklerinde kullandıkları bir yöntem değildir. Bu yöntemle birbirinin yapı olarak aynı senaryolar yazılabilir. Ancak bu 3 perdeli yapı Yeşilçam Dönemi Türk Sineması'nda kimi farklılıklarla uygulanan bir yöntemdir.

Örneğin Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı 1969 yapımı "Dağlar Kızı Reyhan" filminde, Reyhan ve Mehmet birbirlerine aşıkırlar ancak ikisi de az para kazanmaktadır. Mehmet şoför, Reyhan ise tezgahçıdır. İlk kırılma Reyhan'ın annesinin Mehmet'i fakir olduğu için istememesinin ardından Reyhan'ın mağazada şarkı söylerken bir gzinocu tarafından keşfedilmesiyle başlar. Mehmet, Reyhan'ın şarkı söylemesine izin vermeyecek ancak gzinocu Mehmet'in cebine uyuşturucu koyarak onu yakalatacaktır. Kardeşlerine bakmak için hiçbir şansı kalmayan Reyhan, Mehmet hapisteyken gzinocu ile evlenir "ancak temiz kalmak şartıyla." İkinci kırılmanın Mehmet'in tekrar çıkagelmesi ile yaşandığına tanık oluruz. Mehmet artık zengindir ancak Reyhan evlenmiştir; üstelik Mehmet artık gzinocunun iş ortağıdır. Ancak Reyhan'ın Mehmet'ten gizlediği bir de çocuğu vardır. Yeşilçam Dönemi Türk Sineması'nın melodramatik yapısı filmlerin genellikle mutluluktan mutsuzluğa doğru değişen bir çizgide olmalarına neden olur.⁵⁶ Bu formülasyon, melodram filmleri için aşağıdaki gibi geliştirilebilir. Örneğin, Aydan Özsoy, konuyla ilgili makalesinde 60'lı yılların melodramlarının en belirgin özelliklerinden birini klastrofobik burjuva evinin sabitleştirilmesi olarak görür.⁵⁷ Bu örnek senaryonun formülasyonunun elbette ki

⁵⁵ <http://www.cod.edu/people/faculty/pruter/film/threeact.htm>, Erişim tarihi: Ocak 2007

⁵⁶ Dilek Tunalı, "Batıdan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram", Ankara: Aşına Kitaplar, 2006, s.210.

⁵⁷ Tunalı, s.210

öykünün ideolojik, kültürel ve ekonomik koşullarda şekillenmesi nedeniyle döneme ait özellikler de taşımasından kaynaklanır.

1.2.2 Yeşilçam Sineması'nın Anlatılagelen Öyküleri

Popüler kültürü bir direnme ve aynı zamanda da bir boyun eğme alanı olarak tanımlarsak Yeşilçam Türk Filmleri'nin popüler metinlerini iki farklı şekilde okumak mümkündür. Bu metinler, sistemin hakim yapısına sıkı sıkıya bağlı olsalar ve geleneksel olanı yeniden ve yeniden üretiyor olsalar dahi, aynı metinler hem modern dünyanın tekdüzeliğine bir karşı çıkma, hem modernitenin sonucu olan yabancılaşıma olgusuna direnme ve hem de hayatın sıradanlığına fantastik öğeler katarak toplum için bir sosyalleşme ajanı olarak çalışma görevini de üstlenmekteydi.

Yeşilçam öykülerinin en belirgin özelliklerinden biri aile temasıydı. Filmlerdeki ortak özellik ise filmdeki ana karakterlerin öz anne babaları olmasa da anne-baba gibi bilip sevdikleri kişiler ya da uğruna ölebilecekleri can dostları olmasıdır. Filmlerde görünen karakterler kararlarını bu “aile” denebilecek kişilerden birine danışarak verirler. Yan karakterlerden oluşan her türlü “aile” teknik bir amaca da hizmet eder. Ana karakterlerin başından geçen hiçbir olayın izleyiciler tarafından atlanmasını istemeyen yönetmen, yan karakterleri olayların anlatılacağı birer öge olarak kullanır.

Bireysel değil ama kolektif çabaların öykülenmesiyle oluşan bu filmler aynı zamanda toplumsal hayatımıza bir zemin oluştururlar. Örneğin Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez:1973), Üç Arkadaş (Memduh Ün:1971), Son Kuşlar (Erdoğan Tokatlı:1965) gibi filmlerde arkadaşlık bağları o denli güçlüdür ki farklı filmlerde bu bağları bu kadar güçlü göstermemek artık seyreden kişinin karakter hakkındaki fikirlerini etkileyecektir. Yeşilçam Filmleri'nin sürekli bir izleyicisi, tüm dönemin tek bir anlatı gibi anlaşılabilceği aynılıkta hikayeler üreten Yeşilçam'ın içinden farklı bir konunun çıkmasını giderek daha zor hazmedecek ve bu öykülerdeki kalıplaşmış yapı izleyenler üzerinde “ne olması” ve “nasıl olması” hakkında fikir vererek düşünceleri yönlendirecektir.

Dayanışma ruhu üzerine kurulu öykülerin, insanın dünyayı, ikili ilişkilerini anlamlandırmak için kullanılan bir sembol olduğunu söylemek mümkündür. Geertz,

“Interpretations of Culture” isimli kitabında popüler kültür alanında ortaya çıkan sembol ve işaretlerin insanların dünyayı, kendilerini, başkalarıyla ilişkilerini anlamak için bir sembol olarak kullanılabileceğini, dimağımızı berrak tutabilmek için şeyler hakkında ne düşüneceğimizi bilmemiz gerektiğine ve bunun için de ritüel, efsane ve sanatın sağlayabileceği toplumsal sembolik duygu modellerine ihtiyacımız olduğunu söylemektedir.⁵⁸

Yeşilçam öykülerinin en önemli özelliklerinden biri de “pembe sonlar”dı. Duygulanmaya açık ve istekli olan izleyici, kendi yaşamında zaten mutsuz sonları yaşaya yaşaya yeterince bunalmıştı ve hiç olmazsa perdede olağanüstü rastlantıların getirdiği kavuşmaları, servete, çocuğa, anne ve babaya, sevgiliye tesadüfen mucizelerle ulaşmayı izlemek istiyordu. Böylece daha önceki mezarlıklı, gözyaşlı mutsuz sonlar yerini “pembe sonlar”a bıraktı.⁵⁹ Servi ağacıyla başlayıp servi ağacıyla biten Muhterem Nur filmlerinden sonra bu filmler milli piyangoğun “ya tutarsa” ümidi gibiydi.

Adanır’dan referansla Türk Sineması’nın bu dönemini sanat değil zenaat yapmak olarak nitelendiren Tunalı, melodram kipindeki Yeşilçam Sineması’nın özelliklerini şöyle sıralar⁶⁰:

1. Filmlerde tek boyutlu tipler vardır,
2. Öykülerde tekrarlama kabiliyetinin kolaylığı vardır,
3. Öykülerde özgünlükten ziyade aynı konunun çeşitlemeleri görülür başka bir deyişle yeniden tanımlama yerine yeniden ve yeniden tekrarlama bu dönem filmlerinin belirgin özellikleri olarak dikkat çeker,
4. Sorunlara değişik yanıt ve çözümler üretme yerine, aynı sorulara aynı yanıtların verildiği yapıtların sayısız örnekleri bulunmaktadır,

Dilek Tunalı’nın ortaya koyduğu özelliklerden en önemlisi 60’lı yılların değişen ortamında, toplumsal, estetik, psikolojik duyarlılıklarla yeni kapılar açılan bir

⁵⁸ Clifford Geertz, “**The Interpretation of Culture**”, London: Hutchinson, 1973, s: 83 -84

⁵⁹ Abisel, s. 70-71

⁶⁰ Tunalı, s.218 - 219

atmosfer sağlanmışken, bu filmlerde toplumsal duyarlılık konusu ele alınmış gibi gösterilip “yerel” melodram kalıpları içinde “kaderci” bir boyun eğiş neticesinde ortaya konulan sorulara, çözüm arayışına girilmeden ya da topluma muhalefet olabilecek radikal çözümler yerine ya çözümsüz bırakılmış ya da sunulmuş hazır çözümler çerçevesinde bir çözümlere gidilmiş olmasıdır.

Türk Sineması internet sitesinin, Aralık 2006 ayında 432 kişi üzerinden yapmış olduğu bir ankette aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkmıştır:⁶¹

Tablo 1

İzleyici Bir Türk Filmi’nde Ne Bulmak İster?

Konusuyla Beni Bağlamalı	40 %	197 oy
Görsel Efektleriyle Kendini İşpatlamalı	16 %	78 oy
Kurgusu İyi Olmalı	13 %	65 oy
Oyuncuları nl Olmalı	9 %	43 oy
Sonu şaşırtıcı Olmalı	7 %	32 oy
Yönetmeni nl Olmalı	2 %	10 oy
Yavaş Bir Film Olmamalı	1 %	7 oy

Kaynak:http://www.turksineması.com/site_icerik/anket_biten.asp?anket_id=19, Erişim Ocak 2007

Endstrileşmek için tek şansının tutan senaryoları tekrar tekrar filme çekmek olduğuna inanan Yeşilçam Sineması’nın Türkiye’nin modernleşme sürecine rehberlik edenykleri kalıplaşmıştır. Zengin-fakir aşkı, geleneksel-modern karşıtlığı, köyden kente gle sorunlar, ahlaki yükümlülükler gibi temalar,öykülerde ayrı ayrı ya da içi ie geçmiş bir biçimde tekrar tekrar işlenir.

⁶¹ http://www.turksineması.com/site_icerik/anket_biten.asp?anket_id=19, Erişim Ocak 2007

Tablo 2

1960 – 1971 Yılları Arasında Çevrilen Filmlerin Sayısı

Yıl	Film Sayısı
1960	78
1961	113
1962	131
1963	128
1964	180
1965	213
1966	240
1967	208
1968	217
1969	230
1970	226
1971	265

Yeşilçam Sineması için 300’e yakın senaryo yazmış olan Bülent Oran, Türk Sineması’ndaki kalıplaşmış hikayeleri şu şekilde anlatıyor:

“Türk Filmi’nde bir kadın sadece bir adamı sevebilir ve sadece o adamla birlikte olabilir. Başka hiç kimse o kadına dokunamaz. Eğer bu kural yıkılırsa o zaman film para yapamaz... Yabancı filmlerde Yeşilçam Filmleri’ndekine göre “ölçüsüz” sayılabilecek davranışlara, evlilik dışı ilişkilere, başka erkeklerle el ele tutuşmalara yer vardır ve seyirci bunu kabullenebilir. Ancak konu Türk Sineması’na geldiğinde işler değişir. Örneğin *Love Me or Leave Me*, (Charles Vidor, 1955) filminden adaptasyon olan bir senaryom vardır: *Dağlar Kızı Reyhan* (Metin Erksan,1969). Filmde kötü niyetli ve zalim bir gazino sahibi vardır. Bu kişi erkek kahramanın sevdiği kıza aşık olur ve o nedenle kızı erkekten ayırmak için türlü düzenle ceplerine hap koydurarak

adamı yakalatır. Ve sonunda Reyhan’la evlenir. Buraya kadar güzel ve izleyiciler için sonuç belli. Erkek serbest kalınca kızla tekrar bir araya gelecek ancak burada yanlış bir şey var: Bir filmde, bir Türk erkeği başka bir adamla beraber olmuş biriyle evlenemez. Bu nedenle de evliliklerinin ilk gecelerinde kadın cesurca: “Beni satın aldın. Bedenime zorla sahip olabilirsin ancak ruhuma asla” der. Ve bu durumda kötü adam ne yapar? Kadına, “Senin isteğin dışında sana asla dokunmayacağım” der ve başka bir odada yatar. Bu, erkek serbest kalana kadar yani 10 yıl devam eder. Bunun çok mantıksız olduğu çok açık. Ancak izleyici bunun ahlaki olarak doğru olan olduğunu kabul ediyor. Bu “mantıksızlığın mantığı” durumu Türk Sineması’nın karakteristiğidir.”⁶²

Senarist Bülent Oran bir röportajında konuyla ilgili farklı örnekler de veriyor:

“Örneğin bir yabancı filmde, karı-koca mutlular, adamın işleri iyi gidiyor. Bir erkeğin işleri iyi gittiği zaman gözü dışarıda olur. Başka bir kadınla ilişki kurar. O zaman oradaki kadın kocasının bir ilişkisine karşılık kendi de bir sevgili buluyor. Bu hikayeyi bize aynen uyarladığınızda film yatar. Amerikan ya da Fransız bir kadın bunu yapabilir ancak Türk kadını böyle davranamaz.”⁶³

“Türk insanının bir inanış biçim var bunu bileceksiniz. Batı’daki melodram filmlerinin sonlarında kadın ya da erkek ölüyor, öteki kalıyorsa bu acıklı bir bitıştır. Ama ben eğer öyle bitmesi gerekiyorsa ikisini de öldürüyorum. Arkada biri kalmasın. Çünkü Türk insanına göre sevenler mezarda buluşurlar. Onlarda bu düşünce yok. O zaman melodram da olsa film tatlı bitmiş oluyor. Seyircinin kafası rahat, “bunlar şimdi yan yana yatıyorlardır” diye düşünüyor. Bunlar önemsiz gibi görünse de filmin iş yapmasında büyük etken.”⁶⁴

⁶² Bülent Oran (1973) “Senaryo Yazarı Bülent Oran’la Bir Konuşma”. Yedinci Sanat 3, 15-26, akt. Ahmet Gürata, “**Imitation Of Life: Cross-Cultural Reception And Remakes In Turkish Cinema**”, yayınlanmamış doktora tezi.

⁶³ Dilek Tunalı, “**Bülent Oran ile Son Bir Kare**”, Sinemasal Dergisi, Yaz-Güz 2004

⁶⁴ Tunalı, s.136

1.2.3 Popüler Sinemada Karakterler: “Kahraman’ın Yolculuğu”

“Filmdeki tüm karakterler en az kendim kadar iyi tanıdığım kişilerdir.”

Robert Altman, The Player

Öyküyü oluşturan öğelerden biri de insan ögesidir. Konulu filmlerde, öykünün gerekli olan temel öğelerinden biri de insanın kişiliğidir. İnsanın kişiliğinin film senaryosu içindeki bir öğe olarak almış olduğu ad ise “karakter”dir.⁶⁵

Konulu filmlerde,televizyon dizilerinde veya oyunlarda iki tür kişi ile karşılaşılır. Bunlardan birincisi kişilik (karakter), diğeri ise tiptir. Kişileştirme işleminde genel olarak derinliği olmayan, her film öyküsü aynı biçimde devindiği için izleyici tarafından özellikleri bilinen ve davranışları anlaşılan, yazarın düşüncelerini ya da bir iletiyi iletmekten başka bir işlevi olmayan ve sanki yaşamıyor izlenimi veren kişilere tip ya da kukla kişiler denilmektedir.⁶⁶ Karakter ise, filmdeki işlevi açısından özellikle sivriltilen tipik kişiliklerle yetinmeyen, türlü insansal ayrıntılarla donatılan kişidir.⁶⁷

Karakter kuramının sinema kitaplarında 3 veya 4 şekilde ele aldığı gözlemlenebilir. Örneğin Seymour Chatman, kitabında⁶⁸ karakteri 3 şekilde incelemiştir.:

1. Aristo’ya göre karakter
2. Propp’a göre karakter:*Yapısalcı anlayışa göre karakter*
3. Todorov ve Barthes’a göre karakter.

Ancak sosyal psikolog Erving Goffman’da karakteri 4 şekilde incelemiş ve bu incelemesindeki karakter örneği de film senaryolarında kullanılmıştır.⁶⁹

⁶⁵ Feridun Akyürek, “**Senaryo Yazarı Olmak**”, İstanbul:MediaCat Yayınları, 2004, s.167

⁶⁶ Akyürek, s.169

⁶⁷ Akyürek, s.169

⁶⁸ Seymour Chatman, “**Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film**”, USA: Cornell University Pres, 1998, s.108-119

⁶⁹ Erving Goffman, “**The Presentation of Self in Everyday Life**”, NY: Doubleday,1959

Bir karakter kuramı da John Campbell, Gorden Fletcher ve Anita Greenhill ortak olarak ele aldıkları bir kitapta oluşturulmuştur. Bu kurama göre karakter 3 türdür.⁷⁰

1. Büyük adam
2. Büyücü
3. Entrikacı

Aristo bir karakterde olması gereken özellikleri şöyle açıklamaktadır:

-En önemli özellik karakterlerin ahlak bakımından iyi olması gerektiğidir. İnsanın konuşması ve davranışları nasıl olursa olsun belli bir istek yönünü gösteriyorsa o insanın bir karakteri vardır. Bu istek yönü ahlak bakımından iyi ise, o insanın karakteri de ahlak bakımından iyidir.

-İkinci özellik uygunluk'tur. Örneğin cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiç de uygun değildir. Çünkü böyle bir karaktere kadında alışılmamıştır.

-Üçüncü özellik benzeyiş'tir. Bu ahlaki iyilik, ya da uygunluk kriterinden farklıdır .

-Dördüncü özellik ise tutarlılık'tır. Betimlenecek karakterin özelliklerinde bir tutarlılık olmalıdır. Hatta bu karakter tutarsız bir karakter bile olsa onun tutarsızlığı tutarlı bir biçimde ortaya konmalıdır.

Bütün bunların sonucunda öykünün çözümü de karakterden kendiliğinden doğmalıdır. Zorunluluk ya da olasılık yasalarına uymayan otomatik çözümlerden kaçınılmalıdır.⁷¹

Propp'un belirlemelerine göre masallarda 7 tür karakter vardır.⁷²

⁷⁰ John Campbell, Gorden Fletcher, Anita Greenhil, “**Tribalism, Conflict and Shape-shifting Identities in Online Communities**”, 13. Australasia Conference on Information Systems Konferansı, Melbourne Australia, 7-9 Aralık 2002, açılış konuşması, akt:

http://en.wikipedia.org/wiki/Character_theory_%28Media%29, Erişim Tarihi: Ekim 2007

⁷¹ Aristo, “**Yazın Türleri ve Tragedya**”, akt: <http://asinema.net/sinemaciya-notlar/senaryo-yazimi/yazin-turleri-ve-tragedya.html>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

1. Kahraman,
2. Olumsuz Kahraman,
3. Saldırgan,
4. Bağışçı,
5. Yardımcı,
6. Prenses,
7. Gönderen.

Erving Goffman'ın 4 karakter ögesi ise aşağıdaki gibidir.⁷³

1. Öncü karakter
2. İkincil karakter
3. Arka plandaki karakter
4. Mizah ögesini kullanan karakter

Todorov 'un ise karakteri analiz ederken kendisinin olay örgüsü analizinden yola çıkar, ona göre.⁷⁴

“karakterlerin niteliklerini, bir başka ifadeyle sıfatları durumlar, iç özellikler ve dış koşullar olarak üç gruba indirgeyen Todorov, olay örgüsü tiplerini saptamak amacıyla eylemleri de üç tür fiil grubu altında toplar. “Durumu değiştirmek”, “bir yasayı çiğnemek”, “ceza vermek ya da vermemek” başlıkları altında toplanan üç fiil grubundan hareket ederek öykünün kaç çeşit olay örgüsüne ayrılabilceğini ortaya çıkarır.”

⁷² Vladimir Propp, “**Masalın Biçimbilimi**”, çeviren Mehmet Rifat, Sema Rifat , İstanbul: Om Yayınları, 2001, s. 37-39

⁷³ Erving Goffman, “**The Presentation of Self in Everyday Life**”, NY: Doubleday,1959,

⁷⁴ akt. Elif Tüfekçi, “**Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları**”, Gazi Üniversitesi web sitesinin alıntılıdığı yer: Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s. 17, 2004
<http://www.gtth.gazi.edu.tr/yapisalci.htm>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

Karakterler, bir film çekildikten sonra sanki dünyaya yeni gelen insanlar gibi aramıza katılırlar. Andrew Niccol'un, Simone (2002) filminde yapımcı Viktor Taransky (Al Pacino) Simone diye bir karakteri yoktan var eder, olmayan bir kişiye hayat verir ve sonra onunla başa çıkamamaya başlar. Film karakterleri filmlerin kendilerinden daha çok akılda kalır. Michael Corleone unutulmaz Godfather filminin en önemli karakteridir. Soğukkanlı olması onun en önemli özelliğidir, asıl amacına giden yolundan sapmaz, film ünlü Fransız yazar Honore de Balzac'ın *"büyük servetlerin ardında büyük suçlar gizlidir"* sözüyle başlar. Michael Corleone ise bu cümleye ruh kazandıran akıldır.

Dövüş Klübü filmi (David Fincher:1999) öyküsü ve öykünün sinematografik sunumu kadar Tyler Durden'in karakteri de akıllarda iz bırakmıştır. "Sahip oldukların sana sahip olur" diyen Tyler Durden bir kahramandan çok anti-kahramandır ancak Tyler Burden karakteri Türk Filmleri'nde abartılı özellikleriyle ön plana çıkan "tıpleme"lerden değil, tüm sıra dışı ve aykırı davranışlarıyla filmi devindiren bir karakterdi.

Casablanca filminde (Michael Kurtiz:1942) Rick "kendimi hiç kimse için tehlikeye atmam" ve "beni, bana hala aşık olduğuna inandırmak için elinden gelenin en iyisini yaptı, ama bu çok uzun zaman önceydi. O böyle değilmiş gibi davrandı, ben ise onun böyle davranmasına izin verdim" replikleriyle kendinden emin ve ödün vermeyecek soğukkanlı karakteri ile kült oldu. Taksi Şöforü'nün (Martin Scorsese:1976) Travis'i, Sierra Madre'nin Hazinesi'nin (John Huston:1948) Fred C. Dobbs'u, Rüzgar Gibi Geçti'nin (Victor Fleming:1939) Scarlet O'hara'sı, Yurttaş Kane'in (Orson Welles:1941) Charles Foster Kane'i, İyi Kötü ve Çirkin'in (Sergio Leone:1966) Blondie'si, 400 Darbe'nin (François Tuffaut:1959) Antoine'i, Bellissima'da (Luchiano Visconti:1951) Anna Magnani filmlerden sonra yaşamaya devam eden karakterlere örnek olarak gösterilebilir.

İyi bir hikaye çoğu zaman sempatik bir kahramanın aşılması zor engellerle karşılaştığında bu engelleri aşmaya başlamasını anlatır. Guguk Kuşu filminden Star Wars'a birçok film bu yöntemi merkeze alarak hikayelendirmiştir. Ancak ana karakterin

çok sempatik olmasa da bir biçimde seyirci ile iletişim kurmayı başarabilmesi de önemlidir.⁷⁵

Daniel'in dediği gibi karakter bir zorlukla ya da zorluklar dizisiyle karşılaşmalıdır. Eğer karakterin aşması gereken zorluk izleyici için içinden kolayca çıkılabilir bir zorluksa o zaman karakterle empati kurabilen izleyici karakterin o zorluğu aşma serüvenini heyecanla izleyebilir.

Filmden kendisini fantazyalar içinde sarmasını bekleyenler çoğunlukla düşlerin anlatıldığı kalıplaşmış Yeşilçam öykülerine beğeni ile yaklaşırlar. Karakterlerin çevresinde gelişmesi nedeniyle Yeşilçam Sineması baştan aşağıya bir oyuncu sinemasıdır. Türk Sineması'nda yaratılan erkek ve kadın karakterlerin bir şablonunu ve neyi temsil ettiklerini listelemek için örneklem olarak 1968-1971 yılları arasında çekilen 4 film

- i. Kezban, Orhan Aksoy:1968

- ii. Yaralı Kalp, Remzi Jöntürk:1969

- iii. Arım Balım Peteğim, Muzaffer Arslan:1970

- iv. Sezercik Yavrum Benim, Safa Önal: 1971 incelenmiş ve ortaya bu tablo çıkmıştır:

⁷⁵ Howard & Mabley, ss.22-23

Tablo 3

**Örnekleme Olarak Ele Alınan Türk Filmlerinde
Erkek ve Kadın Tiplerlerinin Şablonu**

Aldığı Role Göre	Karakteristik Özellikler	Meslek Bilgileri	Fiziksel Özellikleri	Toplumsal Statüsü
Ana Karakter (Erkek)	Cömert, yardımsever, gururlu, namuslu, iyi kalpli, ailesine düşkün, romantik, iyinin ve haklının yanında, özü sözü bir, ailesine kol kanat geren,	Mühendis, doktor, avukat, işadamı, müzisyen	Güçlü, yakışıklı, genellikle esmer, uzun ya da uzuna yakın orta boylu, zayıf.	İyi bir baba, iyi bir koca
Yan Karakter (Erkek)	Yardımsever, fedakar, özverili, babacan	Emekli, çayhane sahibi, balıkçı vs. Basit ama saygı gören bir zenaat mesleğini icra eden kişiler	Yaşlı, kısa boylu, topluca, beyaz saçlı	İyi bir dede olmaya aday
Ana Karakter (Kadın)	İyi kalpli, özü sözü bir –erkek gibi-, fedakar hatta cefakar, aşkı için her şeyi göze alabilecek kadar gözü kara (Türk Filmleri’nde evlenmeden yaşanan tek gecelik ilişkilerde kadın çoğunlukla hamile kalır. Erkek	Fakirse ev kadını, tezgahdar, öğretmen (kadının mesai saatleri dışına taşmadan kolayca yapabileceği işler) ve eğer zenginse şarkıcı.	Yüzü ve fiziği güzel, alımlı.	Anne

	hayatına bu gerçeği bilmediği için rahatlıkla devam ederken kadın evlenmeden ilişkiye girmiş olmanın bedelini hayatı boyunca öder.)			
Yan Karakter (Kadın)	İyi niyetli, fedakar, dayanışmaya inanan.	Ev kadın	Ana karakterden çoğunlukla daha yaşlı, kilolu ve daha çirkin	Bekar veya dul
Yan karakter (Erkek)	Kötü niyetli, içkiye düşkün, kumar oynayan, sözüne güvenilmez, hayatta kendinden başka hiç kimseyi önemsemeyen, çocukları sevmeyen,	Kötü işlerden para kazanan ya da baba parası yiyen ama kati surette alın teriyle para kazanmayan	Fiziksel bir engeli olan, rahatsız edici bıyık, saç ya da göz şekli olan	Bekar
Yan Karakter (Kadın)	Baştan çıkarıcı, yüzsüz, gurursuz, ısrarcı,	Kendi işini yaparak ya da babasının parasıyla zengin olmuş	Femme-fatale kadın	Bekar

Yeşilçam'ın melodramatik öykülerinin çok beğenilmiş olması ve dizilerde filmlere benzer anlatı kalıplarının kullanılması seyirciye “istediğini vermek”ten başka bir amaç gütmüyordu. Ancak zaman içinde bu metinlerle ilgili en çok neyin değiştiği ve neyin hala aynı kaldığını gözlemlemek kolaylaştı. Örneğin “evlilik erkeğe ceza değil mükafat olur” diyen Tatlı Meleğim'in (Mehmet Dinler:1970) Leyla'sı, kocasının başka bir kadınla sadece fotoğrafını görerek onu mahkemeye veren yerli dramalardaki kadın

karakterlerden çok farklıydı. Aşkın tüm aile değerleri, geleneklerin üzerinde tutulan bir değer olarak işlenmesi ise dizilerin öykülerinde yeniden anlatıldı. Örneğin;

Kadın Kahraman: İncelenen Yeşilçam filmlerinde kadın kahramanlar acı çeken, fedakarlıkları ile öne çıkan, sevgileri için her şeyi göze alan, namuslu ve onurlu kadınlar olarak resmedilirdi. Filmin ana kahramanı genellikle güzel bir kadın olur; eğer kadın güzel değilse bu onun filmin sonuna doğru bir fiziksel değişim sürecine gireceğini gösterirdi. Kadınlar aile değerlerine önem verir, çocuklarını her şeyin üzerinde tutar. Kadınlar “kadınlık” görev ve sorumluluklarına sıkı sıkıya bağlıdır hatta bu durumu sorgulamaz ve mutlulukla üstlenirler. Sezgi güçleri, özgürlük anlayışları, yeni fikirlere açık olmaları ve hayata eleştirel yaklaşımları düşünülemez. Adeta bugün gazetelerin burç köşelerinde “aslan burcu kadını ve özellikleri” gibi tek tip olmalarının dışında sonunda istediğine ve sevdiğine kavuşup mutlu sona kolay ulaşabilirlerdi. Mutluluğun her zaman sadece bir adım ötede olması ve buna ufak birkaç engelden sonra kolaylıkla ulaşabilecek olmak kahramanı güçlü aynı zamanda da başarıya ulaşan biri olarak gösterebiliyordu. Sinema ile yakın bir bağ kuramamış bir topluma “Binbir Gece Masalları” öyküleri ile bu yeni dünyanın kapılarını açmak isteyen yapımcılar birbiri ardına Uyuyan Güzel ve Pamuk Prenses masalları anlattı. John Berger’ın kadın olmakla ilgili tespiti bu kadın kahramanlar için doğrudur. Kadın kahramanların filmleri ataerkil bir düzende geçer. Ayrıca kadın naz yapacak ve erkeğin önüne engeller koyacak olsa da ve aşkını bir lütuf gibi sunacak olsa da erkek sonunda kazanan olacaktır. Berger’a göre kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan bir yerde doğmaktır. Bu düzen içinde erkekler davrandıkları gibi kadınlar ise göründükleri gibidir. Erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredildiklerini seyrederek. Bu durum sadece erkeklerle kadınların ilişkilerini değil aynı zamanda kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylece kadın kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur.⁷⁶ Kadınların kendilerini ağırdan alması ve sıkça naz-kapris yapması esasen bir avuntudan öteye gitmez. Naz ve kaprisler, kurallarını erkeğin koyduğu bir düzende sadece sözde gururunu kurtarmanın simgesidir. Bu noktaya kadar Yeşilçam öyküleri ile televizyon dizilerindeki kadın kahramanlar arasında büyük bir benzerlik görülebilir. Ancak kimi dizilerde eğer aile zengin bir

⁷⁶ John Berger, “**Görme Biçimleri**”, çev: Yurdanur Salman, İstanbul:Metis Yayınları, 1988, ss.46-47

aileye o zaman bildiğimiz geleneksel değerler alaşağı edilebilir ve bu sefer dünya kurallarını erkeğin koyduğu bir dünyadan kurallarını zenginlerin koyduğu bir dünyaya doğru yol alır. Artık sorunlar daha gerçekçidir. Kolaylıkla üstesinden gelinemeyecek engeller vardır. Şüphesiz bu engellerin kolay aşılamayacak olmasının bir nedeni de dizinin formatının sinema filmininkinden farklı oluşudur. Dizi devamlılığı zorunlu kılar. Engellerin çözülmesi hemen yeni engellerin ortaya çıkarılması sorununu beraberinde getirir. Dizilerdeki kadın kahramanların birçoğu artık çalışan kadındır. Kendine güvenen ve ayakları yere sağlam basan kadın imajının çalışma hayatıyla bir tutulması da ayrıca eleştirilmesi gereken bir durumdur. Kadınlar artık daha rasyonel davranırlar ve ilişkilerinde geri adım atmayı bir zayıflık belirtisi olarak görürler. Her şeye rağmen aşkına sahip çıkma geride kalmış bunun yerini ise “mantık” almıştır. Evlilik Yeşilçam filmlerinin sonucu, televizyon dizilerinin ise başlangıcıdır. Bu filmlerin, kahramanlarının tipler olarak çizilmesinin yanı sıra karakterleri tektip olarak çizimleri de ilginçtir. Bauman’ın “Parçalanmış Hayat” kitabının kapağında şöyle yazar:

“Gün, sorumluluk almamanın, bağlanmamanın, parçalı kimliklerin, plastik cinselliğin ve tüketicilerin günü! Madem ki siyaset agoralarından silinip oy sandıklarına hapsedildi; modernliğin toplama kamplarında bitiremediği Öteki, evin, mahallenin, kentin dışına püskürtüldü; hayat artık doğumla başlayıp ölümle sona eren bir süreklilik olmaktan çıkıp hesaplanabilir ve sürdürülebilir parçalara bölündü... Öyleyse artık evlerimizin sıkıca kilitlemiş kapıları ardında da olsa, güvendesiniz demektir: Yabancı ve dolayısıyla belirsiz olan her şeyden zamansal ve mekânsal uzaklık; Öteki için sorumluluk almayı gerektiren varoluş biçimlerinin reddi; bütün düzenlemelerin yaklaşma ve bağlanma olasılığını dışlayacak şekilde tüketici lehine yapılması; yalnızca ve yalnızca şimdiyi yaşama, geçmişten bağımsız olma ve gelecek için taahhüt altına girmeme garantisi... En önemlisi de, 'iyi' ile 'kötü' arasında seçim yapma ve ahlâki kararlar alma yükümlülüğünden kaçış imkânı...”⁷⁷

Yerli dizilerde kişiler artık kendi ahlak anlayışlarını kendileri oluşturdıkları ve sınıflandırılması Türk Filmleri’ne göre daha zor hayatlar yaşıyorlar. Baş ve sonu belli hayatlar yerini nerede durduğu belirli olmayan hayatlara bırakıyor. Kendi davranışlarının sorumluluğunu yüklenen ve başka hayatların sorumluluğunu paylaşmak istemeyen dizi karakterleri artık özgür tüketicilerdir. Kadınlar iş yaşamında başarı

⁷⁷ Zygmunt Bauman, “**Parçalanmış Hayat:Postmodern Ahlak Denemeleri**”, çev:İsmail Türkmen, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2001, giriş

kazandıkça özgür olurlar. Kendilerine olan güvenlerini sağlamak için paralı olmaları yetmez aynı zamanda da işte başarılı olmalıdırlar.

Erkek Kahraman: İncelenen Yeşilçam filmlerinden hareketle, Yeşilçam filmlerinde erkeklerin gururlu olduğu söylenilebilir. Haksızlıklara tahammülleri yoktur ve genellikle haksızlığın cezasını dövüşerek verirler. Erkekler modernliğin getirdiği sıkıntılara kalkan oluşturma görevini görürler. Yeşilçam’da erkeğin temsili de tektiptir. Hall temsili “Kültürün öğeleri arasında anlamın üretildiği ve değişime uğratıldığı bir süreç” olarak tanımlar.⁷⁸ Bu süreç sadece dilin kullanımını değil, sembolleri ve imajları da kapsar. Yeşilçam filminde başlıkları düşündüğümüz zaman her birinin bir semboller dizisi olduğunu görürüz. Erkek kahraman, kadın kahraman, ikili ilişkiler, aile ilişkileri her zaman başı sonu belli, kalıpları çizilmiş bir zemine oturur. Toplumsal bir güvene duyulan ihtiyaç her zaman sebep ve sonuçların belli olduğu popüler Yeşilçam metinlerinde izleyici ile buluşmuştur. Filmlerin süprize yer vermeyen yapısı aynı zamanda güvenlidir.

Erkek kahramanın kötü adamı döverek onu alt edebileceğini bilmek, ekmeği taştan çıkarıp yine de ailesine bakacak olduğunu bilmek, aşkını her şeyin ötesinde tutacağını ve karısını aldatmayacağını bilmek izleyici için keyif vericidir. Bu filmler, kadın seyirciye evin dışında kalan erkeğin dışarıda nelerle yüzleştiğini gösterir. Daha doğrusu kadın erkeğin neler yaşadığı konusunda görmek ve bilmek istediklerini bu filmlerden öğrenir. Örneğin erkek çapkın olsa da bir gün sevdiği kadını bulduğunda mutlaka uslanacak veya kadını ayrılmış olsalar dahi her zaman dış dünyanın tehditlerinden koruyacaktır. Yeşilçam filmlerinde erkeğin mutlu bir ailesi yoktur. Ya da mutlu evliliği olan bir ebeveyni.

Erkek, evlenerek kendi ailesini kendisi kurar. Ebeveynler çoğunlukla tehdit unsurudur. Televizyon dizilerindeki erkek kahramanlar birçok özellikleri ile tıpatıp Yeşilçam’ın erkek kahramanlarına benzerler. Erkekler yine fedakar ve kadını koruyucu durumdadır. Kısmen de olsa kadın eve ve erkek dışarıya aittir. Kimi erkek kahramanlar sorumluluktan kaçan, özgürlüğüne düşkün bir tiplere çizerler (*Aliye dizisi, Deniz*)

⁷⁸ Hall, 1997:15

ancak bu kahramanlar seyircinin sevgisini kazanamazlar. Çoğunlukla saygı duyulan bir mesleğe sahiptirler, maddi olanakları vardır.

Farklılıklardan biri erkeklerin kadınlara karşı olan cinsel arzularını daha kolay ifade etmeleridir. Artık aşk cinsellikle kirletilemeyecek olan değildir aksine cinsellik aşkın olmazsa olmazıdır. Erkeklerin kadınlara söylediği ağdalı aşk cümleleri de artık kullanılmaz.

İkili İlişkiler: İncelenen filmlerden hareketle ikili ilişkilerde de streotipleşmenin söz konusu olduğu söylenilebilir. İkili ilişkinin temsilinde fedakarlığa ve kendini kurban etmeye dayalı bir yapı izleyicinin dramatik anlatıdan beklentisini karşılar.

Yine dostluk, arkadaşlık, aile, dayanışma ruhu, namus, zengin-fakir ayrımı, tesadüfler, engeller streotipleşmiş modeller olarak karşımıza çıkmaktaydı.

İzleyici alımlamasında bir seriyal fikri oluşturan Yeşilçam filmleri, birbirleri ile arasında olay örgüsü, karakter, ortam ve tema benzerliği ile sağlamıştır ve bu benzerlik kendini 2000’li yılların televizyon dramalarına kadar taşımıştır. Birbirlerine benzer konularda ve kısmen aynı oyuncularla çekilen filmler adeta bir bütünün parçalarıdır. Tüm Yeşilçam filmleri sanki tek bir “film”dir ve her film aslında izleyiciyi filmin sonuna hazırlayan “diziler”dir.

1.2.4 Yıldız Oyuncular: Yeşilçam’ın Yıldız Kahramanlarına Psikolojik Bir Yaklaşım

Gerçek insanların kurmaca karakterlere dönüştüğü yıldızların dünyası gerçeğin oyuna dönüştüğü melodramların dünyasına denk düşer. Mekanik yeniden üretim çağına kadar çok az insanın yıldız olma şansı ve bir karakterle yıldızlaşma şansı vardı. Yıldızlık olgusu hem Türk Sineması’nda hakim olan tiplerden hem de filmlerin kendi ayakları üzerinde durabilen karakterlerinden daha farklıdır. Yıldızlar tiplerden de karakterlerden de çıkabilir. Octavio Paz, zincire vurulmuş bir adamın zincirlerini parçalaması için gözlerini kapatmasının yeterli olacağını söylemişti. Kendi adına düş kurmaya cesareti olmayanlar sinemadaki yıldızlar aracılığıyla düş kurmayı öğrenirler.

Sinemanın kültürel olarak neyin hoş görülebilir olduğunun altını çizirken yaratılan yıldızlar bu deneyimlerin öncüsü olur. Yıldızlar sanki seyreden kişinin en zayıf ve en güçlü yönlerini kendilerinde barındırırlar. Kişilerin ortaya çıkarmaya cesaret edemediği ve gündelik davranış kalıpları içinde kabul görüp görmeyeceğine karar veremedikleri davranışları, rol modeller olan yıldızlar kolayca yapabilirler.

Yıldızların “yıldız olma” niteliği, izleyenin kafasındaki star niteliği şablonuna uyar ve onun aklında canlandığı karakter tipi olmasına olanak sağlayan fiziksel varlığa sahiptir. “Star” yıldız terimi bile arketip bir niteliğe, her yerde ve her zaman hazır, sonsuz ve evrensel bir figüre gönderme yapar. Yıldızın gücüne asla değerinin altında paha biçilemez. İzleyicinin gözünde yıldız seyrettiği filmin bir parçası değildir. İzlediği film yıldız filmidir.⁷⁹ Indick, Jung’un arketip fikrinden hareketle filmleri karakter arketiplerine göre incelemektedir. Bu arketip karakter yapısını Yeşilçam Filmleri ile televizyon dizilerine uyarladığımızda ortaya şu tablo çıkmaktadır.

⁷⁹ William Indick, “**Senaryo Yazarlığı için Psikoloji**”, çev: Ertan Yılmaz, Yeliz Taşkan, İstanbul: +1 Yayınları, İstanbul, 2006, s.107

1.2.4.1 Karakter Arketipleri

Tablo 4
Karakter Arketipleri

Arketip	İşlev	Karakter
Kahraman	Benliğin Birincil Simgesi	Kahraman Kahramanlar Grubu
Persona	Benliğin Kamusal Maskesi	Film Starları Kamusal Benlik
Gölge	Benliğin, Gizli Sır ya da Karanlık Yanı	Kötü Öteki-ben
Tanrıça	Anne ya da Kadın Yol Gösterici	Olumlu Anne Figürü Olumsuz Anne Figürü
Akıllı Yaşlı Adam	Baba Veya Erkek Yol Gösterici	Olumlu Yol Gösterici Olumsuz/Yanlış Yol Gösterici
Anima	Erkek Benliğinin Kadınsı Yanı	Kadın Aşk Hikayesi Zor Durumdaki Genç Kız
Gölge Anima	Karanlık Kadınsılığın cisimleşmesi	Baştan Çıkarıcı Kadın
Animus	Dişi Benliğindeki Erkek Yan	Erkek Aşk İlişkisi Zor Durumdaki Erkek
Gölge Animus	Karanlık Erkeksiliğin Cisimleşmesi	Psikopatlar Canavarlar
Aldatıcı	Kahraman Zekasına Meydan Okuma	Aldatıcı Tanrılar Kapıdaki Gardiyanlar Aldatıcı Kahramanlar
Huy/Kılık/Şekil Değiştirme	Kişisel ve Fiziksel Meydan Okuma	Kahramanların Dönüşümü Kılık Değiştiren Aldatıcılar Fiziksel Şekli Değiştirenler

Kaynak: William Indick, “Senaryo Yazarlığı için Psikoloji”, çev: Ertan Yılmaz, Yeliz Taşkan, İstanbul: +1 Yayınları, İstanbul, 2006, s.107

Sinemanın, gerçekliği “geçerli kılmadaki” alışılmamış yeteneği onun en önemli mimetik politik işlevidir. Politik eyleme dayanarak tanımlandığında bu özel olarak ilginç bir durumdur. Kahramanın mücadeleyi kazandığı bir film izleyiciye yalnızca “işin halledildiğini” aktarabilir. Yani başka bir deyişle artık eyleme geçmeye gerek yoktur. Oysa kahramanın kaybettiği bir film eylemin nafile olduğu bir gösterge

olarak değerdendirilebilir. O halde bir sinemacı, izleyiciyi filme dahil eden ve bunu karakterlerin vekil olarak iş görmeleri düzeyine indirgemeyen bir filmi nasıl yapabilir? Film deneyiminin gerçekliğe benzerliği, karşıtını yani filmi yaşamının büyük ölçüde gerçekliği yaşamının yerine geçebildiğini akla getirir.”⁸⁰

1.2.4.2 Arketip Olay Örgüleri

*“Dünyanın birçok yerinde onca batakthane
dururken o kadın benim barıma geldi”
(Casablanca filminden)*

Arketip olaylar da arketip figürler gibi bütün insanlar tarafından ortak olarak paylaşılmaktadır. Anlatılarda ele alınan belirli olaylar kişilerin evrensel yaşam bağlantılarıdır. Filmde anlatılan olaylara beraber ağlayıp beraber gülebilmenin yanı sıra, başka bir deyişle o anların paylaşılabilen anlar olmasının yanı sıra burada önemli olan nokta izleyicinin karakterlerin başına gelen olayları kendi başına da gelebilecekmişçesine seyretmesidir. Bu durum anlatılan öyküye evrensellik de katmaktadır. Indick bu durumu şöyle tanımlamaktadır: “Arketip temaları oluşturarak kolektif bilinç dışının kişilik ötesi alanı aracılığıyla diğer insanlarla bağlantı kurarız ve bütün oluruz.”⁸¹ “Benim de başıma gelebilirdi, başıma gelirse böyle davranmalıyım/davranmamalıyım, oh çok şükür böyle şeyler benim başıma gelmiyor ya da bu filmdeki aynı olaylar bizim komşunun başına geldi” cümleleri kişide kimi zaman bir rahatlamaya kimi zamansa kişinin iç çatışmalarını çözmesine neden olmaktadır.

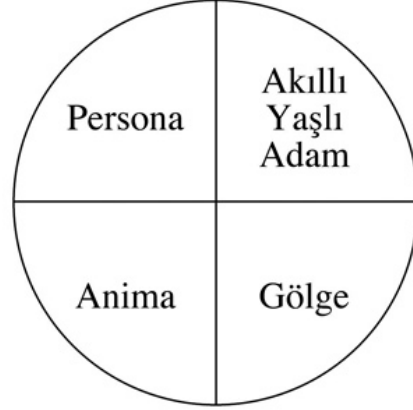
⁸⁰ Monaco, s.251-269

⁸¹ Indick, s.123

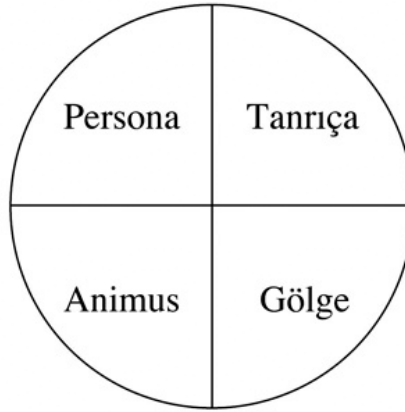
Film Karakterinin
Dörtlü Yapısı



Erkeğin Dörtlü Yapısı



Kadının Dörtlü Yapısı



Şekil 1: Karakter Arketipleri

Kaynak:Indick, s.153

Tablo 5

Arketip Olay Örgüleri

ARKETİPLER	İŞLEV	OLAY ÖRGÜSÜ
Dörtlü Yapı	Kötüyü, yol göstericiyi ve aşk ilişkisini bütünleme	Çözüm ve Sonuç
Dönüşüm	Ruhsal Yeniden Doğuş	Karakter Gelişimi
Eş Zamanlılık	Olay Örgüsünü İlerletme	Şansı Tesadüfler
Kader	Kader Olarak Aşk/ Kader Olarak Ölüm	Ruh İkizleri/ Alın Yazısı
Hieros Gamos	Karşı Cins Arketiplerini Bütünleştirme	Aşk İlişkileri/ Aşk Sahneleri

Kaynak: Indick, s.130

Tablo 6

Yeşilçam'ın Kalıplaşmış Öyküleri

Serim Bölümünde	Düğüm Bölümünde	Çözüm Bölümünde
Genç kız ve erkek tesadüfen karşılaşır ve aşık olur.	Aşk engellere takılır.	Aşk genellikle mutlu sona ulaşır. Aşkta mutlu son genellikle evliliktir.
Öykü fakir ama mutlu bir mahallede başlar. (Mahalle yine dayanışmacı ruha referans veren bir öğedir.	Kadın ve erkeği ayırmaya çalışan bir üçüncü kişi bulunur.	Üçüncü kişi ya suçunu itiraf ederek iyi tarafa geçer ya da ölür.
Çoğunlukla görünüşte kız ve erkeğin ayrı düşebileceğine dair bir imaj	Sosyo-ekonomik koşullardaki farklılık çiftlerin bir araya gelmesini	Koşullar gerçek hayatın koşullarına benzemez. Her an değişebilir. Filmin

yoktur. Sorunlar aşılabılır sorunlar olarak görünmektedir. Zira seyirci kahramanın aşamayacağı problemlerle karşılaşmasını istemez.	engeller.	sonunda çift sosyal ve ekonomik açıdan refahtadır.
Romandan adaptasyon olan kitaplarda öncelikle öykü anlatıcısının sesi duyulur ve eş zamanlı olarak bir kitap sayfaları peşi sıra çevrilir.	Eğer sorun ekonomikse çiftlerden biri hızla zengin olur ancak artık ortada başka bir sorun vardır: “gurur”	Film başladığında çiftin parası olmasa dahi bitişte ikisi de zengin olacaktır.
Eğer genç ve güzel bir kadın veya genç ve yakışıklı bir erkek filmin başında izleyicilere tanıştırılmazsa bu filmin hikayesinin geçmişten başladığını ve ilk dakikalardan sonra kahramanların yetişkin olarak gösterileceğini simgeler.	Sorun sosyal ve kültürel farklılıklar ise –ki bu kişi çoğunlukla kadındır- kadın kendisine verilen dersler sayesinde hızla modern bir görünüme büründürülür.	Modernlik, güzellik, kültürlülük, zenginlik gibi kavramlar birer meta gibidir. Her şey kadere bağlı olmasına rağmen bu kavramlar alınıp satılabilir, kolayca el değiştirebilir ve yitirilip kazanılabilir. Bir kadın bir günde fakirken zengin, köylü iken kentli, cahil iken kültürlü olabilir. Filmlerin sonunda karakterler hakim ideolojiye ait değerlere sahip olarak kalır.
Ana karakterlerin maddi durumları ile ilgili bir sorunu yoktur sadece	Hikayelerdeki entrika ve ihanetlerde her zaman ortak bir tema vardır:	Kader filmin başında ve sonunda belirlenirken filmin sonunda artık yerini

çevrelerinden gelen baskı, dayatma ya da mecbur kalışlar sonrasında para kazanması gerektiğini öğrenecektir.	Kader. Bu izleyene filme bir noktaya kadar müdahale edebileceğini ancak bir noktadan sonra işlerin tevekküle kaldığını gösterir.	“kısmet”e bırakır. Çiftin kaderinde beraber olmak vardır ve bu sonunda onlara kısmet olmuştur.
Filmin başında ana karakterlerden birinin “küstah” ya da “şımarık” olarak tanımlanabilecek ancak genel aile ahlaki yapısına uymayan bir davranışta bulunduğu görülürse bu karakterin yakın zamanda başına geleceklerden sonra davranış değişikliğine uğrayacağını haber verir.	Çiftin bir araya gelmesini sağlayan hastalık ya da sakatlık olabilir. Genellikle sorunlar elde olmayan sebeplerden kaynaklanır ve aslında kimi zaman gerçek hayatta çözümsüz olmalarına karşın bu öykülerde çözüme kolayca ulaşılır. Bu nedenle öykülerin masala yaklaşır bir kurgusu vardır.	Hastalıklar hızla iyileşir. Hastalık yaşayan yatalak bir anne ya da babaysa bu yan karakterlerin işlevi bittikten sonra ölüm ile aradan çekilir.
Filmin başından itibaren filmde bir iyi adam ve bir kötü adam olacağı ve iyi adamın kazanıp kötünün kaybedeceği bellidir.	Para asla gerçek bir unsur olarak kullanılmaz. Para adeta bir oyuncaktır. Sürekli el değiştirir. Bugün birindeyse yarın başkasında olur. Bir azalır, bir çoğalır lazım olduğunda hızla gelecektir. Paraya ulaşmak için türlü fırsatlar gerçekleşir.	Çift sonunda zengin ve refah bir yaşama ulaşır.

Genç kızın, namusu ile konsomatrislik yapan bir annesi vardır. Ancak genç kız bu durumdan haberdar değildir. Akşam barlarda konsomatrislik yapan kadınlar gündüzleri başları bağlı dolaşırlar. Bu kadınlar her ne kadar sempatik gösterilmeye çalışılsa ve birer kurban gibi algılanması istense de bu filmin kendi örgüsü nedeniyle mümkün değildir. Önyargı, acıma duygusu filmin içinde kendiliğinden gelişir. Bir konsomatrise her zaman acıyarak veya tiksiniyerek bakan kişiler vardır ancak bir konsomatrisin hayatı hiçbir zaman bu yardımcı öğelerle desteklenmeden verilmez.	Kadın zor duruma düştüğünde erkekler ondan faydalanmaya çalışır ancak erkek söz gelimi pavyona gittiğinde orada namuslu kadınlarla karşılaşır. Bu kadınların bir kısmı annedir. Bu durum kadına evden çıkarsa olabilecekler hakkında ipucu verir ancak erkeğin evden çıkarsa evliliğinin ya da ilişkisinin tehlikeye girmeyeceğinin altını çizer.	Konsomatrise önyargı ile yaklaşanlar sonunda onun aslında ne kadar iyi ve namuslu bir insan olduğuna kanaat getirir. Yine de kimi zaman bu “ahlaklı ahlaksızlar” filmin sonunda ölür. Bu izleyiciyi bir vicdan muhasebesi ile karşı karşıya bıraksa da sonunda aslında topluma göre ahlaksız yönü ağır basan bir iş yapan kişinin her şekilde ortadan kaldırılması manidardır. Filmin kendisi de aslında bu kişilerin gerçekte var olmamasının daha iyi olacağına kanaat getirir.
---	--	--

1.3 POPÜLER SİNEMA VE TELEVİZYON ARASINDAKİ İLİŞKİ : “BABA” VE “OĞUL”

Kişiler toplumsal hikayelerle bir ilişki kurarlar. Popüler metinler yaşanan dönemi anlamaya yardımcı olur ve öyküler bireylerin toplumsal hafızalarında yer ederler. Anlatılan öyküler, bu öykülerin nasıl anlatıldığı, kültürel mirasta neye karşılık geldiği, kimi öykülerin kendini neden tekrar ettiği, farklı zamanlarda farklı anlatım araçları bularak ortaya neden çıktıkları, günümüzle kurduğumuz ilişkiyi anlamakta bize yardımcı olacaktır. Popüler metinlerinde tekrar edilen, yinelenen ve süreklilik arz eden metinlerin kendini sürekli olarak yeniden üretmesi tesadüf değildir. Popüler metinlerin ortak idealleri ritüelleştirmek, kültürel çatışmaları eğlence perdesi arkasında teselli etmek gibi işlevleri vardır.

Televizyon insanların algılamasında ciddi farklılık yaratmıştır. İnsanın hikayesi yazılı ve sözlü dil, sabit ve hareketli görüntü, jest ve mimik gibi tüm araçlarla anlatılabilir ve masal, hikaye, öykü, fabl, epik, destan, novella, tarih, trajedi, drama, komedi, mim, resim, sinema, karşılıklı konuşma ile insana her zaman her mekanda ve her topluma sunulabilir. Anlatı insanlık tarihi kadar eskidir ve hiçbir insan anlatı olmadan yaşamadı. Her sınıfın, her grup insanın kendi anlatısı var ve bu anlatılar uluslararası, tarihler üstü, kültürler üstü bir paylaşım oluşturur. Zamanla hikaye anlatıcılığının yanında yerini alan görüntü aktarıcılığı görsel kültürün yazıya göre daha baskın olmasıyla sonuçlanmıştır. Hikayeler artık görüntülerle anlatılmaktadır. Ancak Aristo'nun anlatıyı tanımlarken ortaya koyduğu başlangıç, gelişme ve sonuç üçgeni klasik anlatıdaki yerini her zaman korumuştur.

Televizyon ve sinema 20 yüzyılın görsel iletişim araçlarıdır. Onlar arasındaki farkı tanımlamak giderek zorlaşmaktadır. Önce “oğul” televizyonun “baba” sinemayı öldürdüğünü düşünmüştük, daha sonra bir küçük kardeş olarak abiden fazlaca ilham aldığını... Ancak durum artık iki türlü de tanımlayabileceğimiz şekilde değildir. Televizyon ve sinema birbirlerine ihtiyaç duymakta ve giderek anlatıları bakımından birbirlerine benzemektedirler.

Sinema, televizyonun üstün üretim değerlerine hayranlık duymaktadır; televizyon sinemanın ihtişamına. Sinema, televizyonun izleyicisine hayrandır; televizyon sinemanın maceracı yaklaşımına. Sinema, televizyonun parasına öykünmektedir; televizyon sinemanın anlatı ve karakterize etme özelliğine. Sinemanın kültürü her zaman televizyonu cezbetmektedir. Ve sonunda modernitenin sonucu olarak ortaya çıkan iki araç giderek birbirlerine benzemeye başlamışlardır; öyle ki onları ayıran farklar artık “ayırıcı” farklar olmaktan çıkmaya başlamıştır.

Sinema ve televizyon birbirlerinin tamamlayıcısı olmadığı kadar birbirlerinin rakibi de değildir. Eğlence sineması ve televizyon bugüne değin farklı pazarlama teknikleri ile farklı izleyici kitlelerine hitap etmek için tasarlanıyorlardı. Jean Luc Godard sinema izleyicisi ile televizyon izleyicisi arasında büyük farklar olduğunu belirtirken televizyon izleyicisini *tele-spectator* olarak tanımlamaktadır.⁸² Bu yarı izleyici yarı tüketici bir tanımlamadır. Ancak popüler sinemanın izleyicisi de tüketici olarak ele alınmalıdır. Popüler sinema sadece güçlü ve ikna edici sosyal bir kurum değil aynı zamanda büyük bir endüstridir. Eğer bu endüstri izleyici açısından da zihinsel bir mekanizmaya örnek olabilecek şekilde çalışmaktaysa o zaman tüm film izleme sürecinin merkezinde olan izleyici kendisine verileni kolayca çözdüğü zaman görevini yerine getirmiş olmaktadır.

1.3.1 Bir Kültürel Aktivite Olarak Televizyon

John Ellis televizyon deneyimini tanımlarken sinema için kullandığı kültürel aktivite yerine bilinçli olarak kültürel biçim terimini kullanmaktadır. Bu başlıkta televizyonun kültürel bir aktivite olarak ele alınmasının nedeni ise tezde sinema ve televizyonun bir araç olarak nasıl deneyimlendiğinin anlatılıyor olmasıdır.⁸³

Sinema bir ev dışı eğlence iken televizyon her zaman eve ait olandır. Sinemanın temsili “kurmaca” olarak düşünülürken televizyon çoğunlukla “kurmaca olmayan” olarak düşünülür. Televizyonun esnek ve konudan konuya atladığını düşündüren yapısı onun sosyal mekanla ilişkisini de yine aynı derecede esnek hale

⁸²Steve Daney, “Before and After the Image”, http://home.earthlink.net/~steevee/Daney_before.html, Erişim Tarihi:Ekim 2007, orijinal makale: Revue Des Etudes Palestiniennes 40, Paris, Summer 1991.

⁸³ Ellis, s.146-154

getirir. Ancak aynı zamanda televizyon sosyal mekan içinde pasif bir rol oynamaktadır.⁸⁴

Televizyon aile içinde önemli bir konuma sahiptir. Televizyon kendi akış halindeki yayını gibi ev içindeki yaşamı akış içine sokarken aynı zamanda akışa karşıt olarak söylenen bölümlenme-kesimleme (segmentation) gibi evdeki yaşamı bölümlere ayırır. Televizyon izleme başlı başına ev ortamına ait bir eylemken sinema filmi izlemek dışarıya ait bir eylemdir. Ancak Yeşilçam Filmleri’ni sinemada seyretmek bugün yerli dramaları evdeki televizyonda izlemekle ortak özellikler barındırmaktadır. Yine aile olarak izlenen sinema filmleri için kendi mahallesindeki sinemaya gitmeyi tercih eden kişiler, filmleri komşuları, arkadaşları ve aileleri ile birlikte seyretmektedir. 1978 yılında çekilen “Sultan” filminden bir sahnede, tüm mahallelinin haftanın belli günleri yeni gelen Türk Filmleri’ne gittiğini görürüz. Kartal Tibet’in yönetmenliğini yaptığı filmde Ebe Hatice (Adile Naşit), mahallelinin kapılarını çalarak onları sinemaya geç kalmamak konusunda uyarır. Filmde bu sinemaya gitmenin mahalleli için bir ritüel olduğu birçok diyalogdan anlaşılır. Yazlık sinemaya gittiklerinde sinemada oturanların çoğunun yine tanıdık olduğunu görürüz.

Televizyonun ev ortamına ait olma özelliği iki şekilde incelenmektedir. İlki televizyon yayınlarının ev ortamına ait olma özelliği, ikincisi ise televizyon aygıtının ailenin tüm gününe tanıklık eden varlığının ev ortamına ait olma durumudur. İnsanların eşyalara 3 nedenle sahip olmak istediklerini söyleyen Douglas ve Isherwood bu nedenleri şöyle sıralamaktadır: Maddi refah, fiziksel refah ve gösteriş. İlk iki neden giyinmek, korunmak, beslenmek, eğlence ve ruh sağlığı gibi bireysel nedenlerken üçüncü neden sosyal bir nedendir.⁸⁵ Televizyonun da kültürel bir aktiviteye yol açması ve kültürel bir form olmasının yanı sıra sahip olunan bir eşya olması durumu mevcuttur. Dolayısıyla televizyon aygıtı ona sahip olunması ile beraber birçok göstergeyi içinde barındırır. Televizyon satan bir merkeze gidip onlardan bir tanesini edindiğinizde artık televizyonun sizin özel yaşamınızla ilgili başka anlamları oluşmaktadır.

⁸⁴ Anna McCarthy , “Ambient Television: Visual Culture and Public Space”, USA:Duke University Press, 2001s.117

⁸⁵ Baron C. Isherwood, Mary L. Douglas, “The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption”, New York: Routledge, 2005 digital printing, s. preface

“Aile” ve “ev” kavramlarının birlikte anılmaya başlanması ve bir kişinin “normal” olarak değerlendirilebilecek bir hayat yaşamasıyla beraber televizyon da aile yaşamında yerini almıştır. Böylece televizyon “normal aile”ye kendileri gibi “normal” kabul edilebilecek ailelerin hayatlarını göstermeye başlamış ve “normal”in ne olduğu, çekirdek aile, heteroseksüel aşk, evlilik, maskülen kariyer hikayeleri, feminen ev ortamına ait hikayeler, çocukluğun masumiyeti, dünyanın kamusal alan ve özel alan diye ikiye bölünüşü hakkında anlattıkları ile tüm bu nosyonları standartize etmiştir.⁸⁶

Ünsal Oskay televizyon programlarının ve ülkedeki çoğulcu medya politikasının sözde varlığını eleştirirken benzer bir konuda örnek vermektedir. Oskay, haber programından hemen önce yayınlanan dizide tezgahdar, kasiyer, sekreter ya da hemşire gibi orta sınıf üyesi olan kadın izleyiciye “mutlu olmanız için aşktan nasibinizi alın, bunun için nikahı beklemenize gerek yok gibi mesajların verildiğini ancak haberlerden sonraki dizide bu mesajın alaşağı edilerek bambaşka bir formda izleyiciye sunulduğunu aktarır.⁸⁷ Buradan da anlaşılacağı üzere vurgu hep orta sınıfın ortalama hayat fikri üzerinden ilerler.

Televizyonun belgin bir özelliği de tekrarlama / repetition’dur. Dizi filmlerde bu özellik belirginleşmektedir. Bu tekrarlama dizi filmlerde kendini tekrarlayan öykü ve biçimlerde ortaya çıkar. Haftalarca seyredemediğiniz bir diziyi tesadüfen televizyonu açtığınız gün seyretme şansınız vardır. Bu kişiye tanıdık bildik bir öykünün varyasyonlarını seyrettiği için bir güven duygusu vermektedir. Yeşilçam Filmleri’nden tanıdık ve bildik hale gelen öyküler, stereotipleşmiş karakterler “what is next” sorusunun cevabını risksiz bekleyiş televizyon dramalarında sıklıkla görülmektedir. Televizyonun en önemli özelliklerinden olan tekrarlama ve süreklilik aynı şekilde televizyon dramalarının da ortak özelliğidir. Birbiri ardına peşi sıra gelen bölümleri tekrarlamaya ve sürekliliğe referans verirken, dizilerin öyküleri istenildiği kadar uzatılabilir. Örneğin Yabancı Damat dizisinin başrol oyuncularından Erdal Özyağcılar dizinin 3. sezonu sürmekteyken verdiği bir röportajda aslında dizinin olay örgüsünün ilk sezonda

⁸⁶ Ellis, s.114-115

⁸⁷ Ünsal Oskay, “İletişimin ABC’si”, İstanbul: Der Yayınları, 1997, s.71-72

tamamlandığını ancak dizinin çok sevilmesi nedeniyle öyküye yeni eklemelerle uzatma yapıldığını belirtmişti.

Televizyon izleme pratiği bu nedenle sürekliliği olan ve akışa uygun düşen bir pratiktir. Seyrettiğiniz bir dizide kişisel öyküler sona erebilir, farklı kişiler ortaya çıkabilir, eski kişiler ortadan kaybolabilir, ancak dizinin kendisinde –yayından kaldırılmadığı sürece- öykü hiç sonlanmaz. Bölümler arasında gerilim için kullanılan “çengeller” le gerilim ayakta tutulur. Bölüm, önemli bir olay gerçekleşmeden hemen önce biter, izleyici neler olup bittiğini öğrenmek için bir sonraki haftayı beklemek zorunda kalır.⁸⁸ Dizilerin en başında bir önceki haftanın özetleri yer alır, bu hem bir önceki hafta olanı hatırlatma ve merakı taze tutma hem de dizinin uzun sürmesini sağlayarak daha çok reklama yer verme amacıyla yapılmaktadır. Ancak bu uygulama Yeşilçam döneminde sinemalarda arka arkaya biri önceki yıldan biri yeni iki filmin gösterilmesini hatırlatan bir uygulamadır.

Giddens televizyonda izlenen dizilerin en önemli özelliğinin onu izleyeni diziyi yeniden izlemeye davet etmesi olduğunu söylemektedir. Giddens tek bir bölümün az bir anlamı olduğundan bahseder. Gerçekte tek bir bölüm izlenerek diziler kolaylıkla kavranabilir ancak diziyi seyretmekle sahip olunan yan anlamlara sahip olunması zordur. Çünkü diziyi seyretmek sadece önünde olup biten ve öykünün gerektirdiklerini görmek değildir, dizi tiryakileri için bir nevi hayatın belli bir dönemini dizi oyuncularıyla paylaşmaktır. Dizi bittikten sonra da bir sonraki haftaya kadar sanki karakterler devam ediyorlarmış izlenimi verdiklerinden dizi izleyicisi onlara ne olduğunu sanki bir arkadaşına ne olduğunu merak eder gibi merak eder. Dolayısıyla düzenli dizi izleyicisi karakterlerin ve öykünün tarihini, gelişimini, yaşam deneyimlerini bilmektedir.

Böyle bir tarih yaratmak için bir araya getirilmesi gereken özellikler her şeyden önce kişisel ve duygusaldır. Bu nedenlerledir ki bu dizilerin devamlı izleyicileri erkeklerden çok kadınlardır. Çoğu toplumda kadınlar daha çok kişisel ve duygusal

⁸⁸ Anthony Giddens, “**Sosyoloji**”, çev:Cemal Güzel, Ankara:Ayraç Yayınları, 2000, s.400

olanla ilişkili olarak düşünülür. Bu diziler çoğunlukla kişisel ve duygusal yaşama ilişkin evrensel özellikleri yansıtmaktadır. Dizilerde herkesin karşılaşmak zorunda olduğu ikilemler ortaya dökülür, kimi izleyicilerin kendi yaşamları hakkında daha yaratıcı düşünmelerine olanak sağlanır.⁸⁹ Dolayısıyla bu diziler zaten çoktan oluşmuş olan bir kitlenin zaten çoktan oluşmuş olan ihtiyaçlarına yeni çözümler üretmeye çalışırlar. Medya yeni ortaya çıkardığı bu televizyon türü için bir hedef kitle bulmaya ve bu hedef kitlede talep yaratmaya çalışmaz.⁹⁰

Bu şekilde televizyon bir ev pratiği olmaktan ziyade dışarı da açılabilir. Aynı anda binlerce kişi televizyonun başında oturup aynı diziyi seyretmekte, reklamlarda birbirlerini telefonla aramakta, çoğunlukla belli yerlerde aynı şekilde sinirlenmektedirler.

Televizyon yeni bir kültürel biçim olsa da sürekli değişmekte ve bu değişim oldukça hızlı yaşanmaktadır. Televizyonun kültürel bir aktivite olması üzerine yazılan kitaplardaki bilgiler sıklıkla çıkan yeni tür programlarla güncellik dışı kalmaktadır.⁹¹ Televizyon programı olarak tasarlanan yeni türlerde de dizilerdekinin benzeri kurmaca ve dramatikleşme eğilimi gömlektedir.

Sevilay Çelenk 90'lı yılların televizyonuna bakıldığında iki tür karakteristiğin oraya çıktığını söylemektedir.⁹²

1. Seriyalleşme,
2. Televizyonun Kültürel Forumunun Sınırlanması.

Çelenk, seriyalleşmeyi, televizyonun farklı tür ve formatlardaki programlarının belli bir devamlılık mantığı içinde ve “anlatısal”lığı öne çıkaran bir biçimde

⁸⁹ Giddens, s.401.

⁹⁰ Anthony Giddens, “**Sociology**”, 2006, Cambridge UK: Polity Press, s.610

⁹¹ Sonia M. Livingstone, “**Talk on Television: Audience Participation and Public Debate**”, New York: Routledge, 2001, s.37

⁹² Çelenk, s.332

kurgulanması olarak açıklar.⁹³ Bu özellik televizyonun kültürel bir aktivite olarak öne çıkmasına da denk düşer. Seriyalleşme her tür programın devamlılık mantığı içinde gerçekleşmesini gerektirir. Televizyon dizilerinin devamlılık mantığı içinde kurgulandığına şüphe yoktur ancak asıl devamlılık Yeşilçam filmlerinin öykü ve karakterlerinin televizyon dramalarındaki devamlılığında da ortaya çıkmaktadır.

Çelenk, kültürel forumun sınırlanmasını ise ise daha çok kültürün katılmış bir yapı değil, sürekli bir olarak yapılaşma eğilimi gösteren bir anlamlandırma pratiği olmasından kaynaklandığını söyleyerek açıklamaktadır. Bu noktada Stuart Hall'un daha önce bahsedilen popüler kültürün organik bütünlüğünden bahsetmenin bir anlamı olmadığını ve hemen hemen tüm popüler biçimlerin zıt ve değişken biçimlerden oluşan bir çelişki içinde olduğunu söylediği düşüncelerini hatırlamakta fayda bulunmaktadır. Hall, bir kültürel biçimin anlamının onun biçimi içinde yazılı olmadığını ve konumunun sabit olmadığını söylüyordu. Buna göre, bu yılın radikal sembol ya da sloganı gelecek yılın modasında tarafsızlaşabilir, bir sonraki yılda derin bir nostaljinin nesnesi olabilir. Kültürel sembollerin anlamı bir yanıyla içine alındığı toplumsal alan tarafından yankılandığı ve eklemlediği pratiklerce verilir. Önemli olan içsel ve tarihsel olarak sabit kültürel nesneler değil, fakat kültürel iktidar ilişkilerinde ki oyunun durumudur.”⁹⁴

Daha önce bu organik bütünsüzlüğün aslında bir bütüne işaret ettiğinden bahsedilmişti. Televizyon dramalarının sinemaya, sinemanın televizyon dramalarına olan dönüşümü aslında tüm popüler kültür alanının akış içinde olduğunu destekler.

1.3.2 Televizyonda Metin, Sinemada Öykü

Televizyonun izleyici algılarında yarattığı değişiklik giderek sinemanın dilini değiştirmiştir. Televize görüntüler ve televize bir estetik anlayışı gündelik hayat kültürünün içine girdikten sonra sinema anlayışı da bu değişimle birlikte değişmeye başlamıştır.

⁹³ Çelenk, s.333

⁹⁴ Akt. Özbek, s.56

Sinemada türlerin yavaş yavaş birbirlerine kaynaşmaya başlaması, yeni teknolojilerin cesur kullanımı, televizyonun daha interaktif bir araç olarak varlığını sürdürmesi televizyonun sinemadan ödünç aldığı anlatısal ve estetik özelliklerini onlara yeni bir form kazandırarak yine sinemaya geri vermesine yol açmıştır.

Ellis sinema ve televizyonun birbirlerinden farklı sunumlar ve birbirlerinden farklı üretimler sonucu oluştuğunu söyler. Sinema ile televizyon arasında görünen en önemli farklardan birinin sinemanın kurmaca *fictional* ve televizyonun kurmaca olmayan *non-fictional* özelliği olduğunu düşünürüz ancak televizyonda da birçok metin kurgulanmıştır. Ancak buradaki en önemli farklardan biri televizyonun görüntü kalitesinin sinemanın görüntü kalitesine yaklaşamaması nedeniyle televizyonda izlenen görüntülerin “o anda” izleniyormuş görüntüsü vermesidir.

Ellis televizyon anlatısının da aslında kurmaca bir karaktere yaslandığını belirtir. Ellis’e göre haberler, belgeseller, hava durumları, eğlence programları, en az televizyon dramaları ve seriyaller kadar kurmaca programlardır.⁹⁵ Türkiye’deki ana arter televizyon yayıncılığı için bu önermenin doğru olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Şu anki televizyon süper metni⁹⁶ aşırı dramatize edilmiş metnini Yeşilçam Türk Sineması’ndan ödünç almış ve izleyiciyi kolayca yakalayabilmek için bu metni geliştirerek kullanmıştır. Televizyon iki anlamıyla dramatikleştirmeye başvurur. Bourdieu bu durumu şöyle açıklar:

“..... Bir olayı sahneye koyar, görüntülendirir ve bu olayın önemini, vahametini, dramatik ve trajik niteliğini abartır. Aslında görüntü dünyası tuhaf bir şekilde sözcüklerin egemenliği altındadır. Çünkü adlandırır. Adlandırmakta göstermek, yaratmak ve varoluşa taşımaktır.....”⁹⁷

⁹⁵ Ellis, s.154.

⁹⁶ Sevilay Çelenk, “**Televizyon, Temsil ve Kültür**” adlı çalışmasında süper metni *supertext* belli bir kanalın toplam yayın akışı olarak tanımlarken mega metni *megatext* belirli bir coğrafyadaki televizyonun izleyici erişimine sunduğu bütün televizyon kanalları ve burada sunulan bütün içeriklerin toplamı olarak tanımlıyor.

⁹⁷ Bourdieu, s.24

Ancak Sarah Kozloff televizyon anlatısının televizyonun tüm metni içinde hakim olmadığından bahseder ve televizyon anlatısını klasik anlatı teorisinden yola çıkarak tanımlar. Bir bakıma televizyon anlatısı anlatı teorilerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur ancak televizyon metninin kompleks yapısını anlamlandırmak için sadece metne yoğunlaştırılmış olan anlatı teorisi yeterli olmaz. Kozloff, anlatının iki parçadan oluştuğunu, bunların ilkinin öykü (kime ne olacak sorusunun cevabı) olduğunu ikincisinin ise söylem (öykünün nasıl anlatılacağı) olduğunu söyler. Ancak televizyon anlatısının bunlardan farklı olarak üçüncü bir katmanı daha olduğunu altını çizer. Ona göre üçüncü katman ise yayın akışıdır. Yayın akışını ise “yayını yapan kuruluşun söylemi içinde öykü ve söylemin, anlatıda nereye yerleştirildiği” olarak açıklar.⁹⁸

Öykünün kronolojik bir sırada gerçekleşen olaylar dizisinde, olayı ise bir durumdan başka bir durum haline geçiş olarak tanımlayabiliriz. Anlatı kuramı ile ilgilenen Tzvetan Todorov bu tanımlı farklı şekilde gerçekleştiriyor. Todorov klasik anlatıyı, sabit denge – dengenin kırılması – denge durumu olarak tanımlıyor.⁹⁹

Gerçek dünyada olaylar rasgele gerçekleşebiliyor olsa da klasik anlatıya dayanan kurgusal-dramatik hikayelerde olaylar belli bir nedenselliğe bağlı olarak geliyor. A durumu gerçekleşiyor ve sonra B durumu gerçekleşiyor, arada rutin birkaç olay geçiyor, B gerçekleştiği için C gerçekleşiyor.¹⁰⁰ Örneğin Aliye dizisinde ana karakter Aliye kocasını terk ediyor, kocasını terk ettiği için çocuklarından ayrı kalıyor, Nejat ile karşılaşılıyor ve çocuklarından ayrı olduğu için onunla yakınlaşmıyor. Ya da başka bir örnek reklamların içinden verilebilir. Kepek şampuanı reklamında genç kızın giydiği bluzden saçlarında kepek olduğunu anlıyoruz. Clear kepek şampuanı kullandığı için saçlarındaki kepekten kurtuluyor ve saçlarındaki kepekten kurtulduğu için erkek arkadaşı saçlarını koklayıp okşuyor.

Ancak gerçekleşen olaylar arasında her zaman bir hiyerarşi bulunmaktadır. Barthes bu hiyerarşiye dikkat çeker ve olayların ilerlemesinin bu hiyerarşik yapı içinde

⁹⁸ Sarah Kozloff, “**Narrative Theory and Television**”, Channels of Discourse Reassembled, ed:Robert Allen, USA:North Carolina Pres, 1992, s.70

⁹⁹ akt. Elif Tüfekçi, agk

¹⁰⁰ Kozloff, s.70

mümkün olabileceğini söyler. Chatman ise sinema açısından bu hiyerarşiyi şöyle tanımlamaktadır.¹⁰¹

1. Olayların gelişimi ile doğrudan ilişkili ya da yeni olayların gelişime yol açan “çekirdek olaylar” *kernels*,
2. Olayların gelişimine ikincil bir etkisi olan “uydu olaylar” *satellites*.

Öykünün içinde geçen olayların birbirine bağlanması Barthes’ın tanımladığı hiyerarşi sayesinde mümkün kılınabilmektedir. Özellikle televizyon dizilerinde devamlılığı sağlayabilmek için birçok uydu olaydan faydalanılmaktadır. Örneğin Aliye dizisinde çekirdek hikaye Aliye’nin çocuklarına kavuşması olsa da Aliye’nin dayısının tam evlenirken eski kız arkadaşı ile karşılaşması, dayının yeni eşinin oğlunun üniversite sınavlarına hazırlanıyor olması sadece devamlılığı sağlamak ve uyumu yaratabilmek için koyulan uydu olaylardır.

Roland Barthes anlatının devamı için şüphe ve tereddüt halinin de devam etmesi gerektiğini vurgular.¹⁰² Okuyucu ya da izleyicinin her zaman bir sonraki adımda neler olacağına dair bir şüphe içinde olduğunu söyler.¹⁰³ Ancak televizyon anlatıları için

¹⁰¹ Chatman, s.53

¹⁰² Roland Barthes, “S/Z”, çev:Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul:YKY, 2006, 2 baskı

¹⁰³ Roland Barthes, Balzac’ın “Sarrasine” adlı öyküsünü incelediği S/Z adlı yapıtında, iki tür metinden söz eder: okunabilir (lisible) metin ve onun “karşı değeri” olarak nitelendirdiği yazılabilir (scriptible) metin. Barthes, yaptığı ayrımı açıklarken, “okunabilir” metne, okuyucudan bir tüketici yaratmasından dolayı, okuru metin üreticisi kılan “yazılabilir” metne göre yazın açısından daha düşük bir değer yükler. Okunabilir her metni “klasik” olarak adlandıran Barthes’ın bu tür metinlerle, okumayı salt bir “kanı yoklaması”na indirgediği, okurun özgürlüğünü metni kabul etmek ya da reddetmekle ilişkilendirilerek dile getirdiği görülür. Barthes, iki metin türünü sınıflandırırken okuyucuya tanınan özgürlük alanı dışında, “oyun” ve “haz” öğelerini de ölçüt alır; okunabilir metinlerin okuyucuyu bu öğelerden uzaklaştırarak “aylaklık” ve “ciddiyet” içerisine soktuğunu belirtir. Barthes’ın S/Z ve Le Plaisir du Texte adlı yapıtlarında, metnin anlamlandırılması ve metinden haz alınması süreçlerinde belirleyici ölçüt olarak yine metnin kendisini sunması, okunabilir–yazılabilir metin ayrımını yaparken belirli bir okur tipolojisinden yola çıktığını, dolayısıyla okurlar arasındaki olası farklılıkları göz ardı ettiğini göstermektedir. Manfred Neumann ve Peter Heath, “Literary Production and Reception” adlı makalelerinde, Adorno’nun, metni yorumlayan kişinin bir “tabula rasa” olmadığı, metne bir takım inanç ve alışkanlıklarla yaklaştığı görüşünü aktarırlar. Adorno’nun savı göz önünde bulundurularak, Barthes’ın metin ayrımı yeniden ele alındığında şu soru sorulabilir: Bir okur için okunabilir–tüketilebilir olan bir metin, bir diğer okur için yazılabilir–üretilebilir bir metin olamaz mı? Barthes S/Z adlı yapıtının “Kaç Okuma?” başlıklı bölümünde, bir metni “yeniden okuma”yı tüketimin talep ettiği mantığın dışında bir eylem olarak nitelendirirken, bir metni bir kere okumanın “her yerde aynı öyküyü okumak”la sonuçlanacağını, oysa aynı metni bir kereden fazla okumanın, okuma eylemini tüketim olmaktan çıkarıp, bir “oyun”a dönüştüreceğini ifade eder. Barthes, bu bölümde okunabilir–yazılabilir metin kavramlarına açıkça değinmese de üretim ve tüketim olarak okumaktan söz ederek yeniden okuma eylemini yapıtın başında ortaya koyduğu ayrım

bu formülasyonun daha gevşek bir biçimde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Özellikle Yeşilçam döneminin anlatı kalıplarını kullanan televizyon dizilerinde sürekliliği sağlayan aşırı dramatize edilmiş bir metin olsa da izleyici çoğunlukla bir sonraki adımda neyin olacağını aşağı yukarı kestirir halledir. Kahraman her zaman kurtarıcıdır ve zafere koşar, iyilik yapan iyiliğinin karşılığını kötülük yapan ise kötülüğünün karşılığını bulur. Diziyi sürükleyen kadın ve erkek oyuncunun bir sonraki hafta ne olursa olsun orada olmaya devam edeceğini biliriz. Bu noktada merak “ne olacağı”ndan çok “nasıl olacağı” üzerine odaklanır. “Asmalı Konak” dizisinin erkek başrol oyuncusu Seymen’in sezon finalinde ne kadar büyük bir kaza geçirmiş olsa dahi bir sonraki sezonda yine ekranlarda olacağını biliriz. Seymen’in ölmeyeceğini bildiğimiz halde, nasıl kurtulacağını merak ederiz. Tereddüt şimdi ne olacaktan çok “what is next”, olacak olanın nasıl olacağı üzerine yoğunlaşmaktadır. Yeşilçam sinemasında da benzer örneklerini sıkça gördüğümüz durum melodramatik anlatının da bir özelliğidir. Seyirci her zaman karakterlerden daha fazla bilmektedir ve her zaman onların bir adım ötesindedir.

Barthes da sinema ve televizyonun birbirlerinden tümüyle farklı deneyimler olduğu üzerinde durur.¹⁰⁴ Televizyonun alımlama sürecinin evde başladığını ifade eden Barthes, evde izleme eylemi gerçekleşirken, eşyaların, mekanın, objelerin tanıdık olduğunu ve eve ait bir ortamda televizyon izlemenin “aileye ait” bir deneyim olduğunun altını çizer. Televizyonun bizi aileye mahkum ettiğini ve sanki ailenin evin objelerinden biri haline geldiğini söyleyen Barthes sinema izlemenin ise ev dışına ait bir deneyim olduğunun altını çizer. Ancak Yeşilçam dönemi Türk Filmleri’ni sinemada seyretme imkanı bulamayan genç kuşak bu filmleri evdeki televizyonlarından öğrenmiştir. Aynı zamanda Yeşilçam Dönemi filmleri de “aileye ait” filmlerdi. Aile ile beraber izlemeye olanak tanımaktaydı ve Yeşilçam filmlerinin hala biliniyor olması ise

doğrultusunda ele aldığını belli eder. Bu iki bölüm arasındaki koşutluk ekseninde yapılabilecek olan, yeniden okumanın okunabilir metni yazılabilir metne dönüştürebileceği çıkarımı, sadece farklı okurlar açısından değil, tek bir okur açısından bile okunabilir-yazılabilir metin ayrımının ortadan kalkabileceğinin bir göstergesidir. Bu sorular ışığında, Barthes’ın yaptığı ayrımın sınırlarının silikleştiği, kimi zaman iki metin türünün birbirinin içine geçtiği görülür. Barthes, Roland. S/Z. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002 ve www.hurriyetim.com.tr, Agora, Sanat Sayfası

¹⁰⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Roland Barthes, “**Upon Leaving The Movie Theatre**” adlı makale. In Apparatus: The Cinematographic Apparatus, Selected Writings, edited by Theresa Hak Kyung Cha. New York: Tanam Press, 1980.

bu filmlerin televizyonda sıkça gösteriliyor olmasıydı. Roger Silverstone da televizyonu evcil bir araç olarak tanımlamaktadır.¹⁰⁵ Ancak aile büyük kentteki yaşamın etkisiyle değişmeye yüz tutmuş, çekirdek aile yapısı farklılaşmış, hayatını kazanma biçimi değişmiş ve kadının hayatını kazanması özel değil genel olmuş olduğundan televizyonun aile ile kurduğu ilişki de değişmeye başlamıştır. Televizyon artık yalnız insanın ailesinin yerine geçmiş ve bu durum sinemanın devamlı, sürekli bir ilgiyle seyredilip televizyonun göz atılmak için olduğu durumunu değiştirmeye başlamıştır. Beraber toplanıp dizi seyreden ailelerin haricinde bekarlar arasında da dizi seyretme alışkanlığının yüksek oranda olduğu aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Tablo 7

Medeni Duruma Göre Program Türlerinin İzlenme Düzeyi

	Evli	Bekar	Dul / Boşanmış
Açık oturum ve tartışma p.	43,4	36,1	34,9
Belgeseller	40,1	43,1	29,9
Dini programlar	48,4	27,2	43,1
Ekonomi programları	17,8	11,6	13,9
Eğlence, güldürü, talk-showlar	33,1	57,9	35,3
Haber programları	81,1	64,2	76,0
Sır Programları	38,0	28,6	41,9
Kültür sanat programları	21,0	21,8	21,7

¹⁰⁵ Silverstone, s.26

Magazin programları	13,4	26,8	12,0
Evlilik yarışmaları	7,9	4,9	6,0
Spor programları	27,0	36,7	12,6
Türk Filmleri	37,5	37,0	36,3
Türk Halk Müziği	32,6	19,9	36,5
Türk Pop Müziği	11,5	37,9	7,8
Türk Sanat Müziği	24,5	14,2	25,9
Yabancı diziler	11,0	20,0	15,6
Yabancı müzik	5,1	25,0	9,0
Yabancı sinemalar	34,2	53,0	29,5
Yarışma programları	31,5	34,1	21,6
Yerli diziler	56,0	57,7	60,8
Çocuk programları	10,2	13,3	7,8
Kadın programları	13,8	4,7	21,6
Müzik programları	15,7	50,5	13,8

Kaynak: RTÜK 2006 yılı, “Televizyon İzleme Eğilimleri” Araştırması

“Televizyon mitinin toplumsal çelişkileri Levi Strauss’un geleneksel mitin işlevini tanımladığı şekilde çözdüğünü ve Barthes’ın tanımladığı çağdaş değerleri ve kurumları idealize eden ve böylece kurulu yaşam biçimini yücelten çeşitli mitolojiler sağladı. Bu iki nokta arasında belli televizyon şovları ve kimi reklamlar çağdaş dünyada kimlik modelleri sağlamada işlev gördüler. Bu nedenle çoğu postmodern kültürel çözümleme yalnız biçim ve imaj üzerine odaklanmakla sınırlı kaldığı, ya da popüler kültür çözümlemesini fazla abartılı ve bütünleştirici metaforlarla (karadelikler, içe patlama atıksal kültür) ağırlık vermek suretiyle tümüyle bir kenara bıraktığından fazlasıyla tek yanlı ve

sınırlıdır. Bunun yerine imaj ve metinlerin çok anlamlı yapısını ayrıntılı biçimde açıklayan ve çoklu kodlamalar, kod açıklamalar imkanını destekleyen belirli çalışmalarda hem biçim ve içerik, imaj ve anlatı hem de postmodern yüzey ve ideolojik sorunsal çözümlemesi tercih edilmelidir.¹⁰⁶

“Yeşilçampopüler sinemanın ilk oluşmaya başladığı 1960’lı yıllarda gerek yerli gerekse yabancı sinemanın nitelikli ve sıradan filmleri “sinemaya gitme” alışkanlığını vazgeçilmez bir alışkanlık yapmaya başlamıştı.¹⁰⁷ Bu filmler aynı zamanda dönemleri için sosyalleştirici bir işlev edinmişlerdi. Yeşilçam filmleri yüksek izleyici potansiyeline sahip filmlerdi. Yeşilçam yıllarında sinema, seyircilerini “steril aile masalları”na sürükleyerek, ev dışında çalışmayan ve kamusal alanda faal olmayan çok sayıda kadını toplumsal yaşamın içine sokmuş ve 90 dakikalığına da olsa onu kendi hayatından koparıp, kentin masal yüzünü anlatan “Binbir Gece Masalları”na davet etmişti. Aynı zamanda sosyal cinsiyet eşitsizliklerini meşrulaştırmak için popüler filmler aracılığıyla ‘kadın olma’nın anlamlarını üretmiş; böylece ‘kadın sinema seyircisi’nin günlük gerilimlerini yumuşatmak üzere, filmler aracılığıyla yaşam ve toplumsal yapılanma, her seferinde yeniden kurulmuştu.

Kadınlar bu romantik aşk, evlat acısı, terk edilme gibi konuları içeren kurmaca alıntılarla 1960’lı yıllarla beraber daha sık karşılaşmaya başlamışlardı. Bu hikayelerde birlikte ağlayıp, birlikte gülmüş, daha sonra da –bugünün televizyon dramalarında olduğu gibi- olayları ve kahramanları tartışmışlardı. Kadınların beraber gittiği filmlerde, beraber gülmeleri, beraber ağlamaları ve film çıkışında karakterlerle ilgili konuşmaları, bu kritikleri kadın günlerine saklamaları aynı zamanda onlara sosyal yaşamın içinde varolma, kendi özgürlük alanlarını yaratma, sorunlarla baş ederken yalnız olmama duygusunu vermişti.¹⁰⁸ Kadın sinema seyircisinin günlük gerilimlerini yumuşatmak elbette ki göz ardı edilemeyecek kadar medyanın ideolojik işlevi ile ilintiliydi. Hall’a göre medyanın en önemli işlevi anlamın toplumsal inşasında üstlendiği ideolojik işlevidir.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Kellner, s.203

¹⁰⁷ Dorsay, giriş

¹⁰⁸ Konuyla ilgili daha detaylı okuma için bkn. N.Narlı, A. Kotaman, “**Modernleşen Kent ve Sinema: İstanbul Örneği**” yayınlanmamış makale

¹⁰⁹ Hall, 1997:79

Anlatıdaki bu benzerlikler televizyon dizilerinde beraber ağlayıp beraber gülen kadınları ortaya çıkardı. Yalnız insanın ailesi televizyon, kalabalık ailelerde de baş köşedeki yerini korudu. Dizilerin ertesi günleri, karakterler ve öyküler üzerine yapılan sohbetler, dizileri anlatan web siteleri ve bu sitelerde kurulan forumlar, dizileri anlatan ve Yeşilçam Dönemi'nin "Hayat" ve "Ses" dergilerine benzeyen dergiler çoğaldı. Yıldızların gerçek hayatı, dizilerin gelecek bölümleri üzerine yapılan sohbetler sosyal hayatta kendine geniş bir yer buldu.¹¹⁰

Televizyon dizilerinde temel bir çelişkiyi çözmek yerine onu tekrar ederek parçalar boyunca yayılmasını sağlamak gibi bir özellik bulunmaktadır.¹¹¹ Örneğin "Yabancı Damat" dizisini sürükleyen hem karakterler hem de temadır. Altman'ın deyişiyle diziyi örgütleyen yaşanan girift konular menüsüdür. Diziler bize sonsuz bir bölümlenme olarak sunulurlar.¹¹² Böylece dizi üzerindeki tüm dikkatimiz hedefe yönelik bir olay örgüsünün doğrusallığıyla sınırlı kalmaz. Rick Altman makalesinde Dallas dizisini örnek vererek durumu şöyle açıklar:

"Seyircinin bir Hollywood filmindeki sahneye gösterdiği dikkatin düzeyi, kabaca o sahnenin filmin olay örgüsünün ikilemlerini çözmedeki önemine bağlı olabilirken, belli bir Dallas sahnesine gösterilen dikkatin düzeyi, aynı zamanda o sıradaki konu ve karakterlerin önemine bağlıdır. Bu farklılığı kabul ederken klasik Hollywood anlatısına gösterilen dikkatin büyük ölçüde hedef güdülü, Amerikan televizyon anlatısına yönelik olanın ise esas olarak menü güdülü olduğunu söyleyebiliriz."¹¹³

Ancak gerek Ellis'in önermesini gerekse Altman'ın önermesini Yeşilçam Dönemi Türk Sineması için düşünmek doğru olmayacaktır. Yeşilçam filminde izleyici olay örgüsünün daha başındayken farkında olup izlemeye devam etme nedeni karakterler ve konunun işleyişidir. Yıldız sistemine sıkı sıkıya bağlı Yeşilçam dönemi Türk Sineması filmlerinin televizyon dizilerine öncülük etme nedenlerinden biri de budur. Yeşilçam filminin izleyicileri için çözülemeyecek ikilem yoktur. Çoğu zaman hangi ikilemlerin çıkacağı da önceden bellidir. Eğer kız zenginse sorun genelde erkeğin

¹¹⁰ İnternet siteleri:www.diziler.com, www.dizifilm.com, www.dizi.gen.tr, www.showtv.net/diziler, www.kanald.net/diziler, www.sayfa.com/dizi_ vb gibi televizyon kanallarının dizi portalları ile gazetelerin dizi dergileri.

¹¹¹ Ellis, s.55-57

¹¹² Feuer'den akt Altman, s.75

¹¹³ Altman, s.75

fakir olması ise erkek zengin olarak geri dönecektir (.....), erkekle kadın filmin başında evlendiyse o zaman çoğu zaman ilişkiye 3. şahıs olarak giren kişinin yarattığı yanlış anlamlar zinciri nedeniyle sorunlar yaşanacak fakat sonunda olaylar tatlıya bağlanacaktır. (*Adını Anmayacağım*, Elmas, 1971; *Sezercik Aslan Parçası*, Önal, 1971; *Sezercik Yavrum Benim*, Ün,1972) Başroldeki erkek havai ve uçarı ise onu yola getirecek bir kıza aşık olacak ve onun peşinden koşmaya başlayacaktır. (*Yaz Bekarı*, Seden, 1974) Erkek yola gelmesi veya kadının parası için evlendirildiyse o zaman kadın kendini erkeğin beğeneceği bir forma sokarak erkeğin gönlünü fethetmenin yollarını bulacaktır. (*Kıvalı Yapıncak*, Aksoy, 1969; *Küçük Hanımefendi*, Saydam, 1961 - Eğilmez, 1970; *Kezban Roma'da*, Aksoy, 1970; *Kezban Paris'te*, Aksoy, 1971; *Güllü*, Yılmaz, 1973)

1.3.3 Sinemada ve Televizyonda “Diyalog” Üzerine

Sinema bir görüntü sanatı olduğundan, anlatmak istediğiniz sözlerden çok görüntülerle anlatması makbuldür. Diyalog bir filmde hiçbir zaman öncelikli öğe değildir, diyaloglar görüntüleri desteklemek için kullanılan ikincil öğelerdir. Diyalogun tanımı Katz’ın Film Encyclopedia kitabında bir filmde geçen tüm sözlü öğeler olarak tanımlanır. Diyaloglar tiyatro sanatındakinin aksine filmde görsel öğeyi ikame edecek değil onu tamamlayacak bir unsur olarak kullanılır.¹¹⁴ Yeşilçam dönemi Türk Sineması’nda diyalogların çok önemli oluşu ve filmlerin görsel estetik anlayışından öte diyaloglar üzerine kurulu olmasının nedenlerinden biri de sinemanın teatral bir kökende yükselmiş olmasıdır.

Sarah Kozloff, “Overhearing Film Dialogue” kitabında sinemada diyalogun yerini belirlemeye çalışır. Bunu yaparken verdiği örneklerden birini Ernest Hemingway’den alır.¹¹⁵ Hemingway iyi yazıyı bir buzdağına benzetir. Ona göre sadece belli kelimeler görünürdedir.

“Kelimelerin büyük çoğunluğu buzdağının altına gizlenmiştir. Bu nedenle oyun yazarı, kelimelerini kullanırken ekonomik olmalıdır. Anlam katmayacak her kelime oyundan silinmeli ve gereksiz kelimeler yazıdan çıkarılmalıdır. Zira oyunlar sahneye konduğunda aktörler bir

¹¹⁴ Epraim Katz, “**Film Encyclopedia**”, USA: Collins; 3rd Rev edition, 1998

¹¹⁵ Sarah Kozloff, “**Overhearing Film Dialogue**”, USA:Universcity of California Press, 2000, s.9

hareketleri ile onlarca kelimeyi bir anda anlatmış olurlar. Diyalogların duygusal anlamda sürükleyici bir rolü olduğu doğrudur ancak aynı zamanda da mutlak bir ekonomi ile kullanılmaları gerekmektedir.”

Türk Filmleri’nin televizyon dizileriyle bağıntı sıkı sıkıya kurabilen diyalogların bu filmlerde televizyondaki bir programmışçasına çok sıklıkla ve kimi zaman özensiz kullanımından geçmektedir. Birbiri ardına söylenmiş onlarca diyalogdan oluşan bu filmler sanki tek bir ana metnin parçaları gibiydi. Türk Sineması’nda diyalogların tek bir anlatının parçaları gibi görünmesinin bir nedeni de dublajdı. Aynı seslerle aynı cümleleri söyleyen karakterler vardı ve film isimleri değişse de, filmde geçen diyaloglar ve bu diyalogları seslendirenler aynıydı. Seyirciler bu filmlerde oyunculara olduğu kadar seslere de aşinaydı.

Diyaloglar, seyirci üzerinde her zaman önemlidir ve özellikle Yeşilçam sineması ve bugünkü televizyon dizilerinde karakterlerin oluşumunda ve öykünün ilerleyişinde birinci derece önemlidir. Aynı zamanda, yıldız oyuncularla özdeşleşen seyirciler için taklit etmesi en kolay film ögesidir. Bu filmlere hakim ideoloji kendisini diyaloglarda da hissettirir. Örneğin *Yuvasız Kuşlar*’da Nermin kendisini görücüye geleceklere ufak bir oyun oynar. Geleneksel değerlerden yana olan Türk Sineması’nın bu örneğinde, Nermin, hanımefendi, iyi yetişmiş ve aile terbiyesi olan bir kız olduğu için kendisine görücü gelen aileye bir oyun oynar. Görücü aile eve geldiğinde;

- Kerimenizi görmek için sabırsızlanıyoruz. Oğlum her zaman bize ondan bahsederdi. Dürüstlüğünü, hanımlığını anlata anlata bitiremezdi. Böyle bir kızınız olduğu için iftihar edebilirsiniz.. Bu zamanda sizin kerimeniz gibi kız nerde Hüsnü Bey.. Kimi ‘hipi’, kimi ‘bitils’ havasında.
- Kimisi de flört, içki, dans, kumar sevdasında.”

İçeri giren Nermin (abartılı bir makyaj ve kıyafetler içinde):

- “Hello, canikolar, sizi beklettim cicim, pardon. Akşam çok geç yattım, çok da içtim. Şimdi de ‘çivi çiviye söker’ diye bir iki kadeh attım. Geceki partide tam 20 bin kaybettim babacığım...Ne o, 20 bini çok mu gördün bana? Geçen akşam

50 bin kaybettiğim zaman ‘canın sağ olsun’ demiştin, unuttun mu? Siz poker bilir misiniz, mami? Ben öğretirim mamışko. Sizi de götürürüz cici baba.”

Görücü Aile:

- “Bu ne rezalet”

Bu diyalogdan sonra filmi seyrederken hangi tarafta olduğumuzu, dans eden, içki içen kızların kadınlara yakışmayacak davranışlar içinde bulunduğunu ve en önemlisi ana karakter Nermin’in gerçekte asla böyle biri olamayacağını ve bunun sadece oynanmış bir oyun olarak, karikatürize edilirse ana karakterin başına gelebileceğini anlarız.

Sarah Kozloff popüler filmlerde diyalogun nasıl olması gerektiğine dair kriterleri şöyle sıralar:

1. Diyalog minimum kullanılmalıdır.
2. Diyaloglar her zaman karakterlerin sosyal ve kültürel altyapılarına uygun olmalıdır.
3. Diyaloglar incelikli bir anlayışa sahip olmalıdır.
4. Diyaloglar herkesin malumu olan konuları dile getirmemelidir.
5. Diyaloglarda yineleme ve tekrar olmamalıdır.
6. Diyaloglarda ağdalı dil kullanılmamalıdır.
7. Diyaloglar görsel olarak ifade bulabilecekleri yerde kullanılmamalıdır.
8. Diyaloglar muğlak olmamalıdır.
9. Diyaloglarla öğüt verilmemelidir.
10. Diyaloglar zihni yoracak şekilde karmaşık olmamalıdır.

1.3.4 Film ve Dizi Müzikleri

Müzik deneyimi tutarlı bir deneyimdir. Kişinin anları tekrar hatırlamasına öncelik eder. Bu nedenle televizyon dizilerinin Yeşilçam filmlerini anımsatmasında ve seyreden kişiyi anılarda geri götürmesine yardımcı olacak bir unsurdur. İnsan iletişimini sağlayan tüm araçlar gibi müziğin de bir grameri vardır. Müziğin buna ek olarak kültürel olarak da karmaşık bir yapısı ve spesifik bir deneyimi bulunmaktadır. Müzik, özellikle Batı dünyasında 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar tek bir terim etrafına inşa edildi: Tonlama.¹¹⁶ Müzikteki ses uyumu, aynen resimdeki renk uyumu gibi işlev gördü. Film müziğinin de ortaya çıkışı yine bu tonlama uyumu ile gerçekleşmiştir. Öyküde uyumu, uygun diyalogların kullanımı, müziğe göre kurgulanmış görsellik tonlamanın varyasyonları olmuştur. Ancak tezde konu edilen müzikten çok şarkılardır. Şarkılar tüm müzik dünyası içinde önemli bir yere sahiptir. Geçmişin hatırlanmasında etkili olan Yeşilçam şarkılarının, sözlerin ezberlenip kafanın içinde bir melodiyle beraber ortaya çıkışı nedeniyle, bu filmleri izleyen kitlenin toplumsal belleği üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır.

Yeşilçam döneminin ayırt edici bir özelliği de dönemin Mısır ve Hint filmlerine benzer olarak o dönemde “şarkılı film”ler üretiliyor olmasıdır. Filmin başrolünde ses sanatçılarının olmasının yanı sıra filmler isimlerini çoğunlukla aynı isimli bir şarkıdan alırlar ve şarkılar kimi zaman filmin öyküsü ile örtüşür. Çekilecek her film için hızla beste yapılması ya da popüler olan bir şarkı için hemen bir film çekilmesi dönem koşulları için çok mümkündür. Bu şarkıların en popüler olanları ile 2005 ve 2006 yıllarında yeniden bir albüm oluşturulmuş ve aşağıda tabloda yer alan şarkılarla 3 albüm piyasaya sürülmüştür.

¹¹⁶ Kay Dickinson , “**Movie Music:The Film Reader**”, New York: Routledge, 2002, s.15

Tablo 8

1960 – 1974 Yılları Arasında Çekilen Filmlerden Derlenen Yeşilçam Şarkıları¹¹⁷

Sevemedim Karagözlüm	Sabah Yıldızı	Abidik Gubidik
Adını Anmayacağım	Ağlama Değmez Hayat	Bu Sana Son Mektubum
Gözüm Sende	Senden Vazgeçemem	Turist Ömer
Hayat Sevince Güzel	Külkedisi	Fıstık Gibi
Nasıl Geçti Habersiz	Gümüş Gerdanlık	Buğulu Gözler
Gümüş Gerdanlık	Hey Gidi Koca Dünya	Sen (Ömrüm Benim)
Boş Çerçeve	Reyhan	Tamba Tumba
Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak	Senede Bir Gün	Oyun Bitti
Damarında Kanımsın	Feride	Seven Ne Yapmaz
Aşkım Bahardı	Sonbahar Rüzgarları	Samanyolu
Yağmur	Artık Sevmeyeceğim	Boşvermişim Dünyaya
Çile	Bağdat Yolu	Kahverengi Gözlerin
Dudaklarında Arzu	Dert Ortağım	Hatırla Sevgili
Asmam Çardakta	Arım Balım Peteğim	Çiçekçi Kız
İçin İçin Yanıyor	Sen Bensiz Ben Sensiz	Tophane Rıhtımında
Sevil Neşelen	Rüyalar Gerçek Olsa	Bekarlıktan Kurtulduk
Senin Yüzünden	Elveda	Bir Garip Yolcu
Karakolda Ayna Var	Ömrümce Hep Adım Adım	Buruk Acı
Oy Oy Bir Tanem (Azize)	Şebnem	Dert Bende
Nisan Yağmuru	Sarmaşık Gülleri	Ben Gamlı Hazan
Kulakların Çınlasın	Aşkın Kanunu	Hayat mı Bu

Televizyon dizilerinde de benzer bir durum söz konusudur. Televizyon dizilerinin müzikleri için de aynı durum söz konusu olmuş ve 2007 yılında “Efsane Dizilerin Efsane Müzikleri” adında bir albüm piyasaya çıkmıştır. Albümde Zerde,

¹¹⁷ Bu şarkılar “Türk Filmlerinin Unutulmaz Müzikleri” başlığı altında Kalan Müzik tarafından 2006 yılında piyasaya sürülmüştür.

Aliye, Bir İstanbul Masalı, Beyaz Gelincik, Hırsız Polis, Yağmur Zamanı, Rüya Gibi isimli dizilerin dizi müziklerinden seçmeler yer almakta bu albümün haricinde popüler olan dizilerin popüler şarkıları internetten indirilebilmektedir.

Tablo 9
1996 Yılı Sonrasında Çevrilen Yerli Dramalardan Derlenen
Dizi Müzikleri Albümü¹¹⁸

Olur Ya	İkili Delilik	Koyu Kara
Kelepçeliyim Ben Sana	Gelincik Çılgın Aşkım	Yarım Bıraktın
Söz Verdim	Yağmur Zamanı	Ninni
Evlerinin Önü Mersin	Sebebim Olur	İmkansız
Taş Duvarlar	Kördüğüm	Zerda
Yollar	Oysa Bir Umuttu	Kara Sevda
Bir Gün Beni Özlersen Eğer	Mutlu Olmak İstiyorsan	

Filmlerde müzik ayrı bir piyasa oluşturmaktayken televizyonlarda bu sebebin yanı sıra sesin televizyondaki kullanımı farklı anlamlara da gelmektedir. Sesin televizyondaki kullanımı aktif rol oynar. Seyirciler oda dışındayken de televizyonun açık olmasını sağlamak sadece sesin kullanımı ile mümkündür. Altman, televizyonda müziğin değilse bile seslendirmenin özgül işlevlerinden bahseder. Bu maddeler kolaylıkla televizyonda müziğin kullanımına da uyarlanabilir.¹¹⁹

1. İşitenin, imge görülmediği zaman bile seslendirmenin yeterli olay örgüsü ya da bilgi sürekliliği sağladığına ikna edilmesi gerekir. Örneğin bir soap operanın olay örgüsü mutfaktan, bir futbol maçının skoru banyodan izlenebilmelidir. Televizyon dizilerinin müzikleri ayırt edici bir nitelik taşıdığından dizi başladığı

¹¹⁸ Bu şarkılar “Dizi Filmlerinin Unutulmaz Müzikleri” başlığı altında Kalan Müzik tarafından 2006 yılında piyasaya sürülmüştür.

¹¹⁹ Altman, s.71

andan itibaren olay örgüsündeki tüm duygusal anlar sadece şarkıları ya da melodiyi dinleyerek çıkarılabilir.

2. İşitenler gerçekten önemli olan herhangi bir şeyin seslendirme tarafından ima edileceğinden emin olmalıdırlar. Bu anlayış kısmen televizyon programının canlı sunuşla özdeşleştirilmesinden doğmaktadır. Böylece önemli anlarda çağrılabilenimizden emin olursak o zaman seyretmesek de televizyonu açık tutmanın yararlı olduğu sonucuna varabiliriz. Örneğin başka bir işiniz olsa dahi arada sırada izlediğiniz televizyon dizisinin açık olması sayesinde önemli gelişmeleri kaçırmayacağınızı düşünebilirsiniz.
3. Tek tek programlarda ya da birbirini izleyen programlar boyunca sunulan ses ve malzeme türünde fark edilebilir bir süreklilik olması gerekmektedir. Bu nokta da televizyonun akış özelliğine referans vermektedir. Çünkü amaç televizyonun dikkatle seyredilmesini sağlamak değil kapatılmasını sağlamaktır. Altman, bunun negatif bir ölçüt olduğunu ancak tüm sistemin bu negatif ölçüt üzerine kurulduğunu anlatmaktadır.
4. Sesin kendisi akış sırasında zaman zaman istenilen enformasyonu, olayları, duyguları sağlamalıdır. Katıksız duygularla ilgili sessiz imgelere yer veren bir program aralıklarla seyreden izleyicinin ilgisini koruyabilmek için hala bu önemli olayların işitilebilir kanıtına ihtiyacı vardır.

Rick Altman, Raymond Williams'ın akış kuramına “ev akışı” kavramını eklemektedir. Buna göre izleyicinin mutlak bir meta olduğu bir sistemde, izleyicinin çokluğunun gerçekten televizyon seyreden insanların sayısı ile değil de açık olan televizyon sayısı ile ölçüldüğü bir yerde, televizyonun, bağımlı olduğu ev akışıyla uyum gösterecek biçimde örgütlenmesi gerekmektedir.

II. BÖLÜM

YEŞİLÇAM DÖNEMİ VE YERLİ DRAMALARIN GELİŞİMİ

2. YEŞİLÇAM DÖNEMİ VE YERLİ DRAMALARIN GELİŞİMİ

2.1 POPÜLER SİNEMADAKİ HANGİ ÖZELLİKLER TELEVİZYONDA DEVAMLILIK SAĞLAR?

Hitchcock, insanların öykünün bir adım ötesinde olmaktan hoşlandıklarını söyler.¹²⁰ Bir bakıma insanlar mizansenin onları sonraki sahneye hazırlamasını severler. Bu aynı “Binbir Gece Masalları” gibidir. Aslında “Binbir Gece Masalları” da bir nevi güne uyarlanmış “Arkası Yarınlar”dır zaten. Yeşilçam filmlerinin hikaye anlatıcılığı tam da bu tanıma uygun bir hikaye anlatıcılığıdır. Sinemanın kendine özgü dili hem anlatı hem de anlatımdan oluşur. Anlatım sürecinin var olabilmesi için üç sürekliliğe gerek bulunmaktadır.

Bunlardan ilki kendisinden söz edilen veya anlatılandır, başka bir deyişle konudur. İkinci anlatan kişi yani yönetmen üçüncüsü ise anlatılan yani izleyendir.¹²¹ Sinema ve televizyonu bir hikaye anlatıcısı olarak düşündüğümüzde ve onların sadece anlattıkları öyküleri değil bu öyküleri nasıl anlattıklarına baktığımızda elbette ki birbirlerinden birçok yönde farklılaştıklarını görmekteyiz.

Drama izlemek hayatımızın içine öylesine girmiştir ki bunun nedenleri belirli toplumsal ilişki formlarının belirli sanat formlarında belirmesi ile açıklanabilir.

Köklü farklılıklara sahip toplumsal düzenler içinde kimi sanat formlarında özgül formların geniş bir kaydı bulunabilir.¹²² Williams’ın bahsettiği drama tragedya tiyatrosu ile başlar. Ancak ondan “drama” kavramını ödünç alarak farklı toplumsal dönemlere de ait olsalar gerek Yeşilçam sinemasının gerekse son yıllarda büyük bir ivmeyle izleyici kazanan televizyon dizilerinin benzer anlatı kalıplarını kullanarak dönemler arası bir akışa yol açtığı öne sürülebilir.

¹²⁰ Monaco, 219 -229

¹²¹ Oğuz Adanır, “Sinemada Anlam ve Anlatım”, Ankara: Kitle Yayınları, 1994, 2.Baskı, s. 125

¹²² Williams, s.147

2.1.1 Raymond Williams'ın "Akış" Kuramı

Sarah Kozloff sinema anlatısının öykü ve söylem olarak iki parçadan oluştuğunu ve televizyon anlatısının bu iki öğeye bir üçüncüsünü eklediğini söylemiştir.¹²³ Kozloff'un üçüncü katmanında vurguladığı üzere televizyonu diğer araçlardan ayıran en önemli farklardan biri televizyonun akış *flow* halinde oluşudur. Raymond Williams'a göre televizyon deneyiminin tümü akış içinde gerçekleşir. Akışta önemli olan programı seyretmek değil televizyonu seyretmektir. Williams'ın akış özelliğinde belirttiği üzere televizyon seyretmek sürekliliği olan bir etkinliktir. Televizyonu kapatmak zor olsa dahi, tekrar açıldığında kaldığınız yerden başlamak mümkündür. Williams akışı şöyle tanımlar:¹²⁴

"Bir yayın programında, ilginin ve kategorilerin dağılımının çözümlenmesi kendi açısından önemli olsa da, ister istemez soyuttur ve durağandır. Gelişkin yayıncılık sistemlerinin tümünde karakteristik düzenleme ve bu yolla karakteristik deneyim ardı ardına dizilişten ya da akıştan oluşur. Bu planlı akış olayı belki de aynı zamanda bir teknoloji ve bir kültürel biçim olarak yayıncılığın tanımlayıcı karakteristiğidir."

Williams, yayıncılıktan önce tüm iletişim sistemlerindeki asli parçaların farklı olduğunu söyler ve aslen bu incelemeyi ABD televizyonlarındaki yayın akışının İngiliz televizyonundakinden ne kadar farklı olduğunu fark ettiğinde ortaya çıkarır.¹²⁵ Raymond Williams'ın televizyon sistemleri için oluşturduğu akış kuramında, "bütün gelişmiş yayın sistemlerinde ayırt edici örgütlenme, dolayısıyla da ayırt edici deneyim, sekans ya da akış örgütlenmesi ve deneyimidir. O halde bu olgu, yani planlanmış akış,

¹²³ Kozloff, s.70

¹²⁴ Williams, s.72

¹²⁵ İngiliz televizyonunda program aralarında fotoğraf veya müzik eşliğinde yayının devam ettiği ancak o anda program olmadığına dair ibareler vardı. Yayıncılık hizmetinin ilk dönemlerinde, hem radyoda hem de televizyon program üniteleri arasında ara olurdu, yani genellikle bir takım geleneksel sesler ya da resimlerle genel hizmetin (yayının) halen devam ettiğini gösteren aralar bulunurdu. Çan sesleri ya da kırılğan dalgaların görüntüsü ayrı ayrı program birimleri arasındaki aralıkları gösterirdi. Ancak ABD televizyonu, reklamı program aralarında akış için kullanmaya başlamıştı. (Williams, s.74) Örneğin Williams İngiltere'den sonra Amerika'da yaşadığı bir deneyimi şöyle anlatır: Televizyonda bir film izlemeye başlamıştım. Sıkça olan "ticari ara"lara kendimi ayarlamakta biraz güçlük çektim. Ancak bu daha sonra olanlarla karşılaştırıldığında önemsizdi. Aynı kanalda başka gecelerde gösterilecek iki ayrı film, fragman biçiminde araya sokulmaya başlandı. San Francisco'da bir suç (asıl filmin ana teması), yalnızca deodorant ve kahvaltılık reklamlarıyla değil, Paris'te geçen bir aşk öyküsü ve New York'u tahrir eden tarih öncesi canavarın ortaya çıkışıyla birlikte, olağanüstü bir uyum ve bütünlük içinde işlenmeye başlandı. Dahası bu yeni anlamıyla bir sekanstı. (Williams, s.76)

aynı anda hem teknolojik hem de kültürel biçim olarak televizyon yayıncılığının temel özelliğidir”¹²⁶ demektedir.

Bir kitap ya da broşürün belirli bir parça olarak alınıp okunduğunu ve bittiğini belirten Williams, bir tiyatro oyununun ise belli bir yerde ve saatte gerçekleştirilip bittiğini söyler. Yayıncılığın farkı, yalnızca bu ve buna benzer olayların tek bir işlem düğmesiyle ev içinde izlenilebilir olması değil, sunulan gerçek programın, bu olaylar ile başka benzer olayların bir dizimi ya da farklı dizimleridir ki bunlara sonra tek bir boyutta ya da tek bir işlemle ulaşılabilir.¹²⁷ Bu nedenle Williams değişik kültürel olaylar içinde kurulan sosyal ilişkileri belirli ve değişken bir biçimde etkiler.

“Kitle iletişimlerinde artan bir çeşitliliğe ve değişkenliğe doğru olan bu genel eğilim, toplumun kültürel düzenlemesinden çok bütünlüklü bir sosyal deneyimin parçasıdır. Bu eğilim, toplumun kültürel düzenlenmesinden çok, hem kültürel genişleme hem de tüketici koşullarında artan fiziksel ve sosyal hareketliliğin büyümesiyle ve gelişimiyle yakından ilgilidir. Ancak yayıncılığın gelişime kadarki olağan beklenti, halen dağınık tek bir olaya ya da olaylar dizisine yönelikti. İnsanlar bir kitap, broşür ya da bir gazete alır; bir oyuna, bir konsere, bir toplantıya ya da bir maça tek bir beklentiyle ya da bir tavırla giderlerdi. Bu tür değişik kültürel olaylar içinde kurulan sosyal ilişkiler belirli ve bir dereceye kadar değişkendir.”¹²⁸

Williams’ın akış kuramı televizyon anlatısı içinde önemli bir yer tutar. Çünkü John Ellis akışın kendisinin de bir anlatı oluşturduğundan bahseder. Williams akıştan bahsederken bu özelliği sinemanın bir karşıt özelliği olarak konumlandırır ve sinema anlatısına yaslanan bu teorisini sinemanın tekil metnine karşı televizyonun akışkan metnini yerleştirir.

Televizyon izleme sıklığı ve televizyon izleme alışkanlıkları kuşkusuz ki Raymond Williams “akış” kuramını oluşturduktan sonra çok değişmiştir. Önceleri bir programı bölen reklamlar büyük şaşkınlıkla karşılanırken daha sonra reklamların haricinde program aralarına giren fragman ve tanıtımlara alışılmış ve böylece televizyon metni diğer bütün kitle iletişim araçlarından yayılan mesajlardan daha karmaşık bir metin haline gelmiştir. Ancak bugün televizyon izleyenler tüm bu metnin

¹²⁶ Williams, s.74

¹²⁷ Williams, s.72

¹²⁸ Williams, s.73

karmaşıklığına ve tüm bu ayrı parçaların bir bütün oluşturmaya alışık olduğu gibi aynı zamanda bu akış içinde kendisine bildik ve tanıdık bir anlatının kapılarını açan televizyon dramalarına fazlaca sarılmıştır.

Williams'a göre akış etkisi program politikasının ana ögesi olmaya yetecek kadar geniş etkilidir ve böylece akşam akışını desteklemek için artan program fragmanlarının sıklığının sebebi ortaya çıkmaktadır. Televizyon dramasından önce haberleri, ardından yarışma programlarını seyreden bu izleme deneyimi, araya giren fragmanlarla, reklamlarla desteklenen izleyici, seyrettiği dramada, Yeşilçam dramalarının tadını bulduğunda bu yine akışa referans veren bir etki oluşturmaktadır.

Akış kuramının Amerikan televizyonunun karakteristiğini gösterdiği açıktır ancak kuramın televizyon deneyiminin tümü olduğuna ilişkin eleştiriler de mevcuttur. Altman, "Televizyon ve Seslendirme" makalesinde kuramın tüm televizyon deneyimini açıkladığı iddiasına karşı çıkar. Akış kavramının özgül bir kültürel televizyon uygulamasına dayandığını, paralel bir kavram olan ev akışına başvurulmadan uygun biçimde anlaşılamayacağını ve seslendirmenin bu iki akış arasındaki ilişkinin dolayımını kurmak gibi özgül bir iş yüklendiğini savunur.¹²⁹ Altman'a göre akış kuramı "ev akışı"nı dikkate almazsa yanılır.

Akışın seyircinin metalaşmasına bağlı olması başka bir deyişle akışın televizyon deneyiminin kendisiyle değil seyircinin kapitalist girişim sistemi içinde metalaştırılmasına bağlı olması kanalların reyting kaygısının farkına varınca akışı hızlandırmaları sonucunu doğurur. İşte bu noktada sinema ve televizyonun farkı ortaya çıkar. Sinema endüstrisi izleyiciye sinema deneyimini satar oysa ki ticari televizyon kuruluşları reklamcılara izleyiciyi satar. Reklamların olabilmesi için televizyon anlatısının olması zorunludur.¹³⁰ Nasıl sinema ürünün niteliğini ve cazipliğini değerlendirmeye ayrılmış karmaşık bir endüstri doğurduysa, ticari televizyon endüstrisi de ürünün önce niceliğini sonra niteliğini değerlendiren bir yöntem yaratmıştır. Bu

¹²⁹ Altman, s. 66

¹³⁰ Altman, s.66 - 70

nedenle sinema kendisini televizyon eleştirileri ve ödüller ile var ederken televizyon izleyici ölçümleri ile var eder.¹³¹

Altman asıl eleştirisini televizyonda seslendirmenin göz ardı edilmesine yapar. Ona göre çoğu zaman izleyici imgeleri görmediği halde olay örgüsünün içine girebilmektedir. Altman'ın sözünü ettiği seslendirme ve filmlerde kullanılan müziklere ileriki bölümde yer vereceğim. Ancak öncelikle Altman'ın Williams'ın akış kuramına karşı geliştirdiği ev akışı ve niceliği nitelikten önce ele alan televizyon, niteliği nicelikten önce alan sinema kavramlarına bakmakta fayda var. Altan “ev akışı”ndan bahsederken filmleri seyretmek için evi arkada bırakmaktan ve televizyonu seyrederken bilakis evin içinde olmaktan bahseder.

2.1.2 Raymond Williams'ın “Kalıntısallık” Kuramı: Kalıntısıl Olan: Anlatıda Kalıntısallık

Kültür isimli tarihsel adlandırma Raymond Williams ve kendinden sonra gelen birçok İngiliz Kültür kuramcısına göre direkt olarak toplumla ilişkilidir. İngiliz kültürel araştırmaları, Frankfurt Okulu'na kısmen benzer bir biçimde, bir kitle kültürü eleştirisi ortaya koydular. Bu eleştiri, olumlu bir biçimde işçi sınıfının kültürünü ve direncini cesaretlendiren yapıdaydı. Richard Hoggart, Raymond Willams ve E.P. Thompson, kültür endüstrileri tarafından üretilen kitle kültürünün şiddetli saldırılarına karşı işçi sınıfının kültürünü öne çıkarmanın yollarını aradılar. Richard Hoggart'ın "The Uses Of Literacy" (Okur-Yazarlığın Kullanımı) (1957) adlı yapıtı, İngiliz işçi sınıfının kurumları ve yaşamının canlılığıyla, yoğun biçimde Amerikan kurumlarının ve kültürel formlarının kolonizasyonuna uğramış, İngiliz hayatının banal benzeşik yapısı şeklinde görülen kültür endüstrisi ürünlerinin yapaylığını karşılaştırdı.¹³²

¹³¹ Altman, s.68

¹³² Douglas Kellner, “Kültürel Araştırmalar ve Sosyal Teori: Eleştirel Bir Müdahale”, çev: Ünsal Çığ, İstanbul Üniversitesi, 4. Boyut, İletişim, Kültür ve Toplum Dosyası, <http://www.istanbul.edu.tr/4.boyut/dosya.html>

Aynı dönemde, Raymond Williams, kültürü, "bir bütün olarak hayat" şeklinde kavramlaştırarak, onu, İngiliz akademik çevrelerinde baskın olan biçimiyle, kültürün edebi kavranışının ötesinde bir anlama taşıdı (1958 ve 1961). Bu yeni kavram, duyarlılığın, değerlerin ve eylemlerin olduğu kadar, yapaylıklarında biçimsel türlerini, farklı tarzlarını çevreliyordu. "Kültür ve toplumun" birlikte düşünülmesi ihtiyacını tartışmaya açarak, medya kültürünün önemini görerek ve yüksek ve alçak kültür ayrımını aşarak Williams, İngiliz kültürel araştırmalarının yörüngesini derinden etkileyen bir seri yayın üretti. Burnu havada, elitist ve aynı zamanda önemli farkların üstünü örten bir kitle kavrayışına karşı polemiğe girdi. Bu konu zamanla, İngiliz kültürel araştırmalarının şekillenmesine ve ayırt edilmesine yardım eden "kültürel popülizm" kavramını gözden geçirmeye kadar uzandı.¹³³

İngiliz kültürel araştırmaları, kültür alanının yüksek ve alçak, popüler ve elit gibi ayrımlara tabi tutulduğu bakışlardan kaçınan ve tüm kültür formlarını değerlendirmeye ve eleştiriden geçirmeye değer gören bir yaklaşım geliştirdi. Kültürün siyasal boyutunu gözden kaçırmayan yaklaşımların savunuculuğunu yaptı ve çeşitli kültür tipleriyle onların değişiklik gösteren politik etkileri konusunda siyasi ayrımlar geliştirdi. Birmingham Merkezi, ırk, cins ve sınıf incelemesini kültür ve iletişim araştırmasının merkezine yerleştirerek, kültürü toplumun içinde anlamlandıran eleştirel bir yaklaşım benimsedi ve kültür araştırmasını çağdaş toplumsal teorinin ve muhalif politikaların alanına yerleştirdi.¹³⁴

Kültürel araştırmalar değerlidir, çünkü kültürü eleştirel okumaya ve yorumlamaya izin veren araçlar sağlar. Ayrıca romanlardan televizyona kültürel yapıların, geniş, devamlı bütünlüğünü göz önünde tutarak ve herhangi spesifik kültürel hiyerarşi ve kurallar koyulmasına karşı çıkarak yüksek ve aşağı kültürlerin arasındaki farkları ortadan kaldırmaya çalışır. Kültüre, önceki yaklaşımlar yazınsal eğilimlidir ve elitisttir, medya kültürünü bayağı ve değersiz bulur, reddederler. Ciddi bir ilgiye değer

¹³³ Kellner, agm

¹³⁴ Kellner, agm

bulmazlar. Kültürel araştırmalar projesi ise aksine kültürel alanı yüksek ve aşağı veya popüler ve elit olarak ikiye bölmekten kaçınır.¹³⁵

Herhangi bir kültürde geçmişin izlerine rastlanabilir. Ancak geçmişe yönelik olan izlerin çağdaş kültürde değerlendirilmeleri oldukça farklı da olabilmektedir. *Kalıntisal* (residual) tanımı gereği geçmişte oluşana verilen addır. Eğer bir süreç bütünüyle geçmişin bir ögesi olarak kabul edilir ve özel bir biçimde yeniden incelenir, ve bilinçli olarak yeniden canlandırılırsa Williams bunu *arkaik* olarak adlandırmaktadır. Ancak Raymond Williams kalıntisal olan ve arkaik olan arasında farklar olduğunu belirtmektedir. Kalıntisal olan geçmişte oluşmuştur ancak hala bugün kültürel süreçte sadece geçmişin bir ögesi olarak değil bugünün bir ögesi olarak da varlığını sürdürmektedir.¹³⁶ Başka bir deyişle toplumun tarihin bir döneminde ürettiği anlamlar ve değerler, belki de –anlatılar- yeniden üretilebilir, yaşanabilir, deneyimlenebilir ve uygulanabilir. Williams, kalıntisal olanın egemen kültürün içinde değerlendirilmeyebileceğini ve kimi zaman muhalif ya da karşıt ya da alternatif olan içinde değerlendirilebileceğini söylemektedir. Bu konuyla ilgili verdiği örneklerden biri şöyledir:

.... kırsal toplum düşüncesi de kalıntisaldır ama idealleştirilmiş ya da fantezi ya da egzotik (oturmak için ya da yalnızca kaçış olarak) bir zaman geçirme düzlemi olarak egemen düzenle bütünleşmiş olsa bile bazı sınırlı açılardan endüstriyel şehir kapitalizmine alternatif ya da karşıt bir görüş oluşturur....Kalıntisal bir kültürel öge genellikle etkili egemen kültürün içinde yer almaz, ama bazı bölümlerin (özellikle geçmişte önemli bir alanın kalıntısı ise) bu alanlarda kendini duyurabilmesi için etkili egemen kültürle bütünleştirilmesi gerekmiştir. Ayrıca belirli noktalarda egemen kültür çok fazla kalıntisal yaşantı ve pratiğin kendi sınırları dışına taşmasına izin veremez. Seçici geleneğin işbirliği, kalıntisal olanı, yeniden yorumlama, yansıma, kabul etme ve dışlama yoluyla bütünleşmesiyle belirginleşir. Bu durum özellikle “edebi gelenek” için geçerlidir. Edebiyata ilişkin seçici yorumlardan edebiyatın şimdi ne olduğu ve olması gerektiğine ilişkin geçmişle bağlantılı ve bütünleşmiş tanımlar

¹³⁵ Douglas Kellner, “**Kültürel Araştırmalar, Çok Kültürlülük Ve Medya Kültürü**”, çev: Eylem Çamuroğlu, İstanbul Üniversitesi, 4. boyut, İletişim, Kültür ve Toplum Dosyası, <http://www.istanbul.edu.tr/4.boyut/kellnereylem.html>

¹³⁶ Raymond Williams, “**Marksizm ve Edebiyat**”, çev: Eser Tarım, İstanbul: Adam Yayınları, 1990, s.98

yapılır. Bu çok önemli bir kaç alandan biridir çünkü edebiyatın eskiden ne olduğu ve edebi yaşantının ne olduğu ve olması gerektiğine ilişkin alternatif ya da karşıt görüşlerin bazılarında bütünleşmenin baskılarına karşın etkin kalıntısalları ve değerler korunur.”¹³⁷

Williams, Marksizm’de geleneğin toplumsal yapının cansız ve tarihselleşmiş bölümü olarak ele alındığını söylemektedir. Marksist kuramcılara göre gelenek yaşayan geçmiş olarak ele alınmıştır ancak böyle bir gelenek anlayışı geleneğin etkin şekillendirici bir biçim olarak görüldüğü ve birleştirici, bütünleştirici anlamının ön plana çıktığı durumlarda önemini yitirir. Geleneği, toplulukta çok eskilerden kalmış olmaları ile kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar olarak tanımlayabilirsek o zaman Avrupa’da Aydınlanma Çağı sonunda gelişen Tarih anlayışı ve Tarihselcilik perspektifi geçmişe ilişkin (ve günümüzdeki de) her düşünce, anlayış ve tavrın kaynağını dönemin diğer olgularının bütünselliği içinde aramak yönünde bir eğilimin gelişmesine yol açmıştır. Aydınlanmanın kaynağı evrimci görüşe kadar giden ilerlemeci tarih perspektifini de meşrulaştıran bu perspektif sosyal bilimlerde hakim görüş olarak varlığını sürdürmektedir. Gelenek üç bağlamda ele alınabilir. İlki geçmiş yaşam biçimlerinin içinde yaşanan ana taşıdıkları maddi ve manevi değerler bütünüdür. Bu sosyolojik anlamda en fazla rağbet gören izahıdır. Beşeri düzlemde toplumu tüm dinamikleri ile inşaa eden güçtür. İkincisi ise geleneğin özünü teşkil ettiği ifade edilen kutsalla olan münasebetten dolayı geleneğin zengin ve kutsal değerler ihtiva eden köklü yanıdır ki, bu anlamda gelenek ilkinden farklı olarak hem fenomenolojik hem de ilahi bir yön taşır. Bu sosyolojik ve beşeri anlamından çok daha farklıdır. Üçüncüsü ise geleneğin postmodernist yaklaşımlarla ele alınmasından kaynaklanan aletsel, işlevsel yani kullanıma açık madde yönüdür. Bu anlamıyla gelenek bir anlamlar rezervidir. Kendisinden her bakımdan istifadeye açık bir hinterlandıdır. Bahsettiğimiz yönü geleneğin dışsal-formel yönüdür ki sanat ve edebiyata tesir eden bir başka cephe de budur.¹³⁸

¹³⁷ Williams, s.98

¹³⁸ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Gelenek>, Erişim Tarihi: Ocak 2007

Kültür, hem çeşitli süreçleri ve bu süreçlerin toplumsal tanımları (gelenekler, kurumlar, biçimlenmeler) açısından sürecin her noktasında tarihsel olarak değişken ve çeşitli öğelerin dinamik, karşılıklı ilişkileri açısından oldukça karmaşıktır. Toplumların belleğini ve bugüne ilişkin bilgilerini oluşturanlarda da büyük ölçüde geçmişe ilişkin bilgileridir. Günümüz dünyasını, geçmişin olaylarıyla anlamlandırır ve olaylar arasında nedensellik bağlantısı kurarız. Geçmişe ilişkin kültürel üretimlerde kimi zaman kendisinden sonra gelecek olanlara arketip oluşturmaktadır. Proust “Swann’ın Yolu” kitabında Marcel’i anlatmakta ve onun yüzünü her aklına getirişinde aslında bambaşka anıları hatırladığını söylemekteydi. Aslında bu noktada Proust kişilerin tanıdıkları bir kimseyi gördükleri anda bile yaşadıkları duygusal deneyim ile içine girdikleri düşünsel süreci anlatmaktaydı. Geçmişin imgeleri bir araya gelince, o sırada varolan toplumsal düzeni meşru göstermektedirler. Connerton’da geçmişin anımsanan bilgilerinin törensel denilebilecek uygulamalarla (performans) taşıyıp sürdürüldüğü üzerinedir.¹³⁹

Anımsamayı bireysel olmaktan çok kültürel bir etkinlik ya da bir süreç olarak ele almak ve onu kültürel geleneğin anımsanması olarak görme eğilimi ağır basmakta ve bu geleneğin de yazılı malzemedan oluşacağı düşünülmektedir. Connerton her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yattığını öne sürmektedir. Ona göre ne türden olursa olsun belli bir deneyimin akla yakın olduğundan emin olabilmek için onu, daha önceki deneyimlerimizin oluşturduğu bağlama dayandırmak zorunda oluşumuzdur, yani herhangi bir tekil deneyimden önce zihnimizin daha önce deneyimi yaşanmış şeylerin tipik biçimlerinden oluşmuş bir genel çerçeveye göre önceden bir eğilim edinmiş olması gerekmektedir. Zihnimizi etkileyen bir şeyi ya da eylemi kavramak ki bu Türk izleyicisi için melodramatik bir anlatı olabilmektedir, onu olabileceklerle ilişkin bir beklentiler sistemi içinde bir yerlere yerleştirmektedir. Sınırları zaman içinde deneyimlerimize göre çizilen kavrama dünyası, anımsamaya dayanan örgülü bir beklentiler kümesinden oluşmaktadır.¹⁴⁰ Connerton kitabında anımsama işleminin açık olarak, örtülü olarak ve deneyimin birçok düzeyinde olmak üzere çeşitli yollarda gerçekleştiğini belirtir ve bu süreci anma törenleri ile bedensel pratiklerde somutlaştırır. Toplumsal etkinliğin elbette

¹³⁹ Paul Connerton, “**Toplumlar Nasıl Anımsar**”, çev: Alaeddin Şenel, İstanbul:Metis Yayınları, 1992, s.12

¹⁴⁰ Connerton, s.15

ki sayısız yolu daha mevcuttur. Örneğin televizyon ve sinema ile üretilen görsel öyküler bu kültürel üretimlerden biri olarak ele alınabilir.

Henri Bergson iki tür belleğin varlığından söz etmektedir. İlki alışkanlıklardan oluşan bellek ikincisi ise anımsamalardan oluşan bellektir.¹⁴¹ Alışkanlıklardan oluşan bellek aslında zihninizde ezberle gelen bir takım bilgileri anımsamamıza da yol açmaktadır. Bu noktada geçmişte olan şeylerle ilgili inancımız ve zihninizde geçmişte olanla ilgili kalan imgelerin aslında bugün yeniden karşımıza çıkan herhangi bir etkinlikte sadece imgeyi değil ama geçmişteki yaşantıyı da hatırlattığını söylemek mümkündür.¹⁴²

2.1.3 Yeşilçam Öykülerinden Dizi Metinlerine Akış ve Kalıntısallık Üzerine

Filmlerin içselleştirilebilir ve kişiselleştirilebilir yapısı televizyon dizileri için kesin başarının sırlarını belirlemekteydi. İzleyiciler Yeşilçam filmlerinin sonlarını kısmen beğeni ve ilgileri ile kendileri tayin etmekteydi şöyle ki örneğin bölge işletmecilerine belli türde filmler sipariş veriliyor ve filmler bu istekler doğrultusunda şekilleniyordu.¹⁴³ “Masal” Türk Filmleri’ni sinemada izleyen kesim için o filmlerin olduğu yıllar çocukluk ya da gençlik yıllarıydı. Bu anları keyifle hatırlayan ve silinip giden kötü anılara rağmen hala canlı olan güzel anıları tekrar tekrar yaşamak ve yaşatmak isteyenler kendinden sonraki nesle ve çocuklarına bu filmleri ve bu filmlere gidiş serüvenlerini anlattılar.

Televizyon dizileri ile gelen dalgayı sadece “retro” bir hareket olarak nitelemek doğru olmayacaktır. “Retro” eski zamana duyulan özlemi, klasikleşmiş olanı ve zamana karşı durabileni anlatır. Retro hareketleri “duygusuz nostalji” hareketi olarak adlandıranlar vardır. Bu aynı zamanda artık varolmayan modern biçimleri yeniden çağırarak ve geri çağırarak anlamına gelmektedir.¹⁴⁴

¹⁴¹ Henri Bergson, “**Matter and Memory**”, USA: Dover Publications, 2004, s. 89

¹⁴² Bertrand Russell, “**The Analysis of a Mind**”, New York: The Macmillian Company and Georg Allen & Unwin Ltd, 2004, s.158-167

¹⁴³ Kirel, s.160-161

¹⁴⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Retro>, Erişim Tarihi: Ağustos 2007

Edward Casey, hatırlamanın komünal boyutunu anlatmak için “commemoration” *anma* sözcüğünü kullanmaktadır, bu noktada hatırlamanın kamusal alanına referans vermektedir. Bu hatırlama biçiminin ritüel bir yapısı bulunmaktadır. Casey aynı zamanda hatırlamanın mekanla bağlantısı üzerine de yazmıştır. Ona göre mekan ve hatırlama arasında karmaşık ve bağımlı bir ilişki vardır. Mekan hem hatırlamayı bir çok anlam katmanında etkiler hem de hatırlamanın mizansenini olarak çalışır. Aynı Proust’un madlen keki ısırdıktan sonra zihninde canlananlar gibi mekanlar hatırlama üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.¹⁴⁵

Annette Kuhn, İngiltere’de sinemaya gitme deneyimi üzerine yaptığı bir araştırmasının sonuçlarını aktarırken sinemaseverlerin gittikleri filmde çok filme gitme deneyimini, sinemanın yerini, sinemanın etrafındaki yiyecek ve içecek yerlerini ve film seyrederken ne yiyip içtiklerini hatırladıklarını yazmıştır.¹⁴⁶ O günlerde sinemanın popülerleşme sürecine yardım eden başka bir unsurda insanların sinemaya gitme alışkanlığını gündelik hayatlarının bir parçası haline getirmiş olmalarıdır. Aynı düşünler gibi sinemalar da beraber gidilen yerlerdir. Büyük kentte, yaşanan yere yakın bir sinema salonu mutlaka vardır ve burada film izlemeye gidildiğinde farklı sınıfların toplumsal karşılaşmalarından çok aile ya da arkadaş çevresi içi bir coşku yaşanmaktadır. 1970’li yılların ortalarından itibaren gelen seks filmleri furysı, televizyon ve videonun etkisiyle evlerine kapanan izleyici artık sokakları eskisi kadar cazip ve güvenli bulmamaktaydı. Giderek kültürel aktiviteler hayat pahalılığına yenik düştü ve yıllar sonra televizyondaki dramalar aynı o günlerde sinemada alınan tadı, gençliğin zevkini, ailecek paylaşabilmeyi yaşadı.

Sinema artık kendi kendini taklit edebilen, kusursuzunu yaratabilen, özgün mitleri yeniden gündeme getirebilen ve giderek yitirilen öyküye ait mitik enerjiyle masalsı özelliştir.¹⁴⁷ Baudrillard’ın tanımladığını birebir Türk Sineması’nın örnekleri üzerinden tartışmak hatalı olacaktır. Ancak içerik olarak değil ancak deneyim olarak yaşanan, geriye dönüşle ilgili masum arzu, geçmişte yaşananlara ve yitirilenlere

¹⁴⁵ Annette Kuhn, “**Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory**”, USA: New York University Press, 2002, s.16

¹⁴⁶ Kuhn, s.16

¹⁴⁷ Baudrillard, s.66

duyulan özlem, geçmişin silik hatırları içindeki masalsi yan hatıraların kimi anlatılar olarak geri dönmesini olanaklı kılmaktadır.

Bu noktada metinlerarası diyalogun daha önce okunanlarla ilgili tecrübeden kaynaklandığını belirten Umberto Eco'ya referans vermekte fayda bulunmaktadır. Williams'ın değerlendirmelerini merkeze alarak, yaşanan “geçmiş ya da hatıra-anıları geri çağırma olayı” ancak metinlerarası bir akışla ve anlatıdaki kalıntısallıkla mümkün olabilecektir. Williams, herhangi bir kültürde geçmişin izlerine rastlanabileceğini ancak geçmişe yönelik olan izlerin çağdaş kültürde değerlendirilmelerinin oldukça farklı da olabileceğini söylüyordu.

Toplumların ürettiği bu değerlere, anlatısında kolayca eklenebilmesinin nedenlerinden birini Eco şöyle açıklamıştır. Bir metni kendinden önceki metinler ile arasında bir bağlantı kurmadan okumak olanaksızdır. Eco buna “metinlerarası diyalog” adını vermektedir. Bir metnin daha önceki metinleri aksettirmesi olgusunu dikkate alacak olursak sinema filmlerinden televizyon dizilerine içerik, estetik ve deneyimsel anlamda nasıl bir akış yaşandığını kavramış olabiliriz.¹⁴⁸ Büker, Eco alıntısının ardından bu kuramı “yıldız” olgusu ile de açıklamaktadır. Ona göre yıldızlar oynadıkları rollerden sıyrılmazlar. Örneğin Türkan Şoray'ın rol aldığı tüm filmlerin bir dizi gibi anlaşılabilceğini belirtmektedir. Çünkü izleyicinin her zaman Şoray'ın fahişeyi oynasa dahi namusunu her daim koruyacağına, saf ve temiz olarak kalacağına inandığını söylemektedir.¹⁴⁹ Eco, -Büker'den alıntıyla- şöyle devam etmektedir.¹⁵⁰

Son olarak, sinemada ve televizyonda diziselliğin bu biçiminin anlatı yapısından ziyade oyuncunun kendi doğasından güç aldığını ekleyeceğim; John Wayne'in veya Jerry Lewis'in sadece varlığı bile (büyük usta yönetmenler tarafından yönetilmedikleri sürece, hatta bazen yönetildiklerinde bile) hep aynı filmin yapılmasına neden olur. Yazar farklı hikayeler yaratmaya çalışır, ama kamuoyu yüzeysel gizlemelerin altında hep aynı hikayenin yattığını (memnuniyetle) fark eder.

¹⁴⁸ Seçil Büker, “**Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor**”, Kültür Fragmanları: Türkiye’de gündelik Hayat, Hazırlayanlar: Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 159-181

¹⁴⁹ Büker, s. 159-181

¹⁵⁰ Büker, s. 159-181

Eco aynı makalesinde kitle iletişim ürünlerinin haz veren ancak yenilik getirmeyen, tekrarlara dayalı yapısını ortaya koymakta ve modern estetiğin kurallarını şöyle özetlemektedir:Yineleme, önceden belirlenen şemaya boyun eğme ve kalıntısallık. Ona göre bu tekrarlanan kurallar dizisi izleyicinin filmin ya da dizinin içine kolaylıkla girebilmesini olanaklı kılmaktadır.¹⁵¹ Bu durum Fatih Özgüven'in Yeşilçam filmleri için bahsettiği filmlerin içine gömülebilme haline denk düşmektedir.¹⁵² Çünkü burada önemli olan seyredilende yeni ve keşfedilmemişi bulmak değil zaten bildiğimi ve tanıdığımız karakterlerin izlemektir. Bugünün endüstriyel toplumunda, sosyal değişimin hızı ve geleneğin çözülüşü, devamlılık halindeki yeni davranış standartlarının kurulması ile kalıntısallık haldeki anlatılara ihtiyaç duymaktadır. Artık anlatılar bu panoramada huzura hoşgörölü bir davetiye çıkarırlar, rahatlamaya olanak sağlarlar.¹⁵³ Çünkü sosyal değişimler çok hızlı gerçekleşmekte ve insanlar hayatlarında bildik tanıdık öğelere ihtiyaç duymakta ve onlara güvenmek istemektedir.

2.1.4 Yerli Dramaların Monomit Yapısı

Monomit, anlatının yinelenmesidir. Monomit anlatıda kahramanlar, izleyecekleri yol ve ulaşacakları nihai sonuç basit bir şablonla belirlenmiştir.¹⁵⁴ Sinemanın mitlerle ilişkisi her ikisinin de zamanın ötesine taşınabilen estetik değerlerine ve anlatılarına bağlanabilir. Sinemanın zamanın ötesine kalabilen özgün yapıtları aynı mitler gibi ulusal sınırlarını aşmış ve modern dünyanın görüntölü resimleri tarihi olmayan toplumların mitik öykülerine kimi yönlerden benzerlik göstermiştir. John Cawelti, bu benzerliğe dayalı metinler ve bunları üreterek okumaktan

¹⁵¹ Umberto Eco, “**Innovation & Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics**”. Daedalus. Fall 2005.FindArticles.com. Erişim Tarihi: 08 Aug. 2007.

http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3671/is_200510/ai_n15745169

¹⁵² Fatih Özgüven, “**Ağızda Kalan Tat: Türk Sineması**”,”Türk Sinemasında Yeni Yönelimler”, İstanbul: Bağlam Yayınları, der: Deniz Derman, 2001, s. 76.

¹⁵³ Eco, agk.

¹⁵⁴ Joseph Cambell, “**Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**”, çev. Sabri Gürses, İstanbul:Kabalıcı Yayınları, 2000,s.35

hoşlanan kültürler arasındaki diyalektiğe yönelik olarak 4 hipotez geliştirmiştir.¹⁵⁵ Bu formülasyona göre sinemanın mitlerle aşağıdaki gibi benzerlikleri bulunmaktadır:

1. Formüle edilmiş öykülerin mevcut ilgilerle tutumları ve bunlarla aynı çizgide olan imgesel dünya sunarak onayladığı,
2. Formüllerin aynı kültür içindeki farklı grupların çatışan çıkarlarından ya da belirli değerlere karşı belirsizleşmiş tutumlardan doğan gerilim ve tuhaflıkları çözdüğü,
3. Formüllerin izleyiciye fantezi içinde izin verilen ile yasaklanan arasındaki sınırdan dolaşma olanağı verdiği,
4. Formüllerin, değerlerde ortaya çıkan değişimin, geleneksel imgelemsel inşalar içinde eritilme sürecine yardımcı olduğudur.

Thomas Schatz ise filmleri popüler bir halk masalı gibi ele almanın, ortak idealleri ritüelleştirmek, toplumsal ve kültürel çatışmaları geçici olarak kutlamak ve tedirgin edici kültürel çatışmaları eğlence perdesi arkasında teselli etmek gibi mitsel bir işleve gönderme yapmak olduğunu söylemektedir.¹⁵⁶

Televizyon dizileri ise günlük yaşamla ilgilidir. Ancak bu günlük yaşam sıkıntıları izleyenlerin günlük yaşamlarında sıkça karşılaşmadıkları bir günlük yaşamdır. Hayati önemi olmayan konular abartılır. Aşk, entrika, tutku, güç ilişkileri gündelik hayatın merkezinde değildir. Olsa dahi kısa sürer. Ancak dizilerde tutkusunun peşinden giden bir adam sanki tek varoluş nedeni bu tutkuymuşçasına davranır. Yeşilçam filmleri ile televizyon dizilerinin izleyici üzerinde benzer bir deneyim olarak görülmesi elbette dizi ve filmlerin anlattığı öykülerle de ilgilidir.

Televizyon dizilerinin hangi karakteristikleri gösterdiği özellikle süren seriyallerin gündüz ve gece kuşaklarında ne tür arketip olay örgülerinin ve karakterlerin yaşadığı çoğu kaynakta kimi zaman ortak paydada kimi zaman farklı açılımlarla gösterilmiştir.

¹⁵⁵ Cawelti'den aktaran Abisel,1994,s.54

¹⁵⁶ A.g.k. s.25

Batılı anlamda televizyon ve film izleme edimine alışık olmayan izleyici çoğunlukla kendini daha güvende hissettiği, izlerken keyif aldığı ve izlemeyi herhangi bir noktada bırakıp daha sonra herhangi bir noktada devam edebildiği; başka bir deyişle film izlemeyi ya da televizyon dizisi izlemeyi hayatın merkezine yerleştirmeyen ve izlediğini sadece hoş bir deneyim sahibi olmak ve anlık keyif almak için izleyen izleyici Yeşilçam filmlerinin dramatik yapısını monomit bir anlatı olarak zihnine kodlamaktadır. Bu ortaklığı sağlayan ve dizilerde televizyon filmlerinin öykülerini tekrar işleyen monomit yapı şu unsurlardan oluşmaktadır.¹⁵⁷

1. İki tür anlatı da gündelik yaşamla ilgilidir.
2. Ahlaki durumlar iki anlatıda önemlidir. Ancak örneğin Yeşilçam filmlerinde aile çoğunlukla mutlu sonla ulaşılandır. Çoğunlukla, genç kız ya da genç erkekten sadece birinin ailesi vardır ya da filmin olay örgüsü içinde etkilidir. Başrol oyuncularından ikisinin de ailesi olduğu durumlarda ikisinden birinin sadece anne ya da babası vardır. Ve bu ebeveynlerden biri filmin en başında vefat sonucu kaybedilir. Televizyon dizilerinde ise iki tarafında hakim aileleri mevcuttur. Çatışma genellikle aileler arasındaki çatışmadır.
3. “Kader” teması ön plandadır. İki tür anlatıda melodram kipinin özelliklerini içinde barındırır. Tesadüfler, aşırılıklar, kurban edilmeler, hızla para ve aşka ulaşma, sahip olunanları hızla kaybetme.
4. Hem Yeşilçam filmlerinde hem de televizyon dizilerinde sahneler çoğunlukla konuşma ağırlıklıdır. Konuşulan konulara sıkça yer verildiğinden hem Türk Filmleri’nde hem de yerli dramalarda televizyonda izlemenin birden kesilmesi ya da bir sonraki bölümün kaçırılması halinde konu kaybı yaşanmaz. İzleyici herhangi bir kısımdan başlayarak filme ya da diziye hakim olabilir.

¹⁵⁷ Akyürek – Orhon, s.37 (maddelerden bir kısmı kitaptan alınmıştır)

5. Yakın çekimler kişileri okumak içindir. Bu çekimler kişilerin söylediklerinin ne anlama geldiğini anlamak için gereklidir.
6. Dizilerde ve filmlerde kadın ve erkekler için ayrı anlamlar üretilmektedir. Ancak üretilen kadınlık ve erkeklik anlamları başka bir deyişle kadınla erkeğin toplumsal cinsiyetinin sunumu birbirinden farklıdır.

2.2 TOPLUMSAL HAFIZALARDA MELODRAMATİK İMGELEM: 60'LARDAN 80'LERE TÜRK SİNEMASI

Ekonomik olarak ve endüstriyel gelişim açısından Türk sineması için gerçek anlamda sinemanın başlangıcı 50'li yıllar olmuştur. Bu döneme kadar yapılan filmler, film dilinden yoksun, tiyatro dilinin egemen olduğu filmlerdir.¹⁵⁸

1960'lı yıllarla birlikte Türk filmlerinde bir sinema dilinden bahsedilmeye başlanmıştır ve bu durumu günün siyasi ve toplumsal gelişmelerinden bağımsız düşünmek mümkün değildir.¹⁵⁹

Yapımcı sayısının artması, 1961 anayasasının topluma getirdiği geniş özerklik alanı sonucunda artan yapımcıların ve film sayıları sayesinde, türler çeşitlenmiş, sinemaya klasik sermayenin dışında farklı işler üretmek isteyen yeni sermaye kaynakları girmiş, siyasal film deneneysel filme geniş yelpazede film üretilmeye başlanmıştır.¹⁶⁰ Ancak '61 anayasasının sağladığı özgürlükçü ortam uzun sürmemiştir. 12 Mart'a gelinceye kadar yaşanan ve belki de darbenin en önemli gerekçesi olarak gösterilen toplumsal karışıklık hemen herkesin başını ağrıttı, buna karşılık AP ve Demirel bütün sorunların kaynağı olarak 1961 Anayasası'nı gösteriyordu. Onlara göre Anayasa'nın özgürlük anlayışı çok genişti ve kuvvetler ayrılığı ilkesi, yürütmenin etkinliğini kısıtlıyordu. Anayasa değiştirilmeliydi. 1960'ların öncü kuruluşu DPT hazırladığı yıllık programlar ve beş yıllık kalkınma planlarında yaklaşık yüzde 7'lik bir büyümeyi Türkiye'nin karşısına hedef olarak koymuştu. 1965'te belli bir kararlılığa

¹⁵⁸ Zeynep Çetin Erus, "Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış", İstanbul: Es Yayınları, 2005, s.41.

¹⁵⁹ Erus, s.42

¹⁶⁰ Erus, s.43

ulaşan siyasal yaşam AP'yi yönetime getirmiş, Demirel hükümetleri, özellikle 1965-71 arasında yıllık yüzde 5'in altında kalan enflasyon oranları, denk bütçeler ve kararlaştırılan kalkınma hızlarıyla bu yeni ekonomi politikasını etkin bir biçimde uygulamayı başarmıştı.¹⁶¹ Tüm bu gelişmeler 12 Mart Muhtırasının ortamını hazırlamış ve 12 Mart 1971 günü gelen muhtıra Türkiye'yi ikinci kere askeri darbe ile tanıştırmıştır.

Toplumsal gelişmelere paralellik gösteren sinemada 60'lı yıllarda ve 70'li yıllarda farklı tarz ve anlatı biçimlerinin örülmesinin nedenleri de budur. Çünkü farklı tarz ve anlatıların etkisinin sonsuz olacağı düşünülemez. Her yeni toplumsal dönüşüm beraberinde sinemadaki yeni bir tarz arayışını getirir.¹⁶²

Geleneksel anlatı “Unitas in multitudino”, birlik ve uyum anlamında kullanılan parçaların zorunlu bağlantısının düzeni (ordo) oluşturduğu anlatıdır. Bu anlatıda, sanatçı ile yapıtı arasında mimetik ilişki, yapıt ile alımlayıcı arasında da katartik bir ilişki bulunmaktadır. Yeşilçam Sineması geleneksel anlatı kalıplarını ve formlarını uygulamaktadır. Filmler aynı zamanda her kesimden insana seslenmenin yolunu “toplumsal uyum” yaratabilmek adına melodramatik hikayeler kullanmayı seçerek yapmışlardır. Tüm kadınların Türkan Şoray gibi uzun kirpiklere ve Cüneyt Arkın gibi sadık bir aşğa sahip olmak istemeleri şaşırtıcı olmayacaktır.

Hanımların mahremlerine yeni kamusal alana girmeleri için sunulan sinema dergileri, yıldız dedikoduları, güzellik öğütleridir. Kadınlar da, böylece kamusal alanla ilişkilerinde bir kez daha seyirci ve alıcı konumundan ama kendi mahrem alanlarının bütünlüğüne halel gelmeden katılmış olurlar.

Türkiye’de gündelik hayatta tekrar edilen öykülerin “geç kalmışlık” üzerine kurulu olduğu dikkati çeker. Yeşilçam filmlerinde “aile”, “aşk”, “imkansızlıklar” üzerine kurulu bir metin vardır. Filmlerde anlatılan hikayelerden, film isimlerine kadar her iz “aile” ve “bağlılık” kavramlarına referans verir. John Hill, filmlerin metninde

¹⁶¹ Hasan Bülent Kahraman, “12 Mart Muhtırası”, Radikal Gazetesi, 12.03.01

¹⁶² Doç.Dr. Esra Biryıldız, “Sinemada Akımlar”, İstanbul:Beta Yayınları, 2002, s.146. Biryıldız, kitabında bu saptamayı sinemadaki akımlar konusunda kullanmakta ve kitabında dünya sinemasından örnekler vermektedir. Alıntı burada toplumsal değişim ve dönüşümlerin sinemadaki eğilimleri de değiştirmesini açıklayabilmek üzerine kullanılmıştır.

ortaya çıkan toplumsal uyuşmaların ya da anlamların filmin yansız unsurları olmadığını söylemektedir.¹⁶³ Örneğin Yeşilçam filmlerinde sık kullanılan jön isimleri tesadüf değildir. Filmin sürekli olarak “aile”, “birlik” duygularına seslenmesi sadece filmin melodramatik özelliklerinden kaynaklanmaz. Seyircinin çoğu zaman karakterlerden bir adım ileride olması hali melodram filmlerinin özelliğidir.

Birbirine benzer hatta birbirinin devamı nitelikte sayılabilecek, aynı kişilerle, benzer mekanlarda, benzer tekniklerle çekilen yüzlerce Yeşilçam filmi Türk seyircisi ile arasında geri döndürülemez bir bağ kurmuştur. Yeşilçam Dönemi’nden sonra uzun Eşkıya filmine (Yavuz Turgul:1996) kadar- kendisine seslenildiğine inanmayan seyirci, film vizyona girer girmez randevusuna hiç geç kalmadan salonda yerini almıştı.¹⁶⁴ 1996 yılında çekilen Eşkıya filminin ardından özel televizyonlar dönemi başladı. Televizyonu aradığı melodram kipinin yerine koyan seyirci onu yeni hikaye anlatıcısı olarak benimsedi. Yeşilçam anlatısının televizyonda devam edebiliyor olmasının kuşkusuz bir çok sebebi vardı.

Televize görüntüler ve küçük ekran gerçeğin temsili ile ilişkimizi yeniden kurmuştur. Sinema ve televizyonun buluşması Türkiye’de izleyici üzerinden gerçekleşen bir buluşma olarak başlamıştır. 70’li yıllarda televizyonun ilk yayına başladığı yıllar Türk Sineması’nı beraberinde bir krize sürüklemiştir. Her zaman ev ortamına ait bir özelliği bulunan televizyon, “aileye ait olan” olarak varlık bulma çabasına girişirken sinema kaybettiği izleyicisinin yerine yeni bir izleyici keşfetmiş ve seks filmleri furyası başlamıştır.

Türk Sineması geleneksel ve modern karşıtlığında her zaman gelenekselden yana bir tavır göstermiştir ancak zamanla televizyonun mega anlatısı bu geleneksel geleneği sırtlamıştır. Türk televizyonlarının özellikle alt gelir gruplarına yönelik olan eğlence anlayışı yine Yeşilçam döneminde alt gelir gruplarından olan kadınlar için belki de tek eğlence kaynağı olan “düşler diyarı” sinemanın özelliklerini taşımaktadır.

¹⁶³ Aktaran, Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay , “**Trajik Bir Melodram**”, Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine, İstanbul:Metis Yayınları, 2005, son notlar

¹⁶⁴ İlk gösterimi 29 Kasım 1996 yılında yapılan Eşkıya filmi Türk sinemasının girdiği duraklama devrini sona erdirmiştir ve yaptığı büyük gişe hasılatı ile Türk filmlerinin önünü açmıştır.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/E%C5%9Fk%C4%B1ya>, Erişim Tarihi: Erişim Eylül 2007

“Ahlâkı” özendirici, sadık, cefakâr, çilekeş, gururlu kadın tiplerleriyle ve geleneksel ataerkil yapıyı koruyan, “ideolojik filmler”le şekillenen sinema daha eski bir literatürün tasvir ettiği modern-geleneksel çatışmasıyla benzerlikler taşıyan ve "küreselleşmeci"lerle "yerelci"ler arasında yerellik ve kimlik konularında yoğunlaşan bir kültürel, hatta politik ve ahlaki çatışmaya paralel olarak gelişmekte ve onu beslemektedir. Ancak modern görünümlü ucuz eğlence sineması her zaman gelenekselden yana çizgisini muhafaza etmiştir.

Modern ile geleneksel arasındaki kalın çizgi aynı yüksek kültür ve alt kültür arasındaki kalın çizgi gibi silinmeye yüz tuttuğunda televizyon artık ne gelenekseli temsil eden ne de alt gruplara ait bir eğlence anlayışı olarak karşımıza çıkabilmiştir.

Aynı yıllarda gişe yapan ve seyirciyi kadın-erkek gözetmeksizin salona taşıyan Ertem Eğilmez filmleri parasız ama mutlu ve gururlu insan tiplerini gündelik hayata kazandırmıştır. Eğilmez 1973 yılında çekilen *Canım Kardeşim* filmi büyük bir izleyiciye ulaşmış ve çok popüler olmuştur. Bu film aynı zamanda zengin-yoksul karşıtlığının ve gecekondu sorununun, kentin anomik yapısının belirginleştiği bir melodramdır. Gecekondu semtinde yaşayan bir ağabey, tek hayali televizyon sahibi olmak olan kanser hastası kardeşine bir televizyon almak için uğraşmaktadır. Filmin 1970’li yıllarda geçmesi yavaş yavaş masal filmleri döneminin kapandığının ve toplumun sorunlarına duyarlı filmlerin, aile dramlarının döneminin açıldığının habercisidir.

Bu filmleri seks filmlerinden ayırmak ve kaybedilen kadın izleyiciyi tekrar kazanmak amacıyla adlarına “aile filmleri” denilmiştir. *Bizim Aile* filminde orta-alt sınıf bir ailenin hikayesi anlatılmaktadır. Aileyi ayakta tutan bağlar tümüyle manevidir. Hiç paraları olmasa da, parası olan kişiye karşı ayakları üzerinde dimdik durarak kafa tutarlar. Gururlu ailenin mutluluğunu engelleyebilecek tek şey içlerinden birine bir zarar gelmesidir.

Kentleşmenin ivme kazanması ile çok daha yüksek sayıda insanın kentlere göç ettiği ve toplumsal değişimin de hızlı yaşandığı 1970’li yılların sonlarında gelir dengesizlikleri de giderek artmaya başlamış, yeni kentleşen ve aralarında sayıları

giderek artan tüccar ve sanayici orta ve üst-orta sosyal sınıflar kent soylusu orta sınıftan farklılaşmıştır. Bu yeni sosyal sınıf mensupları ve onların yükselttiği değerler ve çelişkiler sinemada resmedilmeye başlanmıştır. *Banker Bilo* filmindeki Maho köşeyi dönmek için hiçbir kural tanımaz ve yaşam tarzını kentlileştirmek için çaba göstermez. Kentte yaşar, kentli gibi giyinir, fötr şapkasını başından hiç çıkarmaz ancak şivesi hala köylüdür. Aynı zamanda evinin dekorasyonu onun köylü kimliğine referans verir ve aile içi ilişkileri gelenekseldir. Bu yeni karakterler başrol oynarken, 1960'lı yıllarda başlayan sendikalaşma ve siyasallaşma hareketlerinin kahramanları ise artık filmlerde yan rollerdeki idealist tiplerle resmedilmektedir.

Yine de sisteme eleştirel yaklaşan filmler mevcuttur. Yılmaz Güney'in daha 1970'li yılların başında mevcut siyasi düzeni eleştirdiği filmlerin en önemlilerinden birisi *Umut*'tur. Kentsel modernleşmenin yapısal çelişkilerinin ve yoksulluğun bireyin psikolojisini nasıl tahrip ettiğini işleyen bu filmin kentsel mekânı Adana'dır. Beş çocuklu Cabbar yoksul bir faytoncudur. Gecekonduyan bozma evlerinde zayıf düşmüş atıyla dolmuş ve taksilere karşı savaşmaya devam etmektedir. At, geleneksel hizmet sektöründeki ekonomik aracı simgelemektedir. Yeni gelişen hizmet sektöründeki otomobil gibi araçlara sahip olmayan ve atına bel bağlamış olan Cabbar için hayat içinden çıkılmaz zorluktur. Modern arabalarla baş etmesi zaten yeterince zorken atını da bir araba ezer.

Maddi açıdan her şeyini kaybeden Cabbar, umutlarını nesnel koşullar içinde gerçekleştiremeyeceğini hissederek, çareyi üfürükçü hocalarda aramaya başlar. Giderek psikolojisi bozulan Cabbar, bu kişilerin kendine sunduğu hayal dünyasına sığınır. Orhan Kemal'in *Bekçi Murtaza* tiptemesi gibi dürüst ancak Murtaza kadar tutkulu olamayan Cabbar, adı gibi "Cabbar" olamamanın sıkıntısını çekmekte ve Murtaza gibi hayallerinin bir bir yıkılışına tanık olmaktadır. Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında ise (adı geçen roman Erden Kıral tarafından sinemaya uyarlanmıştır) feodalite ve modernite arasında kalan kent (Adana) ve insanları tasvir edilmekte ve Kemal romanda Anadolu köylüsünün maddi şartlar nedeniyle dışa açılmasına, şehir dünyasında ezilişine ve "ekmek derdi" peşinde insanlıktan çıkışına örnekler vermektedir. Daha iyi bir hayat seviyesine erişmek için köylerini bırakarak

Çukurova “gurbet”ine çalışmaya giden köylülerin, kapalı köy ekonomisinin belirlediği tekdüze yaşam ve geleneksel değerleriyle, şehrin bozulmuş insani dünyası karşısında direnme çabasında zorlu ve ağır şartlar altında fabrika ve tarım işçiliğine yönelişi anlatılırken, Cabbar’ın da at arabasıyla motorlu taşıtlara karşı direnişi romanla benzeşmektedir.

Kentleşmenin çatışma ve çelişkileri kadar, birbiri ile rekabet eden siyasi akımlar da sinema-kent ilişkisini etkilemiştir. Örneğin, "Siyasi İslam"ın ortaya çıkmaya başladığı ve muhalif söylem olarak solcu akımlara alternatif olmaya başladığı 1970’li yıllarda dinî değerleri yücelten ve kendini “Millî Sinema” olarak tanımlayan bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. “Millî Sinema”nın ikinci temel unsuru ise melodram sineması içinde değerlendirilebilecek filmlerinde kumarın, alkolün, Batı Kültürü’nün ve burjuva yaşamının bireyi yozlaştırdığıdır. Bu mesaj kurtuluşu geleneksel ve dinî değerlerde aramayı telkin ediyordu. Siyasal İslam’ın özellikle büyük kentlerin varoşlarında güçlendiği 1980’lerde, Çakmaklı’nın “Millî Sinema” yaklaşımı, yeni sinemacıların da katılımıyla daha politik bir çizgiye kayarak “Beyaz Sinema” olarak varlığını sürdürmüştür.

Bu sinema, aynı dönemde yükselen “Siyasal İslam”ın gündemine paralel olarak, toplumsal mesajlarına siyasal mesajlar ilave etmiştir. Ele alınan senaryolarda, “İslâmî kimlik üzerindeki baskı” konusunu tarihî ve dinî kişiliklerin ya da günümüzde yaşayan sıradan insanların öyküleri aracılığıyla perdeye taşımıştır. Örneğin, şapka devrimi ve sonuçlarına itiraz eden *İskipli Atıf Hoca*; Mısır’da Müslüman Kardeşler’in hikayesini anlatan *Minyeli Abdullah* ve Siyasal İslam’ın yükselişi ile ortaya çıkan türban sorununu ele alan *Yalnız Değilsiniz* filmleri 1980’li yılların gişede en çok başarı kazanan filmleri arasında yer almaktadır. Siyasal İslam’ın güçlenmesi, kentleşme ve kentlileşme sorunsalı açısından ele alındığında, Türkiye, Mısır, Cezayir, Fas, Ürdün gibi ülkelerin büyük şehirlerinde yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel sorunların siyasi islami kent kıyısındaki alanlarda güçlendirdiği gözlenir.¹⁶⁵ Bu sorunların önemli bölümü çok

¹⁶⁵ Siyasal İslam’ın yükselişi ve kentleşme sorunları için bkz. Narlı Nilüfer. “Urbanisation, Structural Changes and the Rise of Islamist Movement in Turkey”, *The Influence of Human Mobility in Muslim Societies* (Kuroki Hidemitsu, eds), London: Kegan Paul. ss 251-286, 2004 ayrıca türban sorunu için bkz. Narlı Nilüfer, “The Turban: *The Symbol of Radicalism, Islamic Identity, Piety, or Modesty*”. “İslam et Laïcité: Approches globales et regionales”. Paris: L’Harmattan, 1996.ss.361-382. Ayrıca,

sayıda genç insana eğitim ve istihdam olanaklarının sağlanmasında yaşanan sıkıntılar ve kent politikalarının zayıflığı nedeni kentlileşmenin zaafa uğramasından kaynaklanır. Kente yeni eklenen orta sınıfların kentli modern kültürü, yaşam tarzlarının bir parçası olarak benimsemeye direndikleri ve bu direnci dine dayalı söylemler ile meşrulaştırdıkları da yaşanan problemlerdendir.

2.2.1 Vazgeçilemeyen Dayanışma Ruhu: Aile Filmleri

Yeşilçam melodramlarının en önemli özelliği bu filmlerinin hem ailecek seyredilebilecek filmler olması hem de öykünün her zaman bir ailenin etrafında dönmesiydi. İlber Ortaylı bir çalışmasında:

“Türk toplumunun yatayına gelişen göçler ve büyüyen sanayi şehirleriyle ortaya çıkan çekirdek aile dediğimiz aile tipi, bizim toplumumuza hakimdir. Türk toplumu çekirdek aile tipine rağmen, halen dirençle akrabalık ve geniş aile kurumunun bütün dokusal ilişkilerini tarihsel tortu olarak barındırır.”¹⁶⁶

diyerek Türk aile yapısını özetlemiş ve toplumun yapısının Osmanlı Devleti döneminden beri organik olarak ailede bütünleştiğini, aile içindeki dayanışma ruhunun bu çerçevenin belirleyeni olduğunu yazmıştır. 1950’li yıllarla başlayan değişimin bu topluma istatistiklerle anlaşılması kolay olmayan coğrafi ve toplumsal hareketlilik zihniyeti kazandırdığını söyleyen Keyder, 1950 ve 1960 yılları arasında dört şehrin nüfusunun %75 arttığını yani 1950’li yıllarda her köylüden birinin şehre göç ettiğini söylemektedir.¹⁶⁷ Bu mekansal hareketliliğin zihinsel anlamda da bir zemine oturabilmesi için Türk Filmleri adeta bir oryantasyon işlevi görmüştür.

Evliliklerin bireysel doyumdan çok toplumsal ve ekonomik yeniden üretim amacına hizmet ediyor oluşu tarih boyunca evlilik, aileler ve akraba grupları arasında bir ittifak oluşturmuş ve yeni evlenen çiftleri daha geniş bir toplumsal tablonun çoğu zaman edilgen oyuncularını olarak kalmalarına neden olmuştur.¹⁶⁸ Bizim anladığımız

Kentleşememe/Modernleşememe sorunları hakkında bkz:Bookchin Murray, *Kentsiz Kentleşme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, çeviren Murat Özyalçın.

¹⁶⁶ İlber Ortaylı, “Osmanlı Toplumunda Aile”, İstanbul:Pan Yayıncılık, 2000., 1. Basım, s.163-164

¹⁶⁷ Çağlar Keyder, “Türkiye’de Devlet ve Sınıflar”, İstanbul: İletişim Yayınları, 5.baskı, ss.188-191

¹⁶⁸ Alan Duben, Cem Behar, “İstanbul Haneleri: Evlilik Aile ve Doğurganlık”, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1996, 1.Baskı, s.101

anlamda aşk evliliği ise bireyin toplumdaki aile gruplarının egemenliğine karşı radikal bir çıkışıdır.

Türk Filmleri'nin daha çok kadın seyirciye seslenmeyi hedef alan ev ortamına ait yapı üzerine kurulu hikayelerinde aile değerlerinin yeniden üretildiği ve geleneksel değerlerin girdiği her savaştan galip ayrıldığını görürüz. Filmlerin seyircisi aile olduğu kadar konuları da aile üzerineydi. Böyle olması elbette kaçınılmazdı zira Yeşilçam filmleri seyirciyi şaşırtmamak ve onlara tanıdık bir dünyanın güvenli kollarını açmak üzerine kurgulanıyordu. Yeşilçam Türk Filmleri'nde aile yüceltilen bir toplumsal değeri. Ailenin bir arada olması önemlidir ancak bu filmlerde ailenin her zaman akrabalık bağları ile gelişen bir toplumsal sistem olmadığı kişinin kendisini koruyan kollayan ve kendisi için türlü fedakarlıklar yapabilecek olan yakın arkadaşları, mahallede yaşayan insanlarla da bir aile oluşturduğu görülür. Birliktelik, biraradalık bu filmler için vazgeçilmezdir.

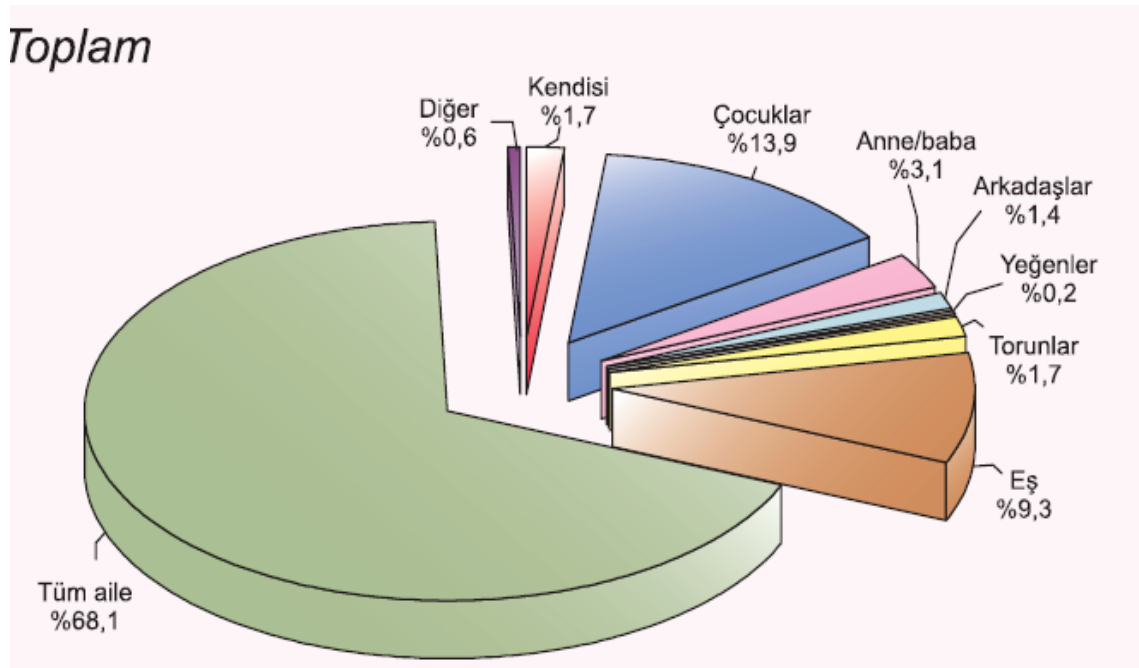
Tablo 10

Aile Fertleri ve Akrabalarla İlişkiler

	Toplam	Çok iyi	İyi	Orta	Kötü	Çok kötü
Toplam						
Eşinin diğer akrabaları	100	18.4	69.7	9.8	1.6	0.5
Diğer akrabalar	100	22.4	67.0	9.4	1.0	0.3
Eşin kardeşleri	100	22.5	67.3	7.2	2.3	0.6
Eşin babası	100	28.1	62.4	6.2	2.4	0.9
Eşin annesi	100	28.4	62.0	6.7	2.1	0.9
Kardeşler	100	34.9	57.9	5.4	1.4	0.4
Baba	100	42.5	51.4	4.3	1.2	0.6
Anne	100	45.9	50.7	2.6	0.7	0.2
Eş	100	45.8	47.2	6.2	0.5	0.4
Çocuklar	100	51.4	46.1	2.1	0.3	0.1
Erkek						
Eşinin diğer akrabaları	100	18.2	69.3	10.5	1.6	0.4
Diğer akrabalar	100	20.9	66.4	11.1	1.2	0.4
Eşin kardeşleri	100	23.3	67.9	6.6	1.8	0.4
Eşin babası	100	28.3	63.3	5.6	2.1	0.8
Eşin annesi	100	28.9	63.3	5.3	1.6	0.8
Kardeşler	100	32.8	58.3	6.7	1.8	0.4
Baba	100	42.6	50.5	5.1	1.2	0.6
Anne	100	45.7	50.5	2.9	0.8	0.2
Eş	100	48.3	46.4	4.8	0.3	0.3
Çocuklar	100	51.2	46.1	2.3	0.4	0.1
Kadın						
Eşinin diğer akrabaları	100	18.7	70.0	9.2	1.6	0.6
Eşin kardeşleri	100	21.8	66.8	7.7	2.8	0.8
Diğer akrabalar	100	23.8	67.5	7.6	0.9	0.2
Eşin annesi	100	27.7	60.5	8.2	2.7	1.0
Eşin babası	100	27.9	61.5	7.0	2.8	1.0
Kardeşler	100	37.0	57.5	4.2	1.0	0.3
Baba	100	42.4	52.2	3.5	1.2	0.7
Eş	100	43.2	48.0	7.5	0.8	0.5
Anne	100	46.2	50.8	2.2	0.6	0.2
Çocuklar	100	51.5	46.1	2.0	0.3	0.1

Kaynak: Türk Aile Yapısı Araştırması, “Aile, Akraba ve Komşuluk İlişkileri”
Bölümü, 2006, Türkiye İstatistik Enstitüsü

Bugün televizyon dizilerinde karakterlerin benzer cemaat ilişkileri içinde konumlandırıldıklarını görüyoruz. Yeşilçam dönemlerinden daha gerçeğe yakın bir söylem içindeki yerli dizilerde karakterlerin kimi zaman özgür bireyler olarak kararlar aldıkları ve kararlarına kimseyi karıştırmayarak kendi doğrularını toplumun tüm ahlaki ve sosyal baskısına karşı sürdürdükleri görülür. Örneğin Aliye dizisinin ana karakteri Aliye kocasının kendisini aldattığını öğrendiği zaman çalışıp ailesini geçindirecek kadar para kazanmıyor olsa dahi çocuklarını alarak kocasını terk etmiştir. Aliye bu noktada bir birey gibi görünebilir ancak dizinin ilerleyen bölümlerinde Aliye’nin seyreden kitle tarafından güvenilmez bir karakter olduğu düşünülen aklına eseni yapan, toplumsal değerlere anlam yüklemeyen Deniz’le aşk yaşamaya başlaması seyirciden onay almamıştır. Dizinin sonuna doğru ailesine sahip çıkan ve tüm kötü özelliklerine rağmen ailesini bir arada tutmayı isteyen Aliye’nin kocası Sinan’ın iyi özellikleri ortaya çıkar ve aliye Sinan ile Deniz arasında bir tercih yapmaya zorlanır. Aile değerleri toplumda halen büyük önem taşır ve yerli diziler bu tema üzerine sıkça olay örgüsü kurar.



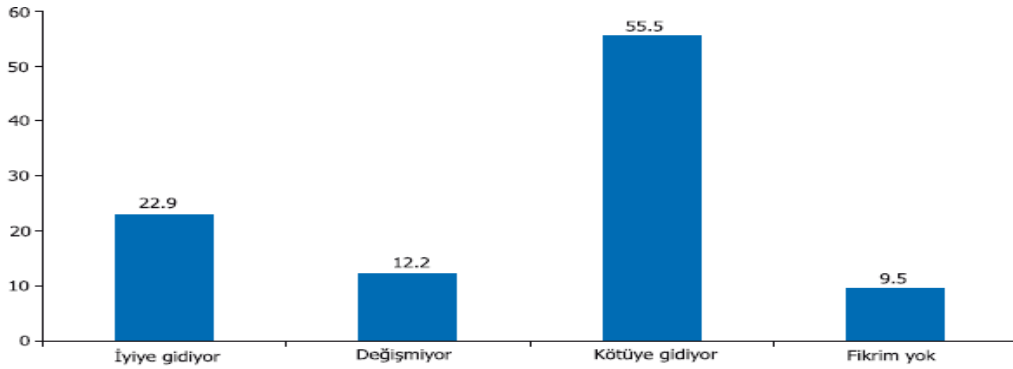
Şekil 2: Bireylerin Mutluluk Kaynağı

Kaynak: Türk Aile Yapısı Araştırması, “Bireysel Mutluluk, Memnuniyet”

Bölümü, 2006, Türkiye İstatistik Enstitüsü 2006

2.2.2 Yeşilçam’da Aile, Dizilerde Birey mi?

Yaprak Dökümü dizisi “Her aile bir ağaçtır, bazen yapraklar dökülür bazen çiçekler açar” cümlesiyle sona erer ve dizinin sonunda Türkiye’nin çeşitli illerinden kanala gönderilen mutlu aile fotoğrafları sergilenir. Gümüş dizisi de geniş bir aileyi ve ailenin bir arada tutunma çabalarını konu alır. Popüler Yeşilçam filmlerinde ve dizilerde karakterlerin birey olarak karar verdikleri tek şey çoğunlukla aşk ilişkileridir. Herkesin karşı çıkmasına rağmen aşkın arkasında duran ve ne pahasına olursa olsun sevdiği ile evlenmek isteyen karakterler bu tutarlı ve idealist davranışlarını farklı alanlardaki sosyal seçimlerinde sergileyemeyebilirler. Yaprak Dökümü toplumda aile ilişkilerinin ne denli yozlaştığının anlatıldığı bir dizidir.



Grafik 1: Toplumda Aile İlişkilerinin Ne Yöne Gittiği Üzerine Çalışma

Kaynak: Türk Aile Yapısı Araştırması, “Sosyal Tutum, Davranış ve Beklentiler”

Bölümü, 2006, Türkiye İstatistik Enstitüsü 2006

19. yüzyılın başlarından itibaren aile hayatına giderek nüfuz eden Batılılaşmaya bir karşı bir kısım aydın Türk-İslam aile değerleri ve ahlakını savunurken, diğerleri Türk aile geleneğinin inatçı tutuculuğu, baskıcılığı ve çelişen niteliği açısından bu kuru eleştiriyordu. Çünkü Osmanlı toplumunda hissedilen Doğu-Batı gerginliğinin odak noktası aileydi.¹⁶⁹ Duben ve Behar konuyla ilgili kitaplarında bu durumu “aile, hiperbolik biçimde ifade edilen sorunları ve onların mikro-sosyolojik boyutlarını karşılayabilecek biçimde ele alarak, giderek toplumun tümünün metaforunu oluşturuyordu” şeklinde özetliyorlardı.

Ziya Gökalp’ın algıladığı şekliyle, aile bağlarının çözülmesi, aile içindeki bencil tavırların artması, boşanma sayısının artışı ve ebeveyn ile çocuklar arası ilişkilerin değişimi karşısındaki kaygılı tavrına karşın, bunların ailenin evriminde eski kitle şeklinden kendi deyişiyle çağdaş çekirdek “yuva” tipine geçişin kaçınılmaz basamakları olduğuna inanıyordu. Bu söylemin geçerliliğine ilişkin örnekler şaşırtıcı olsa da modern toplumda hala kendini yeniden üretmektedir. Örneğin Gümüş dizisinde gerçekleşen şu diyalog aile içindeki bencil tavırlara ya da kimi tavırların neden bencil olarak algılandıklarına örnektir. Bu bölümde Şadoğlu ailesinin büyük oğlu Mehmet ve gelinleri Gümüş ailelerine haber vermeden tüm itirazlara rağmen boşanmışlar ve bu durumu açıklamak için aile yemeğine gelmişlerdir.

“Mehmet: Size söylemek istediğimiz bir şeyler var.

Dede Mehmet Fikri Bey: Sizi tekrar bir arada görmek ne kadar güzel.

Mehmet: İzin verirseniz bir şey açıklamak istiyoruz.

Gümüş: Çok denedik ama olmadı.

Mehmet: Biz boşandık.”

Dede Mehmet Fikri Bey: Ne hakla? Bu ne cüret? Nereden çıktı bu boşanma? Kime sorarak? Yazıklar olsun size verdiğim emeklere, bir daha ikiniz de gözüme görünmeyin!

¹⁶⁹ Duben & Behar, s.209

Bu diyalog bir 19. yüzyıl Türk romanında veya bir Yeşilçam filminde değil günümüzde yayınlanan bir yerli dizide geçmektedir. Yerli dizilerin Yeşilçam filmlerinden daha özgürlükçü bir söylem içinde olmadığı hatta düşlere yer veren Yeşilçam sinemasının insanlara yapay da olsa mutluluk vaat ettiği göz önünde bulundurulabilir. Aşağıdaki örnek de Yaprak Dökümü dizisindendir. Dizide İstanbul’a gelen kalabalık bir çekirdek ailenin dramı anlatılır. Bahsi geçen bölümde ailenin kızlarından biri Necla’nın evli olmamasına rağmen bebeğini düşürdüğünü öğrenen baba bu haber karşısında şok olur. Ve fenalık geçirir. O andan itibaren kızıyla hiç konuşmaz. Aile kız hala hastanede olmasına rağmen kızı odasında ziyaret etmez. Olayın nasıl olduğunu sorgulamaz. Kızın annesinin komşusuyla yaptığı şu diyalog ilgi çekicidir:

“**Anne:** Demiştım. İstanbul yutar adamı. Yer bitirir. Şimdi ne olacak, bir kızın hayatı bitti, hayatı kaydı.

Komşu: Komşum iş bu raddeye geldiğine göre bunlar sevmişler birbirlerini. Evlenirler düğün dernek. (Aile o ana kadar kızın hamile kaldığı adamı sevip sevmediğiyle hiç ilgilenmemiştir.)

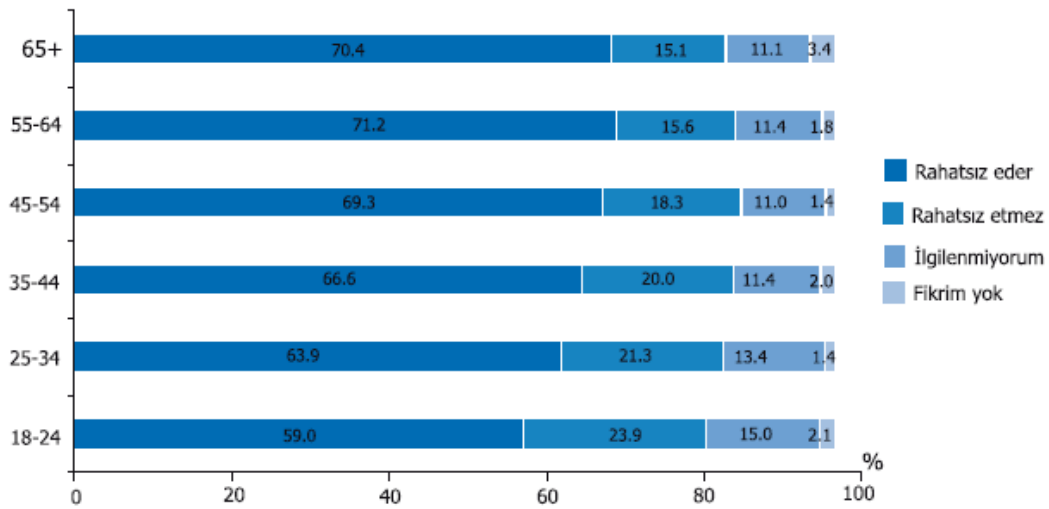
Anne: Hepimiz perişan olduk. Necla yukarıda yatak döşek. Ali Rıza Bey’in ağzını bıçak açmıyor. Biliyorum hiç affetmeyecek onu hiç.”

Abi ise bu “leke”nin temizlenmesi gerektiğini düşünür ve kardeşini hamile bırakan adamla konuşmaya gider. Çünkü ağabeyinin en büyük sıkıntısı “elalemin yüzüne nasıl bakacaklarıdır”. Babasının daha önce çalıştığı yerdeki benzer bir olaya verdiği tepkiyi anlatır karısına:

Ağabey: Babamın patronu çalışan bir kızla beraber olmuştu, adam bu lekeyi babamın ısrarına rağmen temizlemedi. Babamın gururuna dokundu, çalışmadı o şirkette bir daha.

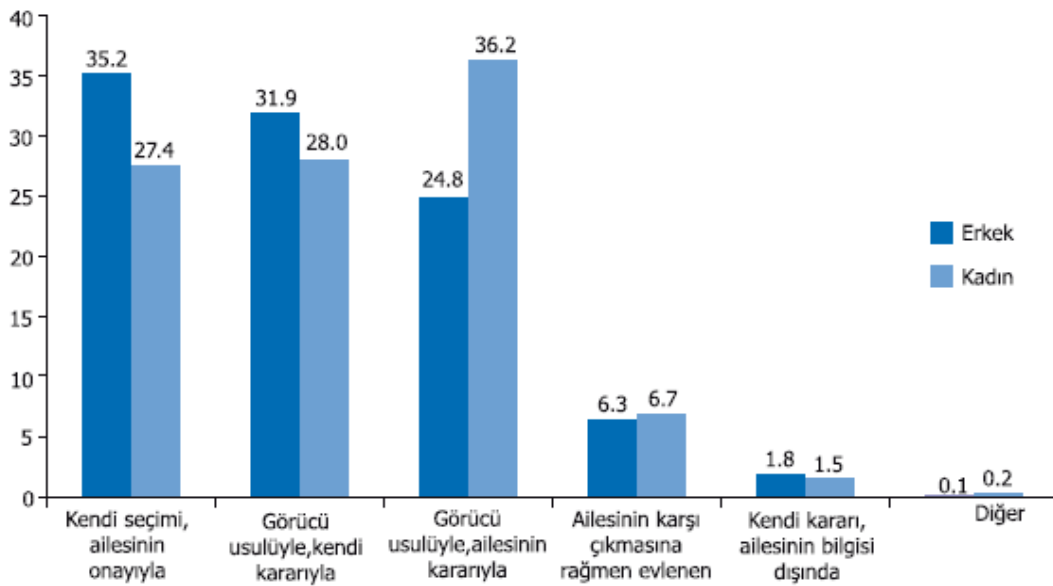
Yeşilçam filmlerinde ise genç kızın sevdiği adamla evlenmeden önce bir ilişki yaşamasına kimi zaman müsaade edilir. Ve eğer genç kız sevdiği adamla beraber olmuş ve bu beraberlikten bir de çocuğu olmuşsa bu çoğunlukla aile ya da aile dostlarından birinin genç kıza arka çıktığını gösterir. Örneğin Kınalı Yapıncak filminde hamile kalan

kıza bahçıvan yardım eder. Sezercik Yavrum Benim filminde genç kadının hapisanedeki arkadaşı onlara kucak açar. Arım, Balım, Peteğim filminde zengin ve çapkın jönün cazibesine dayanamayarak onunla bir gece geçiren genç kız hamile kaldığını öğrendiğinde adam çoktan gitmiştir. Kız intihar etmek istese de babası onu son anda kurtarır ve tüm “günahı”na rağmen kızını bağrına basar ve çocuğu beraberce büyütürler.



Grafik 2: Yaş Grubuna Göre Nikahsız Birlikte Yaşayanlar İle İlgili Görüşler

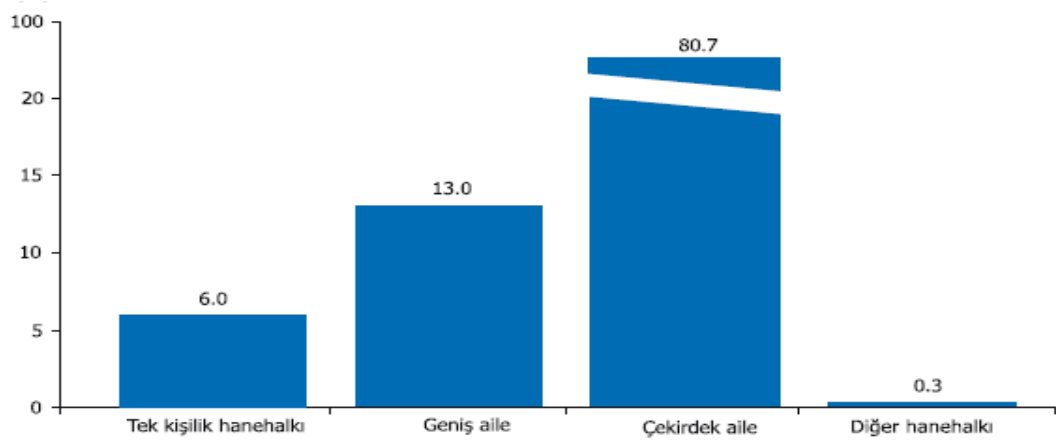
Kaynak: Türk Aile Yapısı Araştırması, “Sosyal Tutum, Davranış ve Beklentiler” Bölümü, 2006, Türkiye İstatistik Enstitüsü



Grafik 3: Cinsiyete Göre Evlilik Kararları

Kaynak: Türk Aile Yapısı Araştırması, “**Evlilik**” Bölümü, 2006, Türkiye İstatistik Enstitüsü

Tabloda görüldüğü üzere evliliklerde kadın ve erkekte en yüksek oranda görücü usulü ve ailesinin kararıyla evlenme en yüksek orandadır. Yeşilçam filmlerinde ya da dizilerde ise ailenin baskısıyla evlenmelerin sonu genellikle yine aşk ile biter. Örneğin Kezban serileri evin haşarı oğlunu yola getirebilmek üzere aile tarafından zorla evlendirilen jönün genç kıza aşık olmasını anlatır. Gümüş dizisinde ise Mehmet ailenin şımarık oğludur. Hayatının bir düzeni yoktur. Ailesi Mehmet’in bu düzensiz hayatını zapturapta almak üzere onu köyden getirttikleri Gümüş’le evlendirir. Ancak Gümüş modern görünümüyle kısa zamanda Mehmet’in ve ailenin sevgisini kazanacak hatta şehir hayatında çok başarılı olarak kendi moda dizayn firmasını kuracaktır.



Grafik 4: Hane Halk Yapısı

Kaynak: Türk Aile Yapısı Araştırması, “**Hane Halkı Yapısı**” Bölümü, 2006, Türkiye İstatistik Enstitüsü

2.2.3 Örnek Yeşilçam Filmleri

- i. Kezban, Orhan Aksoy:1968
- ii. Yaralı Kalp, Remzi Jöntürk:1969
- iii. Arım Balım Peteğim, Muzaffer Arslan:1970
- iv. Sezercik Yavrum Benim, Safa Önal: 1971

2.2.3.1.Kezban

Tablo 11
Kezban Film Künyesi

Film Adı	Kezban
Yapım Yılı	1968
Yönetmen	Orhan Aksoy
Yapım	Şeref Film
Eser	Muazzez Tahsin Berkant
Senaryo	Orhan Aksoy - Ahmet Üstel
Konu	Kezban, Kezban filmleri serisinin ilkidir. Filmi babası ölünce İstanbul'da zengin amcasının yanına gelen köylü kızı Kezban'ın aşk öyküsünü anlatır. Burada da kadın oyuncu hem fiziksel bir değişim yaşar hem de sahip olduğu değerleri kaybetmeden modern bir insan haline dönüşür.
Tekrarlanan Öğeler	Kentlileşmeye rağmen ataerkil değerleri koruma, Kezban filmleri furyası ile Kezban (Hülya Koçyiğit) kasabada yaşayan bir genç kızdır. Bir araba kazası sonucu evlerine tedavi amacıyla gelen Ferit'e aşık olur. Babası ölünce amcasının yanına gelen genç kız Kezban ismiyle bile “geleneksel”i işaret ederken Ferit, tümüyle “modern”dir. Ancak Ferit’i bu durumdan kurtarmanın yolu “Kezban”ı geleneksel değerlere sahip çıkan “modern” bir kentli kadın haline dönüştürmekten geçer. Serinin diğer filmleri Kezban Roma’da ve Kezban Paris’tede de benzer bir çerçeve kurulmuştur. Kezban’ın modern bir kentli kadına dönüşmesi için geçmesi gereken yol Paris ve Roma gibi kentlerden geçmektedir. Kezban’ın

	değişiminin simgesi olan kentler her ne kadar olumlansa da Kezban esasta köklerine bağlıdır. Ayrıca Yeşilçam filmlerinde ana kahraman genellikle güzel bir kadın olur eğer kadın güzel değilse bu onun filmin sonuna doğru bir fiziksel değişim sürecine gireceğini gösterir.
--	---

2.2.3.2 Yaralı Kalp

Tablo 12
Yaralı Kalp Film Künyesi

Film Adı	Yaralı Kalp
Yapım Yılı	1969
Yönetmen	Remzi Jöntürk
Yapım	Duru Film
Eser	
Senaryo	Remzi Jöntürk – Bülent Oran
Konu	Şermin şımarık yetişmiş bir genç kızdır. Babası tüm mal varlığını kaybettiğinde ailesinin refahını sağlamak için yandaki köşkün sahibi mühendis Selim ile evlenir. Kocasını yeterince “Avrupalı” bulmadığı için eleştirir ve onda önceleri küçük gördüğü özelliklere kısa zamanda aşık olur. Ancak hem Şermin’den hem de Selim’den hoşlanan 3. kişiler vardır ve bunlar evliliği tehdit etmeye başlayan unsurlar yaratmaktadır.
Tekrarlanan Öğeler	Yaralı Kalp filminde başrolde şımarık, zengin, modern kentli bir kız vardır. Genç kadın ailesinin iflas ettiğinden habersiz, parasını har vurup harman savurur; yan köşke taşınan mühendisi hor görmeye başlar, ancak mühendis aslında onu parasızlıktan kurtaran kişidir. Mal ve servete önem veren ve ailesine bağlı gelenekçi mühendisi hor görerek aşağılayan genç kadın filmin sonunda mühendise aşık olur. Kadın “doğru

	yolu"u bulmuştur. Mühendis, yanında çalışan işçilerle halay çekmeyi kabul ettiğinde bundan ilk defa olarak gurur duyar ve bir işçinin verdiği çiçekleri onu öperek kabul eder. Bu kabul aynı zamanda geleneksel değerleri kabul anlamındadır. Modernleşmenin ve kentlileşmenin hayat tarzında ve kişilikte meydana getirdiği değişimlere ayak uydurmak, Türk Sineması'nda her zaman üst gelir grupları için daha kabul edilebilir olmuştur ve bu detay yerli dramalarda da tekrarlanmıştır. Yine de zenginlerin, geleneksel aile değerlerini yok sayan “ultra-modernliği” kimi zaman eleştirilmiştir.
--	--

2.2.3.3 Arım, Balım, Peteğim

Tablo 13

Arım, Balım, Peteğim Film Künyesi

Film Adı	Arım, Balım, Peteğim
Yapım Yılı	1970
Yönetmen	Muzaffer Arslan
Yapım	Sine Film
Eser	
Senaryo	Bülent Oran
Konu	Özel dedektiflik yapan Ahmet Bey, kızı Zeynep'le beraber yaşamaktadır. Kıskanç bir koca, kendisini aldatan karısını yakalamak için Ahmet Bey'le anlaşır. Harun çok yakışıklı ancak çapkın biridir. Ahmet Bey'in kızı Zeynep Harun'a ilk görüşte aşık olur önce onu kıskanç kocanın elinden kurtarır sonra Harun'un ağına kendi düşer.
Tekrarlanan Öğeler	Yeşilçam filmlerinin sık sık tekrarlanan bir öğesi de kadının aşık olduğu erkekten habersiz, yalnız başına cefa çekmesidir. Birliktelik beraber yaşansa da sonuçları her zaman sadece kadın için bağlayıcı olmaktadır. Çoğu zaman yüceltilen, savunulan

	aile bağlarının ve aile dirlik, düzeni ile bütünlüğünün tehlikeye girmesinin bir nedenleri türlü iletişimsizliklere bağlıdır. Karakterler hiçbir zaman izleyiciler kadar çok şey bilmez. Başlarına gelene boyun eğer, sevdiği erkekle evlenmeden beraber olacak kadar kendi kararlarını verebilen kadın, bebek beklediğini öğrendiği andan itibaren tekrar muhafazakar bir streotipe dönüşür. Yeşilçam’da aşk her türlü sorunun cevabı, her çıkmazın açanıdır. Her şey sadece aşkta mübahtır. Zeynep ile Harun evlenmeden önce ilişki yaşarlar. İzleyici filmi Zeynep odaklı seyreder ve ona sempati duyar. Bu yaptığını “mazur” gösterecek hafifletici bir sebebi vardır Zeynep’in. Ancak Harun onu ertesi sabah terk ettiğinde, Zeynep kendini öldürmek ister.
--	---

2.2.3.4 Sezercik Yavrum Benim

Tablo 14

Sezercik Yavrum Benim Film Künyesi

Film Adı	Sezercik Yavrum Benim
Yapım Yılı	1971
Yönetmen	Safa Önal
Yapım	Er Film
Eser	
Senaryo	Safa Önal
Konu	Aynur kendisinden bir bebek beklediği genç adamın evlilik teklifini mutlulukla karşılar. Ancak Tarık’ın ailesi genç kızı kabullenmez ve bu evliliği onaylamaz. Tarık çıktığı Avrupa seyahatinden uçağı düştüğü için dönemez. Onun evinde kalan Aynur ise ailenin kurduğu tuzağa düşer ve hırsızlık suçundan

	hapse girer. Genç kadın oğlunu hapiste doğururken öldüğü sanılan Tarık sapasağlam geri döner. Mucize eseri kurtulmuştur ancak Aynur ile ilgili haberler onu kahreder. Cezasını tamamlayan Aynur ise bu kez hapis arkadaşının tuzağına düşecek ve adı lekelenecektir.
Tekrarlanan Öğeler	Filmde femme fatale kadın arketipini görürüz. Aynı zamanda konusu, kadın ve kadının namusu konularında da sürekli izlenen bir çizgidir. Sezercik Yavrum Benim filminin fatale kadın karakteri Şermin nikahlı eşi Tarık'ın önünde yanlışlıkla üzerinden bornozunun sıyrıldığı bir sahnede çıplak kalmış ve bu sahne kadının arzu ve tutkularının ne kadar esiri olduğunun altını çizmek için kullanılmıştır. Aynı filmde evlenmeden Tarık'tan çocuğu olan Aynur bir kader kurbanı olarak gösterilmiş, bu noktada cinselliğin ve bedensel zevkin sadece masum bir aşka eşlik etmesi gerektiği vurgulanmıştır. Cinselliğin evlilik içinde bile yaşanmasını olumsuzlayan, evlilik dışı cinselliği yaşayan kader kurbanlarını ibret olarak resmeden sinema, kadın cinselliğini tümünden inkâr etmiştir.

2.3 YEŞİLÇAM FİMLERİNİN VE YERLİ DRAMALARIN ORTAK ÖZELLİKLERİ

Stuart Hall, popüler kültürün organik bütünlüğünden bahsetmenin bir anlamı olmadığını, hemen hemen tüm popüler biçimlerin zıt ve değişken biçimlerden oluşan bir çelişki içinde olduğunu söyler.¹⁷⁰

“Bir kültürel biçimin anlamı onun biçimi içinde yazılı değildir ve konumu sabit değildir. Bu yılın radikal sembol ya da sloganı gelecek yılın modasında tarafsızlaşabilir, bir sonraki yılda derin bir nostaljinin nesnesi olabilir. Kültürel sembollerin anlamı bir yanıyla içine alındığı toplumsal alan tarafından yankılandığı ve eklemlediği pratiklerce verilir. Önemli olan içsel ve tarihsel olarak sabit kültürel nesneler değil, fakat kültürel iktidar ilişkilerinde ki oyunun durumudur.”¹⁷¹

Ancak bu organik bütünsüzlükte aslında bir bütüne işaret eder. Popüler üretim formu olarak sinema, yine bir popüler kültür formu olan televizyon ile ilişki içindedir. Televizyon dramalarının sinemaya, sinemanın televizyon dramalarına olan dönüşümü aslında tüm popüler kültür alanının akış içinde olduğunu destekler. Stuart Hall’un *kültürel dönüş* kavramı, kültürün bir pratikler dizisi olduğuna vurgu yapar. Buna göre gündelik hayatın tüm pratikleri eğer benzer imgelerle yüklüyse o zaman oluşan bir kültürden bahsedebiliriz. Kültür, toplumun anlam üretimi ve anlam alış-verişi ile ilgilidir.

Dönemin filmlerinin ve bugün televizyonda sürdüğünü gördüğümüz geleneğin en önemli özelliği belki de aşırılıkları normalleştirme eğilimidir. Olağanüstü durumları normalleştiren öyküler Faust’un bir bölümünde karşılıklı konuşturulan şair ve müdür tarafından romantik eserlerin en önemli eserlerinden biri olarak anılmıştı. Aynı pasajda elit/kitle kültürüne gönderme yapan Goethe’nin eserinde bir tiyatro müdürünün şu sözleri söylediğini okuruz.

“Kitleyi ancak bol vak’a göstererek fethedebilirsiniz. Herkes bu yığından kendine göre ve kendiliğinden bir şey seçer. Çok şey gösteren herkese bir şey vermiş olur ve herkes evinizden memnun ayrılır.”¹⁷²

Türk Sineması’nın metinleri hem herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir alan sağlamaya çalışmakta ancak herkese hitap etmenin yolu orta yolu bulmaya

¹⁷⁰ Akt. Özbek. S.56

¹⁷¹ Akt. Özbek, s.56

¹⁷² Goethe’den akt. Oktay, s. 11

çalışmaktan dolayısıyla popüler kültürün muhalif özelliğini gerçekleştirememesinden geçmekte hem de olağan dışlıkları olağan hale getirmek kişileri sisteme ilişkin sorunların çözümünü yine sistemin içinden bulmaya çalışması gibi Löwenthal'ın dediği üzere eğlencenin manüpülatif (aldatımcı) rolünü öne çıkardığı gözlenmektedir.¹⁷³

Demokrat partinin politikaları ile 1950'li yıllarda başlayan “her mahallede bir milyoner yaratma” arzusu, piyasada giderek fazlalaşmaya başlayan mallar ve bu mallara ve bu malların sağladığı hayata sahip olmayı isteyenlerin giderek artması, “küçük burjuva” olma özlemi içindeki hayatlar, kendisini popüler kültür ürünlerinde de göstermiş ve doğası gereği ideolojik olan popüler kültür ürünü manüpülatif olmuştur. Popüler kültür ürünü organik ve sabit değildir. Bugünün sisteme entegre popüler metinleri yarın protestocu imgeler olarak karşımıza çıkabilirler. Marcuse ise günlük var olma savaşından bahsederken, kitlelerin popüler kültür ürünleri sayesinde reel yaşamlarındaki acılarıyla umutsuzluklarını hafiflettiklerini, eşitsizlikleri, adaletsizlikleri insanlar arası ilişkilerin çözümlenebilir olgular olarak görmeye koşullandırılmasını anlatır.

Senarist Bülent Oran bir röportajında Yeşilçam dönemi Türk Sineması ile televizyon dizileri arasındaki ilişkiye şöyle cevap veriyor:

“Mesela Bir İstanbul Masalı halkın tuttuğu, bizim eski Yeşilçam kalıplarına benzeyen bir dizi. Şimdilerde Alacakaranlık var. Bana göre çok güzel bir senaryo. Şu açıdan güzel: biz bir polisiye yaptığımız zaman –ki bizim yaptıklarımız tam anlamıyla polisiye değildi- Turgut Özatay kötü adam yahut eroin kaçakçısıdır. Bir tane de jön vardır. Bunların arasında çatışma çıkar, kavga ederler, arada argo laflar savrulur, filmin jönü ötekini haklar, yani genel konuların şablonu buydu. Ama Alacakaranlık'ta polislerin içyüzü, aralarında geçen olaylar, ailevi durumları sıkıntıları var. Benim için polisiye dizi budur. Bizim yaptıklarımız ise argolu, halkın benimseyeceği tarzdan filmlerdi. Şu an yapılan filmlerle bizim yaptığımız filmler arasında

¹⁷³ Oktay, Löwenthal'ın Goethe'nin üç önemli sorunu gündeme getirdiğinden bahseder. Sanatçı ile toplum arasındaki rolün tecimselleşmesi, eğlencenin içindeki aldatımcı öğenin rolü ve özgün ve özgür yazarın istekleri ile kitlenin istekleri arasındaki karşıtlık, Goethe, artık sanatı tüketmek isteyenlerin, edilgenlikleri, yaratıcı olmamaları ve konformist eğilimleri ile ayırt edildiğini söylemiştir. Oktay Schiller'in de bu tartışmaya şöyle devam ettiğinden bahseder: Schiller izleyiciler için: “Onlar bu bayağı sanatın içinde hoş bir tepki bulurlar. Ve eşit olmadıkları güzelliği keşfetmek için güç harcamayı istemezler.” Türk Sineması'nda birbirine benzeyen metinler tam da bu noktada izleyicilerin onları alımlarken ne kadar güç harcamak istemediklerini açıklıyor gibidir.

şöyle bir fark var. 25-30 yıl öncesini düşünün, televizyon o kadar yaygın değil, seyirciler fazla film izlemiş değil. Televizyondan çeşitli filmleri seyrede seyrede bir takım resim kalitesi iyi filmlere alıştılar. Seçer oldular, kurgudaki bir takım hususlar anlar oldular. Mesela bizim zamanımızda diyelim kahramanlardan biri “doktora gidiyorum” dediğinde, çıkar arabasına biner, doktorun muayenehanesinin tabelasını görür, girer, konuşmaya başlardı.”

Popüler kültürün aslolan “muhalif olma” özelliğini yitirip “kitle kültürü”ne indirildiği günleri yaşarken gündelik hayatın tümüyle popüler kültür denilen kitle kültürünün etkisi altındayken televizyon bu kitle kültürüne yön veren araç olarak öne çıkmayı başarmaktadır. Müzik, sinema, kitap, dergi, yemek, giyim ile ilgili popüler kültüre ait ne varsa televizyon tarafından yönlendirilmektedir.

İç bükey ekran, düşük seçme gücü, yavan kontrast, yayını almanın güçlükleri televizyon görüntüsünün etkisini azaltmakta ancak televizyonun devamı olarak çekilen sinema filmlerinde bu olumsuzluklar ortadan kalkmakta ve örneğin televizyonda yayınlanan bir dizinin finali böylece “yüksek kalitede” sona erdirilmektedir.¹⁷⁴

Televizyon görüntüsünün düşük kalitesi izleyicilerin onu yorulmadan seyretmesini sağlar ve onları kendisine bağımlı hale getirir. Bu “geniş ve çorak alan” ilgiyi sürekli kendinde tutmaya alıştıırır. Bu ilgiyi canlı tutmak için her yolu dener. Televizyon tarihinin büyük bir bölümünün adı anlatı idiyse bile çoğu zaman imaj anlatının yerini alır. Programlar ve reklamlarda imaj anlatının yerini ve üstünlüğünü elinden alır.¹⁷⁵ Anlatının izleyiciyi zorlaması televizyonun dezavantajıdır çünkü televizyon programları diğer programlarla ve zamanla yarışır. Çünkü izleyicinin televizyon programını izlemek için sadece bir gün belli bir saati vardır ve bu saati kaçırsa program yapımcılarının tüm emeği boşa gider.

Amaç bu saati izleyiciye hatırlatmak, bu saatte yayınlanan programı izleyicinin yaşam biçimi haline getirmektir. Çünkü televizyon programı yapımcıları her programın maliyetini hesap eder ve izlenilmeyen bir programın maliyeti, bir gazetede okunmayan bir yazının maliyetinden daha fazladır.

¹⁷⁴ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz İstanbul: Oğlak Yayınları, 6. Baskı, 2005, s.439

¹⁷⁵ Douglas Kellner, **Popüler Kültür ve Post- Modern Kimliklerin İnşası**, çev. Erol Mutlu, Doğu-Batı Düşünce Dergisi Popüler Kültür Özel Sayısı, İstanbul, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, s.200

Senaryo uyarlaması açısından bakıldığında, televizyonun sürekliliği içinde sadece film vizyona girdiği dönemde henüz yayında olan ya da yayını yeni sona ermiş filmler tercih edilmekte ve popüleritesini hala koruyan yapımlar tercih edilmektedir. Oyuncu açısından ise bu kuralın yine işlediğini söylemek mümkündür.

Popüler sinema filmlerine kaynaklık edişi aynı zamanda roman ya da tiyatro oyunlarından uyarlama olan filmlerden daha etkilidir. Monaco'nun da dediği gibi içinde yaşadığımız dönemlerde artık tek bir kitle iletişim aracından iletilen mesajlar aynı anda birden çok kitle iletişim aracından iletilen mesajlar kadar etkili olamamaktadır. Kuşkusuz ki sinema televizyondan aldığı para yardımına çok şey borçludur. Monaco, bir yönetmenin ya da oyuncunun en büyük ticari başarısının gişe getiren sinema filmi değil, uzun süren televizyon filmi olduğunu söylemekte ve uzun metrajlı film işinin içinde bile ortalama bir yapımın sağladığı gelirin yarısından fazlasının salonlardan değil, televizyon ve video dağıtımından kazanıldığını belirtmektedir. Aynı zamanda televizyon ve diğer elektronik iletişim araçlarının tarihi, sinemanın süregelen öyküsü için bir arka plan sağlamakta ve sinemayı geleceğe taşımaktadır.¹⁷⁶

Popüler filmlerin belirleyeni televizyon dizilerin belirleyeni ile aynıdır. İki türünde işlevi başarıya endeksli –çok para kazandıracak ve çok ses getirecek- estetik kaygıdan ya da biçimsel değerden uzak bir ürün ortaya koymaktır. Ortaya çıkan ürün ise etkisi yayılmaya başladığı anda politikleşir.¹⁷⁷ Önümüzdeki on yıllarda bu etkileşimin artacağı ve bu durumdan iki tarafın da büyük karlar elde edeceği açıktır. Kaynak olarak televizyondan yararlanan Popüler sinema filmlerinde farklı kitle iletişim araçları ile sunulan benzer bilginin izleyici üzerinde daha etkili olacağı ve yine izleyici tarafından daha fazla ciddiye alınacağı kesindir. İnsanların büyük bir bölümü tarafından ciddiye alınmanın yolu büyük ölçüde reklamdan geçmektedir. Böyle bir etkileşim içinde hem televizyon sinemaya geçecek oyuncu ve yönetmenlere reklam olmakta hem de sinema filmi büyük reklam kampanyaları ile desteklenmektedir. Dizilerin sinema filmleri televizyon kanalları tarafından desteklenmekte dolayısıyla hem dizinin hem de sinema filminin reklamı kanal tarafından sağlanmaktadır.

¹⁷⁶ Monaco, s.405

¹⁷⁷ Monaco, s. 37

2.3.1 Geri Dönen Arketip Anlatılar

*"Her ne olursa olsun, kurmaca yapıtlar okumaktan vazgeçmeyeceğiz,
çünkü onlarda yaşamımıza bir anlam verecek formülü aramaktayız.
Sonuçta, yaşamımız süresince, bize neden dünyaya geldiğimizi
ve yaşadığımızı söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindeyiz.
Kimi zaman kozmik bir öykü arıyoruz, evrenin öyküsünü,
kimi zaman da kendi bireysel öykümüzü.
Kimi zaman kendi bireysel öykümüzü evrenin
öyküsüyle karşılaştırmayı umuyoruz."*

Umberto ECO

Arketip Carl Gustav Jung'un literatüre kazandırdığı bir kavramdır. Arketipler, evrensel bilginin sembolik verileridir. Kendini edebiyatta, mitlerde, sanatın her dalında sembollerle gösteren ana örneklemelerdir. Jung'un psikanalitik kuramları sanatı birçok alanda etkilemiş ve edebiyatta ve diğer anlatı biçimlerinde referans kaynağı olmuştur. Jung'a göre arketipler sadece ilkel semboller değil aynı zamanda özellikle haz ve kayıp gibi duygularla ortaya çıkan bilinç ve bilinç dışı deneyimlerine cevap veren figürlerdir.¹⁷⁸ Arketipler "temel düşüncelerdir". İlk imajlar ve bütün insanların ilişki kurabilecekleri önemli bilinçdışı figürlerdir. Yaşadığımız dünyayı anlamlandırmak için arketiplere ihtiyaç duyarız. Yaşamı, insanlığın geçmiş yaşantılarında belirlenmiş kodlarla yaşamak ve bunu sorgulamadan kabullenmek eğilimi olan insan geçmişten gelen bir kültür geleneğine sahiptir. Örneğin karanlık insana korku verir, bilge adam filmlerde sakallı ve flu görüntülerle karşımıza çıkar. Jung'un bu noktada tartıştığı basitçe bütün insanların kişisel deneyimlerine bakmasızın, evrensel insani meselelerle bağlantılı ortak ilişkileri paylaştığıdır.

"Bütün insanların anne ve babası vardır, herkes kendi kişiliği içindeki çatışmalarla yüzyüze gelir ve bütün insanlar toplum içinde gelişir dolayısıyla intibak sağlarken kimlik krizi ile karşılaşır. Masalda, mitte, edebiyatta, sanatta ve sinemada ifade edilen arketipler bu evrensel konuları temsil eder. Kolektif bilinçdışı basitçe bu arketipleri bilinçdışı

¹⁷⁸ Charles Harrison, "Paul Wood, Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas", USA: Blackwell Publishing, 2003 s. 378

bir düzeyde anlama ve paylaşmaya yönelik temel insan eğilimidir. Filmlerdeki arketipler, oyuncular olabilir. Onları tanımlayan olay örgülerinin ötesine geçen karakter tipleri ve temalardır. Bu arketipler evrensel olarak karşılığı olan psikolojik sorunların ve figürlerin temsilleridir. Her ne kadar arketiplerin fiziksel görünüşleri değişecekse de, arketipler ardındaki sembolizm binlerce yıldır aynı olmuştur ve her zaman da aynı kalacaktır.”¹⁷⁹

Anlatıların da arketipleri bulunmaktadır. Örneğin Propp Rus masallarını incelediği çalışmasında bu masalların arketipini bulmuş ve diğer tüm masalların bundan ürediğini ortaya çıkarmıştır.¹⁸⁰ Propp daha sonra masal geliştirmek ve yazabilmek için 31 anahtar koda ihtiyaç olduğunu açıklar. Freud ve Jung’dan fazlasıyla esinlenen Rus Biçim bilimci Propp, Masalın Biçim Bilimi adlı eserinde hem karakter hem de öykülerin arketipini çıkarmaktadır. Anlatı metinleri inceleme kapsamına almanın temellerini atan Propp, eserinde her ne kadar farklı sayıda karakter ve durum olduğu görülse de aslında masalların türediği tek bir nokta olduğunun altını çizmiştir. Propp, birinci bölümden incelenen 7 karakter türüyle ilgili şu çözümlemeyi yapmaktadır.

Bu 7 karakterin işlevlerini saptayan Propp, aşağıdaki çözümlemeyi yapar:¹⁸¹

1. Kral, bir yiğite, bir kartal verir. Kartal, yiğiti, başka bir krallığa götürür.
2. Büyükbaba, Suçenko’ya bir at verir. At, Suçenko’yu başka bir krallığa götürür.
3. Bir büyücü, İvan’a bir kayık verir. Kayık, İvan’ı başka bir krallığa götürür.
4. Kraliçe, İvan’a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iriyarı adamlar İvan’ı başka bir krallığa götürürler.

Bu işlevlerin kimi değişkendir kimi değişmezdir. Ancak ortaya çıkan sonuç çoğunlukla benzer durumların benzer sonuçları oluşturduğudur. Bu da, masalları, kişilerin işlevlerinden kalkarak incelememizi sağlar. 31 eyleme göre hareket ederler. Dolayısıyla her masal birbirine benzer özellikler gösterir.¹⁸²

¹⁷⁹ Indick, s.106

¹⁸⁰ Michael J. Toolan, “**Narrative: A Critical Linguistic Introduction**”, USA: Routledge, 2001, s.17-18

¹⁸¹ Propp, s. 37-39

¹⁸² Robert Scholes, “**Structuralism in Literature**”, UK: Yale University Press, 1974, s. 63-64

1. Uzaklaşma,
2. Yasaklama,
3. Yasağı çiğneme,
4. Soruşturma,
5. Bilgi Toplama,
6. Aldatma,
7. Suça Katılma,
8. Kötülük,
9. Aracılık,
10. Karşıt Eylemin Başlangıcı,
11. Gidiş,
12. Bağışcının İlk İşlevi,
13. Kahramanın Tepkisi,
14. Büyülü Nesnenin Alınması,
15. İki Krallık Arasında Yolculuk,
16. Çatışma,
17. Özel İşaret,
18. Zafer,
19. Giderme,
20. Geri Dönüş,
21. İzleme,
23. Kimliğini Gizleyerek Gelme,
24. Asılsız Savlar,
25. Güç İş,
26. Güç İş Yerine Getirme,
27. Tanınma,
28. Ortaya Çıkarma,
29. Biçim Değiştirme,
30. Cezalandırma,
31. Evlenme

Todorov öykülerin olay örgüsünü ortak bir şekilde inceler. Propp'tan hareketle Todorov'un da yaptığı olay örgüsünde bir arketip yaratma çabasıdır. Oluşturduğu şemaya göre;

X bir yasayı çiğniyor.

Y, X'i cezalandırmalıdır.

X cezadan kurtulmaya çalışıyor.

Y bir yasayı çiğniyor.

Y, X'in yasayı çiğnemediğine inanıyor.

Y, X'i cezalandırmıyor.

Yazın kuramcısı, eleştirmeni, denemecisi Todorov, yukarıdaki şekildeki her bir maddeyi asıl kabul eder. Bunlar Propp'un değişebilir öğelerine benzemez. Her bir maddeye önerme adını verir ve önermeler hem karakterlerle hem de işlevleri ile ilgilidir.¹⁸³

Joseph Campbell da aynı olmasa da benzer bir çalışma içine girmiştir. Campbell, Kahramanın Yolculuğu kitabında bu defa karakterin arketipini ortaya koyar. Propp'un masalda gerçekleştirdiğini mitlerde ortaya çıkarmaya çalışır. Campbell, monomit adını verdiği bir ortak payda belirler. Buna göre bir kahramanın macerasına atıldığı zamandan başlayarak, yaşadığı süreç ve yolculuğun sona erışı olmak üzere 3 ana “önerme” ve 17 “işlev” belirler. Tüm bu belirlenen özelliklerin dünyadaki tüm mitleri oluşturduğunu savunur.¹⁸⁴

Melodram anlatıları da Türk toplumunun arketipleri olmuştur. Sinemada ilk olarak melodram anlatıları ile karşılaşan izleyici bu anlatı tipinin kodlarını çözmekte zorlanmaz ve kendini her yeni anlatıya kolayca adapte edebilir. Örneğin televizyon programlarının yaz dolayısıyla tatile girmesinin ardından, sadece yaz süresince

¹⁸³ Tzvetan Todorov, “**Anlatı Türünde Yapısal Analiz**”, çev. Bülent Aksoy, Birikim Dergisi, Yapısalcılık Özel Sayısı, sayı: 28-29, Haziran-Temmuz 1977, s. 87-92

¹⁸⁴ Campbell, s.30-45

gösterilebilecek yeni programlar tasarlanmış ve yazlık dizilerde bu örneklerin başında yer almıştır. Kanal D’de başlayan “Zoraki Koca” isimli televizyon dizisi, yine televizyon ekranlarında sıkça gösterilen 1972 yapımı ”Tatlı Dillim” filminin türevidir. 09.07.2007 tarihinde farklı iki kanalda aynı anda yayınlanan bu film ve dizi izleyiciye aynı anlatının 35 yılda nasıl bir değişimle izleyiciye ulaştığının kanıtı gibidir. İki anlatı arasında ortalama izleyici için olan fark çok az dikkati çekmektedir. Ertem Eğilmez’in “Tatlı Dillim” filminde bir basketbol takımında oynayan Ferit, takımının kampı için köye gider. Orada köy öğretmeni Emine’ye aşık olur. Emine önceleri Ferit’e yüz vermez ancak sonunda Ferit onu evlenmeye razı eder. Çift köyde evlenir ancak düğünden 3 gün sonra İstanbul’dan arkadaşları Ferit’i ziyarete gelir ve onu final maçı için tekrar İstanbul’a götürmeyi ikna eder. Sadece haftasonu için İstanbul’a giden Ferit birkaç hafta geri dönmeyince, Emine kocasının peşinden İstanbul’a gider. Ferit, Emine’ye ailesinin öldüğünü söylemiştir. Ancak aslında zengin bir ailenin oğludur ve Tıp Fakültesi’ni bitirmiştir. Emine, tesadüfen avukat olan Ferit’in babasına gider ve babası ile beraber ona bir oyun oynamaya karar verirler. Emine, ikiz kardeş Mine olarak, şehre uyum sağlamış, modayı takip eden bir genç kadın olarak Ferit’in karşısına çıkar ve Ferit genç kadına aşık olur. Dizi filmde ise, şımarık zengin gencinin adı Ömer’dir. Ömer’in, Ferit gibi başka insanlara faydası olacağı bir mesleği yoktur. Zira, artık önemli olan sadece daha çok para kazanabilmektir. Sahip oldukları aile holdinginin tek varisi olan Ömer, bir arazi sorununu çözmek için Kaz Dağları’na gönderilir. O da bunu fırsat bilerek arkadaşlarını da yanına alıp gider. Başlangıçta dizideki olay örgüsünün filmde farkı filmde Ferit’in doktor olmasıdır. Ömer ise bir işletmecidir. Ömer’in Ayşe’ye kur yapma nedeni ise arkadaşları ile girdiği iddiadır. İddianın sadece maddi bir karşılığı olması ise manidardır. Ömer kaybederse spor arabasını arkadaşlarına verecektir, kazanırsa ise iki arkadaşı Ömer’in yanında 1 yıl asgari ücretle çalışacaktır.

2.3.2 Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam’ı Yerli Dramalarla Hatırlamak

“Bir İstanbul Masalı” ve “Hırsız Polis” gibi dizilerin senaryo yazarı Gaye Boralıoğlu kendisi ile yapılan bir söyleşide televizyonda yayınlanan dizilerle ilgili şunları söylemişti:

Basit ama etkili bir dünya...Melodramlar çocuksudur, masalsıdır. Ciddi akıl oyunları gerektirmeyen, daha çok duygularımızla anlayabileceğimiz. Kökenleri çocukluğumuza uzanan...Neden sonuç ilişkilerinden çok, tesadüflerin ve kaderin ördüğü bir hikaye yapısı üzerinde şekillenen melodramların kahramanları ya meleksidir ya da şeytani. Karakterler öylesine tek boyutlu, olaylar öylesine nettir ve aslında hikayenin devamı öylesine belirgindir ki; izleyici gönül rahatlığıyla artık ihtiyacı kalmadığı için aklını geri çeker, duygularını ön plana çıkarır ve sonunda herkes ağlar.”¹⁸⁵

Yeşilçam melodramları özünde sinemadan çok televizyona uygundu. Bu filmlerde karakterler melodram anlatım kipinin özelliği olarak tek boyutluydu, kişiler hareketlerinde bilinçli değildi. Öyküler siyah ya da beyaz olayları anlatır. Anlatı her zaman yüzeyseldir. Ancak televizyon anlatısı da çoğu zaman bu yüzeysellikte süreklilik kazanır. Daha öncede belirtildiği üzere televizyon ne kadar izlendiğinden çok ne kadar açık kaldığı ile devamlılığını sağlayan bir araçtır. Dolayısıyla televizyonun açık kalması için izleyenleri sıkmayan ancak duygulandırabilen, izleyenlerin yapamadıklarının ekranda yapılabildiğini göreceği, kendine küçüklüğünden beri anlatılan masalları dinlerkenki güvende hissedeceği öyküler anlatılır. Bu anlatılar sürekli. Leyla ile Mecnun’dan beri sanatın türlü araçları ile dinleyene, okuyana, izleyene ulaşır.

Sarıkartal, melodram anlatısının izleyici üzerinde yaratabileceği olumlu etkilerden de bahseder. Melodramlar sık sık klişelere başvurur. Belli durumlar belli şekilde sonuçlanır. Erkek ya da kadın kahramanın ne diyeceği ne yapacağı önceden tahmin edilir. Çetin Sarıkartal, bu klişelerin aydınlatıcı olabileceğini ve toplumların bu klişelerden bir şeyler öğrenebileceklerini söyler.¹⁸⁶

Melodram anlatıları sadece Yeşilçam’dan televizyon dizilerine bir akış göstermez. Ancak televizyon dizilerinin neden 90’ların sonundan sonra ortaya çıkarak 2000’li yıllarla beraber bir ivme kazandığı, Yeşilçam filmlerinin öykülerini ve film isimlerini kullandığı tartışma konusudur. Bu durumun çeşitli nedenleri bulunmaktadır.

¹⁸⁵ Nokta Dergisi, Filiz Taylan, “Kurtlar Vadisi’nin Panzehiri Yeşilçam Melodramları”, 5-11 Nisan 2007, Yıl:1, Sayı:23, s.52

¹⁸⁶ Sarıkartal, s.52

Modernleştirmeci Türkler modernleşmeyi Batılılaşmayla, Avrupa uygarlığında yer edinmekle özdeşleştirmişlerdir. Modernlik onların kavrayışında bütünsel bir projeydi: Avrupa'yı modern kılan kültürel boyutların tümünü kucaklayıp içselleştiren bir proje.¹⁸⁷ Tepeden inmecili modernleşme ile birlikte 2. dünya savaşından sonra Türkiye'nin devlet eliti, Amerikan hegemonyasındaki blok içinde yer alma çabalarının etkisiyle ekonomik liberalizmi benimsemeye razı edildi. Ulusal kalkınmacılık ekonomik vaatlerini başarıyla gerçekleştirdi. 1980'li yıllara kadar çevre ekonomilerinde olduğu gibi Türkiye'de de dikkate değer bir kalkınma, ulusal ekonomik bütünleşme, kentleşme ve refah düzeyinde artış görüldü.¹⁸⁸ 1990'lı yıllarda ise Türkiye Batılılaşma hedeflerinin açıkça ilan edildiği, Avrupa'daki çeşitli örgütlerle, özellikle Avrupa Birliği dönüm noktasına varmıştır.¹⁸⁹

1990'larda çok para kazanma kavramı 80'lerdeki anlamını değiştiriyor ve toplum içinde saygın ve seçkin olmanın tek ölçütü olmaktan çıkıyordu. Toplumda kültürel, entelektüel izler bırakma, saygın görünüm kazanma, artık 90'ların liberalleri için vazgeçilmezdi. 1990'lardaki kültürde "kent" kavramı yerine, kavram olarak kentselliğin damga vurduğu bir kültürdü. Küresel şehrin sembolik ve kültürel alanlarında boy gösteren şehrin yeni aktörleri, yeni bir elit sınıf tarih sahnesindeydi. Bu yeni elit, üretim süreci açısından ayrıcalıklı bir konuma sahipti, yeniliklere açıktı ancak açık olduğu kadar da para kaybeme korkusu nedeniyle muhafazakardı. Toplumsal yaşam 1990'larda hızla değişiyor, kavramlar eskiyor, yeni adlandırmalar sınıflandırmalar yapılıyordu. Bu yıllarda life-style hayat tarzını benimseyen yeni elit modernleşmenin hedefini Amerikan modeli olarak koymuştu.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Çağlar Keyder, "**1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu**", Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik" editörler: Sibel Bozdoğan – Reşat Kasaba, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.31.

¹⁸⁸ Keyder, s.32-33

¹⁸⁹ Keyder, s.40

¹⁹⁰ Artun Avcı, "**Mahalle Mizahından Metropol Yaşam Tarzına**", Kültürel Üretim Alanları Renkli Atlas, derleyen Nurçay Türkoğlu, İstanbul:Babil Yayınları, 2004, s. 193-204

İrfan Erdoğan 1990'lı yılların popüler kültürünü eleştirirken “yeni modernler”den de bahsetmektedir.¹⁹¹

Burun kemiklerini kıran kokular süren, Levy's giyen, popüler Rock dinleyen, duru sabunuyla tertemiz bir çevreye kavuşan, Coca Colayla midesini ıslatırken Marlboro'sundan sükseli sükseli çekişler yapanın modernliği ve ileriliği, ulus içi ve uluslararası büyük sermayelerin materyal ve ideolojik çıkarlarıyla çakışan bir modernlik ve ileriliktir: Kendinin sahip olmadığına, tüketim ve imgesel yollarla sahiplik taslayanın modernliği ve ileriliği.. Daha kötüsü, modern tüketim kölelerinin bu yolla kendi gibi yapmayanlara karşı üstünlük taslayan, kölelerin birbirine karşı psikolojik egemenlik taslayışıdır: Popüler Fenerbahçe yenmiş ve Fenerbahçe'nin egemen imajıyla ıslananlar Fenerbahçeyi tutmayanlar karşı tavırlar koyarak zevk çıkarıyorlar; Kendini efendi sanan kölenin zincirini gül bahçesi sanıp sulayışı.

1960'lı yılların Türkiye'si ise korumacı önlemlerle gerçekleşen, sanayi burjuvazisi ve aydın bürokrat kesimlerin desteklediği planlı sanayileşmenin hakim olduğu bir ekonomi politika ile yönetilmişti. Bu yıllarla beraber gelen hızlı sanayileşme ve kentleşme, kentsel alanlarda nüfus oranlarının giderek yükselmesine, popülist iktisat politikaları ve kalkınmacı model de kentlerdeki nüfusun artmasına neden olmaktaydı. 1950 yılında Demokrat Parti'nin yönetime gelmesiyle anlam kazanan ve kesintilerle sürdürülebilen çok partili dönem, Türkiye'de siyasetin olağan dışı gücü ordu ile 1960 darbesini gerçekleştirmiş ve bu tarihten itibaren 1980'li yıllara kadar Türkiye'de ne batılı anlamda demokrasi ne de Latin Amerika ülkelerinde yaşanan türden uzun süreli askeri diktatörlükler yaşanmıştır. 1960'lı yıllarla başlayan sürece bir ad verilmek istenirse bu dönemin adı “1961 Demokrasisi” olabilir.¹⁹² 1961 anayasası, 1960 hükümet darbesinden sonra hazırlanarak 9 Temmuz 1961'de kabul edilmiş, ve bu yeni anayasa ile 1924 Anayasası'nı yürürlükten kaldırılmıştır. 1961 Anayasası, 27 Mayıs askeri müdahalesinin ardından, 37 yıllık bir dönemde gelişen politik yaşamın ve özellikle de çok partili siyasi ortamın ihtiyaçlarına daha iyi cevap verebilecek bir anayasaya gerek olduğu düşünülmüştür. 1961 Anayasası 27 Mayıs 1960 öncesi döneme karşı bir tepki anayasası özelliğini taşımaktadır ve 1961 Anayasası, demokratikleşme

¹⁹¹ İrfan Erdoğan, **Popüler Kültür ve Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele**, <http://incelemeler.blogspot.com/2006/10/popler-kltr.html>, 21 Ekim 2006, Erişim Tarihi: Ekim 2007

¹⁹² Hikmet Özdemir, Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye Ansiklopedisi, yayın yönetmeni Sina Akşin, 4. cilt, İstanbul: Cem Yayınevi Kültür Dizisi, s. 191-192

açısından çok büyük bir adım olmuştur.¹⁹³ 1960'lı yıllar bu yeni anayasa ile, ülkenin toplumsal geleceğinden 'daha umutlu olunan' günleri hatırlatmaktadır.

1960'lı yıllar sanayide İthal İkame Yılları olarak anılmaktadır. 1963 yılında Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (1963-1967) hazırlanmıştır. Bu dönemde, ülkenin ekonomik kalkınması için özel sektörün bütün yatırımları tek başına yürütemeyeceği ve bu nedenle devletin ekonomik alanda daha etkin bir rol oynaması gerektiği düşüncesi kabul görmekteydi. Ancak, devlet bunu özel sektörü engellemeyecek şekilde belirli alanlarda yatırım yaparak gerçekleştirmeliydi. İşte bütün bunların gerçekleştirilmesi ancak planlı bir ekonomik politika ile mümkün olacaktı.¹⁹⁴

1960-1980 yılları arasında hükümetler çalışan tüm kesimlerin gelirlerini artırıcı politikalar uygulamış ve bu yolla işçi, köylü, memur ve çiftçi gibi kesimlerin tüketim potansiyelini artırarak yerli sanayicinin her türlü malı satabileceği geniş bir iç Pazar oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayrıca devletin çeşitli tarım ürünlerine uyguladığı taban fiyat politikalarıyla kırsal kesimin gelir düzeyi korunmuş ve bu yolla yerli sanayicinin pazar problemi çekmemesine çalışılmıştır. Bu arada sanayi üretiminin milli gelir içersindeki payı sürekli olarak artmaya başlamış ve büyük kentlerde yüksek teknoloji uygulayan ağır sanayi kuruluşları birer birer ortaya çıkmıştır. 1960-1980 yılları Türkiye'de önemli toplumsal ve ekonomik değişimleri beraberinde getirmiştir. Kırdan kente doğru olan göçün artarak devam etmesi, gecekondulaşma ve sanayideki gelişmelere paralel olarak işçi sınıfının önemli bir toplumsal kesim olarak ortaya çıkması bu değişimlere örnek olarak verilebilir. Gerçekten de, 1960 yılından sonra işçi sınıfı güçlü ve örgütlü bir toplumsal kesim olarak Türkiye'nin toplumsal değişim dinamiklerini etkileyen en önemli toplumsal kesimlerden biri haline gelmiştir. Kırdan kentte doğru olan göçün artarak devam etmesi kentlerde yaşayan nüfusun sürekli artmasına neden olmuştur.¹⁹⁵

1960'lı yıllarla 1990'lı yılların karşılaştırılması yapıldığında ortak noktaların bu dönemlerde yaşanan toplumsal dönüşümlerle beraber kişilerin özlemlerinin aynı şekilde şekillenmesi olduğu söylenilebilir. 60'lı yıllarda Batı'ya yeni açılmaya başlayan, 50'li yıllardaki Demokrat Parti iktidarının serbest piyasa ekonomisinin kurallarının işlemeye başlaması ile gelir dağılımındaki dengesizliklerin ortaya çıkmaya başlaması,

¹⁹³ Türkiye Cumhuriyeti 1961 Anayasası, http://tr.wikipedia.org/wiki/1961_Anayasası%C4%B1, Erişim Tarihi, Ekim 2007

¹⁹⁴ Türkiye'deki Sosyal ve Ekonomik Gelişmeler, Ünite 9, <http://www.aof.edu.tr/kitap/ioltp/1269/unite09.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

¹⁹⁵ Türkiye'deki Sosyal ve Ekonomik Gelişmeler, Ünite 9, <http://www.aof.edu.tr/kitap/ioltp/1269/unite09.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

zengin-fakir ikileminin derinleşmesi, 90'lı yıllara gelindiğinde hala çözülmemiş bir sorun olarak varlığını sürdürmektedir. İki dönem içinde ortak olan film ya da dizilerle anlatılan idealize edilmiş yaşamların gerçek yaşamdan çok uzak oluşudur. Ve ortak bir başka özellik ise modernizmin herşeyi ve herkesi sınıflandıran anlayışıdır. Melodramlara, melodramların iyi ve kötüyü sınıflandırarak kalın çizgilerle birbirinden ayırması, izleyicilerin bu anlatılara güven duymasına yol açabilmektedir.

1996 yılında çevrilen Eşkiya filminin yerli filmleri tekrar canlandırması nedenlerden biri olarak sayılabilir. Eşkiya filminin Türk Sineması'nın en çok hasılat yapan filmi olması¹⁹⁶ nedeniyle izleyiciler yerli sinema izlemek için yeniden heves göstermişler ve televizyon yapımcıları da sinemada seyredilen yerli filmlerin bir benzerini televizyonda izlenen yerli dramalar olarak tasarlamışlardır.¹⁹⁷ Bu varsayım 1998 yılında yayına başlayan ve yerli dramalar öncüllük ettiği söylenebilen yerli drama İkinci Bahar'ın başrol oyuncusunun Eşkiya filmi ile yeniden yıldızı parlamış Şener Şen'e verilmesi ile desteklenebilir. Ardından çekilen Asmalı Konak dramasında ise öykü Eşkiya filmindeki gibi Güney Doğu Anadolu'da geçmektedir.

Susurluk Skandalı veya Susurluk Kazası¹⁹⁸ olarak bilinen hadisenin Türkiye'nin şeffaflaşma döneminin başlangıcı olarak düşünülebilecek olması ve modern hayatın

¹⁹⁶ "Eşkiya 86 Yılın Gişe Rekortmeni", <http://dosyalar.hurriyet.com.tr/sanat/sinema/hasilat.htm>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

¹⁹⁷ Eşkiya filmi 1996-1997 yılındaki gösteriminde 2,5 milyon izleyiciye ulaşmıştır.

¹⁹⁸ Susurluk Skandalı veya Susurluk Kazası, 3 Kasım 1996'da saat 19.25 sularında Balıkesir-Bursa karayolunda Susurluk ilçesi Çatalceviz mevkiinde meydana gelen trafik kazası sonucu, yasadışı polis-mafya-aşiret ilişkilerinin ortaya çıkması ile patlak veren skandal. Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en önemli skandallarındandır.

Kazanın ardından kamuoyu, "devlet, siyaset, mafya" üçgeninde yasadışı ilişkilerin ortaya çıkartılmasını talep etti. "Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık" ismi verilen sivil toplum eylemleriyle ve medyanın desteği ile üstü örtülen ilişkilerin ve faaliyetlerin açıklanmasını talep etti. DYP Şanlıurfa milletvekili Sedat Edip Bucak, İstanbul Kemalettin Eröge Polis Okulu Müdürü Hüseyin Kocadağ, Mehmet Özbay sahte kimlikli Abdullah Çatlı ile 1970 doğumlu Gonca Us, 1 Kasım 1996 günü akşam saatlerinde Kuşadası Onura Otel'e gelmişlerdir. Bucak'a ait 06 AC 600 plakalı Mercedes marka otomobille Hüseyin Kocadağ yönetiminde İstanbul'a gitmek üzere yola çıkan grup, 3 Kasım 1996 günü saat 19.25 sularında Susurluk ilçesi Çatalceviz mevkiinde benzin istasyonundan yola çıkan Hasan Gökçe yönetimindeki 20 RC 721 plakalı kamyonu çarparak trafik kazası yapmıştır. Bu kaza, habercilik literatürüne "Susurluk Skandalı" veya "Susurluk Kazası" olarak geçmiştir. Kazada, Mercedes'i kullanan Hüseyin Kocadağ, üzerinde Mehmet Özbay sahte kimliği bulunan, kırmızı bültenle aranan katliam sanığı Abdullah Çatlı ve Melahat Özbay sahte kimlikli, sevgilisi Gonca Us ölmüş, DYP Şanlıurfa Milletvekili Sedat Bucak yaralı olarak kurtulmuştur. Olay sonrası DGM Sedat Edip Bucak hakkında soruşturma açmış ve hakkında 2 yıl hapis cezası istenmiştir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Susurluk_Skandalı), Erişim 01.07.07

gerilim ve endişe dolu gündelik hayatında rutinleşmiş tüm eylemlerin kişilere güven verdiği yaklaşımı ile ilişkilendirilmesi sayılabilecek nedenlerden bir tanesi olarak düşünülebilir.

21 Şubat 2001 yılı ekonomik krizi ise yine zengin ve fakir ayrımını keskinleştirmiş, ekonomik toplumsal sınıfları acımasızca sivriltilmişti. Cumhuriyet tarihinin en büyük ekonomik krizlerinden olan 2001 ekonomik krizinin ardından binlerce kişi işsiz kalmış, küçük işletme sahiplerinin çoğu işyerlerini kaybetmiş ve maaşlı kişilerin maaşında ciddi oranda düşüş yaşanmıştır.¹⁹⁹ Toplumun aktüel durumundan kaynaklanan böyle bir çelişkiden de elbette popüleriteyi yakalayacak görkemli trajediler kurgulanabilir. Televizyonun söz konusu yerli dramalarla yaptığı şey de budur. Yeşilçam sinemasının “zengin kız fakir oğlan” ya da tam tersi durumları işleyen klasik hikâyeleri de zaten içinde çalkalanıp durduğumuz bu değişken ve tekinsiz hayatın özlediğimiz / özendiğimiz yaşama biçimini bir gün bize de verebileceğini düşündüren, bir taraftan ‘erdemli yoksulluk’ öğretisiyle hayat karşısındaki sarsıntılarımızı azaltırken bir taraftan da böyle bir düşü her daim diri tutan bir şeydi. Bu sinemanın bireyde sisteme bağlılık duygusu yaratan ideolojik bir yönü olduğuna dair tespitler de zaten hep bu nedenle dile getirilmiştir.²⁰⁰

Zengin-fakir aşkı teması halk edebiyatından beridir sık kullanılan bir temadır. İnsanlara bilinç kazandırmak, özgürleştirmek yerine onlara hoşça vakit geçirtmeyi ilke edinmiş melodram filmleri sınıf atlama özlemini ayakta tutar. Doğaldır ki Yeşilçam filmlerinde ki o saflık duygusu o filmlerin üretildiği yılların da ruhunu taşıyor. İdeallerin ölmediği, öznenin parçalanmadığı, üretim ilişkilerinde eşitlik ilkesinin ön

¹⁹⁹ Milli Güvenlik Kurulu'nda Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer ile Başbakan Bülent Ecevit arasında yaşanan gerginlik, Cumhuriyet tarihinin en büyük ekonomik krizinin patlamasına yol açtı. 21 Şubat 2001 krizi, kamuoyunda "Kara Çarşamba" olarak adlandırıldı. Kriz, 14 aydan bu yana izlenen sıkı para politikasında önemli revizyona neden oldu. Hükümet, "dalgalı kur" politikasına geçme kararı aldı. Krizin etkileri uzun süre devam etti. Binlerce kişi işsiz kaldı, çok sayıda işyeri kapandı.

21 Şubat'ta gecelik faizler yüzde 7500 ile "tarihi yükseliş", İMKB de yüzde 18.1 ile "tarihi düşüş" yaşayınca, öğleden sonra "kriz zirvesi" toplandı. Yaklaşık 13 saat süren zirvede, 9 Aralık 1999'da ilan edilen "kur çıpası" yerine, "dalgalı kur" sistemine geçilmesi benimsendi.

(<http://www.belgenet.com/eko/21subat01.html>) Erişim 01.07.07

²⁰⁰ Göksel Aymaz, “İnsanlık tragedyası yerine GÖSTERİ TOPLUMU”, Yeşilçamdan Beyazcama, haz. Çağdaş Günerbüyük, Ulaş Emre, Evrensel Gazetesi, 02.01.2006.

planda olduğu, sözün değeri olması, anlamsız bir nedenin olmadığı ve hayatın bu kadar karmaşıya ve kaosa bulaşmadığı zamanlar o filmlerin doğasını oluşturuyordu.²⁰¹

Melodramın kendini Yeşilçam’dan sonra televizyon dizilerinde de tekrar etmesinin bir çok nedeni vardır. Bu nedenler şöyle sıralanabilir:

1. Yeşilçam anlatısı melodramdır. Melodram izleyicinin alışık olduğu bir anlatım kipidir. Dolayısıyla izleyen televizyon dizisini seyretmeye başladığında alışıldık bir anlatı yapısı ile karşılaşır. İzleyeni yeni bir program iformu ile televizyonun karşısına çekmek isteyen yapımcı için risksidir. Melodram anlatı kipindeki olay örgüsü arketipleşmiş bir olay örgüsü, karakter davranışları ve karakterin “kahraman”ın yol izlediği arketipleşmiş bir yol izleğidir.
2. Yeşilçam anlatısıyla oluşan monomit yapı yerli dramalarda kendini göstermiştir.
3. Yerli dramalar popüler kültürdeki “kalıntısai olan” ile ilişkilendirilebilir. Williams herhangi bir kültürde geçmişin izlerine rastlanabilineceğini söylemekteydi. Ancak geçmişe yönelik olan izlerin çağdaş kültürde değerlendirilmeleri oldukça farklı da olabilmektedir. Kalıntısai (residual) tanımı gereği geçmişte oluşana verilen addır. Eğer bir süreç bütünüyle geçmişin bir ögesi olarak kabul edilir ve özel bir biçimde yeniden incelenir, ve bilinçli olarak yeniden canlandırılırsa Williams bunu arkaik olarak adlandırmaktadır. Bu noktada Yeşilçam filmlerini tümüyle geçmişte oluşan ve geçmişe ait olan anlamında değerlendirmek mümkün olmayacaktır. Kalıntısai olan Yeşilçam’ın melodramatik anlatıları, geçmişte oluşmuştur ancak hala bugün kültürel süreçte sadece geçmişin bir ögesi olarak

²⁰¹ Ertekin Akpınar, “Söz kirlenince hayat da kirlendi”, Yeşilçamdan Beyazcama, haz. Çağdaş Günerbüyük, Ulaş Emre, Evrensel Gazetesi, 02.01.2006

değil bugünün bir ögesi olarak da varlığını sürdürmektedir. Başka bir deyişle toplumun tarihin bir döneminde ürettiği anlamlar ve değerler, belki de –anlatılar- yeniden üretilebilir, yaşanabilir, deneyimlenebilir ve uygulanabilir. Bu modern estetiğin de başlıca kurallarından biridir.

4. Yeşilçam anlatısı, tanıdık ve bildik bir anlatı olduğundan seyirci televizyon dizisiyle karşılaştığında artık edilgen değil etkindir. Bir çok seyirci hem seyrederek, hem seyrettiğini beğenmez. Ancak önemli olan şudur ki izleyen kendinde izlediği anlatıyı eleştirmek yetisini görür. Kendine anlatılan ve anlatmanın yolu için seçilen yeni değildir. Bu nedenle eleştirdiğinde bilmediği işe karışmış olmaz bilakis buna karışmayı kendinde hak olarak görebilir. Bu da izleyene kendini iyi hissettirir.
5. İzleyeni yeniden ekran başına çeken aslında toplumsal yapıdaki çarpıklıkların ta kendisidir. Gündelik hayatta karşılaştığı acıları dindirme yolunu bilinçli seçemeyen ve ekranda yine kendi gibi “başaramayanları” izleyerek rahatlayan izleyici aynı zamanda kendi duygularını kendinden daha rahat ifade edebilen ve belki de yapmak istediklerini ekranda kendi adına yapan birini görmekten haz duyar.
6. Yeşilçam sineması aynı zamanda bir sosyalleşme ajanı olarak görev yapıyordu. Televizyon dizileri çoğu zaman içerik olarak olmasa da deneyim olarak sözde bir toplumsal kenetlenmenin yolunu açtı. Kadınlar beraber ağlayıp beraber gülmeyi ve kimseyi incitmeden rahatça dizi karakterlerinin dedikodusunu yapmayı sevdiler.
7. Gündelik sıkıntılardan kurtulmak için ekran karşısına geçen izleyici Yeşilçam sinemasını ucuz ve kolay ulaşılabilir olduğu için mahalle sinemalarında seyretti. Bugün sinema pahalı bir eğlence aracı ancak televizyonu olan ev sayısı oldukça fazla.
8. Yeşilçam’da da bugünün televizyon dizilerinde de izleyici gündelik hayatın meta bombardımanından bunaldığından

ağlayarak deşarj olmak ve ağlayışını bu sefer tamamen duygusal nedenlere bağlamak istedi. Aynı zamanda başka birinin acısına ağlayabildiğini gören izleyicinin vicdanı rahatladı, acıları paylaşabildiği için sevindi, gündelik hayatta melodramdaki kadar ağdalı zorluklara göğüs germek zorunda kalmadığı için daha da çok sevindi.

9. Propp'un masalları, Campell'in mit incelemeleri ve Todorov'un anlatı şeması, Yeşilçam filmlerine uyarlandığında ortaya çıkan tablo aşağıdaki gibidir:

A ile B bir düzene sahip.

A bir kötülükle tanışıyor.

A'nın düzeni bozuluyor.

B'nin düzeni bozuluyor.

A ile B uzaklaşıyor.

A'nın düzenine kavuşması için bir serüven başlıyor.

A, B'nin düzeninin bozulduğundan habersiz.

B, A'ya kimliğini saklayarak geliyor.

Kötülük cezalandırılıyor.

A ile B eskisi ile aynı olmayan yeni bir düzen kuruyor.

10. Yeşilçam filmlerinde diyaloglar önem taşımaktaydı. İzleyici diyalog odaklı bir film seyretmeyi benimsedi, kendini görsel simgeleri çözmek için uğraşmaya hazır hissetmedi. Teknik olarak Yeşilçam filmleri ile kıyaslanmayacak ölçüde estetik öğeler içeren yerli dramalarda Yeşilçam filmleri'nden aldığı bayrakla diyaloglara önem verdi.

11. Yeşilçam filmlerinin en belirgin özellikleri film müzikleri idi. Film müzikleri filmlerin dışında film adına bir pazar yaratmaktaydı. Zamanın popüler kültür öğelerinin neredeyse tümü bu film ve filmlerin müzikleri ile ilgiliydi. Yeşilçam'ın altın 1970'li yılların ortalarına kadar devam eden parlak

döneminin ardından Türk Filmleri'nin sadece bir kısmı film müzikleri ile anıldı. Yerli dramaların ortaya çıkışının ardından dizi müzikleri aynı Yeşilçam'daki gibi filmin ne hakkında olduğu, nasıl sonlanacağı gibi ipuçları verdi ve dizilerin soundtrack albümleri satışa çıkarıldı.

12. Yeşilçam'daki gibi televizyon dizilerine de yıldız oyuncular damgasını vurdu. Dönemin tahtlarından yıllarca inmeyen yıldız oyuncularının yerini bir parlayıp bir sönen “yıldızcık” oyuncular aldı. Ancak bu “yıldız”cık oyuncular da etrafımızı saran imgeler evreninde dönem dönem büyük yer edindiler. Eco, “sinemada ve televizyonda diziselliğin bu biçiminin anlatı yapısından ziyade oyuncunun kendi doğasından güç aldığı” söylemişti. Yazar farklı hikayeler yaratmaya çalışsa da kamuoyu yüzeysel gizlemelerin altında hep aynı hikayenin yattığını (memnuniyetle) fark etmekteydi. Bir gazetenin Sonbahar 2007 yılı yeni yayın döneminin tanıtımını yaptığı haberin başlığı “Yoğun İstek Üzerine Kabadayı Oldu” idi.²⁰² Haber şöyle devam etmekteydi:

“Yeşilçam'ın en sert bakışlı oyuncusu Kadir İnanır, uzun aradan sonra "Kuzey Rüzgarı" adlı diziyle ekranlara döndü. Yeşilçam'ın en sert bakışlı, en kabadayı ismi Kadir İnanır, uzun aradan sonra "Kuzey Rüzgarı" adlı diziyle ekranlarda. Sevenlerinden gelen istek üzerine yine bir kabadayıyı canlandırdığını söyleyen usta oyuncu, "Sokakta kimi görsem, bu tarz bir film yapmamı istedi. Sonunda 'Hadi bakalım, yapalım' deyip işe giriştim" diyor..... “Böyle bir projede geniş bir kadro çalışır, büyük bir prodüksiyon söz konusudur. Dolayısıyla güvenilir bir ekip olması çok önemlidir. "Kuzey Rüzgarı"nda ben hem ekibe hem de senaryoya inandım. Ayrıca bana yeniden böyle bir karakteri canlandırmam için çok talep geldi. Sokakta kimi görsem, bu tarz bir film yapmamı istedi. Gelen e-mail'ler de o yöndeydi. Sonunda "Hadi bakalım, yapalım" dedim. Üstün bir gayretle çalışıyoruz. Görevimizi yapıp, sunacağız. Takdir halkın, izleyenin... Büyük emek harcıyoruz, Allah utandırmasın.”

2.3.3 Toplumsal Hafıza Bağlamında Süregelen Alışkanlıklar

²⁰² “Yoğun İstek Üzerine Kabadayı Oldu”, Hürriyet Gazetesi Kelebek Eki, 24 Ağustos Cuma

Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücüne bellek deniyor. Bellek daha çok öğrenmeyle geliştirilebilen bir kavram. 2000 yapımı Christopher Nolan'ın yönettiği Memento (Akıl Defteri) filminde filmin kahramanı Leonard, bir yaralama sonucu belleğini yitirir. Ancak Leonard aynı kazada karısını da kaybetmiştir ve karısının katilini bulmak onun için yaşamının tek anlamıdır. İntikamı peşindeki Leonard'ın bir engeli, kısa zaman parçaları içinde hafıza kalıplarına uğruyor olmasıdır. Leonard yaptıklarını hatırlayabilmek için kendine notlar yazar, fotoğraflar çeker, dövme yaptırır. Her şeyi yeniden hatırladığında yine katili bulmak için yollara düşen Leonard'ın yaşadığı aslında her gün yeni bir dünyaya uyanmamaya çalışmaktadır. Geçmiş yaşantılarının, yaşamsal deneyimlerinin, öfke ve hazlarının bıraktığı yerde kaldığı bir dünyanın peşindedir Leonard. Böylece öfkesinin üzerine daha çok koyarak onu çoğaltabilir, sevgisini biriktirebilir ve yaşam deneyimleri ona kalan hayatını keşfetmekte yardımcı olabilir.

Filmin bir yerinde Leonard şöyle diyor:

“Zihnimin dışında dünyaya inanmak zorundayım. Anımsayamasam bile eylemlerimin hâlâ anlamlı olduğuna inanmak zorundayım. Gözlerimi kapattığımda dünyanın orada olduğuna inanmak zorundayım. Dünyanın orada olduğuna inanabilir miyim? Hâlâ orada olduğuna? Evet. Kim olduğumuzu anımsamak için hepimizin aynaya gereksinmesi vardır. Ben de farklı değilim.”

Hatırlama sadece bireylerin psikolojik durumuna özgü bir durum olmaktan çok aynı zamanda kültürel ve tarihsel kompleks bir fenomendir. Kişilikler her zaman hatırlamada ve anıların üstünde derin iz bırakır. Herhangi bir sosyal düzende katılımcıların, paylaşılan bir hafızayı varsaymaları olduğu üstü kapalı bir kuraldır. Ve geçmişin görsel hatıraları bugünün sosyal düzenini meşru kılmaktadır.

Siyasal gücün bir boyutu olarak sosyal hafıza, sosyal hafızada bilinçsiz öğeler ya da her ikisi içinde bu çıkışların, üzerinde ara sıra minnettar olduğunu izler, ama onlar, kasten sistematik yolu olarak adres açık değildir. Böyle çıkışların olduğu varı yerleri değeri zorlukla, şüphe içerir. Şüphesiz bir toplumun hafızasından büyük ölçüde koşulları kontrol eden olay gücün hiyerarşisi olduğu için, bundan dolayı o örneğin, mevcut gün bilgi teknolojilerinin depolaması, ve bu yüzden bilgi işlem makinelerinin

kullanımı boyunca kolektif hafızanın organizasyonu, sadece teknik bir mesele değildir, ama dosdoğru meşruiyetten dönerken biri, önemli siyasal bir çıkış olurken kontrolün sorusu ve bilginin sahipliğidir. Artık tarihin büyük öznelerine inanmayan bir toplumun bu büyük anlatıların kaybolması değil, ama bizim çağdaş durumumuzda etrafta düşünmek ve oynamanın yolları olarak birazcık onların devam eden bilinçsiz etkililiği sürmektedir ancak onların ısrarı bilinçsiz kolektif hafızalar olarak kalmaktır. Bugüne dair olan bilincimiz aslında geçmişe dair olan bilgimize dayanır. Bugün yaşadığımız hayatın bağlamı geçmişe dair olaylar, objelerle belirlenir.²⁰³ Aynı zamanda bireylerin geçmişi hatırlayışları birbirinden farklı olurken toplumların hatırlayışı uyum içinde olabilir.

Şu anı geçmişten ayırmanın zorlukları vardır. Geçmiş olaylar bugünü etkiler ve kimi zaman çarpıtır. Aynı zamanda şu an yaşadıklarımız geçmişe dair yaşadığımız deneyimleri etkiler. Örneğin televizyon dizilerini seyretmek tümüyle Yeşilçam filmlerini seyretmekle aynı deneyim değildir. Ancak Proust'un madlen keki ağzına attığı anda yaşadıkları gibi bugünün deneyimini yaşamaya başlayan kişi artık geçmişe dair deneyimi biraz bozulmuş, tahrif edilmiş ancak güne uyarlanmış olarak hatırlayabilir. Başka bir deyişle bugünün deneyimleri geçmişteki bilgilerimize dayanır ve geçmişe dair görüntüler bugünün sosyal düzenini meşru kılar.²⁰⁴

Toplumsal hafıza ya da toplumsal belleğin yitimini bir şeyleşme olarak gören düşünürler çoğunluktadır. Bu noktada Russel Jacoby, toplumsal belleğin kaybına dair bir açıklamanın Marksist şeyleşme kavramı üzerinden düşünülmesi gerektiğini söylemektedir. Çünkü "toplumsal bellek yitimi bir şeyleşme tipidir, daha doğrusu, şeyleşmenin başlıca biçimidir." Şeyleşmeyi, modern kapitalist sanayi toplumunun karakteristiği olarak düşünmek mümkündür. Buna göre insanlar arasındaki tüm ilişkiler meta düzeyine indirgenmiştir. İnsanın araçsallaşması, kişinin kendi aklıyla yaptığı seçimlerin bile artık meta üretimleri tarafından yönlendirilmesine neden olmaktadır. İnsan bu süreçte artık bir şeyleşmiştir. Bu kavram burjuva toplumunun bütününü

²⁰³ Paul Connerton, "**How Societies Remember**", UK:Cambridge University Press, 2003, tenth edition, introduction

²⁰⁴ Connerton, s.3

kapsayan bir olgudur. Şeyleşme de, insana ait olan kendinden bağımsız ve merkezi otoritelerce, güç ilişkileri ile varlığını sürdürür.

Jacoby bunu Horkheimer ve Adorno'dan bir alıntıyla destekler:

“Bütün şeyleşme, bir unutmadır.” “Bu şeyleşme biçimi ekonomik sistemin gereklerinden doğar. Artı değer ve kar dürtüsünün yoğunlaşması, yeni mallara yolu açmak için eski malların tasfiye edilme oranını hızlandırır, planlı kullanıp- atma, tüketim mallarından düşünmeye, cinselliğe kadar her yerdedir.” Geçmiş tam da unutulduğu içindir ki, itirazla karşılaşmaksızın hüküm sürer, bunun aşılması için öncelikle anımsanması gerekir. Toplumsal bellek yitimi, toplumun hatırasını (kendi geçmişini) bastırmasıdır. Meta toplumunun psişik metasıdır.” Bütün bu unutma-bastırma sürecinin nihai sonuçlarından biri kişiliğin/özneelliğin ortadan kalkmasıdır. Baudrillard gibi, o yüzden der Jacoby de, kişilik bugün en çok aranan şey haline gelmiştir. “... her yeri kaplayan öznellik, kendi ölümüne bir tepkidir; birey varoluşun dışında (böylece bireysel tecrübe ve duygular dışında) yönetildiği için, son kısımları da canlı tutmak her zamankinden daha fazla çaba gerektirir.” Ve ardından günümüz toplumunun canlı bir tablosunu sunar: “Bugün şeyleşme süreci şiddetli bir sağanak gibidir ve insanoğlu zeminde kapalı kalmıştır. Otantikliğe, yaşantıya ve duygulara yönelik çılgınca arayışlar, sular yükseldikçe tavana vurmaktadır.”²⁰⁵

Ancak sinema izleme deneyimini hatırlamak bu noktada toplumsal belleğin yitirilmediği ve canlı tutulduğunun bir örneğini oluşturur mu? Deneyimleri hatırlamak, alışkanlıklara sahip çıkmak gibidir. Bu durum aslında anlatının kendi içindeki gizemden kaynaklanmaktadır. Anlatılar geçicidir ve anlatıların başı, gelişmesi ve sonu vardır. Kendisine anlatılan tüm hikayeleri tek bir anlatı olarak düşünmesi mümkün olan insan ise sonu koymamak adına anlatın gelişmesinde ısrarlı olmayı ve noktayı koymaktansa virgülleri koymayı tercih etmiştir. Hikayeleri anlatmak birini diğerinin arkasına koymak ve hepsini ardı arkasına sıralamak demektir. Bu elbette ki basitleştirilmiş ve karikatürize edilmiş bir saptamadır. Aydınlanma sürecinde bir sonraki iyi noktaya geçene kadar aynı noktada kalmaya alışan insan belki de öykülerinde de bunu arar. Dolayısıyla olay örgüleri çoğu zaman basittir ve bu anlatılar hep bir öncekinin yerini alıverir.

²⁰⁵ Russel Jacoby, “**Belleğini Yitiren Toplum**”, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, kitap eleştirisi:Hakan Atalay, 2005.

2.3.4 Toplumsal Hafızada Film İzlemenin Yeri

Sinema gündelik yaşamımız içinde önemli bir yer kaplar. Özellikle sinemanın popülerleşmeye başladığı yıllarda gençliğini yaşayanlar sinemaya gitmeyi çoğu zaman tatlı anı olarak hatırlarlar.

Sinemaya gitme alışkanlığı ve sinemaya gitme deneyimi olarak adlandırabileceğimiz gündelik yaşamın içine nüfuz etmiş bu ihtiyaç, toplumsal bellekte farklı izler bırakabilir. Konuyla ilgili Annette Kuhn ve Sarah Stubbings'in İngiltere'de ayrı ayrı hem yüz yüze görüşme hem de yerel gazetelerdeki arşiv taraması sonucunda buldukları sonuçlar çarpıcıdır. Stubbings, kişilerin sinemaya gitme deneyimini 4 şekilde kategorileştirebildiğini söyler.

1. Kimlik
2. Toplum
3. Ahlaki Değerler
4. Sapma, bozulma davranışları

Bu maddelerin birbirleriyle kültürel anlamda anıları çerçevelemek için uyumlu olduğu ve örtüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.²⁰⁶

Türk toplumunun sinema ile buluşması Yıldız Sarayı'nda yapılan ilk film gösterileri ile birlikte başlar. (1896) Sinemanın ilk yılları Türk toplumunda diğer ülkelerden farklı olarak bir halk eğlencesi değil seçkin bir eğlence biçimi olarak kabul görmüştür. Sinemanın halk ile buluşması bu tarihten yaklaşık bir yıl sonra devrin birahane ve kıraathanelerinde düzenlenen ilk sinema gösterimleri aracılığıyla gerçekleşmiştir.²⁰⁷

²⁰⁶ Sarah Stubbings, “**Look Behind You: Memories of Cinemagoing in the Golden age of in the Golden Memory and Popular Film**”, Memory and Popular Film, ed:Paul Grainge, USA: Manchester University Press, 2003, s.65-68

²⁰⁷ Ali Özuyar, “**Sinemanın Osmanlıca Serüveni**”, Ankara:Öteki Yayınları, 1999, s.32

Cumhuriyet dönemi öncesi İstanbul'daki sinema mekanı Pera olmuş ve sinema, çoğunlukla, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde devlet merkezli modernleşme sürecinde yeni siyasi değerleri toplumun geniş kesimlerine taşıyan bir propaganda aracı olmuştur. Nitekim Atatürk de, İstanbul'a geldiğinde zaman zaman Beyoğlu'ndaki sinemalara gitmiştir. Bu sinemalardan bir tanesi de, 3 Aralık 1930 yılında Atatürk'ün *Serseri Kral* filmini seyrettiği, 1922 yılında İstiklal caddesinde açılmış olan Elhamra'dır. Giovanni Scagnamillo aktardığı gibi Atatürk aynı sinemada 23 Şubat 1932 tarihinde bu kez ilgi gören bir Alman operetini, Erich Charell'in yönettiği *Kongre Eğleniyor* filmini izler.²⁰⁸ Atatürk, aynı yıllarda Ankara'daki sinemalarda kadın ve erkeğin beraber film izlemesine öncülük eder. Dönemin kadın sinema seyircisinin çoğunluğu, romantik aşk, evlat acısı, terk edilme gibi konuları içeren kurmaca alıntılarla ilk kez karşılaşmıştır.²⁰⁹ Türk Sineması, modernleşen İstanbul'a eşlik etmiş ve bu modernleşmenin sosyo-kültürel bir aktörü olmuştur. Sinemanın sosyo-kültürel modernleşme alanındaki rolü sadece İstanbul ve Ankara'yla sınırlı kalmamış, zamanla neredeyse bütün Türk kentlerine, hatta kasabalarına kadar yayılmıştır. 1950 ile 1980 arasındaki film üretim sayısının ve şehir ile kasabalardaki sinema salonlarının artışı, sinemanın kültürel modernleşmedeki aktif rolünü ortaya koymaktadır.

İstanbul'da kent yaşamında boş zaman geçirmek için sinemaya gitmek cazip bir aktivite olmuş ve halk sinemayı çok benimsemiştir. Halkın sinemaya olan ilgisini farkederek yapımcılar, onlara çabuk tüketebilecekleri filmler üretmeye başlamıştır. Bu yıllarda Mısır ve Hollywood yapımlarından etkilenen Türk Sineması dünyanın en çok film üreten ülkelerinden biri olmuştur. Sinema salonları ailelerle dolup taşmış, biri eski sezon biri yeni sezon olmak üzere Türk Filmleri gazozlu, çekirdekli salonlarda kitlelerle buluşmuştur. 1960'lı yılların ortalarından itibaren alt gelir gruplarından insanları rüya alemlerine götürecek, Batılı burjuva hayat tarzını özendirecek ve bir bakıma kentli üst orta sınıfların temsilini oluşturacak filmlerin yapım süreci hızlanmıştır. Bu filmlerde alt sınıftan gelen kişiler bile kısa zamanda paraya kavuşacak ancak paraya kavuştuğu ölçüde de mutsuz olacaktır. Örneğin Dağlar Kızı Reyhan (Metin Erksan, 1969) filminde önceleri şoför olan Kemal bir intikam uğruna zenginleşmiş, ancak parada aradığı

²⁰⁸ Giovanni Scagnamillo, "*Cadde-i Kebir'de Sinema*", İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 1991, s.36.

²⁰⁹ Nilgün Abisel, "*Türk Sineması Üzerine Yazılar*", Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1994, s. 128.

mutluluğu bulamamıştır. Döneme ait birçok filmde gecekondlu insanının fakirlik duygusunu gidermek için -gerçeklikten uzak bir anlatım tarzı ile- asıl mutluluğun yoksul mahallelerde olduğu yinelenmektedir.

Sinema seyretme alışkanlığının kentte yaşayan insana özgür bir kültürel ortam sağladığı düşünüldüğünde ve 1961 Anayasası'nın getirdiği genişletilmiş ifade ve toplanma hürriyetlerinin yarattığı demokratik ortam göz önünde bulundurulduğunda, sinemacılar, toplumsal çatışmaları ve sosyal adaletsizlikleri konu edinen filmler ile halkı aydınlatmaya başlamışlardır. Yine de, 1960 ile 1965 arasında, ekonomik ve toplumsal değişim ve bunun sonuçları, iç göç, hızlı kentleşme ve endüstrileşme, işsizlik ve kırsal kesimde yaşanan sorunları ele alan az sayıda film bulunmaktadır. Kamerasını sosyal sorunlara çeviren filmler, göç, kentlileşemeyen insanlar, toplumsal eşitsizlik ve çatışmaları konu almışlardır.²¹⁰

Sorlin, sinemada bir film izlemenin oldukça önemli sayıda izleyiciyi bir araya getirdiğini söylemekte ve bunun sınıflar arası bir eğlence biçimi olması ve daha da önemlisi eğlencenin önemini ortaya çıkararak eğlenceyi sunmanın yanında neredeyse onu resmileştirmesinden bahsetmektedir.²¹¹ Aynı şekilde seyircilerin sinemaya olan aşırı ilgisinin onu diğer eğlence biçimlerinden ayıran tek faktör olmadığının altını çizen Sorlin, sinemayı aynı zamanda zenginlerin halk ile karışmasına öncülük eden bir eğlence biçimi olarak görmektedir.²¹²

2.3.5 Yeşilçam'ı “Hatırlamak” Üzerine

Nietzsche, “Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası” isimli kitabında unutma ve hatırlamaya, toplumsal belleğe devrimci bir bakışla yaklaşır. Ona göre insan, tarihi, bir yük olarak taşıyamaz. Bu yük ona ağırlık verir ve bunun taşınması mümkün olmadığı gibi anlamlı da değildir. Bu nedenle tarih içinde insanı daha ileriye götürmeyecek olanı, kendi için veya insanlık için bir faydası bulunmayanı hatırlamaktan kimseye bir fayda

²¹⁰ Nilüfer Narlı – Aslı Kotaman, “Zamanın Akışında İstanbul Modeli”, yayınlanmamış makale

²¹¹ Pierre Sorlin, “**Kentte Sinema Sinemada Kent**”, yayına hazırlayanlar: Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004, s.17

²¹² Sorlin, s.20

gelmez. Bu nedenle sağlıklı olan kişinin unutulması, unutulabilmesidir. Nietzsche belleğin olumsuz bir edim olmasından bahseder. Belleği kişinin bugününü yaşayamamasının nedeni olarak görür. Sadece kitleleri ilgilendiren sıradan olayları unutmak mutluluk getirir ona göre. Ancak unutmak derken, unutarak kendini inkar etmekten bahsetmez. O insanı yaratıcı alanın dışına çıkaran her şeye karşıdır. İnsan üç boyutlu bir varlıktır, hayvan gibi değildir. İnsanın geçmişi, bugünü ve geleceği vardır. Ancak sahip olduğu geçmişi bugünü ve geleceği değiştirmek için kullanmalıdır insan. Eğer koşulları çerçevesinde bugünü değiştirmiyor ve geçmişi sadece bugünü nasıl yaşayacağına dair bir şablon çiziyorsa o zaman unutmak daha akıllıcadır. Dolayısıyla herhangi bir hatırlama bugüne dair bir kazanç olabilecek ve yarını değiştirebilecekse anlamlıdır.²¹³

Milan Kundera, Nietzsche'nin noktayı koyduğu yerden yola çıkarak insanın bu yükü mü yoksa hafifliği mi seçmesi gerektiğini sorar. Ve eğer hatırlama mütemadiyen gerçekleşseydi yaşamın çekilmez bir hal alabileceğinden bahseder. Ve hatırlamanın geçmişle bağının olduğunu söyler. İnsanın tüm korkusunun gelecek ve geleceğin belirsizliği olursa kişinin kendisini daha da geçmişe bağımlı hissedeceğini söyler.

“Sokakta yürüyen bir insan bir şey hatırlamak istediğinde yürüyüşünü yavaşlatır. Buna karşın az önce yaşadığı kötü bir olayı unutmaya çalışan insan, bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır.”²¹⁴

Tüm bunların ışığında Casey, hatırlamak üzerine yaptığı çalışmasında hatırlamanın birbirinden farklı üç kolundan bahseder. *Reminding, reminiscing, recognizing*, hatırlama, hatırlatma ve tanıma. Ayrıca Casey, farklı hatırlama araçlarından bahseder. Bunlardan biri de mekana dair hatırlamadır.²¹⁵

Mekanlar çoğu zaman hatıraların yüklükleri konumundadır. Sadece bir mekanda bulunmak bile orada yaşanan anıları canlı tutmaya ya da hafızada geri çağırmaya yeter. Aslında mekanlar hatıralara bir mizansen gibi hizmet ederler. Her

²¹³ Friedrich Nietzsche, “**Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası**”, çev:Mustafa Tüzel, İstanbul:İthaki Yayınları, 2006

²¹⁴ Milan Kundera, “**Yavaşlık**”, çev: Özdemir İnce, İstanbul:Can Yayınları, 1999

²¹⁵ Edward S. Casey, “**Remembering: A Phenomenological Study**”, USA:Indiana University Press, s.2-3

mekanın kendine has tarzı, karakteri vardır ve bu karakter hatırlamayı spesifik kılmaktadır. Aslında hatıralarda mekanlara benzer. Onlar tekrar tekrar ziyaret ettiklerimiz ya da birinden diğerine taşındıklarımızdır. Başka bir deyişle hatıralar arasındaki yolculuk, kişilerde mekanlar arasında yapılan yolculuğa benzer bir tat bırakabilmektedir. Kuhn, İngiliz halkı üzerinde yapılan, 1930'lı yıllarda sinemaya gitme alışkanlıklarını sorgulayan ankette çıkan sonuçları şöyle değerlendirmektedir. Ona göre halkın ve sinemaya sık gidenlerin sinema ile ilgili ilk hatırladıkları mekanlardır. Sinemaya nerelerde gittikleridir.²¹⁶ Ancak sinema hatıraları diğer kültürel hatırlardan farklı olarak sadece mekan üzerinden düşünülemezler. Filmi deneyimlemek aynı zamanda hem gidilen mekanı deneyimlemek, hem filmin sana anlattıklarını zihinde bir yere yerleştirmek, hem filmin karakterleri ile ilgili kimi kodları zihne yerleştirmektir. Ve bu her ne kadar kolektif bir deneyim olsa da aynı zamanda son derece bireysel bir deneyimdir.

Sinemaya gitme alışkanlığı 1950'li yıllarda Türkiye'de de çok popüler bir alışkanlıktı. Bugün orta yaşına gelmiş, ya da orta yaşını geçmiş insanların ergenlikleri ile ilgili hatırladıkları önemli bir deneyim de sinema gitme alışkanlığı idi. Çocuklukta, ilk gençlikte ve flörtün ilk yaşandığı dönemlerde sinemanın hep özel bir yeri olmuştu.

Nietzsche'nin kavramsallaştırdığı hatırlama ve unutma halini göz önünde bulundurarak şunu söylemek mümkündür. Toplumsal belleğin anlatılar dolayımıyla kullanımı, belli tip ya da kipteki anlatıların kendinden sonra gelenlere bir arketip oluşturması ve görsel araçlar üzerinden anlatılagelmeye devam etmeleri aslında batılı anlamda bir film ve televizyon okuma süreci haricinde bu toplumda gelişen bir film ve televizyon okuma ve izleme sürecinin oluştuğunu gösterir.

²¹⁶ Annette Kuhn, "An Every Day Magic: Cinema and Cultural Memory", London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2002, s.17

III. BÖLÜM

TELEVİZYON ANLATISI

3. TELEVİZYON ANLATISI

3.1 POPÜLER BİR ANLATIM ARACI OLARAK TELEVİZYON

Televizyon ne bütünüyle üretime ne de bütünüyle sanat ve yaratıma indirgenemeyecek bir araçtır. Eileen Meehan bu tanımı yaparken, televizyonun maddi kısıtlamalarla sınırlanmış bir dizi toplumsal pratiği içerdiğini de sözlerine eklemektedir.

Tüm bu toplumsal pratikler dizisi televizyonu hem ekonomik temel hem de ideolojik üst yapı içinde konumlandırır.²¹⁷ Televizyon anlatısının bütünlüklü akışı kimi zaman televizyonun sosyalleşme ajanlığına kimi zaman ise toplumsal pratikleri temsil etmesine bağlanabilir.

Televizyonun bir kitle iletişim aracı olarak benimsenmeye ve toplumbilimciler, kültür kuramcıları ve kitle iletişimciler tarafından değerlendirmeye başlanması 1940'lı ve 1950'li yıllara rastlar.²¹⁸

Dağınık tek bir olaya ya da olaylar dizisine yönelik olan yoğun beklenti televizyonun kitle iletişim araçları içindeki yeri sağlamlaştıkça değişmiştir. Çoğu zaman televizyondaki bir program bir beklenti içinde seyredilmekten çok bir akış deneyimi içinde önem kazanmıştır. Televizyonlar akış için birbirleri ile rekabete girmiş, daha çok akışın daha fazla izleyicinin reklamcılara satılması demek olduğunu keşfetmiştir.

İzleyiciye bir tek programlık deneyim yaşatmak onu arka arkaya yayınlanan tüm programlarda televizyonun başında tutmak kadar karlı değildir. Gündelik hayatta “televizyon seyretme” olarak kullanılan deyim işlerlik kazanmıştır. Türkiye’de televizyon her dönem beklenilenin üzerinde bir ilgiyle karşılaşmıştır. Televizyon dramalarının ardı arkasına yenilerinin çekilmesi akış deneyiminin izleyicilerin beklentilerini karşıladığına işaret etmiştir. İzleyicilerin bir kısmı televizyon dramalarında eski Yeşilçam filmlerini bulduklarını düşünmüş “*İkinci Bahar*” dizisiyle Türk seyircinin çok sevdiği Şener Şen ve Türkan Şoray televizyonla buluşmuştur.

²¹⁷ Akt. Çelenk, s. 21

²¹⁸ İlk dönem televizyon araştırmalarında televizyon daha etkin bir araç olarak tanımlanırken Mcquail gibi akademisyenler “kullanımlar doyumlar yaklaşımı”nın peşinden giderek televizyon izleyicisinin sadece edilgen bir kitle olmadığını, televizyon izlemenin kişilere farklı şekillerde haz verdiğini desteklemişti. Elbette ki bu yaklaşımın sakıncalı tarafları gelen eleştirilerle beraber yadsındı. Mcquail kendi çalışması için ilk elden şu eleştiride bulunmuştu: “*Genel olarak kitle iletişim araçlarının kullanılma alışkanlığı ve bu araçların sunduğu yararlarla ilişkin inançlar ve beklentiler kişilerin toplumsal koşulları, psikolojik ön eğilimleri tarafından belirlenir. Bu inanç ve beklentiler araçların biçimine ve kullanımına ilişkin özgül davranışları biçimlendirir. İnsanlar daha sonra bu tecrübenin değerini tartarlar ve medyadan edindikleri yararları diğer deneyim ve toplumsal etkinlik alanlarında uygularlar*” Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı, televizyon izleme ediminin izleyiciyi edilgin olarak konumlandıran bu özelliklerine karşın izleyicilerin kitle iletişim araçlarını etkin bir biçimde kullandığını iddia etmiş, işlevci perspektiften geliştirilmiş bir tipoloji ile izleyicilerin televizyonu niçin izledikleri sorusun, bu etkinliği “edilgen” değil tam tersine “faal” olarak katıldığı bir süreç olarak incelemiştir. Dennis Quail’in araştırması, televizyon izleyicilerinin beklentilerini 4 şekilde sınıflamaktadır.

Ardından gelen *Asmalı Konak* ile izleyicinin yerli dramaları çok sevdiği anlaşılmış, daha çok drama daha çok akış demek ve daha çok para demek olduğu ortaya çıkmıştır. Sinema sektörünün içinde bulunduğu finansal kriz ise birçok film şirketinin yerli dramalar çekmesine neden olmuştur. Yerli dramaları çeken teknik ekip televizyon işinden para kazanmış, orada uzmanlaşmış, sonuçta sinemada kazanılan seyirci televizyonda yine sinema için para kazandırmıştır.

Televizyon mekanının, küreselleşmenin homojen, tıpatıp aynı mekanlarından en yaygın, en kitlesel mekan olması, tıpkı hava alanları, alışveriş merkezleri, otobanlar, bayilik mekanları, Pizza Hut, McDonalds, Polo Garage, LC Waikiki, Benetton gibi coğrafyasız mekanlardan biri oluşu, başka bir deyişle “hiç mekanlığı”²¹⁹ televizyonun işleyiş biçimiyle içinde bulunduğu teknolojinin temsil biçimlerinin, günlük yaşamın bütün pratikleriyle içini boşalttığı ve/veya zayıflattığı deneyimin, toplumsallığın yerine geçmesidir. Televizyon anlatıları aslında imgelerin²²⁰ boyunduruğundaki hayatımıza rehberlik eder. Dolayısıyla imgeyi görme ve onu algılama biçimimiz bir bakıma içinde bulunduğumuz bütün gündelik hayat deneyimlerini etkiler.

Toplumsal yaşamı ikame eden televizye görüntüler, gerçeği imal eden ve bir gerçeklik etkisi yaratmak çabasında olan temsili gerçekçiliğin, imajların ve öykülerin estetiğiyle yönetilir. Televizyon akış deneyiminin bütünüdür ve temsili gerçekçiliği de anlatı kodları ve öykü anlatımı karşısında ikincil bir konuma itilmiştir.²²¹ Kellner ayrıca televizyon tarihinin büyük bölümünde bu oyunun adının anlatı olduğunu başka bir deyişle aslında tüm akışın “anlatı” ile sağlandığını ancak post-modern televizyon için imajın artık anlatının yerini aldığını söyler.

“Elbette ki televizyon gönderge ve anlamın olmadığı katıksız bir gürültü olarak algılanabilir, yüzeysel imajların yavan, derinliksiz, tek boyutlu atık alanı olarak da değerlendirilebilir..... Ancak insanlar düzenli olarak belli şovları ve olayları seyrederek, izleyenlerin

²¹⁹ Morse, 1990 akt: Süalp, s. 20

²²⁰ İmge sözcüğü, Guy Debord’un imgeye yüklediği anlamdaki gibi kullanıldı. Debord imgeyi, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olarak tanımlar. Buna göre imge, kopmuş ya da saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Ve bir imgeyi algılayışımız ya da onu değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır. (Debord, 1995:10)

²²¹ Kellner, 2001

ilgilendiği konularda çoğu zaman inanılmaz bir yetkinliğe sahip değişik dizilerin ve film yıldızlarının hayranları vardır, insanlar televizyon imajlarını kendi davranış, tarz ve tutumlarında model alırlar, televizyon reklamları tüketici talebini yönlendirmede rol oynamaktadır”²²²

3.1.1 Hayali Gerçeklik: Televizyon

“Toplumun şu içinde yaşamakta olduğumuz dönemde, entellektüel alanda elde ettiklerimizi, kanaatlerimizi, edim biçimlerimizi ve kurumlarımızı, geri kabileler arasında hala varlığını sürdürenlerle karşılaştırdığımızda, el değmemiş bir doğadan böylesine harikulade yapay ve gelişkin bir dünyanın kurulmasına geçiş için derece derece hangi aşamaların yaşanmış olması gerektiği, ister istemez ilginç bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.”

Adam Smith

Frederick Williams’ın çok ilginç bir biçimde belirlediği üzere; 360 yılı aşan iletişim tarihinin yaklaşık altıda beşi geçtikten sonra yazının bulunmasına ancak gelinebilmiştir. Sümerlerin kil tablet üzerine yazıları M.Ö. 4000 yılındadır. İskenderiye kütüphanesinin yapım yılı ise M.Ö. 130’dur. İlk Çin kitap baskıları M.S. 600 yılındadır. Mürekkep ve kağıdın Araplar tarafından kullanımı yine bu yıllara denk gelmiştir. Gutenberg’in ilkel baskı aracı ise M.S.1453’te ancak ortaya çıkmıştır. Oysa sanayileşme sürecine girildiğinde ivme birdenbire artacak ve 1830 yılında bulunan buharlı baskı makinelerine 1846’da rotatiflere geçiş eklenecektir. Elektriğin bulunması ve elektronik devrime geçiş, iletişim araçlarındaki gelişmeyi son yüzyılda izlenemeyecek bir hıza verecektir. Fotoğraf (1827), Telgraf (1835), Telefon (1876), Sinema (1895), Radyo (1895), Televizyon (1927), Renkli Televizyon (1951), Bilgisayar (1942), Video (1968)

²²² Kellner, 2001

ve diğer uzantılar hep son 100 yılın sanayii ötesi toplumundaki iletişim teknolojisi gelişmeleridir.²²³

19. yüzyılın ikinci yarısındaki fabrikalardaki hızlı makineleşme sanayi devrimiyle birlikte kültür olgusunu da metalaştırmış ve kitle kültürü kavramını ortaya çıkarmıştır. Kitle kültürü aslında varolmayan bir kültürdür. Şöyle ki; standartlaşmayı şart koşan kitle kültürü, manipüle edici ve tüm gelenek, görenek, zevk ve engelleri ortadan kaldıracı olduğundan her şey asıl ve gerçek kültürüne yabancıdır. Endüstri devrimi kültürü bayağılaştırmış ve ona kültür kavramının içersinde yer alamayacak kavramlar yüklemiştir.²²⁴ Pazarlanmak için üretilen kitle kültürü, kültürü satmakta ve tüketicileri pasifize ederek hissizleştirmektedir. Kitle kültürünün teknik araçlara bağımlı olmaları Adorno ve Horkheimer tarafından kültür endüstrileri olarak nitelendirilmelerine yol açmıştır.²²⁵

Bugün kitle iletişimi, özellikle sinema ve televizyon uluslararası egemenliğinin vazgeçilmez aracı haline gelmiştir.²²⁶ Kitle iletişim araçları tarih sahnesinde yerini aldıkları zamandan bu yana bilgilendirici işlevlerini ön plana çıkarmak için çalışmalar yapılmaktadır. Türkiye’de ise 1980 sonrasında varolan dört güçten sadece kitle iletişim araçları çağdaş dünyanın gerektirdiği düzenleme ve olanaklara sahip hale gelmiştir. Kitle iletişim araçları, kamuoyunu yönlendirme ve toplum iktidarının bir parçası olma yolunda dördüncü erk olarak tanımlanmaktadır.

Medyanın toplumsal gücü konusunda edilgen bir iletici ya da etkin bir katılımcı olması görüşleri birbirleriyle taban tabana zıt iki durumu ifade eder. Ancak sosyalsayimci Rivers’in saptamaları ve medyaya yönelik olarak “ikinci ya da öteki hükümet” şeklindeki betimlemeleri oldukça dikkat çekicidir.²²⁷ Televizyonu ele aldığımızda sadece etkin bir iletken olmayıp kişileri ekran karşısında pasifize ederek davranış ve tutumlarını etkilemekte ve değiştirebilmektedir. Bireyler kişisel seçim

²²³ Ersan İlal, **İletişim, Yıgımsal İletim Araçları ve Toplum**, İstanbul: Der Yayınları, 3. Baskı, 1997, s.23-24.

²²⁴ Korkmaz Alemdar– İrfan Erdoğan , “**Popüler Kültür ve İletişim**”, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1. Baskı, 1994, s.126-127.

²²⁵ Alemdar – Erdoğan, s.124.

²²⁶ Korkmaz Alemdar, “**İletişim ve Tarih**”, Ankara:Ümit Yayıncılık, 2. Baskı, 2001, s.13.

²²⁷ Ali Arslan, “**Medyanın Toplumsal Gücü**”, <http://ilef.ankara.edu.tr/id/yazi.php?yad=2356>, (Erişim: Ekim 2003.)

hakkına sahip olsa dahi televizyon karşısında izleyeceği programı seçmemekte sadece izlemektedir. Bauman, seçme özgürlüğünün kişinin kendi başına seçimlerini hayata geçirme özgürlüğünü garanti etmediğini belirtmektedir. Televizyonda seçme ve düşünme özgürlüğünü insanın elinden almakta dolayısıyla niyet edilen sonuçlara erişme özgürlüğü her zaman kişinin elinde olamamaktadır.²²⁸

Ong’a göre elektronik kitle iletişim ürünleri bizi ikincil sözlü bir çağa götürmektedir. Bunun anlamı güçlü bir toplum duyarlılığının yaratılması için insanlar kendileri iletilenleri iletenlerin ilk ağzından dinlemelidir. Çünkü insanlar dinlerken birbirlerine yakınlaşır ve kendi dinleyici kitlesini oluşturur, oysa televizyon karşısındaki bireyler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir.

Televizyon ilk çıktığı zamanlar geleneksel değerlerin savunucusu konumunda olduğu kadar toplumsal değerlere sahip çıkması gerektiğini de savunmaktaydı. Ancak zamanla televizyon kitleleri renksizleştirmek ya da onlara istenilen rengi empoze etmek için kullanılan bir araç durumuna geçmeye başladı.

3.1.1.1 Amaç Olarak Televizyon

Televizyon insanlara ilk yayınlarını yapmaya başladığı günden beri radyonun en çok dinlenildiği zamanlarda bir kişinin radyo dinleyerek geçirdiği zamandan iki kat daha fazla zaman geçirecek kadar önemli bir kitle iletişim aracı oldu. Bu bağlamda kitlelere ulaşmakta ve hatta kitleleri oluşturmakta yadsınamaz bir yeri olan televizyonun kültürle ilişkisi pek çok araştırmaya konu olmuştur.

Televizyonla üretilen maddi ürünler ve yaratılan sanal gerçekliğin öznesi durumundaki insan üretilen anlamlarla zihnini dondurarak bulanıklaştırır. Zamanla kendine koyduğu sınırları aşamayan insan televizyondan aktif olarak etkilenmeye başlamıştır bile.

²²⁸ Zygmunt Bauman, “**Sosyolojik Düşünmek**”, çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 3. baskı, s.32.

Televizyon yayınlarıyla ilgili önemli bir nokta da, bunların toplumda belli fikirleri "yaygın görüş" hâline getirmesidir. Televizyonlar, bazı fikirlerin toplum tarafından kabulünü sağlamakta, belli konularda aynı şekilde düşünenlerin sayısını yükseltmektedir.

Popüler kültür, hiç şüphesiz hızlı yayılmasını teknolojiye borçludur. Teknoloji ile popüler kültür arasındaki münasebet, popüler kültürün bir bakıma "meta kültür" olduğunu ortaya koyar. Bu, alınıp satılabilen, maddî boyuta sahip bir "kitle kültürü"dür. Ayrıca kitle iletişimindeki ticarî zorunluluk, ikili bir şekilde kendini gösterir: Ürünler ve hizmetler reklam yoluyla tüketiciye "satılırken", kitle iletişim araçları da, reklamcılara ve firmalara satılan izleyici toplulukları meydana getirmektedir. Bu sebeple, izlenme oranını artırma ve reklam pastasından daha fazla pay alma uğruna, en ciddi haber programları magazine kurban edilmekte, fert ve toplumu doğrudan ilgilendiren konular, ikinci plana atılmakta, belgesellere yer verilmemektedir. Reyting, sansasyona müsait olmayan ciddi ilim, kültür ve sanat konularına televizyonun kapılarını kapatırken, seyirciyi değer tanımazlığa ve kontrolsüz tüketime yönlendirmektedir.

Gelişme modellerini kendisinden hızlı endüstrileşen toplumlardan almak durumunda kalan az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkeler Batının yayılmacı politikasına maruz kalmakta ve Batı uygarlıklarının basın yoluyla verdikleri mesajlar iktidarlarını destekleyen nitelikte olmaktadır. Gelişimin kitle iletişim araçlarının niceliğine bağlı olduğunu söyleyenler varsa dahi batı tipi modernleşme ve değişim görüşü 'dıştan enjekte edilen çağdaşlaşma' olarak özetlenmektedir.²²⁹

Her toplumun kendi uygarlığı için iyi ya da kötü olarak nitelenebilecek gelişme modelleri olduğu düşünüldüğünde (son dönemlerde gelişim modelleri üzerine yapılan incelemelerde ekonomik gelişim gelişimin temel taşı olarak anılmaktadır.)²³⁰ kitle iletişim araçlarınca yayılan kültür, ülkelerin toplumsal ekonomik koşullarına uyum gösterse dahi gelişmekte olan ülkelerin savurganlığa elverişli olmayan koşullarına uygun değildir.

²²⁹ Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, "Öteki Kuram", Ankara: Erk Yayınları, 1. Baskı, 2002, s. 448-450.

²³⁰ T.B. Bottomore, **Toplumbilim**, çev: Ünsal Oskay, Ankara: Doğan Yayınevi, 1. Baskı, 1977, s.316.

Elbette ki kültürel sömürü ve egemenlik ideolojilerine farklı yaklaşımlar da mevcuttur. Örneğin Tsai'nin Taiwan'daki araştırması (1970) televizyon izlemenin kültürün yerel kullanımını etkilemediği ve televizyon izlemenin kendi kültürlerini değiştirmedini göstermiştir.²³¹ Öte yandan Hamelink'in örneklerinden yola çıkarsak bir Meksika köyünde köylülerin dev Coca-Cola şişesi önünde geleneksel danslarını yapmaları, Singapur'da geleneksel kıyafetler giyen gençlerin Fats Domino taklidi yapmaları ve Suudi Arabistan'da günde beş kez ezan yayını için kesilen yayının dışında sürekli olarak Amerikan polisiyelerinin yayınlanması dünya kültürünün hiçbir zaman olmadığı kadar senkronize olduğunun kanıtlarıdır.²³²

O zaman televizyon algılarımıza konulan bir filtre midir? Balonlu ciklet yanılgıları arasında geçen hayatlarımız, bizi araştırmaya, öğrenmeye yönlendiren görsel işitsel *araçları*, görsel işitsel *amaçlar* konumuna getirdiğinde, attığımız her adım önceden bildirilmiş hayatların yanılsamaları olabilir mi?

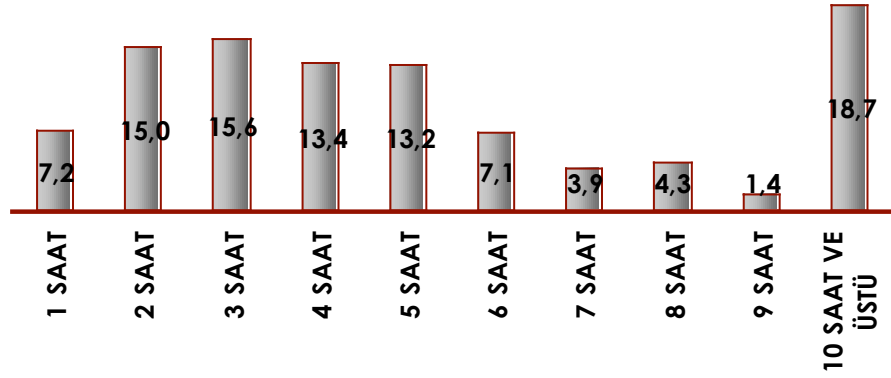
Zaten burada yaşanmış var diye düşünülebilecek hayatları kendileri adına yaşayanları seyrederek, yapamadıklarını yapanları taçlandıranlar, yaşanılamanın içinde varolmayı özleyen insanların can simidi televizyon aynı zamanda kamu yararı gütmesi beklenen bir kitle iletişim aracı olduğundan tartışmalar tartışmaları kovalamakta ve atomize olmuş kitleler kendileri için üretileni tüketerek üreticilerine daha fazla kazandırmaya devam etmektedir.

3.1.2 Televizyon İzleme Alışkanlıkları

Radio Televizyon Üst Kurulu'nun 2006 yılında yapmış olduğu bir araştırma Türkiye'de televizyonda yerli dizi ve yerli sinema izleme alışkanlıklarının ne denli fazla olduğunu ortaya çıkarmıştır.

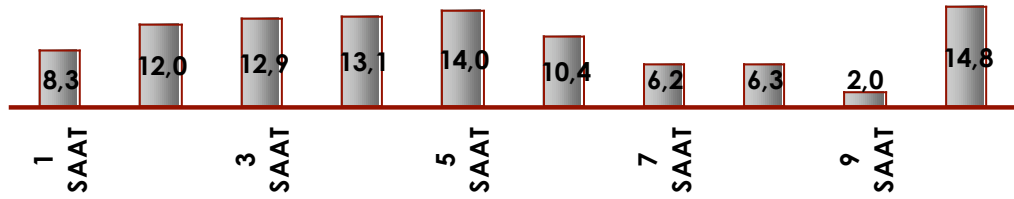
²³¹ Alemdar Korkmaz, Erdoğan İrfan, s.452.

²³² Güliz Uluç, "**Küreselleşen Medya**", İstanbul: anahtar Kitaplar Yayınevi, 1. Baskı, 2003, s.110-112.



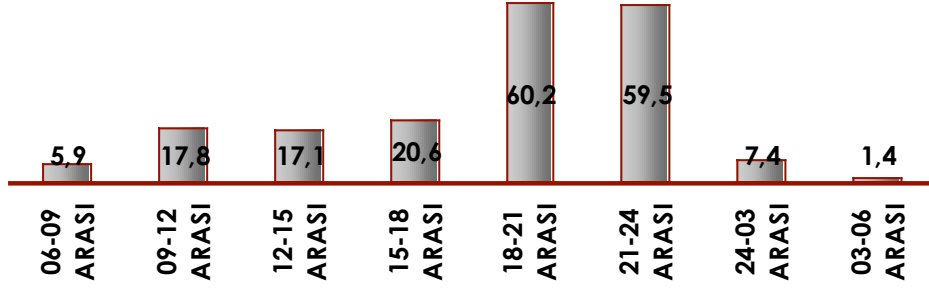
Grafik 5 : Hafta İçi, Günde Ortalama Kaç Saat Televizyon İzlendiğinin Grafiği (Cevap veren sayısı : 4581 kişidir.)

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK



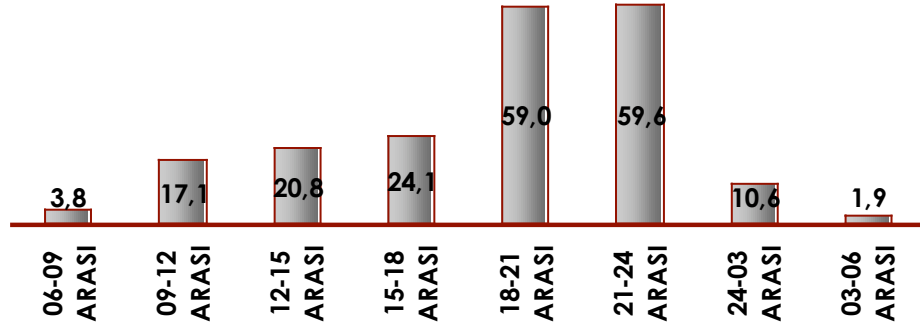
Grafik 6 : Hafta Sonu, Günde Ortalama Kaç Saat Televizyon İzlendiğine Dair Grafik (Cevap veren sayısı : 4563 kişidir.)

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK



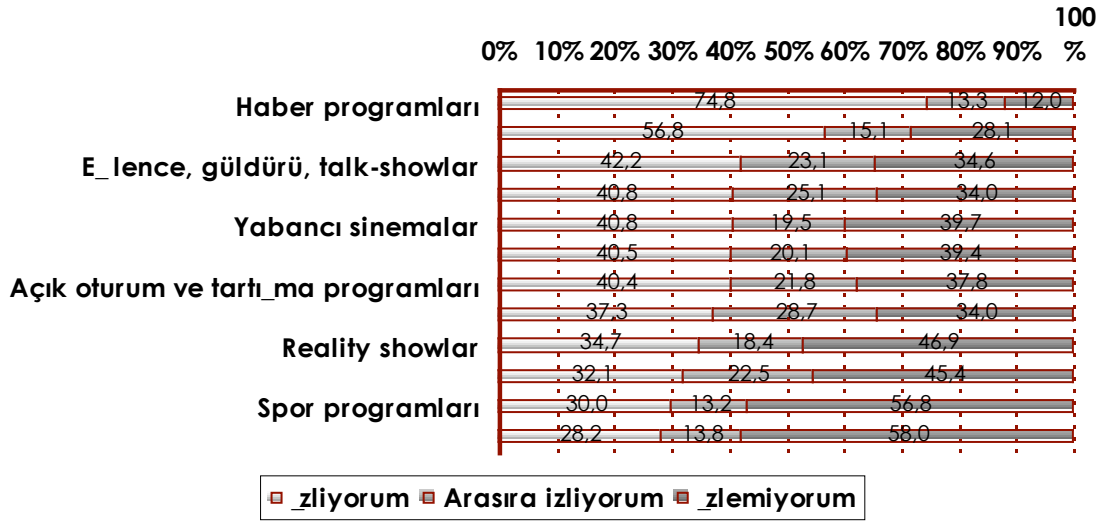
Grafik 7: Hafta İçi, Genel Olarak Günün Hangi Saatlerinde Televizyon İzlendiğine Dair Grafik (Cevap veren sayısı : 4606 kişidir. Birden fazla saat dilimi için cevap verildiğinden toplam %100'ü geçmemektedir.)

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK



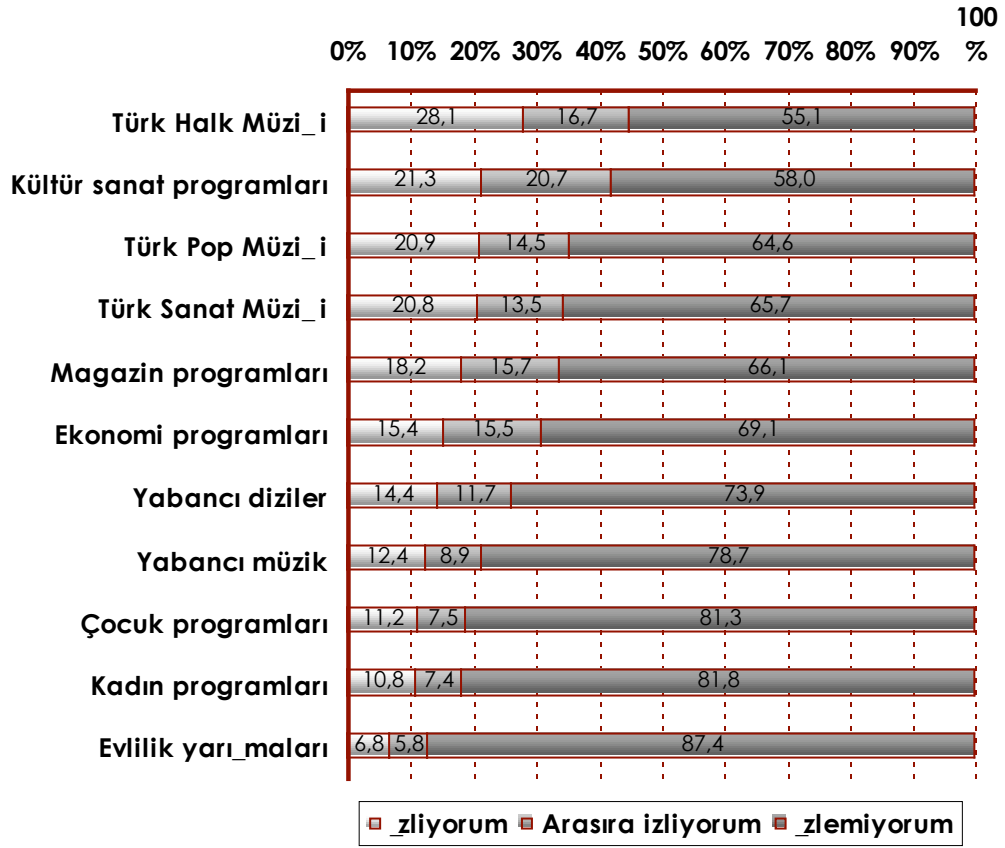
Grafik 8: Hafta Sonu, Genel Olarak, Günün Hangi Saatlerinde Televizyon İzlendiğine Dair Grafik (Cevap veren sayısı: 4606 kişidir. Birden fazla saat dilimi için cevap verildiğinden toplam %100'ü geçmemektedir.)

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK



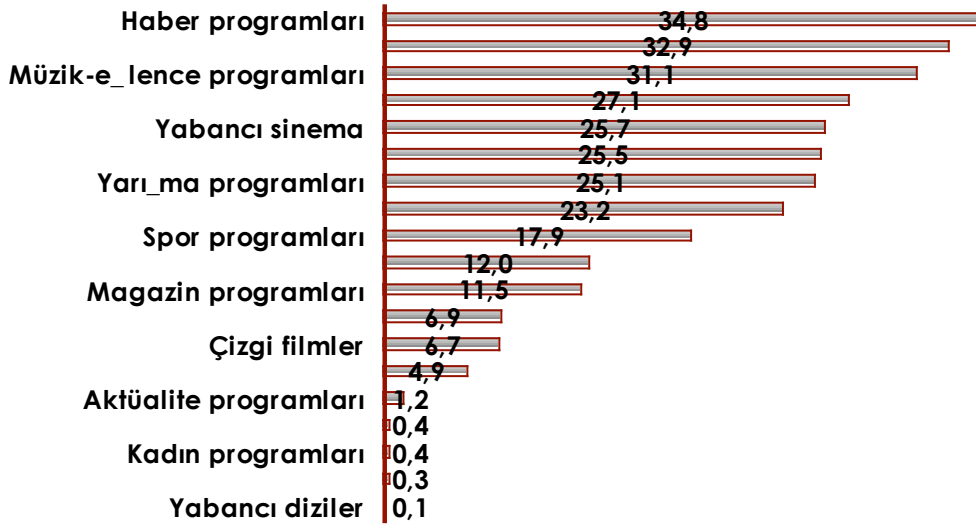
Grafik 9 : Hangi Program Türlerinin Daha Çok İzlendiğine Dair Grafik

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK



Grafik 10 : Hangi Program Türlerinin İzlendiğine Dair Grafik

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK



Grafik 11 : İzleyicilerin Televizyonlarda Özellikle Yayınlanmasını İstediği Program Türlerini Gösteren Grafik

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, 2006, RTÜK

3.1.3 Televizyon İzleme Sıklığı

İzleyicinin televizyon izleme oranı yaşadığı ülkenin ekonomik, sosyal yönden gelişmişliği ile doğru orantılıdır. Sanayileşmiş, ekonomisi gelişmiş, teknolojiye ilerlemiş ülkelerde televizyon sıklıkla tercih edilen bir iletişim aracıdır. Polonya, Belçika, Hollanda gibi Avrupa ülkelerinde evlerin 98-99-98'inde televizyon donanımı vardır. Oysa A.B.D. ve Kanada'da evlerin yüzde 98 ve 96'sında televizyon donanımı vardır ve günlük izleme süresi 270-264 dakikadır.²³³

Türkiye'de ilk televizyon yayını 1952'de gerçekleştirilmiştir. 1970'lerde televizyon yayıncılığı güçlenme sürecindeyken, 1990 sonrasında devlet kanallarının yanı sıra özel kanallar ile büyük bir atılım yaşanmıştır. Ulusal, bölgesel ve yerel kanallar dahil bugün Türkiye'de 250'nin üzerinde televizyon kanalı yayın hayatını sürdürmektedir.

²³³ Cebeci, s.53.

Bugün hemen hemen her evde bir televizyon bulunmaktadır. İngiltere’de ortalama günün beş-altı saatinde televizyon açık kalmaktadır. Aynı olay büyük ölçüde A.B.D. ve öteki Batı Avrupa ülkeleri için de geçerlidir.²³⁴

Dünyada 1000 kişiye düşen televizyon sayısı 1970’te 81 iken, bu sayı 1997 ‘de 240’a yükselmiş, gelişmiş ülkelerde ise 263’ten 518’e çıkmıştır.²³⁵

Kitle iletişim araçlarının Türkiye’nin kalkınmasına koşut biçimde gösterdiği gelişim, izleyici-okur-dinleyici açısından önemli bir seçim alanı yaratmıştır. Yapılan araştırmalara göre 1999 yılı itibariyle evinde televizyon bulunan kesim %95 gibi yüksek bir orana ulaşmıştır. Televizyon izleme oranı günde ortalama 4.5 saat civarındadır. Ayrıca büyük kentlerde uydu sistemi ve kablo TV ağı giderek yaygınlaşmaktadır.²³⁶

Tablo 15

Yaşa Göre Haftalık Boş Zaman Kullanımı (İngiltere, Mayıs 1995)

	6-24	5 – 34	5 - 44	5 - 49	0 +	6 +
Televizyon, Radyo	14	15	13	17	26	19
Arkadaşları Ziyaret	7	5	4	4	4	5
Okuma	1	1	2	3	6	3
Telefon, Sohbet	3	3	3	4	4	3

²³⁴ Giddens, s.392.

²³⁵ Hıfzı Topuz, **Globalleşme**, I. İletişim Kongresi Bildiri Kitapçığı, 2000, s.205.

²³⁶ **Kitle İletişim Araçları**, <http://www.byegm.gov.tr>, 2003, (Erişim Şubat 2003)

Dışarda Yeme, İçme	6	4	4	4	2	3
Hobiler ve Oyunlar	2	2	1	3	3	2
Yürüyüş ve Diğer Etkinlik	2	2	1	2	3	2
Hiçbir şey Yapmama (Hastalık)	1	1	1	2	2	2
Spor Yapma	3	1	1	1	1	1
Dinsel, Politik ve Diğer Toplantılar	-	1	1	-	1	1
Konser, Sinema, Tiyatro ve Spor İzlemek	1	1	-	-	-	-
Diğer	1	-	-	-	-	-
Bütün Boş Zaman	40	37	33	40	52	42

Kaynak: Giddens, s.392

Aristo “görmek, inanmaktır!” demiştir. Aristo’nun bu savından hareketle televizyonun bizi görerek inandırdığını söylememiz mümkündür. Gördüklerimizin gerçek olmadığını başka bir deyişle Amerikan Başkanı’nı televizyonda gördüğümüz

zaman, gördüğümüz anın aslında yaşanılan an olmadığı sadece yaşanılanların temsilini gördüğümüzü bilmemiz bile o anın inandırıcılığını değiştirmemektedir.

Ünlü iletişimci John Fiske'e göre televizyonun bir günah keçisi olarak adlandırılması doğru değildir çünkü bireyler televizyon ve kumanda ile başbaşa kaldıklarında tamamen özgürdür. Sınırsız özgürlükler içinde televizyonun anlamını üretmenin bireyin kendisine düşen görevi olduğunu söyleyen Fiske, popüler kültürün kültür endüstrisini içinde yaratılmadığının aksine bu kültürün halk tarafından ortaya çıkarıldığının altını çizer.

Televizyonun ilk yayını gerçekleştirildiği yıl 1936 olsa da televizyonun iktidara erişme dönemi 1960'lı yıllardır. Aradan geçen 40 yılda televizyon her evde yerini almış, kimi zaman elektrik ve su verilemeyen köylerde bile kendine yaşam alanı bulabilmiştir. Bu açıdan bakıldığında televizyonun gündem belirlemedeki gücü ve toplumda yaygın fikir oluşturmadaki işlevi göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Bourdieu'nun *televizyonun yükselişi problemi* olarak çerçevelediği bu durumun, televizyonun sahip olduğu yayılım gücüyle yazılı basının evreni ve genel olarak da kültür evreni için korkunç sonuçlar doğurabileceğinin altını çizmektedir.²³⁷

3.2 YERLİ DRAMALARIN ANLATI FORMLARI

Dramatik, bildik, tanıdık, temel kahraman/karşıtı hikayeleri anlatarak izleyici ile buluşan Yeşilçam Dönemi filmleri sinemanın anlatı potansiyelinin olanaklarını kullanmaz. Yeşilçam filmlerinde ve televizyon dizilerindeki anlatı genellikle birinci anlatım elemanı üzerinden ilerleyen bir tür masal anlatıcılığı ile benzerdir. Sinemanın anlatı potansiyeli çok güçlüdür. Öylesine ki, sinema, en güçlü bağımlı resimle hatta tiyatroyla değil romanla/edebiyatla kurmuştur.²³⁸ Edebiyat olagelmiş en gelişmiş anlatı

²³⁷ Pierre Bourdieu, *Televizyon Üzerine*, çev: Turhan IlgazYapı Kredi Yayınları: İstanbul, 1. Baskı, 1997, s.50

²³⁸ Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar. Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü sinema da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir. İki türün de birbirine üstün olduğu taraflar vardır. Ancak roman başlıca gerilimi, öykünün malzemesi (olay örgüsü, karakter, ortam ve tema) ve bunun dil içinde anlatılması, başka bir deyişle öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkidir. Öte yandan filmin asıl gerilimi ise öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır. (Monaco, 2001:47-49) Bu bilgilerin ışığında Yeşilçam Popüler Türk Sineması'nın başlıca gerilimi olay örgüsü,

formu iken sinema edebiyattan kimi noktalarda eksik ancak kesinlikle ortalama algı düzeyini daha kolay yakalayan bir anlatı formu oluşturmuştur. Ancak ele alınan Yeşilçam filmlerin dönemleri için örnek olduğu varsayımından yola çıkarak bu filmlerin, sinemanın anlatım potansiyelinden fazlasıyla yararlandığını söylemek güçtür. sBu filmler ancak bir hikaye anlatıcısı gibi önceliği hikayelere vererek varolmuşlar, birbirine benzer hikayeler, çoğu zaman aynı çekim mekanları ve iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar yıldız oyuncularıyla sanki her biri kendi başına bir bütün olmaktan çok birlikte bir bütünü oluşturmuşlardır.

Bu noktada sanki bağlarını televizyonla kurmuşçasına televizyon dizilerinin öncülüğünü etmiş oldukları söylenilebilir.

Bugünün televizyon dizilerinin temelini atmış olan Yeşilçam Dönemi Türk Sineması'nın popüler örnekleri sinemayı Bazin'in dediği üzere çağın dili olmasıyla, Tarkovski'nin dediği üzere sanatın özlenen görevini yerine getirmesiyle, değil sadece bir kitle iletişim aracı olarak çalışması ve bir tür sosyalleşme ajanı²³⁹ olmasıyla açıklanabilir. Dönemin filmleri dramatik anlatıyı kullanan, sadece sonuca odaklı filmlerdir. İzleyiciyi katharsise ulaştırmak tek amaçtır ve buna ulaşmak için kullanılan yol ise öyküleme ve karakterler üzerinden gerçekleşmektedir. İş bu noktada sadece dramatik yapı ve bu yapıyı destekleyen yıldız oyuncuların kullanılması bugüne değin, televizyon dizilerini ve Yeni Türk Sineması'nı da kapsayan bir “akış”a sebep olmaktadır. Çünkü dramatik öykü yapısının içine girmek izleyici için kolaydır, izleyici bu tip popüler kültür ürünlerinin içine sadece duygusal katılım düzeyinde girer ve tanıdık bildik oyuncularını tekrar tekrar ekranda görmek ise keyifli bir edimdir. Yeşilçam Dönemi filmleri ve 1999 yılında “Asmalı Konak” dizisi ile başlayan dizi dönemi izleyicinin dramatik yapıya olan yakınlığını ve ilgisini kullanan ürünler ortaya koymuştur.

karakter, ortam ve tema üzerinden kurduğu söylenebilir. Öykü ile görüntü arasında çoğunlukla bir bağ koymayan bu sinema anlayışı sadece hikayeleri ön plana çıkararak sürekliliği hikayeler üzerinden sağlar.

²³⁹ Bireylerin yaşamları boyunca davranışlarını şekillendiren değerleri, normları, görüşleri, efsane ve bilgileri seçerek aldıkları sosyalleşme süreçlerinde, birer sosyalleşme ajanı olarak, aile, okul, arkadaş çevresi, medya gibi sinema da rol oynamaktadır. Sinemada canlandırılan karakterler kişiler için bir rol model sunabildiği gibi, anlattığı hikayelerde değer, norm ve algı aktarabilmektedir.

Yeşilçam Dönemi popüler Türk Sineması'ndaki ve bu dönemin daha gelişkin örneklerinden sayılabilecek televizyon dramalarının öykülerindeki anlatılar çoğunlukla yerel kodların kullanıldığı anlatılardır. Ancak Yeni Türk Sineması bir sonraki konu da daha ayrıntılı ele alınacak olan öyküleme ve yıldız oyuncu kullanma konusunda süregelen geleneği kırmış ve izleyici, dünya sinemasındaki örneklerle kıyaslanabilecek ve ağızda sinemasal bir tat bırakan bir sinema zevkine kavuşmuştur. Popüler sinema açısından izleyici her zaman önemlidir. Burada izleyicinin çok sevdiği filmlerden belirli kodları devralmanın gerektiği, akışın bu gerekliliği ile sağlandığı ancak bu kodların minimumda tutulduğu ve aslında popüler Türk Sineması'nın yeni örneklerinde bambaşka bir hikaye anlatımının olduğu üzerinde durulacaktır. Bu kırılma, hikaye anlatıcılığının yerine geçen görüntü aktarıcılığına epizodik hikayelerle klasik anlatı kalıplarının dışına çıkarak başarmıştır. Yeni Türk Sineması'nın popüler örneklerinde ise klasik anlatının dışına çıkan anlatıların uygulandığı görülmektedir. “Neredesin Firuze”, (Ezel Akay:2003), “Anlat İstanbul” (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen:2004) ve “Korkuyorum Anne” (Reha Erdem:2004) gibi filmler epizodik anlatı kalıplarını kullanarak aslında bu filmlerin “Türk” filmi özelliğini de ortadan kaldırmaya başlamıştır. Televizyon deneyiminin toplumsallığımızı kendi suretinde buharlaştırarak peçelediği süreçle eş zamanlı bir başka süreçte, yine algı biçimlerimizi hedefleyen, dünyayı resmetme biçimlerimizi sorgulayan ve diyalog kurmaya televizyondan daha niyetli sinema deneyiminin, varlığını ve böyle bir süreçte başka görme biçimleri sunup sunmadığını²⁴⁰ ve bu sorgulamayı da 3 dönemi ele alarak gerçekleştirmenin mümkün olup olmadığını görmek açısından bu çalışmanın fayda sağlayacağı umut edilmektedir.

Türk Sineması'nı diğer dünya sinemalarından ayıran belirli yerel kodlar vardır ancak asıl olan artık Türk Sineması'nın değişen yüzüdür. Daha çok Ezel Akay, Kutluğ Ataçman ve Reha Erdem'in filmleri üzerinde durulacaktır. Neredesin Firuze, Korkuyorum Anne ve İki Genç Kız (Kutluğ Ataçman:2004) filmleri bu noktada önemlidir. Aslında Yeni Türk Sineması'nın popüler örneklerinde görünenin aksine yıldız oyuncu sisteminin dışına çıkmıştır. Ezel Akay, “Neredesin Firuze” filminde Özcan Deniz'i oynatmış veya Reha Erdem “Korkuyorum Anne” filminde tiyatro

²⁴⁰ Süalp, 2004:21

oyuncuları kadar dizi oyuncularına da yer verilmiş, Kutluğ Atağman'ın "İki Genç Kız" filminde Vildan Atasever rol almıştır. Ancak bu popüler ürünlerin birbirine kayması, akışını desteklese de hikaye anlatmanın türü bu filmlerle gelişmiş ve değişmiştir. Brecht'in sinemanın bir devinim olduğunu söylemesi, bu devinimin aslında popüler kültürün devinimi olabileceğini gösterir bu örneklerinde bize. Bu devinimin içinde varolmak için Özcan Deniz filmde oynatılmışsa da asıl filmlerle gerçekleştirilen öykü anlatma stillerindeki değişikliklerdir. Başka bir açıdan bakıldığında Abisel'in türlerin giderek yok olması ve değişik türlerin uyuşmalarının bir arada kullanılması aslında post-modernlikle açıklanmaya çalışılsa da bu nokta da Amerikan sinema endüstrisinden kaynaklanan ve daha ekonomik davranma politikasını ortaya koyan bir eğilimdir. Konuyu tür kavramı çerçevesinde incelemiyor olsam da, Abisel'in pek çok türe gönderme yapıp, her yaş ve izleyiciden birçok insana seslenmeye çalışıldığı tezi üzerine durulması gereken bir tezdur.²⁴¹

Kuşkusuz ki, izleyiciyi kolay adapte olabildiği popüler filmlere ve televizyon dramalarına iten çeşitli sebepler mevcuttur. Örneğin sosyal psikolog Leon Festinger'in bilişsel uyumsuzluk/cognitive dissonance theory kuramına göre insanları inanç yargı ve eylemdeki tutarsızlıklar nedeniyle ortaya çıkan uyumsuzluğu azaltmak için, kendi düşünce ve eylemleriyle uyum gösteren enformasyona ilgi duyarlar. Soap -operalar üzerinde yapılan araştırmalar, bu tür dizilerin izleyicilerin sorunlarını basitleştirerek, daha dayanılabilir hale getirme fonksiyonuna sahip olduklarına dikkat çekmektedir.²⁴² Yeşilçam Dönemi Türk Sineması'nda anlatılan öykülerin tıpkı bugünkü televizyon dramalarında olduğu gibi sorunlarını daha dayanılır hale getirmekten çok kişiye dünyasının değiştirilemezliğini esnek bir yapı içinde göstermenin olanaklarını sağladığını, onu kendi başına düş kurmaktan alıkoyduğunu, iyice incelenmiş yöntemlerle dışsal öğeleri farklılaştırılmış ürünler aracılığıyla dinamik bir homojenleştirme sürecine katkıda bulunmuş olduğunu düşünmek gerekmektedir.²⁴³

"Tüketicinin büyük ölçüde edilgen olarak değerlendirilişini sergileyen bu yaklaşım için, her filmde toplumsal etki, hiçbirini dışarıda bırakmamacasına ve bütün birimlere benzer bir biçimde paylaştırılacak

²⁴¹ Abisel, s.9

²⁴² Uluç, s.110-112

²⁴³ Oskay, s. 195

şekilde, önceden kestirilmektedir. Çünkü kültür endüstrisi²⁴⁴ insanları her üründe hiç hatasız şekilde yeniden kalıba dökülebilecek tarzda kalıba dökülmüştür. Böylece çağdaş toplumun insanın düşlerini de toplumsal varoluşunun sınırlarına çektiği, tekel altındaki kitle kültürü, filmle, radyo programları, magazinler aracılığıyla her şeye aynı damgayı basmış, evrensel olanla özel olan arasında şaşırtıcı bir birlik yaratmış, üstelik bunlar arasında asılsız bir özdeşlik varmış gibi gösterebilmiştir.”²⁴⁵

Yeşilçam sinemasının oluşturduğu birikimin önemli bir kısmına denk düşen “aile” filmlerinden günümüzün televizyon dramalarına, yerli anlatılarda “aşk” vazgeçilmez bir izlek olarak benimsenmiştir. Bu filmlerde zenginlik ve yoksulluk bir aşk ilişkisi dolayımıyla da olsa hikayenin merkezi konusuna eklenmiştir. Bununla birlikte yerli popüler aşk anlatısında, zenginlik ve yoksulluk birer sosyal kategori olarak “sınıf” temelindeki ayrışmaya işaret etmekten çok, “temsil”in “hakikat”le ilişkiye geçtiği yerde oluşan muazzam çatlaktan fantezi düzlemine doğru gerçekleşen bir sızıntıyı, yer değişmeyi açığa vurur. Burada zenginlik kadar yoksulluk da “aşk”ın bir bahanesi olarak masalsı bir niteliğe bürünür.²⁴⁶

Yeşilçam sinemasının zengin ve yoksul arasındaki uçuruma yerleştirdiği çok sayıdaki aşk hikayesine bakarak, burada bir “sınıf” vurgusu olduğunu söylemek yanıltıcı olabilir. Yeşilçam’ın esas olarak bir “imkansız aşk” söylemi vardı. İmkansız aşkın karşıtlıkları kentlilik/köylülük, çapkınlık/bağlılık, güzellik/çirkinlik, taşralılık/İstanbulculuk, seçkinlik/sonradan görmelik ya da tüm bunları bir biçimde kesen zenginlik ve fakirlik biçimindeki karşıtlıklar olabiliyordu. İzleyicinin kendi sosyal alanında deneyimlediği hayat tarzı, şu ya da bu biçimde bu karşıtlıkların biri ya da birkaçıyla örtüştüğü, bu hikayelerle özdeşleşmesine izin verdiği için Yeşilçam’ın imkansız aşk hikayeleri çok tutuyordu. Bu hikayelere yakından bakıldığında toplumsal bir olguya ya da eşitsizliğe ısrarlı bir vurgudan değil, ancak bu eşitsizliklerin mutlak olmadığına dair bir umudu canlı tutma çabasından söz edilebilir. Yeşilçam’ın imkansız aşk anlatısındaki yoksulluk tablosu, İstanbullu yönetmenlerin ya hiç tatmadıkları ya da artık iyiden iyiye unutmuş oldukları bir sosyal olgunun ancak fantastik düzlemde yeniden üretilmesinden arta kalan bir vurguydu. Sınıf, varla yok arasında bir şeydi ya da aşk gibi yeterli bir motivasyon olduğunda -zenginin yoksul, yoksulun zengin oluvermesiyle- her an aşılabilecek geçici bir durumdan

²⁴⁴ Kültür endüstrisi kuramı, Frankfurt Okulu düşünürleri, Adorno ve Horkheimer tarafından geliştirilmiştir. Terim ilk kez “Dialectic of Enlightenment” kitabında kullanıldı.

²⁴⁵ Oskay, s.195-199

²⁴⁶ Sevilay Çelenk, “Aç Televizyonu İçeri Aşk Girsin”, Yeşilçamdan Beyazcama, haz. Çağdaş Günerbüyük, Ulaş Emre, Evrensel Gazetesi, 01.01.2006

ibaretti. Bu sınıfsal konumların aslında “yok” konumlar olduğunu söylemek abartılı olmaz.²⁴⁷

Günümüzün popüler yerli dramalarında aşk ve engellenme izleği belirli bir tutarlılıkla sürdürüldüğü söylenebilir. Televizyon bugün, gücünü iki boyutta yaşanan bir “yoksulluk”tan alan popüler aşk anlatısının en verimli kaynaklarından biridir. Bir yanda, “maddi” dünyadaki hayatların sıklıkla “aşk yoksulu” hayatlar olduğu gerçeği vardır.

Türkiye’de kırsal kesimde her üç aileden ve kentsel alanda her beş aileden biri yoksulluk sınırında yaşamaktadır. Duygusal ve maddi dünyasında yoksullukla kuşatılmış izleyicinin, televizyonu açarak aşkı içeri almadaki hevesi yayıncıların da gözünden kaçmıyor. Aşk, televizyonun anlatmaya doymadığı, doymayacağı en büyük hikayedir. Yeşilçam’dan beyazcama aşk hikayesinin serimlenmesinde, çatışmaların kurulmasında ve çözümün sunulmasında aynılıklar olduğu gibi kuşkusuz farklılıklar da vardır. Televizyon aşkları, bir iki saate değil aylara, yıllara yayıldığı için merkezi aşk hikayesi kaçınılmaz olarak çok yönlü bir tehdit altındadır. Zenginlik ve yoksulluk zaman zaman bu tehdidin bir kısmını oluşturmaya devam etse de bölümden bölüme sürdürülebilir bir çatışma için gerekli karşıtlıkların bütünüyle buradan türetilmesi artık söz konusu olamaz. Bu temanın geriye itilmiş gibi görünmesinde televizyon anlatısının farklı bir anlatı olmasının da bir etkisi vardır.²⁴⁸

Dönemler değişse de insanların özlemleri değişmemiş, zenginlik hayalleri giderek artmış, zengin-yoksul arasındaki uçurum açıldıkça, zenginlik sadece ekranda görünebilen bir rüya olarak kalmış ve bu ikircikli durum insanları hayallerinin sadece ekranmda erçikleşebileceği yanılgısına kaptırmıştır.

Matrix filminde Morpheus, Neo’ya Matrix’in ne olduğunu açıklarken, onun gerçeği görmesi için etrafımızı kaplayan, gözlerinin önüne çekilmiş bir dünya olduğunu söyler. Neo, “hangi gerçek” diye sorduğunda Morpheus cevap verir: “Bir köle olduğun gerçeği, Neo. Herkes gibi sende esaretin içine doğdun. Koklayamayacağın, tat alamayacağın veya dokunamayacağın bir hapishanenin içine doğdun. Zihnin için bir hapishane.”

Türk film ve televizyon dünyasındaki popüler öyküleme tekniklerinin neden olduğu *akış* kendisini sadece yine benzer ürünlerde göstermez. Bu aynı zamanda

²⁴⁷ Çelenk, agk

²⁴⁸ Çelenk, agk

neredeyse tüm popüler kültürü devindiren bir süreçtir. Oskay’ın da belirttiği üzere akış, tüm kitle kültür ürünlerince her şeye damga basılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Aliye, İhlamurlar Altında, Hırsız Polis, Cemile, Yabancı Damat gibi televizyon dramalarındaki anlatı kodları Yeşilçam’ın Altın Dönemi diye adlandırılan dönemde çekilen Türk Filmleri’nin ortak özelliğini anlatıyor gibidir. Bu nedenle bu filmlerin anlatı kodları şu andaki televizyon dramalarının anlatı kodlarına denk düşmektedir. Dönemin Türk Filmleri, sanki televizyon için çekilmişçesine anlatıdaki akışa referans verirler. İzleyici üzerinde belirlenecek olan anlatı kodlarını kullanarak bu akış sayesinde etki yaratabilen dizilerin klasik Yeşilçam anlatısındaki formülasyonu kullandıktan sonra onu dönüştürerek daha da ileri gittiğini söylemek mümkündür. Yeşilçam yıllarında klasik anlatı kalıplarının dışına çıkabilen filmler “sosyal içerikli film” olarak adlandırılmakta oysa günümüz dizilerinde filmlerin anlatı kodlarını kullanıp dönüştürebilen diziler ana akım yayıncılıkta karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “Vesikalı Yarım” (Lütfi Akad: 1968) filmi sadece görüntülerin akışından oluşan bir film değildir. Olsa da zaman ve mekanın kullanımı planlıdır ve filmin estetik ögesine katkıda bulunmak Klasik Yeşilçam anlatısının sabit denge – dengenin kırılması – denge durumu bu filmde de Kezban Roma’da (Orhan Aksoy, 1970) filminde, Kezban’ın Roma’da olmasının öyküyle ilişkili olduğu söz konusu için düzenlenmiştir. Oysa ki Yeşilçam döneminin anlatı kodlarını tümüyle barındıran tek nokta “aşk” temasıdır. Bu durum filmsel akış dışında hiçbir estetik ya da dramatik öğeyi desteklemez. İnceleyeceğimiz dizilerde (örn. Aliye ve Yabancı Damat) mekan ve zaman kullanımı Yeşilçam’a göre daha planlıdır ancak “filmsel akış” bu filmlerin anlatı kodlarından alınmıştır. Dizide önemli olan sürekliliğin devamıdır.

Melodramatik yapının natüralist romanlara benzer bir öykülemenin egemen olduğu Yeşilçam filmlerinden dramalara bu etkilerin ana belirleyen olarak kullanıldığı görülmektedir.²⁴⁹

Filmlerde kahramanların başlarına gelen olaylar zamanın veya mekanın ötesinde gerçekleşmektedir. Yabancı Damat dizisinde ise önemli olan tek mekansal kaygı mekanın izleyiciye gerçeklik duygusu vermesidir. Karakterlerin Gaziantep’te bir

²⁴⁹ Adanır, s. 128-136

araba gezisi yapmaları gereken sahnede bu yolculuk sarı ve kahve tonlarını andıran binası nedeniyle Güneydoğu ile özdeşleştirilmesi sağlanabilecek Kadir Has Üniversitesi' nin arka sokağında gerçekleşmiştir.²⁵⁰

Yeşilçam filmleri yüksek izleyici potansiyeline sahip filmlerdi. Yeşilçam yıllarında sinema seyircilerini “steril aile masalları”na sürükleyerek, ev dışında çalışmayan ve kamusal alanda faal olmayan çok sayıda kadını toplumsal yaşamın içine sokmuş ve 90 dakikalığına da olsa onu kendi hayatından koparıp, kentin masal yüzünü anlatan “Binbir Gece Masalları”na davet etmiştir. Aynı zamanda sosyal cinsiyet eşitsizliklerini meşrulaştırmak için popüler filmler aracılığıyla ‘kadın olma’nın anlamlarını üretmiş; böylece ‘kadın sinema seyircisi’nin günlük gerilimlerini yumuşatmak üzere, filmler aracılığıyla yaşam ve toplumsal yapılanma, her seferinde yeniden kurulmuştur. Kadınlar bu romantik aşk, evlat acısı, terk edilme gibi konuları içeren kurmaca alıntılarla ilk kez karşılaşmıştır.²⁵¹ Bu hikayelerde birlikte ağlayıp, birlikte gülmüş, daha sonra da –bugünün televizyon dizilerinde olduğu gibi- olayları ve kahramanları tartışmışlardır. Kadınların beraber gittiği filmlerde, beraber gülmeleri, beraber ağlamaları ve film çıkışında karakterlerle ilgili konuşmaları, bu kritikleri kadın günlerine saklamaları aynı zamanda onlara sosyal yaşamın içinde varolma, kendi özgürlük alanlarını yaratma, sorunlarla baş ederken yalnız olmama duygusunu vermiştir. Bu nedenler Yeşilçam Dönemi’nde izleyicilerin sinema ile aralarında kurdukları bağı açıklamaya çalışır.

Azize (Kemal Kan:1968), Dağlar Kızı Reyhan (Metin Erksan:1969) , Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy:1969), “Ayşem” gibi filmlerde görülen Todorov’un “simgesel

²⁵⁰ Ancak burada mekan görünen mekandan başka bir mekan değildir. Yeşilçam Dönemi’ndeki Türk filmlerindeki mekanın hiçe sayılması aslında televizyonun hiç mekanlığını anımsatır. Burada kullanılan mekanlar ise adeta gerçeğin yüz buruşturmalarıdır. Lacan’ın “Television” adlı makalesinde verdiği bu tanımı Zizek şu şekilde açıklar. Gerçek, simgeselleştirilme katmanları altında gizlenen ulaşılmaz bir çekirdek değildir. Gerçek yüzeydedir. Tıpkı Batman filminde Joker’in yüzündeki gülümsemeye benzeyen sabit duruş gibi, gerçekliğin bir tür şekilsizleştirilmesidir. Deyim yerindeyse, Joker kendi maskesinin kölesidir, onun kör zorlamasına itaat etmeye mahkumdur. Ölüm dürtüsü yüzeydeki bu deformasyondadır, onun altında yatan şeyde değil. Asıl dehşet verici olan aptalca sırtan maskedir, maskenin gizlediği çarpık, acı çeken yüz değil. Bir çocukla yaşanan bu deneyim bunu doğrulayacaktır. Onun yanında bir maske takarsak, onun altında aşına olduğu yüzümüzün olduğunu bilmesine rağmen çok korkar, sanki maskenin kendisinde ağza alınmaz bir kötülük vardır. Nitekim bir maskenin simgesi ne imgeseldir ne de simgesel (oynamamız gereken simgesel bir rol işaret etmez) kesinlikle gerçektir – Tabii burada gerçeği, gerçekliğin yüz buruşturması olarak anlıyoruz. (Zizek, s.45)

²⁵¹ Abisel, s. 128

blokaaj” tanımı yani filmin sonunda bir bütünlük kurulması örneğin kadın karakterin filmin sonunda hem sevdiğine kavuşup hem de zengin olması durumu belirtilen dizilerde her zaman mümkün değildir.²⁵² Bu da dizilerin anlatısının Yeşilçam filmlerindeki simgesel blokajı kırarak yeni bir formülasyon yarattığını destekler niteliktedir.

Yeşilçam filminde devamlılığı sağlayan kurgu ögesi kolaj niteliğinde sayılabilir. Sekanslar birbirinden makasla ayrılmışçasına kesin kesmelerle ayrılır. Bu ayrılıklar arasında kalan parçalar kimi zaman fotoğraflardan oluşur. Örneğin “Sarmaşık Gülleri” filminde sekansların arasındaki geçişleri sağlayan bahçe ve gül fotoğraflarından oluşan görüntüler mevcuttur. Kimi zaman bu fotoğraflar erkek ve kadının geceyi beraber geçirdiğini anlatmak içinde kullanılır. Aliye ve Yabancı Damat dizilerinde de sekanslar arasındaki geçişler mekana ilişkin donmuş karelerle sağlanır. Ellis, Williams’ın “akış” deneyimine ekleme yaparken ve televizyonun “segment / parça”lardan oluştuğunu söyler. Buna göre akışın gerçekleşebilmesi için parçaların ardışık olması gerekmektedir. Ancak ardışık parçaların özelliği görüntü ve seslerin akışıdır. Televizyondaki bu parçalardan oluşan akış, Yeşilçam’ın sinema filmlerinin ortak özelliği gibidir.

Yıldızlara yüklenen büyülü imge yine kullanılan anlatı kodlarından. Türkan Şoray neredeyse tüm Yeşilçam için arzu nesnesi / büyülü imge simgesidir. Bu da televizyon dizilerinde akışın devamını sağlayan bir öğedir ancak tek fark bu dizilerde karakterlerin psikolojik yönlerinin belirgin olmasıdır. “Aşk Mabudesi” filminde kameranın Şoray’a sadece dudaklarını göstermek için yaklaşması film dili açısından anlamsızdır. Güzel kadın ve yakışıklı erkek kullanımı ve kahramanların çevresinde gerçekleşen olaylar dizisi filmin temasını belirler. Aliye ve Yabancı Damat dizilerinde de kahramanların olay örgüsünde gerçekleşen bir anlatı vardır. Ancak tek fark karakterlerin filmlere göre belirgin olmasıdır.

Konulu filmlerde, televizyon dizi ya da oyunlarında iki tür kişi ile karşılaşılır. Bunlardan birincisi kişilik/karakter, diğeri ise tiptir. Kişilikler derinlemesine ele alınan, kendine özgü özellikler içinde tinsel gelişimi olan bireydir. Kişilik, kişinin dış

²⁵² Abisel, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, Ulusay, son notlar

görünüşünün ötesinde, anlamı sağlayan iç yaşamıyla belirginlik kazanır.²⁵³ Sadece tiplerden oluşan Yeşilçam filmlerine karşılık yerli dramalarda yan rollerde tiplerin kullanımına devam edilmektedir. (Örn: Aliye dizisindeki terzi kızın tek özelliği süslü olmasıdır. Seyircinin kızı hafif aptal ve süslü bir kız olarak tanımlaması için kız sadece “süs”lenir.) Geleneksel anlatı filmlerinde kişileştirme için başvurulmuş yöntemlerden biri de *tiplerleştirmedir*.

Kişileştirme işleminde genel olarak ele alınan, tinsel gelişimi ve derinliği olmayan, her film öyküsünde aynı biçimde devindiği için izleyici tarafından özellikleri bilinen ve davranışıyla anlaşılan, yazarın düşüncelerini ya da bir iletiyi iletmekten başka bir işlevi olmayan ve sanki yaşamıyor izlenimi veren kişilere tip ya da kukla kişiler denir. Öyküde tip yaratma kişiyi kişide simgeleme işidir.²⁵⁴ Bu örnek film metni içindeki özneliliğin metne aktarılamamasına neden olur. Bu nedenle Stam’ın belirttiği izleyici-metin ve özne arasındaki ilişkiyi tanımlayan “teğel” gerçekleşemez. Öznelilik film metnine teğellenmez. Ve izleyicinin film metninin içine girerek katharsisi sağlayamaz. Oğuz Adanır’da katharsisin hem psikolojik hem de fiziksel boşalma sağlaması gerektirdiğini ancak Yeşilçam filmlerinde ruhsal boşalmanın eksik kaldığını söyler, olay örgüsünün ana karakterlerinin psikolojik yönü güçlüdür.

Yeşilçam’ın anlatmaya değil anlamaya yönelik yapısı, televizyon dizilerinde de devam etmektedir. Akış çabayı gerektirmeyen bir televizyon deneyimidir, aldığınız yerden devam edebilmenizi sağlayamazsa akış sekteye uğrar. Bu nedenle Yeşilçam filmlerinin televizyona ait özelliklerle açıklanabildiğini görmek ilginçtir.

3.2.1 Televizyonda Dizi İzleme Alışkanlığı

İzleyici üzerinde güçlü bir etki bırakan ve ortaya çıkışından beri diğer programlardan farklı ve kolayca ayırt edilebilir bir form geliştiren diziler, Türkiye’de de 1998 yılında “İkinci Bahar”²⁵⁵ adlı dizi bir anda alışkanlık haline gelmiştir. İkinci Bahar

²⁵³ Akyürek, s. 168

²⁵⁴ Akyürek, s. 169

²⁵⁵ 1998 yılında yayın hayatına başlayan dizinin yapımcılığını Türker İnanoğlu ve Mustafa Oğuz, yönetmenliğini, Uğur yücel Türkan Derya ve Orhan Oğuz, senaryo yazarlığını sulhi Dönek ve Güniz Kucur üstlenmişti. Türkan Şoray ve Şener Şen’in başrolde olduğu dizinin konusu şöyleydi: İstanbul’un en eski semtlerinden birinde, Samatya’da bir kebabçı dükkanı. Antep Sofrası ve sahibi Ali Haydar... Eşi

bir mahalle dizisiydi. Türkiye’de çok sevilen oyuncuların oynaması ve sinemacılarca yazılıp, yönetilmesi halkta büyük bir beğeni oluşturdu. Arkasından Asmalı Konak dizisi yayınlanmaya başlanmış ve dizi yayınlanmaya başladığı andan itibaren büyük bir ilgi ile karşılanmış ve adeta bir fenomen yaratmıştır. Televizyon dramasının izleyiciler açısından bu denli rağbet gördüğü İkinci Bahar dizisi ile anlaşılmış ancak yapımcılar başrollerinde halkın sadece kendinden bir parçaymış gibi hissetmeyeceği ama bir kesimin hayranlıkta duyacağı kişileri oynatarak bu dizinin neredeyse bir endüstriye dönüşmesini sağlamışlardır. Dizinin yan ürünleri satılmaya başladığı gibi aynı zamanda dizinin çekildiği yerler de bir mabet gibi sürekli ziyaret edilmekte ve dizi nihayetinde bir sinema filmine dönüşmekteydi. 01.03.2006 tarihinde Sabah Gazetesi’nde çıkan bir haber Asmalı Konak isimli dizinin tüm zamanların en çok izlenen sezon finaline sahip olduğunu ve henüz bu izlenme payını geçen bir başka dizinin olmadığını gösteriyordu.²⁵⁶

Asmalı Konak dizisi çok sevildiği kadar eleştirilere de uğradı. Dizi birçok açıdan çok fazla sevildi. Ve bu dizinin çok sevilmesi televizyon dizilerini seyretme

ölmüş, kızlarıyla birlikte yaşar. Bilgedir, bu dünyayı okumadan devşirmiş, nazik, sevecen, mert ve dürüst bir insan. Bir gün, dükkanında çalışmaya başlayan Hanım’la tanışır. Haksızlıklara karşı gelen, gururlu, inatçı, aklına koyduğunu yapan bir kadın. Duygusal ama kızdığında dişi bir kaplana dönüşen... Ve kebabçı dükkanında başlayan bir sevdâ öyküsü... Etrafındaki tüm karakterlerle birlikte, izleyenlere küçük insanların dünyasına destansı bir yolculuk yaptırır. Ali Haydar umutsuzca aşık, üç koca eskitmiş afet-i devran Neriman; babasından sevgi görmediği için kan kardeşi Haydar’ın can düşmanı Vakkas; Ali Haydar’ın biri munis, diğeri erkek gibi, öbürü küçük kızları Melek, Cennet ve Huriye; Hanım’ın asi çocukları Ulaş ve Gülsüm; Ali Haydar’ın dükkanında kendini bulan dünya gezgini Timoti; esnafın belalısı, Neriman’ın kardeşi Şeco; Şeco’nun eşi ve amiri Tansu; kasap Melahat; Ali Haydar’ın sert babası Zülfikar; Vakkas’ın Melek’e sevdalı pısrık oğlu Medet ve diğerleri izleyenleri her hafta bir sinema filminin vizyona çıkışına beklermiş gibi heyecanlandırmıştır.

²⁵⁶ Sharon’lu Kurtlar Vadisi Asmalı Konak’ı geçemedi. Dünyaca ünlü iki oyuncu Sharon Stone ve Andy Garcia rol almasına rağmen Kurtlar Vadisi’nin final bölümü; başrollerini Özcan Deniz ve Nurgül Yeşilçay’ın paylaştığı Asmalı Konak’ın izlenme oranını yakalayamadı. Dört sezondan bu yana ekranların en çok tartışma yaratan dizisi olarak anılan Kurtlar Vadisi, final bölümünde iki ünlü Hollywood yıldızı Sharon Stone ve Andy Garcia’yı oyuncu kadrosuna katmasına rağmen, izlenme oranı olarak Asmalı Konak’ı yakalayamadı. Böylece televizyon dizileri arasında en çok izlenen final bölümü rekorunu elinde bulunduran Asmalı Konak, rekorunu kaptırmamış oldu. atv’de üç sezon boyunca izlenme rekorları kıran Asmalı Konak’ın final bölümünü televizyon başındaki 100 kişiden 80’i izlemişti. Milli maçları bile geride bırakan, sokakların boşalmasına neden olan bu oran, yabancı televizyonlarda bile haber konusu olmuştu. Kurtlar Vadisi final bölümünde tüm kişilerde 23.60 reyting ve 55.00 izlenme payı, AB grubunda 22.70 reyting, 56.60 izlenme payı aldı. Asmalı Konak ise final bölümünde tüm kişilerde 25.90 reyting 78.00 izlenme payı, AB grubunda da 28.50 reyting ve 81.30 izlenme payı almıştı. Kurtlar Vadisi’nin çok izlenen bir dizi olmasına rağmen Asmalı Konak gibi kitleleşememesine neden olarak, kadın izleyiciyi yakalayamamış olması gösteriliyor. Sert hikayesi ve şiddet sahneleriyle bilinen Kurtlar Vadisi, erkek izleyiciyi daha iyi yakalamıştı. Aşk hikayeleri, gelenekler ile modern hayatı birleştiren tarzıyla Asmalı Konak ise geniş bir çerçevede kendine izleyici kitlesi yaratmayı başarmıştı. (<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/01/03/gny/gny113-20060103-200.html>)

alışkanlığını da geri kazandırdı. Uzun zamandır televizyon dizileri olarak sadece sabah yayınlanan Brezilya dizilerini seyreden kadın izleyici, akşam saatlerinde prime-time’da sevdiği öykünün kendisine anlatılmasını ailecek paylaştı. Zengin bir ailenin okumuş oğlu kasabasına geri döndüğünde artık “ağa” lık koltuğuna oturacaktır. Ancak yanında New York’ta tanıştığı ressam “entelektüel” Bahar’ı da getirir. Bu andan itibaren dizi sadece ataerkil ve feodal değerlerin altını çizmeye başlamaktadır. 19.06.03 tarihinde Nuray Mert’in Radikal gazetesinde çıkan yazısı diziyi izleyenlerin tartışılan alışkanlıklarına farklı bir taraftan bakıyordu.

“Siz ne dersiniz deyin, bana öyle geliyor ki, Asmalı Konak'ta karşılığını bulan, aslında sadece kadın-erkek ilişkilerine ilişkin bir şey veya bu ilişkilere ilk bakışta yaşanan değişim değil, hatta belki bu sadece bir sonuç. Kadınlar pısırik erkeklerden bezdikleri için Seyman Ağa'ya kilitlenmiş değiller, öyle olsaydı Tarzan filmleri de tekrar rağbet bulurdu. Bu hiç de o kadar 'temel içgüdü' veya 'incelmiş temel içgüdü' olayı değil. Bu, politik bir savruluşun yansımalarından biri; hayata, iktidar ilişkilerine bakışın değişmesinin cinselliğe, aşka bakıştaki dışavurumu, hiyerarşinin ve gücün sorgulanmaktan çıktığı bir dünya görüşünün hayata bakışımıza yansımaları. Kimse, 'Ama o ağlayan ağa, hassas maço' demeye kalkmasın, karşılıksız bir aşkla hayatı ona kilitlenmiş bir kadına karşılık vermeden, aynı çatı altında yaşamaktan tedirgin olmayan, çocuğuna yanaşma muamelesi yapan adamın ağlaması, 'kentli, eğitilmiş kadınlar'ı etkileyebilir. Çünkü onların asıl vurulduğu 'iktidar', çoğunun geçmişlerinde ve belki hala karşı durduğunu iddia veya vehmettikleri güç, iktidar, iktidarın her türü. Seymen Ağa üzerinden fark etmeden bunu itiraf ediyorlar. Hizmetçi mutsuz olmuş, çocuğu yanaşma gibi büyüyormuş kime ne?”²⁵⁷

Çoğunlukla beyaz Türklerin kendi ülkesinin alışkanlıklarını otantik bulması ve ülkenin doğusuna oryantalist bir bakışla bakmasının sonucu olarak çok değer gören dizi aynı zamanda bir zamanın zengin ailelerinin batıya olan düşkünlüğünü kendileri ne kadar “Frenk” oldukları ile ilişkilendirdiklerinin döneminin bittiğini ve farklı bir yeni zenginler döneminin çoktan başladığını haber veriyordu. Örneğin ailenin oğlu Seymen, birçok Türk filmindeki aksine okumaya Avrupa’ya değil Amerika’ya gitmiş ve aşık olduğu “Bahar”ı da yine orada tanımıştı.

²⁵⁷ Nuray Mert, “Asmalı Konak”, 19.06.03, Radikal Gazetesi

Asmalı Konak’ın tüm eleştirilere rağmen Türk televizyonculuğa yaptığı en önemli etki belki de yerli dramaları seyretmeyi bir alışkanlık haline getirmesiydi. Pazartesi akşamları prime-time’da yayınlanan dizi çok uzun sürmekteydi. Adeta her bir bölümü bir film izleme pratiği gibi olan diziyi televizyon ekranlarından izlemekse ucuz bir eğlence türüydü.

Bu diziden sonra konu arayışına giren yapımcılar Türk izleyicinin tekrar kendisine seslenildiğini anlayacakları öyküler geliştirmeye başladılar. Bu öykü avı en kolay film öykülerini Yeşilçam’dan esinlenmekle mümkündü. Çünkü son kez o yıllarda izleyici sadık bir biçimde Türk Sineması’na yönelmiş ve ardı ardına çekilen filmleri takip etmekteydi. Dolayısıyla Williams’ın sözünü ettiği akış kuramı bir izlenme deneyimi olarak filmlerden dizilere doğru akmaya başladı.

Televizyon dizileri diğer medya formları ile yarışa girdiklerinde spesifik bir formatta kalmayı tercih ettiler.²⁵⁸ Bir tepe noktası heyecanını ulaşmak için saatlerce belki de haftalarca beklemek zorunda kalan izleyici zevkini ertelemek zorunda kaldı. İzleyicin bu durumdan hoşnut kalması durumu belki de Stanley Kubrick, 1999 yılında vizyona giren ve yapımı 2,5 yıl süren, Eyes Wide Shut filminde zevkinin peşinden, cinsel hazzın peşinden giderek, bunu yapmayı bir türlü beceremeyen ve zevkini sürekli ertelemek zorunda kalan ancak bu seçimin bilinçli olduğuna çalışan New York’lu burjuva doktor William Harford’da eleştirmişti.

Diziler izleyicilere “aile uyumu” ve bu uyumun nasıl olması gerektiği konusunda da gündelik hayatları için rehberlik yaparlar. Dizilerde kişisel mutluluğun ancak mutlu bir ile mümkün olabileceği ve ailenin kişinin varlığının ve varlığının devamlılığının sebebi olduğu fikri çok yaygındır. Aliye dizisinde Aliye, kocasından ayrılmak istemekte ancak önceleri çocuklarının olması nedeniyle ailesinin dağılmasına direnmektedir. Tüm dizi annenin kocasından ayrılması ile çocuklarının peşinden gitme sürecini anlatmaktadır. Aliye evden ayrılrsa da kendine yalnız bir hayat kurmaz. Yine

²⁵⁸ Lucy Mazdon, Michael Hammond , “**The Contemporary Television Series**” , UK: Edinburg University Press, 2005, s.83

dayısıyla oturur ve dayısı evlenir. Dayısı, dayısının eşi annesi ve oğluyla yeni bir aile olurlar. Çekirdek ailenin birliğini bozmamak için aile apartmanda başka bir daireye taşınır ancak yemeklerde bir araya gelirler. Yaprak Dökümü dizisi ailenin önemini altını çizirken bir de mesaj verir: “Aile kurmak, devlet kurmak kadar önemlidir.” (Bölüm 1) Ali Rıza Bey aile dirlik ve düzeninin bozulmaması için uğraşırken bu durum yemek masasında sembolleşir. Tüm aile akşam yemeğinde bir araya gelmelidir. Yemek masası adeta ailenin meclisi gibidir. Varolan tüm düzensizliklere rağmen sadece yemek masasında bir araya gelmek ve bu alışkanlığı sürdürmek yeterlidir. Aynı durum Gümüş dizisinde de mevcuttur. Aile yine yemek masasında bir araya gelmelidir. Bu defa aileyi bir arada tutmaya çalışan dede Mehmet Fikri Bey’dir. Verilen mesaj klişedir. Zengin bir aile olan Şadoğlu ailesi tüm malvarlığına rağmen bir aile olarak kalmayı başarabilmiş, para ile dejenere olmamıştır. Ya da Mehmet Fikri Bey tüm çocuklarını ve torunlarını akşam yemeğinde toplayarak dirlik ve düzenin hala bozulmadığını ispatlamak ister. Dizilerin hemen hemen her bölümünde tüm ailenin bir araya toplandığı kahvaltı ya da akşam yemeği sahneleri ya da akşam yemeğinden hemen önceki anlar vardır. Bu sahneler ertelemelerle bir sonraki hafta tekrarlanır. Sahneler çoğunlukla aile fertlerinden birinin acil çıkması gerekmesi ile son bulur. Aynı zamanda ailenin dirlik ve düzeninin bozulmaya başladığının sinyallerini ise aile büyüklerinin akşam yemeğinde yalnız olduğu ve buna isyan ettikleri anlarda anlarız.

Bu dizilerde ikilem karakterlerin kişisel mutluluğun peşinden koşma ve toplumu ve aileyi memnun etme arasında çıkar. İki tarafında uyum içinde olduğu durumlar azdır. Aynı zamanda arzu ilkesi ve gerçeklik ilkesi çok az uyum içinde çalışır. Laura Mulvey’in de dediği gibi melodram anlatısının ideolojik çelişkilerinin baş etmenlerinden biri yine bir çelişkiler yumağıdır: Arzu ve gerçekliğin bir aradalığının imkansızlığı. Melodram anlatısı bu çelişkiyi gidermek için öykü içinde yeni engeller ve pürüzler çıkarır. Kişilere gündüz düşlerine benzer bir kişisel kaçış vaat eder.²⁵⁹

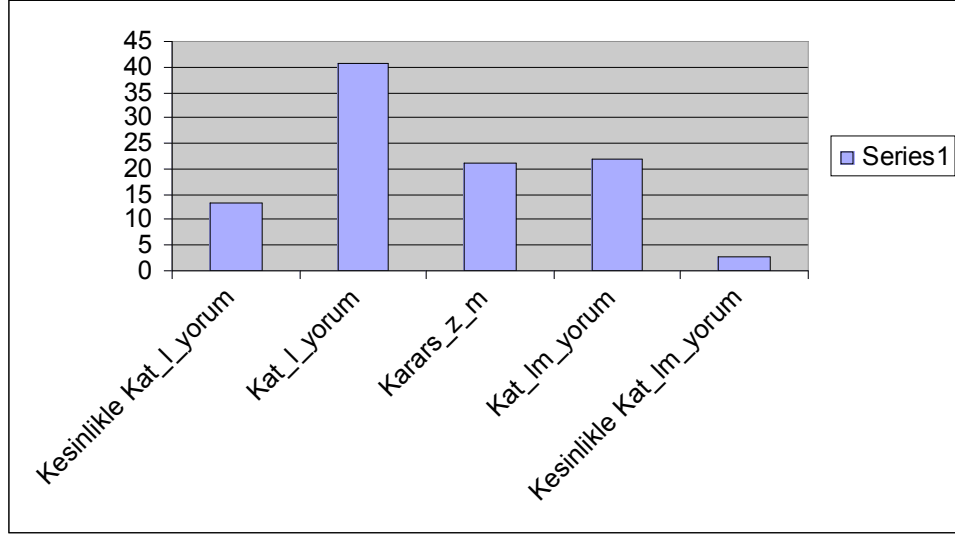
Dizilerde karakterler her zaman başlarına gelen olayların farkında olmayabilirler. Ruhsal yetkinliğe sahip ya da bilinçli olmayabilirler. Çoğu zaman

²⁵⁹ Ang, s.72

izleyenler karakterler ve onların içinde bulundukları koşullar hakkında yine karakterlerden daha fazla şey bilirler. Bu da izleyenlere kendileri dışında gelişen bir olay olmadığı hakkında güven verdiği gibi, karakterler arasında konu açısından en yetkin kişi olmaları nedeniyle izleyiciyi “sözde” etkin kılar.

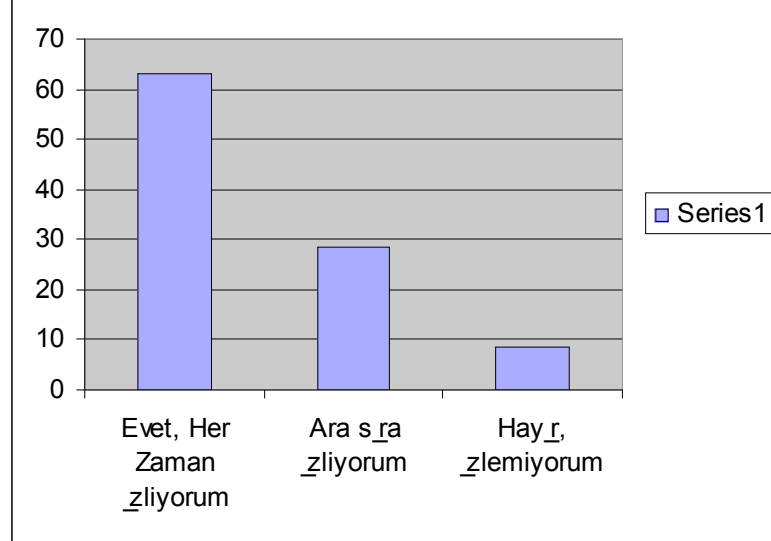
Bir internet sitesi tarafından yapılan anket çalışmasında izleyici bir Türk Filmi’nden beklediklerini sıralamıştı. Konusuyla beni bağlamalı, görsel efektleriyle kendini ispatlamalı, kurgusu iyi olmalı, oyuncularını ünlü olmalı, sonu şaşırtıcı olmalı, yönetmeni ünlü olmalı, yavaş bir film olmamalı. Televizyon dizilerinin her bölümü bir sinema filmi kadar uzundur. Dolayısıyla izleyiciler dizi seyretmekle film seyretmek arasında bu maddeler yerine getirildiği ölçüde fark gözetmeyebilirler. Televizyon dizilerinin konuları alışıldık temalardır ve bu nedenle izleyiciyi kendisine yeniden ve yeniden bağlamakta zorluk çekmezler. Oyuncular ya ünlüdür ya da diziyi çevirmelerin ardından ünlü olmaları beklenmektedir. Dizilerde her bölümün sonu kişileri şaşırtarak ya da merakta bırakarak bitmektedir.

Radyo Televizyon Üst Kurulu’nun 10 Mayıs 2007 tarihli “Kadınların Televizyon İzleme Eğilimleri” araştırmasında 4086 kadın izleyici üzerinde yapılan anketin sonuçları da yerli dizilerin kadınlar tarafından izlenme sıklığını ortaya koymaktadır.



Grafik 12: “Kadınlar Hayatta Yapamadıklarını Seyretmekten Zevk Aldıkları İçin Tv İzliyorlar” İfadesine Ne Ölçüde Katılıyorsunuz?

Kaynak: Radyo, Televizyon Üst Kurulu, “**Kadınların Televizyon İzleme Eğilimleri**”, Mayıs 2007, s.54.



Grafik 13: “Yerli Dizileri İzliyor musunuz?”

Kaynak: Radyo, Televizyon Üst Kurulu, “**Kadınların Televizyon İzleme Eğilimleri**”, Mayıs 2007, s.84.

3.2.2 Yerli Dramalara Genel Bir Bakış

Televizyon dizilerinin geleneksel anlamda hikaye anlatıcılarının yerini aldığını söylemek eksik bir yorum olacaktır. Televizyon dizileri haftalara, aylara hatta yıllara yayılan ve dolayısıyla yavaş ilerleyen hikayeleriyle aile hayatına tanıklık eder. Ancak her bölümde izleyici, aşırı büyük bir heyecan ve sürekliliğin parçalara bölünmüş hali ile “modern” olmanın kendi deneyimini yaşar. Bu dizilerin, geleneksel ve modern hikaye anlatımının karışımı olmasının nedeni aslında kültür endüstrileri tarafından yayılan sembolik ihtiyaçlardır. Bu sembolik ihtiyaçlar kimi zaman pathos, kim zaman duygular, kimi zaman aile libidosu olabilir. İzleyicinin bu dizilerde deneyimlediği video-klip seyrederkenki deneyiminden oldukça farklıdır.²⁶⁰

Parçalı anlatı modern dünyadaki estetik anlayışımıza karşılık gelmektedir. Bu tür anlatı biçimlerine teknoloji ve kültür endüstrisi ile değişen yaşam şekilleri dolayısıyla hayatımızın içine girmiştir. Video kliple gelen estetik biçiminin post modern bir anlamda okunabilmesi daha kolaydır. Video-kliplerle gelen parçalı anlatılar post modern anlatı biçimlerini giderek daha tanıdık hale getirirler. Ahlaki ve kültürel kodlar ise yine aynı içerikle üretilmeye devam eder. İnsanların alışık oldukları temasal kodlar üretilirken biçim değişir, içerik aynı kalır. Bu nedenle “gönül rahatlığıyla” izleme süreci gerçekleşir.

Televizyon dizileri diğer tüm televizyon programlarından farklı olarak ortak bir anlatı formu paydasının üstünde toplanırlar. Dizi denildiği zaman, devamlılık arz eden, birbiri ardına gelen, bölümler halinde yayınlanan ve yoğunlukla aralarında bir konu bütünlüğü olan akış içindeki anlatı biçimlerinden bahsedilebilmektedir. Seyircinin dizi seyrederken yaşadığı haz dizi olmayan programları izlerken yaşadığından oldukça farklıdır. Dizilerin anlamlı birer yapı oluşturdukları söylenilebilir. Anlamlı yapı - signifying structure- terimi, Lucien Goldmann’ın teoriye kazandırdığı bir terimdir. Metindeki her parçanın genel bağlam ve genel anlamla ilişkili olarak açıklanması anlamına gelir. Metindeki her öge, kısmen veya karşılıklı olarak metnin tutarlı bütünün

²⁶⁰ **To Be Continued : Soap Operas Around the World**, ed: Robert C. Allen, New York: Routledge Publishing, 1995, s.12

küçültülmüş bir parçasını verir. Dolayısıyla metindeki her öge genel bağlamla ilişkisi ölçüsünde açıklanmalıdır. Ögenin anlamı bir bütün olarak gördüğümüz eserin tutarlı yapısına bağlıdır.²⁶¹

Dizilerin bir ortak özelliği çoğu zaman en heyecanlı noktalarda sona ermeleridir. Dizilerin, adı seriyal, süreli seriyal, telenovela, televizyon draması olsun, hepsi aslında hikaye anlatıcılığı yapar. Kendilerini diğer türlerden ayıran farklı bir anlatı yapıları vardır. Televizyon dizilerinin anlatısında “segmentation” parçalara arımla, kesimleme yoktur dramanın metni akan bir metindir ancak kesinti yine dizinin reklamlara girmesi ile olur. Bu özellik kitle iletişim araçları ile yapılan hikaye anlatıcılığında televizyon dramalarının farklı bir yeri vardır. Televizyon dramalarında izleyici kesintiyi istediği zaman vermez. Yapımcının ya da dağıtımcının istediği saatlerde ve aralıklarda ara verilir. Dolayısıyla hikayenin nerede ve nasıl duraklayacağına yapımcı karar verirken aynı kişi aynı zamanda izleyenin dizi ile olan bağına da karar vermiş olur.²⁶²

Televizyon dizilerinin en önemi özelliklerinden biri de bir dizinin bitip diğerinin başladığı noktadaki “kaydedilmemiş varoluş” halidir. Dizilerdeki zaman anlayışı gündelik hayataki zaman anlayışından oldukça farklıdır. Bu anlayışla biz o diziyi seyretmiyorken dahi sanki dizinin karakterleri hayatlarına devam ediyormuş hissi verirler. Bu durum Yeşilçam filmleri ile dizilerin ortak bir özelliğidir. Yeşilçam filmleri birbirini takip eden bir dizi film gibidir. Bir film bittiğinde diğeri çoğu zaman benzer karakterlerle yeniden başlar. Eski yazlık sinemalarda “iki film birden” kuşağında biri eski biri yeni iki Türk Film gösterilmesi bu duruma denk düşer.²⁶³

²⁶¹ <http://www.lingoturk.com/article>, erişim tarihi: 30.06.07

²⁶² Robert Allen, “**Making Sense of Soaps**” Television Studies Reader, New York: Routledge, 2004, chapter:15 s.242-243

²⁶³ Ien Ang, “**Watching Dallas, Soap-Opera and the Melodramatic Imagination**”, New York: Routledge, 1996, s.52-53.

3.2.3 Türk Televizyon Dizilerinin Ayrıcı Özellikleri

“Merak ediyorum da, hatıralar sahip olduğun şeyler midir

yoksa kaybettiklerin mi?”

Başka Bir Kadın, Woody Allen

Diziler Yeşilçam filmlerinin “madeleine de proust” anlarıdır. Proust “In Search of Lost Time or Remembrance of Things Past” isimli kitabının “Episode of the Madeleine” isimli bölümünde yediği madlen kekin tadının zihninde kendini nasıl bir hatıralar yolculuğuna çıkardığını anlatır. Proust madeleine keki çaya batırdıktan sonra ondan bir ısıklık alır ve hatıraları bir anda su yüzüne çıkar. Bu bölümün yer aldığı “Swann’ın Tarafı” isimi kitapta gündelik yaşam rutinlerinin hafızamızda nasıl tetikleyici bir etki bıraktığına dair izler vardır. Aslında gündelik yaşam pratiklerinden yola çıkarak geçmişle ilgili bir çok şeyi aydınlatılabilir. Kitapta, Charles Swann günlük hayatın rutinlerini yerine getirdikçe geçmiş hayatını, o zamanlar kendisini etkileyen insanları, yerleri ve olayları yeniden yaşamaya başlar.

“... tıpkı Japonların, suyla dolu porselen bir kâseye attıkları silik kâğıt parçalarının, suya girer girmez çözülüp şekillenerek, renklenerek belirginlik kazandığı, somut, şüpheyi yer bırakmayan birer çiçek, ev, insan olduğu oyunlarındaki gibi, hem bizim bahçedeki, hem M. Swann'ın bahçesindeki bütün çiçekler, Vivonne nehrinin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı.' Combray'de günbatımı, alışkanlık, iyi geceler öpücüğü, Françoise, ıhlamıra batırılan madlen, Léonie Hala, kilise, Adolphe Amca, pembeli kadın, bahçede kitap okuma, akdikenler, mehtapta gezinti, sonbahar yalnızlığı, arzusun doğuşu, Balbec, zambak kokan oda, Verdun'ler ve müritleri, Swann'la Odette'in karşılaşması, Vinteuil'ün sonatı, Swann'ın aşkı, kasımpatları, kıskançlık, yalan, bekleyiş, müziğin dili, Champs-Élys'de karlı günler, Gilberte, hayal kırıklığı, umut... Ihlamıra batırılan bir madlenle yeniden yakalanan, belleğin yaratıcı gücüyle yeniden canlandırılan bir geçmiş...”²⁶⁴

²⁶⁴Marcel Proust, “Swann'lerin Tarafı”, Kayıp Zamanın İzinde, çev: Roza Hakmen, 5. Kitap, İstanbul: YKY, 2000.

Ihlamura batırılan bir madlenle yakalanan belleğin yaratıcı gücüyle yeniden canlanan geçmiş, günümüz aile odaklı televizyon dizilerini seyrederken Yeşilçam yıllarının tekrar canlanmasını sağlıyor. Yeşilçam filmleri ile benzer anlatı kalıplarını kullanan aile odaklı televizyon dizileri anlatı yapılarını aile ilişkileri ve aşk etrafında örüyor. Merkezini aşk ilişkilerinin oluşturduğu hikayeler aşka referans vererek iyi ve kötünün ezeli rekabetinde iyiden yana kurulmuş öykülerle izleyiciye ulaşıyor.

Türkiye’de çok kanallı döneme geçilmesi ile birlikte popüler bir televizyon alt türü olarak gelişen televizyon dramaları dönem dönem farklı alt-türlerle ortaya çıkmış ve günümüze kadar sürmüştür. Ancak 1995 yılından başlayarak Türk televizyonunda bir hakimiyet kurduğu söylenebilen *süren seriyaller* halk arasında söylenegeldiği üzere televizyon dizilerinin özellikle son on beş yılda yoğun bir biçimde izlenilmeye başlamasının sebepleri vardır.

Televizyon dramalarını belirgin ayırt edici bir tür olarak düşündüğümüzde ilk olarak akla “Bir türü belirgin ve ayırt edici kılan nedir?” sorusu gelmektedir. Bu hem metin hem de biçim ile ilgili bir çalışma olmalıdır. Bir televizyon türü olarak dramalar ve onların bir tür olarak nasıl çalıştığını kavramak büyük bir kültürel sistem içindeki yapılarını anlamamanın en önemli yoludur.²⁶⁵

Susurluk Skandalı ve 2001 ekonomik krizi televizyon anlatısında belirgin olarak izler bırakmıştır. Ancak bu yaklaşım doğru olmakla beraber seyircilerin tümünü türdeş olarak nitelenmek yanıltıcı olacaktır. Televizyon ve izleyici, televizyon programları ve izleyici, televizyon dizileri ve izleyici arasındaki ilişki girift ve dinamik bir ilişki biçimidir. Çünkü anlatı mekanik bir süreç olarak tanımlanamaz.

“Çok kanallı televizyon ortamında ortaya çıkan ve yaygın olarak benimsenen bir tür de televizyon dramalarıdır. Her bir bölümün

²⁶⁵ Jason Mittel, **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**, New York: Routledge, 2004, s.2-4

bağımsız kendi içinde belirli bir kapanma mantığı içeren olaylar dokusu etrafında kurulduğu, uzun yıllar boyunca sürdürülebilen *diziler* ve *mini diziler*, bütünlüklü bir hikayeyi belli sayıdaki bölüme yayarak bir devamlılık içinde anlatan *seriyaller* ya da yine bütünlüklü bir öyküyü çok daha uzun bir süreye yayarak yan öyküler ve yeni katılımlarla iki üç yıl devam ettiren *süren seriyaller* televizyonun Türkiye’de gelişimi içinde farklı trendler sergileyerek popülerleşmişlerdir.”²⁶⁶

Türk televizyonlarına hakim olduğunu düşünülen 5 farklı alt türde seriyalden söz edilebilmektedir.

1. Aile dizileri
2. Cemaat dizileri, ağa hikayeleri ve feodal yapıyı merkeze alan diziler
3. Ünlü kişileri anlatan diziler
4. Çalışma yaşamını ve iş ilişkilerini merkeze alan diziler
5. Zenginlerin yaşamlarının merkeze alındığı diziler.²⁶⁷

İncelediğim televizyon dizilerine bakıldığında öyküleri itibariyle birbirinin içine geçmiş türde dramalardan söz etmek mümkün olacaktır. Örneğin Yaprak Dökümü ve Hatırla Sevgili dizileri bir aile dizisi olarak düşünülebilir, Ezo Gelin aile ve cemaat dizisi olarak kategorileştirilebilir, Gümüş dizisi ise hem aile hem de zenginlerin yaşamının merkeze alındığı bir dizi olarak sınıflandırılabilir.

3.2.4 Pembe Dizilerle Yerli Dramalar Arasındaki Farklar

Pembe dizi kategorisi 1930’lu yıllarda ortaya çıktı. Soap opera olarak bilinen dizilere bu ismin verilmesinin nedeni o dönemde pembe dizilerin yayınlandığı radyo programlarına sabun firmalarının sponsor olmasıydı.²⁶⁸ Aslında bu programlar ilk olarak reklam şeklinde yayımlanmaya başladı. Halkın artık “eskimeye yüz tutmuş” reklam yöntemlerinden sıkıldığını düşünen reklam üreticileri reklamlarının daha ilgi

²⁶⁶ Sevilay Çelenk, “**Televizyon, Temsil ve Kültür: 90’lı yıllarda Sosyo Kültürel İklim ve Televizyon İçerikleri**”, Ankara: Ütopya Yayınları, 1.Baskı, 2005, s.290

²⁶⁷ Çelenk, s.307

²⁶⁸ İngilizce soap kelimesinin Türkçe karşılığı sabun’dur.

çekici olmasını isteyerek Hollywood filmlerinin cazibesinden etkilendiler ve konulu reklamlar yayımlamaya başladılar. Bu programlar reklamlar arasındaki boşluğu doldurmak, tüketicinin ilgisini çekerek radyo dinlemesini sağlamak amacıyla ortaya çıkmıştı. 1930'lu yıllarda, ev hanımlarının radyo dinlediği saatlerde, deterjan ve temizlik ürünlerinin reklamlarının yayınlandığı radyo oyunları (soap opera) böylece başladı. Bazı programlarda, radyo oyuncular, bu dizi karakteri ağzı ile, kullandığı temizlik ürününün ismini, dizinin içine katmaya başladı.

Soap operaların en önemli karakteristik özellikleri şu şekilde sıralanabilir:²⁶⁹

1. Anlatının kapanmaya başka bir deyişle bitime gösterdiği büyük direnme,
2. Vurgu ve dekorun ev ortamına ait olarak tanımlanabilecek özellikler,
3. Öğretici olma,
4. Kadınlar için üretilmeleri ve kadınlar tarafından tüketilme,

Türkiye'deki televizyon dramaları içinde soap operalar başka bir adıyla pembe diziler çok küçük bir yer kaplar. 80'li yıllarla beraber olan Brezilya dizileri Türk yerli dizileri yapılmaya başladıktan sonra daha az izlenilir olmuştur. Televizyon dramaları ve incelediğimiz tür olan süren seriyallerin özellikleri pembe dizilerden oldukça farklıdır. Süren seriyallerin özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz.

1. Prime –time saatinde yayınlanırlar, bu nedenle diziler ev ortamına ait özelliklerini yitirir ve ailecek izlenebilen programlar haline gelir,
2. Öyküler öğretici öğeleri içinde barındırır,
3. Reklamlarla beraber 2 saate yakın sürmeleri her bir bölümün bir televizyon filmi gibi düşünülebilmesi sonucunu getirir,
4. Çekimler çoğunlukla iç mekanlarda gerçekleşir: bu özellik anlatılan ailelerin “mahrem hayatına” tanık olduğumuz izlenimini yaratır. Gün

²⁶⁹ Jostein Gripsrud , **The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies**, London: Routledge, 1985, s.163-164

içinde ev dışında gördüğümüz ve karşılaştığımız kişilerin hayatlarına dahil olmayız ancak süren seriyallerde hikayesi anlatılan kişilerin yaşamlarının gündelik hayatımızda karşılaşamayacağımız ayrıntılarına şahit oluruz,

5. Çekim kaliteleri soap operaninkinden daha yüksektir, televizyon kanalları bütçede aslan payını televizyon dizilerine ayırır.

6. Süreli seriyallerde her bölümün kendi konusu olmasına karşın bazı konular tek bir bölümde sonuçlanmaz ve dizilerde konunun sona yaklaştığı ya da heyecanın olduğu anlarda araya reklam girer ya da dizi o noktada biter. Bir sonraki dizi karakterin şaşkınlığını gösteren yakın çekim görüntü ile başlar. Buna “tag” denilmektedir. Bu genelde soap – operaların özelliği olmasına karşın Türkiye’deki süreli seriyallerde bu sıkça rastlanan bir durumdur. Şaşkınlık anında bir süre boyunca şaşkınlığın nedenini değil şaşıran kişiyi yakın çekimde gösterme eğilimi Yeşilçam’da da bulunmaktadır.

7. Televizyon dizileri ile Yeşilçam filmlerinin seyredilme pratiği fazlasıyla birbirine benzemektedir. Yeşilçam filmleri aile ile gidilen yazlık, kışlık sinemalarda çekirdek yiyerek, gazoz içerek seyredilen filmler ailenin bir arada olduğu sosyalleşme mekanlarıydı. Dizilerin seyredildiği saatlerde hane halkının evde toplandığı ve bir arada olduğu saatlerdir.

8. Soap operaların en önemli özelliği izleyicinin sahne değişse de tekrar aynı mekan ve karakterlere dönüşte sahnenin kesildiği yerden devam etmesidir. Süren seriyallerde bu durum iki şekilde de gerçekleşir. Dolayısıyla içerikte bir sentez olmasının yanı sıra bu seriyaller biçim olarak da bir sentez oluştururlar.

3.2.5 İncelenen Yerli Drama Örnekleri

Televizyon dramaları ile yaşanan deneyimin Yeşilçam filmleri ile alınan tada benzediğini öne sürerken incelemek üzere 4 tane yerli drama seçilmiştir.

3.2.5.1 Yaprak Dökümü

Konu: Bütün hayatını beş çocuğuna iyi fikirler ve temiz ahlak vermeye adanmış Ali Rıza Bey, bir haksızlığa göz yumması istenince kaymakamlık görevinden istifa eder. Kızı Necla da İstanbul’da üniversiteyi kazanınca, ailece İstanbul’a yerleşmeye karar verirler. Aileden kalma eski evin tadilatı, Leyla’nın üniversiteye hazırlık kursu, Necla ve Ayşe’nin okul masrafları derken Ali Rıza Bey’in emekli ikramiyesi erimeye başlar. Ali Rıza Bey yeniden çalışmaya başlar. Yeni işinde de ilkelerinden ödün vermesi istenince yine istifa eder. Şartlar artık daha zor olduğu için, Hayriye Hanım bu kararını desteklemez ve evde huzursuzluklar başlar. Askerden dönen Şevket bir bankada çalışmaya başlayınca Ali Rıza Bey’in yükü hafifler. Ama Şevket gönlünü evli bir kadına kaptırınca işler değişir. Ferhunde kısa zamanda dizginleri ele alır. Evin bütün düzenini değiştirir. Ferhunde’nin bitmek tükenmek bilmeyen istekleri, Leyla ve Necla’nın hesapsız harcamaları aileyi zor duruma düşürür. Ali Rıza Bey dirense de karşı koyacak gücü yoktur. Ekonomik gücüyle birlikte otoritesini de kaybetmiştir. Rüzgar sert esmekte, ağacın yaprakları birer birer dökülmektedir.

Değerlendirme: Dizi “Her Aile Bir Ağaçtır, bazen yapraklar dökülür bazen çiçekler açar” cümlesiyle son bulmaktadır. Ardından “siz de mutlu aile fotoğraflarınızı gönderin yayınlatalım” önerisi çıkar. Bu öneri yerli dramının ailecek seyredilme özelliğine denk düşer. Diziler ailelerin beraber seyredilmesi üzerine yazılmıştır. Yaprak Dökümü bir aile dizisidir. 5 çocuklu geniş bir aileyi anlatır. Aile ataerkil bir ailedir ve ataerkil değerler yeniden üretilmekte ancak aslında bu değerlerin alaşağı edilişi konu edilerek bunun ne kadar büyük bir yozlaşma olduğu gösterilmektedir. Reşat Nuri Güntekin’in in aynı adlı romanından uyarılma olan dramının kitabında Cumhuriyetin ilanından sonra kendine batılı olarak bakmaya çalışan Türk toplumunun, batılı toplumu ve kendi toplumları arasındaki yaşanan kültür farkını da ortaya koyan roman, bir memur

ailesinin bu yeni batılı yaklaşımını kendini yanlış alıştırmasını, etik değerlerin kayboluşunu ve bu ailenin çöküşünü dramatik fakat gerçekçi bir şekilde ele alır. Dramada Batılı toplumun sembolü İstanbul'dur. Konusu itibarıyla Yeşilçam'ın kemikleşmiş geleneksel ve modern değerler zıtlığını yeniden inceler. Ve diziyi izleyenlere hala ahlaki değerlerin kaybolmadığını, aile içi saygının ve hiyerarşinin önemini anlatır. Dramanın bir bölümünde²⁷⁰ Ali Rıza Bey (baba) kızının evli olmadığı bir adamdan çocuk beklediğini Leyla (hamile kız) çocuğu düşürdüğünde öğrenir. Kızının yüzüne bile bakmayan baba bu lekenin temizlenemeyeceğini düşünmektedir. Ve bundan sonraki hayatında kimsenin yüzüne bakamayacağını düşünür. Aile Leyla'yı daha sonradan Leyla kendisini hamile bırakan Oğuz ile evlenmeye karar vermesine rağmen dışlar. Baba kızının nikahına gitmez ve sonrasında da uzun süre kızı ve damadıyla görüşmez.

Konu Yeşilçam'da sıkça işlenen bir konudur. Yerli dramaların içerik ve biçimden çok bir deneyimlenme süreci olarak Yeşilçam'a benzerlikleri düşünüldüğünde benzer öyküleri işleyen drama ve filmlerin öyküleri karşılaştırılabilir. Örneğin babasız çocuk doğurma Sezercik Aslan Parçası (1972), Sezercik Yavrum Benim (1971) filmlerinde Hülya Koçyiğit babasız olarak çocuk doğurmasına karşı çevreden gelen olumsuz bakışları iyiliği ve güzelliği ile bertaraf eder. Ayrıca Yeşilçam filmlerinde sıklıkla aile değerleri önemli olsa da karakterlerden sadece bir tanesinin ailesi görünür. Filmin olay örgüsü içindeki aile genellikle birleşmeye karşı çıkan zengin ailedir. Kadınların evlenmeden önce sevdikleri ile beraber oluşları hoş gösterilir, kadınlar tek başlarına yaşar ve kendi ayaklarının üstünde durur.

Yayımlandığı Gün ve Saat:	Çarşamba	20:00	Asıl Bölüm
	Cumartesi	14:40	Tekrar Bölümü
Yayımlandığı Kanal:	Kanal D		
Senaryo Yazarları:	Ece Yörenç - Melek Gençoğlu		
Yapımcılar:	Kerem Çatay		

²⁷⁰ 17. ve 18. bölümler, 2007

Yönetmen:	Mesude Erarslan
Prodüksiyon:	AY YAPIM
Yapım Yılı:	2006

3.2.5.2 Hatırla Sevgili

Konu: Büyükkada'da çocukluk arkadaşı olan fakat zaman içinde farklı politik görüşlerle karşı karşıya gelmiş Şevket ve Rıza'nın çocuklarının arasında gelişen aşkı konu alır. Şevket Gürsoy CHP'li bir savcıyken; Rıza Ünsal, Demokrat Partili, Adnan Menderes'e yakın bir milletvekilidir. 1950'lerin ve dönemin siyasî yapısı ve gelişmeleri de ana hikâyeye dahil olmaktadır. Öğrenci hareketlerinin başlaması ve 27 Mayıs'ta ordunun yönetimi el koyması dizideki karakterlerin hayatlarının akışını değiştirir. 27 Mayıs İhtilali'nin yapılmasıyla beraber, Demokrat Parti milletvekili olan Rıza'nın Yassıada'daki zor günleri başlamış olur. İhtilal sabahı aile baskılarından Paris'e kaçıp evlenmeyi planlayan Ahmet ile Yasemin'in hayalleri de suya düşmüştür. Şevket'in Yassıada Mahkemesine savcı olarak atanması iki ailenin arasını iyice açar. Buna rağmen Ahmet ve Yasemin aşklarını yaşatmayı başarırlar. Ta ki idamların kesinleştiği o meşum geceye kadar. Yassıada Mahkemeleri sonucunda Rıza idam cezasına çarptırılınca, Yasemin babasının kurtulması için son çare olarak Şevket'e gider. MBK'den çıkacak son karar üzerinde artık Şevket'in de etkisi kalmamıştır. Aldığı kararın ağırlığı altında ezilen Şevket kalp krizi geçirir. Gürsoy ailesi Türkiye'de riskli olan ameliyat nedeniyle Amerika'ya gider. Yasemin hamile olduğunu Ahmet'e söyleyemez ve intihar etmeye kalkar. Onu intihar teşebbüsünden kurtaran Necdet çözümü de beraberinde getirir: Yasemin'le evlenerek çocuğu nüfusuna alacaktır. Yasemin önceleri bu teklife sıcak bakmaz. Necdet'in bu fedakarlığı yaparken zarar göreceğini düşünür ve kürtaj yaptırmayı düşünür. Son anda bebeğini aldirmaya kıyamayan Yasemin, Necdet'in evlenme teklifini kabul eder. Rüya adını verdikleri bir kızları dünyaya gelir.

Değerlendirme: Hatırla Sevgili bir dönem dramasıdır. Hikaye 1950’li yıllarla beraber başlar. Dizinin öyküsünde gerçek olaylardan esinlenilmiştir. Bu nedenle arşiv fotoğrafları ve belgesel niteliğinde görüntüler sıkça kullanılır. Belgesel görüntülerden dizideki ana geçişler yaşanır. Bu nedenle bu televizyon draması entelektüel” televizyon izleyicisini de kendisine çekmeyi amaçlar. Sosyal olgulara “ayna” tuttuğu kadar ele aldığı ana öykü ve periferi öykülerde aile, aşk, zengin-fakir karşıtlığı göze çarpar. Ahmet ve Yasemin’in aşkı, bir türlü kavuşamayışları, iletişimsizlikler nedeniyle ayrılmış olmaları, yıllarca bu iletişimsizliklerin üzerine bir hayat kurmuş olmaları tipik bir Yeşilçam filminden öteye gitmiyor gibi görünse de belgesel görüntüyle desteklenen dönemin siyasi ve sosyal panoraması diziyi diğerlerinden kısmen farklı bir noktaya koyar. Yeşilçam filmleri gibi televizyon dizileri de birçok kişinin burun kıvrıp seyretmediği anlatılardır. Bu diziyi bu kırılmaya çalışılmış ve daha nitelikli izleyicinin ekran karşısına geçmesi planlanmıştır. Bourdieu, bütün insan eylemlerinin kaynaklar için mücadele alanı olan toplumsal alanlarda gerçekleştiğini söyler.

“Bireyler, kurumlar ve diğer failler kendilerinin diğerlerinden ayırt etmeye çalışır ve arenada işe yarar ya da değerli olan sermayeyi edinmeye çalışır. Modern toplumlarda iki farklı hiyerarşikleştirme sistemi vardır. Konumların ve iktidarın para ve mülkiyet, yönetilen sermaye tarafından belirlendiği ilki, ekonomiktir. İkinci sistem kültürel ya da semboliktir. Bu sistemde, kişinin durumu ne kadar kültürel ya da sembolik sermayeye sahip olduğuna bağlıdır. Kültür, entelektüellerin kültürel üretimin uzmanları ve sembolik iktidarın yaratıcıları olarak anahtar rol üstlendikleri bir hakimiyet kaynağıdır.”²⁷¹

Distinction’da Bourdieu, 1960’larda topladığı ampirik malzemeye dayanarak, edinilmiş bir “kültürel beceri” olarak beğenin toplumsal farklılıkları meşrulaştırmak için kullanıldığını savunur. Beğeni genellikle seçkin kişide, “doğanın bir armağanı” olarak temsil edildiğinden hakim sınıfın habitus’ü güçlükle fark edilir. Beğeni toplumsal ayırım oluşturma işlevi taşır. Bu dizide, diziyi izleyen ve izlemeyen kesim arasındaki toplumsal farklılığı meşrulaştırma eylemi dikkat çeker.

“Beğeni sınıflandırır ve sınıflandırılanı sınıflandırır. Sınıflandırmaları tarafından sınıflandırılan toplumsal özneler, kendilerini ifade eden ya da ele veren; güzel ve çirkin, ince ve kaba olan arasında yaptıkları ayrımlarla kendilerini ayırt ederler”

²⁷¹ www.kitapgazetesi.com, Pierre Bourdieu, La Distinction, 1984, Erişim tarihi: 03.07.07

Yayımlandığı Gün ve Saat:	Cuma	22:30	Asıl Bölüm
	Pazartesi	11:30	Tekrar Bölümü
	Salı	11:30	Tekrar Bölümü
	Çarşamba	11:30	Tekrar Bölümü
	Perşembe	11:30	Tekrar Bölümü
	Cuma	11:30	Tekrar Bölümü
	Cumartesi	11:30	Tekrar Bölümü

Yayımlandığı Kanal: ATV

Senaryo Yazarları: Nilgün Öneş, Şebnem Çitak, Aylin Alıberen

Yapımcılar: Sis Yapım, Ilgaz Giritlioğlu

Yönetmen: Ümmü Burhan – Faruk Teber

Prodüksiyon: ATV

Yapım Yılı: 2006

3.2.5.3 Ezo Gelin

Konu: Ezo, annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Çok çocuklu yakın bir akrabasının yanında biraz evlatlık, biraz besleme gibi büyütülür. Oldukça zeki, hırçın, isyankar yaratılışlı bir kızıdır. İlkokul ve ortaokulu bitirdikten sonra okumasına izin verilmez. O da tarlada bahçede canını dişine takarak çalışmaya başlar. Büyüdükçe güzelleşen, güzelleştikçe de köydeki delikanlıların ilgisini çeken Ezo’ya kimse bir türlü yanaşamaz. Bir kere kız çok hırçındır ve tepesi atınca ne yapacağı belli değildir, kaldı ki, köyün en yakışıklı delikanlısı Ömer de Ezo’nun kalbini çoktan çalmış, cebine

koymuş ve askere gitmiştir. Asker yolu gözleyen Ezo, hasretliğin son günlerini saymaktadır artık. Ömer'in teskeresini alıp köye gelmesine, babalığından kendisini isteyip gelin etmesine sayılı gün kalmıştır. Köyün en varlıklı adamı Bilal Ağa, Ezo'ya talip olup zaman zaman zorluklar çıkarsa da vuslata mani olamaz. Ömer ve Ezo şanlı bir düğünle evlenirler. Mutluluğun doruğundadır iki genç. Ömer'in baba evinde Demirci Dinar Baba, Hacer Ana ve Ömer'in kardeşi Cin Ali ile mutlu mesut bir hayta başlarlar. Artık onca insan bir tek demirci ocağından nasiplenmeye başlamışlardır. Ancak Ömer'in, Ezo'yla kurduğu yeni yaşantısına dair düşleri, idealleri vardır. Sonunda Ezo'yu da ikna eden Ömer, asker arkadaşı Recep'in iş teklifini kabul eder ve uzun yol şoförlüğüne başlar. Önceleri her şey iyi gider, genç çift geçimlerini rahat rahat sağlamaya başlarlar ancak ilerleyen zaman birçok acı sürpriz getirip koyar önlerine. Ömer'in kullandığı kamyon bir gün saldırıya uğrar ve Ömer'in ölüm haberi ile yanıp kavrulur bütün köy. Canı herkesten çok yanan Ezo bir türlü inanmaz Ömer'inin öldüğüne. Gece gündüz demeden kocasının yolunu gözlemeye devam eder. İnsanlar delirdi deseler de onun için Ezo, Ömer'den asla vazgeçmez. Gün gelir Ezo, yaralı bir kalp ve bir avuç hatırayla yollara vurur kendini. Artık hem töreye, hem hayata hem de ayrılık acısına tek başına kafa tutmak zorundadır. Kalbinde ve hayallerinde yaşattığı Ömer'den güç alır Ezo, dimdik durur her zorluğa karşı. 'Hiçbir rüzgara boyun eğmem artık' diye düşündüğü bir gün alt üst olur bütün yaşamı; o gün, öldü sanılan Ömer'i, sevdiği, ömrünü verdiği adamı kanıyla canıyla tekrar karşısında gördüğü gündür.

Değerlendirme: Ezo Gelin dizisi ağa dizileri içinde değerlendirilebilir. Dizi ismini aynı adlı roman ve filmde alır. Eser Behçet Kemal Çağların aynı adlı eserinden 1955, 1968, 1973 ve 2000 (televizyon filmi) yıllarında filme çekilen eser bu kez televizyon draması olarak uyarlanmıştır. Kitap ya da filmin televizyon dizisine uyarlanırken öykünün çeşitlendirilmesi kaçınılmaz olduğundan televizyon dramasında öykü hem gerçek hikayeden hem de kendinden önce çekilen filmlerden farklılaştırılmıştır.

Yayımlandığı Gün ve Saat: Salı 20:30 Asıl Bölüm

Salı 23:00 Tekrar Bölümü

Cumartesi 01:00 Tekrar Bölümü

Cuma 00:30 Tekrar Bölümü

Yayınlandığı Kanal: Show TV

Senaryo Yazarları: Mahinur Ergun - Ahmet Yurdakul

Yapımcılar: Yaşar İrvöl

Yönetmen: Uluç Bayraktar

Prodüksiyon: Pastel Film

Yapım Yılı: 2006

3.2.5.4 Gümüş

Konu: Başrollerini Kıvanç Tatlıtuğ, Songül Öden, Ekrem Bora ve Güngör Bayrak'ın paylaştığı dizinin yönetmeni Kemal Uzun. Yoksul bir genç kızın kendisine verilen şans öpücüğünü iyi kullanıp yükselmesi... Kendi kaderini kendisinin yaratması ve zirveye talip olması. Güçlü ve akıllı günümüz "Külkedisi"nin heyecan veren serüveninin anlatıldığı dizi Kezban filmi gibi başlamaktadır.

Değerlendirme: Gümüş bir geniş aile dizisidir. RTÜK'ün 2007 yılında yaptığı ve tez içinde kimi bölümlerine yer verilen “Kadınların Televizyon Seyretme Eğilimleri” araştırmasına göre, kadınlar yerli dramaları en büyük nedenle kendinde olmayanları televizyonda görebilmek için seyrettiklerini ortaya koymuştur. Gümüş dizisi de, varlıklı yaşam süren geniş bir ailenin yaşadıklarını anlatır.Elbette bilinen bir temayla.

Yayınlandığı gün ve Saat: Cumartesi 22:00 Asıl Bölüm

Yayınlandığı Kanal: Kanal D

Senaryo Yazarları:	Sema Ergenekon, Kubilay Tunçel, Eylem Canpolat
Yapımcılar:	İrfan Şahin
Yönetmen:	Kemal Uzun
Prodüksiyon:	D Yapım
Yapım Yılı:	2005

3.3 YEŞİLÇAM TELEVİZYONU

Televizyon melodram kipini sıkça kullanan bir araçtır. Televizyondaki programların çarçabuk tüketilmesinin gerekliliğinden olsa gerek programlar kolay anlaşılır formatlarla oluşturulur. Televizyon dizileri belki başka bir deyişle televizyon melodramları bu araçun vazgeçilmez programlarındandır. Türk izleyicisinin melodramla yakın bir bağı vardır, melodramatik metinlere kolay adapte olur ve görüntü okumaktan hoşlanmayanlar melodramın kolay anlaşılır metnine hemen ısınır. Aynı zamanda tüm gün işte çalışıp yorulan bir izleyici bir de televizyonun karşısına geçtiğinde seyrederken sıkıntı çekip yorulmaz. Tam da bu nedenle dizilerdeki sivri karakterler zamanla törpülenir, kötüler iyi olmaya doğru bir yolculuğa çıkar.

Dizilerin ortak özelliklerinden biri mutlu ya da insanın içini rahatlatan sonlarla bitmeleridir. İkilem arasında kalındığında her zaman ahlaki değerlerin baskısı açıkça görünür. Örneğin İhlamurlar Altında dizisinde kardeşi gibi sevdiği kızın eve gelmediği gören ve aslında genç kızın (Feride) gerçek abisi olmayan Yılmaz, kız arkadaşı Aslı'nın tüm ısrarlarına rağmen, Feride'nin sevgilisi Ömer'i arayarak ona saatin gece yarısını geçtiğini söyler genç kızı hemen eve bırakması konusunda emir verir. Ancak aynı anda Yılmaz'ın evli olmadığı Aslı, Yılmaz'ın evindedir ve saat tam da Yılmaz'ın dediği gibi gece yarısını geçmiştir.

Dizilerde çoğunlukla “gerçek hayat”taki uyum ve gündelik hayatın doğal ritmi yoktur. Herhangi bir ailenin olaysız bir günü olmaz. Gündelik hayatta başa gelse bir trajedi niteliğinde olabilecek olaylar dizi kahramanlarının başına tıpkı Yeşilçam sinemasında olduğu gibi sık sık gelir. Thorburn’e göre televizyon melodramların karakteristiği bu metinlerin çoğu zaman ahlaki değerler konusunda ısrar ederek yazıldıklarıdır. İzleyici dizinin karşısında heyecanlanmak ister ancak örneğin suç ile ilgili izlediklerini bir ahlaki düğümler paradigmasından geçirmek ister. Bu nedenle de ortaya iyi ve kötülerin savaşı ve her zaman kazananın iyiler olduğu sonucu ortaya çıkar.²⁷²

Dizilerin ve Yeşilçam Filmleri’nin birbirlerinin anlatı yapısına en benzer yanları devamlılığın ahlaki değerler çerçevesinde kuruluyor olması ve hikayenin genellikle kadın kahraman üzerine oturtulmasıdır. Ahlaki değerlerin televizyon melodramlarındaki sürekliliği sağlamasını farklı biçimlerde açıklamak mümkündür. Örneğin seyircinin izlediği televizyon melodramı ile arasında farklı ve kompleks bir bağ kurmuş olabilir. Geleneksel yüksek kültür ile açıklamaya çalışsak basit streotipler olarak göreceğimiz karakter ve konular belki de izleyen açısından karmaşık estetik kurallar bütünüdür.²⁷³ Bu açıdan yaklaşıldığında söylemlerinin estetik ve popüler olması dolayısıyla televizyon melodramlarının belirgin birer kamu forumları oluşturdukları söylenebilir. Elbette ki melodramların burjuva kültürünü yansıttığı ve ilk olarak ve son olarak mutlaka pazar için üretildiklerini gözden kaçırmamak gerekir. Katı zamanlamaları olan, konvansiyonel akıl ile örülmüş hikaye ve performansları bulunan, klişe formüllerle yazılmış bu öyküler belki de *türetilmiş sanatlardır*.²⁷⁴

Televizyon dizilerinin Yeşilçam Sineması ile bir anlatı akışı içinde olması iki türün benzerlerinden farklı bir anlatı formu geliştirmiş olmalarıdır. İzleyici, Yeşilçam Sineması’nı veya bir televizyon dizisini ne kadar “gerçek” olduğu için seyretmez. Onları izleyici açısından vazgeçilmez kılan da budur. Karakterler iki tür anlatı formunda da sürekli bir duygu teşhiri içindedirler. Gerçek hayatta insanlar duygularını bu kadar

²⁷² David Thornburn, “**Television Melodrama**”, Television the Critical View ed: Horace Newcomb, Oxford: Oxford University Press, 2000, ss: 596-597

²⁷³ Roland Barthes’tan alıntılan, Thorburn, s.597

²⁷⁴ Thornburn, s.597. (David Thornburn bu kalıbı derivative art olarak kullanmaktadır. Açılımı ise kopya edilmiş, türetilmiş, ilk elden olmayan anlamına gelmektedir.)

sık ve ısrarcı bir biçimde göstermezler. Duyguların inanılmaz olay örüleri ile dramatize edilmesi onları “gerçek dışı” yapmaz. Ve televizyon melodramları ne kadar inanılmaz olaylarla ilerlerse izleyiciye o kadar doğru gelirler.²⁷⁵

3.3.1. Bir Sosyalleşme Ajanı Olarak Sinema ve Televizyon İzleme Deneyimleri

“Başkalarını iyileştirmek istiyorsun oysa

kendin yaralarla dolmuşsun”

Euripides

“Evrensel sinema seyircisi” kavramı 40’lı ve 50’li yılların Amerikan filmleri hakkında yazan Michael Wood tarafından ortaya atılmış bir kavramdı. Bu kavramla açıklanmak istenen, tüm filmlerde yaratılan ve birbiriyle tutarlı, uyum içinde olan bir dünya algısının izleyici tarafından benimsenmiş olmasıydı. Tüm filmlerin geçtiği ülke öyle bir ülkeydi ki herkes tanıdıktı, yüzler bildikti, sorunların varsayımların, inançların, tüm tasa ve kaygılar burada ortaktı. Adeta tüm izleyenlerin özlemle baktığı bir tür yaşayış geleneği sağlanmıştı.²⁷⁶

Bu saptama televizyona uyarlandığında daha uygun olabilir. İzleyici televizyonun geçmişine hakimdir, onun formatlarını, dilini, alışkanlıklarını, öykülerini, yıldızlarını tanımaktadır.²⁷⁷ Ancak Türk televizyonunun izleyicisi bu deneyime Yeşilçam dönemi’nden beri alışmıştır. Yeşilçam’ın klişe öykülerinde izleyiciye güvenli, başını ve sonunu bildiği ve seçebildiği, kahramanlarını tanıdığı ve her karakterin neler yapabileceğini önceden kestirdiği bir anlatı deneyimi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle de Türk Sineması’nın bir endüstriye en çok yaklaştığı yıllarda görsel araçlarla arasındaki bağı o dönemde keşfetmiştir. Artık izleyici gerçeklikle ilişkisi “hayal”

²⁷⁵ Thornburn, s. 598

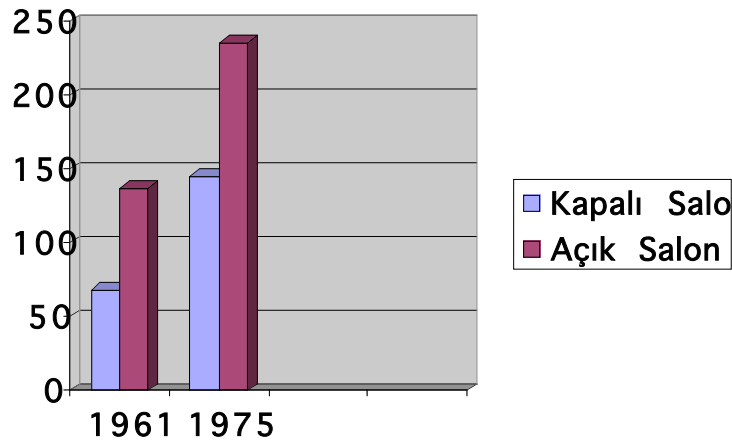
²⁷⁶ Michael Wood, “America in The Movies”, Columbia University Press, 1989, s.10

²⁷⁷ Thornburn, s. 602

üzerinden ilerleyen, diyalogların film olay örgüsünün neredeyse tümünü sergilediği ve görüntüden çok içeriğin belirleyici olduğu anlatılara alışmıştır. Yeşilçam filmlerinin görüntü yönetmenlerinin dönemin sosyal içerikli birçok filminin görüntülerini çekenlerle aynı olması da önemli bir çelişkidir.²⁷⁸

Televizyon dizileri hikaye anlatıcılığının ve izleyici alımlamasının modern ve geleneksel bir karşımıdır. İzleyici her hafta seyrettiği bölümlerde hikayenin kolay anlaşılır olay örgüsü giderek aile hayatının ve hikayede anlatılan kişilerin ritimlerini yakalar. Her bölüm izleyici hem heyecanla bir sonrakini beklemeye başlar hem de bölümlerden her biri güncel televizyon dili ile beraber modernliğin de örneğini oluşturur.

1960'lı yıllarla beraber Türk Sineması'nın "altın çağı" olarak bilinen dönem başlamaktadır. Dönemin "altın"lığı çekilen film sayısı ve bu filmlere duyulan ilgiden kaynaklanmaktadır. Aynı dönemlerde sinema salonları da sinema izleyenleri tarafından dolup taşmaktaydı.



Grafik 14 : Sinema Salon Sayılarındaki Artış

Kaynak: Nilgün Abisel, "Türk Sineması Üzerine Yazılar", Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, s.104

²⁷⁸ Şükran Esen, "Sinema Söyleşileri 2006:Boğaziçi, Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ", Boğaziçi Üniversitesi Yayınları,2006, s.7

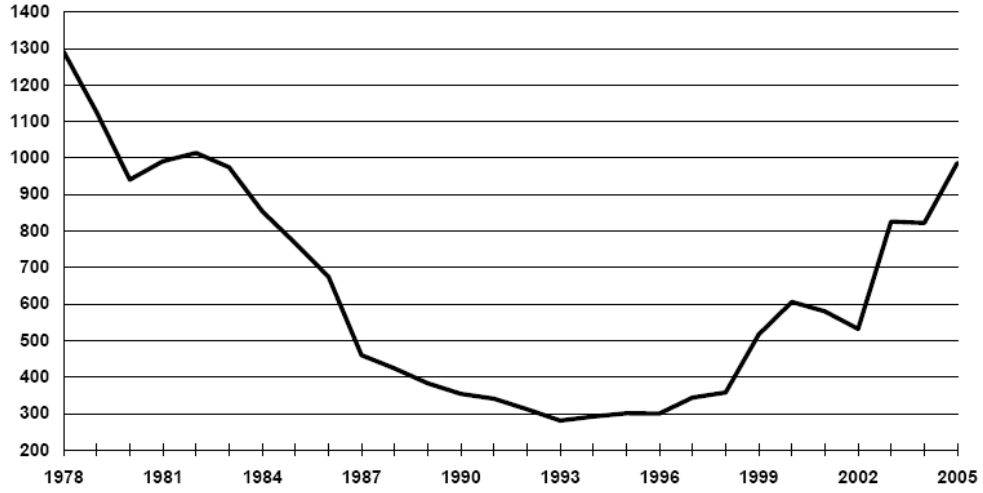
Seyirci sayısındaki hızlı artışı karşılayabilmek için yeni salonlar açılıyordu. 1961’de toplam 213 olan salon sayısı 1975’te 373’e ulaşmıştı. Kuşkusuz ki sinemanın izleyenler tarafından bu kadar çok sevilerek onun gündelik yaşam içinde kendine hızlı bir yükselişle yer bulması onun sadece içerik ve estetik olarak değil ama kültürel bir deneyim olarak görülmesinden ve bir sosyalleşme ajanı gibi görev yapmasından kaynaklanıyordu. 1970’ler başladığında seyirci sayıları ve buna bağlı olarak salon sayılarında gerçekleşen artış aşağıdaki gibiydi:

Tablo 16
1970’lerin Başında İşletme Bölgeleri, Salon ve Seyirci Sayıları

Bölge	İl Sayısı	Salon Sayısı	Seyirci Sayısı
Adana Bölgesi	21 İl	463 Salon	37.335.472 Seyirci
İzmir Bölgesi	12 İl	646 Salon	51.427.031 Seyirci
Ankara Bölgesi	6 İl	216 Salon	29.474.552 Seyirci
Samsun Bölgesi	16 İl	238 Salon	20.420.363 Seyirci
Marmara Bölgesi	9 İl	343 Salon	27.288.164 Seyirci
Zonguldak Bölgesi	2 İl	82 Salon	13.149.007 Seyirci
İstanbul	1 İl	436 Salon	67.402.721 Seyirci

Kaynak: Abisel, s.106

1978 ile 2005 yılları arasındaki sinema salon sayılarını gösteren tablo ise aşağıdaki gibidir. Buna göre 70’li yıllarda 1300’lere ulaşan salon sayısındaki en büyük düşüş 1993 yılında yaşanmıştır. Televizyondaki yerli dramaların gündelik hayata dahil olması ile birlikte 1996 yılından itibaren buna paralel olarak sinema salon sayılarında da artış görülmeye başlanmıştır.



Grafik 15 : Sinema Salon Sayılarındaki Artış 1978-2005

Kaynak: İstatistik Göstergeler, 1923-2005, Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu, 975-19-3975-5, s.72

Sinema- seyirci ilişkisini berraklaştırabilecek bir başka tablo ise yerli ve yabancı film sayıları üzerinden toplam seyirci sayısını göstermektedir.

Tablo 17

Yerli ve Yabancı Film İzleyici Sayıları

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	Toplam İzleyici
1962			31.500.000
1966	27.982.000	22.560.000	50.542.000
1968	31.475.000	22.240.000	55.715.000
1970	30.296.000	30.97.000	61.267.000

Kaynak: Serpil Kirel, “Yeşilçamda Öykü Sineması”, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s.161

1970’lerden itibaren sinema izleyicilerinin sayısını gösteren tablo ise aşağıdaki gibidir:

Tablo 18

Yıllara Göre Gösterilen Film Sayısı ve Seyirci Sayısı Oranları: 1978-2005

Yıl Year	Sinema sayısı Number of movie houses	Gösterilen film sayısı Number of pictures shown		Seyirci sayısı Number of spectators	
		Yerli film National production	Yabancı film Foreign Production	Yerli film National production	Yabancı film Foreign Production
1978	1 292	109 070	29 838	58 255 850	22 784 862
1979	1 126	86 070	25 083	52 598 073	24 332 471
1980	941	80 437	29 151	38 553 202	24 027 301
1981	991	79 833	30 514	41 523 345	34 629 209
1982	1 014	75 215	35 058	33 479 210	34 858 379
1983	975	69 592	38 046	35 835 614	45 133 962
1984	854	54 645	34 637	26 753 374	29 562 237
1985	767	49 755	31 656	21 284 575	21 386 030
1986	675	44 605	28 260	20 345 721	19 857 030
1987	460	31 048	21 706	11 734 923	13 097 248
1988	424	29 550	21 984	7 736 401	12 553 466
1989	383	22 348	19 814	7 165 710	13 882 149
1990	354	18 587	19 739	5 668 705	13 565 271
1991	341	16 114	19 016	4 135 653	12 408 040
1992	312	12 939	16 581	3 082 474	10 158 925
1993	281	11 196	14 394	3 356 713	9 163 881
1994	292	9 414	12 717	1 185 408	9 282 056
1995	301	8 270	13 485	1 509 502	7 796 192
1996	300	11 761	15 315	1 593 458	7 861 138
1997	344	6 167	13 545	2 467 300	8 877 127
1998	358	3 983	14 201	2 100 769	13 650 177
1999	516	4 364	17 211	2 097 503	13 231 629
2000	606	4 733	19 363	2 899 103	14 187 049
2001	580	5 042	20 566	3 289 438	13 616 299
2002	532	3 302	19 227	2 079 671	13 326 926
2003	826	3 351	17 903	2 923 286	11 579 766
2004	822	4 989	21 409	6 657 156	12 013 678
2005*	987	5 671	19 405	6 795 791	11 205 675

Kaynak: İstatistik Göstergeler, 1923-2005, Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu, 975-19-3975-5, s.81

Sinema izleyici sayısının yıllara göre nasıl bir artışı gösterdiğini anlayabilmek için aşağıdaki tablo önemlidir.

Tablo 19
Türkiye’de Sinema İzleyici Durumu

Yıllar	Sinema Sayısı	Yerli Film İzleyici Sayısı	Yerli Film İzleyicisi Toplam İzleyici (%)	Yabancı Film İzleyici Sayısı	Yabancı Film İzleyicisi Toplam İzleyici Oranı (%)	Yerli İzleyici Sayısının Türkiye Nüfusuna Oranı (%)
1978	1292	58.255.850	71,9	22.784.862	28,1	190,0
1980	941	38.533.202	61,6	24.027.301	38,4	139,9
1985	767	21.284.575	49,9	21.386.030	50,1	84,4
1990	354	5.668.705	29,5	13.565.271	70,5	34,0
1995	301	1.509.502	16,2	7.796.192	83,8	15,1
2000	606	2.899.103	17,0	14.187.049	83,0	25,2

Kaynak: Bülent Yılmaz, “Türkiye’de Kültürel Yaşam: Sayısal Bir Değerlendirme”, Hacettepe Üniversitesi, <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~byilmaz/sayisalkultur2005.doc>

Veriler en somut olarak son 25-30 yılda sinema izleyicisi sayısının yılda 81 milyondan 17 milyona düştüğünü ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle, incelenen dönemde Türkiye’deki sinema izleyici sayısı dört kat düşmüştür. Kuşkusuz, bunun başlıca nedeninin televizyon olduğu düşünülebilir. Dikkati çeken bir başka nokta ise, 1978 yılında yaklaşık 58 milyon olan ve toplam izleyici sayısının %72’sini oluşturan yerli film izleyici sayısının 2000 yılında 3 milyona ve oran olarak da %17’ye gerilemesidir. Günümüzde sinema izleyicisinin %83’ü yabancı film izlemektedir. Çarpıcı olan bir başka veri Türk toplumunun 1978 yılında sinemada film izleme oranının 2000’li yıllarda 8 kat düşmüş olmasıdır. 1978’de her birey sinemada yılda ortalama 2 film izlerken, günümüzde 4 kişi bir film izlemektedir. 2000’lere gelindiğinde Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan edinilen bilgiye göre, sinema-belgesel film, senaryo ve kültür san’at faaliyetlerine sağlanan toplam destek, 2005 yılında 9 milyon 197 bin 378 YTL iken, 2006 yılında iki katına çıkartılarak 17 milyon 353 bin 690 YTL’ye ulaştı. Mali desteğin artması, Türk Sineması izleyici sayısını da arttırdı. Buna göre,

2004 yılında yerli film izleyici sayısı yüzde 37; yabancı film izleyici sayısı yüzde 63; 2005 yılında yerli film izleyici sayısı yüzde 42, yabancı film izleyici sayısı yüzde 58 iken; 2006 yılında yerli ve yabancı film izleyici sayısı eşitlendi.²⁷⁹

1999'da 9 milyon izleyici sinemalara gitmişti. 2000 yılında da 28 milyonu bulmuştu seyirci sayısı. 2001 krizi artışın önünü kesti, sinemalar 7 milyon seyirci kaybetti. 2002 yılında sektör yüzde 30 daraldı. Son yıllarda sinemaya artan ilgide en büyük pay, gişe hasılat rekorlarına ulaşan yerli filmler. AFM sinemaları Genel Müdürü Mehmet Altıoklar, en iyi hasılat yapan ilk 11 filmde 6'sının Türk Filmi olduğunu belirtiyor.

“Yılda 28 milyon seyirci, Türkiye'nin nüfusuna oranla küçük bir rakam. Altıoklar, İngiltere, Almanya ve Fransa gibi ülkelerde 150 - 160 milyon seyirciye ulaşıldığına dikkat çekiyor. Buna göre Avrupa'da bir kişi yılda ortalama üç kez sinemaya gidiyor. Türkiye'de ise üç yılda bir kez gidiyor. Seyirci sayısı bakımından Türkiye'nin, Avrupa'nın 5 - 6 yıl gerisinde olduğunu belirten Cinemars Genel Müdürü Muzaffer Yıldırım da Yunanistan'ın 8 milyon nüfusuna karşılık yılda 21 milyon bilet kesildiğini belirtiyor. Yıldırım Türkiye'de 40 milyon seyirciye ancak 2006'da ulaşabileceğini ifade ediyor. Sektörle ilgili birkaç çarpıcı veri de haberde şu şekilde özetlenmektedir: Türkiye'de 75 bin kişiye bir perde düşüyor, perde başına gişe geliri 2002 itibarıyla 55 bin dolar. Bilet fiyatları dünya ortalamasının yüzde 30 gerisinde. Türkiye'de illerin yüzde 29'unda hiç salon yok. (2000 yılında yapılan bir araştırmaya göre) yerli filmlerin, toplam gişe gelirleri içindeki payı yüzde 9.25. (Bu oran 1999'da yüzde 6.9, 1998'de ise yüzde 5.5).”²⁸⁰

Bugüne gelindiğinde Türk Sineması açısından belirgin bir canlanmadan bahsetmek mümkündür. Milliyet Gazetesi'nde ve Referans Gazetesi'nde yayınlanan iki farklı araştırmanın sonuçlarının Yeni Türk Sineması üzerine yaptığı araştırmanın çarpıcı sonuçları bulunmaktadır.

²⁷⁹ <http://www.yeniasya.com.tr/2007/02/17/kultur/butun.htm>, Erişim Tarihi: Temmuz 2007

²⁸⁰ Dilek Taş, “Fransız Bertrand Getirdi ilk kez Osmanlı sarayı izledi”, <http://www.milliyet.com.tr/2003/12/19/business/bus05.html>, Erişim Tarihi: Temmuz 2007

Tablo 20

Açılması Planlanan Yeni Sinema Salonları, 2006

Grup	Yapılacak Salon Sayısı
AFM	110 salon
Cinemars	25 salon
Cinemall	20 salon
Cinemaxx	1 kompleks
Cineplex	3 - 4 kompleks
Toplam	200'e yakın

Kaynak: Dilek Taş, “Fransız Bertrand Getirdi ilk kez Osmanlı sarayı izledi”, <http://www.milliyet.com.tr/2003/12/19/business/bus05.html>, Erişim Tarihi: Temmuz 2007

Tablo 21

Toplam Salon Sayısı, 2006

Yer	Sinema Sayısı	Salon Sayısı
İstanbul	102	295
Ankara	21	100
İzmir	29	70
Adana	9	30
Bursa	6	26
Taşra	222	397
Toplam	389	918

Kaynak: Dilek Taş, “Fransız Bertrand Getirdi ilk kez Osmanlı Sarayı izledi”, <http://www.milliyet.com.tr/2003/12/19/business/bus05.html>, Erişim Tarihi: Temmuz 2007

2000’li yıllara gelindiğinde toplam izleyici sayısının yerli ve yabancı filmlere göre oranı aşağıdaki gibidir:

Tablo 22
2000’li Yıllar Toplam İzleyici Sayısı

Yıl	Toplam Seyirci	Toplam Çekilen Film	Toplam Çekilen Yerli Film	Yerli Film İzleyicisi	Toplam Çekilen Yabancı Film	Yabancı Film İzleyicisi
2006 *	27.891.668	212	27	12.648.392	185	15.243.276
2005	27.250.989	221	27	11.441.856	194	15.809.133
2004	29.702.471	207	18	11.108.044	189	18.594.427
2003	24.620.149	188	16	5.631.832	172	18.988.317
2002	23.510.051	168	9	1.987.574	159	21.522.477
2001	28.159.790	154	17	7.590.018	137	20.569.772
2000	25.257.326	172	15	6.005.345	157	19.251.981

Kaynak: Referans Gazetesi, Şenay Aydemir, 09.12.2006

* 2006 yılı rakamları 30 Kasım tarihine kadardır.

Tablo 23
Türk Sineması’nda En Çok Hasılat Yapan İlk 10 Film

Film	Gışe
Kurtlar Vadisi-Irak	4.255.181
G.O.R.A.	4.001.711
Babam ve Oğlum	3.813.437
Vizontele	3.308.383
Vizontele Tuba	2.894.802
Organize İşler	2.610.563
Hababam Sınıfı Askerde	2.586.132
Eşkîya	2.568.339
Kahpe Bizans	2.472.162
Hababam Sınıfı Üç Buçuk	2.067.661

Kaynak: Referans Gazetesi, Şenay Aydemir, 09.12.2006

Eşkîya filmi, ayrı olarak değerlendirilirse Türk Sineması’nda en çok hasılat yapılan ilk 10 filme bakıldığında bu filmlerin ortak özelliklerinin televizyonda izleyenin sıklıkla gördüğü aktör ve aktrislerle çekilmiş olmasıdır. Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Yönetim Kurulu Üyesi Deniz Yavuz'un derlediği istatistiklere göre Referans Gazetesi’nde çıkan haberde filmlerin başarısı şu şekilde de özetlenmektedir.

“12 Eylül darbesinin ardından hem üretim hem de seyirci sayısı bakımından büyük bir çöküş yaşayan yerli sinemanın kaderi yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı ve Şener Şen'in başrolü oynadığı 1996 yapımı "Eşkîya" ile değişti. 1996 sonbaharında vizyona giren film, ilk haftalarda fazla ilgi görmemesine rağmen bir anda patladı. Yaklaşık yirmi yıldır sinema salonlarından uzak duran yerli izleyici, "Eşkîya Baran"ın İstanbul sokaklarında yaşadıklarını izlemek için sinemalara akın etti. Eşkîya'nın 2 milyon 568 bin 339 kişi tarafından izlenmesi "Türk Sinemasının seyirci ile barışması" olarak değerlendirildi. Hemen ardından çekilen "Kahpe Bizans"ın 2 milyon ve "Vizontele"nin 3 milyon barajlarını aşması sinema sektörünün geleceğe umutla bakmasını sağladı. Son birkaç yıldır ise 1-2 milyonluk seyirci rakamlarını yakalamak büyük bir maharet olarak kabul edilmiyor. Örneğin geçen yıl 4 film 2 milyonun üzerinde seyirci tarafından izlenirken 1 tanesi de 997 binde kaldı. Bu sezonun daha başında olmamıza rağmen "Hokkabaz" ve "Sınav" 1 milyon barajını geçti. Yerli sinemanın yükseliş trendinin arkasındaki en büyük müttefiki ise kuşkusuz televizyon. Televizyon karşısında geçirilen süre bakımından ilk sıralarda yer alan Türkiye'de, televizyonun yarattığı kahramanlar ve eserler sinemada da karşımıza çıkıyor. "Deli Yürek", "Kurtlar Vadisi" ve "Asmalı Konak" gibi dizi olarak çekilip sinema filmi de yapılan yapıtların yanı sıra dizilerde rol alan ve popülerlik kazanan yeni yüzler de sinemada değerlendirilmek isteniyor. Bu ilişki tam tersi yönde de gerçekleşiyor. İyi bir film çeken yönetmeni, bir dizide kamera arkasında görebildiğimiz gibi dizilerde meşhur olan oyuncular da filmlerde rol alıyor. Seyircinin yerli filmlere ilgisinin artışı dizilerin yardımıyla oluşturulan melodramatik yapının da etkisi var. Bir tür Yeşilçam filmlerinin eksen alındığı ama modern ilişkilerle donanmış, bugünün kentli insanına hitap eden bu diziler de yeni bir izleme kültürü oluşturuyor ve çekilen filmler "potansiyel" seyircinin bu eğilimlerini dikkate alıyor. Aile değerlerine, mahalle kültürüne, arkadaşlığa kısaca günümüz Türkiye'sinde çözülmeye yüz tutan birçok şeye övgüler düzen bu yapı, sinema için de hazır bir seyirci kitlesi oluşturuyor. ”

Ntvmsnbc'nin “Şimdi de Yerli Dizi Esareti” adıyla yayınlanan haberinde yerli dizilerin psikolojik ve sosyolojik etkileri bilim adamları tarafından açıklanmaya çalışılmıştı. Haberin içeriğinden Atatürk Üniversitesi Psikiyatri Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ali Çayköylü ve Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde görevli Sosyolog Cumhur Aslan, Deniz Yavuz'la aynı fikirde olduğu anlaşıyordu.²⁸¹

Atatürk Üniversitesi (A.Ü) Psikiyatri Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ali Çayköylü, geçmişte yaşanan ekonomik ve teknolojik olanaksızlıklar nedeniyle

²⁸¹ www.ntvmsnbc.com, arşiv 2006, Erişim: Ekim 2007

seyircinin ilgisini çekebilecek yerli dizilerin yapılamadığını bu açığın yabancı dizilerle kapatıldığını belirtti. Çayköylü, “Fakat olanaksızlıklar ortadan kalkınca, başarılı yerli diziler yapılmaya başlandı ve bu aşının tuttuğu görüldükçe, yerli dizi yapımına ağırlık verildi” dedi. Haberde Çayköylü:

“Olanaksızlıklar ortadan kalkınca, başarılı yerli diziler yapılmaya başlandı ve bu aşının tuttuğu görüldükçe, yerli dizi yapımına ağırlık verildi. Yerli dizilerin büyük oranda izleyiciyi televizyon başına çekmesinin en büyük nedenlerinden biri, toplum kendini bu dizilerde görüyor. Kültürel ve psikolojik açıdan kendi yaşantısına ve dokusuna yabancı olmayan yerli dizileri toplum bağrına bastı.”²⁸²

Yorumunu yaparken, Aslan ise şu yorumu yapmıştır:

“Yerli dizilerin, sürekli yoksullaşan ve giderek alt ve orta alt sınıf haline gelen insanlara pembe bir dünya sunuyor. Yerli dizilerin en büyük avantajının, toplumsal değişimleri anında yansıtacak karakterleri ekrana taşımaları ve insanların beklenti düzeyine göre etkilemeleri. “İnsanımız, (Aman Çocuklar Duymasın), (Dadı) gibi yerli dizilerdeki sunulan yaşamlara özlem duyuyorlar. Kadınlarımız, dizide gördükleri çok hoş bayanla paralellik kurabiliyor, özdeşleşiyorlar. Erkekler de aynı yakınlığı kurabiliyor. Para sorunu çekmeyen, çocuğunun okul masraflarını pek önemsemeyen bu dizilerde sunulan yaşam, sürekli yoksullaşan ve giderek alt ve orta alt sınıf haline gelen insanlarımıza pembe bir dünya sunuyor, her akşam onları keyiflendiriyor. Bunun yanında bu dizilerde insanlarımız kendi ailelerden de bazı örneklerle rastladığı zaman daha da mutlu oluyorlar. ekonomik darboğaz içinde gerçek alemden soyutlanmak isteyen Türk insanının, mutlu olma ihtiyacını yerli dizilerle yakalamaya çalışıyor”²⁸³

Sosyolog Arus Yumul ise, yerli dizilerin seyredilme nedenlerinden birinin değişen gündelik hayatta insanların farklı rol modeller ve idollere sığınma yolu seçmesi olduğunu belirtmiştir. Ona göre toplumlar farklı zamanlarda farklı idoller ve kahramanlar üretmektedir. Kahramanlık kültürü erkeklikle ilişkilendirilen ve egemen kesimler tarafından ‘erkeksi’ olarak tanımlanan niteliklerle özdeşleştirilir. Bu özellikler üzerine yükselen ‘kahramanlık etiği’nin değişime uğraması kültürün bir anlamda ‘feminenleşmesine’ işaret etmektedir. Modernizmin feminen olarak kodladığı gündelik hayat, tüketim, beden, diziler gibi daha önce marjinalleştirilen alanlar hayatımızın

²⁸² www.ntvmsnbc.com, arşiv 2006, Erişim: Ekim 2007

²⁸³ www.ntvmsnbc.com, arşiv 2006, Erişim: Ekim 2007

merkezine oturmuştur. Kitle kültürünün yeni imgeleri haline gelmiştir. Artık yeni idollerimiz savaşçılar, devlet adamları, kaşifler veya bilim insanları değildir, üretim idollerinden tüketim idollerine doğru evrilen bir düzende renkli, eğlenceli bir kişilik sergileme, merak uyandırma, yeni rollere kolaylıkla adapte olma gibi bir aktörün yeteneklerine sahip olan kişilerdir.²⁸⁴

3.3.2 Akış Ve Kalıntısallık: Tekrarlanan Öyküler

Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama'dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak kültürün unsurları olarak, tanımlanabilir, ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır.²⁸⁵ Anlam aktarımı olarak tanımlanabilecek kültürel bellek aslında davranış alanını belirleyen mimetik belleğin, içinde yaşanan şeyler dünyasını kategorize eden nesneler belleği ve de insanın dil yeteneği ile başkaları ile anlaşma yeteneğini birleştiren iletişimsel belleği içinde barındırır. Rutin taklitler, gelenekler, sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren semboller, ikonlar, teslimiyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizimini dışa çevirmesiyle nesneler belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir.²⁸⁶

Hatırlama kültürü içinde geçmiş sadece kendisi ile ilişkiye geçildiğinde ortaya çıkmaktadır. Bunun için iki koşulun yerine gelmesi zorunludur:

1. Geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır,
2. Bu deliller bugüne göre karakteristik bir farklılık göstermelidir.²⁸⁷

Akışın bir anlamda ardı ardına diziliş olduğunu ve televizyon anlatısının birçok metninde bu özelliğini kullandığını belirtmiştik. Televizyonun bu ardıllığı süreklilik

²⁸⁴ Arus Yumul, "Üretim İdolü Değil, Tüketim İdolü Makbul", Turkuaz Zaman İnternet Gazetesi, 16 Temmuz 2006, sayı 16, sayfa 6, <http://turkuaz.zaman.com.tr/images/2006/07/16/turkuaz.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

²⁸⁵ Jan Assmann, "Kültürel Bellek: Eski Yüksel Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik", çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s.21

²⁸⁶ Assmann, s.26

²⁸⁷ Assmann, s.36

olarak uygulaması aslında kişilerde kendisine sıklıkla anlatılanlarla ya da gösterilenlerle ilgili olarak bir bellek yaratılmasına da yol açmaktadır. Televizyon anlatısında önemli olan devamlılıktır. Sinema anlatısının bir sona ulaşma çabası televizyon anlatısında yerini süreklilik kaygısına bırakmıştır. Devamlılık ve süreklilik kaygılarının ikisinin de içinde hatırlanma ve deneyim ortak payda olarak yer almaktadır.

Bu durum kültürel bellek tanımları içinde kendine “tekrarlama ve çeşitleme” başlığı altında yer bulur. Williams’ın bu iki kuramını kültürel üretim araçlarına uygularken aslında yazılı kültür için belirlenmiş kültürel bellek yöntemlerini kullanıyor olmak ilginç olsa da bu iki durum birbirleriyle müthiş bir uyum içindedir. Örneğin yazılı kültürde tekrarlama ve çeşitlemeden bahsederken aslında ritüel ve metinsel bağdaşıklıklara yer verilmektedir. Ritüeller tekrara dayanmaktadır ancak metinsel çeşitlemeler mümkün değildir. Metinsel bağdaşıklıkta ise çeşitlemelere izin verilmektedir. Sözlü anlatı dünyasında, ritüellere ve mitlere ilişkin anlatılarda daha fazla çeşitlemeler olduğu düşünülse de aslında çeşitlemeler ve tekrarlara sadece sözlü kültürde değil görsel kültür de kendine yer bulur. Kültürel belleğin örgütlenme biçimlerinden iletişimsel bellek ve kültürel bellekteki kutuplar yukarıda bahsedilen konuyla uyum göstermektedir.

Tablo 24

İletişimsel Bellek ve Kültürel Bellekteki Kutuplar

	İletişimsel Bellek	Kültürel Bellek	<i>Bir Toplumsal Bellek Deneyimi Olarak Sinema ve Televizyon</i>
İçerik	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler	Efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananlar	
Biçim	Gayri resmi, az biçimlendirilmiş,	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş,	<i>Görsel İletişim Araçları</i>

	doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik	törensel iletişim, bayram	
Araçlar	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme	<i>Anlatılar, diyaloglar, anlatı kipleri, sinemaya gitme pratikleri ile televizyon izleme pratikleri</i>
Zaman Yapısı	80-100 yıl, şimdiki zamanla bağlantılı 3-4 kuşaklık zaman ufku	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman	<i>Şimdi ile bağlantılı geçmiş</i>
Taşıyıcılar	Belirsiz, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları	Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları	<i>İzleyenler</i>

Kaynak: Jan Assmann, “**Kültürel Bellek: Eski Yüksel Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**”, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s.59

Aynı zamanda tabloda araçlar, zaman yapısı ve taşıyıcılar bölümlerinin altında bulunan maddelere sembolik bir görsel ve sözlü kültür ögesi olarak sinema ile televizyon ile gündelik hayatımıza giren anlatı biçimlerini ve melodram anlatılarını ekleyebiliriz. Melodram anlatıları izleyici açısından benzer sembolik bir yöntem geliştirmiş. Melodram ağılatı gibi insanı öteden beri ilgilendiren sorunları, insanlığı altüst eden duyguları ele almaktaydı. Ancak bunu yaparken son derece yalın, çizimsel bir yol izler. Melodram herşeyi kalıplar içinde ele alır: İnsanlar duygular hep kalıplaştırılmıştır. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler çok iyi kötüler çok kötüdür. İyiler ile kötüler ile savaşım daha başlangıcından bilinir: Çok kez beklenmedik bir kurtarıcı beklenmedik bir anda herşeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun bütün durumlar çizimsel bir yoldan birbirini nöbetleşe izler. Her adımda beklenmedik bir rastlantı, kahramanın işini kolaylaştırır. Bu bakımdan

melodram bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici nitelikte kullanılmaktadır: izleyici en kolay yoldan etkilemek için en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar olağanüstü rastlantılar çapraşık olaylar düzenleyen; yalınç kaba abartıcı çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan; ahlak dersi veren yapıtların niteliği. Sinemacılar kimileyin bir tür, daha çok bir anlatım yolu olarak melodramdan yararlanmaktadırlar. Melodramatik tutum, dramın karikatürleştirilmiş biçimi olduğu denli, gerçeğinde karikatürleştirilmiş biçimidir. Sinemacı gerçeği, bütün varsıllığı, karmaşıklığıyla anlatamadığında, çıkış yolu olarak melodrama başvurur. Böylelikle doğrudan doğruya melodram türünde çevrilmemiş filmlerde, iyi niyetli sinema yapıtlarında bile, melodram öğelerinin yer aldığı, zaman zaman melodram özelliği gösteren gülünçlüklerle başvurulduğu ya da başlangıçta sağlam bir gidişi olan filmin, sonunda melodrama dönüştüğü sık sık rastlanır.²⁸⁸ Ancak benzerlik sadece anlatıda saklı değildir; benzerliklerin en önemlisi film ve televizyonu izleme pratiğindedir. Toplumsal bellek bağlamında değerlendirilebilecek en önemli öğelerden biri de budur. Geçmiş olayların deneyimlerinin bugün kişide ve gündelik hayatı algılama üzerinde yarattığı etkiyi daha çok psikologlar incelemiş olsa da konu aslında tüm disiplinlerle yakından bağlantılıdır.

Geçmişte görünen ya da yaşanan deneyimleri ve izlenimleri bugün gördüklerine basitçe uygulayan izleyen ya da bu eski deneyimlerini ne görmek istiyorsa onu gördüğü için eski formuyla algılayan izleyen kişilerdeki bugünün algılanımlarında hatıraların etkisi oldukça güçlüdür.²⁸⁹

²⁸⁸ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Melodram>

²⁸⁹ Rudolph Arnheim, “**Visual Thinking**”, USA: University of California Press, 1997, s.82

Tablo 25

Ekim 2006 İtibariyle Yayındaki Diziler

Sıra	Dizi Adı	Yayınlanmaya Başladığı Tarih
1	Acemi Cadı	2006
2	Acı Hayat	2005
3	Adak	2006
4	Ah Polis Olsam	2006
5	Ahh İstanbul	2006
6	Alacakaranlık	2003
7	Alanya Almanya	2005
8	Aliye	2004
9	Arka Sokaklar	2006
10	Asla Unutma	2005
11	Aşk Olsun	2003
12	Aşk Oyunu	2005
13	Aşk ve Gurur	2002
14	Aşka Sürgün	2005
15	Aşkımızda Ölüm Var	2004
16	Aşkına Eşkiya	2001

17	Avrupa Yakası	2004
18	Aynı Çatı Altında	2006
19	Ayrılsak da Beraberiz	1999
20	Baba Evi	1999
21	Bahçıvan	2006
22	Belalı Baldız	2005
23	Benim Annem	2006
24	Beşik Kertmesi	2002
25	Beyaz Gelincik	2005
26	Binbir Gece	2006
27	Bir Dilim Aşk	2004
28	Bir İstanbul Masalı	2003
29	Bizim Evin Halleri	2002
30	Bizim Mahalle	1993
31	Bizimkiler	1989
32	Bücür Cadı	1999
33	Büyük Yalan	2004
34	Candan Öte	2006
35	Cemile	2006

35	Cennet Mahallesi	2004
36	Çapkın	2005
37	Çat Kapı	2005
38	Çaylak	2003
39	Çemberimde Gül Oya	2004
40	Çemberimde Gül Oya	2006
41	Çılgın Bediş	1998
42	Çiçek Taksi	1995
43	Çocuklar Duymasın	2002
44	Daha Neler	2006
45	Davetsiz Misafir	2005
46	Deli Dolu	2006
47	Deli Yürek	1999
48	Dikkat Bebek var	2000
49	Dilan	2003
50	Dök İcini Rahatla	2006
51	Ekmek Teknesi	2002
52	Eksik Etek	2006
53	Emret Komutanım	2005

54	En İyi Arkadaşım	2004
55	En Son Babalar Duyar	2002
56	Erkek Tarafı	2005
57	Erkekler Ağlamaz	2006
58	Erkeksen Seyret	2006
59	Evdeki Yabancı	2000
60	Evdekiler	1995
61	Felek Ne Demek	2006
62	Ferhunde Hanımlar	1993
63	Feride	1996
64	Fırtına	2006
65	Gece Yürüyüşü	2004
66	Gizli Patron	2006
67	Gözyaşı Çetesi	2006
68	Gurbet Kadını	2003
69	Gurbetçiler	1996
70	Gülpare	2006
71	Gümüş	2005
72	Güz Yangını	2005

73	Hacı	2006
74	Hatırla Sevgili	2006
75	Hayat Bağları	1999
76	Hayat Bilgisi	2003
77	Hayat Türküsü	2006
78	Haziran Gecesi	2004
79	Hırsız Polis	2005
80	Hisarbuselik	2006
81	Hürrem Sultan	2003
82	İhlamurlar Altında	2005
83	İki Aile	2006
84	İlk Aşkım	2006
85	İmkansız Aşk	2006
86	İşte Benim	2006
87	İyi ki Varsın	2006
8	Kadın İsterse	2004
89	Kampüsistan	2003
90	Kara Melek	1996
91	Karagümrük Yanıyor	2006

92	Karınca Yuvası	2006
93	Kaybolan Yıllar	2006
94	Kaynanalar	1974
95	Kezban Yenge	2005
96	Kırık Kanatlar	2005
97	Kıvılcım	1999
98	Kız Babası	2006
99	Kızlar Yurdu	2006
100	Kod Adı	2006
101	Kördüğüm	1997
102	Kurşun Yarası	2003
103	Kurtlar Vadisi	2003
104	Kuzenlerim	2002
105	Lise Defteri	2003
106	Mahallenin Muhtarları	1992
107	Maki	2005
108	Mavi Kolye	2004
109	Mavi Rüya	2004
110	Melek	2003

111	Melekler Adası	2004
112	Ne Seninle Ne Sensiz	2005
113	Örümcek	2000
114	Pertev Bey in Üç Kızı	2006
115	Rüya Gibi	2006
116	Rüyalarda Buluşuruz	2006
117	Sağır Oda	2006
118	Sahte Prenses	2006
119	Saklambaç	2005
120	Selena	2006
121	Sensiz Olmuyor	2005
122	Sessiz Gece	2005
123	Sev Kardeşim	2006
124	Sevda Çiçeği	2006
125	Sıdika	2000
126	Sıla	2006
127	Sırça Köşk	2006
128	Sihirli Annem	2003
129	Son Yaprak	2004

130	Şifacı	2006
131	Şöhret	2005
132	Şubat Soğuğu	2004
133	Taşların Sırrı	2006
134	Tatlı Hayat	2001
135	Tatlı Kaçıklar	1996
136	Ters Köşe	2005
137	Tutkunum Sana	2006
138	Uy Başuma Gelenler	2004
139	Ümit Milli	2006
140	Vasiyet	2001
141	Vay Anam Vay	2001
142	Yabancı Damat	2004
143	Yağmur Zamanı	2005
144	Yalancı Yarım	2006
145	Yanık Koza	2005
146	Yaprak Dökümü	2006
147	Yarım Elma	2002
148	Yine de Aşığım	2005

149	Zerda	2002
150	Zeybek Ateşı	2002
151	Zeynep	2005

Kaynak: www.diziler.com, Erişim tarihi Kasım 2006

Not: Tabloda yeniden yayınlanan diziler de yer almaktadır.

SONUÇ

Yeşilçam Türk Filmleri'nin popüler metinlerini bir direnme ve aynı zamanda da bir boyun eğme alanı olarak iki farklı şekilde okumak mümkündür. Bu metinler sistemin hakim yapısına sıkı sıkıya bağlı olsalar ve geleneksel olanı yeniden üretiyor olsalar dahi, aynı metinler hem modern dünyanın tekdüzeliğine karşı çıkış hem modernitenin sonucu olan yabancılaşma olgusuna direnme ve hem de hayatın sıradanlığına fantastik öğeler katarak aynı zamanda toplum için bir sosyalleşme ajanı olarak çalışma görevini de üstleniyordu. Yeşilçam Filmleri'ni birer anlatı metinleri olarak ele aldığımızda ise anlatı metinlerinin tüm anlamını gerçek dünyadan kazandığını ve anlatının temelinde bulunan dizilimin ardında gerçek dünyada yer alan toplumsal, ekonomik ve ideolojik dizilimin var olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Yeşilçam Dönemi'nin ortak özelliklerini gösterdiği düşünülen 4 film ve yerli dramalara örnek teşkil edebilecek 4 yerli drama tez için örnek çalışma olarak seçilmiştir. Sonuç bölümünden sunulan bulgular bu film ve dramaların değerlendirilmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır.

Yeşilçam Filmleri Türk toplumsal döneminde ailenin, geleneksel değerlerin, Batı tipi modernleşmenin altını çizmişti. 1960'ların sonundan başlayarak 1970'lerin ilk yarısına dek uzanan süreçte yüzlerce film çekildi, bu filmler milyonlarca izleyici ile buluştu. Filmlerin o dönemde izleyiciye bu denli yakın gelmesinin nedeni kuşkusuz onları bir masal dünyasına davet etmeleriydi. Filmlerin kodları daha önceden izleyici tarafından öğrenilmişti. Oyuncuların bir kısmı tiyatro kökenliydi ve tiyatro kökenli olmanın “prestijli” duruşu saygı görmekteydi. Filmler diyalog ağırlıklıydı ve anlaşılması kolaydı. Kısacası hayat zorken filmler kolaylığı anlatıyordu. Dürüst, güçlü, güzel, zeki, zengin olabilmek bir adım ötedeydi ya da cesaret edemeyenlerin adına bu özellikleri gösteren “yıldız” oyuncular bulunmaktaydı; çünkü hayalleri gerçekleştirmek yıldızlara özgüydü.

1996 yılına gelene kadar Türk Filmleri'nin gişe başarısı “Yeşilçam”ın altın yıllarındaki başarıyı tekrar yakalayamamıştı. “Eşkîya” filmi ile izleyici evinden çıktı ve sinemaya gitti, kendine seslenildiğini anladığı anda sinemadaki randevusunda geç kalmadan yerini alan seyirci, kendisine bu film gibi bildiği, kodlarını kolayca açabildiği öykülerin anlatılmasını istemekteydi.

Eşkîya'nın büyük gişe başarısı gösterdiği yıl Türkiye açısından önemli bir toplumsal dönüşümün yılıydı. Susurluk Skandalı, ülkenin şeffaflaşma sürecinin bitmeyen başlangıcı olmuş ve gündelik hayatın gerilimli olmaya başlayan rutini, kişileri kendilerini sadece ekranda güvende hissedebileceği yanılsamasıyla karşı karşıya bırakmıştı. 21 Şubat 2001 yılı ekonomik krizi ise gelir dağılımındaki dengesizliği derinleştirmiş ve ekonomik toplumsal sınıfların arasındaki farkı giderek açmıştı. İşsiz kalan binlerce kişi, işyerini kapatmak zorunda kalan insanlar kendilerini büyük bir yoksulluğun içinde bulmuşlardı. Trajedilerin, ekrandaki popüler anlatıları beslememesi kaçınılmazdı. İzleyici güvenecek bir şeyi kalmadığında bir kez daha, kendine tanıdık ve bildik gelen anlatılara teslim etmişti. Zengin kız ve fakir oğlan hikayesinde her zaman hem aşıkların bulunduğu hem de ikisinin de artık zengin olduğu düş sadece bir ekran kadar uzaktı. Hayatın hızı ve değişkenliği içinde, kişileri hayata bağlayan özlemleriydi ve ideallerin ölmediği, öznenin parçalanmadığı, üretim ilişkilerinde eşitlik ilkesinin ön planda olduğu, sözün değer olması, anlamsız bir nedenin olmadığı ve hayatın bu kadar karmaşaya ve kaosa bulaşmadığı zamanlar yerli dramalarda anlatılan öykülerin neden anlatılageldiğinin doğasını oluşturunuyordu.

Televizyonda yerli dramaların ortaya çıkışı ve hızla sayısının artışı birçok nedene bağlanabilir. Diziler Yeşilçam Filmleri'nin “madeleine de proust” anlarıdır. Proust “Kayıp Zamanın İzinde” isimli kitabının Madeleine Epizodu bölümünde yediği madlen kekin tadının zihninde kendini nasıl bir hatıralar yolculuğuna çıkardığını anlatır. Proust madeleine keki ıhlamuruna batırdıktan sonra ondan bir ısırık alır ve hatıraları bir anda su yüzüne çıkar. Bu bölümün yer aldığı “Swann'ın Yolu” isimli kitapta, gündelik yaşam rutinlerinin hafızamızda nasıl tetikleyici bir etki bıraktığına dair izler vardır. Benjamin, Proust'un bu hatırlayışındaki çocuksu yana dikkate çekmektedir. Gayri iradi

hatırlama, çocukluğa ve yitirilen masumiyete bir saygı duruştur. Bu nedenle de Benjamin'e göre Proust'un hatırlayışında geleceğe ve umuda dair bir yan bulunmaktadır. Bu hatırlama aynı zamanda bir unutuştur. Çünkü hatırlayabilmek sadece akılda tutabilmek değildir. İlginç olan, bu hatırlama anlarının kitleleri özgürleştiren değil ama onları eğlendiren bir araçla vücut bulmasıdır. Bu, Odysseus'un karısı Penelopeia'nın gündüz dokunup gece sökülen tülü gibi bir hatırlamadır.²⁹⁰ İçinde biraz hatırlamayı biraz unutuşu barındırır. Melodramın gündelik hayatın sıradanlığına karşı duruşuna sığınarak Yeşilçam dramalarında kaybolan masumiyetini, yitirilip giden çocukluğunu arayan izleyici, *“kutsallığı kaybolan değerlere yeniden kutsallık yükleyerek ve büyüsi bozulan dünyayı yeniden büyülemeye çalışarak”*²⁹¹ bugünün yerli dramalarını seyretmeye koyulmuştur. Çocukluğun nüvesindeki umut, yerli dramalarla hatırlanan geçmişle alevlenir. Yeşilçam'ın mutlu sonları kadar ütöpik çözümler önermese de yerli dramalar izleyicilerine “bekleyiş” halinin umudunu aşılır. İyinin her daim kazandığı kurguya iyinin ve kötünün birlikteliğini göstererek yeni bir yorum getirir. Her durumda geçmişini yeniden su yüzüne çıkarır. Aslında gündelik yaşam pratiklerinden yola çıkarak geçmişle ilgili birçok şeyi aydınlatılabilir. İhlamura batırılan bir madlenle yakalanan belleğin yaratıcı gücüyle yeniden canlanan geçmiş, günümüz aile odaklı televizyon dizilerini seyrederken Yeşilçam yıllarının tekrar canlanmasını sağlamaktadır. Yeşilçam Filmleri ile benzer anlatı kalıplarını kullanan aile odaklı televizyon dizileri, anlatı yapılarını aile ilişkileri ve aşk etrafında örmekte ve merkezini aşk ilişkilerinin oluşturduğu hikayeler aşka referans vererek iyi ve kötünün ezeli rekabetinde iyiden yana kurulmuş öykülerle izleyiciye ulaşmaktadır.

Yerli dramaların ortaya çıkışı toplumsal bir hatırlamaya örnek olmaktadır. Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak kültürün unsurları olarak, tanımlanabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesi sağlanır. Anlam aktarımı olarak tanımlanabilecek toplumsal hatırlama aslında davranış alanını belirleyen mimetik belleğin, içinde yaşanan şeyler dünyasını kategorize eden nesneler belleği ve de insanın dil yeteneği ile başkaları ile anlaşma yeteneğini birleştiren iletişimsel belleği içinde barındırır. Rutin

²⁹⁰ Benjamin, s.102

²⁹¹ Yumul, s.53

taklitler, gelenekler, sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren semboller, ikonlar, teslimiyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizimini dışa çevirmesiyle nesneler belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir.

Hatırlama kültürü içinde geçmiş, sadece kendisi ile ilişkiye geçildiğinde ortaya çıkmaktadır. Bunun için iki koşulun yerine gelmesi zorunludur:

1. Geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır,
2. Bu deliller bugüne göre karakteristik bir farklılık göstermelidir.

Buna bağlı olarak Yeşilçam Filmleri'nin belleklerde tamamen kaybolmayan hatıraları, tıpkı kendisiyle ilişkiye geçildiğinde ortaya çıkan hatıralar gibi yerli dramalar, *tıpkı Bergsoncu ilke uyarınca tek bir imajın hafızanın bütününe meşgul etmesi* gibi su yüzüne çıkmaktadır. Bu iki anlatı metni arasındaki bağ metinlerarası kurulan bir bağdır. Tezin iç bölümlerinde belirtildiği üzere metinlerarası bir *akış* gerçekleştiği ve bir anlamda ardı ardına dizilişin yaşandığı bu durum televizyon anlatısının birçok metninde de görülebilmektedir. Televizyonun bu ardıllığı süreklilik olarak uygulaması aslında kişilerde kendisine sıklıkla anlatılanlarla ya da gösterilenlerle ilgili olarak bir bellek yaratılmasına da yol açmaktadır. Televizyon anlatısında önemli olan devamlılıktır. Sinema anlatısının bir sona ulaşma çabası televizyon anlatısında yerini süreklilik kaygısına bırakmıştır. Devamlılık ve süreklilik kaygılarının ikisinin de içinde hatırlanma ve deneyim ortak payda olarak yer almaktadır. Bu ortak payda ortak izleyicileri de kapsamaktadır. Tıpkı bir programı açtığında kendisini bir başka programı izlerken bulan seyircinin yaşadığı deneyim gibi, yerli dramalarda da Yeşilçam Filmleri'nin anlatısına yakın hissettiği için televizyon deneyimini yabancılamayan bir izler kitle oluşmuştur. Dizilerin Yeşilçam Dönemi ile benzeyen öyküleri ve isimleri bu anlatıdaki akışa referans vermektedir. Yeşilçam Filmleri'nin kimi zaman bir bütünün parçaları gibi okunabilecek olması, tek bir büyük metnin seriyallere bölünmüş hali gibi karakterlerin ve hikayelerin birbirine benzemesi, dönemin sinema filmlerinin televizyon üzerinde büyük etkisi olmasına yol açmıştır.

Yeşilçam anlatısı melodramdır. Melodram izleyicinin alışık olduğu bir anlatım kipidir. Dolayısıyla izleyen televizyon dizisini seyretmeye başladığında alışıldık bir anlatı yapısı ile karşılaşır. İzleyeni yeni bir program formu ile televizyonun karşısına çekmek isteyen yapımcı için risktir. Melodram anlatı kipindeki olay örgüsü arketipleşmiş bir olay örgüsü, karakter davranışları ve karakterin “kahraman”ın yol izlediği arketipleşmiş bir yol izleğidir. Yerli dramaların ve Yeşilçam Filmleri’nin birbirlerinin anlatı yapısına en benzer yanları devamlılığın ahlaki değerler çerçevesinde kuruluyor olması ve hikayenin genellikle kadın kahraman üzerine oturtulmasıdır. Kimi zaman seyirci izlediği televizyon melodramı ile arasında farklı ve kompleks bir bağ kurmuş olabilir. Elitist bir bakış açısıyla ele alındığında basit stereotipler olarak göreceğimiz karakter ve konular belki de izleyen açısından karmaşık estetik kurallar bütünüdür. Bu açıdan yaklaşıldığında monomit -kendini tekrar eden- söylemlerin estetik ve popüler olması dolayısıyla televizyon melodramlarının belirgin birer kamu forumları oluşturdukları söylenebilir. Elbette ki melodramların egemen kültürü yansıttığı ve ilk olarak ve son olarak mutlaka pazar için üretildiklerini gözden kaçırmamak gerekir. Katı zamanlamaları olan, konvansiyonel akıl ile örülmüş hikaye ve performansları bulunan, klişe formüllerle yazılmış bu öyküler belki de türetilmiş sanatlardır. Hatırlama ilkesi üretmeyi kolaylaştırır. Ancak hatırlama ile yeniden inşa edilen, tümüyle bir baştan yaratım değildir.

Bu durum toplumsal hatırlama tanımları içinde kendine “tekrarlama ve çeşitleme” başlığı altında yer bulur. Williams’ın bu iki kuramını kültürel üretim araçlarına uygularken aslında yazılı kültür için belirlenmiş toplumsal hatırlama yöntemlerini kullanıyor olmak ilginç olsa da bu iki durum birbirleriyle müthiş bir uyum içindedir. Örneğin yazılı kültürde tekrarlama ve çeşitlemeden bahsederken aslında ritüel ve metinsel bağdaşıklıklara yer verilmektedir. Ritüeller tekrara dayanmaktadır ancak metinsel çeşitlemeler mümkün değildir. Metinsel bağdaşıklıkta ise çeşitlemelere izin verilmektedir. Sözlü anlatı dünyasında, ritüellere ve mitlere ilişkin anlatılarda, daha fazla çeşitlemeler olduğu düşünülse de aslında çeşitlemeler ve tekrarlar sadece sözlü kültürde değil görsel kültür de kendine yer bulur. Yerli dramaların popüler kültürdeki “kalıntısız olan” ile ilişkilendirilebilir hali, herhangi bir kültürde geçmişin izlerine rastlanılabileceği olgusuna denk düşmektedir. Kalıntısız öğeler olarak

değerlendirilebilen Yeşilçam'ın arketip oluşturmuş melodramatik anlatıları, geçmişte oluşmuştur ancak hala bugün kültürel süreçte sadece geçmişin bir ögesi olarak değil bugünün bir ögesi olarak da varlığını sürdürmektedir. Başka bir deyişle toplumun tarihin bir döneminde ürettiği anlamlar ve değerler, belki de –anlatılar- yeniden üretilebilir, yaşanabilir, deneyimlenebilir ve uygulanabilir. Bu modern estetiğin de başlıca kurallarından biridir.

Bu hatırlama, kendini farklı bir form aracılığıyla ifade etme sinema ve televizyonun birbirlerinden tümüyle farklı deneyimler olması açısından farklıdır. Aynı zamanda hatırlama mekana da ait bir deneyimdir. Roland Barthes'a göre televizyonun alımlama süreci evde başlamaktadır. Eşyaların, mekanın, objelerin tanıdık olduğu ve eve ait bir ortamda televizyon izlemekte aileye ait bir deneyimdir. Bu deneyim televizyonun izleyenleri aileye mahkum etmekte ve onları sanki ailenin evin objelerinden biri haline getirmektedir. Sinema izlemenin ise ev dışına ait bir deneyim olduğunun altı çizilir. Ancak Yeşilçam Dönemi Türk Filmleri'ni sinemada seyretme imkanı bulamayan genç kuşak bu filmleri evdeki televizyonlarından öğrenmiştir. Aynı zamanda Yeşilçam Dönemi filmleri de “aileye ait” filmlerdir. Aile ile beraber izlemeye olanak tanımaktadır. Dolayısıyla iki seyretme biçimi birbirinden farklı değildir.

Yeşilçam anlatısı, tanıdık ve bildik bir anlatı olduğundan seyirci televizyon dizisiyle karşılaştığında artık edilgen değil etkindir. Birçok seyirci hem seyrederek, hem seyrettiğini beğenmez. Ancak önemli olan şudur ki izleyen kendinde izlediği anlatıyı eleştirmek yetisini görür. Kendine anlatılan ve anlatmanın yolu için seçilen yeni değildir. Bu nedenle eleştirdiğinde bilmediği işe karışmış olmaz; bilakis buna karışmayı kendinde hak olarak görebilir. Bu da izleyene kendini iyi hissettirir. Aynı zamanda izleyeni yeniden ekran başına çeken aslında toplumsal yapıdaki çarpıklıkların ta kendisidir. Gündelik hayatta karşılaştığı acıları dindirme yolunu bilinçli seçemeyen ve ekranda yine kendi gibi “başaramayanları” izleyerek rahatlayan izleyici aynı zamanda kendi duygularını kendinden daha rahat ifade edebilen ve belki de yapmak istediklerini ekranda kendi adına yapan birini görmekten haz duyar. Yeşilçam Sineması aynı zamanda bir sosyalleşme ajanı olarak görev yapmıştır. Televizyon dizileri çoğu zaman içerik olarak olmasa da deneyim olarak sözde bir toplumsal kenetlenmenin yolunu

açmıştır. Kadınlar beraber ağlayıp beraber gülmeyi ve kimseyi incitmeden rahatça dizi karakterlerinin dedikodusunu yapmayı sevmişlerdir. Propp'un masalları, Campell'in mit incelemeleri ve Todorov'un anlatı şeması gibi arketipleştirilebilen Yeşilçam anlatısında da, bugünün televizyon dizilerinde de izleyici, gündelik hayatın meta bombardımanından bunaldığında ağlayarak deşarj olmak ve ağlayışını bu sefer tamamen duygusal nedenlere bağlamak istemiştir. Aynı zamanda başka birinin acısına ağlayabildiğini gören izleyicinin vicdanı rahatlamış, acıları paylaşabildiği için sevinmiş, gündelik hayatta melodramdaki kadar ağdalı zorluklara göğüs germek zorunda kalmadığı için daha da çok memnun olmuştur. Gündelik sıkıntılardan kurtulmak için ekran karşısına geçen izleyici "kaderci" bir boyun eğişin anlatıldığı kader kimi zaman Yeşilçam Sineması'nı ucuz ve kolay ulaşılabilir olduğu için mahalle sinemalarında seyretmişlerdir. Sinema sanatı, sanatların en popüler ve en yaygın olanıdır. Ve bu sanatın en önemli özelliklerinden biri ise eğlence aracı olmasıdır.²⁹² Ancak Bbgün sinema pahalı bir eğlence aracıdır ancak televizyonu olan ev sayısı oldukça fazladır. Diyaloglara ağırlık veren filmler izleyicinin metinler arasındaki bağı kurmasını kolaylaştırmıştır. İzleyici, diyalog odaklı film seyretmeyi benimsemiştir, fakat kendini görsel simgeleri çözmek için uğraşmaya hazır hissetmemiştir. Teknik olarak Yeşilçam Filmleri ile kıyaslanmayacak ölçüde estetik öğeler içeren yerli dramalar da Yeşilçam Filmleri'nden aldığı bayrakla diyaloglara önem vermiştir. Yeşilçam Filmleri'nin en belirgin özellikleri film müzikleri idi. Film müzikleri filmlerin dışında film adına bir pazar yaratmaktaydı. Zamanın popüler kültür öğelerinin neredeyse tümü bu film ve filmlerin müzikleri ile ilgilidir. Yeşilçam'ın 1970'li yılların ortalarına kadar devam eden parlak döneminin ardından Türk Filmleri'nin sadece bir kısmı film müzikleri ile anılmıştır. Yerli dramaların ortaya çıkışının ardından dizi müzikleri aynı Yeşilçam'daki gibi filmin ne hakkında olduğu, nasıl sonlanacağı gibi ipuçları vermiş ve dizilerin soundtrack albümleri satışa çıkarılmıştır. Özellikle Yeşilçam Dönemi'nin anlatı kalıplarını kullanan televizyon dizilerinde sürekliliği sağlayan aşırı dramatize edilmiş bir metin olsa da izleyici çoğunlukla bir sonraki adımda neyin olacağını aşağı yukarı kestirir halledir. Kahraman her zaman kurtarıcıdır ve zafere koşar; iyilik yapan iyiliğinin karşılığını kötülük yapan ise kötülüğünün karşılığını bulur. Diziyi sürükleyen

²⁹² Esra Biryıldız, "Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)", İstanbul:Beta Yayınları, 2002.

kadın ve erkek oyuncunun bir sonraki hafta ne olursa olsun orada olmaya devam edeceğini biliriz. Bu noktada merak “ne olacağı”ndan çok “nasıl olacağı” üzerine odaklanır. “Asmalı Konak” dizisinin erkek başrol oyuncusu Seymen Ağa’nın sezon finalinde ne kadar büyük bir kaza geçirmiş olsa dahi bir sonraki sezonda yine ekranlarda olacağını biliriz. Seymen Ağa’nın ölmeyeceğini bildiğimiz halde, nasıl kurtulacağını merak ederiz. Tereddüt şimdi ne olacaktı çok “what is next”, olacak olanın nasıl olacağı üzerine yoğunlaşmaktadır. Yeşilçam Sineması’nda da benzer örneklerini sıkça gördüğümüz durum melodramatik anlatının da bir özelliğidir. Seyirci her zaman karakterlerden daha fazla bilmektedir ve her zaman onların bir adım ötesindedir. Yeşilçam’daki gibi televizyon dizilerine de yıldız oyuncular damgasını vurmuştur. Dönemin tahtlarından yıllarca inmeyen yıldız oyuncularının yerini bir parlayıp bir sönen “yıldızcık” oyuncular almıştır. Ancak bu “yıldızcık” oyuncular da etrafımızı saran imgeler evreninde dönem dönem büyük yer edinmişlerdir. Sinemada ve televizyonda diziselliğin bu biçiminin anlatı yapısından ziyade oyuncunun kendi doğasından güç aldığı ve izleyicinin, yazar farklı hikayeler yaratmaya çalışsa da, kamuoyu yüzeysel gizlemelerin altında hep aynı hikayenin yattığını (memnuniyetle) fark etmesi ise bir metni kendinden önceki metinler ile arasında bir bağlantı kurmadan okumanın olanaksızlığını anlatan metinlerarası diyalog tanımına uygun düşmektedir.

Bir metnin daha önceki metinleri aksettirmesi olgusunu dikkate alacak olursak sinema filmlerinden televizyon dizilerine içerik, estetik ve deneyimsel anlamda nasıl bir akış yaşandığını kavramış olabiliriz. Şu anı geçmişten ayırmanın zorlukları vardır. Geçmiş olaylar bugünü etkiler ve kimi zaman çarpıtır. Aynı zamanda şu an yaşadıklarımız geçmişe dair yaşadığımız deneyimleri etkiler. Örneğin televizyon dizilerini seyretmek tümüyle Yeşilçam Filmleri’ni seyretmekle aynı deneyim değildir. Ancak Proust’un madlen keki ağzına attığı anda yaşadıkları gibi bugünün deneyimini yaşamaya başlayan kişi artık geçmişe dair deneyimi biraz bozulmuş, tahrif edilmiş ancak güne uyarlanmış olarak hatırlayabilir. Başka bir deyişle bugünün deneyimleri geçmişteki bilgilerimize dayanır ve geçmişe dair görüntüler bugünün sosyal düzenini meşru kılar.

Filmlerin içselleştirilebilir ve kişiselleştirilebilir yapısı televizyon dramalarının kesin başarısının sırlarını belirlemektedir. İzleyiciler Yeşilçam Filmleri'nin sonlarını kısmen beğeni ve ilgileri ile kendileri belirlemekteydi. Bunda en büyük pay bölge işletmecilerinindir. O dönemde belli türde filmler sipariş verilmektedir ve filmler bu istekler doğrultusunda şekillenmektedir. Masal Türk Filmleri'ni sinemada izleyen kesim için o filmlerin olduğu yıllar çocukluk ya da gençlik yıllarıdır. Bu anları keyifle hatırlayan ve silinip giden kötü anılara rağmen hala canlı olan güzel anıları tekrar tekrar yaşamak ve yaşatmak isteyenler kendinden sonraki nesle ve çocuklarına bu filmleri ve bu filmlere gidiş serüvenlerini anlatmışlardır.

Yerli dramaların Yeşilçam'ın “altın yılları”ndaki melodram filmlerini hatırlatmaları da bu yüzdendir. Yeşilçam Filmleri ile bugünün yerli dramaları arasında metinler arası bağ bu dramaları bugüne ait oldukları kadar geçmişe de ait kılmaktadır. Anlatı ve estetik birliğin ötesinde bir kültürel deneyim olarak inceleyebildiğimiz yerli dramalar ile Yeşilçam Filmleri arasındaki toplumsal hatırlamaya da referans vererek, geçmişin izlerini bugünkü hayatımızın içine katıverirler.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Abisel, Nigün **“Popüler Sinema ve Türler”**, Ankara: Mart Matbaacılık, 1999

Abisel, Nilgün – Arslan, Umut Tümay - Behçetoğulları, Pembe - Karadoğan, Ali – Öztürk, Semire Ruken – Ulusay, Nejat **“Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine”**, İstanbul:Metis Yayınları, 2005

Abisel, Nilgün **“Türk Sineması Üzerine Yazılar”**, Ankara: İmge Kitabevi, 1.Baskı, 1994

Abisel, Nilgün **“Türk Sineması Üzerine Yazılar”**, Ankara:Phoenix Yayınevi, 2005

Adanır, Oğuz **“Sinemada Anlam ve Anlatım”**, İzmir:Kitle Yayınları, 1. Baskı, 1987

Akyürek, Feridun **“Senaryo Yazarı Olmak”**, İstanbul: Mediacat Yayınları, 1. Baskı, 2004

Alemdar, Korkmaz & Erdoğan, İrfan **“Öteki Kuram”**, Ankara: Erk Yayınları, 1. Baskı, 2002

Alemdar, Korkmaz & Erdoğan, İrfan **“Popüler Kültür ve İletişim”**, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1. Baskı, 1994

Alemdar, Korkmaz **“İletişim ve Tarih”**, Ankara:Ümit Yayıncılık, 2. Baskı, 2001

Allen, Robert C & Hill, Annette **“The Television Studies Reader”**, NewYork:
Routledge Publications, 2004

Allen, Robert **“Making Sense of Soaps”** Television Studies Reader, New York:
Routledge, 2004, chapter:15

Allen, Robert C, **“To Be Continued: Soap Operas Around The World”**, NewYork:
Routledge Publications, 1995

Allen, Robert C. **“Channels od Discourse Reassembled”**, USA: The University of
North Carolina State, 1992

Altman, Rick **“Televizyon ve Seslendirme - Eğlence İncelemeleri”**, derleyen: Tania
Modleski, çev: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Baskı, 1998

Ang, Ien **“Watching Dallas, Soap-Opera and the Melodramatic Imagination”**, New
York: Routledge, 1996, s.52-53.

Arnheim, Rudolf **“From Film As Art”**, Film Theory and Criticism Introductory
Readings, Edited By: Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford University Press,
New York:1999

Arnheim, Rudolph **“Visual Thinking”**, USA: University of California Press, 1997

Assmann, Jan **“Kültürel Bellek: Eski Yüksel Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik
Kimlik”**, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001

Aziz, Aysel & Çelik, Nur Betül & Timisi, Nilüfer **“Televizyon :Yayınlarında Geleneksel Kültür TRT Televizyonu Din ve Ahlak Yayınlarında Geleneksel Kültür’e İlişkin Mesaj Çözümlemesi”**, Ankara: Türkiye Sosyal Ekonomik Araştırmalara Vakfı, 1991

Baldini, Massimo **“İletişim Tarihi”**, çev:Gül Batuş, İstanbul: Avcıol Yayınları, 1. Baskı, 2000

Barthes, Roland **“Çağdaş Söylenler”**,çev:Tahsin Yücel, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990

Barthes, Roland, **“S/Z”** Cambridge: Blackwell, 1974

Barthes, Roland, **“S/Z”** çev. Sündüz Öztürk Kasar ,İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

Baudrillard, Jean **“Simulakrlar ve Simülasyon”**, çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998

Bauman, Zygmunt **“Sosyolojik Düşünmek”**, çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 3. baskı, s.32.

Benjamin, Walter **“Pasajlar”**, çev:Ahmet Cemal, İstanbul: YKY Yayınları

Benjamin, Walter **“Son Bakışta Aşk”**, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 1993

Berger, John **“Görme Biçimleri”**, İstanbul: Metis Yayınları, 6. Baskı, 1995

Bergson, Henri **“Matter and Memory”**, USA: Dover Publications, 2004

Biryıldız, Esra & Erus, Zeynep Çetin **“Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması”**,
İstanbul: Es Yayınları, 2007

Biryıldız, Esra **“Örneklerle Türk Filmi Eleştirisi”**, İstanbul: Beta Basım Yayım
Dağıtım , 2002

Biryıldız, Esra **“Sinemada Akımlar”**, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım , 2002

Bookchin, Murray **“Kentsiz Kentleşme”**,çev: Murat Özyalçın, İstanbul: Ayrıntı
Yayınları, 1999

Bottomore, T.B. **“Toplumbilim”**, çev: Ünsal Oskay, Ankara: Doğan Yayınevi, 1.
Baskı, 1977

Bourdieu, Pierre **“Televizyon Üzerine”**,çev: Turhan Ilgaz, İstanbul YKY Yayınları, 2.
Baskı, 2000

Bordwell, David & Thompson, Kristin **“Film Art an Introduction”**, USA: MC Graw
Hill Education, 2005

Büker, Seçil **“Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor”**, Kültür Fragmanları:Türkiye’de
Gündelik Hayat, Hazırlayanlar: Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber,
İstanbul:Metis Yayınları, 2005

Calvino, **“Görünmez Kentler”**, çev: Işıl Saatçioğlu, İstanbul: YKY, 2002

Calvino, Italo “**Amerika Dersleri**”, çev: Kemal Atakay, İstanbul:Can Yayınları

Campell, Joseph “**Kahramanın Yolculuğu**”, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000

Canetti, Elias “**Kitle ve İktidar**”, çev: Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003,

Casey, Edward S. “**Remembering: A Phenomenological Study**”, USA:Indiana University Press

Cereci, Sedat “**Televizyonun Sosyolojik Boyutu**”, İstanbul: Fiile Yayınları,1996

Chatman, Seymour “**Story and Discourse, Narrative Sturcture in Fiction and Film**”, USA: Cornell University Press, 1980.

Connerton, Paul “**How Socities Remember**”, UK:Cambridge University Press, 2003, tenth edition, introduction

Connerton, Paul “**Toplumlar Nasıl Anımsar**”, çev: Alaeddin Şenel, İstanbul:Metis Yayınları, 1992

Cook, Pam & Bernink, Mieke (editors), “**The Cinema Book**”, UK: BFI Publishing, 2005, 2nd edition.

Çelenk, Sevilay “**Televizyon Temsil, Kültür**”, Ankara:Ütopya Yayınları, 1. Baskı, 2005

Debord, Guy “**Gösteri Toplumu**”, çev: Ayşen Ekmekçi - Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, 1996

Derman, Deniz “**Mother Daughter Relationship in the Family**”, Gender and Media, ed: Nevena Daković, Karen Ross Ankara: Med Campus Project A126 Publications Mediation, 1996.

Dickinson , Kay “**Movie Music:The Film Reader**”, New York: Routledge, 2002

Docker, John “**Postmodernism and Popular Culture**”, New York: Cambridge University Press, 1996

Duben, Alan & Behar, Cem “**İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940**”, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, 1. Baskı

Duverger, Maurice “**Sosyal Bilimlere Giriş Metodoloji Açısından**”, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2006

Dorsay, Atilla “**Sinemamızın Umut Yılları**”, İstanbul, Inkılap Yayınları, 1984

Eco, Umberto “**Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**”, çev. Kemal Atakay, İstanbul:Can Yayınları, s. 24-34.

Ellis, John “**Seeing Things**”, NewYork : IB Tauris Publishers, 2000

Ellis, John “Visible Fictions”, Taylor & Francis e-Library, 2001

- Elsaesser, Thomas & Hoffmann, Kay **“Cinema Futures: Cain, Abel or Cable”**, Amstersdam: Amsterdam University Press, 1998
- Erus, Zeynep Çetin **“Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış”**, İstanbul:Es Yayınları, 2005
- Esen, Şükran **“80’lerin Türkiye’sinde Sinema”**, İstanbul:Beta Basım Yayım Dağıtım, 2000
- Esen, Şükran **“Sinema Söyleşileri 2006:Boğaziçi, Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ”**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları,2006, s.7
- Firüzan, **“Sinema İçin Bitmez Sorular”**, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, editör: Süleyma Murat Dinçer, Ankara:Doruk Yayınları, 1996
- Fiske, John & Hartley, John **“Reading Television”**, England: Rotledge, 1996
- Fiske, John **“İletişim Çalışmalarına Giriş”**,çev:Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları, 1. Baskı, 1990
- Fiske, John **“Television Culture”**, Great Britain: TJ Press, 1997
- Fulton, Helen & Huisman, Rosemary & Murphet, Julian & Dunn, Anne **“Narrative and Media”**, UK:Cambridge University Pres, 2005
- Geertz, Clifford **“The Interpretation of Culture”**, London: Hutchinson, 1973

Giddens, “**Sosyoloji**”, çev: Cemal Güzel, Ankara:Ayraç Yayınları, 2000

Giddens, Anthony “**Sociology**”, 2006, Cambridge UK: Polity Pres

Giomi, Elisa “**It Has To Mean Something: Reading The Succes of Italian Soap Opera**”, European Journal of Cultural Studies, London: SAGE Publications, Volume 8(4), 2005

Gripsrud, Jostein “**The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies**”, London: Routledge, 1985.

Goffman, Erving “**The Presentation of Self in Everyday Life**”, NY: Doubleday,1959

Güçhan, Gülseren “**Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**”, Ankara:İmge Kitabevi, 1992

Hall, Stuart “**Representation: Cultural Repesantations and Signifying Practices**”, Great Britain: Sage Publications, 2002

Harrison, Charles “**Paul Wood, Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**”, USA: Blackwell Publishing, 2003

Howard, David & Mabley, Edward “**The Tools of Screenwriting: A Ariter’s Guide to tha Craft and Elements of a Screenplay**”, USA: St. Martin’ Press, 1993

Hikmet Özdemir, “**Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye Ansiklopedisi**”, yayın yönetmeni Sina Akşin, 4. cilt, İstanbul: Cem Yayınevi Kültür Dizisi, s. 191-192

Indick, William “**Senaryo Yazarlığı için Psikoloji**”, çev: Ertan Yılmaz, Yeliz Taşkan, İstanbul: +1 Yayınları, İstanbul, 2006,

Isherwood, Baron C. & Douglas, Mary L. “**The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption**”, New York: Routledge, 2005 digital printing

İlal, Ersan “**İletişim, Yıgımsal İletim Araçları ve Toplum**”, İstanbul: Der Yayınları, 3. Baskı, 1997

İrvan , Süleyman (derleyen), “**Medya, Kültür ve Siyaset**”, İstanbul: Ark Yayınları, 1. Baskı, 1996

Jacoby, Russel “**Belleğini Yitiren Toplum**”, çev: Hakan Atalay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996

Keyder, Çağlar “**Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**”, İstanbul: İletişim Yayınları, 5. baskı

Keyder, Çağlar “**1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu**”, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik” editörler: Sibel Bozdoğan – Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kırel, Serpil “**Yeşilçamda Öykü Sineması**”, İstanbul: Babil Yayınları, 2005

Kozloff, Sarah “**Narrative Theory and Television**”, Channels of Discourse Reassembled, edited by: Robert C. Allen, USA: The University of North Carolina Press, 2. edition, 1992

Kuhn, Annette “**An Every Day Magic: Cinema and Cultural Memory**”, London:
I.B.Tauris & Co Ltd, 2002

Kuhn, Annette “**Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory**”,
USA: New York University Press, 2002

Kundera, Milan “**Yavaşlık**”, çev: Özdemir İnce, İstanbul:Can Yayınları, 1999

Livingstone, Sonia M. “**Talk on Television: Audience Participation and Public Debate**”, New York: Routledge, 2001

Marris, Paul & Thompson, Sue (derleyenler), “**Media Studies Reader**”, New York:
New York University Pres, 2.Baskı, 2004

Mazdon, Lucy & Hammond, Michael “**The Contemporary Television Series**” , UK:
Edinburg University Pres, 2005

McCarthy, Anna “**Ambient Television: Visual Culture and Public Space**”,
USA:Duke University Press, 2001

Mete, Mehmet “**Televizyon Yayınlarının Türk Toplumuna Üzerine Etkileri**”, Ankara:
Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999

Mittel, Jason “**Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**”, New York: Routledge, 2004.

Modleski, Tania (derleyen), “**Eğlence İncelemeleri**”,çev: Nurdan Gürbilek, İstanbul:
Metis Yayınları, 1. Baskı, 1998

Monaco, James **“Bir Film Nasıl Okunur?”**, çev: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları, 6.Baskı, 2005

Mutlu, Erol **“Televizyon ve Toplum”**, Ankara: TRT Yayınları, 1. Baskı, 1999

Mutlu, Erol **“Televizyonu Anlamak”**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991

Mutlu, Dilek Kaya , **“Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım”**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, yayına hazırlayan Deniz Derman, İstanbul:Bağlam Yayınları, 2001

Narlı, Nilüfer & Kotaman, Aslı **“Zamanın Akışında İstanbul”**, "Sinema ve Kentler: Mekânlar. Hatıralar ve Arzular / Cinéma et Villes: Lieux-Mémoires - Désirs" ed: Kristian Feigelson ve Mehmet Öztürk, yayınlanmadı

Narlı Nilufer. **“Urbanisation, Structural Changes and the Rise of Islamist Movement in Turkey”**, The Influence of Human Mobility in Muslim Societies (Kuroki Hidemitsu, eds), London: Kegan Paul. ss 251-286, 2004

Newcomb, Horace **“Television The Critical View”**, New York: Oxford University Press, 2000

Nietzsche, Friedrich **“Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası”**, çev: Mustafa Tüzel, İstanbul:İthaki Yayınları, 2006

Oktay, Ahmet **“Türkiye’de Popüler Kültür”**, İstanbul:Everest Yayınları, 1993, 5. baskı

Ortaylı, İlber “**Osmanlı Toplumunda Aile**”, İstanbul:Pan Yayıncılık, 2000, 1. Basım

Oskay, Ünsal “**İletişimin ABC’si**”, İstanbul:Der Yayınları, 1992

Özbek, Meral “**Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**”, İstanbul:İletişim Yayınları, 6. Baskı, 2003

Özgüven, Fatih “**Ağızda Kalan Tat: Türk Sineması**”, ”Türk Sineması’nda Yeni Yönelimler”, İstanbul: Bağlam Yayınları, der: Deniz Derman, 2001

Özuyar, Ali “**Sinemanın Osmanlıca Serüveni**”, Ankara:Öteki Yayınları, 1999

Parkan, Mutlu “**Brecht Estetiği ve Sinema**”, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004

Postman, Neil “**Televizyon Öldüren Eğlence**”,çev: Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994

Propp, Vladimir “**Masalın Biçimbilimi**”, çev: Mehmet Rıfat, İstanbul: Om Yayınları, 2001

Proust, Marcel “**Swann’ların Tarafı – Kayıp Zamanın İzinde**”, çev: Roza Hamken, İstanbul:YKY, 2006, 6. basım

Russell, Bertrand “**The Analysis of a Mind**”, New York: The Macimiallian Company and Georg Allen & Unwin Ltd, 2004

Sarıkartal, Çetin **“Voice of Contraction: Melodram, Star System, and a Turkish Female Star’s Excessive Response to the Patriarchal Order”**, Performance Research 8 (1), Taylor & Francis Ltd., sayfa 11-13, 2003

Scagnamillo, Giovanni **“Cadde-i Kebir’de Sinema”**, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 1991

Scholes, Robert **“Structuralism in Literature”**, UK: Yale University Press, 1974,

Silverstone, Roger & Hirsch, Eric **“Consuming Technologies”**, Great Britain: Routledge, 1994

Silverstone, Roger **“Television and Everyday Life”**, NewYork: Routledge Publications, 1994

Sontag, Susan (editor) **“Introduction to the Structural Analysis of Narratives: A Roland Barthes Reader”** London: Vintage, 1993.

Sorlin, Pierre **“Kentte Sinema Sinemada Kent”**, yayına hazırlayanlar: Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004

Spence, Louise **“Watching Day Time Soap – Operas The Power of Pleasure”**, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005

Stubbings, Sarah **“Look Behind You: Memories of Cinemagoing in the Golden age of in the Golden Memory and Popular Film”**, Memory and Poplular Film, ed:Paul Grainge, USA: Manchester University Press, 2003

Şasa, Ayşe “**Yeşilçam Günlüğü**”, İstanbul:Gelenek Yayınları, 1998

Thornburn, David “**Television Melodrama**”, Television the Critical View ed: Horace Newcomb, Oxford: Oxford University Press, 2000

Toolan, Michael J. “**Narrative: A Critical Linguistic Introduction**”,USA: Routledge, 2001

Topuz, Hıfzı “**Globalleşme**”, I. İletişim Kongresi Bildiri Kitapçığı, 2000, s.205.

Tunalı, Dilek “**Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**”, İstanbul:Aşina Kitaplar, 2006

Türkoğlu, Nurçay & Öztürk, Mehmet & Aymaz Göksel, ed. “**Kentte Sinema Sinemada Kent**”, İstanbul:Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004

Türkoğlu, Nurçay, ed. “**Renkli Atlas:Kültürel Üretim Alanları**”, İstanbul: Babil Yayınları, 2004.

Türkoğlu, Nurçay, “**Toplumsal İletişim**”, İstanbul:Kalemus Yayınları, 2007

Uluç, Güniz “**Küreselleşen Medya : İktidar ve Mücadele Alanı**”, İstanbul:Anahtar Kitaplar Yayınevi, 1. Baskı, 2003

Vogler, Christopher “**The Writer’s Journey**”, USA: Michael Wiese Productions, 1998, 2.edition

Williams, Raymond “**Anahtar Kavramlar**” çev: Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, 1.baskı

Williams, Raymond **“Kültür”**, çev: Suavi Aydın, Ankara: İmge Kitabevi, 1. Baskı, 1993

Williams, Raymond **“Marksizm ve Edebiyat”**, çev: Eser Tarım, İstanbul: Adam Yayınları, 1990

Williams, Raymond **“Television, Technology and Cultural Form”**, London: Fontana Press, 1st edition, 1974

Williams, Raymond **“Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim”**, çev: Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara: Dost Yayınları, 1. Baskı, 2003

Wood, Michael **“America in The Movies”**, Colombia University Press, 1989.

Zizek, Slavoj **“Yamuk Bakmak”**, çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Baskı, 1999

Sürelı Yayınlar:

Filiz Taylan, **“Kurtlar Vadisi’nin Panzehiri Yeşilçam Melodramları”**, Nokta Dergisi, 5-11 Nisan 2007, Yıl:1, Sayı:23, s.52

Atayman, Veysel **“Melodram Sinemasını İncelemek Üzerine Bir Adım”**, 25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi, sayı:23, Nisan-Haziran 1998

Barthes, Roland **“Upon Leaving The Movie Theatre”** adlı makale. In Apparatus: The Cinematographic Apparatus, Selected Writings, edited by Theresa Hak Kyung Cha. New York: Tanam Press, 1980.

Butor, Michel **“Roman Üstüne Denemeler”**, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991

Gönen, Metin **“Hollywood Sineması ve Özdeşleşme Süreci”**, Sinemasal Dergisi sayı:11-12, Yaz-Güz 2004, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Gürata, Ahmet **“Imitation of Life: Cross-Cultural Reception And Remakes in Turkish Cinema”**, 2004, yayımlanmamış doktora tezi

Kellner, Douglas **“Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”**, “Popüler Kültürü Eleştirmek”, Doğu - Batı Düşünce Dergisi, “Popüler Kültür Özel Sayısı”, Yıl:4, Sayı:15, 1. Baskı, 2001

Liebes, Tamar & Livingstone, Sonia **“European Soap Operas: The Diversification of Genre”**, European Journal of Communication, London: SAGE Publications, Volume 13(2), 1998

Mutlu, Erol **“Popüler Kültürü Eleştirmek”**, Doğu - Batı Düşünce Dergisi, “Popüler Kültür Özel Sayısı”, Yıl:4, Sayı:15, 1. Baskı, 2001

Özkal, Özlem & Anafarta, Orhan **“Cronenberg Projesi 3: İyicil Bir Psikopatoloji-CRASH”**, Geceyarısı Sineması, Kış 2000, ss: 40-48.

Sarıkartal, Çetin **“Voice of Contraction: Melodram, Star System, and a Turkish Female Star’s Excessive Response to the Patriarchal Order”**, Performance Research 8 (1), Taylor & Francis Ltd. 2003

Taylan, Filiz **“Kurtlar Vadisi’nin Panzehiri Yeşilçam Melodramları”**, Nokta Dergisi, 5-11 Nisan 2007, Yıl:1, Sayı:23

Todorov, Tzvetan **“Anlatı Türünde Yapısal Analiz”**, çev. Bülent Aksoy, Birikim Dergisi, Yapısalcılık Özel Sayısı, sayı: 28-29, Haziran-Temmuz 1977

Tunalı, Dilek **“Bülent Oran’la Son Bir Kare”**, Sinemasal Dergisi sayı:11-12, Yaz-Güz 2004, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Williams, Raymond **“Teknoloji ve Toplum”** “Popüler Kültürü Eleştirmek”, Doğu - Batı Düşünce Dergisi, “Popüler Kültür Özel Sayısı”, çev: Erol Mutlu, Yıl:4, Sayı:15, 1. Baskı, 2001

Gazeteler

Aydemir, Şenay, Referans Gazetesi, 09.12.2006

Bozok, Büşra “**Yoğun İstek Üzerine Kabadayı Oldu**”, Hürriyet Gazetesi Kelebek Eki,
24 Ağustos Cuma

Kahraman, Hasan Bülent “**12 Mart Muhtırası**”, Radikal Gazetesi, 12.03.01

Mert, Nuray “**Asmalı Konak**”, Radikal Gazetesi, 19.06.03

Sabah Gazetesi, 01.03.2006

Araştırmalar:

İstatistik Göstergeler,1923-2005,Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu, 975-19-3975-5

Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, RTÜK, 2006

Türk Aile Yapısı 2006 Araştırması, Türkiye İstatistik Kurumu, 2006

İnternet Siteleri:

Akpınar,Ertekin **“Söz kirlenince hayat da kirlendi”**, Yeşilçamdan Beyazcama, haz. Çağdaş Günerbüyük, Ulaş Emre, Evrensel Gazetesi, 02.01.2006

Aristo, **“Yazın Türleri ve Tragedya”**, akt: <http://asinema.net/sinemaciya-notlar/senaryo-yazimi/yazin-turleri-ve-tragedya.html>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

Arslan, Ali **“Medyanın Toplumsal Gücü”**, <http://ilef.ankara.edu.tr/id/yazi.php?yad=2356>, (Erişim: Ekim 2003.)

Aymaz, Göksel **“İnsanlık tragedyası yerine GÖSTERİ TOPLUMU”**, Yeşilçamdan Beyazcama, haz. Çağdaş Günerbüyük, Ulaş Emre, Evrensel Gazetesi, 02.01.2006.

Campbell, John & Fletcher, Gorden & Greenhil,Anita **“Tribalism, Conflict and Shape-shifting Identities in Online Communities”** , 13. Australasia Conference on Information Systems Konferansı, Melbourne Australia, 7-9 Aralık 2002,açılış konuşması, akt: http://en.wikipedia.org/wiki/Character_theory_%28Media%29, Erişim Tarihi: Ekim 2007

Cereci, Sedat **“Televizyonun Sosyolojik Boyutu Kitle İletişim Araçları”**, <http://www.byegm.gov.tr>, 2003, (Erişim Şubat 2003)

Daney, Steve **“Before and After the Image”**,
http://home.earthlink.net/~steeve/Daney_before.html, Erişim Tarihi:Ekim 2007

Eco, Umberto **“Innovation & Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics”**. Daedalus. Fall 2005.FindArticles.com. Erişim Tarihi: 08 Aug. 2007. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3671/is_200510/ai_n15745169

Kellner, Douglas **“Kültürel Araştırmalar ve Sosyal Teori: Eleştirel Bir Müdahale”**,
çev: Ünsal Çığ, İstanbul Üniversitesi, 4. boyut, İletişim, Kültür ve Toplum Dosyası, <http://www.istanbul.edu.tr/4.boyut/dosya.html>

Kellner, Douglas **“Kültürel Araştırmalar, Çok Kültürlülük Ve Medya Kültürü”**,
çev: Eylem Çamuroğlu, İstanbul Üniversitesi, 4. boyut, İletişim, Kültür ve Toplum Dosyası, <http://www.istanbul.edu.tr/4.boyut/kellnereylem.html>

Taş, Dilek **“Fransız Bertrand Getirdi ilk kez Osmanlı sarayı izledi”**,
<http://www.milliyet.com.tr/2003/12/19/business/bus05.html>, Erişim Tarihi: Temmuz 2007

Tüfekçi, Elif **“Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları”**, Gazi Üniversitesi web sitesinin alıntılacağı yer: Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s. 17, 2004

Yılmaz, Bülent **“Türkiye’de Kültürel Yaşam: Sayısal Bir Değerlendirme”**,
Hacettepe Üniversitesi,
<http://yunus.hacettepe.edu.tr/~byilmaz/sayisalkultur2005.doc>

Yumul, Arus **“Üretim İdolü Değil, Tüketim İdolü Makbul”**, Turkuaz Zaman İnternet Gazetesi, 16 Temmuz 2006, sayı 16, sayfa 6,
<http://turkuaz.zaman.com.tr/images/2006/07/16/turkuaz.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

“Araştırma Soruları ve Araştırma Yöntemi”

<http://www2.aku.edu.tr/~gocak/Arastirmayontem/Nicel%20aras.pdf>, Erişim Tarihi Eylül 2007.

“Eşkıya 86 Yılın Gişe Rekortmeni”,

<http://dosyalar.hurriyet.com.tr/sanat/sinema/hasilat.htm>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

<http://www.gtth.gazi.edu.tr/yapisalci.htm>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

<http://tr.wikipedia.org>

<http://www.birikimdergisi.com/birikim/default.aspx>

<http://www.diziler.com.tr>

<http://www.hurriyetim.com.tr>

<http://www.sinematurk.com.tr>

<http://www.yeniasya.com.tr/2007/02/17/kultur/butun.htm>, Erişim Tarihi: Temmuz 2007

<http://www.ntvmsnbc.com>

Türkiye Cumhuriyeti 1961 Anayasası,

http://tr.wikipedia.org/wiki/1961_Anayasas%C4%B1, Erişim Tarihi, Ekim 2007

Türkiye’deki Sosyal ve Ekonomik Gelişmeler,

Ünite 9, <http://www.aof.edu.tr/kitap/ioltp/1269/unite09.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2007
Ünite 9, <http://www.aof.edu.tr/kitap/ioltp/1269/unite09.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2007