

27238

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO - TV ANABİLİM DALI

TELEVİZYON YAYINLARINDA SOAP OPERALAR

(Doktora Tezi)

NESRİN TAN AKBULUT

Danışman :
Prof. Dr. ÜNSAL OSKAY

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İSTANBUL — 1994

" TV,modern toplumu toplumsallaştıran ve kltrleyen bir araçtır;eski zamanlardaki ritüel anlatıcıların yerini almış, bu kişilerin işlevini modernleştirmiştir."

Gerbner

(Harry Bouwman,Nol Reijnders," Cultural Indicators:Some States of The Art" s.36-37)

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ

GİRİŞ.....	1
------------	---

BÖLÜM

I- KÜLTÜR VE SANATIN AYRIMLAŞMASI.....	8
--	---

I.1- Çağdaş Sanayi Toplumu-Modern Toplum.....	18
---	----

I-2- Kitle Kültürü ve Televizyon.....	25
---------------------------------------	----

I.2.1- Televizyonun Tarihsel Gelişimi.....	30
--	----

II- TÜRKİYE'DE KİTLE KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI VE	
--	--

TELEVİZYONUN ROLÜ.....	35
------------------------	----

II.1- Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Gelişmesi, Program Yapısı ve Bu Yapı İçerisinde Amerikan Dizileri.....	43
---	----

II.1.1- Türk Televizyon Yayınlarında Soap Operalar.....	77
--	----

III- SOAP OPERA VE TELENÖVELALAR.....	79
---------------------------------------	----

III.1- Seriyallerin Kökeni.....	90
---------------------------------	----

III.2- Seriyallerin Başarısı ve Toplumsal Koşullar.....	92
--	----

III.3- Soap Opera Türü ve Bu Türdeki Değişimler.....	94
---	----

III.4- Soap Operaların Metinsel ve Anlatısal Özellikleri.....	98
--	----

III.4.1- Soap Operalarda Zaman Kullanımı.....	105
--	-----

III.4.2- Karakterler.....	107
---------------------------	-----

III.4.3- Mekan ve Diyalog Özellikleri.....	114
--	-----

III.4.4- Soap Operaların Çekim Özellikleri.....	120
--	-----

III.4.5- Kurgu.....	123
---------------------	-----

III.4.6- Müzik Kullanımı.....	125
III.4.7- Aydınlatma.....	127
III.5- Yalan Rüzgarı Söylemi.....	128
III.5.1- Yalan Rüzgarında Yer Alan Ana Karakterler.....	132
III.5.2- Olay Örgüsü.....	140
III.5.3- Yalan Rüzgarı Anlatısında Zaman.....	148
III.5.4- Yalan Rüzgarının Görüntüsel Özellikleri.....	152
III.5.5- Yalan Rüzgarı Anlatı Kanalları...	157
III.5.6- Genel Değerlendirme.....	158
SONUÇ.....	160
EKLER	
A- Yalan Rüzgarı Yapım Ekibi.....	165
B- Yalan Rüzgarında Rol Alan Oyuncular.....	166
KAYNAKÇA.....	168
ÖZGEÇMİŞ.....	175

SUNUŞ

Çağdaş toplumların kültür yaşamında insanın düş üretme, kendi özgün gereksinimlerinden kaynaklanmış düşler görebilme yeteneği giderek daralmaktadır. Bu olgu Türkiye'mizde de hızla yaygınlaşmaktadır. Bu sorun yalnızca akademik nitelikte bir konu olmaktan çıkarak, toplumumuzun açısından yamsal bir önem kazanmaktadır. Bizim toplumumuzda da dünyayı gerçekliği ile anlamak yerine, egemen ideolojinin belirlediği sınırlar içinde algılama biçimini amaçlayan Bilinç Endüstrisi ürünü fantazyalar ve düşler yaygınlaşmaktadır. Bunlar giderek sinemasıyla, televizyonuyla, magazinleriyle, yıldızbilimi dergileriyle, şiddet ve pornografi ürünleriyle hergün biraz daha hayatımıza verdiğimiz anlamı biçimlendirecek duruma gelmektedir.

Bu çalışmanın amacı çağdaş toplumu ve kültürünü, televizyonun sembolik içeriğiyle açıklamak; bu bağlamda da Türk toplumu ve kültürünü irdelemektir. Bugüne kadar yapılan çalışmalar, televizyon program türleri üzerine ve genelde içerik analizine dayanmaktadır. Çağdaş toplumun kültürünü televizyon bağlamında ele alan bilimsel çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu çalışmanın daha yetkin çalışmalara örnek olacağı inancındayız.

Çalışmalarım sırasında bana rehberlik eden, her türlü desteğini sağlayan tez danışmanın Prof. Dr. Ünsal Oskay'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarımı başından sonuna kadar destekleyen annem Fehime Tan'a ve babam Emin Tan'a şükran borçluyum. Zamanlılığımlı her zaman hoş gören, çalışmalarımı büyük bir titizlikle yazıya döken ve aydın kişiliğinde destek bulduğum eşim Orhan Akbulut'a sevgi ve sabrından dolayı teşekkürlerimi belirtmek istiyorum.

Nesrin Tan Akbulut



GİRİŞ

Televizyon,aile yuvarımızın en mahrem alanlarına kadar giren,zamanımızın büyük bir bölümünü alan,toplumsal ilişkilerimizde bile bizi rahat bırakmayan bir araçtır.Yaşam tarzımızın ve kültürümüzün biçimlenmesinde son derece etkilidir.

Gerçekten de televizyon toplumlarda varolan " material kültür"e büyük katkılar sağlar. Güçlü görsel etkisi nedeniyle de modern kültürün görsel yanına olan katkısı yadsınamaz.Bu görsel yanı ile, giyim - kuşam hatta konuşma biçimi gibi pek çok kültürel dışavurum biçimleri üzerinde belirleyici ve öncü rol oynar.Ayrıca toplumlarca pek bilinmeyen,tanınmayan düşünce ve davranış biçimlerinin yayılmasında da etkili bir araçtır(1).

Marshall MacLuhan, 1920'lerde Amerikan yaşam tarzının, filmlerle tüm dünyaya konserve halinde ihraç edildiğine işaret ederek,dünya ülkelerinin bu konserve rüyaları satın almak için kuyruğa girdiğini ve bu filmlerin tüketici çağına sadece eşlik etmekle kalmayıp bu çağın harekete geçirici gücü, reklamı ve temel tüketici malı olduğunu ileri

(1) Garth Jawett and James M.Linton, **Movies as Mass Communication**, (Beverly Hills,London:Sage Publications,1980) s. 110-111.

sürmüştür (2).

2000'li yılları yaşıyoruz.Elektronik kitle iletişimi içerisindeyiz.Toplumun fertleri,insanlık tarihinde daha önce hiçbir zamanda görülmediği gibi,günün herhangi bir zamanında gece veya gündüz bireysel bilinçlerini o anda milyonlarca vatandaşla paylaşarak beslemek üzere, düşün ve duygusal mutluluk, doyum için bir fişe bağlanmamıştır.

Ürünlerin düşünce ve duyguların bile yalnızca ulusal "pazar" çevresinde değil, artık evrensel bir "pazar" çerçevesinde toplumsallaştığı ve yaşadığımız dünyanın Marshall McLuhan'ın dediği gibi " evrensel tek bir köye" dönüşmekte olduğu ortadadır.Günümüzde ekonomik-teknolojik güçlülüğü olan ülke A.B.D.dir. Amerikan filmleri Avrupa endüstrisini tehdit etmektedir.1982'de Avrupa Parlamentosu Kültür-Eğitim Enformasyon ve Spor Komitesinin Fransız Liberal üyesi Marreane Pruvot'un hazırladığı raporda,Amerikan filmlerinin; İngiltere'de % 92, Hollanda'da %80 ve Yunanistan'da % 70'e ulaştığı, Almanya'da % 50 iken Belçika ve İtalya'da % 40'ı bulduğu saptanmıştır(3). Nesneleri,dünyamızı,kendimizi bile

(2) Marshall McLuhan, Understanding Media,(London: Sphere Books Ltd, 1971), s.310.

(3) THA,(Brüksel), Cumhuriyet Gazetesi,(14.05.1982), s.5.

bize ait özgün yaşam deneyimlerimizden oluşturduğumuz bilgilerle değil, uluslararası bir tekelleşmenin etkisi altında çalışan medya'dan bize sunulan enformasyon aracılığıyla öğrendiğimiz, tanıdığımız, değerlendirdiğimiz bugünkü dünyamızın dönüşeceği bir "Hollywood Kasabası" mı olacağını düşünmek zorundayız (4). Hayatımızın öznesi olma çabalarımızın sürmesi ya da giderek ölgünleşmesi buna bağlıdır (5).

Türkiye geliştirmekte olan bir ülkedir. Dolayısıyla teknolojiyi ithal ederken , o ülkelerin kültürlerini de ithal etmektedir. Özellikle pazarın sahibi Amerika'nın kültürünü ithal etmektedir. Türkiye'nin Amerikan ideolojisini ve kültürünü yayan geniş bir teknolojik saldırı karşısında olduğu açıktır. Metin ve yayım araçlarına sahip olma, yayılan mesajı da belirlemektedir. Amerikan modeline göre bu ideoloji ve kültürel sınırlandırma, bugün prototipi Amerikan Tv dizileri olan bir mesaj standardizasyonu olayını da birlikte getirmektedir.

Dış kaynaklı yapımlar, televizyon teknolojisi gelişmiş ülkeler için kendi yapımlarından daha ucuza gelmektedir. Gelişmiş ülkeler de, geliştirmekte olan ülkelere kendi kül-

(4) Ünsal Oskay, İletişimin ABC'si, (İstanbul: Simavi yayınları, 1992), s.13.

(5) Aynı, s.14.

türlerini yayabilmek , yeni pazarlar edinebilmek için Tv programlarını araç olarak kullanmaktadır.Sonuçta kitle iletişim araçları, özellikle de çağın gözde aracı Tv "dünyanın sosyal yapısını oluşturunca" bir etken olmaktadır (6).

Bugün tüm dünya ülke televizyonları, kaynağı Amerika ve Latin Amerika olan bir TV program formatı ile karşı karşıya kalmış ve tutsağı olmuş durumdadır."Soap Opera" olarak adlandırılan ve bizim " Pembe Diziler " dediğimiz bu format ülkemizde de hiçbir programda görülmediği bir ölçüde izleme alışkanlığı yaratmış hatta öylesine ki izleyiciler yaşamalarını bu dizilerin yayın saatlerine göre belirler olmuştur. Bitimsizdir bu diziler,hergün yayınlanır ve izleyici aylarca yıllarca izler,izler. Bağımlısı, tiryakisi olur. İşte bu çalışmamızda,günlük yaşamımızı etkileyen,bizi hergün hergün izlemeye çağıran ve izlettiren "Soap Opera"ları irdeleyeceğiz. İnsanların neden bu tür programlara gereksindiğini ortaya koyacağız.Bağımlılık,tiryakilik yaratan özelliklerini, etkilerini araştıracağız. Olağanüstü çekiciliğine açıklama getirmeye çalışacağız. Onbinlerce insanda bu diziler hangi temel psikolojik ihtiyacı karşılıyor? Neden bu ihtiyaç zamanın bu döneminde belirginleşti? Bir metanın kullanım de-

(6)Varis Tapio,"The International Flow of Television Programs" Journal of Communication,(Winter 84),s. 17-19.

geri olmazsa değişim değerinin de olmayacağını biliyoruz. Bu dizilerin muazzam ticari başarısı böylesine bir kullanım değerinin varlığını kanıtlar.Ama bu tam olarak nedir? Hangi toplumsal çevre, hangi toplumsal baskılar kadınların,erkeklerin (bilinçli veya bilinçsiz) kimi itkilerini bu dizileri izleyerek tatmin etmeye yöneltmiştir?

"Soap Opera" çağdaş bir kültür ürünüdür. Kültür sözcüğünü olumlu değer yargılarıyla yüklediğimiz bir dünyada, bu program türünün kültürel bir yapıt olarak adlandırılması yadırganmamalıdır. Çünkü, kültürü herkes için geçerli bir kavram olarak kabul ediyorsak,(ki öyle yapmak durumundayız) o zaman milyonlarca kişinin tükettiği bu yapıtları da kültür sözcüğünün coğrafyası içine almak zorundayız. Ne var ki çoğumuzun böyle bir türün, kültür gibi yüceltilmiş bir coğrafyada bulunduğunu kolayca kabullenemediği de bir gerçektir. Aslında ortada garipsenecek bir durum var.Bu durum popüler kültürün ya da geniş anlamda kitle kültürünün tüm türleri için geçerli. Bunu kavrayabilmek için çalışmamızda önce kültür ve sanatın ayrımlaşma sürecini ortaya koyacağız."Kitle kültürü" kavramını irdeleyeceğiz"ve Tv'nin gelişimini ele alıp kitle kültürünün yaygınlaşmasında Tv'nin rolü üzerinde duracağız.Tv'nin giderek yoğunlaşarak soap operalara yer vermesi, 18.yy.dan beri süren toplumsal değişmelerle açıklanabilir ancak. Bu yüzden 18.yy.dan günümüze kadarki sanayi kapitalizmin gelişmeleriyle birlikte ortaya

çıkan yeni toplumsal yaşamı ve bu yaşam içindeki çağdaş insanı tanımlayacağız. Kuşkusuz Soap operalar üzerine yapılmış çeşitli incelemeler var, ancak genelde bu türün özellikleri üzerinde durulmuş, bu dizilere yönelen kültür endüstrisinin bu yönelimi incelenmemiştir. Biz bu boşluğu doldurmaya çalışacağız. Kültür endüstrisiyle endüstrinin diğer sektörleri arasındaki ilişkilerden, ayrıca kültür endüstrisinin kültürel etkileriyle toplumsal totalite arasında denk düşümü sağlayan pazar kurumundan, bu işteki rolünden yola çıkarak kültür endüstrisinin niçin bu türe yöneldiğini ortaya koyacağız.

II. Bölümde Türkiye'de kitle kültürünün ortaya çıkışını ve Türk televizyonunun gelişimini ortaya koyacağız. Bu gelişim çizgisinde Tv program yapısını ve bu yapı içinde Amerikan dizilerini irdeleyeceğiz. Ve son bölümde ise günümüzde ilgiyle izlenen Soap Operaları ve Telenovelaları tanımlayarak, başladığı günden bu yana ilgiyle izlenen "Yalan Rüzgarı"nı inceleyeceğiz. Temel varsayımımız mesajların incelenmesi sonucu bu mesajları alan kişilere ilişkin görüşlerin elde edileceğidir.

Çözümlememizde izleyici/bireyden bağıntısız bir yaklaşım içine girmemeye, "Soap Opera" söylevinin önerdiği tip-
le izleyici arasındaki ilişkileri yalnızca basit bir psikolojik özdeşleştirme biçiminde ele almamaya özen gösterece-

ğiz. Kuşkusuz, bu ilişkiler bireyin önceki ideolojik koşullandırmalarının oluşturduğu alandan bağımsız değerlendirilemez. Bu türün etkileme gücü yalnızca kitle iletişim araçlarının sahip olduğu öne sürülen sınırsız güçte de değildir.

Amacımız çağdaş toplumu ve kültürünü bu aracın sembolik içeriğiyle açıklamaktır, diğer kitle iletişim araçlarını gözardı etmek değildir.



BÖLÜM I

KÜLTÜR VE SANATIN AYRIMLAŞMASI

Lowenthal "sanatın karşıt kavramı kitle kültürüdür " der(7). Sanat, özgürleşme ve hakim ideolojiye direnme niteliğiyle kitle kültürü ürünlerinden ayrılır.Kitle kültürü ürünleri ise edilgen bir doyum, oyalanma ve uyum işlevlerine sahiptir(8). Sanat ve kitle kültürü ayrımı; 18. yy.hümanist söylemine dayanan ve 19. yy. Alman Romantizminde kaynağını bulan modern döneme ait bir ayrımdır(9). Modern dönem öncesinde "yüksek sanat" ve "alçak sanat" ayrımı vardı.Bu ayrım vatandaş ve kölelerin yani farklı sınıfların sanatlarının ayırımına dayanıyordu. Bu anlamda ayrımı ilk gören ve kuramsal bir çerçeveye oturtmaya çalışan Aristoteles olmuştur. Politikada müzik eğitimi üzerine tartışırken Aristoteles , yüksek müziğin alt işlerde çalışanlarca anlaşılmasının ve tüketilmesinin zor olduğunu belirterek,alt sınıf üyeleri için daha eğlendirici bir müziğe izin verilmesini ve bu türün hoş görülmesini ister:

"Tiyatroda iki türlü seyirci vardır : Biri iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur;öteki

(7)Leo Lowenthal,Literature,Popular Culture and Society, (NJ:Prentice Hall, 1961), s.4.

(8) Aynı, s. 13.

(9) S.Radnoti,"Mass Culture", Telos, no:48, 1981,s.31
Aktaran: Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), s. 63.

ise aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın dinlenmesi için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların zihinleri çarpılmış, doğa durumundan uzaklaşmış olduğu için, uyumlarında kuraldan sapmalar ve melodilerin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Onun için tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere çekici gelen müzik türünü kullanmalarına göz yummak gerekir." (10)

Modern döneme geçildiğinde, tüketici bir pazarın varlığı, kitle üretimine yönelik kültürün ortaya çıkışını getirdi. " Sanat " kavramı ile " Kitle Kültürü " kavramı karşı karşıya geldi.

Sanatın, pazar ilişkileri içinde gelişmeye başlaması ile ortaya çıkan kültür farklılaşmasını üretici-tüketici açısından ilk kez betimleyen Goethe olmuştur. Faust'un " Tiyatroda Ön Temsil " başlıklı bölümünde tiyatro müdürü, şair ile bir seyirci arasında geçen bölümde sorunu şöyle gündeme getirir:

"Müdür-Halkın hoşuna gitmeyi çok isterdim. Çünkü o yaşar ve yaşatır. Rahatça kuruldukları koltukta kaşlarını kaldırıp, şaşılacak şeyler seyretmek isterler. Halk gerçi en iyi eserlere alışık değildir, ama pek çok şey okumuştur. Nasıl yapalım da oyunumuz taze ve canlı ve fikir bakımından hoş gider olsun. Çünkü elbette, halkın kulübemize seller gibi aktığını ve itiş kakış,

(10) Aristoteles, Politika, Türkçesi: Mete Tuncay, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975), s.245.

bağıra çağıra, girmeyi atıfet saydıkları dar kapımızdan geçmeye uğraştığını ve güpegündüz, daha saat dört olmadan kasaya ulaşmaya çalıştığını ve kıtlık günlerinde fırınlar önünde ekmek kapışır gibi, bir bilet almak için adeta parçalandıklarını görmek isterim.

Şair-Yüzlerini görünce ilhamımı kaybettığım o karmakarışık kalabalıktan söz açma bana. Bizi istemediğimiz girdaba sürükleyen o kafilenin yüzünü gösterme bana.

Müdür- Bilhassa çok vak'a gösterin. Gözler önünde halkı hayrete düşürecek şeyler geçirdiniz mi davayı kazandınız gitti artık çok sevilen adam olursunuz. Kitleyi ancak çok vak'a göstererek fethedebilirsiniz. Herkes, bu yığından kendine göre ve kendiliğinden bir şey seçer. Çok şey gösteren herkese bir şey vermiş olur ve herkes evimizden memnun ayrılır..." (11)

Görüldüğü gibi bu alıntıda tiyatro yöneticisi, seyircinin edilgin bir kitle olduğuna sadece eğlenmeyi öngördüğüne inanıyor Leo Lowenthal, Goethe'nin tartışma gündemine getirdiği öğeleri şöyle özetliyor:

- 1-Eğlence içindeki gizli olan aldatımcı(manipülatif) öğenin farkına varılmıştır.
- 2-Sanatçı ile toplum arasındaki ilişki ticari bir ilişkisine bürünmüştür.
- 3-Özgün sanatın yaratıcısı ile kitlenin istedikleri arasında bir uyumsuzluk başgöstermiştir (12).

(11) Goethe, Faust, Türkçesi: Sadi Irmak (İstanbul Kitabevi), s.19-20.

(12) Ahmet Oktay, Türkiye'de Popüler Kültür (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s.15.

Sanatın bir eğlence türü olarak tüketilmesi sürecine bu üç ögenin girmesi; sanatın doğrudan doğruya tüketiciye sunulması sürecine, sanat girişimcisi adıyla, bu işten kar sağlayan bir örgütleyicinin işe karışması sonucudur. Artık sanatçıdan sanatını isteyen doğrudan doğruya tüketici değildir. Sanayileşmeyle birlikte, eğlence örgütlerinin sahipleri bu istemi tüketici adına belirler olmuştur. Goethe, artık sanatı tüketmek isteyenlerin edilgenlikleriyle yaratıcı olmamalarıyla ve konformist eğilimleriyle ayırt edildildiğini söylemektedir (13).

Frederich Schiller, sanat alanında başgösteren yozlaşma eğilimlerini ve kültür tüketicisi olan kişilerin eğlenme ögesine daha fazla önem vermeye başlamasını tepkiyle karşılar. Kolay anlaşılan rahatlama veren yapıtları seven tüketicileri " Onlar bu bayağı sanatın içinde hoş bir tepki bulurlar ve eşit olmadıkları güzelliği keşfetmek için güç harcamayı istemezler " diye eleştirir (14).

Görüldüğü gibi kültür ve sanatın ayrımlaşması çok eski dönemlere uzanıyor. Batmaz'ın deyişiyle, " her dönemde ve dönemin üretim biçimi olanakları çerçevesinde, dağıtım, yayım ve kullanım araçlarının yapısını belirlediği sınırlar için-

(13) Veysel Batmaz, "Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar" İletişim (Sayı:1, AİTİA yay., 1981), s.172.

(14) Aynı, s.175.

de bir özgün sanat bir de kitlelerin beğendiği sanat varolmuştur (15).

Yalnız burada, kent yaşamının genişlemesiyle ve çeşitlenmesiyle meta olarak tüketilmeye başlayan popüler kültür ürünleriyle halkın,bağımlı konumdaki yönetilen sınıfların kendiliğinden ürettikleri folklor ürünlerini ayrı tutmamız gerekir.

Folklorik ürünler halkın gündelik yaşamının dolaysız yansımalarının içerdikleri ve dış etkilerle dönüşüme uğramadıkları için hem gerçekçilik düzeyleri hem de otantikleri açısından önemlidirler. Folklorik ürünlerde protestocu öğelerin yanı sıra eğlence ve kaçış öğelerini de görürüz. Halk gündelik yaşamının acılarını, sıkıntılarını,kısıtlamalarını türkülerinde,şarkılarında,seyirlik oyun ve dans gibi sanatsal / kültürel etkinliklerinde giderebildi(16).

Popüler kültür ise Batmaz'ın tanımıyla; " gündelik yaşamın kültürüdür.Dar anlamıyla emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olarak eğlenceyi içerir.Geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak

(15) Aynı, s.163.

(16) Oktay, ön.ver., s.15.

yeniden üretilmesinin önkoşullarını sağlar.Gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onanma ortamını yaratır." (17)

Rönesans'tan sonra sanat ve popülerlik arasındaki ayırım hızla arttı. Lowenthal,bu dönemde hem gelişkin kültür ürünlerinin popülerleştirilip yaygınlaştırılmaya hem de özel popüler ürünler yaratılmaya başlandığını belirtir. Montaigne ise " folklor ve özgün sanatın kendiliğindenlik ve hakikat karşısında dürüst kalabilme özellikleri yüzünden bir güzellik yarattıkları" inancındadır ancak bu iki eğlenti biçiminin ortasında "folk sanatı aşağılayan yüksek sanatta da yeteneği olmadığı için varamayan bir yığın zavallının yarattığı yapıtların yer aldığını ve bunlardan sakınılması gerektiğini" vurgulamaktadır (18).

Kültür ürünleri artık popülerleştirilip yaygınlaştırılmaya başlamıştır.Bugün kitle kültürünün benimsediği yöntem de budur.Folklor ürünleri bile kitle kültürü tarafından bu yöntemle kullanılmaktadır. Günümüz toplumlarında,sömürülen sınıfların doğrudan üretebildiği kültürün egemen sınıfların ideolojisiince güdümlendirildiği ve alt grupların kültüründe içerili olan kendiliğinden muhalif öğelerin özümle-

(17) Batmaz, Ön.ver., s.163.

(18) Oktay, Ön.ver., s.16.

nip edilginleştirildiği ortadadır(19).Bu özellik sadece popüler kültür ürünlerinde değil,üst kültür alanında yer alabilecek sanatsal ürünler açısından da geçerlidir.

Ülkemizde arabesk müziğin marjinal kesimlerinin yaşam biçimlerinden kaynaklanan ve gerçek bir yaşam biçimine uygun düşen öğeler içerdiği ,aynı şekilde protestocu bir içeriğe sahip bulunduğu bir gerçektir.Ama kitle kültürü bağlamında kaldıkları için bu ürünler,kır ve kent proloteryasında bilinç düşümüne neden olmamış " yazgıcılığa " yol açmıştır. Ahmet Oktay, üst kültür ürünlerinin popülerleşmiş bir biçim altında sunulmasına örnek olarak Umberto Eco'nun "Gülün Adı" romanını gösterir.Türkiye'de "Gülün Adı",özellikle filminin gösteriminden sonra basit bir polisiye olarak algılandı. Hristiyan ideolojisine ilişkin tartışmaların im ettiği laik ve demokratik içeriği görülemedi.Kitabı ise,bir cinayet öyküsünün algılanabileceği biçimde yayına sunuldu. Oktay'ın deyişiyle "Laik düşüncenin ve bilmenin egemen güçleri ne kadar ürküttüğü,özgürlüğün ancak bilmeye mümkün olabileceği ve bilmenin sınırlanmaması gerektiği gibi sorunlar bu yüzden Türk okurlarının büyük bir bölümünce algılanamadı." (20)

(19) Oktay, Ön.ver., s.21.

(20) Aynı, s.17.

Walter Benjamin, mekanik üretim çağında sanat yapıtlarının aurası'nın yok edildiğine işaret etmişti. İşte birçok örneğinden sadece biri olan "Gülün Adı", popüler bir yapıt niteliğine büründürülerek ortalama okurun fetişi durumuna getirildi.

Çağımızda kitle kültürü, hem folk kültürünü hem de popüler kültürü egemenliği altına almakta ve bu tür ürünleri özümlemektedir. Bu yüzden çalışmamızda popüler kültür olgusunu kitle kültürü içinde ele alacağız. Ancak belirtmemiz gerekir; popüler kültür, egemen ideoloji tarafından özümlebilir öğeler taşıyor hatta ona uyumlanıyor olduğu durumlarda bile sömürülen ve bağımlı konumdaki kesimlerin bireylerinin somut ve gerçek olgularından izler taşımaktadır. Oysa kitle kültürü Oskay'ın deyişiyle " yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama yaratma işleviyle üretilir. Kitle kültürünün tüketicisi olduğumuz anlarsa, realitenin gerçek yüzünü görmekten kaçmak istediğimiz anlardır. Bize acı veren toplumsal realite karşısında unutmaya, amneziye sığındığımız anlardır." (21)

Günümüzde sanat artık "Pazar"a teslim olmuş materyal ve tinsel tüm ürün ve değerlerin metalaşması toptan satışa

(21) Ünsal Oskay " Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşattırken" Hürriyet Gösteri, sayı:42.

elverişli fakat yeni ve special görünmesini bilen bir gelişim çizgisiyle evrensel kılınmıştır : Dedikodu ve sansasyon haberciliğine yönelik gazeteler, reklamlar, tefrika romanlar ve metaya dönüşmüş bir edebiyat...

Ünsal Oskay; sanattaki değişimi şöyle açıklar: "Sana-yi toplumuna geçişle birlikte fragmanlaştırılmış, tekrarlanabilirliğe dayanan ve mekanikleştirilmiş bir üretimin varlığı tüketimin yaygınlaştırılmasını getirmiş, tüketim; yaşamın anlamı ve kişinin anonimleşmiş bulunan toplumsal ilişkilerinden kaynaklanan kimlik arayışlarına bir yanıt olma aracına dönüştürülmüş ve bu bağlamda kültürel düzenlemeler başlamıştır. İşte böylece, toplumsal formasyon kendi kültür düzeyindeki bu düzenlemelerle, çalışan insanların üretim sürecinde de, tüketim alanında da, daha yoğun bir toplumsal katılmaya yöneltilmelerini sağlayarak kendi ekonomik düzeyinin verimliliğini arttırmak ve sürekli kılmak olanağı bulmuştur. 19.yy.ın ikinci yarısından sonra kapitalist üretim ilişkileri, metalaştırıcı etkinliğini tüm fantazyaya üretimini toptan satışa elverişli yeni formlara sokarak daha da arttırmıştır " (22). " Bu dönem, metanın yaşamsal her anlamın yerine ikame edilmiş fetişe dönüştürüldüğü kültürel düzenlemelerin, insanlar arasındaki egemen insan - bağımlı insan

(22) Ünsal Oskay, 19.yy.dan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, (Ankara: AÜ.SBF.Yay.:495,1982), s.80-83.

ilişkilerini gözardı edecek biçimde rafineleştirildiği ve kitlelere yaygınlaştırıldığı bir dönem olmuştur. Sonul ürün, toplumsal yaşamın biçimsel düzeyde netlikle algılanamaması yüzünden oluşan birbirinden kopuk ve çok sayıda rüyaların meydana getirdiği bir fantazmagoryanın yaşanması ve bunun insan yaşamını sınırlandırması olmaktadır" (23).

İşte bu kültürel düzenlemeler, yeni sanayi toplumun modern insana edindirdiği kişilik yapısının, egemen sınıfın kendi egemenliğini kültürel bir hegemonya ile etkinleştirmeye, görölmezleştirmeye başladığı 1950'lerden itibaren yarattığı ruhsal gereksinimleri karşılamaktadır. Bunu anlamak için, önce çağdaş sanayi toplumunu ve insanlığa neler getirmiş olduğunu ortaya koyalım.

(23) Aynı, s.89.

I.1. ÇAĞDAŞ SANAYİ TOPLUMU-MODERN TOPLUM

Geç sayılamayacak bir dönemde 1918'de yayınlanan ve 1915'te Amerika'ya yaptığı gezide gördüklerini anlatan kitabında Hollandalı kültür tarihçisi Johan Huizinga çağdaş sanayi toplumunun insanlığa neler getirmiş ve getirmekte olduğunu şöyle ortaya koymuştur:

"Mekanikleştirilmiş bir yaşam, ticarileşmiş ve niteliklerini yitirmiş bir kültür yaşamı, vülger bir materyalizm, metafizik olan herşeye karşı budalaca bir düşmanlık ve yoğun bir anti-intellectualism yüzünden insansal olan herşeyin;insanın yiğitliği, gücü,yaratıcılığı, oyun becerilerinin tümüyle yarışmacı, mal düşkünü (temellekçi), paraya tutkun, yaşamın her yanı örgütlenmiş bir toplumun egemenliği altına girmiş bulunduğu bir hayat" (24)

Bugün kitle kültürü konusundaki tartışmaların onsuz edilemez mimarı Frankfurt Okulundan Max Horkheimer ve Theodor W.Adorno ise çağdaş sanayi toplumlarını şöyle betimliyor:

"Tüm yaşayan birimler çok iyi örgütlenmiş bileşkeler biçiminde kristalize olmuş bulunmaktadır.Mikro evrenle makro evren arasındaki bu,şaşırtıcı birlik,insanlara yaşadıkları kültürün bir modelini vermektedir. Genel olan ile tikel olan arasındaki asılsız özdeşliktir bu. Tekel altında bulunan tüm kitle kültürü bu nedenledir ki,özdeş tir. Günümüzde toplumsal bakımdan üst

konumdakiler bu tekeli önemsememektedirler bile. Çünkü görmüşlerdir ki tekelin dinlenmediği (ihlal edildiği) her tekil durumdaki uyumsuzcu (ihlal edici) davranışla bu tür davranışlar arttıkça tekelin gücü de o oranda artmaktadır. Sinema ve Radyo bu nedenle bir sanat olarak görünme çabasından bile vazgeçmişlerdir. Bugün bunların düpedüz birer işletme olduğu bir ideoloji durumuna sokulmuş böylece bunların bile bile ürettikleri süprüntü niteliğindeki ürünlerin haklı kılınması yoluna gidilmiştir. Kültür endüstrisi salt teknolojik terimlerle açıklanmaktadır. Buna şimdi milyonlarca insan katıldığı için, milyonlarca özdeş meta üretmek yolu ile bu kitlelerin gereksinmelerinin karşılanması gerekmektedir. İlginç olan yan, bu gereksinimlerin kendilerinin de özdeş kılınmış bulunmalarıdır. Fakat gene de, aralarında ilişkin olan "kültüre" üretimlerin merkezi birkaç yerden yapılması, tüketimlerinse yaygın serpiştirilmiş ve ayrı tutulmuş milyonlarca farklı yerde yapılmış oluşu, planlama ve örgütlenmeyle ilgilenmeyi gerekli kılmaktadır. Sonuçta toplumsal sistemin birliğinin eskisinden daha fazla sağlanabildiği "gerçekleştirilebildiği" bir güdümlene ve geriye doğru da geçerli bir gereksinimler çemberi oluşturulmuş bulunmaktadır. Bu arada, doğal olarak, teknolojinin toplum üzerindeki etkinlik elde edişinin temelinde, toplum üzerinde en büyük ekonomik iktidar sahiplerinin iktidarlarının bulunduğu gerçeğine hiç değinilmemektedir. Teknolojik ussallık toplumdaki egemenliğin kendi ussallığıdır. Teknolojik ussallık, kendisinden yabancılaşmış toplumun baskıcı ve zorlayıcı kendi doğasıdır. Bu durum kendi gelişim yasasının bir sonucu olmayıp, teknolojinin bugünkü ekonomide işlevinin sonucudur!" (25)

Adorno ve Horkheimer,kişilere kendi toplumsal konumlarının değiştirilmezliğinin benimsetilmesi için artık "Bilinç Endüstrisinin" kullanıldığını;günümüz sanayi toplumlarında kişilerin düş kurmalarının bile olanaksızlaştığını i-leri sürmektedir.Gerçekten de günümüz toplumlarında insanın dış gerçekliğiyle kurduğu anlamlandırma ilişkilerinden biri olan "düş görme" ve fantazyalara gereksinme duyma alanında da insanla dış gerçekliği arasına iletişim endüstrisi (bilinç endüstrisi) girmiş bulunmaktadır.Yeni olanın karşısında duyulan ürküntü,endişe ve merak,yaşadığımız dönemde eski günlerdeki gibi masal ya da öykü anlatıcılarının anlattıkları masallar ve öykülerle değil, bu bilinç endüstrisinin " ürettiği " endüstriyel birer " mamul " olan fantazyalarla karşılanmaktadır (26).

Kuşkusuz tüketicinin, bilinç endüstrisinin üreteceği ürünün biçim,içerik ve beğeni düzeyini kararlaştırması üzerinde " pazar " dolayımı ile yansıtabildiği tercihlerin de etkisi olmaktadır. Ancak bu dolayımlı etki bile giderek zayıflamaktadır. Ayrıca tüketicinin bu tercihleri,belirli bir yaşama biçiminin kabulünden itibaren kendi özgün yaşamından kaynaklanan kendi gereksinimleri olarak ortaya çıkmamaktadır. Bunlar yaşanan toplumun içinde kazanılmış bir yaşama

(26) Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya* (Popüler Kültür Açısından Bilim - Kurgu ve Korku Sineması) (Ankara: Ayka yay., 1982), s.7.

biçiminin biçimlendirdiği gereksinimlerdir. Bu gereksinimlerde yaşadığı reel toplumu kabullenemeyen insanın kendini daha özgür insan ilişkilerine dayanan bir toplumsal ortamda yaşıyormuş gibi düşleyip tasarlamasını kolaylaştırabilecek özgürleşimci düş ve fantazyalara erişebilmesini zorlaştırmaktadır. İnsanın düş görebilme ve fantazyaya kurabilme yeteneği böylece bir yandan bilinç endüstrisinin etkisiyle bir yandan da modern toplumdaki geçerli yaşama biçiminin benimsenmesiyle de sınırlandırılmakta, çarpıtılmakta, "evcilleştirilmekte" dir (27). İnsan, reel yaşamı bir bütünlük içinde değil ancak "şoklar" düzeyinde algılayabilmektedir. Düşleri ve fantazyaları da gerçekliği anlamaya yönelik düzenlenmekte, insanın daha çok yaşamın algılanma biçiminden kaynaklanan şokların hafifletilmesine yarayan (kişiyi reel bilincinin dışına çıkabilmekten alıkoyan) düşlerin peşine düşmeye itilmektedir.

Adorno ve Horkheimer'e göre; çağdaş toplumların erişmiş olduğu teknolojik düzey, insanın özgürleşmesine, bilinçlenmesine olanak tanımamaktadır. Tüm kültürel etkinlikler birer endüstriye dönüşmüş ve kurulu düzenin, varolan toplumsal yapının öngördüğü biçimde varlıklarını sürdürmeleri sağlanmıştır. Öngörülen; toplumsal yaşamın, herkes için en iyi ve en doğru bir yaşam biçimi olduğunu savunmaktır.

(27) Aynı, s.8.

K. Marx " içinde yaşadığımız atmosfer herbirimizin sırtına kırkbin okkalık bir güçle bastırıyor, ama hissedebiliyor musunuz ? (28)" diye sorarken çağdaş yaşamın her alanında ortaya çıkan baskıyı görmemizi istiyordu.

Çağdaş yaşamda metaların kitlesel üretimi insan ilişkilerinin de şekleşmesini getirdi. Geleneksel yaşam biçimi yıkılırken "imgeler (imajlar) ve nesneler" de metalaşıp algılarımızın nesneleri oldular, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüştüler, yani yaşam deneyimlerimiz algılama ve fantazyaya düzeyinde de transforme oldular (29).

Insanın, bütün ilişkileri gibi eşya ile olan ilişkisi de değişti. Walter Benjamin bu değişimi şöyle açıklıyor: " Eşya sıcaklığını yitiriyor. Hergün kullandığımız nesneler sessizce ama kararlı bir şekilde bizi izliyor. Onların yalnızca açık değil, gizli dirençlerini de kırabilmek için günbegün ağır işçilik yapmak gerekiyor. Bize ölesiye dondurmayacaklarsa soğukluklarını , kendi sıcaklığımızla telafi etmek, kan kaybindan ölmeyeceksek sonsuz bir hünerle dikenle-

(28) Marshall Berman, "Dün, Bugün ve Yarın" Türkçesi: Ümit Altuğ, Birikim (sayı:34, Şubat 1992), s.45.

(29) Ünsal Oskay, "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazyaya Anlayışı", Oluşum (sayı:43, Mayıs 1981), s.4.

riyle başa çıkmak durumundayız" (30).

İşte, bu değişim çizgisiyle insanlar yorucu geçen bir günün sonunda gündelik yaşamın getirdiği acıları yorgunlukları unutturacak "eğlenceler" aramaya yöneldi. Teknolojik gelişmeler, teknolojiye dayanan eğlence biçimlerine geçilmesini getirdi, serbest zaman düzenlemeleri değişip, ideoloji düzeyindeki düzenlemeler, devletin arkaya çekilmesiyle birlikte sivil toplumun değişik kesimlerinde işletilmeye başlandı (31).

Kitle iletişim araçları birer endüstri grubu olarak ortaya çıktı. Dolayısıyla bu araçların ve onların programlarının endüstrisi oluşup seri üretime geçildiğinde yani sistem kazanç peşinde koşmaya başlayınca konunun estetik yönü bir kenara atılıp daha çok üretip daha çok program tüketmek için ne gerekirse o yapılmaya başlandı (32). Sonuçta ortaya endüstrileşmiş ve paraya dayalı kitle iletişim olayı ve adına "kitle kültürü" dediğimiz belirsiz bir kültürel ortam

(30) Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Türkçesi: Iskender Savaşır (İstanbul: Metis yay., 1993), s.60.

(31) Ünsal Oskay, "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve ideolojik işlevleri Üzerine", Ankara: AÜ.SBF.BYYO Yıllığı (1979), s.222.

(32) Daniele Lerner, "Çağdaşlaşma Sürecinde İletişimin İşleri", Türkçesi: Nabi Avcı, Eskişehir: Kurgu (EİTİA / İBF, sayı:3), s. 118.

ve ona bağlı bir kavram ortaya ęıktı ve kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştı.

Kitle iletişim araçlarının temel misyonu başat (egemen) kültürü geniş kitlelere benimsetmektir. Bu yolla üretim ilişkilerinin yeniden üretimi ya da sistemin kendini yeniden üretimi geręekleřtirilmektedir. Pek ęok kitle iletişim kuramcı kitle kültürünün temel aracı olarak kitle iletişim araçlarını göstermekte, kitle iletişim araçlarını kullanmadan geniş kitlelere ulaşmanın olanaksız olduğunu sürekli yinelemektedir. Kitle iletişim araçları arasında kültür endüstrisini besleyen en önemli araç kuşkusuz Tv'dir (33).

(33) Metin Inceoğlu, "Arabesk Müzik Sorunu", Ankara: SBF BYYO Yıllığı (1981), s. 401.

I.2. KİTLE KÜLTÜRÜ VE TELEVİZYON

Günümüzde artık kitle iletişim araçlarını (özellikle radyo ve Tv.) kullanmadan geniş kitlelere ulaşmak olanaksız görülmektedir. Modern toplum yapısıyla birlikte ortaya çıkan "kitle" kavramı ve onun zorunlu bir sonucu olan "kitle kültürü" kitle iletişim araçları aracılığıyla sosyalleşmektedir. Bu bağlamda önce "kitle" kavramını iletişim açısından tanımlamak yerinde olacaktır.

D.Mc. Quail'a göre; "iletişim açısından kitle ortak bir çıkar çevresinde birleşmiş bireylerin oluşturduğu bir bütündür. Bu ortak çıkar bireyleri özdeşleşmiş bir davranışa ve aynı amaca yöneltir. Bununla birlikte, kitleyi oluşturan bireyler birbirlerini tanımazlar ve aralarında çok sönük bir ilişki vardır. Eylemleri birbirine yönelik değildir. Bu bireylerin örgütlenme düzeyleri çok düşüktür ya da hiç örgütlü değildirler. İzleyicilerin düzeni süreklilik kazanmamıştır, ne bir öndere ne de bir kimlik duygusuna sahiptirler" (34). Homojen bir toplum yapısına sahip olmayan kitle, kolaylıkla "kalabalığın ruhuna" sahip olabilmekte, heyecanlar ön plana çıkarken, çarpık bir düşünme mekanizması içinde sloganlar önem kazanmaktadır.

(34) Aktaran: Ertuğrul Özkök, *Kitlelerin Çözülüşü* (Ankara: Tan yay., 1985), s.93.

Ünsal Oskay'a göre;"Kitle kültürü,burjuvazinin tarihin en ileri sınıfı olarak hayatta gerçekleştirdiği büyük dönüşümlerden sonra tutuculaşmasıyla birlikte ortaya çıkan siyasal ve kültürel bir tercihin ürünüdür. Teknolojinin bu yöndeki belirleyiciliğinin de rüşeym halindeki ilk biçimlenişi bu siyasal/ kültürel tercihten kaynaklanmıştır.Eğlence endüstrisi ve bilinç endüstrisi olarak adlandırdığımız basın ve radyo-tv şebekeleriyle sahne ve gösteri etkinlikleri ile, reklam etkinlikleri ile, halkla ilişkiler ve tanıtım sektörleri ile ilgili; eğitim ve dinden de büyük etkinliklerle modern toplumların kültür hayatını biçimlendiren kitlesel üretim / kitlesel tüketim olgusunun yaşandığı kitle toplumu,popüler kültüre 1950'lere dek karşı çıkmıştır"(35).

Önceleri siyah beyaz olarak , 1950'lerden sonra da renkli olarak yayına geçerek yayın yaşamına giren televizyon belki o güne dek hayal bile edilemeyecek bir etkileşim ağı kurarken,"kültür" olgusunu da direkt etkiliyor ve "kitle kültürü " diye adlandırdığımız kültür egemenliğini yavaş yavaş ilan etmeye başlıyordu.

Gerçekten de Tv günümüzde aynı anda çok sayıda insana ulaşabilme, hem göze hem kulağa hitap etme v.b. özellik-

(35) Ünsal Oskay,"Folk Kültürü,Kitle Kültürü,Popüler Kültür ve Özgürleşim Beklentisini Dile Getiren Karşı Kültür" Varlık (Ocak 1992), s.6-7.

lerinden öte, kültür endüstrisinin oluşumunu besleyen en önemli kitle iletişim araçlarından birisi oldu. Bu Tv'nin " çağdaş " toplumlardaki en önemli öykü anlatma aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Toplamların en merkezi kültürel dışavurum biçimi ve kurumu olan televizyonun bu bağlamda önemi büyüktür.

Roger Silverstone, televizyonun -gelişmiş- bir öykü anlatma aracı olduğunu ileri sürer. Ona göre ; televizyonda yayınlanan değişik program türlerinin metinlerini üreten yapılar, anlatı'ya dayanarak geliştirilmektedir. Bu söz konusu anlatı modelleri, baskı teknolojisinin ürünü değildir, bu anlatı modelleri ilk olarak baskı teknolojisinden çok önceki-sözlü kültürün egemen olduğu- dönemlerde geliştirilmiştir; televizyon bu anlatı modellerini kullanmakla çağdaş toplumlarda sözlü kültürün yeniden merkezi hale gelmesini sağlamıştır (36).

Christopher Anderson, "Magnum P.I." adlı Tv dizisi üzerine yaptığı araştırmada, televizyondaki seriyallerde öykülerin genel olarak belli formüllere dayalı tekrarlamalar ve önceki bölümlerdeki olaylara ve karakterlere yapılan göndermelerle, çizilen stereotip karakterlerle ve klişeler-

(36) Roger Silverstone, The Message of Television: Myth and Narrative in Contemporary Culture (Londra:Heinemann 1981) s.44, Aktaran: Yusuf Kaplan, Televizyon (İstanbul:Ağaç Yayıncılık, 1985), s.52.

le gelişmekte olduğunu saptamıştır. Anlam ise farklılık ve benzerlik ikilemi gözönünde bulundurularak üretilmektedir. Bu yöntemle tek bir öykü, önceden anlatılan öykülerle kurulan bağlantılar ve önceki öykülerdeki kırılmalar sonrasında oluşmakta ve anlam kazanmaktadır. Anderson'a göre televizyon böylesine rituele- yakın bir tekrarlama yöntemi kullanarak toplumsal rolünü de tanımlamış olmaktadır (37).

Televizyonun çağdaş yaşama girmesiyle insanlar sürekli olarak bir öykü bombardımanıya karşı karşıya kalmış bulunmaktadır. Televizyon bir öyküler dünyası sunmaktadır. Sözde "gerçekçi " yapısına karşın izleyene düşsel bir dünya sergilemektedir.

Bu sunulan düşsel dünya, insanı gerçekliği anlamaya ve bilmeye özendirici düşler sergilemez. Çağdaş yaşamın algılanma biçiminden kaynaklanan şokların hafifletilmesine yarayan (reel- bilincin dışına çıkabilmekten alıkoyan) düşlerin peşine düşmeye iter. Tv'da diğer kitle iletişim araçları gibi çağdaş insan adına dış gerçekliği anlatır, değerlendirir, anlamlandırır ve sunar.

(37) Christopher Anderson, "Reflections on Magnum P. I." Horace Newcamb (ed.), Television: The Critical View, (New York ve Oxford University Press, 1987) s.119, Aktaran: Kaplan, Aynı, s.52-53.

Günümüzde insan ile dış gerçekliği arasına böylesine giren, insanın yeni-olanın karşısında duyduğu ürküntü,endişe ve merakı, ürettiği endüstriyel bir mamul olan fantazyalarla karşılayan Tv,insan yaşamına nasıl girdi ve böylesine bir işlev edindi ?



I.2.1 TELEVİZYONUN TARİHSEL GELİŞİMİ

Günümüzde hem kulağa hem de göze hitap etme ve ençok alıcıya ulaşabilme niteliğiyle televizyon kitle iletişim araçları arasında önemli bir yere sahiptir. Özellikle okur-yazarların az olduğu Türkiye gibi ülkelerde televizyonun hızla benimsendiği ve yaygınlaştığı bir gerçektir.

Televizyonda 1873 yılında ilk teknik buluşu gerçekleştiren İrlanda'lı telgrafçı Andrew May'dır. 1884 yılında Alman bilim adamı Paul Nipkow, resimi dönerken tarayabilen aracı geliştirmiştir. 1899'da Lozerre Weiller'in de bu alanda çalışmaları gözlemlenmektedir. A.B.D.'de ise 1890 yılında Jenkins tarafından gerçekleştirilen çalışmalar vardır. 1900-'ün ilk yıllarında Fransa'da Regnoux ve Fournier isimli fizikçiler ilk televizyon deneyini yapmışlardır. Görüntüyü elektronik yöntemlerle tarayarak verme alanındaki denemeler, İngiliz Alan Cempbell Swington ile Rus bilgini Boris Rosing tarafından gerçekleştirilmiştir. 1923 yılında görüntünün elektronik olarak nakledilmesine yönelik çalışmalar Vlademir Zworykin tarafından yapılmış, iki yıl sonra da Jenkins ilk mekanik TV setini gerçeklemiştir (38).

(38) Televizyonun tarihsel gelişimi konusunda ayrıntılı bilgi için Bkn:Robert Hilliard, *Understanding Television* (A Communication Book Hasting House, USA, 1969), s.13-17. Mehmet Kesim, "Televizyonun Tarihi" *Kurgu* (Eskişehir:İTİA,İBF, sayı:2), s. 215-225.

Görüldüğü gibi televizyonun bulunuşunda birçok bilim adamının katkıları olmuştur. Ancak televizyonun başlangıcı, John Logie Baird'in saniyede 28 satırla 12,5 kez tarama yapabildiği Londra'daki ünlü eğlence merkezi Scho'da bilim adamları önünde gerçeklediği deneyim kabul edilir ve tarih 26 Ocak 1926'dır. John Logie Baird,televizyon ekranı olarak fotoğraf makinesinden bozma 8 cm. eninde 5 cm.yüksekliğinde bir alıcı kullanmıştı.

1927 yılında Bell Telephone Laboratory,ilk televizyon naklini New York ile Washington arasında gerçekleştirerek bir yıl sonra da kapalı devre yayınlarına başlamıştır.

Amerika'da, 1928 yılında ilk naklen tiyatro yayını gerçekleşmiş ve RGA firması tarafından geniş ekranlı Tv üretilmiştir.

İngiltere'de ise ilk düzenli televizyon yayınlarının başlangıcı 1930'lu yıllardır. Uzun dalga yayın yapan Deventry vericisinden gerçekleştirilen yayınlarda görüntü tarama 30 saniye'de olmaktaydı. Elektronik tarama yöntemi Zworkin tarafından bulunmuş, bu yöntemle ilk Tv yayınlarını adı BBC olan İngiliz Televizyon Kuruluşu başlatmıştır.İlk BBC televizyon gösterisi 1936 yılında Aleksandre Palace'da gerçekleştirilmiştir.

Fransa'da da 1936 yılında Tv yayınları başlamıştır. 1937 yılında Rusya, Moskova ve Leningrad'da kurduğu televizyon ünitesiyle, 1938'de de Almanya ilk Tv yayınlarına başlamıştır. Japonya, ikinci dünya savaşından sonra 1953 yılında Tv yayıncılığına el atmıştır. Latin ve Orta Amerika ülkelerinden Meksika ve Brezilya da 1950 yılında Tv yayınlarını gerçekleştirmişlerdir. Çin'de ise Tv yayınlarının başlangıcı 1958 yılındadır.

Başlangıçta sadece yayın yapan Tv istasyonu çevresinde izlenebilen bu yayınlar zamanla daha çok izleyici kitlesine ulaşabilecek teknolojiye sahip oldu. Özellikle renkli yayınların 1950 yılından sonra net olarak alınmasının gerçekleştirilmesiyle televizyon çağı en gözde kitle iletişim aracı olurken kitle kültürünün yaygınlaşmasında da önemli bir rol üstlendi. Toplumdaki erk sahiplerinin varlıklarını sürdürebilmelerinin aracı oldu.

Adorno ve Horkheimer bunu şöyle açıklar:

"Kitle toplumunda kültür, tekelleri diğer tekeller karşısında zayıftırlar. Faaliyetlerini sürdürebilmek için gerçek sahiplerini görmezlikten gelemesler. Kitleye içerikleri özdeş olan medyalar, dışsal öğeleri farklılaştırılarak verilir. Böylece gelir düzeyi, cinsiyet, oturduğu semt, eğitim, etnik köken v.b. bakımından belirli ulamlarda (kategoriler) toplanan herkese birşeyler hazırlanır ki çeşitli kalitede mallar ortaya konabilsin, herkes için birşeyler

hazırlanması aracılığı ile de hiçkimse-
 senin kaçamaması sağlanabilsin. Mekanik
 yönden farklı ürünler, sonunda böylece
 birbirinin özdeşi olurlar; Ucuzu, pahalı-
 lısı, rol alan yıldızların sayısı, aldık-
 ları ücretlerin düzeyleri ve yararlan-
 dıkları psikolojik formülalar farklı
 farklı da olsa özde hepsi aynı olmakta-
 dır; estetiğin gerilemesi ve yatırımlar-
 ın zaferidir bu" (39).

Kitle ürünleri o zafere ulaşanların da yaratıcıları-
 nın da kişiliğini taşımaz, tüketici ise iletişim araçların-
 dan yayılan bu kültürü her zaman her yerden istediği biçim-
 de alabilir, önemli olan "formül"ün tutup tutmamasıdır. Eğer
 fomül bir kez tuttuysa, kitle kültürü ürününün kimler tara-
 fından, hangi amaçla sunulduğunun zaten önemi kalmayacaktır.
 "Kitle iletişim araçlarında bir secere vardır ve bu araçlar
 hafızadan yoksundur, her ne kadar bu iki özellik birbiriyle
 bağdaşamayacak özellikler olsa da bir secere ilişkisi için-
 dedirler, çünkü kitle iletişim araçlarındaki her buluş zin-
 cirleme taklitler üretir, bir tür ortak dil oluşturur. Hafı-
 zadan yoksundurlar, çünkü bir kez taklitler zincirinin sonu-
 na varıldığında hiçkimse başlangıcı kimin yaptığını hatırla-
 yamaz "(40).

(39) Aktaran: Ünsal Oskay, "Kültürde Nasıl Bir Yenileş-
 meye Yönelmeliyiz?", Yeni Düşün (Yaz 1990, Sayı: 64, Yeni
 Dizi 3), s. 84.

(40) Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, Türkçesi: Ke-
 mal Atakay (İstanbul: Adam Yay., 1991), s. 146.

Öte yandan kitle kültürünün, gerek ulusal gerekse uluslararası boyutlarda varlık alanını genişletebilmesinin başlıca maddi nedeni de "Kültür Endüstrisi" ve " Kitle İletişim Araçlarına Egemenlik" dir. Biraz da böyle bir egemenlik sonucu, kamu aracılığıyla kültürel iletişim zengin bir kazanç kaynağı olarak uluslararası bir ölçekte yaygınlaşmıştır (41).



(41) Aziz Çalışlar; "Kitle Kültürüne Bakış" Bilim ve Sanat (Kasım 1982, Sayı: 23), s.38.

BÖLÜM II

TÜRKİYE'DE KİTLE KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI VE TELEVİZYONUN ROLÜ

Dünyada bilindiği gibi değişmeyen toplum yoktur. Yakın tarihte bu sancıyı arttıran ve hayatın odağı durumuna getiren temel etmen, değişimin, dış yapıların etkisi altında yürümesidir. Batı ülkelerinin ya da gelişmiş kapitalist ülkelerin dışında kalan toplumlar arasında Türkiye , söz konusu ülkelerin etkisini en dolaysız, en çarpıcı ve en karmaşık biçimde duyagelmiş olan toplumdur. İki uygarlık arasında böyle bir ilişki, değişime zorlanan uygarlıkta, her düzeyde duyulmakla birlikte , gerilimin düşümü genellikle kültürel düzeyde atılır (42).

Son iki yüzyıldır Türkiye de bu kültürel karmaşayı olanca yoğunluğuyla yaşamaktadır. Türkiye'de kitle kültürünün ortaya çıkışı 1950 yıllarına, yani tekelci kapitalizmle ilişkiler içine girildiği yıllara rastlar. Ülkemizde ilk sanayileşme etkinliklerinde devletçiliğin ağır basması ve bu ilk sanayileşme süreci ve boyutlarının kitle kültürünün batı'da ortaya çıktığı sanayi dönemine kıyasla çok daha düşük

(42) Murat Belge, Tarihten Güncelliğe (İstanbul: Alan Yay.,1986), s.45.

olması, yani kapitalist üretim biçiminin kendi içinde taşıdığı gelişmelerin az gelişmişlik, ama henüz dışa bağımlılık içinde bulunmayışı, kitle kültürünün o yıllara kadar ortaya çıkışını engellemiştir. Ama 1950'lerden sonra kapitalistleşme süreci, kapitalizmin ülkemizdeki iç gelişmelerini de götürtikçe derinleştirmeye başlayarak kitle kültürünün oluşmasına neden olmuştur (43).

Bu dönemde içe kapalı, yabancı sermayeyle organik bağlar kurmaktan çekinen radikal devletçi politikalar, terk edilmiş, özel girişim, devlet eliyle güçlendirilirken yabancı sermaye ülkemize girmeye başlamıştır. Bürokratlar, politikacılar ve işadamları birbirlerine iyice yaklaşmışlardır (44). İşte Türkiye'de kapitalistleşme sürecini başlatan olgular bunlardır. Burada değişik kaynaklara dayanarak bu sürecin niteliğini biraz daha açmakta yarar görüyorum. Osmanlı toplum yapısında toprakta özel mülkiyetin bulunmaması, burjuvazinin oluşmasını engellemiştir. Bunun sonucu, batıdaki toplumsal süreçler Türkiye'de görülmemiştir. Yani feodal üretim ilişkilerinden kapitalizme geçiş, sanayi devrimi ve emek-sermaye çelişkisi gibi olgular yaşanmamıştır. Dolayısı

(43) Aziz Çalışlar, *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik* (İstanbul: Cem yay., 1983), s.56.

(44) Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981), s.390.

ile batıdaki gibi tüm değerlerini yaratan bir burjuvazinin oluşmaması, ekonomik alanda etkinliği Batı'ya kaptırmamızın temel nedeni olmuştur. Cumhuriyetten sonra sermaye birikiminin olmaması devlet eliyle zengin yetiştirilmesi politikasını getirmiş, bu şekilde oluşan yerli burjuvazi, sermaye ve teknoloji sahibi olan batılı kapitalistlerin desteğiyle güç kazanabilmiştir (45).

Gerek az gelişmişlik, gerekse dışa bağımlılık yüzünden, kapitalist yeniden üretimin önkoşullarını yaratamayan burjuvazimiz kendi maddi ve manevi kültürünü de sonunda çarpık bir biçimde yaratmak zorunda kalmıştır. Özellikle, yurt dışına büyük ölçüde işçi göçü, kırlardan kentlere göç sonucu kent nüfusunun olağanüstü artışı, iş olanaklarının ve toplumsal hizmetlerin (sağlık-eğitim gibi) artan nüfusu karşılayamaması, yarı emekçi - gizli işsiz yığınlarının çoğalışı, toplumsal-sınıfsal konumunu yitirmiş kitlelerin yoğunlaşması sonucu yoksullaşmış çarpık bir toplumsal-ekonomik yapıyı (bu ortamda "Lümpen Kültürü") oluşturmuştur. Sanayileşme etkinliklerinden tarımsallaşma etkinliklerine, içtüketim ekonomisinden dışsatım politikasıyla liberalleşmeye dönüşümler; dönem dönem ticari burjuvaziyle sınai burjuvazi, devlet-

(45) Ayrıntılı bilgi için Bkz.: İsmail Cem; Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, 4. Baskı, İstanbul: Cem yay., 1974, s.349-354, 367, 368. Doğan Avcıoğlu; Türkiye'nin Düzeni, 1. Cilt İstanbul: Cem yay., 1973, s.12, Emre Kongar, Ön. ver., s.70.

çilik ile mali oligarşi arasındaki iç çekişmeler diğer yandan,sürekli "enflasyon" ve "devalüasyon", kapitalist üretim biçimini tam bir " maddi kültür anarşisi " içine sokmuştur. Maddi kültür anarşisinin manevi kültür anarşisine yol açmaması düşünülemez.Varolan böylesi bir üretim biçimi ile kitlelerin kültürel gereksinimleri arasındaki çelişki giderek artmıştır (46).

Toplumsal bir paylaşmaya dayalı yükselme sürecine girilemeyince,bireyleşme alabildiğine artmıştır. Bu ise ortak bir kültürün vereceği denetim ve disiplinden yoksun, başkalarının pahasına bir bireyleşmedir. "Köşeyi Dönmek" bu dönemin ruhunu en iyi anlatan deyimdir.Reklamı,plastığı,me-lamini,arabeski,seks ticareti,Tv dizileri v.b. aracılığıyla kitle kültürü furyası da bu dönemde ortaya çıkmıştır (47).

Gerek feodal geri kalmış yapı,gerek dışa bağımlı kapitalist yapı,uyumlu,bütünsel ve sürekli bir yeniden üretim koşullarının yaratılamamasını getirerek, üretimin giderek yozlaşmasına ve ortada doğan boşluğun yabancı kitle kültürü ile doldurulmasına yol açmıştır.

(46) Çalışlar, Ön.ver., s.56.

(47) Belge, Ön.ver., s.50.

Tüm kültürel değerler ve ürünler pazara çıkmış, bir kazanç sektörü durumuna gelmiştir. Artık "eğlence endüstrisi", "sanat ticareti" söz konusudur. Bu arada kitle iletişim araçlarına sermayenin gitgide egemen olması, kitle kültürünün yaygınlaşmasını getirmiştir.

Ülkemizde kitle üretim araçlarına egemenlik, uluslararası kitle iletişim araçları tekellerine bağlıdır ve ülkemizde kitle kültürünün yaygınlaşması büyük ölçüde bu yolla olmaktadır. Özellikle görsel-işitsel bir araç olma niteliği ile televizyon, diğer kitle iletişim araçlarına oranla kitle kültürünün en önemli yayıcısı durumundadır. "Yazılı kültür geleneği"ni tam olarak oluşturmamadan "görsel kültür"e geçen toplumumuzda televizyon ayrıcalıklı bir yere sahiptir ve kuşkusuz, dışa bağımlı bir yayın stratejisi içinde kitle kültürünün oluşmasına yol açmaktadır. Ertuğrul Özkök, batılı topluluklarla doğulu toplulukların tükettikleri televizyon programlarının giderek birbirine benzer duruma geldiğini belirtir (48).

Teknolojinin gelişimi süperlerin çok gerisinde kalan bir ülkenin, aktif yaratıcılıkta önemli bir rol oynayamayacağı bir gerçektir. Günümüz kapitalist dünya sanatsal kül-

türü,uluslararası kültür endüstrisi tekellerinin elindedir. Ulusal burjuva kültürlerin, emperyalist kültüre dönüşmesi sonucu, uluslararası ölçekte maddi üretime egemen olan gelişmiş ülkeler aynı ölçekte manevi kültüre de egemen olmuşlar, başka ulusların kültürlerini baskı altında tuttukları kadar,gelişmelerini de önleyecek ve çarpıtacak biçimde kitle kültürünü uygulamaya geçirmişler,kendi maddi sömürülerini sürdürebilmek amacıyla,maddi üretim biçimlerini kendilerine bağımlı kıldıkları ülkelerin kültürlerini,kitle kültürü içinde tutmaya çalışmışlardır. Böylece kitle kültürü,tekelci kapitalizmin uluslararası niteliğinden ötürü,hem belli bir ülke içinde hem de bağımlı kılınan öbür ülkeler üzerinde uygulanabilme alanı bulmuştur (49).

Dünya sanatsal kültürüne emperyalistçe egemenlik,sanata emperyalizm ideolojisinin egemenliğini de birlikte getirmiştir.Emperyalist bir sanatsal kültür ancak emperyalizmin gerçeklerinin sanatta yaratılmasıyla varolabilir. Günümüzde tüm kapitalist dünyayı saran bu tür sanatsal ürünleri bu yüzden yadırgamamak gerekiyor.Çünkü emperyalizmin gerçeğidir "Mafya gerçeği", "Dallas gerçeği","Uzay gerçeği" v.b. Buna özellikle ABD egemendir(50).Türk Tv'si program yapısı-

(49) Çalışlar, ön.ver., s.84.

(50) Aynı, s.85.

na baktığımızda da aynı gerçeği görüyoruz. Gerçekten de Türk toplumu kültür yaşamı, bu çok uluslu şirketlerin güdümünde varlığını sürdürmektedir.

Aziz Nesin, Türkiye'deki kültür emperyalizmine şöyle açıklama getirmektedir.

" Çağımızda sınıfsal bir toplumun kültürü olabilmesi için herşeyden önce o sınıfın kendisinin ulusal olması gerekir. Oysa Türkiye'nin egemen sınıfı Kurtuluş Savaşı'ndan ve Cumhuriyetin kuruluşundan sonra ulusallık niteliğini gitgide yitirmiştir.(...)

Egemen sınıfın kültürü, dışa bağımlılığı oranında ulusallığını yitirir. Bu açıdan bakılınca, Türkiye'deki egemen sınıfın Türkiye'yi bütünleyen ulusal kültürü olduğu söylenemez. Kültür sürekli olduğuna göre, zengin ve eski geleneğe, geçmişe dayandığı oranda var demektir. Türkiye'deki egemen sınıf, kendi siyasal kültürünü yaratacak eskilikte, zenginlikte değildir.(...)

Yaşamı çok kısa olan Türk burjuvasının ise zengin bir geçmişi bile yoktur.

Geçmişi eski, geleceği zengin olmayan Türkiye egemen sınıfı, herşeyden önce kendi sınıfsal kültüründen yoksundur. Ama genellikle dış kaynaklara bağımlı, dışla işbirlikçi, kapkaç, günöbirlik bir sınıf olduğundan (...) bağımlılığı olduğu emperyalizm kültürünü, bağımlılığı arttığı oranda gün geçtikçe daha çok Türk toplumuna benimsetmeye çalışmaktadır. Yeşilçam'da Western filmleri yapılması, arkadan seks filmleri furyası, televizyon yayınlarındaki beyin yıkayıcı yabancı dizi filmler, reklamların nitelikleri... bütün bunlar egemen sınıfın Türk halkına benimsetmeye çalıştığı bir anlamda zorladığı, kendi sınıfsal köksüzlüğünü ve ulusal olmadığını gösteren kültür emperyalizmi ürünleridir. Kültür

emperyalizmi salt bugünün sorunu değildir. Kültür emperyalizmi dış sömürünün yol açışı, yoldüzeri (buldozeri) olduğundan, Türkiye dış kapitalizme açıldığından beri sürmektedir. Kültür emperyalizminin ilk amacı, eğitim ve öğretimi kendine uyarlamak ve tüketici insanı yetiştirmektir(...)" (51).

Türkiye'de kültür emperyalizminin en güçlü aracı televizyon olmuştur. Yayınlarının başladığı ilk günden bu yana giderek daha yoğun bir biçimde yabancı kaynaklı yapımlara (özellikle ABD kaynaklı olan) yer veren Türk televizyonu, bu ülkenin yaşam biçiminin üstünlüğünü Türk halkına şırınga etmekte ve bu işlevi zaman içinde yerine getirmektedir.

(51) Aziz Nesin, "Türkiye'de Kültür Sorunu" Milliyet Sanat Dergisi (9 Ocak 1976, sayı: 166), s.7-8.

II.1. TÜRKİYE'DE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ GELİŞMESİ- PROGRAM YAPISI VE BU YAPI İÇERİSİNDE AMERİKAN DİZİLERİ

Türkiye'de ilk televizyon yayıncılığı, 1952 yılında İ.T.Ü. tarafından gerçekleştirilmiştir(52).Haftanın belirli günlerinde bir ya da iki saat olarak yapılan yayınlar büyük bir coşkuyla karşılanmış ve 1971 yılına kadar devam etmiştir. İlk yayının hemen ardından Cumhuriyet Gazetesi yayını şöyle betimlemiştir:

" Teknik Üniversite'de yapılan yayın, Beyoğlu'nda seyredildi.İstanbul Teknik Üniversite televizyon tesisleri, basın mensuplarına gösterildi. Elektrik Fakültesi Dekanı Mustafa Santur bu tesisatın önemi ve bunun Teknik Üniversite'de ne şekilde vücuda getirildiğini anlattı ve sonra Kore Birliğimizin faaliyeti sesli film den nakil suretiyle televizyonda gösterilmiştir. Bundan sonra Gazeteciler Cemiyeti Başkanı Burhan FELEK, televizyondan hitap ederek Türk bilgisinden doğan bu teknik modern vasıtayı görmekle büyük iftihar duyduğunu ve Londra'da gördüğünden farklı olmadığını söyleyerek kurucuları tebrik etmiştir." (53)

Gerçek anlamıyla televizyonun Türkiye'deki yayıncılığı Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun girişimiyle olmuştur.

(52) Aysel Aziz, Radyo ve Televizyona Giriş, (Ankara: A.Ü.S.B.F.Yay., No: 460, 1981), S.17.

(53) Emel Ceylan Tamer, Dünyü ve Bugünüyle Tv, (İstanbul: Varlık yay., Kasım 1983), s.40.

1960'larda televizyon, kitle iletişim aracı olarak dünyada altın çağını yaşarken Türkiye'de görüntüye dayanan haberleşmenin yapılıp yapılmaması tartışmaları sürdürölmekteydi. TRT'nin kurulması ile bu konudaki çalışmaların hızlandığı, dışarıdan gelen uzmanlara bu konuda raporlar hazırlatıldığı bilinmektedir (54).

Televizyonun devlet tarafından ele alınmasının gecikmesi, televizyon yayını için gerekli bütün verici- alıcı donanımının yurt içinde üretilemeyeceği, yurt dışından ithali durumunda da ülkenin döviz rezervlerinin bu gideri karşılayamayacağı gerekçesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planında(1962-1967) yayın konusunda yapılan yatırımlar radyo ile ilgili olmuş, televizyonun kurulmasına ilişkin herhangi bir yatırım öngörölmemiştir.

Bu dönemde Türk Toplumunun televizyona olan ilgisi yaygınlık kazanarak, İstanbul'da Tv alıcı cihazına sahip olabilenler komşu ülkelerin Tv yayınlarını izler olmuşlardır. Öyle ki, 1964-1968 yılları arasında Tv alıcı cihazını alabilenler, Bulgar, Romen, Yugoslav televizyonlarının programlarını izleyebilmek amacı ile konutlarının çatılarına

güçlü antenler taktırmaktaydılar (55).

TRT kurulmadan önce 9 Nisan 1963 tarihinde Dışişleri Bakanlığı ile Federal Almanya Hükümeti arasında imzalanan bir teknik yardım anlaşması sonucunda, Türkiye'ye hediye edilen Tv Eğitim Merkezi, cihazları ile atıl bir vaziyette idi (56).

1964 yılında TRT'nin kurulmasından sonra gerek kamuoyunda gerekse TRT içinde Tv yayınlarına geçilmesi konusunda ilgi uyanmaktaydı. Ancak, Tv yayınlarının büyük yatırımlar gerektirmesi, bu konuda uzmanlaşmış kişilere olan gereksinme TRT'nin kendi dar olanaklarıyla bunun gerçekleştirilmesini engelliyordu (57).

Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planına alınmayan televizyon yayınları gerek kamuoyundan gelen baskılar, gerekse TRT'nin kendi olanaklarını zorlaması sonucu, Federal Almanya Hükümeti ile varılan anlaşmaya dayanılarak gerçekleştirildi. Teknik işbirliği çerçevesinde Almanya'dan gelen televizyon araç ve gereçleri ile Ankara Yenışehir'de Mithatpaşa

(55) Semih Tuğrul, Türkiye'de Televizyon ve Radyo Olayları (İstanbul: Koza yay., 1975), s.142.

(56) TRT 84-88, (Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basın İlişkiler Protokol Müdürlüğü Yayını: 1, 1988), s.28.

(57) Aysel Aziz, Televizyonun Yetişkin Eğitiminde Yeri ve Önemi (Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü yay., No:148, 1975), s.41.

Caddesindeki bir binanın alt katında önce kapalı devre olarak kuruldu (58). 1 Ekim 1967'de başlayan ilk kapalı devre yayını programı, Zafer Cilasun'un sunduğu "Haberler"den, "Almanya'dan Görünüş" adlı bir röportaj filminden ve "Kadın ve Moda" konulu canlı yayından oluşmaktadır. Bu tarihten başlayarak her Cuma günü kapalı devre deneme programları yayınlanmakta ve programlar stüdyonun bulunduğu binanın üst katına çağırılan konuklara sunulmaktaydı (59).

Kapalı devre yayınlarının ardından Almanya'dan getirilen 5 kw gücündeki vericinin faaliyete geçmesiyle 31 Ocak 1968'de topluma açık olarak deneme niteliğinde yayınlara başlandı(60). Bu yayınlar gerek yayın günleri, gerekse süreleri bakımından çok sınırlıydı. O tarihte Ankara Televizyonu 1.275 km²'lik bir yayın alanında, 1965 nüfus sayımına göre 1.070.000 kişiye sesleniyordu.

Ankara Televizyonunun 31 Ocak 1968 tarihindeki ilk deneme yayını, Program Daire Başkanı Mahmut Tali Öngören'in açış konuşmasıyla başlar. Bu konuşmayı Afet İnan'ın sunduğu, Gülseren Güven'in yönettiği " Türk Devrim Tarihi " programı

(58) Aynı, s.41-42.

(59) Tamer, Ön.ver., s.49.

(60) Aziz, Ön.ver. (1975), s.42.

izler. Bu programda genç insanlar sıralara oturmuş, kürsüde Atatürk Devrimlerini anlatan Afet Inan'ı dinlemektedirler. Bu programın arkasından, Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün hazırladığı Kurtuluş Savaşı ile ilgili bir belgesel film yayına girer (61).

24 Aralık 1963'de çıkarılan 359 sayılı TRT Kanunu ile daha önce mevcut olan radyo ve daha sonra kurulacak olan televizyon kurumu, özerk ve tüzel kişiliğe sahip bir K.i.T. şeklinde tesis edilmiştir. 1961 Anayasası'nın 121. maddesi ve 359 sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Kanunu gereğince, televizyon özel teşebbüse kapanmış, kamu kurumu olarak tanımlanmıştır (62).

Türkiye Televizyonu, uzun yıllara dayanan bir radyo kültürünün ve 1960 ihtilalinin yasallaştırarak devlet katında devam ettirilen atmosferi ile, gençlere " Türk Devrim Tarihi" dersleri vererek yayına başlamıştı. Ancak Türkiye'nin okullarında, sokaklarında, kentlerinde ve siyaset kulislerinde çok farklı gelişmeler yaşanmaktaydı. 1968'in gençlik hareketleri Türkiye'ye de yansımış, bu hareketler, okul işgalleri ve gösterilerle Türkiye'nin 1980'lere dek yaşayaca-

(61) Tamer, Ön.ver., s.50.

(62) Kayıhan İçel, Kitle Haberleşme Hukuku (İstanbul, 1985), s. 267.

ğı bir süreci başlatmıştır. Siyasi partiler ise, bu dönemde yeni bir yapılanma içindedirler. Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi'ndeki bölünmeler ve siyasi gelişmeler ile ekonomik gelişmeler sonucu 1971'de parlamenter sistem çıkmaza sürüklenmiştir.

Siyasi ve ekonomik gelişmeler açısından olumlu bir görüntü vermeyen bu dönemde, televizyon da ilk yıllarını yaşamakta ve haftada üç gün olarak yayınlarını sürdürmektedir.

1968 yayın yılında Ankara Televizyonu, toplam 453 saat 56 dakika yayın yapmıştır. Program yapısı incelendiğinde dikkati çeken yan, yerli yapımların egemenliğidir. Amatör bir ruhla, sayıca yetersiz programcı kadrosuyla yerli yapımların ağırlıkta olduğu biçimde gerçekleştirilen programlar arasında "Tv Halk Okulu", "Sanat Olayları", "Cumartesi Eğlencesi", "Şehzadebaşı 1918", "Gençler Bilmek İstiyor", "23 Nisan 1920" ve "Televizyonun Penceresinden" sayılabilir (63).

Ankara Televizyonu deneme yayınları 1969 yılında, Salı, Perşembe ve Cumartesi günleri üç saat dolayındaydı. Ayrıca bu yıl içinde 1969 seçimlerinde saat 17.30'da başlayan

(63) Özden Cankaya, Türk Televizyonunun Program Yapısı (1968-1975), (İstanbul: Mozaik Basım ve Yayıncılık, 1990) s.15.

yayın ertesi sabaha kadar aksamasız sürdürüldü. Yine aynı yıl, Ay'a ilk kez insanoğlunun ayak basışını gerçekleştiren Apollo II uzay denemesi de, henüz Avrupa ile radyo-link bağlantısının bulunmayışı nedeniyle Türk halkına 24 saat sonra banttan duyurulmuştu (64).

1969 yılında yerli yapımlar, toplam yayın süresinin % 56.47'sini oluşturmaktadır. Dış kaynaklı yapımlarda ise, deneme yayınlarının başlamasında bu ülkelerden alınan ekonomik yardımlara koşut olarak Alman ve Fransız yapımlar ağırlıktadır (65).

1970 yılına kadar "deneme yayınları" olarak adlandırılan televizyon yayınları, 1970 yılı çalışma programında "Eğitim Merkezi Çalışmaları" olarak nitelendirilmiştir. Bu yıl içinde Ankara Televizyonu Film Arşivi kurma çalışmalarına başlanılmıştır. Aynı yıl PTT'de radyo bağlantılı yayınlar yapma olanağı sağlanmıştır. Ayrıca 1970 İzmir Fuarı nedeniyle 5-15 Eylül tarihleri arasında paket yayın yapılmıştır. İlk paket yayın 1968 yılında yine İzmir'de gerçekleştirilmiştir. Öte yandan UNESCO tarafından üç yabancı uzmana hazırlatılan Tv yayınlarının teknik olanaklarına ilişkin

(64) TRT 1969 Yılı Faaliyet Raporu ve Bilançosu, s.21.

(65) Cankaya, Ön.ver., s.15.

rapor 1970 yılında ilgili kurumlara iletilmiştir (66).

TRT'nin televizyon programlarının içeriği konusunda başlangıçtan beri izlediği tutum;televizyonun öncelikle bir eğitim kurumu işlevi görmesi yönündedir. TRT'nin kurulduğu ve televizyon yayınının başladığı yılların sosyo-kültürel özellikleri dikkate alındığında,televizyondan bir eğitim aracı olarak yararlanılması düşüncesi hem tutarlı bir düşünce, hem de pragmatik bir çözüm olarak değerlendirilebilir.

1968-1973 tarihleri arasında, yetişkinlere seslenen yayınlar incelendiğinde,tüm yıllar için "genel eğitim" başlığı altında toplanan,gerek genel olarak bilgi veren gerekse birşeyler öğretmeyi amaçlayan,yabancı dil,trafik ve çevre sağlığı,halk okulu vb. programların ağırlık taşıdığı görülmektedir.Hemen hemen eğitsel yayınların yarısından fazlasını oluşturan bu yayınları,gerçek eğitsel yayın olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. 1968'den 1973'e uzanan yayın diliminde yayın sürelerinin uzamasına paralel olarak, yetişkinlere seslenen eğitsel yayın sürelerinde yükselme olmamış yayınlardaki artış daha çok eğlence ve dramatik dış yapımlı programlarda görülmüştür (67).

(66) Aziz, Ön.ver. (1975), s.43.

(67) Aynı, s.59.

12 Mart 1971'de, Türk Silahlı Kuvvetlerinin bir muhtırayla Süleyman Demirel başkanlığındaki A.P.Hükümetini istifaya zorlayarak ülke yönetimine müdahale etmesi, ülkenin bütün kurumlarını olduğu gibi TRT'yi de etkilemiştir. Yeni hükümet tarafından, geçmişte Türkiye'nin "toplumsal, ekonomik, kültürel sorunlarını abartmak ve gerçeklerin dışına çıkmak" ile suçlanan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, bu dönemde 1960 Anayasasıyla verilmiş olan özerkliğini de kaybetmiştir (68).

1971 yılı, TRT için sadece özerkliğini yitirdiği bir yıl olmamış, bu tarihten sonra televizyon yayınları da program yapısı itibarıyla önemli değişikliklere uğramıştır.

Televizyonda yayınlanan konulu filmlerin seçimi, satın alınması işi 1971 yılına kadar kurulan komisyonlarla gerçekleştirilmekteydi. Bu uygulama 24.2.1971 tarihine kadar sürmüş, bu tarihten sonra konulu filmlerin seçimi ve satın alınması tümüyle televizyon dairesine devredilmiştir (69). 2.3.1972'den itibaren televizyonda reklam yayınları başlamıştır (70). Reklamlar yolu ile parasal yönden güç durumda

(68) Yavuz Gökmen, "TRT Ne Özerk, Ne de Tarafsız", Hürriyet 8.Gün, 17.8.1980 s.8.

(69) TRT Çalışma Programı ve Bütçesi (Ankara: TRT Yayınları, 1979), s.4.

(70) Cankaya, Ön.ver., s.25.

olan TRT'ye gelir sağlanması, ayrıca çeşitli alanlarda tüketim sektörünün gelişmesine yardımcı olmak amaçlanmıştır. Fakat televizyonda reklam yayınlarının başlaması, sadece bu iki amaca ulaşılması ile kalmadı, program aralarına yerleştirilen reklamlar, seyirciye görüntülü tanıtımın ötesinde yeni bir dünya sunmaktaydı ve bu Türk toplumu için yeni bir olguydu.

Reklamların halk tarafından merakla izlenmesi sadece toplumun tüketim alışkanlıklarını ve imajlarını (reklamlarda sunulan; insanların mutluluğu, satın alınan ürünlerle özdeşleştirilmektedir) değil, televizyon yayınlarının program içeriklerini de etkilemiştir.

5 Nisan 1972'de, Ankara'nın Emek semtinde Orkut Stüdyosu hizmete girmiştir. 21 Mayıs 1972'de Balıkesir, Tv yayın alanına alınmıştır. 21 Haziran 1972'de Çarşamba gününün de katılmasıyla televizyon yayın günleri beşe çıkarılmıştır. 27 Ağustos 1972'de Edirne, Tv yayın alanına girmiştir. 30 Ağustos 1972 tarihinden itibaren de, Tv programları Çamlıca vericisinden yayınlanmaya başlamıştır. Bu yıl içinde, Brüksel'deki çalışmalar sonucunda Eurovision ve montesi tamamlanan Sofya- Edirne- İstanbul radyo linki aracılığıyla 1972 Münich Olimpiyatları naklen yayınlanabilmiştir. 26 Ağustos- 11 Ekim 1972 tarihleri arasında yapılan Münich Olimpiyatları, TRT'nin ilk yurt dışı naklen yayını olmuştur. Yine bu

yayın yılı içinde TRT Genel Müdürlüğünce köylere Tv cihazı dağıtımına başlanmıştır. Ankara civarında 50 köye Tv cihazı dağıtılmıştır (71).

1972 yılında televizyonda, çeşitli hedef izleyici gruplarına yönelik programlar üretilmiştir. " Bizim Sokağımız" ve "Çocukların Televizyonu" çocuklara yönelik programlardır. Bu programın en önemli özelliği,televizyonun gündelik yaşam ile toplumsal yapı ilişkisini sergilemesi olarak görülebilir. Programın temel düşüncesi "Sesame Street" adlı bir Amerikan çocuk dizisinden alınmıştır.Bu bağlamda sokakta yaşayan büyük ve çocuk kahramanlar Türk olmasına karşın, tipler ve ilişkileri bütünüyle Amerikan toplum yapısına uygun biçimde gelişmektedir.Sokakta dans eden,şarkılar söyleyen macuncuların, oyuncakçılarının olduğu, modern bale gösterilerinin sergilendiği sokak her ne kadar " bizim sokağımız" olmasa da,televizyonun günümüzde hala sevilen programlarından biridir.

1973 yılında İzmir, Aydın,Söke, Düzce, Zonguldak,Bolu Tv istasyonları hizmete girerken, televizyon yayınları Doğu Anadolu'ya da uzanmıştır. 6 Nisan 1973'de TBMM'den Tv yayını yapılmıştır. 29 Ekim 1973'de Erzurum Paket Program

Stüdyosu yayına başlamıştır.Bu yayın yılında da haftada beş gün yayın sürmüştür (72).

1973 yılı televizyonun program yapısına baktığımızda dış kaynaklı yapımlar ile TRT tarafından hazırlanan yerli programların süre açısından birbirine eşit olduğunu görürüz. Günlük yayın süresinin yaklaşık dört saat kabul edildiği bu yayın yılında günlük yayının yaklaşık 126 dakikası dış kaynaklı yapımlara ayrılmıştır. Özellikle dış kaynaklı dizilerde Amerikan yapımı olanlar çoğunluktadır (73).

Bu dönemin en çok ilgiyle izlenen dizileri "Uzay Yolu", "Görevimiz Tehlike" ve "Kaçak"tır. Bu dizilere izleyicinin ilgisi öylesine yoğundur ki, "Uzay Yolu"na yöneltelen eleştirileri, bir izleyici gazetesinin okur köşesine yazdığı mektupta şöyle yanıtlamaktadır : (74)

"Gelelim Uzay Yolu'na... Tanıdığım tüm kişilerin zevkle seyrettikleri bu programın eleştirisi beni üzdü.Açık oturumlar,ciddi programlar,hepsi de gerçek hayattan alınmış konular... Etrafımız o kadar gerçeklerle dolu ki,bırakın da biraz olsun gerçeklerden uzak bir iki saat geçirelim."

(72) TRT, 1973 Yılı Faaliyet ve Mali Bütçe Raporu,s.43.

(73) Cankaya, Ön.ver., s.29.

(74)"Seyirci Gözüyle",Cumhuriyet Gazetesi(26.4.1973),s.6.

Görüldüğü gibi izleyiciler artık kendilerini düş dünyasına götüren dizileri istemektedir."Uzay Yolu",bu dönemin Türkiye'sinde gelişmelerle dolu sosyo- ekonomik düzende yaşamaya çalışan sıradan insanlar için, izlerken belirsiz zamanlara dalıp gidecekleri, gündelik yaşamın tatsız realitelerinden uzaklaşabilecekleri bir dünyadır.Kahramanlık,gözüpекlik, özveri, otorite ve disiplin gibi kabul gören doğrularla bezenmiş efsanelere, hikayelere hiç de yabancı olmayan,masallardaki fantazyaları da yakından bilen Türk insanı için uzayın derinliklerinde yaşanan ilişkilere ve olaylara alışmak hiç de zor olmamış, "Uzay Yolu" sosyal konumu ne olursa olsun, pek çok kişi tarafından ilgiyle izlenmiştir.

"Görevimiz Tehlike" dizisinde ise, bir grup CIA ajanının, gerek ABD gerekse Amerika'nın ve CIA'nın yardımına muhtaç Üçüncü Dünya Ülkelerini ve mazlum insanları büyük bir cesaretle nasıl koruduğu sergilenmektedir. Tehlikeler, dönemin koşullarına uygun çoğu kez Latin Amerika'dan, Araplardan ve özellikle de Sosyalist ülkelerden gelmektedir.Yoğun bir milliyetçilik duygusuyla, yaşamını ortaya koymaktan çekinmeyen insanların bu tavrı,milliyetçilik ve kahramanlık söylemine yabancı olmayan Türk toplumu insanları için sıcak bir temadır.Özellikle vatani ve milleti için mücadele olgusu, Türk insanını diziye bağlar. Çünkü bu olgu bizde kutsal olarak kabul görür.

Yine bu dönemin ilgiyle izlenen hatta final bölümü tahminlere, bahislere yol açacak derecede merak uyandıran dizisi de "Kaçak"tır.Karısını öldürmekle suçlanan, polisten kaçarken bir yandan da tek kolu olmayan, gerçek katili arayan Dr.Kimble,serüvenleri,hüznü ve içine düştüğü bu amansız durumuyla, Türk izleyicisini uzun süre meşgul etmiş, final bölümü gerçek katilin bulunmasıyla mutlu bir şekilde sona ermiştir.

İşte,Türk izleyicisinin karşılaştığı drama dizilerinin ilk örnekleri sayılan " Uzay Yolu", "Kaçak", "Görevimiz Tehlike" dizileri salt bizde değil,bütün dünyada televizyon yayınlarının ilgiyle izlenen bölümü olmuş ve drama dizileri televizyon yayıncılığının o günden bu yana vazgeçilmez öğesi olmuştur.

Ünsal Oskay, bu dizilerin hepsinde "solgun hastalıklar, kimlik yitimi, homojenleştirme, kitlesel kırımlar, yok edilmeler, başka türlü dönüşümler... v.b. korku, endişe ve dehşet duygusu yaratan öyküler işlendiğini belirtmektedir. Bilim kurgu türünün bir başka özelliği de dünyadaki gerilim ve yumuşama dönemlerine son derece koştur kötümselik ya da iyimserlik yansıtmasıdır.Kitlelerin yerine(onlar adına) konuşan birtür olma durumundaki bu filmler,ister istemez kitlelerin yaşamlarını etkileyen dünya siyasasındaki değişimleri,kendi prizması içinde de olsa yansıtmakta,yansıttıkları

rı ile kitleleri kendine yakın göstermekte, onların kendi sorunlarına çözüm bulma girişimlerini evcilleştirmekte,hatta ertelemek için popölerleşmektedir (75).

Televizyon drama dizileri teması, kurgusu, ustaca ayarlanmış gerilimi ile izleyicileri kendine bağlamış ve günümüze dek artan ölçüde bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.

1973'de Arap-İsrail Savaşı sonrası arka arkaya yaşanan petrol krizleri, Türkiye'ye ekonomik bunalımı getirmiş, petrol zamlarına bağlı olarak yükselen enflasyon orta sınıfları güç duruma sokmuştur.1974'de Kıbrıs Savaşı da ülkeye zor günler yaşatmış, savaş sonrası bozulan CHP- MSP Koalisyonunun ardından kurulan M.C.Hükümetleriyle Türkiye yeni bir siyasi sürece girmiştir. Sağ- sol çatışmalarıyla günde 15-20 kişinin yaşamını yitirdiği, kavganın ve terörün yoğun olduğu;gaz,şeker,yağ kuyruklarının neredeyse doğal sayıldığı, siyasi çekişmelerin en üst boyutlara ulaştığı 1973-1980 dönemi Türkiye'yi televizyon sayısında önemli artışlara götürmüştür. Aysel Aziz,1973'te 213.000 olan televizyon sayısının 1976'da 1.000.000'a,1980'de ise 3.405.000'e yükseldiğini saptamıştır(76). Aynı dönemde televizyon yayın saatle-

(75) Oskay, Ön.ver.,(1982), s.174.

(76) Aysel Aziz,Elektronik Yayıncılıkta Temel Bilgiler (Ankara: TRT Yayınları, Yayın no: 210), s.124.

ri ve günleri belirgin bir biçimde artmış, 18 Mart 1974 gününe kadar, televizyon Pazartesi ve Cuma günleri dışında haftada beş gün yayın yaparken, 18 Mart Pazartesi gününden başlayarak yayın haftada altı güne çıkarılmıştır. Kısa bir süre sonra, 15 Mayıs 1974 Çarşamba gününden başlayarak haftada 7 gün televizyon yayını başlamıştır. Televizyon Cumartesi günleri 15.00'de, Pazar günleri de 14.00'de yayına başlamıştır. Haftanın diğer günleri, televizyon 19.00'da açılmaktadır (77).

1974 yılında " Tv Okulu " adlı örgün eğitime yönelik M.E.B.'nin hazırladığı bir program dizisi yayına girmiştir. 3 Mart 1974'de başlayan " Telespor " ise ilk gündüz yayınıdır. Naklen spor ve maç yayınları ile ilk kez camiiden naklen yayın bu yıla rastlamaktadır (78).

Gündüz kuşağında yer alan "Telespor" ve "Hafta Sonu" programları,aktüalitenin, müzik,spor ve söyleşinin birarada sunulduğu programlardır. Biçimsel yönden günümüze dek sürececek olan bu türün Türkiye'de ilk örneklerini oluşturmuşlardır.Çeşitli kesimlerden izleyici gruplarına seslenmeyi amaç edinen bu tür kuşak programları,eğlence ve eğitimi birarada

(77) Cankaya, Ön.ver., s.32.

(78) Tuğrul, Ön.ver., s.243.

vermeyi hedefler gibi görünse de, en ciddi konulara bile yüzeysel bir şekilde yaklaşılması, popüler ve izlenir olma kaygısıyla işlenilen konuların özünden soyutlanarak sunulması bu programların önemli özelliğini oluşturmaktadır. Eğlence atmosferi içinde sunulan, "halkı eğlendirmek", "hoşça vakit geçirmek" amacıyla üretilen içi boş, yalnızca zaman tüketen, sanat değerinden yoksun bu programlar izleyiciyi oyalamakta gösterdiği başarıyla kitle kültürünün ideolojisine de son derece uygun düşmektedir.

1975 yılına gelindiğinde Tv yayınları nüfusun % 55'ini oluşturan, 19.810.000 kişilik bir izleyici kitlesine ulaşmaktaydı. Bu yıl içinde program planlamasını "beş yıllık" gibi uzun vadeli olması tasarısı getirilmiştir. Bunun yanı sıra bir yıllık planlama çalışmaları da sürmüştür. Ancak daha sonraki yılların genel yayın planlarında beş yıllık plan çalışmalarına rastlanmamıştır. 1975 yılı Türk romanlarının televizyona uyarlanmaya başlandığı bir yıl olmuştur (79). Aziz Nesin'in "Ne Yaşar Ne Yaşamaz"ı, Sait Faik'in "Kumpanya"sı 1974'te dizi haline getirilirken 1975'te de Reşat Nuri Güntekin'in "Sarıpınar 1914"ü Çetin Öner tarafından, Halit Ziya Uşaklıgil'in " Aşk-ı Memnu " adlı romanı da Halit Refiğ tarafından filme alınarak dizi haline getirilmiştir.

(79) Cankaya, Ön.ver., s. 36-39.

1975 yılında başlayıp, uzun süre yayında kalan ve büyük bir izleyici kitlesine ulaşan yerli güldürü dizisi "Kaynanalar" kültür ve sanat açısından izleyiciye bir katkı getirmeyen dizilerden olmuştur. Senaryosunu Tekin Akmanşoy'un yazdığı "Kaynanalar" dizisi, dünür olan iki ailenin ilişkileri üzerine kuruludur. Ailelerden biri modern, diğeri de geleneksel aile tipini canlandırmakta ve birbirleriyle çatışmaları sergilenmektedir. Modern ilişkilerin, her defasında abartılarak alaya alınması biçiminde sunumu, modern ilişkilerin geleneksel olanın dürüstlüğü ve haklılığı karşısındaki yanlışlığını ortaya çıkarmaktadır. Tv yönetimi 1976 yılında yerli yapımların arttırılması için daha çok çaba gösterileceğini ileri sürmektedir. Bu programların çıkış noktasının da " Türk Tarih, Medeniyet ve Sanatı " olacağı vurgulanmaktadır. Gerçekten de, bu yayın yılında yerli yapımların öncelikle "milli tarih" ve "milli kültür" diye adlandırılan eski geçmişimize yönelik olduğu görülmektedir. Bu yapımlar daha çok Cumhuriyet dönemi öncesini irdelemeye yöneliktir. Böylesi bir yönelim, televizyon programlarında yöneticilerin siyasal yaklaşımlarının bir göstergesi olarak da düşünülebilir(80). Nitekim, Türkiye Radyo ve Televizyon kurumu hepimizin tanık olduğu çalkantıları, siyasal gelişmelere koşut olarak sürekli yaşamıştır. Bu ülkemize özgü bir durum da de-

(80) Aynı, s.42.

ğildir. Alemdar ve Kaya'nın vurguladığı gibi "Kitle iletişim araçlarının tarihi, politik ve ekonomik güç peşinde koşanların böyle bir denetimi değerli bir mülk olarak gördüklerini ortaya koymaktadır" (81).

1977-1978 yıllarına gelindiğinde televizyon, gerek örgütsel gerekse programcılık açısından kurumsallaşamamıştır. Haluk Şahin; şöyle belirtir:

"Bir yayın kuruluşunda kurumsallaşmanın başlıca iki ölçüsü olduğu söylenebilir. Uzun süreli planlama ve profesyonel çalışma anlayışı. Televizyonumuz bunların ikisinden de yoksun."
(82)

Kurumsallaşma gerçekleşmeyince, televizyon siyasal etkilere ve üst düzey yöneticilerinin yayıncılık anlayışına göre değişen yayın politikalarının egemenliğinde bir yayın kurumu olmayı sürdürmüştür. Bu dönemde yine A.B.D. yapımı yabancı dizilerin yoğun olduğu bir yayın politikası gözlemlenmektedir. Örneğin, "Uzay 1999", "Charlie'nin Melekleri", "Mc Millan ve Karısı", "6 Milyon Dolarlık Adam", "Küçük Ev", "Kadın Polis", "Zengin ve Yoksul" bu dönemin en çok ilgiyle izlenen dizileridir. Özellikle "Zengin ve Yoksul" ile "Charlie'nin Melekleri", Piar'ın araştırmasına göre hiç kaçırıl-

(81) Korkmaz Alemdar, Raşit Kaya, Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar (Ankara: Savaş yay., 1983), s.78.

(82) Haluk Şahin, Milliyet Sanat Dergisi, 18 Şubat 1977

maksızın izlenen dizilerdi (83).

Bu dizilerin konuları basitti, inandırıcılıktan da uzaktı ama yoğun bir ilgiyle izleniyorlardı. Kahramanları kadındı. Bir yandan modern kadın kimliğini taşıırken öte yandan bu kimliğinin dışındaki anlarda olabildiğince kadındılar. Bu bağlamda dizide kadına bir yandan çağdaşmış gibi görünen imgeler yüklenirken öte yandan geleneksel bakış açısı hiç değişmemekte, " yeniymiş gibi " sunulan herşey " eskiyi ve egemen bakış ideolojisi "ni korumaya devam etmektedir.

Görüldüğü gibi dış kaynaklı Tv dizileri her dönemde büyük bir seyirci potansiyeline sahip olmuş, yerli yapımlar karşısında başatlığını sürdürmüştür. Bu dizilerin konularının inandırıcılıktan uzak olması ve programcılık açısından bir değer ifade etmemesine karşın, insanların gündelik yaşamlarına kadar girmiş, kadınların saç biçimlerinden tutun da dükkan adlarının dizi adlarından esinlenerek değiştirilmesine bile yol açmıştır.

Yoğun çalkantıları ve bunalımları yaşayan insanlar, akşamları televizyonun büyüüne kapılarak gündelik sıkıntılarından uzaklaşmayı tercih eder olmuştur. Kendilerine su-

(83) TRT Yayınları Üzerine Kamuoyu Araştırması Teklifi, PIAR, (İstanbul: Temmuz 1978), s.9.

nulan " yapay dünya ", geleceğini yitirmiş bu insanlar için çok renklidir ve reel yaşamdan kaçışın en ideal yoludur. Arthur Asa Berger, "Televizyon tamamlanmamış bir dünya sunmakta ve sürekli olarak dünyayı yeniden inşa etmeye zorlamaktadır" (84) der. Bu zorlama, izleyiciye sadece Tv mitleri ile özdeşleşerek mümkün olacak gösterilmektedir.

1979 yılında Anıl Çeçen TRT 8.Genel Danışma Kurulunda "Eğer Türk Televizyonu on yıl içinde %50 düzeyinde kendi programını yaratamıyorsa bugünkü televizyona Türk Televizyonu diyemeyiz. Yerli yapım oranı bir yıl içinde % 23.3'den % 24'e ulaşmıştır. Televizyon yabancı dizilerin esiridir. Bir eğlence dizisi biter, diğeri alınır. " Aşk Gemisi " biter "Korsan Gemisi" alınır"(85) der. Bu tür eleştirilere karşın Türk Televizyonunda özellikle de Amerikan yapımı diziler egemenliklerini sürdürmeye devam etmişlerdir. 1980 yılına gelindiğinde Tv yayın alanları Türkiye yüzölçümünün % 69'unu kapsamakta ve nüfusun % 74.2'sine ulaşmaktaydı (86).

Bu yayın yılında bütün dünyada olduğu gibi yurdumuzda da izleyiciler " Dallas " adıyla yayınlanan Amerikan Tv

(84) Arthur Asa Berger, "Bir Terör Aygıtı Olarak Televizyon" Enformasyon Devrimi Efsanesi, Der.Yusuf Kaplan, (İstanbul: Rey yay., 1991), s.36.

(85) Cankaya, ön.ver., s.55.

(86) Aynı, s.61.

dizisinin esiri olmuştur.

" Dizi film "Dallas", 1 Haziran 1980. Gördüğümüz kadarıyla kokuşmuş bir kapitalist ailenin hayat tarzı.İçki, safahat,kumar,her türlü değer yargılarını kemiren bir film... Gerçekçi olacağız diye,hayatı anlatacağız diye, televizyon kamerası kimsenin yatak odasına girmez.Amerika başka bir cemiyettir,suyu viskidir, eğlencesi kumardır,tarihi Kızılderili savaşlarıyla doludur. Para için bazı değerleri, ahlak gibi, namus gibi, aile kutsiyeti gibi pazara çıkabilir, ekrana sürebilir, bizi alakadar etmez bu. " (87)

Dallas vb. Amerikan dizilerinin içeriğine ilişkin en sert eleştirilerden yalnızca birisidir Rıza Akdemir'inki. İzleyiciler belirli bir süre sonra, artık Ewing ailesi ile birlikte yaşamaya başlamışlardır.Ewing ailesinin sorunları, izleyenlerin özyaşamlarının , özsorunlarının önüne geçmiştir. 1981 Türkiye'sinde, "Dallas" dizisinde olup bitenler, güncel iç ve dış olaylardan daha çok konuşulur olmuştur. Öyle ki, J.R.'ı vuranın açıklandığı bölümün yayınlandığı gün ile Prof.Dr. Orhan Tütengil'i, Prof. Ümit Doğanay'ı ve Kemal Türkler'i vuranların yakalandığının açıklandığı gün çakışmış ama Türk gazete okurları,gerçek dünyadaki katilleri değil düşsel dünyadaki katilin kim olduğunu merak etmiş-

(87) TRT Genel Danışma Kurulu Tutanığı,16-17 Haziran 1980, İçişleri Bakanlığı Temsilcisi Rıza Akdemir'in Konuşması (Ankara Radyosu, Çoğaltma), s. 86-87.

lerdir (88). Aynı şekilde dünya haber ajansları da, J.R.'ı vuranın kimliğini "flaş haber" olarak duyurma gereğini duymuşlardır. Çetin Altan, insanlığın geniş kesiminin, petrol sıkıntısı yahut İran ile Irak arasındaki savaşı ya da Afrika ülkelerindeki açlık sorunundan daha çok "Dallas" dizisine ilgi gösterdiğini belirtmektedir (89).

Tüm bunlar insanların kendilerini fazlasıyla aşan konular yerine «düşsel dünya»da olup bitenlerle avunma eğiliminin bir göstergesi değil midir ?

1980 yılı Türk toplumunda yurt düzeyinde iç çatışmaların yaygınlaştığı, anarşinin doruğa ulaştığı bir yıl olmuş, TRT'nin tarafsızlığı eleştirilir olmuştur. Can güvenliği ve anarşinin gündemde olduğu bu ortamda, diğer konular ikinci plana itiliyordu. Aynı yıl Türkiye büyük bir ekonomik çıkmazın da içindeydi, bu yüzden enerji tasarrufuna gidiliyordu. TEK, TRT'den yayın sürelerinin kısaltılmasını istedi. Birçok program bu nedenle iptal edildi.

12 Eylül 1980 Askeri Harekatı ile bütün siyasi ve demokratik kurumlar ortadan kaldırılırken, ülkenin sosyo-eko-

(88) Önder Şenyapılı, Toplum ve İletişim (Ankara: Turan Kitabevi, 1981), s. 122.

(89) Çetin Altan; "J.R. mı önemli, Yoksa Bizim KİT'ler mi? Milliyet (24 Kasım 1980), s.5.

nomik koşulları, siyasi oluşumlar ve bireysel değerlerine yönelik bir değişime girilmiştir. Nitekim zel televizyonların devreye girmesi ve yayın politikalarındaki değişimler bunun sonucudur.

1980'li yıllar baskı ve yasağın olduğu dönemdir. Türk toplumu farklı bir iktidar biçimi ile karşı karşıyadır. İlk görünümde kendini kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil de oluşturucu, kışkırtıcı, iğerici bir iktidar. 80'li dönemin ilk yarısı darbenin, baskının, şiddetin, ikinci yarısı görece bir özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın izlerini taşıtmaktadır. Gürbilek'in belirttiği gibi, bu iki strateji seksenler boyunca hiç bir zaman birbirinin yerini almadan ama etkili olabilmek için birbirini arayan, meşruluklarını birbirine boręlu birimler olmayı sürdürdüler (90).

Bu dönemde insanların, zgrmş, herşeyi yapabilirmiş gibi hissetmeleri, geleceğe umutla bakmaları sağlandı. zal Hkmeti Programı, "Neden biz de yapmayalım?" söylemiyle yürüdü. Piyasada tüketim malları çeşitlendi ve medya, tüketimi koşullandırarak toplumun tüketim toplumuna, kitle toplumuna dönüşüm sürecine hızlı bir ivme kazandırdı. Tüketim kitlele-

(90) Nurdan Gürbilek; Vitrinde Yağamak (İstanbul: Metis Yayınları, 1992), s. 8.

rin kimlik kazanma aracı oldu.

TRT, bu dönemde anarşi ve terör konularını ele aldı. Atatürk ile ilgili yapımlara ağırlık verdi. Yine bu dönemde ABD yapımı diziler yayınlarını sürdürürken yenileri de eklendi. "Şahin Tepesi", "San Francisco Sokakları", "Flamingo Yolu" gibi. Sorunların, cinayetlerin, haksızlıkların sadece gündelik ilişkilerden, iyilik ya da kötülüklerden kaynaklandığı diziler sistemin ve dönemin aksaklıklarını unutturmakta, gerçek yaşamda bireyler düzeyine indirgenirken, kitlelere "bireyciliğin" aşılmasını getirmektedir. 1984 yılına gelindiğinde gündemde artık renkli yayın vardır, çünkü tüm dünya televizyonları renkli sisteme dönmüş, siyah-beyaz televizyon endüstrisi ortadan kalkmıştır.

Nihayet 1 Temmuz 1984'te Türk Tv'si de renkli yayına geçmiştir.

Ünsal Oskay; " Televizyonun renklendirilmesi hayatımızın renklendirilmesine bağlıdır. Eğer renksiz ise, televizyona yedi değil, onun katsayılarıyla renk verirsiniz o renkleri göremeyeceklerdir. İnsanların renkleri farketmesi bilincine, bilinci ise yaşamına sahip çıkacağı yolunda umuda ve bu umudu sürekli kılacak olan yaşam pratiğine bağlıdır. Herkes kendi yaşamına ve başkalarının yaşamına birlikte katkıda bulunabilirse, daha çok öğrenerek, daha çok üreterek,

daha çok güç görerek, televizyondaki renkleri farkedebiliriz.Onun dışında mümkün değildir. Çünkü düşlerimiz renksizdir ve son zamanlarda tek bir renge bürünmüştür;kapkara bir karabasan rengi ! " (91) derken bir anlamda dönemin eleştirisini yapmaktadır.

1984 yılında televizyonun yayın süresi içinde %35.7'lik oranıyla yine dış kaynaklı yapımlar oluşturmaktadır.Dış kaynaklı yapımlar içinde diziler %10.4'lük oranla önde gelmektedir.Bu dönemde ilgiyle izlenen yerli diziler de yayındadır. "Küçük Ağa", "Üç İstanbul", " Kartallar Yüksek Uçar" bunlardan bazılarıdır.

1985 yılında yabancı dizilerde sayıca artış gözlenirken,ABD yapımı dışında, değişik ülkelerin ve kültürlerin televizyon dizi filmlerinin de, Türk televizyonunda yayımlandığı görülür. Bu yılın en gözde dizisi,"Köle Isaura" adı ile yayınlanan Brezilya dizisidir. TRT televizyonu, diğer yıllarda da olduğu gibi dizileri toplumca en izlenir saatlerde yayına koymaktadır. Bu durum,kuşkusuz izleyicide belli bir beğeniye neden olmaktadır.Bu yılın en başarılı yerli dizisi de, Halit Karay'ın romanından uyarlanan "Bugünün Saraylısı"dır.

(91) Ünsal Oskay, Tv'de Renkli Yayın Semineri (11-12 Mart 1982), Yayına Hazırlayan: Zafer Özcan, Ankara, s.103.

1985'te "Köle Isaura" ile Brezilya yapımı soap operalarla tanışan Türk toplumu sonraki günlerde yayına konan "Virginia", "Küçük Hanım" ve 1990 yılı başlarında ekrana gelen Amerikan yapımı " Yalan Rüzgarı " ile bu türün tutkulu izleyicileri olmuşlardır.

1986 yılı TRT Genel Yayın Planında; " Radyo ve Televizyon yayınlarının dinleyici ve seyirciye seçme hakkı tanıyacak şekilde birden fazla kanaldan bütün yurt sathına yayılması, sınır bölgelerimizde yaşayan vatandaşlarımızın bu yayınları dinleyip seyretmeleri öncelikle sağlanacaktır. " denilmektedir. Nitekim 6 Ekim 1986'da bir " Kültür Kanalı " olması planlanan TV-2 yayına başlamıştır. 1987 yayın döneminde, televizyonun haftalık yayın süresi 129.5 saattir ve 1. Kanal'ın sabah yayınları bu dönemde haftada beş güne çıkarılmıştır (92). 1985'te başlayan Soap Opera seriyalleri hala yayındadır. "Unutulmayan Kadın" bu dönemin ilgiyle izlenen, Brezilya yapımı soap operasıdır. " Perihan Abla" dizisi yerli dizi olarak en çok tutulanıdır.

1988 yılında 1. Kanal'da yayın saatine göre eğitim-kültür yayınları % 37.7'lik oranla başta yer alırken 2. Kanal'da, drama programlarının oranı % 37.6 ile önde gelmek-

(92) Dünden Bugüne Radyo-Televizyon (1927-1990), (Ankara: TRT Yayınları, 1990), s.68.

tedir (93).

TRT,2 Ekim 1989 tarihinde "GAP Yayınları" adı altında Güneydoğu Anadolu projesi içerisinde yer alan illere yönelik yayına başlamıştır. Amaç,bu projenin rasyonel bir temele oturtulması için gerekli sosyal, kültürel, eğitsel ve psikolojik ortamın oluşturulması çalışmalarına Tv aracılığı ile katkıda bulunmaktadır. İçerik, projenin amacı doğrultusunda, çevrenin özelliklerine göre biçimlendirilmektedir. GAP Yayınları ile aynı günde TRT TV-3 yayınlarına da başlamış ve yeni eklenen 3.Kanal ile televizyonun haftalık yayın süresi 170.5 saate ulaşmıştır (94).

10 Ocak 1990'da TRT " Telegün " adını verdiği "Teletex" deneme yayınlarına başlamıştır.

9 şubat 1990'da Avrupa'ya yönelik yayın yapacak olan TRT-INT televizyonu yayına başlamıştır.

30 Temmuz 1990'da izleyiciler yeni bir kanalı,TV-4'ü izleme olanağı bulmuşlardır.

1990 yayın döneminde sabah saatlerinde yayına giren soap opera seriyallerinin yayını sürmektedir. Bu yıldan günümüze TV-2'de yayınlanan " Yalan Rüzgarı" hala ilgiyle iz-

(93) Aziz, (1989), Ön.ver., s. 118.

(94) Aynı, s. 107.

lenen bir soap opera türüdür.

Görüldüğü gibi 1990'lara gelindiğinde Türk televizyonu önemli gelişmeler kaydetmiştir. Programcılık açısından ele aldığımızda aynı gelişmenin olmadığını görürüz. TRT, devlet tekelinde olan bir kurum olmuş, tarafsız olmadığı iddiaları her dönemde sürerken, yayıncılıkta izlenen yanlış politikalar ve katı denetim mekanizması "özgür bir yayıncılığa" olanak vermemiştir. TRT'nin genel yayın ilkesi, mevcut değerleri ve sistemi olumlayıcı yöndedir ve Tv programları devlet ideolojisinin süzgecinden geçerek yayınlanmaktadır. Buna rağmen izleyiciler eğlenceye yönelik, gündelik yaşamın sıkıntılarından uzaklaştıran müzik-eğlence programları, seriyaller, diziler ile televizyona daha da bağlanmaktadır.

1991 Türk izleyicisinin, özel Tv'lerle tanıştığı bir yıl oldu, 1982 Anayasası'nın 133. maddesine göre; "Radyo ve Tv istasyonları ancak devlet eli ile kurulur ve idareleri tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde düzenlenir. " şeklindeydi. Ancak 9 yıl sonra bu madde uygulamadaki geçerliliğini yitirdi.

90'lı dönemde, haberleşme uyduları aracılığıyla çanak anteni olanlar, Avrupa Tv'lerini izleyebiliyorlardı. İşte, Magic Box, teknolojinin bu gelişiminden yararlanarak yasaya rağmen 1 Mayıs 1991'de deneme yayınlarına başladı. Magic

Box'ın Star-1 kanalı Eylül'den itibaren Türkiye'de düzenli yayınlara geçti. Magic Box'ın (Inter Star) ardından Teleon, Show Tv, Kanal 6, HBB, TGRT, Satel v.b. özel Tv kanalları yayına girdi. Pek çok da yerel Tv istasyonları kuruldu.

Artık devletin yayın kuruluşları üzerindeki tekeli de böylece kalkmış oluyordu. Özel televizyonlar, izleyici için daha renkli, farklı seslere ve düşüncelere açık " yeni bir ekran"dı. Resmi söylemin dışına çıkamayan TRT, doğal olarak izleyici ve buna bağlı olarak reklam gelirlerini kaybetti.

1993'lere gelindiğinde çok pahalı armağanların, bol paralı ödüllerin verildiği yarışma programlarıyla özel televizyonlar daha çok para kazanmayı hedefleyen ticari yayın kuruluşları olarak varlıklarını ortaya koydular. " Pazar " yitirmemek, para kazanmak amacı ile kültür yozlaşım sürecine hız verdiler. En iyi yol gazetelerin okuyucu kaybetmemek için başvurduğu yöntemi benimsemekti: Lotaryacılığı. Sürekli izleyici kitlesine sahip olabilmek için, izleyiciyi sürekli kendisine istek uyandırmak için çalışan mal ve hizmetlerin iyesi etmek fırsatı ile karşı karşıya bırakmak gerekti. Bu tutum toplumda olumlu değerler yaratmıyor kuşkusuz. İsmail Cem, bu tutumun toplumsal etkilerini şöyle açıklıyor:

"Toplumsal gelir dağılımının eşitsizliği, gelir artışının yetersizliği ve imalat sanayiinin bozuk düzeni birleşince, ortaya kendi varlığının çok öte-

sinde etkilere yol açacak yeni bir unsur, toplumdaki bütün yozlaşmayı yansıtan sakat bir dinamik çıkmaktadır: Lotaryacılık...

Gerçekten de son on yılın harika buluşu lotaryacılık olmuştur. Haberleşme araçlarının gelişmesiyle Türk halkı sürekli olarak yeni kolaylıkların, başka hayat düzenlerinin adını işitmekte, resmini görmekte, özlemini duymaktadır. Oysa bu özlemlerini karşılayacak imkanlar, mevcut düzende hem yoktur hem de kolaylıkla olmayacağını halk bilmektedir. Müşterilerin bu niteliğini piyasa çok iyi değerlendirmektedir. Sürekli yaptığı " al, gene al, onu da al" telkinini güçlendirmek için bu kez "eğer malımı alırsan şunu da bedavaya kazanırsın" şeklindeki yeni bir taktiğe başvuracaktır. Bu taktiğin elverişli koşullar çerçevesinde iyi sonuç vermesi üzerine Türkiye insanı korkunç bir beyin yıkama melikesinin hedefi olacaktır. Bütün haberleşme araçlarıyla sürekli olarak ona bir koyup üç alması söylenecek, insanlar gazoz içip Anadolu kazanacak, kupon biriktirip kat sahibi olacak, bankaya para yatırıp milyon vuracaktır.

Geleneksel kültürün hücumlara hedef olduğu batıdan ithal edileninse, ancak soysuzlaşmış biçimde Türkiye'de uygulanabildiği bir kültürsüzleşme ortamında ekonomik ve sosyal dengesizlik, toplumun değer yargılarında yer yer yansımaktadır. Hakim zümrelerce halka uygulanan bir koyup üç alma şartlanması, giderek günümüzün kültürü şekline gelmiş ve toplumdaki çürümenin genel bir ifadesi olarak insanların davranışlarını ve dünya görüşünü etkilemeye başlamıştır.

Soysuzlaşmış yeni kültürün Türk halkına temel öğretisi herşeyi talihe bırakmaktır. Herşey, bazı malların alınmasıyla katılınabilecek lotarya programlarına bağlıdır. Halkın genel yoksulluğu oranında bu telkinin gücü artmaktadır. Kitlelerin özlemiyle beslen-

mektedir. Emeğiyle yükselmekten, kendi temel çerçevesini aşmaktan fazla ümitli olmayanlar, telkinleri kabullenmeye zaten hazır durumdadırlar...Çalışmayı, emeğin kazanıp yükselmeyi (mevcut düzende zaten bunlar imkansıza yakındır) unutmuş; insanları adeta kumara yönelten kesin bir ümitsizlikten doğacak sert tepkileri, neden ben de zengin olmayayım aldatmacasını yaratarak yumuşatmaya çalışan; maşayı bulup parayı almayı telkin eden bir piyango kültürü." (95)

Özel televizyonlar bu piyango kültürünün yaygınlaşmasına yol açan etmenlerden biri oldular. TRT televizyonu da bu tutumu benimseme yoluna gitti.

Özel televizyonların en çok izlenen programlarından birisi "Talk Show" lardır. "Talk Show"lar düne kadar hiçbir şeyin konuşulmadığı bir ortamda " herşeyin konuşulabilir " olduğu iddiası ile ortaya çıkınca büyük bir izleyici kitlesini yakaladı.

Özel Televizyonlarda da yabancı kaynaklı programlar ön plandadır ve ABD yapımı diziler yayına egemendir. Ülkemizde TRT televizyonu ve özel televizyonlarda gösterilen ve ABD kaynaklı olan dizilerde izlenen öğeler .yaşama girmekte daha sonra bu öğelere uygun rol ve ilişkiler toplumsal formasyon içinde yer almaktadır. En sonunda da global hatları ile bir yaşam biçimi, hem özlenen hem de olabildiğince

(95) İsmail Cem, Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi (İstanbul: Cem Yayınevi, 1970), s. 389-390.

taklit edilen bir amaç durumuna gelmektedir(96).Batılı kaynakların da belirttiği gibi "Amerikan Yaşam Biçimi" her ABD kaynaklı yapıt ister istemez kullanılmaktadır(97).İzleyiciyi tek tek diziler değil, bir bütün olarak yıllar içinde binlerce dizi etkilemekte, izleyicide toplumsal çerçeve ve normlar kullanılarak sözkonusu olan yaşam biçimine özenme geliştirilmeye çalışılmaktadır.İnsan doğal yaşantısı içinde yakalanmaktadır.Dikkat çekici slogan ve parolalar kullanılmaktan kaçınılmaktadır. Buna karşılık bizi,gelenek ve gelenekler içinde yaşamın bütününden yakalamaya çalışmaktadır (98). Aynı zamanda dizilerdeki söylem türü, bütünleştirici bir etkiyi de beraberinde getirir. Bunun ötesinde bireylere yalnızca yönetenlere itaat değil, onları sevip benimsemek gibi nitelikler de aşılamaya , kimi kez gizli kimi kez de açık bir biçimde çalışır (99).

Tv dizi filmlerinin özellikle son yıllarda adına " docudrama " denilen yeni bir içerik ve biçimle sunulması dizilere olan ilgiyi daha da arttırmış bulunmaktadır.Bu diziler de,tarihle güncellik,gerçekle fantazyaya, enformasyonla

(96) Metin Kazancı,"Kitle İletişim Olayı ile Yığınların İdeolojik Yönlendirilmesi ve İki Örnek Üzerine Tartışmalar", AÜ.SBF.BYYO. 1981 Yıllığı-Ankara, 1982, s.432.

(97) Barlas Tolan, *Toplumbilimlerine Giriş* (Ankara: Kalite Matbaası, 1975, s.457.

(98) Aynı.

(99) Kazancı, *Ön.ver.*, s.432.

eğlence içiçe sokularak verilmekte, milyonlarca izleyici için yeni bir dolaylı yaşam deneme alanı oluşturulmaktadır (100).

"Kapalı Kapılar Ardında Washington", "Dallas", "Küçük Ev", "Kökler" gibi TRT tarafından yayınlanan diziler bu konuda akla gelen ilk örneklerdir.

Günümüzde Türk televizyonları ve tüm dünya ülke televizyonları kaynağı Amerika ve Latin Amerika olan diğer bir Tv program formatı ile karşı karşıya kalmış ve tutsağı olmuş durumdadır. "Soap Opera" olarak adlandırılan, Latin Amerika biçimine ise "Telenova" denilen ve bizim "Pembe Diziler" olarak tanıdığımız bu format ülkemizde de hiçbir programda görülmediği bir ölçüde izleme alışkanlığı yaratmıştır. İnsanlar gündelik yaşamlarını bu dizilerin yayın saatlerine göre ayarlar olmuştur.

(100) Lance Morrow, "The History-Devouring Machine", Horizon (July, 1978), s.18, Aktaran: Kazancı, Aynı, s.433.

II.1.1. TÜRK TELEVİZYON YAYINLARINDA SOAP OPERALAR

Ülkemizde televizyon kanalları daha çok gündüz saatlerini bu seriyallere ayırdılar. Bu bağlamda gündüz saatleri telenovelaların ve soap operaların çarpıştığı saatler haline geldi.

Türk Televizyon kanallarında yer alan soap opera ve telenovelalar 1994 Ocak ayı itibari ile yayın saatleri ve süreleri bakımından şöyledir:

<u>Seriya</u> lin <u>Yayınlandığı</u> <u>Kanal</u>	<u>Adı</u>	<u>Yayın Saati</u> <u>(Cumartesi-</u> <u>Pazar Hariç)</u>	<u>Türü</u>	<u>Yayın</u> <u>Süresi</u>
TRT 1 :	İhtiras	11 ³⁰ -12 ¹⁵	Telenovela	45 dk.
	Özel Bir Adam	13 ¹² -13 ³⁵	Telenovela	23 dk.
	Sen Benim Herşeyimsin	15 ¹⁰ -16 ⁰⁰	Telenovela	50 dk.
TRT 2 :	Sevgi Bağları	17 ³⁰ -17 ⁵⁵	Soap Opera	25 dk.
	Cennet Plajı	18 ¹⁰ -19 ⁰⁰	Soap Opera	50 dk.
TRT 3 :				
TRT GAP:	Her iki kanalda da seriyal yayını yer almamaktadır.			
HBB :	Stellina	13 ⁰⁵ -14 ⁰⁰	Telenovela	55 dk.
	Bellisima	16 ²⁵ -17 ¹⁵	Telenovela	50 dk.
	Benimle Dans Et	18 ³⁰ -19 ¹⁵	Telenovela	45 dk.
SHOW	Şans Oyunları	13 ¹⁰ -13 ⁵⁰	Soap Opera	40 dk.

<u>Seriyalin Yayınlandığı Kanal</u>	<u>Adı</u>	<u>Yayın Saati (Cumartesi- Pazar Hariç)</u>	<u>Türü</u>	<u>Yayın Süresi</u>
KANAL D :	Kördüğüm	11 ⁰⁰ -12 ⁰⁰	Telenovela	60 dk.
	Aşk Yüzlü Kadın	11 ³⁰ -14 ⁴⁵	Telenovela	75 dk.
TGRT :	Rosa	10 ¹⁰ -11 ⁰⁰	Telenovela	50 dk.
	Antonella	12 ⁰⁰ -12 ³⁰	Telenovela	30 dk.
STAR :	Dünya Döndükçe	11 ⁵⁰ -12 ³⁰	Soap Opera	40 dk.
	Gecenin Sırrı	12 ⁴⁰ -13 ⁰⁵	Soap Opera	25 dk.
	Yarınları Ararken	13 ⁰⁵ -13 ³⁰	Soap Opera	25 dk.
	Başka Bir Dünya	14 ³⁰ -14 ⁵⁵	Soap Opera	25 dk.
	Rituals	14 ⁵⁵ -15 ²⁰	Soap Opera	25 dk.
	Cesur ve Güzel	17 ¹⁰ -18 ⁰⁵	Soap Opera	55 dk.
	Aşk Rüzgarı	18 ⁰⁵ -18 ³⁰	Soap Opera	25 dk.
ATV :	Yalan Rüzgarı	18 ⁰⁰ -18 ⁴⁵	Soap Opera	45 dk.
KANAL 6 :	Bu kanalda seriyal yayını yoktur.			

Görüldüğü gibi TRT3, TRT GAP ve KANAL 6 dışındaki tüm kanallarda seriyal yayınları yer almaktadır. Star, gündüz yayın saatlerini saat 11⁵⁰'den başlayarak 18³⁰'a kadar 7 seriyalle doldurma yoluna gitmiştir. Bugün en çok seriyale yer veren kanal durumundadır.

BÖLÜM III

SOAP OPERALAR VE TELENODELALAR

Günümüzde televizyon drama çıktısının büyük çoğunluğunu diziler ve seriyaller oluşturur. Drama dizileri ve seriyaller televizyonun yapısal özelliğine en uygun biçimlerdir. Televizyon iletişimi kesintisiz bir deneyimdir. İşlev ve biçim olarak, bir programlama stratejisi geliştirilmiştir. Bu strateji içinde programlar birbirlerinden farklılaştırılmış olmakla birlikte, televizyonun genel mesajı içinde kesintisiz bir süreç olarak yayılmaktadır. Televizyon izleme programlamadaki bölüntülülüğe karşın bütünlüklü, kesintisiz bir deneyimdir. Dizi ve seriyaller de yapıları gereği Tv deneyiminin bu (kültürel açıdan belki de en önemli) özelliğine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla diğer kitle iletişim araçlarında bu anlatı formatlarından vazgeçilse de bunlar Tv'nin başat biçimleri olmayı sürdürecektir gibidirler. Diziler ve seriyaller yalnızca Tv deneyimlenme biçiminin özelliklerine uygun olmakla kalmazlar, fabrika tarzı çalışan TV endüstrisinin kitlesel üretim tekniğine de yapıları gereği uygun düşerler (101).

(101) Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak* (Ankara: Gündoğan yay., 1991), s.201.

Dizi kavramı, aynı ana karakterler, bazen sürekli bir mekan ortak paydasına dayanan ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütününe kapsar. Bu bütünü oluşturan bölümlerin herbiri küçük bir Tv oyunu ya da filmidirler ve kendi içlerinde eksiksiz bir bütün oluştururlar. Bu bölüm sona erdiğinde, o bölümün olaylar dizisini harekete geçiren sorunlar da çözülmüş olur. Yeni bölümler, herbir yeni olay örgüleri, sorunlar ve çözümlerle oluşturulur (102).

Seriyal ise bitimsizdir; aylarca, yıllarca sürer. Seriyali oluşturan tek tek bölümlerde kesintisiz bir öykü anlatılır ve her bölüm bu öykünün en heyecanlı yerinde kesilir. Seriyalin öyküsü her bölüm için en heyecanlı, en merak uyandırıcı noktaya sahip olmak durumundadır. Bu nedenle seriyallerin öyküleri, bir ana olay dizisinin yanısıra içiçe geçen çok sayıda yan olay dizilerinden oluşur (103).

Seriyaller ilk önce Amerika'da radyo yayınlarında daha sonra TV kanallarında yer almış ve "soap opera" olarak adlandırılmışlardır. Bu türe "soap opera" denilmesinin nedeni seriyallerin sponsörlüğünü yapan ve reklamlarını seriyaller içinde yayınlatan şirketlerin sabun veya deterjan

(102) Mutlu, Aynı, s.197.

(103) Aynı, s. 197-198.

gibi temizlik malzemeleri üreten şirketler olmalarıdır. Procter and Gamble, Colgate-Palmolive-Peet, Lever Brothers, General Mills ve American Home Products gibi şirketler bu türe isimlerini verdiler. Procter and Gamble şirketi yıllar boyunca en popüler seriyallerin birçoğuna yalnızca reklamını vermekle kalmamış, gündüz seriyallerinin çoğunu günümüzde finanse eden bir şirket konumuna gelmiştir (104).

Bu programların gündüz saatlerinde yayınlanması ve sponsörlüğünün kadınlara yönelik tüketim malları üreten firmalarca yapılması, hedef izleyici kitlesinin ev kadınları olduğunu ortaya koyuyor. Çünkü, ancak ev kadınları bir yandan ev işlerini yaparken, bir yandan radyoyu dinleyebilir. Ayrıca ailede temizlik gereçleri, kozmetik ve yiyecek ürünlerinde marka seçimini yapan kadınlar değil midir? İşte şirketlerin bu türe yönelimi bu yüzdendir .

Hedef kitle olarak ev kadınlarının seçilmesi bu türün biçim ve içeriğini de etkilemiştir, kuşkusuz. James Thurber, bu içeriği şöyle belirtir:

"Soap opera bir tür sandviçtir; tarifi oldukça basit bir sandviçtir. Kalın reklam dilimleri arasına oniki dakikalık eşit miktarda kadınların acı, ızdırap çekişleri sürülür; buna soylu bir

(104) Mary B. Casata, "The Soap Opera" TV Genres: A Handbook And Reference Guide, Brian Rose (der) (Connecticut, Greenwood Press, 1985), s.134.

görünüm verilir ; üzerine gözyaşları serpilir, org müziğiyle tatlandırılır; bol sunucu sosuyla kaplanır ve haftada beş kez servis yapılır" (105).

Soap opera, Amerika'da ilk defa radyo yayıncılığı içinde yer alan ticari bir türdür. Televizyonun bu formatı radyodan aldığı söylenebilir. 1920'lerden 1960'lara kadar soap operalar, Amerika'da radyo yayın hayatında yaklaşık 40 yıl varlığını sürdürmüşlerdir. 1930'lar ve 1940'lar radyo soap operalarının en güçlü olduğu yıllardır. 1950'li yıllarda soap operaların televizyonda da yer alması, radyoda reklam ve dinleyici kaybetmelerine yol açmıştır (106).

İlk "soap opera" olarak kabul gören " Amos ve Andy " adı ile yayınlanan günlük dramadır. 40 milyona ulaşan bir dinleyici sayısına sahipti. Seriyal formatı drama biçimiyle birlikte kullanıldı. Aile ve romantizm konuları işlenerek büyük bir izleyici kitlesinde bağımlılık yaratmayı başardı. 1930'lu yılların sonuna doğru soap operaların karlı bir iş olduğu ortaya çıkınca, Colgate Palmolive Peet ve Procter and Gamble gibi şirketler bu seriyalleri destekler oldu (107).

(105) Aktaran: Mutlu, ön.ver., s.293.

(106) Suzanne Pingree ve Margaret Thomson, "The Family in Daytime Serials" Television and The American Family, Jennings Bryant (der.) (Hillsdale; New Jersey, 1990), s.32.

(107) Aynı.

1930'lu yıllarda seriyaller hem gece hem gündüz yayınlanmaktaydı. Özellikle 1940 yılı, radyo soap operalarının altın yılı oldu. Günde 64 adet soap opera yayını vardı (108).

1950'li yıllara gelindiğinde televizyon artık kendini kabul ettirmiş, izleyicileri ve yapımcı firmaları kendine bağlamayı başarmıştır. Bu durum radyo soap operalarının yayınına etkilemiş ve sayıların azalmasına yolaçmıştır. Hiçbir seriyal birkaç yıldan fazla yayında kalamamıştır (109).

1955 yılından başlayarak soap operaların radyodaki hayatları kapanmaya başlamıştır. 1959 - 1960 yıllarında ABC bütün soap operaları yayından kaldırmış, NBC " True Story " adlı seriyalin dışında hepsini, CBS ise yedi seriyalin dışında diğerlerinin yayınına son vermiştir. 1960-1961 yılları radyodaki soap operaların yayınlarının kalktığı yıllardır (110).

Radyoda soap operalar üzerine yapılan bir araştırmada Raymond Stedman, en çok işlenen konuların "yalnız kadın, evlilik problemleri ve aile öyküleri" olduğunu saptamıştır. En çok tutulana ise yalnız kadın üzerine olanıdır. Oysa te-

(108) Aynı.

(109) Cassata, Ön.ver., s.133.

(110) Muriel G.Cantor ve Suzanne Pingree, The Soap Opera, (Beverly Hills CA., Sage Publications, 1983), s.40.

levizyona bu tema taşınmamış,daha çok farklı cinsiyetler ve aile üyeleri arasında karşılıklı ilişkiler işlenmiştir.Düşmanca bir dünyada yalnız bir kadının mücadelesi yerine, iki veya üç ailenin etrafında yapılanan aile öyküleri ele alınıp işlenmiştir (111).

Savaş yıllarında radyo soap operaları " savaş ve romantizm" üzerine yoğunlaşarak varlıklarını sürdürdüler.Eşleri ve çocuklarını savaşta yitiren kadınların yaşam mücadelesi ya da savaşta kaybolan kocanın ortaya çıkışı gibi temalar ağırlıklı işlendi. Ancak hiçbirinde, izleyiciye savaşta harcanan bazı çabalarda etkin bir görev alması gerektiği gibi mesajlara yer verilmiyordu.Bu seriyaller uzun süreli olamadı (112).

En uzun süreli yayında kalan soap opera " Guiding Light" dır. Guiding Light,radyoda yayınlanmaya 1937 yılında başlamış, 1956 yılında televizyonu fethetmiştir.Konu ve karakterlerde değişikliğe rağmen televizyonda yayın hayatı en uzun olanıdır. Yaratıcısı Irna Philips'dir.Felsefesini şöyle ortaya koymuştur :

(111) Aynı, s.21.

(112) George A Willey, "The Soap Operas and The War" Lichty ve Topping (der.), A Source Book on the History of Radio and Tv (USA, 1975), s. 380.

"Dramın temelinde sürekli bir çatışma-anlaşmazlık vardır.İnsanın kendisiyle mücadelesi,insanın bir başkasıyla mücadelesi.Fakat bu ilişkiler ,ilgi çekici olmak için kötü olmak zorunda değildir. Ben gerçeklere dönmek istiyorum örneğin ölümün veya önemli bir hastalığın aile üyeleri arasında yakınlaşmayı sağladığını, aslında onların birbirine ne kadar bağlı olduklarını veriyoruz." (113)

Soap opera türü radyodan televizyona taşındı , başarıya ulaştı.1947 yılında televizyonda yayınlanan ilk düzenli seriyal olarak kabul gören "A Woman To Remember"adlı yapımdır.Bu seriyali "The First Hundred Years", "Miss Susan", "The Egg and I","Search For Tomorrow" gibi seriyaller izlemiştir (114).

Soap Operalar,1933 yılından itibaren A.B.D. yayıncılığının günlük bir parçası olmuştur.ABC,NBC,CBS gibi Amerika'da 600'e yakın istasyona ulaşabilen televizyon kuruluşları, bugün de izleyicileri öğleden sonraları ekran başında tutabilmek için seriyalleri yayınlamaya devam etmektedirler (115). Soap Operalar başladığı günden itibaren yayın saatlerini arttırarak varlıklarını sürdürmektedirler. Nitekim

(113) Robert C.Allen,"The Guiding Light Soap Operas As Economic Product and Cultural Document" John E' Connor (der) American History/American Television:Interpreting The Video Past (Frederick Ungar Pupliching Co.,New York,1983), s.309.

(114) Cantor ve Pingree, Ön.ver., s. 48.

(115) Aynı, s.19.

Natan Katzman bu alandaki çalışmasında, 1952 ve 1970 yılları arasında yayın süresinin günde 60 dakikadan toplam 510 dakikaya (8,5 saat) yükseldiğini, 1970 ve 1980 arası dönemde de bu yükselişin devam ettiğini belirtmiş, 1981 yılı itibari ile de soap operaların güne düşen toplam yayın süresinin 660 dakikaya (11 saat) ulaştığını saptamıştır (116).

Soap opera kökeni Amerika olmakla birlikte, İngiltere'den başka, diğer ülkelerde de televizyon dramasının önemli bir türü olmuştur. Değişik ülkelerdeki soap operaların yayın dönem ve süreleriyle ele aldıkları konular bakımından farklılıklar görülmekle birlikte, popülaritelerinde pek fark yoktur. Örneğin ; İngiltere'de 1983 yılının en çok izlenen programları listesinde ilk sekiz sırayı İngiliz soap operası "Coronation Street" in sekiz bölümü almıştır. Yirmi programlık liste içinde geri kalan yedi sırayı diğer bir İngiliz soap operası "Crossroads" tutmaktadır (117).

Soap operaların Latin Amerika'da aldığı biçim ise "Telenovela" olarak adlandırılmaktadır. Uluslararası program pazarı Soap Operaların ardından 1960 yıllarının başından itibaren Brezilya, Meksika, Venezuela ve Porto Riko, bu türün

(116) Allen, Ön.ver. (1983), s.311.

(117) David Self, Television Drama: An Introduction, Mcmillan Education Ltd., Hampshire, 1984, s.32, Aktaran: Mutlu, Ön.ver., s.292.

Üretim ve ihracat merkezi olmuştur (118).Telenovelaların en fazla yankı uyandıranları Globo stüdyolarında çekilen ve Globo şebekelerinde yayınlananlardır. Bu şebeke, A.B.D.'nin 3 şebekesinden sonra (NBC,ABC,CBS) dünya şebeke sıralamasında 4.sırayı almaktadır (119).

Telenovelalar yalnızca en gözde izleyiciyle buluşma saati olan 20:00 kuşağını işgal etmekle kalmayıp , saat 17:00'de başlayıp ençok izlenen yayın kuşağının sonrasına kadar sarmaktadır. Bu ulusal rnler Amerikan ürünlerini başarılarından etmektedir (120). TV Globo,Novela olarak adlandırılan, duygusal Latin Amerika öykülerinden yapılan çok bölümlü dizilerini A.B.D,Federal Almanya, İngiltere, İtalya gibi batı lkeleri, Japonya gibi Tv pazarında yeri olan ülkeler ve Afrika lkeleri olmak üzere 93 ülkeye satmaktadır (121). " Kle Isaura" adıyla TRT televizyonunda oynayan dizi ile TV Globo Türkiye'ye de girmiştir. Günümüzde televizyon kanalları bir yenilik getirme yerine bu alanda rekabet etmeye çalışmaktadırlar. Artık Tv'nin en popüler program türü (Amerika - Soap Opera, Brezilya - Telenovela) genel adıyla

(118) Jean-Marie Charon " Telenovela" **Medya Dünyası** , Türkçesi:Oya Tatlıpınar (İstanbul:İletişim yay.,1992),s.57.

(119) Hıfzı Topuz, **Uluslararası İletişim** (Eskişehir: A.. A..F., 1984), s.106.

(120) Charon, n.ver., s. 57.

(121) Cankaya, n.ver., s.103.

seriyaller olmuştur. Çoğunluğu küçük aile dünyasını, sonsuza değin tekrarlanan çatışmaları, izleyicilerin kimlik tespiti için mükemmel aracı olduğu tutkulu bir dünyayı sahneleyen bu tür, büyük bir izleyici kitlesini kendisine bağlamayı başarmıştır. Nitekim yayının kesilmesi, yayından kaldırılması, yayın saatlerinin değiştirilmesi büyük tepkilere yol açmaktadır. Allen'in bu konuda yaptığı bir saptama oldukça ilgi çekicidir. Bir St. Louis Tv istasyonu, Associated Press'e, Papa II. John Paul Roma'da 1980 Mayıs'ında vurulduğu zaman yayını kesip haberi duyurduğu için izleyicilerinin öfkelenildiğini, yüzlerce telefon aldıklarını ve " Amerika'lı bile olmayan " bir yabancı yüzünden yayını kesmelerinin doğru olmadığını bildirdiklerini belirtmiştir (122).

Kuşkusuz izleyiciyi seriyale bağlamanın gizi, insanların meraklarını uyandıracak bir sorunun çözümünü her bölümden sonraki bölüme aktarmada yatmaktadır. Böylelikle izleyicinin bir sonraki bölüme katılmasını sağlama alma tekniği olan, izleyiciye "kanca atma" ilkesi seriyallerin anlatı yapılarının özünü oluşturur (123).

İnsanın anlatacaklarını zamana yayarak öykülemesi, kitle iletişim araçlarından önce de bilinirdi. Anlatılana

(122) Allen, ön.ver., s. 310.

(123) Mutlu, ön.ver., s. 198.

duyulan ilgiyi üstelik yeğınleştirerek sürdürmenin yoludur bu.Eskinin öykü anlatıcıları da bu yolu kullanırlardı.Günümüzde de örneğin, çocuğumuzdan yemek yemesi ya da uyuması gibi bir ödün koparmak için, masalı en heyecanlı yerinde kesip devamını taleplerimiz yerine geldikten sonraya ertlediğimiz olmuyor mu? İşte,yüzyüze iletişimde kullandığımız anlatının bölümler halinde kurgulanması,modern kitle iletişimine de uygun düşmüş ve bu ortamın başat biçimi olmuştur. Konumuz seriyaller bu biçimin örnekleridir.



III.1. SERİYALLERİN KÖKENİ

Seriyal format onsekizinci yüzyıl sonları ve ondokuzuncu yüzyıl boyunca özellikle gazete ve dergilerde yer alan romanlar ile yaygınlık kazandı.

19.yüzyıl başlarında kitlesel-kültürel dağılım konusunda başlıca iki önemli gelişme vardı. İlki hızlı çalışan rotatiflerin devreye girmesi. İkincisi ilk ucuz gazetelerin pazara çıkmaya hazırlanmasıdır. İşte bu dönemde seriyal romanlar görülmeye başlar.

1836'da Emile de Girardin, Fransa'da gazeteyi gerçek bir kitle iletişim aracı haline getirme çabasıındadır. Abone fiyatı çok düşük ilk gazeteyi çıkarma düşüncesindedir. Böylece çok ucuz gazeteler pazara sürülecektir. Ancak okuyucuya sürekli bir yapı kazandırmanın yolu araştırılmaktadır. Gazetenin fiyatını düşürmek çözüm değildi. Gazetenin yaşayabilmesi için büyük ve sürekli bir okuyucu kitlesine sahip olmak gerekirdi. Yani okuyucu bugünden yarınki gazeteyi beklemeliydi. İşte 19.yüzyılın toplumsal gelişmesi gazeteciye iki öğe getirmiştir: Küçük ilanlar ve seriyal romanlar. Bir anlamda gerçeği ve düşseli. Küçük ilanlar toplumsal gerçeği vermektedir. Kapitalizm gelişmekte, buna koşut olarak iş ilanları artmaktadır. Ve bu gerçek evrende toplumun her kesiminden insan, beklentisine uygun ilanı bulmaktadır. Diğer

yanda düşsel planda beklentilerine yanıtı da seriyal roman-
da bulurken gazetelerde baskı sayısını arttırmaktadır. Alan
memnun , satan memnundur. Seriyal romanın iki önemli ismi
Balzac ve Eugune Sue bu dönemlerde ortaya çıkar. En çok tu-
tutulan yazar Eugune Sue'dur. Constitutionnel gazetesine ge-
lişiyle baskı sayısı aniden 3 binden 40 bine çıkar. 1848
devrimine giden yıllarda Eugune Sue en önemli iki dizisini
yayımlar: 1842-1843'de " Paris'in Esrarı " ve 1844 -1845'de
" Göçebe Yahudi (Jurf Errant) ". Bu gelişmeyle 1836 -1846
yılları arasında Fransa'da gazete okuyucu sayısı 70 binden
200 bine çıkar (124).

Bu dönemde bu roman böyle bir başarıya nasıl ulaştı?

(124) Ertuğrul Özkök, **Sanat-İletişim-İktidar** (Ankara:
Tan yay., Mart 1982), s.117-118.

III.2. SERİYALLERİN BAŞARISI VE TOPLUMSAL KOŞULLAR

Seriyallere bu başarıyı sağlayan, bu türün yeni oluşu ve seçilen konular * denilebilir. Ancak bu başarı "eski" orta sınıfların "yeni" orta sınıflara dönüşmesiyle açıklanabilir.

Bu dönem; bağımsız çiftçi, zanaatkar ve esnaf sayısı azalırken teknisyen, memur ve hizmet sektörü denilen kesimde çalışanların sayısının arttığı dönemdir. Ücretli emek sözde mesleklere kitlesel bir çapta girdi. Bu toplumsal dönüşümler milyonlarca yeni insanın katılmış olduğu çalışmanın kapitalist örgütlenişinin geniş çapta yayılması demektir. İşte bu insanlar arasında bu tür yayınlar için büyük bir pazar oluşmuştur (125).

(125) Ernest Mandel, *Hoş Cinayet (Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi)*, Türkçesi: N.Saraçoğlu (İstanbul:Yazın yay., 1.Basım, Nisan 1985), s.89.

* Eugene Sue'nun romanları halk kesimini belli bir gerçeklikle yansıtır. Özellikle Paris Proletaryasının lümpen kesimi geniş yer bulur. Ama lümpen proletarya tek başına müşteri çekmez. Söylencelerdeki geleneksel kişiler ve olaylar rahatlatıcı bir biçimde serpiştirilir bu Paris yaşamına Mutsuz fahişenin yardımına koşan yakışıklı zengin, kılık değiştirerek kötülerini cezalandıran zengin adam bu dizilerin kahramanlarıdır. (Özkök, ön.ver., s.118.)

Çiftçiliğin çöküşü, kırlardan büyük göç,metropoliten kentlerin (19.yy. ortalarından çok daha hızlı bir biçimde 20.yy. ortalarında) büyüyerek içiçe girmeleri, ev ile iş arasında uzayan mesafe, havanın pislik ve gürültüyle giderek kirlenmesi, rutin bir çalışma,sistemin getirdiği sinir gerginliğinin artması; işte tüm bunlar kafayı başka bir şeyle yorma yönünden güçlü bir ihtiyaç yarattı. Bu ihtiyaç sigara ve alkolle,sinemayla, popüler romanla,daha sonraları benzer bir işlev ve içeriği olan radyo ve televizyon ile giderildi ve halen gideriliyor (126).

İşte çalışmamızın konusu olan "soap operalar" böyle bir ihtiyacı karşılar. Marx'ın özgün formülasyonunun gerçek anlamında "soap operalar", " yeni " orta sınıfların afyonu haline gelir.

III.3. SOAP OPERA TÜRÜ VE BU TÜRDEKİ DEĞİŞİMLER

" Soap Opera" türü, Ünsal Oskay'ın deyişiyle, modern döneme geçişten itibaren orta sınıfın kültür hayatındaki "yükselmesiyle" birlikte yaygınlaşan bir türdür.Orta sınıf, içinde yaşadığı toplumsal sistemle özdeşleşmesinde elde ettiklerinden çok elde etmeyi ümit ettiklerinin etkisi altındadır.Toplumdaki yerini koruyabilmesi için,modern toplumlar rasyonelleştikçe, daha çok çalışması, daha çok kıskanması, daha çok doyumsuzlaşması, daha çok düş kırıklığına uğraması zorunlu olan sınıftır.1900'lerin öncesinde Viktoryen dönemde "çok çalışan" orta sınıf üyeleri toplumda bireysel çabaları ile bir yerlere gelebiliyordu. Ancak bunun için küçük burjuvaların yaşamayı unutturcasına çalışması gerekiyordu.Yükselme dönemi burjuvazisinin etik anlayışı, günün birinde toplumda daha iyi bir yerlere gelme umuduyla katlanılan,geçici olacağı varsayılan bir " doyumların ertelenmesi " ile bir yerlere gelme çabasını meşrulaştırıyordu.Doyumların ertelenmesi çok uzun sürdüğünden "başarı" uğruna orta sınıfın bu çalışkan kesimlerindeki insanlar ruhen yıpranıyorlardı. İşte bu dönem,Jules Verne'nin romanlarına da yansdı.Romanlardaki dünyayı fethetmek için çıkan insanlar;yükselme hırsıyla dolu burjuva mühendisler,bilim adamları ve bu nedenle içlerindeki "insan yanları" nı baskı altına almış, " ruhunu şeytana

satmış" acımasız insanlardı (127).

Ticaretin ve sanayinin, banka sermayesinin denetimi altına girdiği 1860'larda hayatın örgünleşme biçimi başlamış, 1900'lerde, 1920'lerde sermayenin örgütlenmesindeki üretim süreçlerindeki istihdamı, bilgi üretimi, meta tüketimi yoğun biçimde sosyalleşmiş; ekonomide de, kültürel alanda da "kişi"nin hayatla bir "birey" olarak etkileşimde bulunabilmesi olanaksızlaşmıştır. Orta sınıf üyeleri hayatın bu değişimlerini 1940 ve 1950'lerde hissetmeye başlamıştır (128).

1900'lerde Leo Lowenthal'ın Amerikan orta sınıfı üzerine yaptığı bir incelemede, bu ailelere giren popüler dergilerde sunulan ve öyle Amerikalı olmaları istenen portreler; müzisyen, bilim adamı, devlet adamı, besteciler gibi, gerçekten kendi kişisel çabaları ile zenginleşmiş kişiler olduğu ortaya konmuştur. Aynı dergilerin 1940'larda "ideal Amerikan insanı" olarak sunduğu portrelerinse önceleri kimse'nin tanımadığı bir şarkıcı iken, bir gece kulübünde rastladığı plakçı tarafından "keşfedilen" bir popüler müzik sanatçısı, sıradan bir fahişe iken rastlantılarla Hollywood

(127) Ünsal Oskay, "Soap Opera" Türünde Değişmeler Ve Latin Amerika TV Dizileri" Dosya, Beyazperde (Aralık 1989), s. 2.

(128) Aynı, s.3.

yıldızı olmuş insandır.Yani "olunması gereken zamanda olunması gereken yerde olmayı bilen, şanslı, kaderli, insanlardır" (129).

1950'lerden itibaren orta sınıfın üyelerinin bakkallıktan mağazacılığa,imalatçılıktan fabrikatörlüğe,fakir çocuğu iken devlet memurluğuna, politikacılığa,devlet adamlığına geçebilme yolları tıkanmaya başladı. 20.yüzyılda kapitalizm rasyonelleştikçe,çalışanın toplumda biryerlere gelebildiği realite alt üst oldu, orta sınıfın somut koşulları değişti. Sermayenin kendini yeniden üretmesi, bilgi üretimi kurumsallaştı.Toplumsal sistemin denetimi altına girdi.

Artık toplumdaki başarının açıklanması irrasyonelleşmiştir. Çünkü orta sınıfın düşlerini geçerli kılan toplumsal hayatın maddi koşulları değişmişti. Orta sınıfın düşlerinin maddi zemini bitmiş ama bu sınıfın düş görme zorunluluğu bitmemiştir. Düşler artık irrasyonel açıklamalar sayesinde sürebilmektedir. Toplumsal sistemin ussallığı, inandırıcılığı orta sınıf için de bitmiştir. Oskay'ın deyişiyle; sisteme inanma, sistemle uyuşum içinde kalabilmek için, yaşanan toplumsal hayata irrasyonel bir semantik içinde bakmak;realite yitirimiyle yoğunlaşmış aldanımların müptelası olmak gerekmiştir.İşte "soap opera" bu gereksinmesi-

nin yaygınlaştırdığı bir türdür (130).

Soap Operalar bugün de, orta sınıfın üyelerine, yaşanan hayatı bu hayatın yarattığı sorunların, acıların, onur kırıcı yaşam deneyimlerinin nedenlerini, insan ilişkilerinden, toplumsal yapıdan soyutlayıp uzaklaştırarak; insan sorunlarını kişisel kusurlarla, kişisel yetersizliklerle, kişisel şanssızlıklarla ya da toplumdaki " farklılıklarını sürdüren etnik ya da kültürel azınlıklarla " açıklayarak benimsetmeyi sürdürmektedir. Orta sınıfın "soap operalarındaki" bu hayatı açıklama tarzındaki irrasyonelliği kabullenmesi ise, somut toplumsal koşullarını algılamaktansa, yaşanan günü aldanım içinde yaşama eğilimindedir.

III.4. SOAP OPERALARIN METİNSEL VE ANLATISAL ÖZELLİKLERİ

Soap operalar, televizyonun diğer anlatım biçimleri arasında en ayırteıcı olan,seriyal formatı örneğidir.Seriyal bitimsizdir,aylarca,yıllarca devam eder,"Yalan Rüzgarı" örneğinde olduğu gibi. Seriyali oluşturan tek tek bölümlerde kesintisiz bir öykü anlatılır ve her bölüm bu öykünün en heyecanlı yerinde kesilir. Böylelikle seriyalin öyküsü her bölüm için en heyecanlı, en merak uyandırıcı noktaya sahip olmak durumundadır. Bu nedenle seriyallerin öyküleri içiçe geçen çok sayıda olay dizisinden oluşur. Zaman zaman bu olaylardan biri, ana olay dizisi durumuna getirilerek bu şekilde diziye süreklilik kazandırılmaya çalışılır. Bazen ön plandaki olayın gözardı edilerek bir başka olayın gündeme getirildiği görülmektedir. Seriyallerde anlatılan bir öykünün bir başka öykünün devreye girdirilmesiyle kesintiye uğratılması, neden-sonuç ilişkisine dayanarak gerçekleştirilmez.Bir seriyalin bu bölümünde anlatılan ve kesintiye uğratılan öykülerin birbirleriyle ilişkilerinin ve bağlantılarının olması gerekmez.Yine bir öykünün bir başka öykü ya da reklam tarafından kesintiye uğratılması,hiçbir zaman bu öykünün sona ermesini ve öykünün çözüme kavuşturulmasını sağlamaya yönelik değildir.(Seriyal anlatısının bir başka öykü ya da reklamlar tarafından bu şekilde kesintiye uğratılması tüm seriyallere anlatının/ öykünün uzatılması, öykünün sona ermesini önlemesi açısından önemli bir yöntemdir). Seriyal-

lerin bir bölümünde birden fazla öykü anlatılabilir fakat anlatılan öyküler o bölümün sonunda bitmez.

İşte; soap operaların çok sayıda olay dizili anlatı yapısı, bu türün çekiciliğini arttıran bir etmendir. Ayrıca soap opera anlatısının; bazen sürekli olarak ön plana çıkarılan bazen ikinci plana atılan,hatta kimi zaman uzunca bir süre gündemden uzaklaştırılan,küçük değişik olay birimlerine bölünmesi, izleyiciye anlatıyı monte etme görevi yükler. Çok sayıda farklı öykü aynı zamanda geliştiği için,bölümler arasındaki bağlantıyı kurmak ve aksiyonu anlamlı kılmak çoğunlukla izleyiciye düşmektedir (131). Kısacası;soap operalar normal bir sona karşı koyan bir türdür. Yayından kaldırılırsalar bile geride çözüme ulaşmamış bir sürü olay vardır.

Seriyal anlatısının en önemli özelliği, kırılmalara, kesintilere ve tehlikelere açık bir şekilde sürdürülmesidir. Soap operaların olay örgüsünün geliştirilmesinde "belirsizlik" ilgiyi canlı tutmada başvurulan önemli bir öğedir. İzleyiciye karakterlerin geçmişi tümüyle sergilenmez. Olay örgüsünün hiç umulmadık bir zamanında, karakterin geçmişine yönelik bir olay ortaya konduğunda izleyicideki merak sü-

(131) Brian G.Rose., "Thickening the Plot" Journal of Communication, 29(4),Autumn 1979, s.83, Aktaran: Mutlu, Ön. ver., s.313.

rekli kılınmış olur. Seriyale olan ilginin düştüğünün saptandığı durumlarda , senaristler yeni bir karakter ortaya koyarak ilgiyi tekrar sağlama yoluna giderler. Bu yüzden özellikle kişilerin eski eş veya sevgilileri, bu ilişkilerinden olmuş çocukları, kendi ailelerinden kardeş, anne, baba gibi akrabaları ortaya çıkarılır veya eski bir karakterin ölümüyle yepyeni bir olay örgüsü ve ilişkiler sergilenmeye başlatılır. Olay örgüsü genellikle şu konular etrafında geliştirilir (132):

1.Aşk: Genellikle engellerle dolu bir aşk öyküsüdür. Mutluluğa erişen çift yok denecek kadar azdır. En çok kullanılan soap opera öyküsü budur. Oldukça karışık bir biçimde sergilenir. Örneğin "General Hospital"da, Diana Phil'i sever oysa Phil Jessie'yi sevmektedir, Jessie ise Peter'le evlidir ki Peter Diana'ya evlenme teklif etmiştir. Bu arada Diana Rich'ten hoşlanmaktadır oysa Rich, Monica'ya aşıktır ve ne yazık ki Monica Jeff'le evlidir. Nihayet Jeff Diana'dan etkilenmektedir.

2.Ölüm:Eğer bir karakter önüne çıkan engelleri aşmayı başarmış ve mutlu sona yaklaşmışsa bu kez tedavisi olmayan bir hastalığa yakalanabilir veya bir kazada ölebilir.

(132) Charles Dery, " Television Soap Opera: Incast, Bigamy and Fatal Disease" American Television Genres, Stuart M.Kominsky and Jeffrey H.Makan (USA, 1985), s.101-104.

3.Kişisel öfkeler bir cinayete veya bir felakete dönüştürülebilir.

4.Karakterler hafıza kaybına uğrayabilirler.

5.Akıl hastası bir katil ortaya çıkabilir.

6.Şizofrenik bir karakter ortaya konabilir. Örneğin "One Life to Live" adlı seriyalde Kathy Craig ile Vicki Riley adlı karakterlerin çift kişilik taşımaları seriyale ilginç boyutlar getirmekteydi.

7.Romeo ve Juliet Hikayesi: Değişik sınıf ve kültürlerden kişilerin içinden çıkılmaz aşk öyküleri de çok sık işlenen konulardandır.

8.İstmeden iki kişiyle evlilik : Karakterler kendi dışlarından kaynaklanan bazı sebeplerden dolayı,daha önceki evliliklerinin yasal olarak devam ettiğini öğrenir.

9.Kariyer gelişmeleri:

Seriyallerdeki öykü olayları karakterlerin kişisel yaşamları çevresinde gelişmektedir. Bu durum görüldüğü gibi genellikle aşk ilişkilerinin,nişan,doğum,boşanma, ölüm gibi rituellerin anlatılması biçiminde kendini göstermektedir. Toplumsal sorunlar da ele alınmaktadır ama anlatıdaki karakterlerin kişisel bakış açılarından yola çıkılarak yansıtıldığından insanın özgürleşme sürecine herhangi bir katkı getirmemektedir.

Bir seriyalde metinden alınan haz, öykü olaylarında nelerin anlatıldığından değil, öykü olaylarının nasıl anla-

tıldığından ve nasıl yapılandığından kaynaklanmaktadır. İzleyiciler için önemli olan öykü olaylarının neden olabileceği etkiler, tepkilerdir.

John Fiske;seriyallerdeki öykü olaylarının "...metni kapatmak, sona erdirecek şekilde gelişmek yerine , metinde yeni ve karmaşık öykülerin üretilmesine" yol açacak biçimde geliştiğini belirtir (133).

Kaplan'a göre, melodramik bir anlatım biçiminin ve "episodic" anlatının kullanılması (yani her bölümde birden fazla öykünün anlatılması ve bu farklı öyküler arasında öykülerin girmesine rağmen birbirine geçişlerin olması) seriyallerde "catharsis"i (izleyicilerin oyuncularla ve öyküyle özdeşleşmesini) olanaksız hale getirmektedir. Seriyallerin farklı öyküler anlatması,sürgit bir zaman anlayışı ve sahne düzenlemesi "catharsis"i imkansız kılmaktadır (134). Bu nedenle seriyal anlatısı Russel'in belirttiği gibi "...doğrudan bilinçaltına, insanın imgelem (hayal) dünyasına, antropolojik mite ve cinsel arzuya seslenebilmektedir" (135).

Seriyallerdeki anlatının karmaşıklılaşarak ve yeni bo-

(133) John Fiske ve John Hartley,Reading Television, (Londra: Methuen, 1987), s.184.

(134) Kaplan, Ön.ver., s.63.

(135) David Russell, "Television Drama:A World Inaction" Sight and Sound, vol. 59, no:3, (Yaz-1990) s.174-180. Aktaran: Kaplan, Aynı.

yutlar kazanarak gelişmesi,seriyallerdeki karakterlerin kişisel, abartılı ve duygusal davranışlarına bağlanabilir. Bu davranış ve duygular,bu seriyallerdeki topluluğun karakterleri, hatta aynı ailedeki kişiler arasında gerilimler, sürtüşmeler,anlatılarda tehditler ve kırılmalar yaratmaktadır.

Örneğin; "Yalan Rüzgarı" nda, Victor Newman ile Jack Abbott arasında, Katherina Chancellers ile Jill Abbott arasında ya da Nina ile Jill arasında devamlı çatışmalar, tartışmalar ve sürtüşmeler sergilenmektedir.İşte" Yalan Rüzgarı"nın da diğerleri gibi anlatısının en önemli özelliğinden biri bu çatışmalar, sürtüşmelerdir.

Soap operalarda; izlenirliği sürekli kılmanın bir yöntemi de,tek bir bölüm süresince izleyicinin zaten bildiği şeyleri yinelemek ve aynı biçimde seriyali hergün takip edemeyen izleyiciler için, önceki bölümlerde olan olayların anımsatılmasının yapılmasıdır (136).İzleyici olay dizilerinin ana öğelerini baştan bilmektedir. Bu ana öğeler karakterlerin bilmediği gizlerdir ve izleyici karakterlerin kendileriyle ilgili bu gizleri öğrendiği andaki tepkisini merakla beklemektedir.İşte,soap operaların anlatı yapısındaki bir çekiciliği de budur. Çünkü izleyici;karakterlerin yaşam

çizgisini yönlendiren bilgilerden çok sahip olmanın sağladığı egemenlik duygusuyla bu dizilere yönelir.

Soap operalarda gülmeceye yer verilmez.Çünkü gülmece duygusu herşeyi sorgular. Karakterlerin aksiyonları,dolayısıyla da güdülenimleri, tek boyutlu olan bir dünyada bu tek boyutluluğun sorgulanması,anlatının yapısal birliğini bozacaktır. Bu özellik de izleyicilerin karakterleri daha gerçekçi görmelerine yol açabilmektedir (137).

Sonuç olarak, soap operaların dramatik bir anlatı formatı olduğunu söyleyebiliriz. Mutlu'nun deyişiyle, "soap operalar " çoğu dramatik anlatının yaşamda sıradan olmayan anları seçerek ve bu anları kurgulayarak gelişen yapısının yerine, gerçeğe daha yakın zaman içinde -ve bunun getirdiği zorunlulukla- karakterlere çok sayıda olayı yaşatarak gelişen bir yapıya sahiptirler. Gerçekte bu olaylar,sıradan insanların yaşadığı ama daha çok yaşayabileceği olaylardır ; evlilik, hastalık,sakatlık, ölüm,öldürülme,intihar gibi..." (138).

(137) Mutlu, Ön.ver., s. 309-310.

(138) Aynı, s. 307.

III.4.1. SOAP OPERALARDA ZAMAN KULLANIMI

Fiske, soap operalarda kullanılan anlatı zamanını " gerçek zamana metaforik düzlemde eşdeğerdir " diyerek betimler (139). İzleyici, soap operalardaki anlatının geçmişini, şimdisini ve geleceğini yaşamaktadır. Zaman gerçek zamana çok yakın bir şekilde akmaktadır. Bu, sürekli izleyicinin ev işi, alışveriş ve diğer işlerine ayırdığı zamanda seriyaldeki olaylardan geri kalmamasını da sağlamaktadır.

Soap operalarda " zaman " bazı durumlarda öyle yavaş akar ki, gerçek yaşamda olduğu zamanı aşabilir. Örneğin hamilelik gerçekte 9 ay sürmektedir ama bazı operalarda bu durumun bir yıldan fazla sürdüğü görülmüştür (140).

Seriyallerde, gelecek zaman duygusu önemlidir. İzleyici, bir sonraki bölümde anlatılacak öykü olaylarını bir noktaya kadar da olsa tahmin edebilmektedir. Seriyallerin çok karakterli yapısı ve birden fazla öykünün anlatımı, seriyallerde kullanılan zamanın, sürgit devam etmesini sağlamaktadır. İşte; bu kırılmayan ve seriyalin televizyonda gösterilmediği zamanlarda da devam eden böylesi zamansal yapı-

(139) John Fiske, *Television Culture* (Londra:Methuen 1987), s.145, Aktaran: Kaplan, Ön.ver., s.54.

(140) Dery, Ön.ver., s.90.

sı, seriyallerde anlatılan öykülerin hiçbir şekilde bütünüyle sona ermemesine neden olmaktadır (141).

Soap operalarda zamanın neredeyse bitimsiz olması;bu anlatı yapısı içinde doğumların,evliliklerin,hastalıkların,boşanmaların, hukuk davalarının,sadakatsizliklerin ve yenisinden uzlaşmaların v.b. karmaşık bir biçimde birbirine önemli olmasını getirmiştir. Başka hiçbir televizyon türünde,insan yaşamının böylesine zengin bir görüntüsünü göremeyiz.

Soap operalarda zamanın gerçek zamana oldukça yakın seyretmesi,karakterlerin gelişimine bol zaman sağlayan ağır bir anlatı yapısını getirmektedir. Karakterler yaşlanır,evlenir, çoluk çocuk sahibi olurlar bazen de ölürler. İşte bu anlatı yapısı, soap operaların gerçek gibi görünmesinin temel nedenidir.

III.4.2. KARAKTERLER

Soap operalar en çok karaktere sahip olan televizyon formatıdır. Genellikle yaklaşık kırk civarında karakterden oluşur ve bunlardan on-oniki tanesi önemli ana karakterlerdir. Karakterlerin yerleşik ve devamlı karakter olması, izleyicide bağımlılık yaratan etmenlerin başında gelir. Nitekim Cantor ve Pingree, karakterlerin devamlılığının izleyicilerle, bunlar arasında duygusal bir yakınlık yarattığını ve onları yakından tanıyabildiklerini ve bu sayede de öykünün içine daha kolay girebildiklerini belirtmişlerdir (142).

Bir tüketim toplumunda asıl cazibe merkezi dizi formatından çok, bu formatın oluşturunca öğelerinden biri olan karakterler olarak belirlemektedir. Bu yüzden karakterler değiştirilmemelidir. Çünkü bu süreçte asıl değiş-tokuş edilen karakterlerdir, seriyal formatı bir anlamda meta-karakterlerin ambalajı işlevini görmektedir. Reklamcılar, sponsorlar bu gerçeğin kısa sürede ayırımına varmışlardır. Eğer karakterler bunca popüler metalarsa, sponsorlar bu popüleritenin bir bölümünü ödünç alabilirlerdi (143). Nitekim bu format günümüzde televizyonlara önemli gelirler sağlamaktadır. Seriyalle-

(142) Cantor ve Pingree, Ön.ver., s.24.

(143) Todd Gitlin., *Inside Prime Time* (Pantheon Books, New York, 1983), s.65. Aktaran: Mutlu, Ön.ver., s.204.

rin süreklilik taşıyan karakterleri yine süreklilik taşıyan bir izleyici kitlesini ortaya çıkarmakta, bu izleyici kitlesi de televizyon istasyonları tarafından reklamcılara pazarlanmaktadır. Soap operalarda öykünün yaklaşık iki dakika süreli reklam araları için on-onbeş dakikada bir perde arası ile kesintiye uğraması bu yüzdendir. Herbir perde reklam aralarından önce bir doruk noktayla, herbiri giderek yenginleşen bir geciktirimle tamamlanmaktadır. Böylece izleyicinin hem reklamları izlemeleri, hem de reklam nedeniyle anlatıda oluşan kesinti yüzünden bir başka kanalda program aramaya girişmemeleri sağlanmış olur.

Sonia Livingstone; İngiliz soap opera izleyicileri üzerine yaptığı bir araştırmada, soap operaların tiryakisi olanlara çekici gelen yönlerini şöyle saptamıştır: Soap operalar gündelik yaşamı olabildiğince gerçeğe yakın olarak yansıtmaktadır; bunlarda tartışılan konular güncel ve herkesin gerçek yaşam pratiğiyle ilgilidir; soap opera izlemek öylesine kişisel bir deneyimdir ki izleyiciler bu deneyimi komşularla bir söyleşi yapmaya benzetirler. Yani soap opera izleyicisi bu dünyaya sanki kendileri de bizzat katılıyor-muş, karakterlerle karşı karşıya bulunuyormuş, karakterlerden bir ya da birkaçının tarafını tutuyormuşçasına girmektedirler. Nitekim Livingstone'un araştırmasında izleyicilerin çoğunluğunun, kendilerini karakterlerle özdeşleştirmek yerine, bu karakterleri gerçek dünyada tanıdıkları bazı kişiler

ile özdeşleştirdikleri saptanmıştır (144).

İzleyicilerin kendilerini soap opera dünyasının bir üyesi gibi hissetmeleri, büyük ölçüde onların soap opera karakterleriyle yıllarca süren birlikteliğine bağlanabilir. Bu birliktelik, yaşamın hemen hemen tüm duygusal durumlarını yaşayan karakterlerle izleyici arasında bir aidiyet duygusu sağlar. Sonuçta izleyici günlük yaşamında karşılaştığı sorunlar karşısında yalnız olmadığı duygusuna kapılır. İzleyiciler karakterleri kendilerine yakın bulur ancak onlar gerçek yaşamın dışında, fantazyaya dünyasında yer almaktadırlar. Yaşadıkları, gerçek yaşamda görülmeyecek bir biçimde sergilenmektedir. Örneğin "Search For Tomorrow"daki karakterlerden Jo Anne Tate üç kez boşanmış, cinayete kalkışmış, üçüncü evliliğinin eşiğinde, (ölmüş olduğu sanılan) ikinci kocası tarafından kaçırılmış, katillerin elinden iki kez kurtulmuş, psikosomatik olarak körlük geçirmiş ve bir tüfekle vurularak felç olmuştur (145).

(144) Sonia M. Livingstone., " Watching Soap Opera: An Analysis of The Explanation of British Viewers" , *European Journal of Communication* (vol.3,1 March 1988), s.55-80. Aktaran: Mutlu, Ön.ver., s.304-305.

(145) Robert C. Allen., " The Guiding Light: Soap Opera as Economic Product and Cultural Document" John E.O'Connor (der.), *American History/ America Television: Inter-pretting The Video Past*, Frederick Ungar Pupliching Co, New York, 1983, s.311, Aktaran: Mutlu, Ön.ver., s.306.

Görüldüğü gibi bir insanın yaşamında bunca tesadüfi olayların bu sıklıkta ve yeğinlikte yer alması çok zor bir olasılıktır. Ama, Mutlu'nun deyişiyle "soap opera karakterlerinin yaşamı, bizzat yaşamın açık uçlu niteliğine böylesi yoğunlukta denk düştüğünden, soap opera dünyasının, izleyicilere günlük yaşamın kestirilmezliğini ve açıklığını simgeleme yetisindedir ki insanlar, hergün yazgılarıyla boğuşan, yazgılarına uyum gösteren, boyun eğen ya da baş kaldıran karakterleri gerçekmişçesine benimseyebilmektedirler " (146). Soap opera dünyasında yer alan sakatlanma, hastalanma endişesi, boşanmanın getirdiği tedirginlik, varolan dengenin bozulmasına karşı kaygılar ve beklentiler gibi duygular, insanların gerçek dünyada sürekli yaşadıkları duygulardır ve bunlar bu sürekli dizide somutlaşmaktadırlar. İzleyiciler için belli olaylar ve durumlar karşısında nasıl tepki verecekleri konusunda da yol gösterici olabilmektedirler.

Karakterler çok şık giyimlidirler, bir davete gidecek gibidirler. Kadın karakterler güzel ve seksidir, erkekleri ise olabildiğince yakışıklıdırlar, zengindirler, toplumun üst sınıfında yer alırlar. Nadiren yemek yerler, genellikle ayaküstü birşeyler atıştırırlar, kahvelerini içerler. Yemek yediklerinde ise mekan restorandır. Seçkin bir restoran. Anne-

lik kutsaldır ama hiçbir karakter çocuğu ile ilgilenirken görüntülenmez. Bu karakterler tuvalete gitmez, banyo yapmaz, politikadan konuşmaz, kitap okumaz, sinemaya gitmez, Tv seyretmez. Genellikle ayaküstü görüşmeler yaparlar. Karakterlerin ölümleri ani olur, izleyiciyi korkutacak bir ölüm durumu sergilenmez.

Tüm bunlara karşın izleyiciler soap dünyasındaki karakterleri gerçek olarak görürler çünkü önemli olan duygular dünyasında aradığı gerçekleridir. Mutlulukları ve mutsuzlukları yaşamayan bir karakter soap opera izleyicisi için yüzeyseldir, inandırıcı olamaz. Soap operalarda karakter tiplerleri genelde şöyledir:

- 1-Ailenin düşünürleri-filozoflar
- 2-Yetenekli ama yoksul külkedileri
- 3-Doktorlar
- 4-Avukatlar
- 5-Sürekli bağımlılığı olmayan genç kadınlar
- 6-Rutin bir programı ve yaşam tarzı olmayan erkekler
- 7-Düzgün ve temiz yaşantısı olan erkek ve kadınlar
- 8-Romantik erkek-kadın ve onların kötü kalpli rakipleri

9-Büyükanne ve babalar,iyi aile örnek-
leri v.b.

10-Çocuklar v.b.

Neredeyse dünyada yer alan tüm karakter kümesi soap operalarda yer alır. Güçlüler-zayıflar, kurbanlar-kurban edenler öyle ayrımlıdırlar ki izleyiciler artık onların nasıl davranacaklarını bilir. Karakterlerin bu kadar çeşitliliği,seriyallerin açık uçlu yapısı ve çok çeşitli öykülerin anlatımı, karakterlerin hafızalarının ve tarihlerinin olmasına yol açmaktadır. Seriyallerdeki karakterler kendi geçmişlerini (önceki bölümlerde anlatılan öyküleri,başlarından geçenleri-tarihlerini) iyi bilirler.Bu nedenle bir seriyaldeki anlatı, önceki bölümlerdeki anlatıyla gelişmez. Ancak bir seriyal anlatısı genellikle izleyiciyi sürprizler ile karşı karşıya bırakabilir ve gerilim yaratarak merak duygusunu arttırabilir.

Soap opera karakterleri uzun süre birlikte oldukları izleyiciler için gerçek, onlar kadar yakın ve aileden biri olarak görülmektedirler.

"Yinelenen karakterler çoğu zaman, izleyicinin tanıdığı çoğu insandan daha gerçektir, çünkü izleyiciler bu karakterleri gerçek tanıdıklarından daha iyi tanırlar.Üstelik izleyiciler bu karakterlerin hayatlarındaki en mahrem, en duygu yüklü anlarda hazır bulunmakta, onların aşk ilişkile-

rinde, aile bozuşmalarına hayat ve memet meselelerine ortak
olmaktadır " (147).



(147) Martin Esslin, **Tv Beyaz Camın Arkası**, Türkçesi:
Murat Çiftkaya (İstanbul: Anar yayınları, 1991), s.43.

III.4.3. SOAP OPERALARIN MEKAN - DİYALOG ÖZELLİKLERİ

Soap operalarda mekan genelde iç mekandır (oda,büro, vb). Bu durum gerek yapım koşullarına (ucuzluğu, sürekliliği v.b.) gerekse yayın koşullarına (hergün yayınlanması) ve olay dizilerinde aksiyona yer verilmesinin engellemesine bağlanabilir. Aksiyon sahneleri dış mekanlarda (sokak,cadde vb.) gerçekleştirilir, çekimi uzun süre alır ve yapım maliyetini arttırır.Hergün yayınlanan bu programlarda yapım süreci için fazla zaman harcanmamaktadır.

En çok kullanılan mekanlar,ev,hastane, restoran veya gece kulübü,mahkeme salonu ve son zamanlarda da gazete veya televizyon stüdyolarıdır. Endişeler,suçluluklar,cinsel tecrübeler,özel diyaloglar ve ilişkiler gibi kişisel atmosferler ev mekanında yaratılmaktadır. Özellikle oturma odaları en özel ve en çok deneyimin yaşandığı yerlerdir. Gece kulüpleri veya restoranlarsa karakterlerin birbirleriyle tanıştıkları veya tanıştırıldıkları yerler olmaktadır.

Başka bir mekan hastanelerdir. Hastanelerde tanıdık bir veya birkaç doktor vardır. Yaşam ve ölüm temaları işlenir(148).Mahkeme salonları ise yanlış-doğru,iyilik-kötülük,

suç-masumiyet v.b. temaların anlatım yeridir. Gazete ve televizyon stüdyoları bilginin veya dedikodunun yayıldığı mekanlardır (149).

Soap operalarda dış mekan görüntüleri yok denecek kadar azdır. Genelde olaylar şehirlerde geçmektedir, bu özellik diyaloglara kodlanmıştır. Sözkonusu şehirler; New York veya Chicago gibi metropollere yakındır, bu şehirler Dery'nin belirttiği gibi 4 mevsimi birarada yaşamaktadır (150).

İşte; genelde olaylar dizisinin iç mekanlarda sunumu, soap operalarda fiziksel harekete dayalı olaylara yer verilmemesine ve dahası anlatı yapısında "diyalog"un ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Aksiyon, tamamen diyaloglarla verilmeye çalışılır. Bu da, soap opera anlatısının radyo anlatısına benzemesini getirir. Gerçekten de izleyici, televizyon ekranına bakmadan soap operasını takip edebilmektedir. Rosen bu durumu diğer etkenlerin yanısıra reklamcılarının, ev işleri ile meşgul olan ev hanımlarının, seyretmekten çok dinleme eğiliminde olduklarını bir değişmez gerçek olarak kabul ettiklerinin göstergesi olarak değerlendirmektedir (151).

(149) Aynı, s.95.

(150) Aynı, s.91.

(151) Ruth Rosen, "Soap Operas: Search for Yesterday" Todd Gitlin (der), Inside Prime Time (New York: Pantheon Books 1986), s.55.

Bu bağlamda soap opera anlatısının aksiyondan çok reaksiyon (tepki) 'a dayalı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu reaksiyon biçimi kuşkusuz sözeldir. İzleyicinin ilgisi herhangi bir aksiyon ya da olaydan çok, o olaydaki karakterlerin tepkisi üzerinde yoğunlaştırılır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi soap opera anlatısının itici gücü "giz" ögesidir. İzleyiciler bu gizlin ne olduğunu önceden bilirken sözkonusu karakterlerin bu gizi öğrenmesiyle verecekleri tepkiyi merakla bekler dururlar. Örneğin bir karakterin diğerinden gayri - meşru bir çocuğunun olabilmesi, bir kadının aşık olduğu erkeği elde edebilmek için herşeyi göze alması v.b. gibi. Bu tür olayların yarattığı gizler ortaya çıkıp herkes tarafından öğrenilene kadar bitmek tükenmek bilmeyen konuşmalara yol açarlar. Bu konuşmalar gizlin yavaş yavaş belirlenmesiyle ve tüm karakterler tarafından öğrenilmesiyle sona erdirilir. Brian Rose, soap operaların anlatı yapısının ana öğelerinden birisinin de, herhangi bir karakterin sakladığı bilgi olduğunu ve diğerlerinin de bu bilgiyi öğrenme çabaları içerisinde olmalarını belirtir. İşte soap opera öykülerine süreklilik kazandıran temeldeki bu bilgi alış-verişidir. Bir giz açığa çıktığı zaman, kişisel ilişkiler ya yeniden düzenlenir ya da bütün ile yeniden tanımlanır (152).

Soap opera diyalogları, gerçek yaşamda görülemeyecek bir biçimde, kişilerin birbirlerini dinlemesine ve konuşmaların hiç kesilmeden devam etmesine izin vermektedir. Diyaloglar herkes tarafından anlaşılabilir bir biçimde açık ve yalındır. Kimse kimsenin konuşmasını yarıda kesmez. Genelde konuşulan karakterlerin iç dünyasıdır. Duygular, sevgi, öfke, arzu, korku v.b. konuşulur. Ancak hoşgörölü ve dürüst olmayan iletişim örneklerine de rastlanır. Ien Ang, karakterlerin neyi kastettiklerini söylemedikleri ya da söylediklerinden daha fazla şey kastettikleri durumların da olduğunu belirtir. Söylenmeyen, gizlenen şeyler karakterlerin yakın çekimle gösterilen yüz ifadelerinin , mimiklerinin ardına gizlenir. İzleyici böylece bilgilendirilir (153).

Soap operalarda karakterler duygularını, acı, sıkıntı ve mutluluğa yönelik endişelerini diğerleriyle çok rahat paylaşmaktadırlar. Bu da seriyallerin önemli bir özelliğidir. Bireylerin küçük, gündelik sorunları bile bütün topluluğun derdidir. Herkes bu sorunları birbirleriyle konuşur. En azından her karakterin öyküsünü dinleyecek bir dostu vardır. Rosen'in belirttiği gibi, hiçbir popüler anlatılarda kişisel sorunların diğer insanlarca tartışılıp, çözüm aran-

(153) Ien Ang, *Watching Dallas and The Melodramatic Imagination*, İng.çev: Deila Coulig (Londra ve New York: Methuen, 1985), s.73.

masına bunca zaman harcadığı görülmez(154). Marlene G.Fine soap operalarındaki konuşma konuları ve konuşma biçimleri üzerine yaptığı çalışmada, soap opera karakterlerinin seyircilerin onlardan konuşmalarını istedikleri şeyleri konuştuklarını saptamıştır(155). Bu konuşulanlar maddi yaşam koşulları üzerine somutlaşmaz hiçbir zaman. Kural olarak soap operalar, kendilerini ve ailelerini geçindirmeye çalışan insanların maddi sorunlarıyla ilgilenmez.Soap opera insanı, parayı pulu kendine dert etmez.Genelde sorunları sahip olma cinsel dürtüye kapılma gibi sorunlardır(156).Romantik çiftler evlilik ve aşk üzerine konuşurlar,arkadaşlar dostluk üzerine konuşurlar,yabancılar önemsiz dedikoduları birbirlerine aktarırlar. Ama en dikkat çekici olan,Allen'ın da vurguladığı gibi,karı ve kocaların birbirleriyle gerçek yaşamda evli olan çiftlerden daha fazla konuşmalarıdır (157). Bu da, kocalarıyla iletişimsizlik içinde bulunan kadınların bu seriyallere yönelimini kuşkusuz arttırmaktadır.Sürekli olarak izleyicilere "iletişimde bulunun" mesajı verilmektedir. " Aile " kutsaldır ve taraflar birbirlerine açık ve dürüst olmalıdır. Böyle "aile kurumu"nun sürekliliği sağlanabilir.

(154) Rosen, Ön.ver., s.50.

(155) Aktaran: Allen, Ön.ver., s.312.

(156) Philip Wander., "The Angts of the Upper Class" Journal of Communication (29(4), Autumn 1979), s.87.

(157) Allen, Ön.ver., s.312.

Soap operalarda gündelik yaşam dili kullanılır. Bu da izleyicide birilerinin konuşmalarına kulak misafiri oluyormuş duygusunu yaratır.

Karakterler soap operalarda ya oturarak ya da ayakta durarak ama kımıldamaksızın birbirleriyle tartışır, konuşurlar. Herhangi bir sahnede bir karakterin birkaç adımdan fazla adım attığı görülmez. Genellikle bir sahnede üçten fazla karakter bulunmaz; konuşmalar çoğunlukla iki, en çok da üç kişi arasında geçer.

III.4.4. SOAP OPERALARIN ÇEKİM ÖZELLİKLERİ

Televizyon gerçekte bir yakın çekim aracıdır. Yakın çekim, ortam-birey diyalektiğini, etkileşimini, insanın toplumsallığını, insanın bireyselliği adına gözardı etmenin, yok etmenin bir aracı olarak işlev görür. Erol Mutlu, televizyonda yakın çekim ölçeğinin kullanımını şöyle açıklar:

"Televizyon ekranı küçüktür; küçük ekran çevrenin gösterilmesine elvermez, çevrenin etkisini azaltır, hatta çevreyi etkisiz kılar. O halde birey(ler)i ve nesneleri çevresinden soyutlayan yakın çekim televizyonun asal ölçeğidir.. Televizyon insanı ortamıyla etkileşim içinde anlatmaya elveren bir araç değildir. O halde televizyonun dramatik formleri kişiler ve kişilerin iç dünyalarına odaklanan tematik yapılara yönelmeli, içsel çatışmalar üzerinde yoğunlaşmalıdır. Yakın çekim bu tematik yapıyı destekler; tematik yapı da yakın çekimi en uygun ölçek haline getirir. Bu görüş sadece dramatik formlerle kısıtlı değildir. Aksiyona dayalı anlatılar da aksiyonun çevreyle-ortamla ilişkisi yerine bizzat aksiyonun kendisini çözümlemeye yönelir. Böylelikle aksiyonun başarısı ya da başarısızlığı; aksiyonun öznesinin yeteneği, gücü, çabası ya da yetersizliğiyle özdeşleştirilir. Yakın çekim aksiyonu çözümlemeye olsun, kişi(ler)in iç çatışmalarını dile getirmede olsun çok etkili bir araçtır. Amaç, yakın çekimi tek estetik bakımından değil, ölçeğin bu etkisinden de yararlanmaktır" (158).

Seriyaller de genelde, yakın çekim üzerine kurulmuş bir televizyon anlatı biçimidir. Kamera sadece öyküyü izleyiciye aktarma işlevini yüklenir, bunu yaparken de estetik bir kaygı gözetmez. Kamera hareketli değildir, genelde duragandır ve hep göz hizasından görüntü alır. Arasına optik kaydırmaya başvurulur. Dramatik bir etki yaratmak amacıyla kamera orta çekimden (bel omuz çekimi) yakın çekime (yüz çekimi) zoom girer. Kameranın bu hareketi müzikle desteklenir. Kameranın bu kullanımı seyirciyi yormaksızın konuyu yakalamasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca soap operalarda kameranın kullanımı nesneldir. Kameranın kullanım biçimi, iki tür görüşü ortaya çıkarır : Öznel görüş ve Nesnel görüş. Alıcı herhangi bir sahneyi filmdeki kişilerden birinin gözüyle görüyorsa, yani alıcının merceği o kimsenin gözüymüş gibi kullanılıyorsa, ortaya öznel görüş çıkar. Öznel görüş, öznel anlatımda, yani herhangi bir olayın belirli bir kişinin görüşüyle ortaya konmasında kullanılır. Bu durumda izleyicinin görüşü de sahneyi gören kişinin görüşüyle birleşir. Bunun karşıtı nesnel görüştür. Bu durumda kamera olayı izler, karakterler kameranın varlığından habersiz gibi davranırlar (159). Kamera olayı tamamen tarafsız bir tanık gibi izler.

Soap opera dünyası bilindiği gibi, duyguların, gizlerin, üzüntülerin, öfkelerin, acıların dünyasıdır. Kişilerin

(159) Nihat Özön, Sinema El Kitabı (Ankara:Elif Yay., 1963), s.271-272.

ruhsal durumlarını konu edinir. Bu yüzden yakın çekim bu formata çok uygun düşmektedir. Kişilerin ruhsal durumları yüz ifadesiyle verilmeye çalışılır.

Yakın çekimler, soap opera karakterleriyle izleyiciler arasında kurulması gerekli samimilik, içtenlik duygusunu pekiştirirler. Karakterlerin sık sık iç geçirmeleri, yüzlerini buruşturmaları en çok görülen jestlerdir. İşte bu jestlerin yakın göğüs çekim ölçeğiyle sunumu, izleyicilerin karakterlerin duygusal dünyalarını paylaşmalarını kolaylaştırır (160).

Ayrıca karakterlerin yakın çekimde görüntülenmesi, izleyiciye yalnız olmadığı, onlarla dolu bir çevresi olduğu duygusunu da verir. Bu televizyon kişileri gerçek dünyadaki kadar gerçektir, kapı komşumuzdur, eski mahalle dostumuzdur v.b., ama elimizi uzattığımızda onlara dokunamayız. İşte popüler kültür; bizlere hem çok yakın hem de ulaşmak istediğimizde çok uzak bu birey idolleriyle beslenir(161).

(160) Mutlu, Ön.ver., s.319.

(161) Aynı, s.134.

III.4.5. KURGU(*)

Soap operalarda zaman kullanımını irdelerken öykü zamanıyla, gerçek zamanın birbirine neredeyse eşit denecek biçimde yakınlaştırıldığını ortaya koyduk. İşte bu özellik, çekimlerin kurgulanma biçiminden gelen bir özelliktir. Çekimler biraraya getirilirken gerçek zaman kısaltılacağına bunun tersi bir tutum izlenmektedir.

Heath ile Skirrow, öykü zamanıyla, gerçek zamanın neredeyse denk olarak verilmesinin, televizyon metinlerinin anındalık / oradalık etkisi yaratmasına yol açtığını ileri sürmektedir (162).

Seriyallerin kurgusunda en çok kullanılan geçiş yöntemi ise kesmedir. Kesme, iki görüntünün ardarda eklenmesi durumudur. Bir sahne içindeki çekimler kendi başlarına bir bütünlük meydan getirmediğinden, bu çekimler sahne tamamlanıncaya kadar birbirine kesme ile bağlanır. Kesme bir çekimden diğerine ani geçiştir. Kesme, Nihat Özön'e göre, yazıdaki noktalama işaretlerinden virgül'e benzetilebilir (163).

(*) Kurgu; çekimlerin senaryodaki sıraya göre birbirine eklenmesinden meydana gelen işlemdir.

(162) Stephen Heath ve Gillian Skirrow, "Television: A World in Action", Screen (vol.18,no:2), Aktaran: Kaplan, Ön. ver., s.43.

(163) Özön, Ön.ver., s.264.

Seriyallerde geçmişe ve önceki bölümlere göndermeler karakterler arasında geçen diyaloglarla yansıtılabildiği gibi, bir kurgu tekniği olan (flashback) geriye dönmeler yoluyla da anlatılmaktadır. Geriye dönüş, zaman sırasının bozularak şimdiki zamandan geçmiş zamana yapılan atlamalardır. Örneğin bir konuşma esnasında ya da karakterin yakın çekim yüz ifadesi (ki burada birşey düşündüğü yansıtılmaktadır) verilirken, görüntü yavaş yavaş bulanıklaştırılır, geçmiş bölümlerde ekranda görülen sahneler tekrar görüntüye getirilir. Flashback, özellikle Amerikan seriyallerinde daha çok başvurulan bir hatırlatma yöntemidir.

III.4.6. MÜZİK KULLANIMI

Televizyon anlatımında müzik kullanımı, anlatımda ve anlam yaratımında ya da anlamlandırma sürecinde derinlik , zenginlik, çok boyutluluk ve imge yaratımını getirmektedir.

Soap operalarda müzik kullanımı adeta süreklidir.Müzik,fonda kesintisiz akıp gider. Olayların akış hızına göre hızlanır veya yavaşlar.Bu da izleyicinin olayla veya karakterlerle duygusal bir paylaşım içine girmesini kolaylaştırır. Diyaloglar ve jestler genelde müzikle desteklenerek sunulur.

Yusuf Kaplan,Tv anlatısında müziksel etkinin önemini şöyle belirtir:

"Televizüel anlatımda müziksel etki kameranin retorığı aracılığıyla taşınmaktadır.Müziksel etki,... metinde bir derinlik duygusu yaratarak öykünün naifliğini (hafifliğini, basitliğini) önleyecek ve karakterleri tekdüzelikten ve inandırıcı olmamaktan kurtaracaktır.Bu bağlamda,müziksel etki olgusu, öykü anlatmanın en önemli öğelerinden birisidir;çünkü müziksel etkinin başarılı bir şekilde kendini gösterdiği sanat yapıtları gerçek yaşamı taklit etme hafifliğine düşmezler hiçbir zaman.Eğer müziksel etki olgusu, örneğin bir televizyon dizisinde ve seriyalinde kullanıldığında,...sanat metninin anlatımsal yapısı daha bir derinlik kazanmakta,zenginleşmekte,boyutlanmakta ve bir karakter ya da bir durum basit,yüzeysel bir biçimde betimlenmemektedir. Müziksel etki olgusu, herhangi bir sanat yapıtından başa-

rılı bir şekilde kullanıldığında, izleyici/okuyucunun yoğun bir soyutlama sürecine girmesini ve sezgisel bir çabaya girişmesini gerekli kılmaktadır." (164)

Müziğin kullanım biçimi televizyon seriyallerine önemli özellikler getirmektedir. Müzik; metnin, anlatının düz bir çizgide ilerleyişini kırarak, izleyiciyi oyuncularla ve öyküyle özdeşleştirmeyecek, bir bakıma "catharsis"i önleyecek şekilde işlev görmektedir. John Fiske'nin " Miami Vice" üzerine yaptığı çalışmalarda belirttiği gibi, bu dizide başvurulan "...hızlı kurgu tekniği, sekansların içiçe geçmesi, parçalanması; öyküye konu olan olayların (örn. müzikle) kırılması... (Miami Vice anlatısında) kırılmalara ve bölünmelere yol açmaktadır" (165). Böylece izleyici ile metin arasına müzik girerek "catharsis"i önlemektedir.

(164) Kaplan, Ön.ver., s.102-103.

(165) John Fiske ve John Hartley, *Reading Television*, (Londra: Methuen, 1987), s.260, Aktaran: Kaplan, Aynı, s.104.

III.4.7. AYDINLATMA

Soap operalarda kullanılan aydınlatma biçimi doğal aydınlatmadır. Doğal aydınlatma herhangi bir cismin görülebilmesi ya da bu cismin film üzerinde görüntü verebilmesi için, o cismin belli bir derecede aydınlatılmasıdır. Kullanılan mekanın doğal ışıklık derecesi sağlanmaktadır. Dramatik aydınlatma, konunun görüşünün ışığın geliş açısına göre değiştirilmesi ve bu bağlamda izleyicide farklı izlenimler ve duygulanımlar yaratmadır.

Soap operalarda olay örgüsü görüntüden daha çok diyaloglar üzerine kodlandığından, aydınlatmada da estetik bir kaygı gözetilmez. Soap operaları ses kuşağı olmadan anlayamayız.

III.5. YALAN RÜZGARİ SÖYLEMİ

Dünyada televizyon kitle iletişim aracı olarak altın çağını yaşarken Türkiye 20 yıl gibi bir gecikmeyle ancak bu tür iletişimle tanışıyordu.

Kökü 18.yy. sonları ve 19.yy. boyunca özellikle gazete ve dergilerde yer alan romanlara dayanan, ancak "soap opera" olarak adlandırılmaları, Amerika'da radyo yayınlarında ve giderek televizyon kanallarında yer almasıyla gerçekleşen "soap opera" türünün Türk Tv izleyicilerine mal oluşu "Köle Isaura", "Virginia" ve "Küçük Hanım" gibi Brezilya yapımı seriyallerle 1980 sonrası gerçekleşti. Ancak Türk izleyicileri soap operaların prime-time*'a sarkan ve gece soap operaları olarak anılan alt türleri "Dallas", "Hanedan", "Şahin Tepesi" gibi yapımlarla bu formatı tanımışlarsa da, gerçek anlamda " soap opera " dünyasına 1990 yılı Ocak ayında TRT 2'de yayımlanmaya başlayan Amerikan yapımı " Yalan Rüzgarı" (Young and Restless) adlı seriyalle girdiler.

Yalan Rüzgarı Amerika'da izleyici karşısına 1973 yılında çıkmış, bununla beraber gerek konularının güncelliği gerekse renkli karakterleri sayesinde ilgi kaybetmek şöyle

* Prime-time, televizyon yayınlarının 20⁰⁰ ile 23⁰⁰ arasındaki zaman dilimini ifade eder.

dursun, izleyici kitlesini giderek arttırarak yayınını sürdürmüştür (166).

Yalan Rüzgarı, sadece ev kadınlarının değil herkesin ilgisini çeken bir dizidir. Bunun en güzel kanıtı, sürükleyici dizinin gösterildiği ülkelerde (ki bunların arasında İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, Yunanistan dahil) yıllardır en çok beğenilen 10 program arasında yer almasıdır (167):

Ülkemizde de 1990 yılı Ocak ayından beri TRT 2'de gösterilen "Yalan Rüzgarı" yabancı programlar içinde izleme sıklığı listesinde uzun süre ilk 10'a giren nadir yapımlardan biri olmuştur. 1994 yılında ise yayını ATV ekranlarında gösterime başlamıştır. Bu dizi ülkemizde de artık bir gelenek halini almış durumdadır.

Aşk, ihanet, nefret, sevgi, hırs, intikam gibi insani duyguların dışına çıkarak AIDS, alkolizm, gençlik sorunları, plastik cerrahi, doğum gibi günümüz sorunlarına da eğilen "Yalan Rüzgarı"nın 4'ü Emmy olmak üzere 40'a yakın ödülü bulunmaktadır (168). Bu son 20 yılın en başarılı soap operası olmasının göstergesidir.

(166) Sabah Melodi-Telerama, (3 Ocak 1994), s.1.

(167) Sabah Star, (7 Ocak 1994 Tv Dergisi), s. 50.

(168) Sabah Melodi-Telerama, (3 Ocak 1994), s.1.

İşte biz bu bölümde soap opera anlatısını " Yalan Rüzgarı" üzerinde irdedeleyeceğiz; bağımlılık,tiryakilik, yaratan özelliklerini araştıracağız.

Yöntem olarak içerik analizine dayanacağız".İletişim bilimcisi Robert White "kitle iletişim araştırması; toplumsal yapıdaki değişim, iletişim kalıplarındaki değişim ve kültürdeki değişimin birbiriyle olan ilişkisini açıklayacak gelişmiş bir kuramdan yoksundur" der(169).İletişim sürecindeki tüm öğeleri birbirleriyle ilişkili olarak ele alan bir kurama gereksinim duyulmaktadır.

Kuşkusuz böyle bir kuramın yoksunluğu,çözümleme aşamasında tamamiyle objektif bir değerlendirmeye ulaşmamızı zorlayacaktır. Örneğin; bir takım bilinçaltı donanımlarım, dizi ile kurduğum öznel ilişkilerim, değerlendirme ve yorumlarımı etkileyecektir.

Karl Popper " bir durumu çözemediğimiz , üstesinden gelmede zorluk çektiğimiz zaman ne yapmalı ? En iyisi "birşeyler " yapıp, sonra bu yaptıklarınızı eleştirmek o zaman

(169) Robert White, "Mass Communication and Culture: Transition to a New Paradigin",Journal of Communications(2) 1983, s.11.

(*) İçerik araştırmaları; kitle iletişim araçlarının ya da çıktılarının içeriği ile ilgilenir.

doğru çözüm(leme)lere ulaşabilirsiniz."

Benim bu çalışmam,günlük yaşamımızı derinden etkileyen, bizi hergün hergün izlemeye çağıran Tv program türlerinden sadece biri olan soap operaları ve örneklem olarak ele aldığımız "Yalan Rüzgarı"nı irdeleyerek,televizyonu biraz olsun anlamaktır.

Eleştirilerek doğruya varılacağı kanısındayım.



III.5.1. YALAN RÜZGARINDA YER ALAN ANA KARAKTERLER

(Jerry Douglas) John Abbott

Dizinin ünlü ailesi Abbott'ların temel direği."Jabot Cozmetic"in kurucusu olan John Abbott, ailenin denge noktası.

(Brenda Epperson) Ashley Abbott

Jabot Cosmetic firmasının idareciliğini üstlenen John Abbot'un ikinci kızı : Ağabeyi Jack'in baş düşmanı Victor Newman ile büyük aşk yaşayan, son derece akıllı, hoş bir iş kadını. 1988'den beri dizideki rolüne devam ediyor.Dinmeyen gönül sorunları olan bir kadın rolünü üstleniyor.

(Eric Braeden) Victor Newman

Jack Abbott ile sürtüşme içerisindeki Nikki'nin eski kocası yakışıklı Victor Newman'ı oynuyor. Dizinin hanımlar tarafından en sevilen oyuncusu. Başarılı oyunu ile 1990'da Emmy ödülü kazandı.

(Melody Thomas Scott) Nikki Newman

Victor Newman'ın eski eşi rolündeki Nikki'yi canlandıran Melody Thomas Scott, 1978 yılından beri dizide rol alıyor. Nikki'nin hayatına giren erkekler yüzünden yaşadıkları sergileniyor.

(Peter Bergman) Jack Abbott

Son derece hırslı, rekabet düşkünü ve başarılı olabilmek için başkalarının kuyusunu kazın bir rolde.Hırsı yüzünden çılgınlıklara girişebilen bir karakteri oynuyor.

(Lauralee Bell) Cricket B.Romalotti

Dizinin sevimli, güzel genç kızı Cricket'i canlandıran Lauralee Bell, "Yalan Rüzgarı" yaratıcıları Bell ailesinin kızları. 9 yaşından beri bu dizide rol alıyor.

(Michael Damian) Danny Romalotti

Müzisyen. "Yalan Rüzgarı"ndaki rolüyle iki ödül kazandı. Cricket'in erkek arkadaşı rolünde. Gerçek yaşamda da kocası.

(Beth Martland) Tracy Abbott

1985 yılında "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu" dalında Emmy ödülü kazandı. Dizide Jack Abbott'ın utangaç, endişeli, büyük kızı rolünü canlandırıyor. Dizide eski kocası Brad'le oldukça olaylı bir şekilde boşanan Tracy, dizide bebeğini de kaybetmiş bir kadın rolündedir.

(Dough Davidson) Paul Williams

Yakışıklı dedektif rolünü oynuyor.

(Jeanna Cooper) Katherine Chancellor

Baş oyuncularından biri. İlk bölümden beri yerini koruyor. Şu sıralar dizi onun üzerine yoğunlaşmış durumda. Zengin ve mağrur bir kadını canlandırıyor. 1990'da "En İyi Kadın Oyuncu" dalında Emmy ödüllü bir sanatçıdır.

(Nina Arvesen) Cassandra Hall

Kocasını öldürmekten suçlanıyor. Paul Williams'ın sevgilisi. Kocasının katili Adrian ile yaşıyor. Amacı, katilin Adrian olduğunu ispat edecek delillere ulaşmak.

(Tricia Cast) Nina Chancellor

Bayan Jill Abbott'ın gelini. Kocasının ölümü üzerine büyük bir mirasa konar. Toplumun alt sınıfından gelmektedir, evlilik yoluyla sınıf atlamıştır. Bayan Jill Abbott ile sürekli sürekli çatışma içindedir.

(Michael Corbett) David Kimble

Bayan Jill Abbott'un sekreteridir. Jill'in, Nina ve Katherine Chancellor'a karşı yürüttüğü dalaverelere yardımcı oluyor. Nina ile evlenip, daha zengin bir yaşama kavuşmak çabasında.

(Mark Derwin) Adrian Hunter

Cassandra'nın kocasının katili. Cassandra ile dostluk kuruyor, onunla evleniyor. Şimdi amacı iz bırakmadan Cassandra'yı öldürmek ve onun zenginliğinin üzerine oturmak.

(Kate Linder) Esther Valentine

Katherine Chancellor'ın hizmetçisi. Yaşamına giren ilk erkekten hamile kalıyor. Oldukça itaatkar ve korkak.

(Stephan Gregory) Chase Benson

Havuz tamircisi iken, Jill'in elinden tutmasıyla Jabott Cosmetic'te önemli bir mevkii sahibi olur. Jill, Nina'nın oğlu Philip'ten uzaklaşması için Chase'i bulmuş ve onun Nina ile çıkmasını sağlamıştır. Nina, Philip ile evlenmiştir. Nina ile Cricket'in yakın arkadaşıdır.

(Quinn Redeker) Rex Sterling

Katherine Chancellor'ın kocası rolünde. Eşine oldukça sadık. Zenginlik peşinde değil.

(Jess Walton) Jill Foster Abbott

Jabbott Cosmetic'in , erkek kozmetiği bölümünün idareciliğini üstleniyor. Katherina Chancellor ve Nina ile sürekli bir çekişme içerisindedir. Hırslı, çalışkan, amacına ulaşmak için karşısındakini düşünmeksizin harcayabilen bir kişilikte. Güzel, çekici ve akıllı bir kadın.

İşte, ailemizin bir parçası haline gelen ve hergün hergün izlerken günlük yaşantılarının takipçisi durumuna düştüğümüz "Yalan Rüzgarı" ana karakterleri bunlardır.

Yalan Rüzgarı'nda bu ana karakterler dahil 43 kişi rol almaktadır (170). Bu özelliğiyle "Yalan Rüzgarı" diğer soap operalar gibi en çok karaktere sahip olan televizyon formatı durumundadır. Tüm bu karakterler içinde birbirini tanımayan yok denecek kadar azdır.

İzleyici için bu karakterler gerçek insanlar kadar gerçektir. Çünkü onların geçmişini bilirler, sorunlarını bilirler. Hatta onlarla soruna çözüm ararlar.

Ancak bu karakterler izleyene yapay bir dünya sergilemektedir. Gereğinden fazla konuşmaktadırlar, acı çekmektedirler, başlarına her türlü bela gelmektedir ve çevrelerin-

(170) Ayrıntılı bilgi için bkz.Ek:B "Yalan Rüzgarında Rol Alan Oyuncular", s.166.

de de çeşit çeşit entrikalar dönmektedir(171).Gerçek yaşamda görülmeyecek bir biçimde olayları yaşamaktadırlar. Örneğin; Cassandra kendinden yaşlı birisiyle evlenmiştir. Mut-suzdur. Kendisine genç bir sevgili edinir (Paul). Kocasını bu ilişkiyi öğrenir. Kendisini öldürtüp, suçu Paul'un üzerine atarak onların birlikteliğini mahvetmek ister.Cassandra kocasının bu ilişkiden haberli olduğunu bilmez. Nihayet koca öldürülür. Cassandra ölümle karşılaştığı an bayılır.Ayıldığında elinde silah vardır ve hiçbir şeyi hatırlamamaktadır. Adrian(kocasının katili) yanında bitivermiştir. Cassandra'yı cinayeti işlediğine inandırır, onun "hami"si rolünü üstlenir. Cassandra, kendisini henüz yeni tanıdığı bu kişi ile birlikte olmaya başlar. Suç, Paul'un üzerine yıkılır. Cassandra,Paul tarafından suçlu görülür, ancak daha sonra onun da suçsuz olduğu anlaşılır. Adrian Hunter, katildir ve onun katil olduğunun ispatlanması için Cassansdra'nın onunla evlenmesi gereklidir. Çünkü,Adrian para peşindedir ve Cassandra'nın ölmesi durumunda onun parasına konacaktır. Cassandra, bu gerçeği bile bile onunla evlenir ve her an öldürülme tehlikesiyle yaşamını sürdürmektedir.

Görüldüğü gibi Yalan Rüzgarı'ndaki tek bir ayırım bile,bir insanın gerçek yaşamda karşılaşamayacağı olayları i-

çeriyor. Bu örnekleri çoğaltmamız mümkündür: Cricket Blair, Dr.Scott Grainger'le büyük bir aşk yaşar. Scott ona evlenme teklif eder. Baba Grainger, gelin adayı ile tanışmak ister. Biraraya g elirler. Baba Grainger ile Cricket'in annesi birbirlerini gördükleri an, Cricket ile Scott'ın kardeş oldukları gerçeği ortaya çıkar.Cricket'in annesi bir eğlence gecesinin ardından baba Grainger ile birlikte olmuş ve ondan hamile kalmıştır. Bir gecelik beraberliktir bu ve birbirlerini bir daha görmemişlerdir.Aradan yıllar geçmiş ve böylesi bir tesadüfle biraraya gelmişlerdir.

Bir insanın yaşamında böylesi tesadüfi olayların bu yeğinlikte yer alması çok zor bir olasılıktır.

Yine de izleyiciler gerçek yaşamdan böylesine uzak bir yaşam sergileyen, yaşamının her anında çok şık giyinen, cazibesini,seksiliğini ve güzelliğini hep koruyabilen kadın karakterler ile yakışıklı erkek karakterleri sürekli izlemektedirler. Bu, gösterilen fantazya dünyanın, günlük yaşamın önceden kestirilmezliğini ve açık-uçlu niteliğini simgeleyici özelliğine bağlanabilir. Ayrıca izleyiciler duygular dünyasında aradığı gerçekleri de bu dünyada görebilmektedirler.Sürekli mutluluklar ve mutsuzluklar yaşanır,durur.

Yalan Rüzgarı'nda karakterler iyi ve kötü karakterler olarak sınıflandırılabilir: Morey, Clint, Marjorie, Lil

(Catherine Chancellor'ı kaçırmışlar yerine Marjorie'yi geçirmişlerdir),David (Nina ile evlenip zengin olmak istemektedir) ve Adrian Hunter(Cassandra'nın kocasının katili) kesin çizgilerle kötü karakter tiplemesini sergilerler. Ortak özellikleri paraya olan düşkünlükleridir.

Jill Foster Abbott, Jack Abbott ve Victor Newman hırsları yüzünden kötü bir tipleme içerisine girebilmektedirler. İstediklerini elde etmek için herşeyi yapabilmekte,rahatlıkla insanları harcayabilmekte, duygularıyla oynayabilmektedir.Örneğin;Jack Abbott,Victor Newman'ın eski eşi Nikki ile herhangi bir sevgi bağı olmaksızın evlenir.Amacı, eski eşine döneceğini öğrendiği Victor Newman'a acı çektirmek ve ona karşı böylelikle bir başarı kazanmaktır. Yalan Rüzgarı'nda yer alan diğer karakterler ise iyi karakter görünümündedirler. Bunlar dürüst, sadık, samimi insanlardır. Her insan gibi hata yapabilirler ancak suçluluk ve endişe duyarlar. Ailelerine bağlıdırlar. Ancak davranışları çok kesin sınırlar içinde kalmamaktadır.Kendilerinden umulmayan davranışlarda da bulunabilir, saldırgan, kırıcı, kavgacı olabilirler ama her zaman kendilerince haklı nedenleri vardır ve izleyiciler için de bu nedenler haklı olarak kabul görür.

Örneğin; Katherine Chancellor, Jill ile birlikte Nina'ya karşı tavır alırlar.Onun Philip'in mirasından vazgeç-

mesi ve torunlarının bakımını kendilerine bırakması için her türlü mücadeleye başvururlar. Nina, kimsesiz ve fakir bir kız olarak gösterilir. Tüm amacı, zengin Philip ile evlenip görkemli bir yaşama ulaşmasıdır. Böylece, Katherine'nin Nina'ya karşı kötü davranışları haklılaştırılmış olur.

Yalan Rüzgarı'nda karakterler, geçmişlerini hatırlayabilmekte, hatalarından ders alabilmekte ve yıllar - aylar geçtikçe değişebilmektedirler. Örneğin; Rex Sterling. Jill, evi barkı olmayan Rex Sterling'i sokakta bulmuş, Katherine'e koca olması için onu hazırlamıştır. Amacı, Rex'in iplerini elinde tutarak, Katherine'e ulaşmak ve onu mutsuz kılmaktır. Ancak önceleri Jill'in denetiminde gelişen olaylar zamanla farklılaşır. Rex, Katherine'i gerçekten sever. Onun parasında da gözü yoktur, bunu ispatlamak için kocalık haklarından vazgeçer. Jill'e karşı tavır alır. Sadık bir eş rolünü üstlenir.

III.5.2. OLAY ÖRGÜSÜ

Yalan Rüzgarında aylardır olay örgüsü ana karakterlerden Katherine, Victor Newman, Nina ve Cassandra çevresinde geliştirilmektedir.

Katherine Chancellor, damadı Clint tarafından kaçırılarak yerine kendisine tıpatıp benzeyen Marjorie getirilir. Amaç Katherine'nin servetine konmaktır. Katherine kendisiyle birlikte kaçırılan hizmetçisi Esther ile devamlı kaçma planları yapmakta, uygulamada başarısızlığa düşmekte ama yine de planlarından vazgeçmemektedir. Katherine'nin kocası Rex, karısındaki değişikliği farketmekte ancak anlamlandıramamaktadır. Jill'den kendisine yardımcı olmasını ister.

Jabot Cosmetic'in yönetimini ele geçiren Victor Newman'dan öğ almak için Jack Abbott, Victor'un eski eşiyle evlenmeye karar verir. Bu arada Victor da, Nikki ile barışmaya karar vermiştir. Ancak geç kalmıştır. Jack, her istediğini elde edebilen Victor'a karşı şimdilik bir zafer kazanmış gibidir.

Jill, kendisine torununu göstermeyen Nina'nın David'le evlenmesini ister. Plan yapar ancak David de tam bir servet avcısı çıkmış ve gözü hiçbir şeyi görmez olmuştur. Bunun üzerine böyle birisinin torununa baba olamayacağını düşünür

ancak planını geri çekememektedir. Cricket ve Chase,Nina'yı bu birliktelikten vazgeçirmeye çalışmaktadır.Sonuçta Chase-den Nina'ya ilgi göstermesini isterler böylelikle David'den uzaklaşacaktır.David,Nina ile ilişkisini bozmaya çalışanları sürekli tehdit etmektedir.

Adrian Hunter, usta bir katildir.Cassandra'nın kocasını öldürmüş ancak suçu Cassandra'nın baygınlığından yararlanarak (silahı eline tutuşturmuştur) onun suçluluk duygusuna neden olmuştur.Ancak yargıda öldürme suçu Cassandra'nın erkek arkadaşı Jack'in üzerine yüklenmiştir. Jack avukattır,babası da avukat. Yargı öncesinde Jack öldü gösterilir, böylelikle yargıdan kaçar.Cassandra'nın katil olduğunu ispat için babası ve kendisi planlar hazırlarlar ve sonuçta Cassandra yargıya teslim edilir. Ancak giderek katilin Cassandra değil de Adrian Hunter olduğunu anlarlar.Victor Newman, Paul,babası ve Lauren bunu ispatlama çabası içindedirler. Cassandra'nın ölen kocasının avukat yeğeni Brittany bu durumu bilmemekte ve Cassandra'yı suçlamaktadır.

Son dönemde Yalan Rüzgarı'nda yer alan ana olaylar dizisi bunlardır.Zaman zaman bu olaylardan biri bırakılarak başka bir olayın gündeme getirildiği de görülür. 5 yıldan beri ekranlarımızda yayınını sürdüren bu diziyi oluşturan her bir bölümde kesintisiz bir öykü anlatılmaktadır. İç içe geçmiş çok sayıda olayın yer aldığı bu dizide her bölüm bu öykünün en heyecanlı yerinde kesilmektedir. 3-14 ve 24-31

Ocak 1994 tarihleri itibariyle "Yalan Rüzgarı"nda öykü akışı günlere göre şöyledir:

3 Ocak 1994 Pazartesi:

Jill, son zamanlardaki tutum değişikliği nedeniyle Katherine'le görüşmek üzere evine gider. David, Jill'e Nina ile evleneceklerini söyler. Kabul etmediği taktirde de gizli dosyaları ortaya sermekle tehdit eder. Marjorie, çevresinin doktora gitmesi için yaptığı baskılar sonucu Katherine ile konuşup hakkında daha fazla şey öğrenmeye karar verir.

4 Ocak 1994 Salı:

Paul, Cassandra ile Victor'un Adrian için yaptıkları plana (Cassandra, Adrian ile evlenecek, Adrian mirasın kendisine kalması için Cassandra'yı öldürme yoluna gidecek ve suç anında yakalanmaya çalışılacaktır) tehlikeli olduğu gerekçesiyle karşıdır. Daha sonra Cassandra ile tartışırken, Adrian çıkagelir. Katherine, Marjorie'in geleceğini öğrenince kaçmak için Esther ile birlikte plan yapmaya başlar.

5 Ocak 1994 Çarşamba:

Jack, Leanna'dan Victor hakkında öğrendiklerini anlatmasını ister. Paul, Victor ile tartışır. Adrian'ın çok tehlikeli olduğunu, Cassandra'nın korunması gerektiğini belirtir. Danny, konserlerini bitirip kente geri dönmüştür.

Katherine, kaçıırıldığı yerde kendisiyle konuşmaya gelen Marjorie ile tartışır ve planını uygulayarak evden kaçar. Hep birlikte yaptıkları konuşma sonunda Nathan, Selena ile (polis memurlarıdır) kendilerine hizmetçi süsü vererek eve girip Cassandra'yı korumaya karar verirler.

6 Ocak 1994 Perşembe:

Cassandra ile Brittany, Adrian yüzünden tartışırlar. Danny ile Cricket birbirlerine ilgi duymakta, sevimli sohbetler yürütmektedirler. Lil, Morey (Katherine ve Esther'in gardiyanları) ve Marjorie, Katherine'i evde bulamayınca tetelaşa kapılırlar. Robert (şoför) Katherine'in Marjorie olmadığını anlar ve biliyormuş gibi dinlemeye devam eder. Nathan ile Selina Cassandra'nın evine yerleşirler.

7 Ocak 1994 Cuma:

Clint, çiftliğe Katherine ile konuşmaya gittiği sırada meydana gelen olaylar nedeniyle Marjorie ile tartışır. Victor, Brant ile konuşurken Cassandra kendisiyle konuşmaya gelir. Marjorie, doktora gitmeyi kabul eder. Ancak bu karar değişikliği Rex'i tedirgin eder. Cassandra ile Adrian evlenirler.

10 Ocak 1994 Pazartesi:

Jack, kendisiyle evlenmesi için Nikki'ye ısrarlı dav-

ranmaktadır. Rex karısının muayenesinden sonra doktoru Roger'la konuşur. Lauren, Cassandra'nın Adrian ile evlenmesi hakkında konuşmak üzere Victor'un yanına gitmiştir. Jill, Rex'e karısının artık onu sevmediği kanaatinde olduğunu söyler. Adrian, Nathan ile Selena'dan rahatsız olur. John bir parça daha toparlanmıştır.

11 Ocak 1994 Salı:

Brad, televizyon programına çıkması için Leanna 'ya sürekli olarak ısrar etmektedir. Skip'le Carol ayrıntılı bir sohbe girmişlerdir. Nan, Jeff'e başına gelenler nedeniyle utanç duyduğundan söz eder. Paul, Cassandra'nın durumunu yakından takip etme çabasındadır. Victor, Douglas, Leanna ve diğerleri barda bir sohbe girerler.

12 Ocak 1994 Çarşamba:

Nan, Jeff'e bir zamanlar hamile kaldığını söyler, Jeff şaşırır. Çocuğun kimden olduğunu söylememesi Jeff'i üzer. Cricket, Nina'nın David'den uzaklaştırılması gerektiğini düşünmektedir ve bu düşüncesini Danny'e de anlatır. Adrian evde bir süre Cassandra ile birlikte kalır, ancak Mitchell'in telefonundan sonra bir randevusu olduğunu belirterek çıkar.

13 Ocak 1994 Perşembe:

John hayati tehlikeyi atlatmıştır (Victor'un Jabot kozmetiğin yönetimine el koyması bu şirketin kurucusu John

Abbott'ı etkilemiş,Victor ile konuşması esnasında kalp krizi geçirmiştir). Bu mutlu haberi babası ile paylaşmak için hastaneye gelen Jack orada Victor'ı görünce çok sinirlenir. Nina, David ile ilgili duygularından emin değildir ve Chase'in ilgisini çekmek istemektedir. Nikki, Jack'in evlenme teklifini kabul eder.

14 Ocak 1994 Cuma:

Cricket, Chase'i Nina'ya karşı yönlendirmeye çalışmaktadır. Ancak Chase buna kesinlikle karşı çıkar. Katherine çareyi Mori'yi kendisine aşık etmekte bulmuştur ve bunu denemek niyetindedir. Cassandra, Adrian'ın kendisini öldürmesinden korkmaktadır ve bu yüzden Victor'u görmeye gelir. Rex, Marjorie'ı psikiyatriste götürmekte ısrarlıdır ve aralarında büyük bir tartışma çıkar.

Görüldüğü gibi olayların gelişme hızı oldukça yavaş olmakta, öyle ki izleyici bir önceki günü izlemese bile olay örgüsünü bir sonraki gün kolayca yakalayabilmektedir. Çünkü her gün bir önceki günün yayınından özet görüntüler sunulmaktadır.

Diyelim ki, sürekli izleyici bir haftayı izleyemedi, (17 Ocak-21 Ocak arasını) olay örgüsü bir hafta sonra nasıl bir gelişime ulaşıyor, bunu görelim.

24 Ocak 1994 Pazartesi:

Adrian, Cassandra'yı öldürme hazırlıkları içindedir. Victor tekrar Nikki ile birleşerek evlenme düşüncesindedir. Ashley, Victor'ın bu isteğinden Jack'e bahseder. Bu duruma hırslanan Jack aceleyle Las Vegas'a giderek orada Nikki'yi evlenmeye ikna eder.

25 Ocak 1994 Salı:

Nikki'nin Jack ile evlenmek üzere Las Vegas'a uçuşunu öğrenen Victor onları yakalamak için peşlerinden uçar. Ancak, Jack ve Nikki Hawaii'ye doğru yol almaktadırlar. Diğer taraftan Adrian ise Cassandra'yı öldürme planlarını harekete geçirmiştir.

26 Ocak 1994 Çarşamba:

Jack ve Nikki Hawaii'ye doğru uçmaktadırlar. Victor da özel uçağıyla peşlerindedir. Diğer yandan Cricket ve Danny,Nina'yı David'le evlenmekten vazgeçirmek için Chase'i devreye sokarlar.Skip ve Carol'ın evlatlık aldığı Scaler'ın vaftiz töreni yapılır. Anne Nan üzgündür.

27 Ocak 1994 Perşembe:

Victor'ın peşlerinde olduğunu öğrenen Jack,Nikki'nin çocukları özlediğini bahane ederek Genoa City'e geri dönmeye karar verir. Nan ile Jeff'in arası düzelir.Jill ise hala Rex ile Katherine'in arasını bozmaya çalışmaktan vazgeçmemiştir.

28 Ocak 1994 Perşembe:

Abbott'ların jetiyle Newman'ın jeti arasındaki kovalamacada sonunda, her ikisi de Genoa City'e doğru rota değiştirmişlerdir. Ancak, Jack'in jetinde çıkan motor arızası onların Iowa'ya inmesini zorunlu kılacaktır. Rex, Marjorie'ın üzerine gitmekte ve onunla herşeyi açık açık konuşmak istemektedir. Ancak, Marjorie, Clint'in direktifleri doğrultusunda ondan boşanmak istediğini söyleyecektir. Bu arada Adrian planını uygulamaya koymak için malzeme toplamaya başlamıştır. Brittany'e telefon ederek Cassandra'nın iyi olmadığını söyler. Bundan kuşkulanan Brittany, Cassandra'yı görmeye gider ve orada pek çok gerçeğin farkına varır.

İzleyici bir haftalık yayını izleyemese de, olay örgüsünde çok büyük bir değişiklik görülmemektedir. Adrian Hunter hala Cassandra'yı öldürme hazırlığındadır. Katherine ile Esther, içinde bulundukları güç durumdan kurtulamamıştır. Jack ile Nikki evlenmişlerdir. Cricket, Danny, Chase, Nina'nın David'le evlenmesini engellemeye çalışmaktadırlar.

III.5.3. "YALAN RÜZGARı" ANLATISINDA ZAMAN

Yalan Rüzgarında anlatı zamanı gerçek zamana oldukça yakın seyretmektedir. Bu bağlamda izleyici anlatının geçmişini, şimdisini ve geleceğini yaşayabilmektedir.

Yalan Rüzgarı'nın çok karakterli yapısı ve birden fazla öykü anlatımı, kullanılan zamanın televizyonda gösterilmeyen zamanlarda da devam eden özelliği; anlatılan öykülerin hiçbir zaman bütünüyle sona ermemesini getirmektedir.

8 Kasım 1993 tarihinde damadı Clint tarafından kaçırılan Katherine Chancellor, Şubat 1994 Yalan Rüzgarı yayınında hala bu durumdan kurtulamamıştır. Kasım ayında David'den evlenme teklifi alan Nina aradan üç ay geçmesine rağmen kesin kararını verememiştir. Bu örnek olay örgüsünün gelişim çizgisinin (özellikle de bu seriyalin haftanın beş günü yayınlandığı düşünülürse) ne denli yavaş aktığını göstermesi bakımından önemlidir. İşte Yalan Rüzgarı'nın açık uçlu ve süregiden yapısı karakterlerin kendi geçmişlerini bilmelelerine yol açmaktadır. Hiçbir zaman Yalan Rüzgarı anlatısının, önceki bölümlerde anlatılan öykü ile çeliştiği görülmemiştir. Ancak seriyal anlatılarının önemli özelliğinin izleyiciyi sürprizlerle karşı karşıya bırakıp, gerilim yaratarak merak duygusunu arttırdığını biliyoruz. İşte Yalan Rüzgarında da sık başvurulan bir yöntemdir bu. Örneğin; Cassandra'-

nın etrafında geliştirilen olay örgüsünde, olayın başlangıcında Cassandra'nın kocasının ölümcül bir hastalığa yakalandığı, Cassandra ve sevgilisi Paul'dan ihanetlerinin intimini almak için kendisini öldürteceği, suçu Paul'un üzerine atacağı yansıtılır. Ama olay örgüsünün sonraki bölümlerinde öylesine bulanıklık yaratılır ki izleyici kocanın planını uygulayıp uygulamadığı ikilemi içerisine düşürülür. Gerçek katil kimdir ? Paul mu ? Cassandra mı ? Sırasıyla önce Paul suçlanır, zamanla onun suçsuzluğu verilir. Şimdiki zanlı, yargı önünde Cassandra'dır. Ancak onun da suçsuz olduğuna inanılmaktadır. Arkadaş çevresi, Paul dahil, onun suçsuzluğunu kanıtlayacak yolların arayışı içerisinde. Gerçek katilin artık Adrian Hunter olduğu bilinmekte ama ispatlanamamaktadır. Cassandra'nın kocasının ölümüyle geliştirilen olaylar, 4-5 aydır bu çizgide sürmektedir.

Yalan Rüzgarı anlatısında , önceki bölümlerde geçen kimi öykü olayları "flashback" (geriye dönüş) yoluyla izleyiciye anımsatılmakta, hatta daha önce anlatıda yer almamış olaylar da bu yolla verilebilmektedir. Örneğin; Jack'le Nikki evlenmek için Hawaii'ye doğru yola çıkarlar. Ancak uçakta gelişen bir arıza yüzünden Iowa'ya inerler. Nikki çocuklarını özlemiştir. Bunun üzerine Genoa City'e geri dönerler. Nikki'nin eski kocası Victor hemen Nikki'yi bulur, ona evlenme teklif eder (14 Şubat 1994). İşte biz Nikki'nin Iowa'da evlendiğini bu bölümde öğreniyoruz. Teklifi reddederken, flash-

back'le geriye dönölür ve görüntüye bu evlenme sahnesi getirilir.

Anlatıda, flashback kullanımına başka bir örnek de Chase ile Nina'nın geçmiş bölümlerde birlikte olduğu sahnelerin gösterilmesi verilebilir. Nina,David'le evlenmeyi düşünmektedir. David,Nina'yı parası için sevmektedir ve dostları bunu engellemeye çalışmaktadır.Bu amaçla Chase'den Nina'ya ilgi göstermesini isterler. Nina, Chase ile birlikte görülür. Mutludur ve yakın çekimden mix'le (bir görüntü yavaş yavaş kaybolurken ikinci görüntünün verilmesi) geçmiş bölümlerde yer alan Nina ile Chase'in birlikte oldukları tatil günlerine geriye dönüş yapılır.

Tüm seriyallerde olduğu gibi Yalan Rüzgarı'nda da anlatının (öykünün) sona ermemesi, gösterilen bölümlerdeki gerilimi arttırdığı için bir denge, durulma durumu yaratmasını engeller.John Fiske,geleneksel anlatı metinlerinde,ortaya atılan sorular ve karşılaşılan sorunların anlatı metnindeki eksiklikleri ve belirsizlikleri gidererek,anlatının (öykünün) sonunda bir denge, durulma durumu yaratılmasına yardımcı olduğunu belirtir (172). Seriyaller geleneksel anlatı metinleri değildir çünkü seriyal metninde her yeni bö-

lümde yeni boyutlar ve anlatı çizgileri oluşturulmaktadır. Seriyallerda bir bölümde anlatılan birkaç öyküden herbirisi sürekli olarak yeni bir karakterin ya da olayın öyküye girmesiyle veya eski bir karakterin ölmesiyle sonuçlanmaktadır, ancak her sona eriş aynı zamanda yeni öykülerin başlangıcıdır. İşte Yalan Rüzgarı'nda Cricket'in annesi olay örgüsüne sokulur, onunla babaya ulaşılır, Cricket sevgilisinin (Scott) kardeşi (anne ayrı-baba bir) olduğunu öğrenir. Anne John Abbott ile evlenir, ayrılır, Cricket'in babasıyla evlenir ve AIDS'ten ölür. Onun ölümü John'un Jill ile yakınlaşmasını getirir. Cricket'in babası da Nikki'ye ilgi göstermeye başlar v.b. olaylar böyle devam eder.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Nina, Jill'in oğlu Philip ile evlenir. Philip bir kazada ölür. Philip'in mirası ona kalır. Nina artık çok zengindir. Yaşamına başka insanlar girer, David ve Chase gibi...Olaylar bu şekilde seyreder.

III.5.4. YALAN RÜZGARı ANLATISININ GÖRÜNTÜSEL ÖZELLİKLERİ

Yalan Rüzgarı'nda öykü olayları sınırlı bir mekanla anlatılır. Genelde iç mekandır (oda, büro, restaurant v.b.). Kamera genelde öyküdeki karakterleri birbirleriyle konuşurken görüntüler ya da yürürken izler. Görüntü anlatımda başat değildir, müzik, efektler ve diyaloglarla anlatı geliştirilir. Görüntü ikincil plandadır. Bu yüzden izleyici ekran karşısına geçmeksizin, anlatılan öyküyü dinleyerek rahatlıkla anlayabilmektedir.

Örneğin; 20 Ocak 1994'de yayımlanan bölümde, Nina ile Cricket arasında geçen bir konuşmaya bakalım. Görüntülerin yüklendiği işlevi görelim:

Görüntünün özelliği:

İkili çekim (Nina-Cricket her ikisi de görüntüdedir.)	[	Nina	-Senden ne haber ne yapacaksın?
		Cricket	-Her zamanki gibi, Danny birazdan burada olur.

Cricket, Nina'ya kahve verir (kamera her ikisini de çerçeveden çıkmaksızın izler. Her ikisi ayakta konuşmaya devam ederler. Görüntüde (bel çekimi) Nina-Cricket vardır.

[	Nina	-Ha, öyle mi?
	Cricket	-Evet.

Amors Çekim

(Birinin omuzundan
diğerinin görüntü-
lenmesi)

Cricket -Herşey yolunda mı?

Nina -Bilirsin bazen hayat seni
bir yaprak gibi savurur..

Cricket -Ne demek istiyorsun?

Nina -Mesela dünkü gibi her za-
manki gibi uyandım. Bili-
yorsun normal bir gündü.Ö-
zel bir şey yoktu. Bana ne
yaptığını dinle, Jabbot'un
yöneticilerine hizmet ve-
ren yemek salonunu aramış,
ve benim için inanılmaz
bir kahvaltı hazırlatmış.
Süper romantik,yalnız iki-
miz için. Yani harika şey-
ler. Kristaller, çiçekler,
servis bunların hepsini
benim için yaptı Cricket,
benim için.

Yakın Çekim

Cricket -Yani David'ten mi sözedi-
yorsun?

Amors'tan, Cricket
yakın çekimdedir.

Nina -O harika bir adam.Öyle de-
ğil mi? Yani benim için mü-
kemmel değil mi?

Görüldüğü gibi görüntüler kendi başlarına bir anlam ifade etmez.Eğer televizyonunuzda "ses" kanalını kapatırsanız, öyküyü izlemeniz imkansız hale gelecektir. Çünkü, görüntüler diyaloga göre oluşturulmaktadır ve devinimli değildir.

Sinema kuramcısı Metz, görüntüsel anlatının kanallarını şöyle sıralar (173):

- 1- Görüntü (herhangi bir görüntü değil,film ayırımına yerleştirilmiş devinimli görüntü)
- 2- Kaydedilmiş sesçil ses
- 3- Kaydedilmiş müziksel ses
- 4- Kaydedilmiş ses (gürültü ya da diğer efektler)
- 5- Yazının grafik izi (tanıtma yazıları,ara yazılar, görüntüdeki yazılar)

Metz'e göre anlatımın gücü görüntüdedir.Söz ve müzik ikincil işlev üstlenir.Oysa "Yalan Rüzgarı" anlatısında başat olan "görüntü" değil, " söz"dür ve anlatı tümüyle diyaloglarla götürülmektedir.

Yusuf Kaplan, Heath ve Skirrow'a dayanarak,bir imgeler, görüntüler kurumu olarak televizyonun karşı karşıya

(173) Seçil Büker,Oğuz Öngören, Sinema Kuramları(Ankara: Dost Kitabevi yay., 1985), s.226.

kaldığı sorunun imgelerin sınırlı bir şekilde kullanılması olduğunu belirtir. Böylelikle televizyon, ideolojik olarak varlık nedenini ve geçerliliğini kanıtlamış ve korumuş olacaktır. Görüntünün hemen ardından yorum (görüntüyü betimleyecek konuşmalar) devreye girdirilmeli ve ekran doldurulmuş olmalıdır (174).

Görüntüsel anlatıda , sürekli iç mekan kullanımı ve aksiyona dayalı sahnelere yer verilmemesi anlatının diyaloglarla geliştirilmesini ve bu bağlamda metnin, anlatının düz bir çizgide ilerlemesini getirir. Bu durumda anlatı izleyiciye ulaşamayacaktır. İşte burada kurtarıcı olarak " müzik"ten yararlanılır. Tüm soap operalarda olduğu gibi Yalan Rüzgarı'nda da müzik izleyici ile metin arasına girerek, anlatının çizgisini değiştirir. Anlatı müzikle derinlik kazanır, zenginleşir.

Müziğin anlatıya kazandırdığı bu boyut, Yalan Rüzgarı'nda izleyicinin oyuncularla ve öyküyle özdeşleşmesini de kırar yani Yalan Rüzgarı anlatısında " catharsis "i önler. Tüm bunlar; öyküye konu olan olayların müzikle kırılmasının bir sonucu olduğu gibi, uygulanan kurgu tekniği (görüntülerin "kesme" ile birbirine eklenerek öykü zamanı ile gerçek zamanın birbirine yakınlaştırılması), sekansların iç içe

(174) Stephan Heath, Gillian Skirrow, "Television: A World in Action", Screen, vol.18, no:2, ss.7-59, Aktaran:Kaplan Ön.ver., s.60.

geçmesi,parçalanması gibi soap opera formatının genel özelliklerinin de getirisiidir.



III.5.5. "YALAN RÜZGAR" ANLATI KANALLARI

Kaydedilmiş Müziksel Ses (Şarkı)	Kaydedilmiş Ses Seçil Ses	Oyunculuk	Devinimli Görüntü	Kaydedilmiş Ses (Gürültü-efektler)	Yazının Grafik İzi (Tanıtma-Ara yazılar vb)
Jenerik müziğinin dışında, öykü geçişlerinde ve diyaloglara duygu yüklemek için müzik kullanılmaktadır.	Anlatı diyalogla geliştirilir. Me-kan diyalog için zorunlu bir me-kan olmaktan öte gidemez.	Çağımızın burjuva ideolojisini "kadının çekiciliğini" fazla kullanır, sömürür. Ama bu ka-dının çekiciliği hiçbir zaman yalın halde değildir. Belirli çizgilerle çizilmiş bir kadın tipi gerekir. Kadının sahip ol-duğu bitmez, tükenmez çekicilik potansiyelinin belli bir tip halinde özelleştirilmesi gere-kir. Kadın karakterlerin hepsi cesur,marifetli, çekici, erkekler gibi iş yaşamında güçlü ya da zengin kadınlardır. Öte yandan fiziksel olarak çok ayrı tipe sahiptirler. Sarışın,esmer,kum-ral, ağırbaşlı,hafifmeşref v.b. Her zevke, her yaşa göre kadın. Erkek karakterler de ilginç. Herbirinin farklı karakterleri kişiliklerini belli eden özel jestleri ve sözleri vardır.	Diyaloglara göre görüntü seçimi vardır. Bu bakımdan "yakın çekim" anlatıda baş-attır.	Geçişlerde müzik yoğun olarak kul-lanılır.Olayların akışına ve diya-loglara uygun ses-lere başvurulur.	Jenerik müziği ile bir-likte seriyalin adı ve-rilir,bitiminde de kre-di yer alır. Anlatının gelişme çizgisine göre arada gazete,ofis v.b. tanıtma yazıları vardır ama bütün içinde yeri çok azdır.

III.5.6. GENEL DEĞERLENDİRME

Yalan Rüzgarı, orta sınıfın sinirli, sıkılmış ve endişeli bireylerini, burjuva toplumunun kaçınılmazlığı ve sürekliliğiyle uzlaştırmayı hedef edinmiştir. Bu yüzden gerçekçiliği yansıtmaması beklenmez, öznel ihtiyaçları doyurmaları düşünülerek böylece nesnel bir işlevi yerine getirir.

Günlük yaşamın dayanılmaz sıkıcılığından insanın zihnini uzaklaştıran psikolojik bir ilaç görünümündedir. İzlerken dikkatiniz tema üzerinde öylesine yoğunlaşır ki herşeyi unutursunuz.

Yalan Rüzgarı'nda tema, bireysel çıkarlar ve tutkular arasındaki çatışmayı içerir. Tutku, hırs, güç, gıpta, kıskançlık, nefret, şantaj, cinayet, intikam ve mülkiyet, yalnızca bireyleri birbirine düşürmekle kalmaz, giderek artan bir biçimde de bireyler, gruplar ya da aileler arasındaki çatışmalara da neden olur.

Bu tematik özelliğiyle de "Yalan Rüzgarı" orta sınıf üyesinin herhangi bir fedakarlık yapmasına ya da gayret göstermesine gerek kalmadan zihin dağıtmayı tümüyle edilgen bir biçimde gerçekleştirmeye çalışır. Kişinin yalnızca dikkatini çekmekle (aslında bir bakıma askıya almakla) kalmaz, aynı zamanda sınırları özel ve hoş bir biçimde gıcıklar. İz-

leyici, Yalan Rüzgarı'nda karakterlerin başlarına neler gelebileceğini, hangi karakterin ödüllendirileceğini, hangisinin cezalandırılacağını önceden bilebiliyor, her türlü olaydan haberdar olabiliyor. Modleski, soap opera izleyicisini ideal anne konumuyla betimliyor. İdeal anne (izleyici) çocuklarının tüm sorunlarını bilmekte, kendini bu aile ile bir tutmakta ve zaman zaman onlara yol göstermekte ve öğütler vermektedir (175). İşte, çağdaş yaşamı anlamlandırmada güçlük çeken insan için bir anlamda rahatlatıcı bir işlev üstleniyor. Ekranda birçok olaylar oluyor, izleyici bir insan-üstü varlık gibi herşeyi görebiliyor, sanki göremeyeceği hiçbirşey yokmuş gibi. Oysa, izleyici reel yaşamını bir bütünlük içinde algılayamamaktadır. Reel yaşamı yalnızca "şoklar" düzeyinde izlenebilir bir işleyiş biçimine ve sürecine dayanmaktadır.

(175) Tania Modleski, "Search For Tomorrow in Today's Soap Opera's" *Understanding Television*, Richard Adler(der), New York: Pro-Pub., 1981, s.185.

SONUÇ

Bugün, tüm dünya televizyonları, kaynağı Amerika ve Latin Amerika olan bir Tv formatı ile karşı karşıya kalmış ve tutsağı olmuş durumdadır. Soap opera olarak adlandırılan bu format ülkemizde de hiçbir programda görülmediği ölçüde izleme alışkanlığı yaratmıştır. Bunun nedeni, kuşkusuz soap operanın izleyicilerini kendine bağlamadaki (diğer anlatı biçimlerinde eşi benzeri olmayan) gücü denilebilir. Ancak kökeni 18.yy. sonları ve 19.yy. boyunca özellikle gazete ve dergilerde yer alan romanlara kadar uzanan soap operaların bu başarısı, modern döneme geçişten itibaren orta sınıfın kültür yaşamındaki " yükselişi "ne bağlanabilir. Mandel; bu dönemde, bağımsız çiftçi, zanaatkar ve esnaf sayısı azalırken teknisyen,memur ve hizmet sektörü denilen kesimde çalışanların sayısının artmış olduğunu, ücretli emeğin sözde mesleklere kitlesel çapta girdiğini belirtir. Bu toplumsal dönüşümler milyonlarca yeni insanın katılmış olduğu çalışmanın kapitalist örgütlenişinin geniş çapta yayılması demektir.İşte bu insanlar arasında bu tür yayınlar için büyük bir pazar oluşmuştur. Çiftçiliğin çöküşü,kırlardan kentlere göç,metropoliten kentlerin büyüyerek içiçe girmeleri,ev ile iş arasında uzayan mesafe,rutin bir çalışma, havanın pislik ve gürültüyle kirlenmesi,sistemin getirdiği sinir gerginliğinin artması; işte tüm bunlar kafayı başka bir şeyle yorma yönünde güçlü bir ihtiyaç yaratmıştır.Bu ihtiyaç sigara ve

akolle, sinemayla, popüler romanla, yıldız-bilimi dergileriyle daha sonraları benzer bir işlevi ve içeriği olan radyo ve televizyon ile giderilmiş ve giderilmektedir (176).

İşte, çalışmamız soap operalar, böyle bir ihtiyacı karşılamaktadır. Orta sınıfın üyelerine yaşanan hayatı, bu hayatın yarattığı sorunların, acıların, onur kırıcı yaşam deneyimlerinin nedenlerini, insan ilişkilerinden, toplumsal yapıdan soyutlayıp uzaklaştırarak, insan sorunlarını kişisel kusurlarla, kişisel yetersizliklerle, kişisel şanssızlıklarla ya da toplumdaki " farklılıklarını sürdüren etnik ya da kültürel azınlıklarla " açıklayarak benimsetmeyi sürdürmektedirler. Orta sınıfın soap operalardaki yaşamın açıklanma tarzındaki irrasyonelliği kabullenmesi ise, somut toplumsal koşullarını algılamaktansa, yaşanan günü aldanim içinde yaşama eğiliminden kaynaklanmaktadır (177).

Soap operalar bitimsizdir, aylarca, yıllarca devam eder. Soap operayı oluşturan tek tek bölümlerde kesintisiz bir öykü anlatılır ve her bölüm bu öykünün en heyecanlı yerinde kesilir. Soap opera öyküsü her bölüm için en heyecanlı ve en merak uyandırıcı noktaya sahip olmak durumundadır. Bu

(176) Mandel, ön.ver., s.89.

(177) Oskay, ön.ver. (1989), s.3.

nedenle soap operaların öyküleri bir ana olay dizisinin yanısıra içiçe geçen çok sayıda yan olay dizilerinden oluşur. Soap opera yazarlığı anonim bir iştir ve anlatısı da açık uçludur. Soap operaların açık-uçlu anlatı yapısı izleyenin olayların gidişine müdahalesine olanak verir. Ayrıca soap opera dünyası, izleyen için gerçek bir dünyadır. Bu özelliği ile soap operalar, diğer televizyon anlatı türlerinden ayrılmı bir yapı kazanır. Soap opera dünyası izleyenin beklenti, istek ve gereksinimlerine yanıt getirmeye çalışırken (gerçekte bu gereksinimler izleyicinin kendi özgün yaşamından kaynaklanan kendi gereksinimleri olarak ortaya çıkmayıp yaşanan toplumun içinde kazanılmış bir yaşama biçiminin biçimlendirdiği gereksinimler olarak kendini gösterse de) bir bakıma eskinin halk masallarının modern bir versiyonu olarak işlev görür. Halk masalları sıradan insanların yaratıp geliştirdiği bir sözlü anlatım biçimidir. Halkın özlemleri, gereksinimleri, beklentileri ve dilekleri bunlarda simgeleştirilir. Halk masallarının özelliği kaynağının bütün bir halk olmasıdır. Masalları izleyicilere yetenekli anlatıcılar aktarır ama izleyiciler bu aktarım sırasında sorular sorarak, değişiklik talep ederek masalın kurgulanımına katılırlar. Halk masalları özellikle matbaanın sağladığı çoğaltım olanakları sonucu giderek ortadan kalkar.

İnsanın yeni olanın karşısında duyduğu ürküntü, endişe ve merak artık eski günlerdeki gibi masal ya da öykü an-

laticıların anlattıkları masallar ve öykülerle değil, iletişim endüstrisinin ürettiği endüstriyel birer "mamül" olan fantazyalarla karşılanmaya başlar. Anlatılar insanların gereksinim, istek, beklenti ve tutkularını dile getirdikleri toplumsal iletişim biçimleri olmak yerine, değerleri parayla ölçülen "metalar"a dönüşür.

Soap opera dünyası izleyici için gerçek dünya kadar gerçektir. Çünkü bu dünyada insanlar tıpkı gerçek dünyadaki gibi birbirinden korkmakta, herkes başarı için, yarışı kazanmak için koşmakta, hayata "yeni" ve "yabancı" olan şeylerden korkmaktadır. Tipler, olaylar, nedenler hep bildiğimiz "bizim" olan dünyamızdan ödünç alınmış gibidir. Bu seriyallerde kullanılan zaman, gerçek zamana yakın bir zamandır. Konu, reel yaşamdaki olayların seyrine ve görünümüne uygun olarak işlenmiştir. Mekan gerçek yaşamdan alınmış mekandır. Tüm bu yönleriyle soap opera dünyasının fantazyaya bir dünya olarak algılanması zorlaşmaktadır. Bu yolla ticari televizyonun, "pazar kurumunun "feedback"lerine göre popülerleştirildiği" bu anlatı türlerini izleyenler, kendilerini, kendi zamanlarını izlemekte, yaşamın değişmez durağanlığına inan-dırılmaktadırlar. İzledikleri bu düzmece masal onlara en iyi toplum yaşamının kendilerinininki olduğunu söylemekte ve onu yaşadığı toplum karşısında sorgulamasız insan konumuna düşürmektedir. Bu yüzden Tv izleyicisi kendi yaşamına eleştiri getirebilmekten alıkonulmaktadır.

Fantazyalar, fantazyaya olarak algılanabilmelidir. Günümüz kitle iletişim araçlarının programcılık anlayışı ve yayın politikalarında aranılan, istenilen amaçlanan hedef bu olmalıdır.

Yayın politikalarını belirlerken yaşanan toplum açısından daha duyarlı olmak zorundayız.



EK-A

YALAN RÜZGARI YAPIM EKİBİ

Yaratım : William J.Bell ve
Lee Phillip Bell

Yapım : Tom Langan

Yönetim : Frank Pacelli

Yazım : William J.Bell

Kay Alden

John R.Smith

Jerry Birn

Rex M.Best

Yapım Koordinasyon: Nancy Bradley Wiard

EK-B

YALAN RÜZGARINDA ROL ALAN OYUNCULAR

<u>Rol Adı</u>	<u>Adı</u>
1. Morey	: Morey Amsterdam
2. Cassandra Hall	: Nina Arvesen
3. Dr.Scott Grainger	: Peter Barton
4. Cricket Blair	: Lauralee Bell
5. Jack Abbott	: Peter Bergman
6. Victor Newman	: Eric Braeden
7. Nina Chancellor	: Tricia Cast
8. Lil	: Lilyan Chauvin
9. Michael Crawford	: Colby Chester
10. Katherine Chancellor	: Jeanne Cooper
11. David Kimble	: Michael Carbett
12. Leanna Randolph	: Barbara Crampton
13. Skip Evans	: Todd Curtis
14. Paul Williams	: Doug Davidson
15. Adrian Hunter	: Mark Dervin
16. Head Carlton	: Don Diamont
17. John Abbott	: Jerry Douglas
18. Ashley Abbott Lassiter	: Brenda Eggerson
19. Douglas Austin	: Michael Evans
20. Clint Radison	: James Michael Gregory
21. Chase Benson	: Stephan Gregory

22. Esther Valentine : Kate Linder
23. Nathan Hasting : Nathan Durdee
24. Namie Johnson : Marguerite Ray
25. Laure Fenmore Grainger : Tracey E.Bregman Recht
26. Rex Sterling : Quinn Redeker
27. Nikki Reed Newman : Melody Thomas Scott
28. Nancy Nolan : Marry Sheldon
29. Carol Robbins Evans : Christopher Templeton
30. Jill Foster Abbott : Jess Walton
31. Gun Man : Bruno Acalinas
32. Oliver Conrat : Emory Bass
33. Lynee Bassett : Loura Bryan Birn
34. Danny Romalotti : Michael Damian
35. Women : Ren Hanami
36. Robert Haskell : Ryan Mac Donald
37. Dr.James R.Grainger : John O'Hurley
38. Miguel Rodriguez : Anthony Pena
39. Joe : Don Perry
40. Marjorie : Karen Raff
41. Man : John Seremre
42. Shirley Haskell : Ruth Silveira
43. Gina Roma Rodison : Patty Weaver

KAYNAKÇA

- ALEMDAR,Korkmaz,Raşit KAYA, Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar , Ankara: Savaş yay., 1983.
- ALLEN,Robert C., " The Guiding Light Soap Opera as Economic Product and Cultural Document" John E.Connor(der), American History/American Television: Interpreting The Video Past, Frederick Ungar Puplishing Co.,NewYork,1983.
- ALTAN,Çetin., "J.R. mı Önemli, Yoksa Bizim KİT'ler mi?" Milliyet, 24 Kasım 1980, s.5
- ANG,Ien., Watching Dallas and The Melodramatic Imagination, İng.çev:Deila Coulig ,Londra ve New York:Methuen,1985.
- ARISTOTELES., Politika,Türkçesi:Mete Tuncay,Remzi Kitabevi, 1975.
- AVCIOĞLU,Doğan.,Türkiye'nin Düzeni,Cem Yay.,1.cilt,İstanbul 1973.
- AZİZ,Aysel.,Televizyonun Yetişkin Eğitiminde Yeri ve Önemi Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü yay., No:148, 1975.
- .,Elektronik Yayıncılıkta Temel Bilgiler,TRT Yay. Yayın No: 210, Ankara, 1989.
- .,Radyo ve Televizyona Giriş,Ankara:A.Ü.S.B.F.Yay., No:460, 1981.
- BATMAZ,Veyssel., " Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar" İletişim, Sayı:1, AİTİA yay., 1981.

- BELGE,Murat., *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul:Alan Yay.,1986.
- BENJAMIN,Walter., *Estetize Edilmiş Yaşam*, Hazırlayan: Ünsal Oskay, Dost Kitabevi yay., Ankara, 1982.
- . *Son Bakışta Aşk*,Türkçesi:İskender Savaşır,İstanbul: Metis yay., 1993.
- BERGER, Arthur Asa., "Bir Terör Aygıtı Olarak Televizyon" *Enformasyon Devrimi Efsanesi*, Der:Yusuf Kaplan, İstanbul: Rey yay., 1991.
- BERMAN,Marshall., "Dün,Bugün ve Yarın" Türkçesi: Ümit Altuğ, *Birikim* ,sayı:34, Şubat 1992.
- CANKAYA,Özden., *Türk Televizyonunun Program Yapısı (1968-1985)*, İstanbul:Mozaik Basım ve Yay.,1990.
- CANTOR,Muriel G., Suzanne Pingree,*The Soap Opera*, Beverly Hills CA., Sage Publications, 1983.
- CASSATA,Mary B., " The Soap Opera " *TV Genres:A Handbook And Referance Guide*, Brian Rose(der), Connecticut,Greenwood Press, 1985.
- CEM,İsmail., *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*,4.Baskı,İstanbul: Cem yay., 1974.
- CHARON,Jean-Marie., "Telenovela" *Medya Dünyası*, Türkçesi:Oya Tatlıpınar, İstanbul:İletişim yay.,1992.
- ÇALIŞLAR,Aziz., "Kitle Kültürüne Bakış" *Bilim ve Sanat*, Kasım 1982, Sayı: 23.
- . *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik*, İstanbul:Cem yay., 1983.

- DERY,Charles., " Television Soap Opera: Incast, Bigamy and Fatal Disease" American Television Genres, Stuart M.Kominsky and Jeffrey H.Makan (USA, 1985)
- Dünden Bugüne Radyo ve Televizyon (1927-1990). Ankara: TRT Yay., 1990.
- ECO,Umberto., Günlük Yaşamdan Sanata, Türkçesi:Kemal Atakay İstanbul: Adam Yay., 1991.
- ESSLIN,Martin., Tv Beyaz Camın Arkası, Türkçesi:Murat Çiftkaya, İstanbul: Anar yayınları, 1991.
- FISHER,Ernst., Sanatın Gerekliliği, Türkçesi: Cevat Çapan, Ankara: Kuzey yay.,1985.
- FISKE,John.,John Hartley, Reading Television, Londra: Methuen, 1987.
- GOETHE,Faust,Türkçesi:Sadi Irmak,İstanbul:İstanbul Kitabevi
- GÖKMEN,Yavuz, "TRT Ne Özerk,Ne de Tarafsız", Hürriyet 8.Gün 17.8.1980, s.8
- GÜRBİLEK.,Nurdan,Vitrinde Yaşamak,İstanbul:Metis Yay.,1992.
- HILLIARD,Robert., Understanding Television (A Communication Book Hasting House, USA, 1969)
- İÇEL.,Kayıhan, Kitle Haberleşme Hukuku, İstanbul: 1985.
- İNCEOĞLU,Metin., "Arabesk Müzik Sorunu", Ankara: SBF BYYO Yıllığı (1981)
- JOWETT,Garth.,James M.Linton, Movies as Mass Communication, Beverly Hills, London: Sage Publications, 1980.
- KAPLAN,Yusuf., Televizyon, İstanbul: Ağaç yay.,1985.

- KAZANCI, Metin., "Kitle İletişim Olayı ile Yığınların İdeolojik Yönlendirilmesi ve İki Örnek Üzerine Tartışmalar" Ankara:AÜ. SBF BYYO 1981 Yıllığı
- KESİM, Mehmet., "Televizyonun Tarihi" Kurgu (Eskişehir:İTİA, İBF, sayı:2)
- KONGAR, Emre., İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981.
- LERNER, Daniele., "Çağdaşlaşma Sürecinde İletişimin İşleri", Türkçesi: Nabi Avcı, Eskişehir: Kurgu, EİTİA/İBF, sayı:3 1980.
- LOWENTHAL, Leo., Literature, Popular Culture and Society, New York:Prentice Hall, 1961.
- MACLUHAN, Marshall., Understanding Media, London: Sphere Books Ltd, 1971.
- MANDEL, Ernest., Hoş Cinayet (Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi), Türkçesi: N. Saraçoğlu İstanbul:Yazın yay., 1985.
- MUTLU, Erol., Televizyonu Anlamak, Ankara:Gündoğan yay., 1991.
- NESİN, Aziz., "Türkiye'de Kültür Sorunu" Milliyet Sanat Dergisi, 9 Ocak 1976, sayı:166, s.7-8.
- OKTAY, Ahmet., Türkiye'de Popüler Kültür, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- OSKAY, Ünsal., "Soap Opera" Türünde Değişmeler Ve Latin Amerika Tv Dizileri" Dosya, Beyazperde, Aralık 1989.
- .İletişimin ABC'si, İstanbul: Simavi yayınları, 1992.
- .19.yy.dan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, Ankara: AÜ.SBF.Yay.:495, 1982.

- . " Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayışı",
Oluşum , sayı:43, Mayıs 1981.
- . " Folk Kültürü, Kitle Kültürü,Popüler Kültür ve Özgürleşim Beklentisini Dile Getiren Karşı Kültür"Varlık,
Ocak 1992.
- .Çağdaş Fantazya:Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, Ankara: Ayka yay., 1982.
- .Tv'de Renkli Yayın Semineri,Yayına Hazırlayan:Zafer Özcan, Ankara, 11-12 Mart 1982.
- . "Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken" Hürriyet Gösteri, sayı:42.
- . "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine", Ankara: AÜ.SBF.BYYO Yıllığı,1979.
- . "Kültürde Nasıl Bir Yenileşmeye Yönelmeliyiz?", Yeni Düşün (Yaz 1990,Sayı:64,Yeni Dizi 3)
- ÖZBEK,Meral., Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- ÖZKÖK,Ertuğrul.,Sanat-İletişim-İktidar,Ankara:Tan yay.,1982
- ., Kitlelerin Çözülüşü, Ankara: Tan yay.,1985.
- ÖZÖN,Nihat., Sinema El Kitabı, Ankara:Elif Yay., 1963.
- PINGREE,Suzanne, Margaret Thomson, "The Family in Daytime Serials" Television and The American Family,Jenning Bryant (der.), Hillsdale; New Jersey, 1990.
- ROSEN,Ruth., "Soap Operas:Search for Yesterday" Todd Gitlin (der), Inside Prime Time,New York: Panthean Books 1986.

ŞENYAPILI, Önder., Toplum ve İletişim ,Ankara:Turan Kitabevi, 1981.

Sabah Gazetesi, Telerama eki, 3 Ocak 1994.

Sabah Gazetesi Star Tv Dergisi, 7 Ocak 1994.

ŞAHİN, Haluk., Milliyet Sanat Dergisi, 18 Şubat 1977.

TAMER, Emel Ceylan., Dünü ve Bugünüyle TV, İstanbul: Varlık Yay., Kasım 1983.

TAPIO, Varis., " The International Flow of Television Programs" Journal of Communication, Winter 84.

THA, (Brüksel), Cumhuriyet Gazetesi, (14.05.1982)

TOLAN, Barlas., Toplumbilimlerine Giriş, Ankara: Kalite Matbaası, 1975.

———. Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma, Ankara: AİTİA Yay., 1980.

TUĞRUL, Semih., Türkiye'de Televizyon ve Radyo Olayları, İstanbul: Koza yay., 1975.

TOPUZ, Hıfzı., Uluslararası İletişim, Eskişehir: A.Ü.A.Ö.F., 1984.

TRT 1969 Yılı Faaliyet Raporu ve Bilançosu

TRT Çalışma Programı ve Bütçesi (Ankara: TRT Yayınları, 1979),

TRT Genel Danışma Kurulu Tutanağı, 16-17 Haziran 1980 İçişleri Bakanlığı Temsilcisi Rıza Akdemir'in Konuşması, Ankara Radyosu, Çoğaltma.

WILLEY, George A., "The Soap Operas and The War" Lichty ve Topping (der.), A Source Book on the History of Radio and Tv, USA, 1975.

WANDER, Philip., "The Angts of the Upper Class" *Journal of Communication*, 29(4), Autumn 1979.

78 WHITE, Robert., "Mass Communication and Culture: Transition to a New Paradigin", *Journal of Communications*(2) 1983.



ÖZGEÇMİŞ

ADI : Nesrin
 SOYADI : TAN AKBULUT

DOĞUM YERİ : BİLECİK
 DOĞUM TARİHİ : 06.01.1962

ÖĞRENİM DURUMU : MARMARA ÜNİVERSİTESİ / İSTANBUL
 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
 RADYO-TV ANABİLİM DALI
 Doktora Öğrencisi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ / ESKİŞEHİR
 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
 SINEMA-TV BÖLÜMÜ
 Yüksek Lisans (1987)

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ / ESKİŞEHİR
 AÇIK ÖĞRETİM FAKÜLTESİ
 SINEMA-TV BÖLÜMÜ
 Lisans (1984)

ESKİŞEHİR ANADOLU LİSESİ (1980)

ESKİŞEHİR NECATİBEY İLKOKULU (1973)

BİLDİĞİ YABANCI DİLLER : İNGİLİZCE , ALMANCA

İŞ TECRÜBESİ : EGE ÜNİVERSİTESİ / İZMİR
 İLETİŞİM FAKÜLTESİ
 SINEMA-RADYO-TV ANABİLİM DALI
 Uzman (Temmuz 1993-...)

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ / ESKİŞEHİR
 AÇIK ÖĞRETİM FAKÜLTESİ
 RADYO-TV PRODÜKSİYON MERKEZİ
 Sinema-Tv Uygulayıcısı
 (Aralık 1985-Haziran 1993)

ÖZEL BİLGİLER : Eğitime yönelik programlar ağırlıkta olmak üzere, Anadolu Üniversitesi Vakfı ÜNİ-VAK tarafından üstlenilen reklam projeleri de dahil bir çok Tv programında yönetmen yardımcısı olarak çalıştım. Radyo için 75 adet İNGİLİZCE ve ALMANCA ders programları yaptım. Açık Öğretim Fakültesi ALMANCA ders programlarında yönetmen yardımcısı olarak çalıştım. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesinde uzman olarak görevime devam etmekteyim.