

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON
ANASANAT DALI

ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAMSAL AÇIDAN TÜRKİYE'DE YERLİ
DİZİLER

DOKTORA TEZİ

89417

HAZIRLAYAN
HÜLYA ÖNAL

DANIŞMAN
PROF.DR.FARUK KALKAN

İZMİR
1999

TC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Çokperspektifli Eleştirel Kuramsal Açıdan Türkiye’de Yerli Diziler “ adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23.16.1999

Hülya Önal



TUTANAK

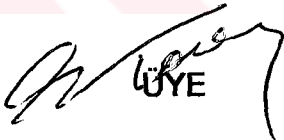
Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 24.07.1998 tarih ve 26 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin..... maddesine göre Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı, doktora öğrencisi HURZA ONAL 'ın, " Çokperspektifli Eleştirel Kuramsal Açıdan Türkiye'de Yerli Diziler" konulu tezi incelenmiş ve aday 23.1.8.1998 tarihinde , saat...14:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği karar verildi.


BAŞKAN
Prof. Dr. Feruh KALKAN

ÜYE


ÜYE
Prof. Dr. Korca Yumlu


ÜYE
Prof. Dr. Ar. R. R. R.
R. R. R.
R. R. R.

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ
FORMU**

Tez No: Konu No: Üniv.Kodu :

* Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin Yazarının

Soyadı: Önal

Adı: Hülya

Tezin Türkçe Adı : "Çokperspektifli Eleştirel Kuramsal Açıdan Türkiye'de
Yerli Diziler"

Tezin Yabancı Dildeki Adı: " Turkish Tv Series from the perspective of
Multiperspectival Critical Theory

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniv. Enstitü : Sosyal Bilimler Enst Yıl:1999

Tezin Türü:

- 1- Yüksek Lisans ☐
2- Doktora ☒
3- Tıpta Uzmanlık ☐
4- Sanatta Yeterlilik ☐

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı:180

Referans Sayısı: 91

Tez Danışmanlarının

Ünvanı Adı Soyadı: Prof. Dr. Faruk Kalkan

Türkçe Anahtar Kelimeler

İngilizce Anahtar Kelimeler

1- Çokperspektifli Eleştirel Kuram

1- Multiperspectival Critical Theory

2- Göstergibilim

2- Semiology

3- Televizyon

3- Television

4- Tv Dizileri

4- Tv Series

5- Feminizm

5- Feminism

Tarih :

İmza:

ÖZET

Dizi film üretiminin en yoğun yaşandığı 1997 ve 98 arasındaki dönemi değerlendirmeye ve Şehnaz Tango adlı diziyi çözümlemeye çalıştığımız bu araştırmada, Kellner'in Çokperspektifli Eleştirel Kuramını kullandık. Kısaca, herhangi bir konunun farklı boyutlarıyla incelenmesini öneren bu kuram yardımıyla mevcut dizileri metin, üretim mekanizması ve medya sektörü boyutuyla ele aldık.

Bu araştırma sonucuna göre, gerek üretim miktarı gerekse yapım anlayışı konusunda içinde bulunduğumuz dönem ile 60-70'li yılların Yeşilçam'ı ile benzeştiği sonucuna vardık. Anlatı biçimi olarak dizilerin pek çoğu gece soapları ile melodram arası sentez bir tür olurken, üretim koşulları ve işlediği konuları - özellikle mafya ve kadın erkek ilişkileri- göz önünde bulundurarak bazı ideolojik ve toplumsal çıkarsamalarda bulunduk.

Araştırmanın son bölümünde ise, özellikle Fiske'in tv kodlarının da yer aldığı göstergebilimsel yöntemlerden faydalanarak ve bu bilime ait eksiklikleri tamamlayarak (medya sektörü ve üretim koşulları gibi) Şehnaz Tango adlı diziyi çözümlemeye çalıştık.

ABSTRACT

Throughout this research in which we evaluate the period 1997 /98 when the production of tv series highly increased and attempt to analyse the serial named “Şehnaz Tango”, we used Kellner’s multiperspectival critical theory. By the help of this theory offering to examine any subject matter from different standpoints, we analysed the series from the perspective of production mechanism, media sector, and text.

According to result of this research, we came to the conclusion that either the concept of production or the production quantity of this period is nearly the same as 1960-70's Yeşilçam. While the most of these series are between the night soaps and melodrama from the point of narration style, by taking into consideration the production circumstances and subjects of the series - especially on mafia and women/men relationships. -we got some ideological and social inference.

At the last part of this research , using the semiological methods in which especially Fiske’s television codes take place and completing the deficiency of this science (such as, production circumstances, media sector) we attempt to analyse the serial Şehnaz Tango.

ÖNSÖZ

Türkiye’de özellikle son bir yıl içinde özel tv kanalları , “yerli dizi” dizi üretimi açısından Yeşilçam’ın enflasyonist dönemini aratmamaktadır. Gerek içinde bulunduğumuz bu sürece tanıklık etmek, gerekse mevcut dizileri çeşitli açılardan değerlendirmek üzere çıktığım yolda; değerli fikir ve önerileriyle tezin her aşamasında yardımcı olarak beni yalnız bırakmayan danışmanım Sn.Prof.Dr. Faruk Kalkan’a, gereksinim duyduğum her an zamanını ayıran değerli hocam Sn. Prof.Dr. Oğuz Adanır ve Prof. Dr. Konca Yumlu’ya, çalışmaya büyük katkıları olan ders notları ve kaynakları içeren kişisel dosyasını internet aracılığıyla gönderen Sn. Prof Dr. Douglas Kellner’e, İstanbul’da dizi film piyasasını oluşturan kişilerle sağladığı görüşmeler ile verdiği değerli bilgiler nedeniyle Sn. Semih Kaplanoğlu’na ve bu sektörde fikirlerinden yararlandığım tezde adı geçen herkese, Şehnaz Tango’yu çözümlerken kullandığım video kasetleri İstanbul’dan gönderme inceliğinde bulunan Sn. Sadullah Ceren’e, hemen her araştırmacının en büyük sorunlarından biri olan kaynak kitap edinme konusunda yardımlarını esirgemeyen Sn.Prof. Dr. Seyide Parsa, Sn. Umur Önal, Kağan Önal, Ayla Hatırlı ve ayrıca araştırma gereği bulunduğum Ankara’da beni ağırlayan Sn. Aysel Dural’a, İstanbul’daki görüşmeler sırasında tüm çabasıyla bizi rahat ettirmeye çalışan annem Emine Uğurlu’ya, çevirilerde emeği geçen Sn. Sumru İlkdoğan’a tez süresince moral desteğini esirgemeyen arkadaşım Filiz Bilgiç’e, çalışırken aniden bilgisayarımı kapayan, kaynak kitaplarımı karalayan ve önemli notlarımı ağzına atarak okunmaz hale getiren biricik kızım Gülce’ye bakarak tezin ivme kazanmasını sağlayan Güngör ve Beyhan Önal’a ve tezin her aşamasında ilgi ve moral desteğini eksik etmeyen sevgili eşim Çağatay Önal’a çok teşekkür ederim.

Bu araştırmada da bir çoğunda olduğu gibi daha sonra yapılacak araştırmalarla giderilecek eksiklikler mevcuttur. Tezin kapsamlı oluşu ve henüz

bitmemiş bir süreci aydınlatmaya yönelik çabası, hem eksikliklere hem de bazı hatalara neden olabilir. Bu nedenle tezi okuyacak kişilerden özür diler, iki buçuk yıl süren bu araştırmaya emeği geçen ve adını saydığım , sayamadığım herkese bir kez daha teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

I - ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAM

A- BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE ELEŞTİREL KURAM	7
B- ELEŞTİREL İLETİŞİM ÇALIŞMALARI	14
C- ELEŞTİREL KURAM'IN YENİDEN YAPILANDIRILMASI	22

İKİNCİ BÖLÜM

II - ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAMSAL AÇIDAN TÜRKİYE'DE YERLİ DİZİLER

A- KURUMSAL (İLETİCİ) BOYUTUYLA TARİHSEL PERSPEKTİFTEN YERLİ DİZİLER	33
B- ÜRETİM BOYUTUYLA YERLİ DİZİLER	42
C- GÖSTERGEBİLİMSEL PERSPEKTİFTEN YERLİ DİZİLERİN METİNSEL ÇÖZÜMLEMESİ	56

1-Göstergebilime Yönelik Eleştiriler ve Kuramın Avantajları	57
2- Göstergebilime Ait Genel Kavramlar	63
3- Fiske'in Dizi Film Çözümlerinde Kullandığı Televizyon Kodları	71

a) Kavramsal olarak " Gerçeklik" ve Yerli Diziler	73
b) Düzenlendikleri Kod ve Formüllere Göre "Temsil" Boyutuyla Yerli Diziler ; Durum Komedileri, Soap Oeralar ve Melodramlar	79
c) Yerli Dizilerin "İdeolojik" Boyutu	117

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III - ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAMSAL AÇIDAN BİR DİZİ

FİLM ÇÖZÜMLEMESİ : ŞEHNAZ TANGO.....131

A- ŞEHNAZ TANGO'NUN METİNSEL ÇÖZÜMLEMESİ

- 1) Dizinin “ Gerçeklik” kavramıyla ilişkisi..... 133
- 2) Düzenlendiği Kod ve Formüllere Göre Dizinin “Temsil” Boyutu..... 138
- 3) Feminist Perspektiften Dizinin İdeolojik boyutu.....146

SONUÇ.....159

KAYNAKÇA.....163

EK 1.....173

EK 2.....177

ÖZGEÇMİŞ.....180

GİRİŞ

Birçok faktöre bağılı olarak özellikle son bir yıl içinde, yerli tv dizilerinde önemli bir artış gözlenmektedir. Geçmiş yıllardaki oranlarla karşılaştırıldığında sadece beş televizyon kanalında haftada elliden fazla yerli dizi gösteriliyor olması , bu artışın en önemli göstergesidir. Bu çalışmanın amacı ; özellikle 1997-98 yılları arasında üretim açısından en yoğun dönemini yaşayan yerli tv dizilerinin çeşitli boyutlarını çokperspektifli eleştirel kuramsal açıdan değerlendirerek, bu süreçte elde ettiğimiz verilerle tanıklık etmek ve bu döneme ait dizilerden biri olan “Şehnaz Tango”yu aynı kuramsal çerçeve içinde çözümlemektir. Bu araştırma sırasında, üretilen dizilerin hangi kod ve formüllere göre - diğer bir deyişle hangi tür'e uygun olarak- üretildiği, bu enflasyonist üretimin altında hangi nedenlerin yattığı, nasıl ve hangi kriterlere göre üretildikleri gibi spesifik sorulara yanıt aranacaktır. Bu sorularla, araştırmanın kendi eleştirel bütünlüğünü bozmayacak yani “...tarafsızlık ve bilimsel nesnellik adına düzenin meşruluğunu güçlendirme ve koruma ...” (1) yerine mevcut düzenin ve koşulların daha iyiye götürülmesini öneren yanıtlar bulmakla birlikte konuyla ilgili yeni soruların sorulması hedeflenmektedir. . Çalışma alanının bu denli geniş oluşu , beraberinde Türkiye koşullarında kitle iletişim araçlarına ait herhangi bir metni ya da yapıtı çözümlerken hangi kuramsal yaklaşımın benimseneceği ve kullanılacağı sorununu da beraberinde getirdi. Türkiye’de bu konuda yapılan az sayıdaki bilimsel çalışmayı incelediğimizde özellikle “metinsel çözümleme” konusunda farklı yaklaşımların kullanıldığını gözledik.(*)

(1) Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan İrfan, “ İletişim ve Toplum; Kitle İletişim Kuramları, Tutucu ve Değişimci Yaklaşımlar”, Bilgi Yayınevi, Mayıs 1990, s.,14

(*) Örneğin Gürsel Yaktı, “Bizimkiler Dizisi Üzerine Bir İnceleme” adlı doktora tezinde, dizinin özellikle sosyolojik boyutunu öne çıkararak daha çok karakterler, ilişkiler ve olaylar üzerinde durmuş. . Göstergibilimsel metin çözümlemesine bir örnek olacak Ufuk Küçükcan’ın “ Filmde Bilimsel Çözümleme “ adlı yüksek lisans tezinde film, dizisel ve dizimsel olarak çözümlenmiş ve bu şekilde filmin daha çok biçimsel yapısı ortaya konmuştur. Öte yandan Doç. Dr. Ragıp Taranç’ın “,Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları” adlı yayımlanmamış doktora tezi, bu alanda yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olurken , dizi filmlerin hem içerik hem de biçimsel boyutları irdelenmiş.

Bu araştırmada temel alacağım kuramı, gerek bu tür bilimsel çalışmaların ışığı altında, gerekse yine iletişim araçlarından biri olan bilgisayarın sunduğu teknolojik olanaklardan yararlanarak özellikle Avrupa ve ABD’de yapılan iletişim araştırmalarının geldiği son noktayı izleyerek seçtim. Kitle iletişim Araştırmalarına tarihsel perspektiften baktığımızda, hem geçmişte hem de günümüzde iletişim sürecini açıklamaya yönelik pek çok kuram ve yaklaşım görürüz. Bu tür kuram ve yaklaşımlar iletişim sürecini en tatminkar şekilde açıklayacak yöntem ve modeller önermektedirler. Bu alanda bilinen en yeni kuram ve yaklaşımlar, “ ...televizyon metinlerini (ya da film ve edebiyat gibi diğer sanat türlerinin ürünlerini) daha iyi anlayabilmek için, sanat metninin üretildiği ve tüketildiği toplumsal, ideolojik, kültürel ve ekonomik koşullarla her bir sanat metnin metinsel özelliklerini bir bütün halinde gözden geçirip incelemek gerektiğini ileri sürmektedir. “ (2)

Bu çalışmada da biz iletişim sürecini oluşturan temel ögeleri (iletii-ileti-kanal-izleyici) toplumsal , ideolojik, kültürel ve ekonomik boyutlarıyla birbiriyle ilişkili olarak ele alan bütüncül bir bakış açısı getiren okperspektifli Eleştirel Kuram’ı kullanacağız. Bu kuramı tercih etmemizin sebebi 1960’lardan sonra kitle ileişim araçları ve onlara ait metinlerin zmlenmesinde yararlanılan disiplinlerin kendilerine ait güçleri olduğu kadar eksikleri ve kr noktalarının bulunmasıdır. Aslında toplumsal fenomenleri araştırmak için oluşturulan bu toplumsal kuram, iletişim çalışmalarında da uygulama alanı bulmuştur. İletişimin toplumdan ayrı bir kavram olmaması nedeniyle iletişim alanında yapılan çalışmaların tarih boyunca toplumsal kuramlardan etkilendiği, yadsınamaz bir gerçektir. Genel olarak iletişim çalışmalarında “ okperspektifli Eleştirel Kuram” şeklinde kullanabileceğimiz bu kuram, ya da ilk zamanlarında geleneksel iletişim araştırmalarına alternatif olarak ortaya çıkan eleştirel iletişim

(2) Kaplan, Yusuf “ Televizyon”, Ağaç Yayınevi, Nisan 1992,s.21

yaklaşımı; temel olarak iletişim sürecinin çeşitli boyutlarını, farklı disiplinleri ya da perspektifleri bir araya getiren bir tür disiplinlerarası perspektif çerçevesinde incelemeyi ve ilişkilendirmeyi önerir.

Kitle iletişim aracı ve iletişim sürecini eleştirel olarak incelerken, birbirinden farklı yaklaşımlar, Halloran'a göre bir engel teşkil etmemektedir. Birbirinden farklı, ancak birbirlerini tamamlayan yaklaşımlar kitle iletişim aracı (3) ve ona ait bir ürünü değişik açılardan yorumlayabilir açıklayabilir. Bir araştırmada hangi perspektiflerin kullanılması konusunda ise Kellner, "...Bir kimsenin amaçları, içinde bulunduğu koşullar, kuramsal ve politik eğilimleri, hiç kuşkusuz pek çok durumda hangi perspektiflerin uygun olacağını belirler"(4) diyerek , perspektiflerin çalışmanın kendi özgün yapısı tarafından belirleneceği ve uygulama sırasında araştırmanın yapıldığı ülkenin -araştırmacının yaşadığı ve edindiği- kültür süzgecinden geçeceği gerçeğinin de altını çizmiştir. Bu araştırmada kullanılacak perspektiflerin neler olacağına ise , bu tür çalışmalarda önerilen pek çok model ve yöntemin avantajları , dezavantajları , araştırmaya uygunlukları ve uygulanabilirlikleri gözönünde bulundurularak karar verilmiştir. Kuşkusuz Yumlu'nun belirttiği gibi "...bireysel olarak yürütülen kısa dönem araştırmalarının sağlıklı ve gerçekçi olabilmesi için iletişim sürecini meydana getiren öğelerden biri üzerinde durmak hiç şüphesiz kaçınılmaz bir gerçektir..."(5) Kaldı ki çokperspektifli çözümlemeler, belirli bir fenomeni geliştirmek üzere yapılacak kapsamlı ve özellikle tek bir noktaya odaklanmış çözümlemeleri reddetmedikleri gibi, araştırılacak fenomenin farklı boyutlarının birbiriyle ilişkilendirilerek açıklanmasını önerir.

(3) Halloran, James.D., " **A Case For Critical Eclecticism**" in *Ferment in the Field*, Journal of Communication. Vol.33, 1983, Aktaran Konca Yumlu, " **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları**", İzmir, 1994, s.,57

(4) Best, Stephen &Kellner, Douglas, " **Postmodern Theory: Critical Interrogations**",The Guilford Press, Newyork,1991,s.270

(5) Yumlu, Konca, " **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları**", İzmir, 1994, s.,61

Bu bağlamda araştırma konusu olan tv dizilerini incelerken , her boyutun üzerinde kapsamlı olarak durulamayacağı açıktır. Bu nedenle daha çok dizilerin metin boyutu üzerinde duracağız.

Ancak metinsel çözümlememizi, dizi filmleri bütünüyle açıklayan tek faktör olarak göstermemek için inceleme, "metin" sınırlarını aşarak dizilerin kültür endüstrilerini oluşturan kurum ve yapı içinde üretilme yollarının incelenmesine doğru genişleyecektir. Diğer bir deyişle metin, üretim süreçleri ve iletildikleri kurumsal yapı ile ilişkilendirilerek incelenecektir. Kuşkusuz bu sürecin izleyici boyutunu görmezden gelemeyiz. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi izleyici faktörünün başlıbaşına bir araştırma konusu olması ve ciddi finansal kaynak gerektirmesi nedeniyle bu boyuta sadece çözümlemesini yaptığımız dizi kapsamında sınırlı olarak yer verebildik. İzleyicilerin çeşitli gazete, dergi ve yapım şirketine gönderdikleri, diziyle ve onun yayından kaldırılmasıyla ilgili tepki, görüş ve duygularını içeren faks ve mektuplarını derlediğimiz bölümün , dizinin özellikle kadın izleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi anlama açısından yararlı olacağı inancındayız. Bu tür araştırmalarda Türkiye'de çok az sayıda gerçekleştirilen izleyici çalışmalarının (**)arttırılmasıyla edinilecek veriler, metinsel çözümlemeleri de destekler nitelikte olacaktır.

Araştırmanın birinci bölümünde araştırma boyunca temel alacağımız Çokperspektifli Eleştirel Kuram'ın ilk yıllarından günümüze kadar geçirdiği evreleri kısaca özetleyeceğiz.

(**) Örneğin, T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu'nun bu alanda yaptırdığı bir araştırmada " konuların, karakterlerin, demografik değişkenlerin,Türk televizyonları içinde nasıl bir örüntü resmettiği, ailenin televizyonu bir eğlence ve belli ölçüde enformasyon aracı olarak görürken televizyonun ne tür mesaj ve içerikleri ailenin 'algılamasına' sunduğu " gibi sorulara yanıt aranmıştır. 1995 yılı televizyon programlarından yola çıkılarak yapılan araştırmada " televizyonun geleneksel ile modern arasında melez bir alie yapısının ortaya çıkışında, kültürel anlamda belirleyici bir rol oynadığı" sonucuna varılmıştır. (Bkz, Aksu, Veysel & Zeynep, "Türkiye'de Televizyon ve Aile", T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara 1995

Ayrıca daha önce belirttiğimiz gibi , aslında bir toplum kuramı olarak ortaya çıkan eleştirel kuramın iletişim çalışmaları ile ilişkilerini irdeleyip, kuramın geldiği son nokta olan “yeniden yapılandırma” çalışmalarından söz edeceğiz. Halen bu çalışmaların devam ediyor olması nedeniyle böyle araştırmalarla başlayacak soruların artacağını umut ediyoruz. İkinci bölümde ise, dizi filmlerin çeşitli boyutlarını - kurum, üretim, metin, - “ Çokperspektifli Eleştirel Kuram ” ışığı altında ele alacağız. Türkiye’de üretilen dizilerin, TRT ile başlayan ve günümüzde özel televizyon kanallarına kadar uzanan kurumsal boyutunu irdelleyeceğimiz bölümde Türkiye’de devlet ve özel televizyon kanallarında dizi üretimi konusunda hangi politikaların izlendiği, kurumsal açıdan hangi kriterlerin esas alındığı gibi sorulara yanıt arayacağız . Dizilerin üretim süreçlerini ve üretimin kimler tarafından hangi koşullarda gerçekleştiğini araştırdığımız “Üretim” bölümünde ise özel kanalların pek çok yönüyle kendine model aldığı ABD’deki dizi film üretim şekline ve özellikle son bir kaç yılda artan yerli dizileri üreten kişilerle yapılan görüşmelere yer vereceğiz. Dizileri göstergebilimsel perspektiften çözümlemeye çalışacağımız bölümde ise “ Televizyona ait kodların okunuşu, ait olduğu kültürün okunuşudur.”(6) diyen Fiske’in televizyon dizisi çözümlemek üzere sunduğu gerçeklik, temsil ve ideolojik kodlardan yola çıkacağız. Kültür dünyamızı oluşturan anlam ağları içinde birbiriyle ilişkili metinlerin unsurları olan bu kodlar aracılığıyla daha önce söz ettiğimiz araştırma sorularına yanıt aramaya çalışacağız.

Araştırmanın üçüncü bölümünü, şu ana kadar aktarmaya ve uygulamaya çalıştığımız çok perspektifli eleştirel kuramın bir dizi film çözümlemesine uygulamasına ayırdık. Daha çok metinsel çözümlemeye ağırlık vereceğimiz bu bölümde dizinin üretim ve kurumsal boyutu bu çözümleme içinde yer alırken, diziyle ilgili birebir aktarmayı düşündüğümüz izleyici tepkilerini ekler ‘de sunacağız

(6)Fiske, John “ Reading Television”, London, Methuen, 1987 s159

Bu çözümlleme aşamasında metne ait kodlar bir önceki bölümde çözümllediğimiz diğer yerli dizilere ait kodlarla ilişkili olarak ele alınacaktır. Diğer bir deyişle dizi, metnin özgünlüğünü ortaya çıkartma amacıyla metni diğer metinlerden edinilecek deneyimler doğrultusunda yorumlamayı öneren metinlerarası (intertextual) çözümlleme ile ele alınacaktır. Diziye ait bir kaç bölümün video kaydı, üretim aşamasında görev almış kişilerle yapılan görüşmeler, gazete ve dergilerde yayımlanmış (yayımlanmamış) diziyle ilgili makale ,fax, eleştiri ve röportajlar ve dizinin hemen hemen bütün bölümlerini izleme sonucunda oluşan diziye ait kişisel bilgilerim ,dizinin çözümlenmesinde sırasında yararlandığım kaynakları oluşturdu.

Kaynak bulmaktan çok kaynağa ulaşmanın ülkemizde halen pek çok açıdan sorun olmasının bu araştırmayı da etkileyebileceğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda el yordamıyla doğruyu arayan bu araştırmamızın her çalışmada olabilecek eksikliklerine karşın yeni bir şeyler üretmek, kendi dünyamıza cesur yanıtlar aramak , gerekli olan altyapıyı yani bilgiyi aramak ve çoğaltmak için sadece bir adım olduğunu söyleyebiliriz.

BİRİNCİ BÖLÜM

I- ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAM

A- BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE "ELEŞTİREL KURAM"

"1922 Yılında köktenci Marksizme sıkı sıkıya bağlı bir siyasal bilimci olan Felix Weil tarafından kurulan Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün çalışmalarıyla karakterize olan ve Frankfurt Okulu olarak da anılan akımın çalışmalarını dile getiren köktenci bir toplum kuramı" (7) olarak tanımlanan 'eleştirel kuram', birçok araştırmacı tarafından geliştirilerek günümüze ait disiplinler arası toplumsal bir kuram oluşturma adına önemli bir model olmuştur. Daha geniş bir tanımlamayla, özellikle kitle iletişim alanında ilk ciddi eleştirel çalışmalarıyla kültürel çalışmaların ilk örneklerini oluşturan Frankfurt Okulu'nun 'eleştirel kuram'ı ; medya politik eleştirisi, metin çözümleme ile kitle kültürü ve iletişimin toplumsal/ ideolojik etkilerini sorgulayan 'izleyici algılaması'nı bir araya getirerek kültürel ve iletişim çalışmalarına disiplinlerarası bir yaklaşım getiren kuramdır.(8)

Kendi içinde artı ve eksi yanları olan eleştirel kuram 1930'lardan 1960'lara kadar toplumsal kuramın en keskin yanı olarak değerlendiriliyordu. 1930'ların kuramı, daha ziyade politik ekonominin marksist eleştirisi üzerinde yoğunlaşan bütüncül bir kuram oluşturma ve bunu uygulamaya yönelikti. Eleştirel kuramcıların disiplinler arası sosyal kuram oluşturma çabaları sosyal bilimler ve felsefeyi çağdaş bir kuram üretme ve onu yeni bir döneme taşımak için birleştirmeyi öngörmüştür. Onların diyalektik metodolojisi ekonomi ,devlet, toplum ve bireysel deneyimler arasındaki bağı açıkça ortaya koymak için felsefe, sosyal bilimler ve radikal politikaların bir sentezini gerekli kılmıştır.

(7) Mutlu, Erol, " İletişim Sözlüğü", Ark Yayınevi, 1994,s.12

(8) Kellner, Douglas "The Frankfurt School and British Cultural Studies;The Missed Articulations", Newyork, s.2

Eleştirel kuramcılar için diyalektik; “Stalinizm ve faşizmin tamamıyla kapalı bütüncül dünyası içindeki düşünce ve çalışmalarda bir alan yaratacak bağlantılar kurma ve çelişkileri ayırd etme sanatıydı.” (9)

1930’lardaki eleştirel kuramcılarının çalışmaları daha çok tarihseldi ve onların bulguları kapitalizm ve faşizmin geldiği yeni durumu tanımlayan çağdaş kuramın gelişmesini sağladı. Eleştirel kuramcılar devlet kapitalizminin toplumsal formasyonları içinde devlet ve ekonominin yeni biçimlerini ilk çözümleyenler arasında yer aldılar. Onlar ileri düzeyde kapitalist toplumlar oluşturmada kitle iletişimi ve kültürün önemini ilk kavrayan kişiler oldular ve tüketim toplumuna dair ilk kritikleri geliştirerek günümüz toplum düzenlerinde eşya, tüketim ve ihtiyaç gibi kavramların önemli rolünü gördüler. İlk kez bu çalışmalar sırasında ortaya çıkan “Kültür Endüstrisi” terimi, kitle kültürünün endüstrileşme sürecini ve sistemi yönlendiren ticari zorunlulukları açıklamak için kullanıldı. “Kültür Endüstrisi” adlı ünlü çalışmalarında Adorno ve Horkheimer, kitle kültürü eleştirileri ve kültür endüstrileri kuramının yanı sıra ilk kez eleştirel toplumsal kuram çerçevesinde medya-bağımlı kültür ve iletişimin sistemli bir çözümlemesini yaptılar. (10) Nazi Avrupası’nda bulunan Frankfurt Okulu temsilcileri, Nazilerin faşist kültür ve topluma uygun kitle kültürü yaratma yollarını keşfederken, Amerika’ya sürülen meslekdaşları Amerikan ‘popüler kültür’ünün tamamıyla ideolojik olduğuna ve bunun Amerikan kapitalizmine hizmet ettiğine inanıyorlardı. Dev kuruluşların kontrolü altında olan kültür endüstrileri, Amerikan kapitalizmini temsil eden kurum, yaşam biçimi ve değerleri satışa çıkaran ticari anlayışa sahip kültüre göre düzenleniyordu.

(9) Kellner., “Critical Theory, Marxism and Modernity”, Cambridge & Baltimore: Polity and John Hopkins University Press, 1989., s149

(10) Adorno, T.W., “The Culture Industry”, London, Routledge, 1991

Bu, tamamıyla kitle toplumunu yaratan ve Frankfurt Okulunun 'bireyin sonu'(*) olarak açıkladığı düşünce, davranış ve ihtiyaçların tekdüzeleşmesiyle karakterize olan bir kitle üretim ve tüketim dönemi idi.

İşçi sınıfının gelişmiş kapitalist toplumlara doğru entegre edilmesini ve toplumsal değişim için yeni iş alanlarının önerilmesini çözümleyen eleştirel kuramcılar, dönemin dinamiklerini de çözümlemek üzere madde, emtia, mübadele ve sömür gibi Marksist kategorileri yeniden yapılandırdılar ve bu kategorilere yeni toplumsal içerikler eklediler. Bu bütüncül kategoriler çağdaş toplumun dinamiklerini yakalamak ve kapitalist hegemonyanın kurulduğu ve bireyin kendi toplumu tarafından yönetildiği süreci tanımlamak üzere kullanıldılar. Toplumu kendi normları ile karşılaştıran halihazırda var olan (mevcut) kritikleri kullandılar. Faşist, Komünist ve diğer totaliter yönetim biçimlerinin insan hakları, birey özgürlüğünü yok ettiği, demokrasiyi yıprattığı bir dönem boyunca, yeni hiyerarşiler ve atavistik ideolojiler üretilerek klasik aydınlanmanın idealleri olan eşitlik, adalet ve bireycilik, sosyal kritiğin normları olarak kullanılabilirdi. Bu bağlamda mevcut kritiğin toplumsal eleştirinin varlığını sürdürmesini ve onu mevcut toplumun normlarından faydalanarak değiştirmeyi amaçladığını söyleyebiliriz.

Ancak 1940'larda Adorno ve Horkheimer bu stratejiyi sorgulamaya başladı ve toplumsal eleştiri için farklı stratejiler araştırdılar. 1940'lar boyunca Horkheimer ve Adorno ilk çalışmalarını disiplinlerarası toplumsal kuram ve mevcut eleştiri üzerine kurdular..

* Bu, ilk kez Hilferding'in 'organize kapitalizm' olarak kavramlaştırdığı, devlet ve kuruluşların bireyleri kendilerine teslim eden bir ekonomi yaratılmasını ifade eden büyük organizasyonlar dönemi idi. Bkz. Rudolf Hilferding " **Finance Capital**", London, Routledge and Kegan Paul, 1981(1910)

Birlikte yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği"*** metni, eleştirel kuram içinde gerçek bir dönüm noktası olmuştur.

Horkheimer ve Adorno , vardıkları sonucun - daha önce felsefi eleştirinin ilke ve kurallarını meydana getiren sistem - toplumun pek çok yapısı içinde anonimleştirilebileceği ve fayda sağlayacağına inandılar. Böylece sonuç, sistemi dönüştürmekten çok güçlendirmek üzere kullanılmaya başlandı. Metodolojik düzeyde Horkheimer ve Adorno'nun çalışmaları, temeli felsefe ile sosyal bilimlerin sentezine dayanan toplumsal bir kuram geliştirmekten, tarih felsefesine, felsefi antropolojiye ve kültürün felsefi eleştirisine kaymıştır. 1940'ların başlarında Horkheimer ve Adorno " Aydınlanmanın Diyalektiği" üzerinde çalışırken, Marcuse ve Neumann çağdaş bir toplumsal değişim kuramı üretmeye yarayacak çalışmalarıyla birlikte onlara katıldılar. Böylelikle o yıllarda eleştirel kuram içinde iki temel eğilim oluştu:

- Batı medeniyetinin felsefi-kültürel çözümlemeleri Horkheimer ve Adorno'nun "Aydınlanmanın Diyalektiği " ile geliştirildi,
- bir toplumsal değişim kuramı olarak eleştirel kuramın daha çok pratik ve politik olarak geliştirilmesi, Marcuse ve Neumann tarafından sağlandı. Aslında Marcuse ve Neumann sadece, Horkheimer ve Neumann'ın gözardı ettiği bir konu üzerinde yoğunlaşmıştı; toplumsal değişim kuramı. (11)

(11) Kellner, A.g.k., s.10

***Aydınlanmanın Diyalektiği "insanlığın daha insanca koşullar altında yaşamak yerine neden yeni bir tür barbarlığın içine doğru gömüldüğünü " aydınlatmayı hedefleyen modernite ve Marksizm ile geleneksel eleştirel kuram içindeki Aydınlanmanın ilk eleştirel sorgulamasını yapan önemli bir metindir. Metnin diğer bir önemi de onun pozitivizm, toplumsal kuram, burjuvazi gibi kavramları sorgulamasıyla birlikte bir yandan modernist kuramın sorunlarıyla uğraşırken diğer taraftan postmodern kuramı çok önceden sezinlemiş olmasıdır. Bu bağlamda hem toplumlar için daha hümanist ve liberal modeller önermesi hem de postmodernizme dair ilk ipuçlarını vermesi açısından günümüzde halen geçerliliğini koruyan bir çalışmadır. Yazarlarının ifadesiyle " İnsanoğlu bütünüyle yoldan çıkmadıysa, Aydınlanma kendini dikkate almak zorundadır." Bkz. Max Horkheimer & T.W. Adorno, " Dialectic of Enlightenment", Newyork: Herder&Herder, orig.1972. akt. Kellner, "Critical Theory Today; Revisiting Classic", Essay, Illuminations, s.6

İletişim alanında bu okulun sesini duyurması özellikle Max Horkheimer, Theodor Adorno, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse gibi kuramcıların Nazi Almanyası'ndan kaçıp Amerika Birleşik Devletleri'ne sığınması ve burada yaptıkları çalışmalarla olmuştur. Özellikle 1960 öğrenci olayları sırasında "eleştirel kuram" kavramını Amerika'ya kazandıran kişi Herbert Marcuse'dur. Marcuse'un ayrıca medya ve kültür endüstrisine atfettiği ideolojik üstünlükten - ki bu bireyciliği hiçe sayan ve işçi sınıfının devrimci gücüne sahipti - söz etmesi, onun kitle iletişimiyle ilgili en keskin eleştirileri yapan kuramcı olarak tanınmasını sağlamıştı.(12) Eleştirel kuramın, insanın değişebilir doğası, doğanın hükmü, kültür endüstrisinin sersemletici etkileri ve gelişimi, endüstri toplumları üzerine kurduğu felsefesi 60'lı yıllarda gelebileceği en üst noktaya gelmiş ve o dönemin genç entellektüelleri için bir ilgi alanı oluşturmuştu.

Ancak 1970'lere gelindiğinde klasik birinci kuşak kuramcılardan pek çoğu ya ölmüş ya da artık toplumsal kuram için yeni ve önemli fikirler oluşturamaz olmuşlardı. Jyürgen Habermas gibi kuramcılar, Almanya , İngiltere ve eleştirel kuramın yeni versiyonlarının üretildiği yerlerde eleştirel kurama yeni motifler ve içerikler katmaya devam ediyordu. Ancak klasik kuramcılarının çevirileri ya da ikincil düzeyde kitapları mantar gibi türemiş , dünyanın dört bir yanı eleştirel kuramı yenilemeye ya da düzeltmeye çalışan kişiler ve çalışmalarla dolmuştu.

1980'li yıllara gelindiğinde ise eleştirel kuram artık radikal toplumsal kuramın en keskin yanı değildi. Baudrillard, Foucault, Lyotard gibi kuramcılar tarafından yeni postmodern kuramlar ortaya atılmış ve diğerleri de günümüz toplumu ve kültür biçimlerine dair daha parlak tanımlar ve açıklamalar getirmeye başlamışlardı.

(12) Jensen, Walter A, " The Application of the Critical Theory: Defining the Critical Theory", Geocities, 1997, [http://www. Geocities com/ crit-theory/ s.2](http://www.Geocities.com/crit-theory/s.2)

Kuşkusuz Habermas ve meslektaşları mantıkdışı , nihilist ve gayri-ahlaki olarak algıladıkları postmodern kurama yürekten karşı koyan tartışmalara girdiler. Ancak eleştirel kuramın modası geçmişti ve postmodern dünyanın yeni teknolojileri, post-avangarde sanatı, bilgisayar, medya ve sibernetiği karşısında oldukça yaşlı ve kullanılmaz görünüyordu. Baudrillard, Lyotard, Derrida ve diğer postmodern kuramcılar bağımsız ve esaslı toplumsal kuram oluşturma yolunda az da olsa ürünler verdiler. Ancak daha sonraları postmodern kuramın sınırları zaman geçtikçe daha çok belli olmaya başladı. Politik ekonomiden ısrarla kaçınması, kapitalist sistemin hem ulusta hem de uluslararası platformda çılgıncasına yeniden organize edildiği bir dönemde biraz tuhaf ve anlaşılmaz kaldı. Özellikle soğuk savaşın sona ermesi, Körfez Savaşı ve Bush'un "yeni dünya düzeni" hayali gibi çok önemli ve ciddi tarihi olayların yaşandığı bir dönemde, postmodernizmin 'tarihin sonu' fikrinin Baudrillard tarafından daha da ileriye götürülmesi oldukça anlaşılmaz ve garip göründü. Postmodernizmin mikroteori ve küçük parçalar üzerindeki ısrarı ve makroteoriye karşı yasaklaması onun yeni global oluşum ve görünüşüne ters düşmektedir. (13)

1990'larda , diğer bir deyişle 2000'li yıllara yaklaştığımız ve yeni toplumsal ve politik kuramlara ihtiyaç duyulduğu sık sık tekrarlanan bu dönemde postmodernizmin tekbaşına yeterli olmayacağı görüşünde olan ve başta Douglas Kellner olmak üzere Ben Agger, Steven Best, Stephen Bronner gibi kuramcılar, kendilerini Theodor Adorno, Eric From, J. Habermas, Walter Benjamin, M. Horkheimer, Herbert Marcuse gibi Klasik Eleştirel Kuramcılar'dan (***)sonraki Yeni Kuşak Eleştirel Kuramcılar olarak ilan ettiler ve eleştirel kuramın yeniden yapılandırılmasına yönelik çalışmalarda bulundular. Bu yeni kuramcılar çağdaş kitle iletişimi araçlarından yararlanarak günümüz için çağdaş ve tutarlı bir kuram üretme amacıyla tamamıyla postmodernizmi de reddetmeden klasik eleştirel kuramı yeniden yapılandırmak üzere dünyanın her tarafından kuramcılara çağrıda bulunmaktadır.

(13) Kellner, A.g.k.,s 3

Yeni kuşak olarak tanıtılan bu araştırma grubu, kitaplarında klasik eleştirel kuram ile postmodern kuramları değerlendirmiş ve sonuç olarak bir anlamda klasik eleştirel kuramın yeniden yapılandırılması yönünde "Çokperspektifli Eleştirel Kuram"ı önermişlerdir. Ancak yeniden yapılandırma çalışmalarına, ve kuramın geldiği son noktaya geçmeden önce aslında bir toplum kuramı olarak ortaya çıkan ve şu ana kadar daha çok bu yönünü ele aldığımız çokperspektifli eleştirel kuramın kitle iletişim çalışmaları ile olan ilişkisine değineceğiz.



*** Stephen Bronner'in " **Of Critical Theory & Its Theorists**" adlı çalışması felsefeden estetiğe, antropolojiden teoloji ve tarihe kadar uzanan tartışmaları kapsayan ve disiplinler arası karaktere sahip olan orjinal girişimi yeniden canlandırmak üzere yazdığı kitapta Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Georg Lukacs ve Ernst Bloch gibi klasik kuramcılarının eleştirel kurama katkılarını ve bu konudaki düşüncelerini bulmak mümkün.

B- ELEŞTİREL İLETİŞİM ÇALIŞMALARI

Eleştirel İletişim Çalışmaları, geleneksel, ampirik geleneğe “diğer bir deyişle pozitivist, davranışçı, nicel yönsemelerle ve ağırlıklı olarak yapısal-işlevselci paradigmayla karakterize olan toplumsal-bilimselci “anayol” iletişim çalışmalarının toplumsal olguları soyutlayan, varolan sistemin dengesini sürdürme yollarını araştıran araştırma mantığına ve hipotezlerine karşı ; Marksizm, psikoanaliz, kültürelcilik, yapısalcılık, göstergibilim gibi farklı disiplinlerden beslenen ve iletişimi toplumsal süreçlerden ve yapılardan soyutlamaksızın bütüncül bir kavrayışla irdeleyen farklı yaklaşımları biraraya toplayan” çalışmalar olarak tanımlanabilir. (14)

Eleştirel iletişim çalışmalarının ortak noktası, iletişim sürecini çeşitli açılardan incelemesi ve bütüncül bir bakış açısı getirmesidir. Bu bakış açısına göre eleştirel araştırmaların temel özellikleri şöyle sıralanabilir;

- a) İletişimi toplumsal bir süreç olarak alır ,
- b) Kitle iletişim kurumlarını tek başlarına değil, diğer kurumlar ile birlikte, ulusal ve hatta uluslararası bağlamı içinde ele alır,
- c) Araştırmayı; yapı , örgüt, toplumsallaştırma, uzmanlaştırma, katılım ve diğer süreçlerle tanımlar.(15)
- d) Araştırmalarda kullanılan ampirik yöntemlerin tekniklerini esas almak yerine, bu yöntemleri bilgi edinmenin araçları olarak görür.

(14) Mutlu, Erol, “ İletişim Sözlüğü”, Ark Yayınevi, 1994,s.109

(15) Halloran, James.D.& Jones, Marcia, “ Learning about the Media: Media Education Society”, 16 Paris,UNESCO,1987, Aktaran, Konca Yumlu, “ Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları”, İzmir, 1994, s.,57

e) Bilimsel nesnellik adına mevcut düzeni güçlendirme, koruma ve geliştirmeyi önermek yerine insanın, düzenin ve çevrenin değişimini öneren alternatif düzenlemeleri araştırır. (16)

Radyonun gelişine ve normal uzunlukta filmin çıkışına kadar kitle iletişim araştırmaları basının incelenmesi demektir. Yeni iletişim araçlarının gelişmesiyle yeni araştırmalarda başladı. Gerçekte çoğu Avrupa kıtasından özellikle Almanya ve Avusturya'dan ithal edilmiş ve Amerika'da uygulama alanı bulmuştur. İletişim de temeli atıp geliştirenlerin hemen hepsi (Lazarsfeld, Lasswell, Hovland, Merton, Klapper, Lewin) Avrupalıdır. Eleştirel araştırmalar deyimini iletişim çalışmaları bağlamında ilk kez dile getiren Paul F. Lazarsfeld, bu nitelermeyi Amerikan iletişim çalışmalarındaki iletişim kurumlarının taleplerini önplana alan çalışmalardan farklı olarak Frankfurt Okulu'nun çalışmalarını Amerika'da sürdürmek zorunda kalan üyelerinin araştırmalarını tanımlamak amacıyla kullanmıştı.(17)

Bugün eleştirel iletişim çalışmalarına kaynaklık ettiği ileri sürülen Avrupalı kuramcılar ile yine pek çok Avrupalı'nın çalışmalarını sürdürme fırsatı bulunduğu Amerika'daki kuramcılar arasındaki tartışmalar halen devam etmektedir. Bu araştırmada temel alacağımız , şimdilerde Amerika'da yeniden yapılandırılmaya çalışılan Çokperspektifli Eleştirel Kuram, ya da başka bir adıyla Eleştirel Yaklaşım'ın iletişim alanındaki araştırmalarında süregelen bu tartışmalara tarihsel perspektiften baktığımızda karşımıza İngiliz Kültürel Çalışmaları ile Frankfurt Okulu çıkmaktadır.

(16) Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan İrfan, " İletişim ve Toplum; Kitle İletişim Kuramları, Tutucu ve Değişimci Yaklaşımlar", Bilgi Yayınevi, Mayıs 1990, s.,14

(17) Mutlu, Erol, A.g.k.,s110

Amerika'lı araştırmacılara göre kültürel çalışmaların ilk modelleri 1930'lu yıllarda başlamıştı. 1930'lar boyunca Frankfurt Okulu medyanın politik ekonomi eleştirisi, metin çözümleme, izleyici algısı, kitle kültürü ve iletişiminin sosyal ve ideolojik etkileri gibi kavramları biraraya getirerek kültürel ve iletişim çalışmalarına eleştirel ve disiplinlerarası bir yaklaşım getirmişti. Bu grup, sistemi çalıştıran ticari yükümlülükler ve kitle kültürünün endüstrileşme sürecini ifade etmek üzere "kültür endüstrileri" deyimini buldu. Daha ileri aşamalarda da kültür endüstrilerinin politik bağlamda işçi sınıfının kapitalist toplumlara doğru entegre ediliş biçimi olduğunu keşfettiler. Amerika'lı kuramcılar Frankfurt Okulu'nun kitle kültürünün etkilerini, işçi sınıfında tüketim toplumunun yükselişini inceleyen ilk neo-Marksist grup olduğunu öne sürerler.(18) Adorno, Max Horkheimer, H. Marcuse ile birlikte Marksist Araştırma Merkezi olarak 1923'de Frankfurt'da açılan Sosyal Araştırma Enstitüsü'nün önde gelen üyesidir.(19) Bu yıllar , kitle davranışları, beğenileri ve istekleri üretmeyi hedefleyen kitle üretim sistemini ifade eden "Fordizm" dönemi olarak anıldı. Bu, Frankfurt Okulu'nun 'bireyin sonu' dediği,"kitle toplumu" üreten tek düze düşünce, ihtiyaç ve davranışlarla karakterize olan kitle üretim dönemi idi. Kapitalizm tekdüze estetik, konformist ve tutucu dünyası, kadın erkek düzenlemeleri, kitle fikri ve kültürüyle 1950'ler için de çok uygundu. Bu dönemde kitle kültürü ve iletişimi , yoğun olarak kitleselleştirilmiş ve düzenlenmiş toplumsal düzene uygun olacak davranış ve düşünce biçimleri üretilmesine katkıda bulunuyordu. İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın (*)kültür biçimlerini tanımladığı ilk dönemleri olan 50 ve 60'lı yıllar, İngiltere ve pek çok

(18) Kellner, Douglas "The Frankfurt School and British Cultural Studies;The Missed Articulations", Newyork, s.3

(19) Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan İrfan, A.g.k., s.,187

(*) İngiliz Kültürel Çalışmaları üzerine kapsamlı araştırma için bkz. Turner, Greame, " British Cultural Studies: An Introduction", Newyork: Unwin 1990, ya da toplama makalelerden oluşan Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary & Paula Treicher , " Cultural Studies" Newyork, Routledge,1992

Avrupa ülkesindeki mevcut işçi-sınırđı tabanlı kültür ile Amerikan Kültür Endüstrisi retimi modeline sahip yeni kitle-üretim kültürü arasında bariz gerginliklerin yařandđđ yıllardı. Kültürel çalışmaların ilk taslakları Richard Hoggart, Raymond Williams ve E.P Thompson'un işçi sınıfı kültürünü, kültür endüstrileri tarafından üretilen kitle kültürünün saldırılarına karşı koruma çabaları ile gelişti. İngiliz kültürel çalışmalarının ikinci aşamasında (1963-64) Hoggart ve Stuart Hall'ın ağdaş Kültürel alışmalar adı altında Birmingham Üniversitesi Merkezi'ni kurmasıyla başlayan bu dönem boyunca kültürel üretimlerin eleştirisi, yorumu ve çözümlemesini yapmak üzere çeşitli eleştirel yaklaşımlar geliştirildi.(20)

1960 ve 70'lerdeki sosyal mücadele ve hareketlerine cevap olarak başlayan tartışmalarda Birmingham grubu, medya kültürünü de kapsayan kültürel metin içinde milliyet, ırk, cinsiyet, sınıf ideolojileri ile onların temsilcilerinin birbiriyle etkileşim içinde olduğunu vurguladılar. Ayrıca izleyicilerin medya metinlerine verdikleri farklı tepkilere yol açan faktörleri inceleyerek , farklı izleyicilerin medya kültürünü nasıl yorumladđđ ve kullandđđ sorununu ilk kez ortaya attılar. İngiliz Kültürel alışmaları Amerika'ya 1975 yılında James Carey'in yazdđđ bir makale ile girmiş oldu. Bu makale aslında iletişim çalışmalarındaki Amerikan etki geleneğine karşı yazılmış bir el ilanđdı. Bu makale bir antropolog olan Clifford Geertz'in "Kültürün yorumu" adlı kitabında söz ettiđđ, iletişim araştırmalarının Geertz ve diğer antropologların yöntemlerinden yararlanabileceđđ esasına dayanıyordu. (21) Carey, Newcomb gibi araştırmacılar psikolojik ya da sosyolojik modellere seçici bir şekilde uydurulan sembolik ve kültürel verilerin yorumlanmasını hedefleyen etki araştırmalarının, ardında kültürün çok önemli bir boyutu olan subjektif anlamı bıraktđđını tartıştılar.

(20) Kellner, A.g.k.,s.,4

(21) Carey, James," **Communication & Culture**", Communication Research, April 1975, vol 2, No:2, 173

Buna karşılık kitle iletişim sürecindeki çeşitli faktörlerin, bu tür işlevsel çerçeve içinde tanımlanması davranış bilimcilerin fikirlerine dair pekçok ipucu verse de yapımcının ne anlatmak istediği ve izleyici yorumu üzerinde hiç durulmuyordu.

Eleştirel iletişim kuramı 1970'li yıllarda kitle iletişim çalışmalarında bir ana görüşün temsilcisi haline geldiğinde, son kırk yılda ortaya atılmış en büyük kuram olmuştur. Newcomb ise Gerbner'in kültürel yorumlama biçimi olarak sunduğu kültürel göstergeler ** ve kültürleme analizi yöntemlerinin geçerliliğini sorguladı. Newcomb'a göre Gerbner'in içerik analizi modeli, onların tanımladığı şekilde şiddetin etkilerini ölçer ve bu sonuçlar ışığında televizyon dünyasını yorumlamaya çalışır.(22)

Aslında İngiliz Kültürel Çalışmalar'ın kuramcıları (en başta Hall) özellikle 70'lerden sonra kendi yazdıkları metinlerin İngilizce olması, kolayca bulunabilmesi, kitle iletişim araştırmalarının temel öngörülerinden faydalanarak topluma dair güncel tanımlamalarda bulunması nedeniyle Avrupalı kuramcılar için cazip geldiğini ve Amerikan kitle iletişim çalışmalarını etkilediğini (23) ileri sürseler de , Kellner;

** İletişim araçlarının içeriğindeki değişiklik ve düzenlemelerin o anki toplumsal gerçekliğin bir yönünü güvenilir bir şekilde yansıttığı veya aktardığı hipotezine dayanan ve iletişim araçlarının zaman içinde toplum üzerindeki etkilerine ilişkin önermeleri sınamayı amaçlayan yaklaşım.

(Bkz., Gerbner ve arkadaşları, " **The mainstreaming of America; Violence Profile**, no 11, Journal of Communication 30,1980) Kültürel göstergeler yaklaşımı kısaca kültürü göstergeler yoluyla inceleyen araştırmalar olarak da tanımlanabilir. (daha kapsamlı bilgi için bkz., Konca Yumlu,Kitle İletişim Araştırmaları", İzmir 1990, s.,115 ve G. Melischek, K.E. Rosengren & J. Strappers, " **Cultural Indicators; An International Symposium**", 1984

(22) Newcomb, Horace," **Assessing the Violence Profile Studies of Gerbner & Gross**", Communication Research Vol 5 No 3, July, 1978, s.,264-282

(23) Hardt, Hanno " **British Cultural Studies and The Return of The 'Critical' in American Mass Communication Research: Accomodation or Radical Change ?** from Hall, Stuart, " **Critical Dialogues in Cultural Studies**" ,London, Newyork, 1996 s.,103

" Hall, genellikle çalışmalarında Frankfurt Okulu'nu gözardı etse de, Birmingham grubunun bazı çalışmaları, Frankfurt Okulu'nun kültürel çalışmaları oluşturmakta kullandıkları toplumsal kuram ve metodolojik modellerle birlikte politik perspektif ve stratejileri kapsayan klasik yaklaşımlarını kopya etmişlerdir" (24) diyerek etkileşimin tek yönlü olmadığını vurgulamıştır.

Aslında her iki okul arasındaki tartışma karşılıklı etkileşimin varlığı konusundan çok bunun şekli ile ilgilidir. Avrupalı kuramcılar , özellikle Hall ve İngiliz Kültürel çalışmalarının diğer kuramcıları (Bennet, Fiske, McRobbie vs.) ekonomiyi indirgeyen bir form olarak Frankfurt Okulu'nu reddetmiş ya da görmezlikten gelmiştir. Daha açık ifade edecek olursak Birmingham Okulu Frankfurt Okulu'nu kendi fikir ve yöntemlerini kendi ideolojisine göre uyarladığını, dolayısıyla bunun her iki okulu karşı karşıya getirdiğini iddia eder. Hardt "...Asıl sorunun Avrupadan kalan mirası, Amerikan kültürünün ihtiyaçlarına göre nasıl uygun hale getirileceğine dair Amerikan düşüncesinin halen varlığını sürdürmesi nedeniyle karşı karşıya gelen Amerikan ve İngiliz kültürel çalışmaları, bundan böyle kitle iletişim çalışmalarının geliştirilmesi ve toplumsal kuramı yeniden yaratma çabası içindeki bu entellektüel gelenek içinde çağdaş bir bağ oluşturabilirler"(25) diyerek temkinli bir uzlaşma fikri öne sürerken Eleştirel Kuram'ın yeniden yapılandırılması konusunda. İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın alacağı yeri kesin olarak şu sözlerle vurgulamıştır;

"... Eleştirel kuram, Marksist düşünce dominant ideolojinin gölgesinde kaldığı ve geri çekildiği sürece liberal ayrılıkçılığın uzlaşmacısı olarak her zaman geri gelebilir (yeniden yapılandırılabilir). İngiliz kültürel çalışmaları bir kültürel fenomen olarak kendi özgün yorumunu sürdürecektir; kendi dili ve uygulamalarını kapsayan belirli bir tarihi durumu Amerikan kitle iletişim araştırmalarında yer alabilir , fakat anlamı yitirilerek asla uyarlanamaz, birleştirilemez ve kendine mal edilemez. Amerika kitle iletişim çalışmalarındaki ikilemiyle, sadece belirli kuramsal ve yöntemsel gereksinimler içinde olan

(24) Kellner, A.g.k.,s.,6

(25) Hardt, A.g.k.,s,102

yerleşik disiplinlerin sorunlarını dile getirme konusunda değil, aynı zamanda radikal düşüncenin potansiyelini kapsayan eklektizmin de gücünü anlama konusundaki yetersizliği ve kendi entellektüel tarihinin sınırlarını aşma ve anlamadaki yetersizliği konusunda da yalan söylemeye devam edebilir.” (26)

Amerika’lı kuramcıların Avrupalı meslektaşlarından aldıkları fikirleri, kendi pragmatik bünyesinde asimile etmesi, toplumsal kuramı liberal çoğulcu perspektifin gözetimi altında geliştirmeye çalışması nedeniyle başlayan bu tartışmaya çözüm getirme ve “her iki okulu biraraya getirme amacıyla özellikle iletişim alanında 60’lı ve 70’li yıllarda bir uzlaştırma çabası başlatılmıştır.”(27) Daha çok ırk, cinsiyet, tür ve etnisizm üzerine kurulu farklı kültürlere ait çeşitli kuramlar ve feminizmi kapsayan İngiliz Kültürel Çalışmaları ile Eleştirel Toplumsal Kuram 1960’lardan bu yana ortaya çıkan Yeni Eleştirel kültürel söylem ışığı altında kendi projelerini genişletme ve zenginleştirme çabasındadırlar. Bu süreç içersinde Kültürel Çalışmalar geleneği içinde Lukacs, Gramsci, Bloch ve 1930’lardaki Frankfurt Okulu ile birlikte Neo-Marksist modellerden, feminist, psikanalitik kültürel çalışmalardan, göstergebilimsel, post-yapısalcı perspektiflere kadar uzanan farklı ve çeşitli alanlar gelişti. Amerika’da Birmingham Okulu ile başlayan Kültürel Çalışmalar’a devam edildi. Fransa, Almanya ve diğer Avrupa ülkeleri , tüm dünyadaki kültürel çalışmalar için kaynak oluşturabilecek zenginlikte fikirler üretmeyi sürdürdüler. Kültürel çalışmalar; Frankfurt Okulu, İngiliz Kültürel Çalışmaları ve Fransız postmodern kuramın paylaştığı , disiplinlerarası bir yaklaşımla toplumsal kuram, ekonomi, siyaset , tarih, iletişim çalışmaları, edebiyat ve kültürel kuram, felsefe ve diğer kuramsal söylemleri yeniden gözden geçirdi. Disiplinlerarası yaklaşımın kültür ve toplumsal fenomenlerde olduğu kadar iletişim alanında da kullanılması, sınırları kesin olarak belirlenmiş çeşitli akademik disiplinlerin sınırlarını ortadan kaldırdı.(28)

(26) Hardt, A.g.k.,s.,111

(27) Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan İrfan, A.g.k., s.,220

(28) Kellner. A.g.k., s.,12

Hall, "...şimdilerde medyanın tek bir disiplin ayrıcalığında değil, birden fazla çeşitli entellektüel geleneğin ilgi alanı içinde olacağı çok açıktır. "(29)diyerek kitle iletişiminin birden fazla disiplinle birlikte anılmasının gerekli olacağına işaret etmiştir.

Şu ana kadar özetlemeye çalıştığımız Çokperspektifli Eleştirel Kuram'ın tarihi ve iletişim çalışmalarıyla olan ilişkisinin ardına ,kuşkusuz çok uzun süren bir düşünce tarihi yatmaktadır. Bu çalışma boyunca biz de ,bu tür kısa dönem çalışmalarında bütünüyle ele almanın mümkün olmadığı bu iki temel yaklaşımı (Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmaları) kapsayan Çokperspektifli Eleştirel Kuram'ın geldiği son noktayı esas alacağız.

(29) Hardt, A.g.k.,s.,109

C-ELEŞTİREL KURAMIN YENİDEN YAPILANDIRILMASI: ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAM

Şu anda modernite ile şimdiye dek tatminkar bir şekilde kuramsallaştırılamamış yeni bir sosyal durumun birbirinden güçlükle ayrılan sınırları arasında yaşadığımızı öne süren yeni kuşak eleştirel kuramcılar, bu geçiş döneminde hem modern hem de postmodern kuramların halen süregelen geçmişi ve postmodern fenomeni kuramsallaştırmanın yararlı olacağını ancak postmodern kuramın halen pekçok eksik yanları olması nedeniyle daha çokboyutlu ve çokperspektifli olan toplumsal kuramı yeniden yapılandırmanın daha faydalı olacağını savunmuşlardır.

Eleştirel Kuramı yeniden yapılandırmak üzere çalışmalarda bulunan araştırmacılar, postmodernist bakış açıları ve durumlarının oldukça geniş bir değerlendirmesini yaparak, çokperspektifli eleştirel kuram içinde alacağı yeri tartışmışlardır. Halen süregelen bu tartışmalar içinde Postmodernizm'in; modernizmi savunma ya da ona saldırmada, Radikal politikaların yeniden yapılandırılmalarının mümkün olmadığını savunmada, Marksist kuramı koruma ya da itham etmede kullanıldığı ana görüşü hakimdir. Bu araştırmacıların çoğuna göre hemen hemen bütün postmodern kuramlar, felsefe, toplumsal kuram, ekonomi , edebiyat gibi yerleşik akademik disiplinler arasındaki bağların anlamsız ve yanlış olduğunu ileri sürerek yeni bir tür disiplin ötesi söylev ortaya atmıştır. Postmodern kuramcılar genellikle özne, anlam ve nedensellik gibi kavramları olduğu kadar, kesinliği, sistemi, kurumlaşmayı, rasyonelliği, gerçeği temsil etme ve modern kuramın en tipik özelliklerinden 'uyum'u eleştirirler. Hassan postmodern kuramları, temel ilkeleri yaratıcılık, farklılık, tanımlama, mistizm, meşru kılma, devamlılık, yerleşik olma, yapılanma gibi kavramların tersinin geçerli olduğu 'bozulmuş ve parçalanmış' bir kültürün parçası olduğunu ileri sürmüştür. (30)

(30) Hassan, Ihab, " The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory & Culture", Columbus, 1987, s.92

En uç postmodern kuramcılar, (Baudrillard, bazı yönleriyle Lyotard, Foucault, Deleuze ve Guattari) içinde bulunduğumuz döneme ait modern kuram ve politikaların radikal bir eleştirisini yapmışlardır. Yeniden yapılanmaya yönelik postmodern kuramcılar ise (Jameson, Mouffe, Flax ve diğer postmodern feministler) kuramsal ve politik yaklaşımlarında modern ve postmodern durumları belirtmiştir. En uç postmodernist kuramcılar eleştirel toplumsal kuramı bütünüyle, özellikle de onun metateorik tavırlarını (temsil etme, sosyal uyum vs) reddetme arzusundadırlar. Hatta Baudrillard, günümüzün postmodern toplumlarında gerçeğin parçalara ayrıldığını ve öznenin bir yokoluş süreci içinde olduğunu iddia etmektedir. Diğer postmodern kuramcılar ise modern kuramı indirgeyici, aşırı genelleyci ve kurumsallaşmış (foundationalist) mitlerin üzerine kurulduğunu savunurlar. (Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari, Laclau ve Mouffe) (31)

“ Bütün modern kuramlarda aşırı genelleme eğilimi ve pozitivist akımlar olmasına karşın içinde pozitivizm, bilim ve indirgeyciliğe yönelik eleştiriler barındırılır. Modern kuramın geleneksel yapısı, kuramın kendi ilgi alanları , sınırları ve önsezilerin farkında, yansıtıcı ve özeleştirel olmasını gerektirir. Bu gelenek evrensel kuralları, kuramları ve kesinliği araştırmaktan kaçınan, revizyonlara ve reddetmeye açık, dogmatik olmayan bir yapıdadır. (Üstelik pek çok modern kuram bu tür hatalardan kaçınmasına rağmen) Modern kuramın içindeki bu eleştirel temalar, bilimsel olmayan, yanılabılır, yeni tarihsel konumlara, kuramsal bakış açılarına ve siyasi uygulamalara açık bir kuram biçimi sunar. “(32)

diyen Kellner eleştirel kuramı yeniden yapılandırmak isteyenlerin modern kuramın içinde barınan eleştirel geleneğin günümüzde toplumsal kuram için faydalı olan kavramlar, yöntemler ve bakış açıları sağlamayı sürdürdüğüne ve bu görüşün tamamıyla reddedilmesinin yanlış olduğuna inandıklarını belirtiyor.

(31) Antonio, Robert,& Kellner, Douglas, “ **Modernity and Critical Social Theory: The Limits of the Postmodern Critique**”, in David Dickens & Andrea Fontana (eds) Postmodern Social Theory, University of Chicago,

(32) Best, Stephen & Kellner, Douglas, “ **Postmodern Theory: Critical Interrogations**”, The Guilford Press, Newyork, 1991, s.26

Çünkü klasik toplumsal kuram esas itibarıyla modern toplumların yapılarını, unsurlarını ve gidişatını çözümleyen bir modernite kuramıdır. Modern kuramcılardan bazıları ekonominin önceliği üzerinde dururken, bir kısmı bürokrasi ya da devletin önceliği, diğerleri de modern kültür ve değerlerin işlevleri üzerinde durmuşlar, fakat tüm söz sahibi modern kuramcılar modern toplumların esas yapıları ve gelişimlerini çözümleme çabasını taşımışlardır.

Postmodern kuramcıların pekçoğu bu görüşü reddeder. Lyotard gibi düşünürler, bu türden genelleyici analizlerin kaçınılmaz bir indirgeyicilikte olduğunu ve bunun bütüncül düşünce ile siyasi zorbalığa yardımcı olacağını düşünürler. Baudrillard gibi düşünür kuramcılara göre ise medyayla beslenen (media-saturated)ve hiper bir şekilde parçalanmış (hyperfragmented) bir toplumda gerçekle imaj, gösterge ile gönderen arasında fark olduğunu söylemek imkansızdır. Aşırı uçta yeralan postmodernistlere göre toplumsal gerçek kararsız ve belirsiz olduğundan yapabileceğimiz en iyi şey, parçalara bölünmüş toplumsal düzenin parçaları içinde yaşamaya çalışmak olacaktır. Jameson gibi (yeniden) yapısalcı kuramcılar bile postmodern kuramı şaşkınlık verici, karmaşık bir 'hiperuzam' olarak kuramsallaştırma eğilimindedirler. Jameson için postmodern kapitalizm, sadece yüksek ve alt kültür değil, daha önceki gerçek ve gerçek dışı , fiction ve tarih arasındaki farklılıklarla birlikte sıkı bağları da silmiştir. Postmodern kültür ise değerler , siyaset ve deneyimlerde aynı anda bir kriz oluşmasına neden olmuştur. Jameson, bu noktada Baudrillard ve onun gibi düşünürlerle karşı çıkarak bu değişimleri açıklayan yeni stratejiler planlamak gerektiğini savunmuş, estetik kuram ile politikaları birbirine uygun olarak revize etmeye çalışmıştır. Jameson'un da dediği gibi her zaman toplumsal hayatın etkisinde olan kapitalist yapının güçleri Reagan, Bush, Kohl, Tory gibi yöneticilerin 'tutucu' rejimleri arasında gittikçe transparan ve ahlakı dışlayan bir süreç haline gelmiştir. (33)

(33) Jameson, Fredric, " Postmodernism, or the cultural Logic of Late Capitalism" in New Left Review, 1984 No:146, s. 55-93

Yeni kuşak eleştirel kuramcılar, postmodern kuramı Baudrillard gibi toplumsal haritanın sonu olarak değil , klasik toplumsal kuramı günümüze uyarlayan ve revize eden, daha sofistike , daha güncel bir kuram olarak gördüklerini ifade etmektedirler. Postmodern kuram, daha ziyade önceleri modern toplumsal kuramın merkezini oluşturan toplumsal yapının ilişkilerini ve sistemli özelliklerini gözardı ederek bunları parçalama eğiliminde olduğu için postmodern kuramın makroteoriyi terkedişini kabul etmediklerini sadece modern kuramın yeniden yapılandırılmasına yönelik önerilerine katıldıklarını belirtiyorlar. Onlara göre, ekonomi , devlet ve bu iki önemli kavram arasındaki etkileşim, toplum, kültür ve günlük hayatın kuramsal analizinin olmayışı, postmodern kuramı hükümsüz kılmakta ve toplumsal kuramın nedensiz yere terkedilmesine yol açmaktadır. Üstelik postmodern kuramcılardan hiçbiri tatminkar bir ekonomik kuram öneremediği gibi, kapitalizmdeki son dönem gelişmeler hakkında bir kuram üretmemiş, hatta birçoğu politik ekonomiden kaçınmıştır. Ayrıca postmodern kuramda devletin sistematik bir tanımı olmadığı gibi ekonomi, devlet ve diğer toplumsal kavram ve süreçler arasındaki ilişkiyi açıklamaya yönelik sabit bir çözümleme de sözkonusu değildir. Bazı postmodern kuramcılar (Foucault) medyanın temel rolünü görmezlikten gelirken, bazıları da (Baudrillard) medya analizini , politik ekonomiden ayırır. Buna karşın postmodern kuramcılardan hiçbiri toplumsal ilişkilere, kurumlar ve düzenlemelere sahip bir üretim biçimi, sistemli ve organize bir toplumsal kuram önerememişlerdir. Bu eleştiriye karşı postmodernistlerin, şu ana kadar radikal yeni bir sosyo-tarihi dönem içinde yaşadığımızı ve bu yeni sosyal koşullar bütün eski kuramları kullanılmaz hale geldiğini ve yeni kuramlaştırma biçimleri ortaya çıktığını idda edebileceklerini söyleyen yeni kuşak eleştirel kuram savunucuları, buna karşılık bu tür uç fikirler ve iddiaların kalıcı olmadıklarını öncelikle Modern kavramın en önemli özelliklerinden metateorik 'in tartışılması gerektiğini belirtmişlerdir.

Yeni kuşak eleştirel kuramcılara göre çokboyutlu eleştirel bir kuram, toplumsal gerçekliğin etki alanları ya da çeşitli düzeylerinin göreceli özerkliği (

relative autonomy) ile bunların belirli bir toplumsal düzeni oluşturmak üzere birbirleriyle olan etkileşim yollarının çözümlenmesini sağlar. Çokboyutlu eleştirel kuram, indirgeyici olmayan diyalektik bir yapıdadır. Toplumun ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel boyutları arasındaki bağları kavramlaştırarak, bu boyutlardan herhangi birinin toplumsal fenomeninin indirgenmesine izin vermez. Diyalektik bir kuram, toplumsal düzenin baskın şekilleri ve toplumsal fenomenlerin kendi aralarındaki bağı açıklar. Örneğin, reklamcılığın diyalektik bir çözümlemesi, onun kapitalist ekonomi içindeki yerini, ekonomik işlevleriyle etkilerini kuramsallaştırır; reklamın belirli kültürel formları kendine nasıl malettiğini ve dolayısıyla kültürel üretimi etkilediğini gösterir.(34)

Bütün bunların dışında reklam tekniklerinin siyasetle bağdaştırılması ve bir süre sonra siyasetin bizzat kendine dönüşmesinin yollarını araştırarak sonuçta reklamın ekonomi, siyaset, kültür ve toplumsal yaşamla arasındaki ilişkiyi çözümlemiş olur. Diyalektik eleştirel kuram, tarihi olaylara ve değişimlere açıktır ve kendine ait kuram ve politikaları bu gelişmelerin ışığında geliştirir.(35) Eleştirel toplumsal kuram önemli toplumsal sorunları, karmaşaları ve çelişkileri araştırır, açıklık getirir ve bu sorunlara yönelik çözümleri işaret ederek ileriye dönük toplumsal bir dönüşüm sağlar. Eleştirel kuram hükmetme ve sömürünün temel ilişkilerini, toplumsal bağlar ve pratiklere hiyerarşi, eşitsizlik ve baskının nasıl yerleştiğini çözümler. Diyalektik eleştirel kuram, kuramsal pratiğe bağlayan ve bir toplumda değişikliklere yol açan güçleri araştıran siyasi bir kuramdır.

(34) Kellner, Ag.k., s.263

(35) Harms. John, "Toward a Critical Theory of Advertising", Current Perspectives in Social Theory, vol.11, 1991

Marcuse'a göre çokboyutluluk, sahip oldukları en yüksek ihtimallere göre olayların varoluş durumlarını değerlendirir ve toplumun daha iyi toplumsal bir düzene sahip olması için toplumun hangi yönünün değiştirilmesi gerektiğini belirten eleştirel bir görüş açısı geliştirir. Çokboyutlu eleştirel kuram toplumdaki her boyutun göreceli özerkliğe sahip olması gerektiğini vurgulamış ve bunun ,toplumsal gerçekliğe dair unsurların nasıl oluştuğu ilişkilerine geniş bir bakış açısı getirdiğini savunmuştur. Çokperspektifli toplumsal kuram, toplumu birden fazla bakış açıları doğrultusunda inceler. (36)

Kellner'e göre perspektif, bir görüş biçimi, bir avantaj noktası ya da spesifik fenomenleri çözümlemede kullanılan bir görme biçimidir. Bir kişinin optik ya da analitik görüşü gerçeği asla olduğu gibi yansıtmadığı gibi , o kişinin değerlerini, ilgi alanlarını, kuramlarını içerir ve çoğu kez seçicidir. Perspektif fikri, bir kişinin salt optik görüşü, tek bir fenomene ait karmaşayı ya da zenginliği aydınlatmak için yeterli olamayacağından yola çıkar. Nietzsche, Weber ve diğerlerinin de üzerinde durduğu gibi belirli bir bakış açısından görülen gerçeğe ait tüm bilgiler ve doğrular, yorumlamalardan oluştuğu gibi bütün perspektifler de henüz tamamlanmamıştır ve kısa ömürlüdür. Perspektif, sosyoloji ve siyasal bilimler gibi bilimsel görüşlerden, bireysel yeni kuramlara ve durumlara kadar uzanabilir. Örneğin, sosyoloji Marks'tan Weber'e Durkheim'dan Parsons'a varan perspektifler içerir. Bu perspektiflerden herbiri modern toplumların oluşumlarındaki farklı görünüşler üzerinde durmuştur;

- Marks üretimin önemini,
- Weber, bürokrasi, rasyonalizasyon ve kültürel değişimi,
- Durkheim, bireyi topluma entegre eden kurumlaşma ve bireyin toplumsal olarak temsil edilmesini,
- Parsons, toplumsal roller ve pratikleri vurgulamış ve bu kavramlar üzerine çalışmışlardır.(37)

(36) Marcuse, Herbert. " **One Dimensional Men,**" Boston: Beacon Press, 1964

(37) Kellner, A.g.k.,s., 266

Yeni kuşak araştırmacılar bütün bu perspektifler ve diğer kuramların sınırlandıkları yerler ya da kör noktaları olmalarına karşın, herbiri eleştirel toplumsal kuramın gelişmesinde önemli rol oynadığını şu örneklerle açıklamışlardır; Örneğin, feminist kuram sınıf çözümlemesinde yetersiz kalırken, Marksizm bu konuda güçlü fikirler ortaya koymuş ancak o da erkek ve dişiye ait çözümlemelerde zayıf kalmıştır. Ya da Marksizm'in sınıf mücadelesi ve toplumsal çelişkiler konusunda getirdiği güçlü fikirlere karşılık, Durkheim ve Parsons toplumsal entegrasyonunun analizi üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Ekonomi, sosyoloji ya da felsefe gibi bilim dallarının kendilerine özgü güçleri ve sınırları olduğu kadar eksiklikleri ve kör noktaları olduğunu belirten araştırmacılar - ki araştırma modelimizi seçişimizin temeli bu düşünceye dayanıyor- çokboyutlu ve çok perspektifli kuramın, belirli bir fenomeni bazen ekonomik, bazen siyasi, bazen de her ikisinin arasında kalan bir bakış açısından yola çıkarak kavramlaştırmasıyla toplumu üstünlük sağlayan bu tür çoklu bakış açısından değerlendireceğini savunmaktadırlar.

"Toplumsal fenomenler üzerine kolayca anlaşılabilir perspektifler sağlayabilmek için olayları, kurumları ya da pratikleri farklı nesnel konumlardan gözlemek de faydalı olabilir. Örneğin, bir sınıf mücadelesinin yorumu gerektiğinde, sermaye ve iş dünyasının sahasına giren belirli olayları hatta ırk, dişi ve erkek konumlardan kaynaklanan olayları bile incelemek yararlı olacaktır. Toplumsal ve kültürel olaylara yönelik farklı bakış açıları beraberinde farklı perspektifleri de getirir ve böyle bir çeşitlilik daha aydınlatıcı ve daha anlaşılabilir çözümler sağlar. " (38)

diyen Kellner. günümüzde toplumsal kurama esaslı bir şekilde temel teşkil edecek doğru, geçerli ve kesin perspektif bulunmadığından, eleştirel toplumsal bir kuramın dogmatik ve kapalı kuramlardan kaçınarak yeni kuramsal söylemlere ve perspektiflere açık olması gerektiğini savunur. Çünkü çokperspektifli kuramların, içinde bulunduğumuz çağa uygun radikal kuram ve politikalar üretebilmek için eleştirel kuram, post-yapısalcılık, postmodern kuram

(38) Kellner, A.g.k., s.,267

ve diğer dominant kuramsal söylemler gibi perspektifleri beraberinde getirir ki, bu da Adorno'dan Habermas'a uzanan eleştirel kuram ya da De Beauvoir'den Kristeva'ya uzanan feminist kuram içinde belirli perspektifleri kapsar. Siyasi bakış açısından çokperspektifli eleştirel kuram , bireylerin ortak ilgi alanlarını ve farklılıklarını açıklayarak onları çeşitli bakış açılarıyla bir araya getirilmesini gerektirebilir.

Çokperspektifli eleştirel kuramı öneren araştırmacılar, Postmodern kuramın bazı yönleriyle çoklu perspektiflerin önemini vurgulamasına karşılık bazı postmodern kuramcılarının çoğunlukla tek boyutluluk ya da indirgeyici çözümlemeler yapma hatasına düşerek toplumsal çözümleme uğraşlarında tutarsız olabildiklerini ileri sürerler. . Örneğin, Baudrillard'ı medyayı her zaman teknolojik perspektiften değerlendirmesi nedeniyle eleştirirler. Diğer yandan, tek taraflı bir görüş veya perspektifle toplumsal kurama ait değerli fikirler elde edilebileceği gerçeğini gözardı etmeyen eleştirel kuramcılar yine de içinde bulunduğumuz çağa uygun toplumsal bir kuram oluşturma ya da ceza evleri , medya, aile, seks gibi karmaşık kavramların çözümlenmesinde çeşitli perspektiflere sahip olmanın daha yararlı olduğuna inancını şu örnekle açıklıyorlar. " Örneğin toplumsal yorumlamaları medya, yeni teknolojiler ya da Baudrillard'ın deyimiyle simulacr bakış açılarından yola çıkarak yapmak bizi önemli sonuçlara götürebilir, ancak uç postmodern perspektifler diğerleri tarafından desteklenmedikçe kavramlara at gözlükleriyle bakan görüşler olarak kalacaklardır. "(39)

Çok perspektifli eleştirel kuramın ne denli önemli ve değerli olduğu ise farklı örnekler verilerek açıklanmaya çalışılıyor ; Örneğin, modernite ekonomik farklı örnekler verilerek açıklanmaya çalışılıyor ; Örneğin, modernite ekonomik terimlerle (bazı Marksistler gibi), teknolojik terimlerle ,(Mc. Luchan & Baudrillard) ya da kültürel terimlerle (Blumenberg & Cahoone gibi) kuramlaştırılabilir. Ancak en doğrusu moderniteyi; yeni kapitalist ekonominin

(39) Kellner, A.g.k.,267

sağladığı avantajlı durum, yeni bilim ve teknolojiler, yeni fikir, ideoloji ve sanat biçimleri doğrultusunda çözümleyerek ana çoklu bir perspektiften bakmaktır.

Yine benzer bir şekilde , eğer bir günümüz toplumunu sadece söylemler, bilgi (Foucault ve Lyotard'ın ilk çalışmaları), medya ve simulacr (Baudrillard), kapitalin kültürel mantığı (Jameson) ya da kapitalist gelişmenin yeni postfordist aşaması (Harvey) gibi bakış açılarından yola çıkarak yorumlamak yerine o topluma ait bir kuram geliştirmek istiyorsa , toplumu ekonomi, teknoloji, kültür, siyaset, toplumsal gelişmeler açısından değerlendirmeli ve bu kavramlar arasındaki ilişkiyi ifade edebilmelidir.

Postmodern kuram ise bütün bunların aksine rekabet halinde olan kuramsal ve siyasal perspektiflere açık değildir. Postmodern kuramın eleştirileri her zaman dogmatik ve yeni postmodern perspektiflere kapalıdır. Postmodern kuram genellikle olayları kültürel ve sürekli değişen perspektiflerden yola çıkarak çözümler ve çoğunluğa bu çözümlemeleri kapitalist devlet, ekonomi ve kitle iletişimi gibi birbirleriyle ilintili sistemli ilişkileri kavrayamadan yapar. O, daha ziyade birbirinden bağımsız parçaları kullanır. Bu tür parçalara bölünmüş çözümlemeler Lucas'ın maddeleştirme (reification) süreci olarak açıkladığı durumu yeniden üretir. Bu durum, kapitalist ideolojinin bireylerin kendi hak ve hareketlerini kısıtlayan sınıfsal ilişki ve yapıları kavramasını engelleyerek kendileri için en uygun siyasi yapıyı belirlemelerini önlenmesidir. Örneğin, Deleuze ve Guattari şizofreni , aileyi ve şehveti kapitalist ekonominin geniş kapsamı içinde kuramsallaştırır ancak ekonomi politiğini libidinal ekonomiye dahil eder. Baudrillard ve onun izinde olanlar ise diğerlerinin aksine gösterge ve imajların üretimini kapitalist strateji ve mekanizmadan bağımsız olarak kuramsallaştırır ve günümüz toplumunun bütünü üzerine sadece bir kaç olayın yorumunu yansıtacak idealist ve kültürel çözümlemeler üretirler. Lyotard, Laclau ve Mouffe söylem üzerinde durmuş, ancak kurum ve ekonomilerin çözümlenmesinde yetersiz kalmışlardır. Jameson ise kapitalizmin sistemli bir analizini yapmış, kültür ve ekonominin önemi üzerinde durmuş ancak o da kuramı anlaşılır kılmamıştır.

Postmodern kuram, kendi perspektifleri içinde daha ziyade (culturalist) kültür yanlısı bir eğilim taşımıştır. Bazı postmodern kuramcılar hemen hemen tüm toplumsal çözümleme ya da eleştirilerden gittikçe uzaklaştıklarından, postmodern kuram içinde somut toplumsal ve siyasi çözümlemeler çok az yer alır. Baudrillard 1970'li yıllarda dönemin toplumsal gelişmelerine dair çok değerli fikirler ortaya koyarken 1980'lerdeki çalışmaları daha çok metafizik, parçalanmışlık, apolitika, hatta anti politika ağırlıklıdır. Foucault, fikirlerinin metodolojik ifadesini amaçlarken çağımıza uygun somut bir çözümleme biçimi getirememiştir. Lyotard ise zaman içerisinde toplumsal çözümleme ve eleştireden uzaklaşarak felsefeye dönmüştür.(40)

Kellner, çokperspektifli eleştirel kuramın sadece bir toplum kuramı olarak toplumsal fenomenlere değil kitle iletişim araçları ve onun ürünleri ile ilgili araştırmalarda da kullanılmasının daha anlaşılır ve sağlıklı sonuçlar elde etmek için gerekli olduğunu vurguluyor. Örneğin bir televizyonla ilgili bir kuram geliştirmek istiyorsa , onu sadece ne teknolojik yanıyla ne Baudrillard ve McLuhan gibi saf bir araç olarak değerlendirerek ne de bazı kültürel kuramcılarının yaptığı gibi içerik ya da ideolojik etkileri üzerinde durarak gerçekleştirebilir. Çokperspektifi savunan görüşe göre hiç kimse televizyonun sadece politik işlevleri ya da kültürel bir biçim olarak yapısını çözümleyerek onun tüm boyutlarını kavrayamaz. Televizyonla ilgili bir kuram üretebilmek için öncelikle televizyonun ekonomi politikaları arasındaki bağlantılarını, dönemin siyasi mücadelelerine olan katılımını, kültürel biçimleri değiştirmesi ve etkilerini, yeni teknolojileri kullanmasını ve bu türden özelliklerinin çözümlenmesi gerekir. Yine aynı şekilde bir televizyon metninin yorumlanması için göstergebilim, ideoloji eleştirisi, psikanaliz ve feminizm gibi metne ait çeşitli boyutların algılanabilmesini sağlayan çok perspektifli kuramı kullanmalıdır. Örneğin, Rambo tür olarak savaş filmleri kapsamına giren bir sinema metnidir. Ancak sorunların sadece şiddet yoluyla çözülmesi ile film, (anti-statist sağ söyleme sahip) “ erkek dominant kahramanlı filmler “ arasında da yer almaktadır.

İdeolojik boyutuyla ise , Reagan döneminin anti-komunist siyasi söylemini yansıtmaktadır. Bunun dışında Rambo biçim olarak tüm dünyada geniş ilgi uyandırdı ve “global popüler” bir figür oluşturdu. Görüldüğü gibi Rambo’nun bir sinema metni olarak çözümlenmesi için metin çözümlemesi, toplumsal tarih, siyaset çözümlemesi, ideoloji eleştirisi ve diğer kültürel eleştirileri gereklidir.(41)

Biz de bu çalışmada bir “metin” olarak ele aldığımız yerli dizilerin çeşitli boyutlarını farklı perspektiflerin ışığı altında değerlendireceğiz.

(40-41) Kellner, A.g.k., s., 268-70)

İKİNCİ BÖLÜM

II- ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAMSAL AÇIDAN TÜRKİYE'DE YERLİ DİZİLER

A-KURUMSAL BOYUTUYLA TARİHSÉL PERSPEKTİFTEN YERLİ DİZİLER

Yirmiiki yıldır TRT 'yle birlikte tanıdığımız televizyonun Türk izleyicisinin hayatına girişinden bu yana tam otuz yıl geçti. Başlangıçta , sadece iki saate yıkan yayın yapabilen TRT özellikle 1972' den sonra teknik koşullarını geliştirdikçe yayın saatlerini arttırdı. Ancak bu artış ,televizyon devini doyurma gibi bir sorunu beraberinde getirdi. Bu sorunu çözmek için televizyonun daha önce gelişim gösterdiği ölkelerdeki çok daha uzun süreli ve güçlü bir üretim sisteminin birikimlerinden yararlanılmaya karar verildi. Bu amaçla, önceleri Alman ve Fransız yapımları satın alındı.Fakat Amerika'nın daha ucuz fiyat önerileri ve ısrarcı pazarlama stratejileri ile , bir süre sonra ekranlar, Amerikan yapımları ile doldu. Bu yapımlar daha ziyade, "Kaçak", "Söz Savunmanın" gibi başarılı dramatik aksiyonlarla izleyicinin ilgisini sürekli ayakta tutan Televizyon dizileri ve filmlerden oluşmaktaydı. Dış kaynaklı yapımların bu kadar çok olması ve bunun sadece bir ülkenin kültürüne dayalı oluşunun, milli değerleri ve kültürümüzü etkileyeceği savıyla yerli yapımların desteklenmesine karar verildi.

1974 yılında, Türk Edebiyatı kaynaklarını kullanarak televizyon filmleri üretimine başlandı. Sayı olarak az da olsa bu başlangıç, televizyonda Türk kültüründen kaynaklanan, edebiyatımızı temel alan, toplumun kültür yapısına daha uygun, nitelikli yapımların üretilmeye başlanması için önem taşımaktadır. "Yaşar ne Yaşamaz", ile Sait Faik'in "Kumpanya"sı bu dönemde televizyon filmi oldu.

Prodüksiyonu TRT'nin yüklendiği, yönetmenliğini Halit Refiğ'in üstlendiği "Aşk-ı Memnu"nun çekilmesi ise televizyon tarihimizde başarılı bir dönüm noktasıdır.(42) .Bu tarihi yeniliği başlatan dizinin yönetmeni o dönemde karşılaştıkları güçlükleri ve buna karşılık verilen mücadeleyi ifade ederken*bir anlamda Amerika'da çoktan başlamış olan " önce kazanç" ilkesine dayanan kapitalist söylemin , bir devlet kurumu olan TRT'de bütünüyle etkin olmadığına ipuçlarını da veriyordu. Örneğin, ilk yılları patent savaşları, birleşme stratejileri , düzenleyici kararlar almakla geçen Amerikan televizyon yayıncılığı daha 30'lu ve 40'lı yıllarda dev yayın şirketlerinin kontrolü altına girmiş ve televizyon bir kitle iletişim aracına dönüşmüştü. Pembe dizilerin televizyonla tanıştığı ilk dönem olan bu yıllarda NBC'nin üst düzey bir yöneticisi " Radyolu yıllarda yolumuzu düşse kalka, el yordamıyla buluyorduk. Şimdilerde ise güvenilir bir modele sahibiz. Bu işten kazanç elde etmek, büyük işler yapmak için fazla tecrübeye gerek yok " (43) diyerek kazanç elde etmenin önceliğini vurgulamıştı. O dönem TRT'de " önce kazanç" ilkesini savunan bir ideoloji hakim değildi.

(*) Aşk-ı Memnu, Türk televizyonunun ilk defa giriştiği 35mm.lik ve geniş çapta bir film idi. Bu diziye kadar TRT kendi stüdyolarında manyetik bantlarla çalışıyordu. Bu yenilik alt yapıyı sarstı. Ancak, İsmail Cem kararıydı ve film yapıldı. Normal bir sinema filminden uzun olması ve her bölümün kendi içinde bir bütünlük taşıması gereği, küçük ekran ve casting sorunu dışında temel bir sinema filmi gibi çekildi... TRT 'nin kendi teknik ekibi Yeşilçam elemanlarına karşı çıktı. Sinema piyasası da karşı çıktı. Tv filmleri sinemaya darbe vuracaktı. En anlaşılabilir karşı koyuş buydu. Ancak, bu doğal bir tarih akışıydı. Tarihi değişimi görebilmekteydim. Ticari kaygıların olmaması, benim için önemliydi. Ve Yeşilçam'a TRT'nin kapısı açıldı. Yayınlandığında kamuoyunda geniş yankılar uyandırdı...Ragıp Taranç'ın Halit Refiğ ile 6 Şubat 1989 yılında İstanbul'da yaptığı görüşmeden. (Bkz.) Taranç, " **Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları** ", D.E.Ü., Güzel Sanatlar Fak., Yayımlanmamış Doktora Tezi,İzmir, 1989 ,s.,109

(42) Cankaya, Özden " **Türk Televizyon Tarihinde Kısa Bir Gezinti** -1" Antrakt, Ocak 1995, s.51

(43) Allen, Robert. C., " **To be Continued...Soap Operas Around the World**", London & New York, 1995, s.37

Bunun yerine ardında resmi ideoloji'nin** hissedilebileceği ciddi bir sansür mekanizması vardı. Örneğin Aşk-ı Memnu'nun ardından "Türkiye'de dizi filmlerin gelişimi için bir ortam yaratacak olan Kemal Tahir'in aynı adlı romanından uyarlanan "Yorgun Savaşçı", gösterime girmeden anlaşılmayan çözümsüz nedenler ileri sürülerek kalorifer kazanlarında yakıldı. "(44)

Bütün zorluklara rağmen bu dönemin, kaliteli ve özgün yerli diziler üretme açısından oldukça önemli bir başlangıca tanıklık ettiğini görmekteyiz. Bu başarının altında ise televizyon ile Yeşilçam'ın o dönemde var olan kendi eksikliklerini birbirleriyle gidermeye yönelik işbirliği yatar. TRT, tüm koşullarını zorlayarak Yeşilçam yapımcılarının aksine, yapımla ilgili tüm evrelere çok uzun sürelerle ayrılmasını sağlayarak, yapımı olumlu bir düzeyde gerçekleşmişti. Öte yandan senaryolar, bir iki günde çırpıştırılmış öykülere değil, edebiyatımızın önemli örneklerine dayanıyordu. Nihayet, Yeşilçam'ın deneyimli yönetmenleri ve teknik ekibi ile dizileri, sinema filmi estetiğiyle çekerek, kaliteli dizi film anlayışını oluşturacak temelleri attılar. "Bugünün Saraylısı", " Ateşten Günler" in ardından " Ferman", " Topuz", " Pembe İncili Kaftan" gibi diziler, TRT'nin "öğretici, geliştirici " öğeleri ön plana çıkarması, yeterli ekonomik koşulları sağlaması gibi nedenlerle başarı kazanmış ve yönetmenlerin," atmosfer yaratma " ve "tarihsel drama " gibi anlatı unsurlarını geliştirdikleri birer zemin olmuşlardır. Yine aynı şekilde 1976 yılında Hüseyin Karakaş ve Ünal Küpeli'nin bütün eleştirilere karşın tv dizi yapımcılığında önemli bir adım sayılan " Yılkı Atı", 1979 yılında yine Küpeli'nin uyarladığı " Kiralık Konak", " Bir Kadının

(44)Taraç., A.g.k.,s., 109

** "Türkiye'de "devlet politikaları" mantığını kuran, devletin kuruluşları tarafından topluma empoze edilen, açıkça eleştirilmesi suç sayılan Resmi İdeoloji," (Ömer Laçiner, " Resmi İdeoloji , Bir Heyula ; Resmîleşmiş ideolojilere eğilimimiz üzerine bazı notlar" ,Birikim, Ocak/Şubat 1998, s.,15)" Cumhuriyetin başından 1980'lere kadar Kemalist İdeoloji ya da Atatürkçülük diye bilinen bir uygarlaşma platformudur. 12 Eylül rejimi döneminde, söylem Atatürkçülüğü sürmektedir. Ama pratikte Altı Ok, laiklik ilkesi dahi ,tümünden unutulmuştur" Yurdakul Fincancı, "Günümüzde Sosyal Demokrasi", Türkiye Sosyal Ekonomik Siyasal Araştırmalar Vakfı, İstanbul, 1993, s.,111)

Penceresinden” gibi diziler gerek dekorları gerekse anlatım biçimleriyle “ yerli dizi üretimi adına oldukça olumlu sayılabilecek başlangıçlar yapmışlardır.Yapıldığı dönemlerde bu diziler, biçimsel açıdan eleştirilse de (Yönetmenlerin sinema dilini kullanma eğilimleri ve daha çok içerik üzerinde yoğunlaşmaları nedeniyle) , hem televizyonların kendi teknik ekibinin yetişmesine olanak tanınması, hem de kendisinden sonraki yapımlara örnek teşkil etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu açıdan bakıldığında, bu tür çabaların bir süre sonra Amerikan ve Brezilya soap operalarının melodramatik anlatımlarıyla savaşmak zorunda kalmaları büyük talihsizliktir. (Özellikle de günümüzde yapılan yerli dizilerin bir zamanların Yeşilçamı’nının hatalarını tekrarladığını göz önünde bulundurursak.) Bu savaştan mağlup olanların ilk örneği olarak , yakın tarihi anlatmak üzere yola çıkan “Üç İstanbul” adlı dizi gösterilir.Aynı dönemde gösterilen, erotizm ve entrika ağırlıklı olay örgüsü ile izleyicileri kendisine bağlayan “Dallas”a benzetilerek eleştirilen dizi için.;

“ Üç İstanbul, Dallas’ı geçti. Yalnız tarih değil, gelenek ve göreneklerimiz de çarpıtılıyor. Macide’nin menendi ne Dallas’ta var ne de Hanedan’da. Belkis, Pam’ın kombinozonunu dama attı. Bayan Ellie, Cemile Hanım’ın eline su dökemez. Çıbanlı Zehra, Sue Ellen’e fark atıyor. Onbir destte fuhuş. Bir zamparanın hayatını anlatıyor. Beyazcam’ın yüzkarası”(45)

gibi keskin ifadeler kullanılsa da durumun, en azından günümüzde olduğu kadar ‘vahim’ olmadığını Nezihe Aras’ın şu sözlerinden anlıyoruz:

“ ...Bir imparatorluğun yıkılış biçimini, gizli sebeplerini, toplumun içinde bulunduğu bunalımların etkilerini açıklamaktadır. Romanı yazan bizim tarihçimizdir. Yakın dönemi iyi bilir, iyi yakalamıştır...Böyle bir sabır anlayışıyla seyrettiğimiz zaman ancak Adnan Bey’in çapkınlık günlerinde, uğruna bir çok şeyler feda ettiği kadınların, yazık ki, Jr.’ın kadınları kadar güzel olmadıklarına, sırf kendi göz zevkimiz için üzülebiliriz. Kuşkunuz olması; dünya hep aynı dünyadır ve büyük peygamberlerin yaşadığı dönemlerde bile aşkları bildiğimiz üslupla yinelene gelmiştir.”(46)

(45) Öngören, Mahmut Talı , Milliyet Sanat, 15.1.1984.,s.28

(46) Aras, Nezihe, Milliyet,18.2.1984

Yerli dizilerle ilgili eleştiriler bu döngüde sürerken, bir adım niteliği taşıyan diziler kendine özgü biçimsel ve özellikler taşıyan “Yaprak Dökümü/ Ayhan Önal”, “Bir Tren Yolculuğu/ Tunca Yönder”, “Mahalle Kahvesi/ Naci Çelik” gibi bir kaç örnek dışında anlatılarını geliştiremeden, özellikli 80’li yıllardan sonra Amerikan ve Brezilya soap operaları’na yenik düşmüşlerdir. Bu dönemde , “1980 darbesi ile TRT’deki bütün ilerici unsurlar tasfiye edilirken özerk bir yapısı olan kurum, doğrudan cuntanın ve ardından gelen Özal iktidarı ile birlikte beraber siyasal iktidarın resmi kültür politikası olarak tercih ettiği , gerici ve faşizan öğeleri bünyesinde toplayan ‘Türk-İslam’ sentezi görüşünü benimseyen kadroların eline teslim edildi. Gerici ve baskıcı bir toplumsal düzeni ekonomik liberalizmle süsleyen Özal iktidarı sırasında TRT tam bir borazan oldu. TV dizilerinde ise Latin Amerika ve ABD yapımı ‘soap opera’ dizileri ekranları işgal etti. “ (47)

Gündüz yayın kuşağı “Köle Isaura” gibi Brezilya dizileri ile dolarken, prime-time’da “Aşk Gemisi”, “Dallas”, “Şahin Tepesi”, “Charlie’nin Melekleri” gibi Amerikan gece sopalrına yer veriliyordu. Bu dizilerin televizyonun en çok izlenen saatlerine konması, televizyonun eğitim ve kültür işlevinin ağırlık taşımısı gerektiğini genel yayın planında belirten TRT’nin sergilediği çelişkilerden başlıcalarından biridir. (48)

Sayıları kısıtlı olsada, ilgiyle izlenen nitelikli yerli diziler, bu dönemde de yapılmaya çalışılmıştır. Örneğin, Halit Koray’ın romanından Ziya Öztan’ın uyarlayıp yönettiği “Bugünün Saraylısı” adlı dizi İstanbul Sinema Günleri’nde konulu film haline getirilmiş biçimiyle ödül almıştır. Yine 1985’de yayınlanan “9.Hariciye Koğuşu” Peyami Safa’nın romanından uyarlanmış başarılı bir yerli yapımdır. Bütün olumsuz koşullara karşın nitelikli yerli dizi üretme. çabaları, devam etti.

(47) Acar, Serkan “ Televizyonlarda Yaşayan Yeşilçam : Diziler “, Yeni Sinema, Ekim 1998, s.,61

(48) Cankaya, A.g.k., s.54

1990 yılında özel televizyonların ortaya çıkışıyla, doyurulması gereken devlerin sayısı artmış ve en önemlisi rekabet ve kazanç kaygısının herşeyin önüne geçmesiyle , kaliteli yapımlara yönelik çabalar birkez daha baltalanmıştır. Mim Kemal Öke özel televizyon kanallarının artması ve böylece TRT tekelinin kırılmasıyla daha özgür ve kaliteli yapım beklentisine girenlerin hayal kırıklığına uğradıklarını belirtiyor.

“ Firmalar özel kanallar çıktı diye reklam giderlerini attaramayacaklarına göre televizyonlar arasında bölmeye başladılar. Pasta aynı pasta, dilimler çoğalınca prodüksiyonlar ucuzlamak zorunda kaldı. Bu sektörde de pek çok iş kolunda olduğu gibi kese ile ürün doğrudan orantılı olduğundan kalite ister istemek düştü...Halk bunu istiyor! Diye istatistikler diretince, insan ister istemez halkın beğenisini sorguluyor. Bazen gerçekten de halk şu süfli programları bu kadar beğeniyor mu diye hayıflanıyorsunuz” (49)

TRT'nin donuk ve sansürlerin şekillendirdiği renksiz yayın anlayışını tamamıyla tersini uygulayarak düşündürmeyen, yaratıcılığa dayanmayan ve hoşça vakit geçirtmeye yönelik, bu şekliyle de Türk izleyicisinin işine gelen özel televizyon kanallarının, artık yinelemekten yıpranan Türk filmleri yerine son bir yılda yerli dizilere ağırlık verdiği görülüyor. AGB (Anadolu Piyasa Araştırma Hizmetleri A.Ş) tarafından yapılan araştırmaya göre 21-27 Ağustos 1995 tarihlerinde en çok seyredilen yüz program dağılımı içinde ilk üç sırayı “ spor, yerli film ve mizah” (50) alırken Aynı yıl yapılan başka bir araştırmada mevcut beş televizyon kanalında 180 yabancı dizeye karşılık sadece 12 yerli dizi mevcuttur.(51)

(49) Öke, Mim Kemal“ Ülkemizde Görsel Yayıncılığın Özgeçmişini Tartışmak; Resmi mi? Ticari mi? Kamusal mı?” Emir Turam, “ Türkiye 'de Tv”, İstanbul Altın Kitaplar Yayınevi, 1996, s.234

(50) Toskay, Tunca,” Türkiye'de Elektronik Medyanın Gelişimi, Bazı Tespitler ve Düşünceler”, Türkiye'de Tv, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1996,s.42

(51) Batmaz, Veysel, Asu Aksoy, A.g.k.,s. 109

Sistemin görünürdeki verimli ve rasyonel işleyişinin altında yatan ideolojiyi ortaya çıkarmak için, egemen türlerin üretim mekanizmasını irdelemenin, diğer bir deyişle mekanizmaya yol veren ve yol gösteren ideolojik pratiğin ortaya çıkarılmasının şart olduğunu savunan Mutlu'nun bu görüşleri doğrultusunda, kendi ideolojisinin bir parçası olarak yorumladığımız bu eğilimin nedenlerini ve işleyiş şeklini öğrenmek üzere özel televizyon kanallarından biri olan Kanal D'nin drama koordinatörü Aslı Öyken ile görüştük.

Aslı Öyken, yerli dizi furasına “yerli diziler”in tuttuğunun anlaşılmasıyla birlikte, kanalların bu konuda bir rekabete girerek bir tür seri üretime geçmesinin neden olduğunu belirterek kendi kanallarında bir dizinin oluşumuna dair işleyişin iki şekilde gerçekleştiğini açıklıyor. Bunlardan ilki, yapım şirketlerinden, yönetmenlerden, senaristlerden, hatta oyuncularından çeşitli projelerin gelmesi ve bunun değerlendirilmesi, ikincisi ise drama ise kendi drama kurullarının AGB deneklerinin talepleri doğrultusunda oluşturduğu projeleri deneyimlerine güvendikleri yapım şirketlerine sipariş vermesi şeklinde başlıyor. Öyken'e göre bu işleyiş diğer kanallarda da aynı, ancak TRT dışında bir drama kurulu yok, bu türden değerlendirmeleri program müdürleri ve kanal sahipleri yapıyor. Kendisinin tiyatro kökenli olduğunu söyleyen Öyken, her kanalın birer drama kurulunun olması gerektiğini, en azından değerlendirmeyi yapacak kişilerin tiyatrodan gelme kişileri tarafından yapılmasını , çünkü ‘dramaturji’ bilgisinin çok önemli olduğu düşüncesini taşıyor. Dramaturji bilen bir ekiple bu işlerin yapılmasını savunan Öyken'in kendisinin de dahil olduğu Kanal D drama kurulu; kanalın sahibi Aydın Doğan'ın kızı Arzuhan Yalçın, Yaşar Eroğlu, Genel Müdürleri Faruk Bayhan ve Program Planlama Koordinatörü Tayfun Güneyer' den oluşmakta. Bir dramaturjik çözümlemenin nasıl yapıldığını, nitelik anlamında ne türden kriterlerin ön plana çıktığı sorusunu Öyken şu sözleriyle yanıtlıyor: “ Öneri bize geliyor. Ben okuyorum. Zaten artık kestirebiliyoruz, hangisinden ne çıkar. Önce tiplerini analiz ediyoruz. Ben bir dramaturji çalışması yapıyorum. İşe yarayanlarla yaramayanları ayırıyorum, işe yaramayanları derhal teslim ediyorum. İşe yarar

gibi görünenler arasında da bir kategorileşme yapıyorum.” Öyken’in dizininin nitelikli olmasına dair kriterler ise şöyle;

- Bizden ve yaşayan tipler olması,
- Arabesklikten, yozluktan ve ucuzluktan uzak olması,
- Daha önce yapılmamış , kopya edilmemiş, Kanal’a özgü ve sağlam bir senaryo grubu ya da senarist tarafından kaleme alınmaya başlanması,
- Önerilen şirketin geçmişi,
- Yönetmenin sinema ve televizyon tecrübesindeki ustalığı ve kadro aşaması

Bizce şu anda Kanal D’de yayınlanan “Sibel”, “Şafak Vakti”, “ Ateş Dansı”, “Ayrı Dünyalar”, ve“ Ruhsar” , bu kriterler doğrultusunda bir kez daha değerlendirilmesi gereken diziler olmakle birlikte Öyken, nitelikli dizi üretme kaygısının şimdilerde yavaş yavaş oluştuğunu ama bunun ha deyince çabucak gerçekleşmeyeceğini belirtiyor. Çünkü hem kanallar arası rekabetin , hem de AGB’nin ölçüm cihazlarını yerleştirme sistemindeki dengesizliğin, kendilerini sonuçta “çoğunluğun istediğini yapmaya götürdüğü görüşünde. Genellikle C ve D ketegoris olarak belirlenen, eğitim ve gelir düzeyi düşük kişilerin AGB verilerinde temel alınışı, dolayısıyla kanalın yayın politikasını etkiliyor. Bir çok kanalda dizilerin başrollerinin arabesk starları olmalarının nedeni de bu. Öyken bu konuda “Delikanlı” gibi deneyimli tiyatrocuların yer aldığı, başarılı olabilecek bir dizinin yerine başka bir kanalda oynayan, başrolünü Mahsun Kırmızıgül’ün üstlendiği “Hemşerim” adlı dizinin tercih edildiği örneğini veriyor. Daha doğrusu izleme oranlarının böyle sonuçlandığını, dolayısıyla dizinin hem düşük rating’i, hem de istenen tempoyu yakalayamaması gibi nedenlerle yayından kaldırıldığını söylüyor. Öyken, nitelikli yapımların üretilmesi için öncelikle AGB’nin ölçüm sistemini yaygınlaştırması, ardından reklam verenin seçici davranması ve RTÜK’ün sözcüklere takılmak yerine yaptırımlarını dizilerin içeriğine yöneltmesi gerektiğine inanıyor. Hemen hemen bütün özel kanalların özellikle “Haberler” konusunda halkı aydınlatmak, bilinmeyenleri araştırıp ortaya çıkarmak gibi misyonları olduğunu iddia ederken, aynı misyonun “Dramalar”

konusunda hissedilip hissedilmediği sorumuza ise şöyle bir yanıt alıyoruz Öyken'den ;

“ Hissetmeye başlıyoruz. Bu son altı yedi ay sonucunda söyleyebileceğim bir şey. Bundan önce ‘Acı Günlerim’ diye bir dizi vardı, tamamıyla arabesk şarkılarını iyi yorumladığı söylenen, stara dayalı bir diziydi. Şimdi biz kendimize has, daha bizden, bizdenlikten kastım ‘alaturkalık’değil, daha Türk insanını bir biçimde yansıtan, daha çok insana dayalı ve seyrettikleri zaman ağlamadan, rahatsız olmadan izleyebilecekleri şeyler üretme çabasıdayız. Ancak bu ha deyince olabilecek şeyler değil. Çünkü ne olursa olsun, haberle, drama arasında ciddi bir fark var. Çünkü birinde izleyici birşeyler öğrenmek, diğerinde ise eğlenmek, zaman geçirmek için izliyor. “(52)

İzleme oranları ve izleyici araştırma /değerlendirme verilerindeki sayısal değerlerin, toplumsal değerlerin çok önünde olduğu, diğer bir bakış açısından ise olmak zorunda kaldığı bir sonuçla karşı karşıya kaldığımız bu bölümü bitirirken parlementsundan, akedimisyenine . sanatçısından öğrencisine kadar bu her anlamda güçlü iletişim aracını kendi lehimize çevirmenin bilincini edinmenin ve yaymanın ulusal bir görev olduğunu belirtme gereğini duyuyoruz.

(52) Aslı Öyken ile İstanbul Kanal D’de yapılan görüşmeden, Mayıs 1998

B- ÜRETİM BOYUTUYLA YERLİ DİZİLER

Bu bölümde Türk medyasının sistem olarak kendine örnek aldığı Amerika'da dizi üretiminin hangi koşullarda yapıldığını, yerli dizi üretiminin hangi özellikleriyle bu süreci paylaştığını ya da gösterdiği farklılıkları irdedeleyeceğiz. Türkiye'de özellikle yerli dizi enflasyonunun yaşandığı son bir yılda dizi film üretiminin nasıl gerçekleştiğini öğrenmek üzere sektördeki farklı görevlerde yer almış kişilerle yapılacak görüşmelerin, saptamalarımızın doğruluğunu ispatlamak ve araştırmamızı daha da derinleştirmek açısından oldukça önemli olduğuna inanıyoruz. Çünkü bir dönemi tespit etmenin en iyi yollarından biri de, o döneme imzasını atmış kişilerin kişilerin öznelliğine ya da sayısal olarak azlığına rağmen görüşlerine başvurulmasıdır. Bu amaçla, çalışmanın başka bir boyutu olan "üretim" bölümünde ,yerli diziler ve onların üretim süreçleri ile ilgili olarak bir yapımcı, senarist ve yönetmenin görüşlerine başvurduk.

Bir televizyon dizisinin üretimi farklı televizyon sistemlerinde değişmekle birlikte yapım aşamaları genellikle birbirine benzerlik gösterir. Amerika'daki televizyon şebekelerinin kendi bünyelerinde dizi film yapmamaları dışında, Amerika'daki televizyon dizi üretim şekliyle Türkiye'deki dizi üretimi pek çok bakımdan aynı olduğunu görmekteyiz . Gerçi son yıllarda Türkiye'de de özellikle özel tv kanallarının TRT'den farklı olarak dizileri çeşitli üretim şirketlerine yaptırması, bu konuda da tam bir benzerlik sağlandığını göstermektedir.

Amerika'daki üretim şirketlerinde iki yapımcı vardır. Bunlardan ilki, birden fazla yapımdan sorumlu olan (executive)" yönetici yapımcılar", diğeri ise bu yapımcıların altında çalışan şebeke, stüdyo ve üretim şirketi arasında irtibatı sağlayan, diziyi oluşturan kadrodan - yönetmen, oyuncu ve yazarlar - sorumlu "sorumlu yapımcı" dır. Ayrıca ışıkçılar, kurgu elemanları, makyözler, yönetmen asistanları, kameramanlar da sorumlu yapımcının yönetimindedirler. Dizinin üretiminde yer alacak kişiler - özellikle yaratıcı ekip - sisteme uyumlu ya da kişisel fikirlerini gizleyecek kişilerden seçilir. Çünkü Elliot'a da göre "

yaratıcılık, özgün olma isteği, farklı olma isteği" ile " televizyon örgütünün siyasal-ekonomik yapısından kaynaklanan kurumsal baskılar " sürekli çatışma halindedir (53) ve bunlardan ilki , ikincisinin baskısıyla daima geri planda kalır.

Aynı şekilde Dennis Mc Quail'e göre üretim aşamasında dikkat edilecek en önemli husus, üretmi gerçekleştiren yaratıcı ekibin, içinde çalıştıkları kurumun ideolojik yapısına göre biçimlenmesidir. (54) Burada çalışan ekip , bu tür biçimlendirmeden hoşlanmasa da yaşamlarını sürdürmek ve işlerini yapmak için ortaya koyulan şartları kabul etmek zorunda kalırlar. Mevcut düzeni korumak ve kazanç elde etmek üzere varolan Amerika'daki televizyon örgütleri gibi, Türkiye'de de " medyaya ait her kurum bir holdingle bağıntılıdır; ve bu holdingle varolan sistemin bir uzantısıdır." (55) Bu kurumlarda kişiler yine Amerika'da olduğu gibi , kurumların kendi ideolojik yapısına aykırı gelecek önerilerde bulunmaktan kaçınırlar. Yayın ilkesi tamamıyla paraya dayanmayan devlet televizyonları için dizi film üretenler (ve dolayısıyla ürettikleri) ise yönetenlerin "ideolojisi"ne uygun olmalıdır. Bu konuya özellikle TRT'nin kalorifer kazanlarında yanan " Yorgun Savaşçı" adlı yerli diziyi örnek verdiğimiz bir önceki bölümde değinmiştik.

Amerika'da yarım saatlik bir dizi filmin çekimleri beş, bir saatlik olanların çekimleri sekiz iş gününde tamamlanır. Aslında yarım saatlik dizilerin net süresi yirmi dakikadır. Kalan on dakikalık süre reklamlar ve program tanıtımları için kullanılır. Dizi, çekimi tamamlandıktan sonra seslendirme ve müzik için ayrıca stüdyoya girer. Bütün bu aşamalarda ise" sorumlu yapımcı" yetkilidir.

(53) Elliot, Philip, " The Making of Television Series , A Case Study in the Sociology of Culture " Constable, London 1972

(54) McQuail, D., " Towards a Sociology of Mass Communications" London: Collier Macmillan, 1969

(55) Mete, Erdal " Günümüz Türkiye'si'nde Medyaya bir Bakış", Sinemasal, Sinema & İletişim Derg. Temmuz-Ağust., 1998, s.,63

Kısacası televizyon dizi üretiminin üç temel ögesi ; öykü, kasting ve kurgu yapımcının kontrolü altındadır. Bütün bunlarla ilgili kararlar yönetmenin, kast direktörünün ve yapımcının ortak görüşü altında alınıyor görünse de son söz yapımcınındır

Başarılı dizilerin yıldız oyuncularını da televizyonda çalışan yaratıcı ekip üzerinde oldukça etkindirler. Dizilerin başarısı önemli ölçüde bu oyuncuların beğenilmesiyle ilgilidir ve oyuncunun talepleri üretimin gidişatını etkileyebilir. Kuşkusuz bu sadece başarılı dizilerin , beğenilen oyuncular için geçerlidir. Türkiye’de de star kabul edilen oyuncuların diziler üzerinde bu türden etkinin fazlasıyla yaşandığını görmekteyiz. Örneğin Kadir İnanır, başrolünü oynadığı dizide Türkan Şoray yerine Gülben Ergen’i tercih etmesinin kişisel nedenlerini anlattığı röportajda “...senaryo önce benden geçer. Benim istemediğim hiç bir şey senaryoda olamaz...” (56) diyerek , bu konudaki belirleyiciliğinin altını çizmiştir. Yine İbrahim Tatlıses “ İmparator ” adlı dizide oyuncu seçiminden senaryonun gidişatına kadar kendisinin belirleyici olduğunu her fırsatta belirtmiştir. Bunun dışında Türkiye’de yardımcı oyuncular ücretlerini yapımcı şirketlerden alırken star oyuncular, kendi ücretlerini televizyon kanalı ile birlikte belirleyerek anlaşmaya varmaktadırlar .

Amerika’da senaristler tıpkı oyuncular gibi serbest çalışırlar. Bazen bir dizide birden fazla yazar kullanılır. İş bulmanın güç olduğu bu sektörde bir dizide görev almak için oyuncular için ,güzellik ve kişisel ilişkiler geçerliyen yazarlar içinde yaratıcılık, yetenek ve tecrübeden çok sektördeki önemli kişilerle kurulan ilişkiler önemlidir. Yönetmenler ise bir dizi üretiminde en az rolü oynayan kişilerdir. Çoğunlukla kurgu aşamasında bulunmayan yönetmenler kendilerine verilen haftalık çalışma düzenine göre çalışırlar. Onlara verilen zamanın kısıtlılığı nedeniyle görsel yaratıcılık bir lükstür ve bu yönetmenler daha çok yapımcının kontrolü altındaki teknik adamlardır.(57)

(56)Kadir İnanır ile yapılan bir röportaj , Hürriyet Pazar Eki, 9 Mayıs 1999

(57)Cantor, Muriel G., “ Prime-Time Television; Content and Control”, Sage Publications, Beverly Hills, London,1980, s.,82

Türkiye’de henüz sektörde ismini duyuramamış, işe ünlü bir yönetmenin asistanı olarak başlayıp ‘ekonomik’ olması nedeniyle tercih edilen dizi yönetmenleri ya da ‘ teknik adamlar’ için de yaratıcılık ve içeriğe müdahale söz konusu değildir. Sadece Amerika’dakinden farklı olarak dizinin kurgu aşamasında bulunurlar. Zaten dizinin nasıl bir kurgu mantığıyla oluşacağı çok önceden belli olmuştur. Star oyuncular gibi özellikle yapımcının çalışmak istediği bu alanda adını duyurmuş yönetmenler ise diğerleri gibi kendisine verilen kısa süreyi en verimli şekilde değerlendirirken, içeriğe yıldız oyuncular ve yapımcılar ile birlikte müdahale etmeye yetkilidirler.

Yukarıda görüldüğü gibi ABD ve Türk televizyon dizileri üretim süreçleri pek çok açıdan birbirine benzemektedir. Türkiye’de dizi filmlerin nasıl bir süreçten geçerek (özellikle 97-98 yılları arasında) üretildiklerini incelemek üzere , üretim zincirinin halkalarını oluşturan yapımcı, senarist, yönetmen gibi sektörde aktif rol oynayan kişilerin görüşlerine başvurduk.

Yapımcı

Bir yerli dizinin yapım aşamalarını, işleyişin genelde nasıl olduğunu öğrenmek üzere “Perihan Abla” ve “Şehnaz Tango” dizilerinin yapımcısı, Yeşilçam emektarlarından Güner Namlı ile görüştük. Namlı, yerli dizilerin yapım şeklinin, aslında Yeşilçam yapım anlayışından devralındığını ,tarihsel gelişimiyle birlikte şöyle anlattı.

“ 1960 ve 70’li yıllar döneminde tiyatrolar, Türkiye’de en iyi dönemlerini yaşadılar. 60’larda Muammer Karaca, İstanbul Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu gibi tiyatrolar vardı. Bu dönemde iki görüş hakimdi. İlkinde bilinen Fransız Vodvilleri kendi uslubumuza göre, sadece isimler değiştirilerek uyarlanıyordu. Muammer Karaca bu oyunlara günlük olayları da katarak, günlük espirilerle besleyerek izleyici topluyor ve aynı oyunlar defalarca oynatılıyordu. Öte yandan Türk senaryolarının oyunlaştırıldığı tiyatrolar, yarım salon doldurduklarında bunu başarı olarak kabul ediyorlardı. İzleyici eğlenmekten başka birşey istemediği bu uyarlama türü tiyatroya gelmeyi tercih ediyor ve hoşça vakit geçiriyordu. Ancak 1968’li yıllara gelindiğinde bizler daha nitelikli , ders vermeye yönelik değil ama birşeyler vermeye çalışan oyunlar sergiliyorduk. Brecht, Becket, Ionesco ile birlikte Avande Garde tiyatro geldi. Ancak bu iki tür de, izleyici için uç noktalardaydı. Biri hep aynı monotonlukta, ucuz olduğu için hiçbir şekilde değiştirilme gereği duyulmayan Vodvil uyarlamaları, diğeri ise Avand Garde tiyatro. Şehir tiyatroları gerçek izleyiciye ulaşamamanın sıkıntısını yaşıyordu. Çünkü Sheakspeare gibi fantazi sayılabilecek oyunlara yer veriliyordu. Bu noktada bir silkinme oldu. Yeni bir kuşak geliyordu ve bu kuşak izleyici bu tür vodvillerden hoşlanmamaya başladı. 68 olayları ile birlikte Türkiye’de bir değişim sürecine girildi ve artık radyoyla birlikte dünyada olup bitenlerden haberdar olan bu kuşak, bu tür tiyatrolara rağbet etmeyince bu tiyatrolar kapandı. Büyük kentlerde durum böyleyken, sinema da hem kentlerde hem de Anadolu’da önemli ölçüde izleyici topluyordu. Aslında sinemanın ağırlığı Anadolu’dan gelir. O dönemde sinema tamamıyla

ticari bir araç olarak kullanılıyor, sinema adına herhangi bir kaygı duyulmadan tamamıyla kar amaçlı yapılıyordu. Örneğin bir prodüktör Avrupa'ya giderdi ve orada en çok izlenen filmi alırdı. Tabii izleyici bu filmde ancak beş altı yıl sonra haberi olurdu. Bu prodüktör aldığı filmi herhangi bir senariste gösterir ve bunu bizim Türkan Şoray'a ve Cüneyt Arkın'a uyarla derdi. Değişen sadece isimler olurdu. Prodüktörün yapım için cebinden para çıkmazdı. Çünkü Anadolu İşletmeleri vardı. Örneğin, Karadeniz İşletmesi, Ege İşletmesi, Marmara, İstanbul İşletmesi gibi. Bunların hepsi tröstleşmiş kurumlardı. Prodüktör elindeki uyarılama/senaryoyla bu işletmelere gider ve başrolde Cüneyt Arkın ile Türkan Şoray olduğunu söylerdi Bunun bedeli için diyelim ki 30.000 TL ister ve böylece daha birşey yapmadan para kazanırdı. Nitelikli, daha doğrusu bu çarkın dışında bir film yapma çabası Don Kişot'luktan başka bir şey değildi. Çünkü bunu yapacak ne bir işletme, gösterecek ne de bir salon bulabilirdiniz. Bu arada izleyicinin en ucuzundan eğleneceği, hoşça vakit geçireceği yerler sinemalardı. İzleyicinin bu isteğini karşılamak için ucuz ve bolca film üretmek gerekiyordu. O yıllarda sadece Alsancak'ta dokuz on açık hava sineması vardı. Bu dönemde oynatılan filmlere "Türk Filmi" demek doğru olmaz. Bunlara ancak "Türk yapımı" denilebilirdi. . Bu işler organize, tıpkı bu gün olduğu gibi. Televizyonlar bundan farklı bir iş yapmıyorlar bugün. Çünkü artık ucuz eğlence isteyen kitle, evlerinde televizyon izliyor ve izleyicinin kültürel düzeyi ilerlemediği, tersine gerilediği için alışkın olduğu Türk filmlerinin yerine izliyor bu dizileri. Günümüzde izleyiciyi bulunduğu yerden biraz daha yukarıya çekmek isteyen kişilere 'gerizekalı' deniyor. O nedenle mevcut izleyici beğenisi istismar ediliyor. Televizyon kanallarının da ben izleyiciye şunu kazandırırım, şunu vereyim onu şöyle yükseltelim diye bir kaygısı yok. Çünkü artık birşeyler öğrenmek ve nitelikli yapımlar isteyen insanlar azınlıkta diye düşünülüyor. Bunun altında Türkiye'nin kültürel ve eğitim politikası yatmaktadır ; Köy Enstitüleri'nin kaldırılması, Eğitim Kurumları ile bu kadar çok oynanması vs. Bu zihniyeti yaratan politikalara değinmek gerekir."

Namlı, Türkiye 'nin bir dönem tiyatro ve sinema yapım anlayışını böyle özetledikten sonra, bundan hiç de farklı görünmeyen yerli dizilerin yapım aşama sının genellikle iki şekilde gerçekleştiğini söylüyor. Bunlardan ilki, bir dönemin star sistemi ile yapılan Yeşilçam yapım anlayışıyla aynı. Günümüzde televizyon şirketleri, anlaştıkları medyatik isimler için yapım şirketlerine bir dizi film siparişi veriyorlar, yani bu starla ilgili hemen bir hikaye yazın ve çekin diyorlar. Genellikle bu 'star'a ödenecek ücret televizyon tarafından karşılanıyor. Dizi film , yapımının ikinci şekli ise yapım firmalarının bir pojeyi televizyon kanallarına sunmaları ile gerçekleşiyor. Bu projenin oluşumu Namlı'nın yapım şirketinde şu sırayı izliyor ,

" Dizi öncelikle bir projenin oluşmasıyla başlar. Bu projeyi başlatan kişi yazar ve yardımcılarıdır. Yapımcı bu işin içine girer. Biz işi beraberce oluştururuz. Ya da yazar arkadaşımız bir iki sayfalık kısa bir hikaye getirir. Bu hikayeden birşeyler oluşturabilirmiyiz diye tartışırız ve eğer karar verirse iş başlar ve o kısa hikaye, sekiz dokuz sayfalık tredman sayfası haline getirilir. O safhada olaylar nasıl bir gelişim sergilemeli, bu kişiler kim olmalı gibi konular üzerinde dururuz. Bu bizim yöntemimiz. Önce bir proje oluşmalı, yani senaryonun oluşması gerekir. Sinemada durum farklıdır. Önce yönetmen, sonra casting, daha sonra proje gelir. Televizyonda ise senaryo, casting ve yönetmen şeklinde sıralanır. Televizyonda doğru dürüst bir proje olmadan bir yere varılamaz. Bu projenin malzemesi oyunculardır. Piyasada oyuncular, şarkıcılardan seçiliyor. Biz karakterle örtüşecek, resim paralelinde cast yaparız. Proje oluşum aşamasında televizyon kanalları ile ilişki kurulur ve bir şekilde bir yol alınır. Bu arada diziyi çekecek yönetmen ve teknik ekip belirlenir."(58)

(58)Güner Namlı ile İstanbul'da yapılan görüşmeden, Mayıs 1998

Namlı, bir televizyon dizisinin niteliğinin ancak televizyon şirketi, reklam veren ve reklamajansı işbirliği sonucu alacakları ortak tavrın belirleyeceği inancında. yetişen ve yüksek tahsil yapan gençler daha nitelikli yapımları beğeniyor olacak ve dolayısıyla biraz daha iyi yapımlar ortaya çıkacak. Bunun dışında geleceğe dair ümitli olmasının nedenini bugün varoşlardaki bir çok ailenin çocuğunun tahsil yapması arzusunun oluşturduğunu söylüyor. Çünkü nasıl ki tiyatro ve sinema da her yeni kuşak, bir öncesinin izlediğini beğenmiyor ve daha iyisi için arayışlara giriyorsa, en iyimser tahminle 15-20 yıl sonra varoşlarda Namlı'nın bu uzun vadeli sayılabilecek ümidine katılmakla birlikte, özgün ve nitelikli ürünlerin özgün ve nitelikli siyasi anlayışın hayata geçirildiği bir ülkeden çıkacağı inancı daha ağır basıyor.

Senarist

Yerli dizilerin oluşum zincirinin ilk halkası olan senaristlerin hikayelerini nasıl oluşturdukları, nasıl bir yol izledikleri gibi soruları yanıtlamak üzere yaptığı işe onyediyıllık vereni, "Şehnaz Tango"nun senaristi Oya Yüce ile görüştük. Öncelikle bir senaryoyu oluştururken izledikleri bir format, şablon olup olmadığını öğrenmek istedik. Yüce , senaryo yazma işinin kendisinde daha çok sezgisel geliştiğini söyleyerek , kabaca hepimizin seyrini kolaylaştıran dramatik kurguya önem verdiğini bununda bir başlangıç, gerilim, düğüm ve çözümü gibi bir sıra izlediğini belirtti. Haftalık bir konu olsa dahi Yüce'nin dikkat ettiği ve izlediği yöntem böyleydi. Bu açıklamanın ardından, neden yerli dizilerin hemen hepsinde, olayların bir sonraki bölüme sarktığı 'serial' formatının tercih edildiği sorusunu yönelttik. Yüce , bu soruya yanıt verirken , bir senarist gözüyle dizi filmlerin yapım sürecini de değerlendirdi. Yüce, her bölümde farklı bir konunun işleneceği dizi türünün , bulundukları piyasada gerçekleşmesinin imkansız olduğunu belirtiyor. Çünkü senaristten üç dört günde bir bölüm yazmasının beklendiği bu çalışma koşullarında, her hafta farklı bir öykü yaratmak ve bu arada kaliteyi tutturmak mümkün değil . Böyle bir dizinin , ancak planlı bir çalışmayla yürüyeceğine inanan Yüce,

“ ...Kültür politikası, drama politikası kanallarda olmadığı gibi yapım şirketlerinde de yok. Böylece işler işporta yürüyor. Hemen bir dizi ya da şarkıcı dizisi devreye girmesi gerekiyor ve yapım şirketi aranıyor. Yapım şirketi bizlere , yani senaristlere diyor ki, bir hafta içinde bana hemen birşeyler hazırla. Ekip çalışması çok yerleşmiş değil. Bir senarist mimleniyor ve zaten daha sonra o da kendi ekibini kuruyor. Dolayısıyla planlı ve stoklu gitmesi gereken dizi film anlayışı da bu piyasada yer almıyor.”

Dizi filmlerin metinsel çözümlemelerinde tespit ettiğimiz yapay, kitabi denilebilecek diyalogların yaratıcıları, yani senaristlerin bu tavırları altında yatan nedeni Yüce şöyle açıklıyor ; “ Suni Türkçe kullanımı, tamamıyla senaristlerin Yeşilçam alışkanlığından kaynaklanıyor. Bir çoğunda tv-yazarlığı kavramı yok. Bizde tv-yazarı azdır. Çoğu ya sinemadan geliyor, ya da yazarlıktan. Bildiğimiz gibi Yeşilçam, daha çok şablonlara dayalı, kalıplarla hareket eder. Kitabi bir diyalog tarzı vardır ve asla yaşayan bir Türkçe kullanılmaz. Diğer senaryo yazarları ise Sulhi Dölek, Ahmet Yurdakul, Feride Çiçekkoğlu gibi yazarlıktan gelen senaryo yazarlarıdır. Bu anlamda kitabi bir dil kullanılıyor olabilir. Örneğin Sıcak Saatlerde kullanılan dil Ahmet Yurdakul’un özelliğinden kaynaklanır. Çünkü o bir yazar ve başarılı bir hikayeci.” Yüce, sadece tv-yazarlığının değil tv-yönetmenliği kavramının da çok gelişmediği inancında. Yönetmenlerin çoğu Yeşilçam’dan geldiği için hepsi aslında film çekmek ister ve dizi filmin ritmini, nefesini birçoğu yakalayamaz, diyerek özellikle, dizi filmlerin bu furyayla birlikte oluşan yeni bir kavram olduğunu belirtiyor.

Nitelikli yapımların, koşullara rağmen ortaya çıkıp çıkmayacağı konusuna Yüce, izleyici açısından açıklık getiriyor. Seyircinin aptal olmadığına inanan Yüce, hem kendisinin hem de birlikte çalıştığı yapım şirketinin , nitelikli bir yapımın izleyici tarafından çok tutulacağını, anlaşılacağını çok savunduklarını ve bir tane nitelikli yapım için fırsat verilmesi için çok uğraştıklarını söylüyor.: “ Özellikle Şehnaz Tango’nun gösterilmesini kabul

ettirmek için sekiz, dokuz ay uğraştı yapımcı. Bunun sonucunda kanal bizden, Perran Kutman'ın komedi yönünün ön plana çıktığı bir proje istendi bizden. Perran Kutmanla Sheakspeare mi çekeceksiniz dediler ve bu konuda çok direndiler. Ancak bir süre sonra Şehnaz Tango'nun çok rating almamasına karşın tutması ve daha doğrusu reklam verenin tercihini bu yönde kullanmasının ardından bizden ard arda daha nitelikli yapım yönünde siparişler verdiler. Ben onyedi senemi verdim bu iddiaya. İzleyici aptal değildir, arabesk mantıkla gitmek bir çözüm değildir, nitelikli olanı tam olarak kavramasa da izleyici verilmek isteneni sezer.”

Yüce, aynı mantığın Türkiye’de gerçek anlamda bir komedinin gelişmesine neden olduğunu söyleyerek, özellikle sitcom türünü incelediğimiz bölümde de tespit ettiğimiz gibi mesaj verme kaygısının komedinin önüne geçişinin nedenlerini de bir senarist bakış açısıyla şöyle değerlendirdi.

“ Türk izleyicisinin alt yapısı küçümsendiği için , tülûat geleneği sürdürülmeye çalışılıyor. Çok popülist bir yaklaşım var. Kimse komediyle birşeyler tartışılabileceğini düşünmüyor. Böyle bir sorumluluk , böyle bir kaygı da yok. Çünkü Türkiye’de izleyici, görünüşte buna prim veriyor.” Bu konuda Haldun Taner’i felsefi bir derinlik taşıyan ama bu arada komedi unsurlarını eksik etmeyen iyi bir tiyatro yazarı olarak kabul eden Yüce, dizi filmlerin içerik çözümlemelerinde sıklıkla karşılaştığımız ‘mafya’nın neden senaristler tarafından en çok kullanılan gerilim unsuru olarak kullandığına şu yanıtı veriyor

“ Mafya o kadar hayatımızın içinde ki. Hayatın içinde başlı başına bir gerilim unsuru mafya. Nereye elinizi atsanız, nereye dokunsanız, karşınıza mafya çıkıyor. İki kişi biraraya gelse, mafya diyoruz. . Gazeteyi bir açıyorsunuz beş sayfa çeşitli mafya tipleri, varyasyonlarıyla dolu. Bundan elbette ki senaristte etkilenir.” Bu konudaki görüşlerini anlamlı sözcüklerle bitiriyor Yüce” Hayatın bütün boşluklarını mafya doldurduğu için, senaristler de senaryo başluklarını onlarla dolduruyorlar.”

Mafya'nın dışında diğerk önemli bir tespitimiz de dizilerdeki kadının temsil edilışine yöneliktir. Metinsel çözümlerimizde dizi filmlerde karşılaştığımız kadın tipi için ya değişen Türk kadının yansıması, ya değişmeyen kadının bilinçaltı yada değiştirilmesi istenen Türk kadını için bilinçle yaratılmış karakterler yorumuna karşılık, özellikle son dönemin 'kadın' ağırlıklı başarılı dizisi "Şehnaz Tango" nun senaristi Oya Yüce şöyle karşılık verdi:

" Öncelikle balık baştan kokar, saviyla senaristlerin birer imge geliştirdiklerini ya da birşeyler empoze ettiklerini pek sanmıyorum. Çünkü gelen taleplerden söz ettik. Bu anlamda senarist kendisine projeyi yani sunulanı yapmak zorunda kalıyor, para kazanmak , hayatını sürdürebilmek için. Bir imgeyi ya da düşünceyi dayatmak bu koşullar altında o kadar kolay değil. Öte yandan diğerk iki şikkın mutlaka etkisi vardır ama dördüncü bir şık daha geliyor aklıma ki o da Brezilya ya da Dallas gibi gece pembe dizilerindeki kadın tiplerinin kopya edilmesi. Burada izleyici bir tür röntgen mantığıyla izliyor. Yani anahtar deliğinden bakmak, kendine, kendi hayatına benzeyen hayatları izlemek hoşuna gidiyor. Bu nedenle senaristler ilginç kılabilmek için daha önce beğenildiği kanıtlanmış bu türden kadınlara yer verebildiği gibi Mahallenin Muhtarları, Bizimkiler gibi muhafazakar kadın tipine de yer veriyor. Gördüğünüz gibi siyah ve beyaz var sadece. Gri yok. Senaristlerin "gri"yi seçmemesinin temel nedeni her iki ucun da izleyici tarafından çok tutulması. Biri kendisine hiç benzemeyen, diğerk ise kendisinden birşeyler bulduğu kadın tipleri ve yaşam biçimleri. Bir neden daha sayılabilir ki o da senaristlerin Türk kadını ve onların içinde bulundukları sosyal yaşamı çok yakından tanımamaları olabilir." (59)

(59) Oya Yüce ile İstanbul'da yapılan görüşmeden, Mayıs 1998

Oya Yüce ile yerli dizilerin senaryolarına dair yaptığımız bu söyleşiyi burada noktalarken “gri”yi bulduğuna inandığımız “Şehnaz Tango” ile ilgili sorularımızın yanıtlarına diziyi incelediğimiz bölümde yer vermeye devam edeceğiz.

Yönetmen

Yerli dizilerin oluşmalarında ilk rolü oynayan yapımcı ve senaristin ardından yine İstanbul’da görüştüğümüz Kara Melek adlı dizinin yönetmeni Dilek Gökçin yerli dizilerin teknik özelliklerine dair bilgilerin yanısıra , sistemin işleyişini bir yönetmen gözüyle değerlendirdi.Yapım koşulları ne olursa olsun mutlak her yönetmenin bir usluup kaygısı olması gerekatine inanan Gökçin, özensizliği, kendine ve işine duyulmayan saygıyı, salt seri üretimin koşullarına bağlamayı kolaycılık olarak görüyor. Daha nitelikli yapımlara imza atmak isteyen tek tük cengaverlerin dışında ülkemizde “dizi yönetmeni” sıfatını taşıyan kişileri “ ..Sadece ratingi hedefleyen Tv şirketi ile sadece daha çok kâr etmeyi hedefleyen prodüksiyon şirketine hizmet eden bir zanaatkardır. “ şeklinde tanımlıyor. Daha önce, bir dizi filmin ilk oluşum safhasını yapım aşamasına nasıl geldiğini Tv kanalı, yapım şirketi ve senarist açısından açıklamıştık Bir dizi yönetmeni olarak Gökçin, projenin kabul edilmesi ve yönetmenin belirlenmesinden sonraki aşamayı ise şöyle anlattı ;

“ ...Daha sonra yönetmen ekibini kurar. Genelde çok kısa olan bir ön hazırlık safhası vardır. Eksik oyuncular seçilir, mekanlar bulunur ve çekime başlanır. Projenin yapısına bakılmaksızın ülkemizde bir dizi filmin beş ya da altı günde çekilmesi gerekir.Bu iş gününden daha uzun sürede çeken yönetmenler yapım şirketleri tarafından baskı yapılır. Çünkü teknik kalitenin bir önemi yoktur ve bu konuda da Tv şirketlerinin bir yaptırımı yoktur. Rating ve ucuzluk tek genel geçer kuraldır. Post production bir gün montaj, bir gün dublaj, yarım gün de mixaj olmak üzere iki, iki buçuk günde tamamlanır. Genelde stoksuuz ve günü

gününe çalışılır.” Bu kadar kısa sürede çekilen dizilerin, ortak teknik özelliklerinin de çok kısa bir şekilde özetledi Gökçin ;

“Çok az yapım dışında (Süper Baba/ Sır Dosyası) oyuncu seçiminde deneme çekimi yapılmaz. Oyunculuk eğitimi almış yerine güzel kızlar ve güzel erkeklerle çalışıldığı için , zaman faktörünün de etkisiyle sesli çekim yapılmaz. Kamera retoriği, imge düzenlemesi, çerçevelemede en ufak özen yoktur. Mekan kullanımı da bu özensizlikten nasibini alır. Sahnenin içeriğine bakılmaksızın yoğun parlak ışıklandırma, melankolik ya da yerli pop’un gözde parçalarını anımsatan müzikler, aşırı duygusal ya da kaba mizah örneği en sıradan insanın anlaması ve izlemesine yönelik diyaloglar ve oldukça sıradan bir kurgu. “Gökçin ile söyleşimizi onun, yerli dizilerin Yeşilçam melodramlarının bir tür tv versiyonu olduğuna dair savımızla ilgili fikirlerine başvurarak noktaladık ;

“ Melodramlar, bilindiği gibi insanlığı ilgilendiren büyük sorunları ele aldığı iddiasını taşırlar ama bunu yaparken çok kaba bir yol izlemektedirler. İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular kalıplaşmıştır. Dünya , mutlak iyiler ve mutlak kötüler olarak ikiye ayrılır. Öykünün kişileri , tüm dizilerde “karakter” düzeyine asla gelmez, hep “tip” seviyesinde kalır. Neredeyse karikatür kişiler halindedirler. İyilerin başına gelmedik felaket kalmaz. Ama son anda mucize olur. Bir kurtarıcı peydahlanır, herşeyi çözer. Olağanüstü rastlantıların birbirini izlediği öykülerde ana olay ve yan olaylar arasındaki bağlantılar, öyküyü güçlendirmek yerine sadece izleyiciyi en kestirme yoldan etkilemek amacı için kurulur. Entrika vazgeçilmez bir elemandır. Bunlar , melodramın temel özellikleri ile yerli Tv dizilerindeki öykülerin çakıştığını gösterir. Ancak sinemadaki melodram ile diziler arasında, dizilerin açık uçlu sonları olması gibi yapısal bir farklılık bulunur. Ancak bu yapısal farklılığa rağmen gerek sinema, gerek Tv dizilerinde temelde öyküler basit yapılar üzerine kurulur. Herşeyden önce bir amacınız vardır. Bu amaç şimdilerde entrikası ağır , şarkıcılı türkücülü diziler moda, ona göre bir öykü oluşturalımdan farklı olmalıdır. Sonra sırası ile

ne oluyor, kim yapıyor, nerede oluyor, ne zaman ve neden sorularına verilecek ilginç cevaplar bir öykü oluşturur. Ben yerli dizilerde, 'neden' sorusuna verilecek akla ve mantığa uygun bir cevabın neredeyse hiç olmadığını düşünüyorum. Ashley'lerin, Victorlar'ın benzeri karakterlerin egemenliğinde, toplumsal-ekonomik gelişmelerden hiç bir çağrışım içermeyen dizi trüklerine boğulmuş grotesk anlatımı olan diziler tarafından kuşatıldığımızı düşünüyorum.”(60)



(60) Dilek Gökçin ile İstanbul'da yapılan görüşmeden, Mayıs 1998

C- GÖSTERGEBİLİMSEL PERSPEKTİFTEN YERLİ DİZİLERİN METİNSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Günümüzde pek çok kitle iletişim kuramcısı ya da dünyanın çeşitli üniversitelerinde araştırmalarını kültürel çalışmalar adı altında toplayan akademisyenlerin film , tv programı ya da kitle iletişim araştırmalarına ait herhangi bir ürününü çözümlenebilir ya da diğer bir deyişle okunabilirliği üzerine yaptıkları çalışmaların yoğunlaşması nedeniyle bu üretimler “metin” olarak adlandırılmaya başlandı. Biz bu bölümde görsel-işitsel metinlerin bir anlamda gramerini inceleyen göstergebilimsel kuram üzerinde duracağız.

“Toplumdaki göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim dalı anlaşılmaz değildir; bu bilim sosyal psikolojinin ve bu nedenle de genel psikolojinin bir bölümü olacaktır. Ben buna göstergebilim (semiology:yunanca semeion;gösterge) diyorum.(61) ifadesiyle Saussure, Genel Dilbilim Dersleri adlı yapıtında yeni bir bilimin, göstergebilimin doğuşunu haber vermişti. Saussure’ün çalışmalarını sürdüren Peirce’in ifadesiyle “semiotik”, 1960 larda medya kuramlarına temel oluşturdu. Daha sonraları incelediği yapıtın , içinde bulunduğu tarihi ve toplumsal boyutlarını gözardı ettiği ve metnin sadece yapısını esas aldığı ve medya çalışmalarında televizüel anlatımın değişen dinamiklerini çözümlenmekte yetersiz kaldığı gerekçesiyle önemini yitirdi.Günümüzde medya kuramcılarından bir kısmı kuramın eksik bulunan yanlarını tamamlayıcı bir tür disiplinlerarası çalışmalara girişirken , diğer kısmı bu kuramı bir çok yönüyle eleştirirler.

(61) Wollen, Peter, Çev.,Zafer Aracagök, “Sinemada Göstergeler ve Anlam”, Metis Yayınları, Şubat 1989, s.118

1- Göstergebilime yönelik eleştiriler ve kuramın avantajları

Göstergebilime yöneltlen en temel eleştirilerden biri onun incelenen metnin nedensel ve tarihsel boyutlarını ortaya koymadaki başarısızlığıdır. Jean Mitry bu durumu ölümünden kısa bir süre önce şöyle dile getirmiştir.

“Göstergebilim, bir filmin ne’yi nasıl söylemek istediğini açıklamakta gösterdiği başarıyı, söylenen şeyin niçin söylendiğini açıklamakta gösterememiştir...Göstergebilim, bir film (ya da tv metnini) çözümlemekte oldukça işlevsel olmasına rağmen; iş tüm film (edebiyat ya da televizyon) metinlerine uygulanabilecek kodların, yasaların ve ilkelerin belirlenmesine gelince, göstergebilim aynı başarıyı gösterememektedir. Göstergebilimi - sanatsal- metinleri dizgeleştirme çabası her zaman posteriori’dir.(yani yanlışlanabilir ya da sonludur).(62)

Göstergebilimsel çözümlemelerden çoğu “yavan biçimcilik” ten başka birşey olmadıkları için eleştirilmişlerdir. Susan Hayward yapısalcı göstergebilimin “estetik tepkinin kuramsal çatının ağırlığı altında ezilişine “(63) neden olduğunu ile sürmektedir. Yapısalcı göstergebilim yanlıları sadece metnin yapısının tespitiyle anlamın kolayca anlatılabilirliğini savunarak üretim sürecinden, izleyicinin yorumundan hatta yaratıcısının niyetinden söz etmezler.Özel çalışmaları, kuramsal çatıyı, kültürel ekonomik, toplumsal ve siyasi yapıyı gözardı ederler.Hatta üstün sınıfın beğeni ve ilgisine yönelik okumayı cesaretlendirmek için metinlerin kodlandırıldıklarını öne süren Roland Barthes bile çalışmalarını metnin iç yapısının düzenlenmesiyle sınırlamış ve yorumlarını toplumsal yapı ile bağdaştırmamıştır.

(62) Kaplan, Yusuf,” Televizyon”, Ağaç Yayınevi, Nisan 1992, s.20

(63) Hayward,Susan,“Key Concepts in Cinema Studies”,London: Routledge,1996,s.352

David Buxton yapısalcı yaklaşımın “toplumsal tespitin...reddedilişi” olarak yorumlar ve “metnin kendi yapısından önce başka şeylerle ilişkisi kurulmalıdır; diğer bir deyişle metnin nasıl bir yapı haline geldiği açıklanmalıdır.”der.(64) Dominic Strinati ise göstergelerin aynı türden bir uzlaşım sağlamadıklarını örnek vererek kuramı eleştirir;

”Bir demet gülün aşkı ifade ettiğini, gülleri verenin niyetini, o demedi alanın tepkisini ya da ikisi arasındaki ilişki biçimini bilmeden nasıl söyleyebiliriz. Eğer bu kişiler sevgiyse ve çiçekler, romantik duygular içinde birbirine alınıp verilmişse evet, bu yorum kabul edilebilir. Ancak bu yorumu yaptığımızda bile göstergeden çok onun yer aldığı toplumsal ilişki ilgilendiriyor. Çünkü bu güller şaka yapmak amacıyla gönderildiği gibi aile bireleri de çeşitli nedenlerle birbirine gönderebilir.”(65)

Buna benzer ve göstergebilime yönelik en keskin eleştiriyi yapan Jaques Derrida “ Eğer göstergebilim kuramcılarının ısrar ettiği gibi bütün insanların sahip olduğu bilgiler, ideolojik bir şekilde oluşturulan göstergeler tarafından kodlansaydı, insanların bilgilerini oluşturan kodları çözmeye yönelik her teşebbüs, diğer bir kodu oluşturacaktı...Bazı kültürel olayların yorumunubaşarabilmek için üzerinde durulan konunun içinde bulunduğu bütün mitolojik sistemin sınırlarını aşabilmek gerekecektir. Bu durumda göstergebilim kuramcıları üstesinden gelemeyecekleri şeyleri tartışıyorlar. Bu tıpkı insanın kendini ayakkabı bağlarından asıp kurutma çabası gibi birşeydir.”der.(66)

(64) Buxton, David, “ ‘The Avengers to ‘Miami Vice’Form and Ideology in Television Series”,_Manchester University Press, 1990,s.13

(65) Strinati, Dominic, “An Introduction to Theories Of Popular Culture”, London: Routledge, 1995, s.125

(66) Chandler, Daniel “Semiotic for Beginners”, <http://www.aber.ac.uk>

Göstergebilim kuramına yönelik pek çok eleştiri onun biçimine olduğu kadar taraftarlarına yönelmiştir. Göstergebilim kuramcılardan bazıları daha çok bilimsel sistemi savunan (film, tv kurgusu gibi metne ait anlatı yapılarının çözümlenmesi) yapısalcı kanadı oluştururken, pekçoğu “sosyal göstergebilim” kanadını oluşturmuştur. Sosyal göstergebilimcilerin asıl üzerinde durdukları konu Stephean Heath’in deyimiyle, medya metinlerini kullanan ve onları üretenlerin özgül gösteren, uygulamalarıdır. Günümüzde bazı tartışmacılar göstergebilimin sosyal boyutunun üzerinde durulmasının yeni bir şey olmadığını söylemektedirler. Sosyal göstergebilimin kökleri çok önceki kuramcılara kadar uzanır. Saussure bizzat göstergebilim için “toplum içindeki göstergelerin yaşamını inceleyen bilim” demişti. Semiosis ise Peirce’ın çalışmaları sonucu ortaya çıkmış bir kavramdır. Bununla birlikte teslim etmek gerekir ki, göstergebilimin toplumsal boyutuna yönelik asıl çalışmalar günümüze aittir.(67)

Göstergebilim, ilkelerinin geniş bir alana uygulanabilmesini amaçlayan , özellikle iletişime yönelik kavramsal bir yaklaşımdır. Onun fazla kuramsal ya da spekülatif olmasına yönelik eleştirilere karşılık, göstergebilimcilerin kuramlarını daha nesnel ve bilimsel bir yolla kanıtlamak ,ya da çürütmek için bir çabada bulunmaması bu eleştirileri güçlendirmektedir. Bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi, kuramın avantajlı yanlarını belirleyen isimlerin yine kuramı eleştirenlerden geldiğini görüyoruz. Örneğin Robert Hodge kapsamlı göstergebilimsel çözümlemenin çok zor olduğuna dikkati çekerken , Gunther Kress ile birlikte yazdığı kitapta “ göstergebilim diğer akademik disiplinlerin aksine , iletişim kavramlarının bir bütün olarak sistemli , anlaşılır ve uygun bir şekilde araştırılmasını sağlar, diyerek kuramın olumlu yanını öne sürer.(68)

(67) Fiske, John, “Introduction to Communication Studies” ,_London. Routledge s.118 from Daniel Chandler’s web site <http://www.aber.ac.uk>

(68) Hodge, Robert & Gunther Kress, “Social Semiotics” Cambridge: Polity 1988, s.1

Göstergebilim bize aracısız nesnel gerçekten çok her zaman göstergelerle uğraştığımızı ve bu gösterge sistemlerinin anlam oluşturma ile ilintili olduğunu hatırlatarak dünyayı ifade etmede var olduğunu kabul ettiğimiz şeyleri anlamamıza yardım eder.Valentin Volosinov “ eğer bir gösterge varsa, ideoloji de vardır” der.(69)Gösterge sistemleri gerçeğe ait özel bir mesajı doğal kılar ve güçlendirir. Roland Barthes, çeşitli kodların burjuva ideolojisini doğal ,uygun ve vazgeçilmez göstererek onun yeniden üretilmesine hizmet ettiğini savunmaktadır.Kitle iletişim çalışmalarında göstergebilimsel yaklaşım dikkatimizi bu gün hala popüler sinema ve tv kurgusunda çokça kullanılan klasik Hollywood geleneği olan görünmez kurgu gibi var olduğu kabul edilen pratiklere çeker. Göstergebilimsel değerlendirmeler bizim bunu film ve televizyonda görüp “doğal olarak kabul ettiğimiz , aslında yönlendirici gelenek olduğunu anlamamızı sağlar. Ayrıca yine kitle iletişimiyle ilgili olarak göstergebilim, psikanalizle birleşmesiylebirlikte “öznenin”(izleyicinin) durumunu kuramsallaştırmıştır. Hayward Anlam ve yorumlama üzerinde yoğunlaşan iletişim yaklaşımlarından biri olan göstergebilimi, anlamı mesaja (ya da içerik) eş koşan geçişken model olarak niteler indirgeyici bulur ve reddeder. Göstergeler, anlamı sadece iletmez ayrıca anlamların oluşturulduğu bir araç meydana getirir.Anlamlar tek bir gösterge ya da daha fazlasıyla üretilebilirler. Sturrock bu göstergelerin açılımıyla elde edilebilecek sonsuz zenginlikte yorumlamalara dikkat çekerken Volosinov göstergelerin çok anlamlılığından diğer bir deyişle farklı toplumsal ve tarihi yapıya göre aynı göstergeler için farklı yorumlar yapılabileceğinden söz eder. Göstergebilim, daha önce edebi, sanatsal ve müzikal kriterlere ciddiyetle eğildiği gibi bizlere popüler kültüre ait çeşitli fenomenleri belirlememizde yardımcı olur.(70)

(69-70) Chandler, Daniel, “Semiotics for Beginners”, [http:// www.aber.ac.uk](http://www.aber.ac.uk)

Göstergebilimcilerin bu bilimin ilk zamanlarındaki eksik ya da zayıf yanlarını tamamlama çabalarından bu yana epey zaman geçmiştir. Göstergebilim ile ilgili genel eleştiri ve yorumlardan söz ettiğimiz bu bölümden sonra kullanacağımız yöntemin temelini oluşturma amacıyla Göstergebilime ait temel kavramlara yer vereceğiz. Ancak bu noktada karşımıza “terminoloji” sorunu çıkmaktadır. Çünkü göstergebilim kuramcılarının bir çoğu aynı şeyi ifade etme amacıyla kendilerine özgü terimler kullanmaktadır. Bu soruna dikkat çeken pek çok araştırmacı , göstergebilimsel çözümleme yapmak isteyen birinin öncelikle hangi tanımı kullanacağına karar vermesi gerektiğini önermektedir. Waller Üniversitesi öğretim üyelerinden Daniel Chandler, öğrencilerine aynı şekilde öğrencilerine “eğer göstergebilimsel terimler kullanacaksanız bunların kime ait oldukları da belirtmek zorundasınız.” (71) Diyerek çalışmalarındaki kavram karmaşalarını minimum düzeye indirmelerini önerir. Ancak ifadelerin kime ait olduklarını belirtmenin göstergebilimin ardında yatan kavramsal sorunu çözümlemede yeterli olacağına inanmıyoruz. Bu halen süregelen tartışmalar bu bilimin kendi sorunları arasındadır ve ayrı bir araştırma konusudur. Kendi içinde kavramsal karmaşalar barındıran bu bilime ait çalışmalar, çeviri sırasında sorun olmakta, çevirmenlerde kendi tercihleri doğrultusunda (çoğu kez birbirinden farklı) terimler kullanınca iş içinden çıkılmaz hale gelmektedir. Bu nedenle tanımlayacağımız kavramlar için birden fazla kaynak kullandık ve özellikle Fiske’in tv dizileri çözümlemesinde kullandığı televizyona ait kod ve yöntemler üzerinde durduk..

Günümüzde pek çok tartışma televizyon programları ve filmin kendi deneyimlerimizden oluşan günlük hayatımıza ait ve ‘gerçek ‘olarak düşündüğümüz durumlara daha yakın olup olmadığı ile onun yazı gibi sembolik sistemlerden oluşup oluşmadığı sorunsalı etrafında dolaşır. hareket, kelime; bir mizansen, paragraf ve bu mizansenlerin birleştirilerek elde edilen dizine bölüm adı verilmiştir.

(71) Chandler, A.g.k.s18

James Monaco ise bu görüşten yola çıkarak mümkün görünmese de bir film karesinin en küçük anlam birimine bölünebileceğini iddia eder. Tek bir hareketin yer aldığı çekimi bir birim olarak kabul etsek dahi bu birimde kamera hareketinin nasıl sağlanacağı ya da sesin ne olacağı gibi bir çok soru yanıtsız kalmaktadır. Çalışmalarında daha ziyade bilimsel verilere dayanan kuramcılara katılıyor ve bu tür metaforik benzetmelerden kaçınarak yukarıda söz ettiğimiz birinci yaklaşıma ağırlık vereceğiz. Çünkü hem Saussure'ün hem de dilbilimin daha yerleşik bir disiplin olması nedeniyle bir çoğu dilbilimden alınan ve dil gibi çok geniş bir sisteme ait tüm kavram ve modellerin bütün medya çözümlemelerinde birebir uygulanamayacağı inancındayız. Örneğin Victor Burgin “ Bütün fotoğrafların bağımlı oldukları tek bir gösterenler sistemi (teknik cihazlara karşıt olarak) ya da bir fotoğraf dili yoktur, o daha ziyade kodların heterojen bir karışımıdır”(72) diyerek bütün araçların dilbilimsel bir çatı altında incelenmesinin her zaman doğru olmadığını savunmuştur. Aslında Gunther Kress ve Theo van Leeuwen'in de ifade ettiği gibi “farklı göstergebilimsel biçimler- görsel ve davranışsal...kendi güçlerine ve sınırlarına sahiptirler”. Bu çalışmanın da amacı bu farklı göstergebilimsel biçimlerden olan , televizyona ait metinleri (dizileri) var olduğu kültür içinde spesifik yöntemlerden yola çıkarak çözümlemeye çalışmaktır.

(72) Chandler, Ag.k.

2- Göstergebilime Ait Genel Kavramlar

Göstergebilim (Semiology) : Göstergebilim en basit tanımıyla temel ilgi alanını göstergelerin oluşturduğu - nasıl çalıştıkları ve bizim onları nasıl kullandığımızla ilgilenen - bilim dalıdır. Saussure ve Peirce'in çalışmalarından yola çıkılarak geliştirilen göstergebilim, iletilerin aktarımından çok anlamların üretimi ve değişimi ile ilgilenir. Buradaki vurgu sürecin aşamaları üzerinde değil, metin üzerinde ve metinle onu üreten/alımlayan kültür arasındaki etkileşimler üzerindedir; değerleri inşa etme ve sürdürmede iletişimin oynadığı rol ile bu değerlerin iletişimi anlamlı kılmada oynadığı rol üzerinde odaklanır. Kısaca özetlersek göstergebilimin üç temel çalışma alanı vardır:

- a) Göstergenin kendisi; gösterge çeşitleri , bunların taşıdığı anlam ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkileri,
- b) İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemleri,
- c) Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültürün araştırılmasını içerir.(73)

Bu alanları açımırken zorunlu olarak bir dizi terimlerle karşı karşıya kalma durumundayız. Sırasıyla bu kavramların temel tanımlamalarına yer vereceğiz:

Gösterge (Sign): Göstergebilimde "gösterge" anlamın üretildiği herşey olabilir. Örneğin sözcükler , imgeler, sesler, jest ve objeler). Göstergebilimsel çözümlemeye göre her göstergenin ;

- bir gösteren' i (signifier) ; göstergenin aldığı biçim
- bir gösterilen'i (signified) ; temsil ettiği kavram , vardır. Örneğin;

Gösterge "ağaç" sözcüğünün yazılışı

Gösteren "a-ğ-a-ç" sözcüğünün harfleri

Gösterilen "ağaç" ın türüdür.(74)

(73) Fiske, John, "İletişim Çalışmalarına Giriş", Çev. Süleyman İrvan, Ark Yayınevi, Ankara 1996, s.62

(74) Chandler, Daniel, "Semiotics for Beginners", [http:// www.aber.ac.uk](http://www.aber.ac.uk)

Saussure'ün bu temel modeli, Peirce'in modelinden vurguda ayrılmaktadır. Saussure göstergenin kendisine çok daha doğrudan odaklanır. Onun için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir, ya da onun terimleriyle söylersek, bir gösterge yukarıda belirtildiği gibi bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Oysa Peirce göstergeleri üçe ayırır; görüntüsel gösterge(Iconic), belirtisel gösterge (indexical) ve simge (symbolic).

Bir görüntüsel gösterge nesnesiyle benzerlik taşır. Bu benzeşim görsel göstergelerde çoğu kez daha açıktır. Örneğin, bir harita, kadın ve erkek tuvaletlerini simgeleyen yaygın görsel göstergeler birer görüntüsel göstergedirler. Belirtisel göstergeler de benzer şekilde açıklanabilir. Belirtisel gösterge nesnesiyle doğrudan varoluşsal bağlantısı olan bir göstergedir. Duman , ateşin; hapşırma, soğuk algınlığının bir belirtisel göstergesidir. Ya da birbirini tanımayan iki insan buluşacaklarında taraflardan biri bıyıklı ve yakasında sarı gül taşıdığını söyleyebilir. Bu durumda bıyık ve sarı gül o kişinin belirtisel göstergeleridir. Simge ise nesnesiyle bağlantısı uzlaşma, anlaşma ya da kural sonucu olan bir göstergesidir. Sözcükler, rakamlar, trafik işaretleri birer simgedirler(75)

Paradigma ve Dizimler (Paradigms and Syntagms) : Göstergelerin kodlar içinde düzenlendiği iki yol vardır. Bunlardan birincisi paradigmalardır. Bir paradigma, içlerinden bir tanesinin kullanılmak üzere seçildiği bir göstergeler dizgesidir. Karayolu işaretlerinin şekilleri ve bu şekiller içinde yer alan simgeler dizgesi de bir paradigmayı oluşturur. Bir paradigmanın iki temel özelliği vardır. Bunlardan ilki bir paradigmadaki tüm birimlerin ortak özelliklere sahip olmasıdır. Örneğin A harfi alfabeye ait bir birimdir ve diğerleriyle karakter açısından ortak özelliklere sahiptir. Alfabede yüzde işareti ya da bir rakam gibi farklı karakterler bulunmazlar.

(75) Fiske, John, "İletişim Çalışmalarına Giriş", Çev. Süleyman İrvan, Ark Yayınevi, Ankara, 1996, s.72

İkinci özelliği ise, paradigmalardaki her birimin diğer birimlerden kolaylıkla ayırd edilmesi gerekliliğidir.(76)

Bir film ya da televizyonda paradigmalar karşımıza çekimlerin değişme biçimi olarak çıkarlar. Örneğin bir çekimden diğerine geçmek için kesme, soldurma ,zincirleme gibi yöntemlerden biri seçilebilir. Tüm bunlar paradigmalardan yapılan seçimlerdir ve seçtiğimiz birimlerin anlamı büyük ölçüde seçmediğimiz birimlerin anlamları tarafından belirlenir. Kısaca seçimin olduğu her yerde anlam vardır ve seçilmeyen şeyler seçilenin anlamını belirler.

Dizim ise , bir anlam bütünü oluşturan ve birbiriyle ilişkili olan göstergelerin birleşmesinden oluşur. Bu tür birleşim belirli kurallar ve uzlaşım çatısı altında yapılır. Örneğin bir cümle, sözcüklerin bir dizimidir. Ya da bir odayı döşeme tarzımız, koltuk, masa, halı vs'nin paradigmalarından yapılan seçimlerin bir dizimidir. Bir film söz konusu olduğunda , bizim bir çekim üzerine yapacağımız yorum, hem pragmatik çözümleme(farklı çekim şekilleriyle karşılaştırarak) hem de dizimsel çözümlemeye (kendinden önceki ve sonraki çekimlerle karşılaştırarak) bağlıdır. Kendisinden farklı diğer çekimler sırasında kullanılan aynı çekim farklı okumaları da beraberinde getirebilir.

Eğretileme ve Düzdeğişmece (Metaphor and Metonymy) : Dilbilimci Roman Jackson'a göde eğretileme ve düzdeğişmece farklı işlevlere sahip olmalarına karşın iletişim biçimlerinde sıkça kullanılan iki unsurdur. Düzdeğişmece, Yunanca meta “değişim” ve onuma “isim”den meydana gelir. Yani düzdeğişmecenin ilk anlamı ifade edilmek istenen anlamın yerine kullanılan isimdir.(77) Daha genel anlamıyla ise düzdeğişmece , bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır. Gerçekliğin temsil edilmesi kaçınılmaz olarak

(76) Fiske, A.g.k.,s.82-83)

(77) Hayward, A.g.k.,s.216

düzdeğişmeceyi gerektirir .gerçekliğin bir parçasını ,bütünü temsil etmesi için seçeriz Örneğin fotoğraflanmış bir sokak, kendisini temsil etmekten çok, belirli tür kent yaşamını- kenar mahallelerdeki sefaleti, kent merkezindeki karmaşayı- anlatan bir düzdeğişmecedir. Düzdeğişmecenin seçimi çok önemlidir,çünkü gerçekliğin bilinmeyen geri kalanını bu seçimden yola çıkarak inşa ederiz. Örneğin bir haber programındaki öğrenci-polis çatışmasında sadece öğrencilerin dövüldüğü ya da tam tersi polise yönelik saldırıların seçilerek gösterilmesi düzdeğişmecelerin izleyicileri, oldukça yanlış bir tavır takınmaya iter. Gerçeğin gizlenmesi göstergenin seçimine değil, keyfiliğe dayanır. Göstergebilimsel çözümlemenin temel amacı bu gizlemeyi açığa çıkarmaktır. Filmde düzdeğişmece ise görsel olarak var olan bir objenin aslında görünmeyen ama ilgili olduğu diğer nesne ve objeleri ifade etmesi durumudur. Örneğin Orson Welles'in Yurttaş Kane'inde Rosebud adlı kızak (gazetecinin ısrarla çözmek istediği sır) , Kane'i çevreleyen gizemin düzdeğişmecesidir. James Monaco ise filmsel düzdeğişmeceye şöyle bir örnek verir :"..örneğin, bir yastık üzerindeki kağıt para yığınının yanında yatan gözü yaşlı bir kadını gösteren bir film karesi fahişeliğin düzdeğişmecesidir; erkek bir jesti ya da duruşu, açığa vurulan duygunun bir düzdeğişmecesini olarak görülür."(78) Eğretilen ise edebiyatta genel anlamıyla ismin gerçekte uygulaması olmayan bir objeye uygulanması ya da dönüştürülmesidir. Filmde eğretilen birbirini izleyen iki çekimin, ikincisinin ilkiyle karşılaştırılmasıyla işlevsel hale gelmesi durumudur. Örneğin, iki sevgilinin birbirine sarıldığı sahnenin ardından bir trenin hızla tünele girişi geldiğini varsayalım. İkinci sahne bu tutkulu sarılmanın anlamıyla örtüşür- trenin hızı duyguların akışı, tünele giriş, duyguların içine girme vs. Anlamını pekiştirir. (79)

Eğretilen yoluyla bilinenler aracılığı ile bilinmeyenleri anlarız. Bu bağlamda eğretilenler paradigmasal işlev görürler. Bu da bilinmeyen paradigmaya dahil edilmesiyle bilinmesidir.

(78) Fiske, Ag.k., s.128

(79) Hayward, A.g.k.,s.218

Filmde ise eğretilenen bir imge gerçek anlamın yerini alır. Eğretilmeler düzdeğişmecenin aksine görünürler, aslında bakılırsa dikkatleri kendi üzerlerine çekerler. Bu nedenle iki kavram madalyonun görünen ve görünmeyen iki yüzüne benzetilirler. Eğretilme ve düzdeğişmeceyi ayırd etmenin en iyi yolu düzdeğişmecenin dizimsel, eğretilmenin paradigmatik işlev gördüğüdür. Paradigmatik demekle bir tür yerine geçme sistemi kastedilir. Bir imge gerçek anlamın yerine kullanılabilir ve bu anlamı iletir. Dizimsel ise verilen bir bölümden hikaye oluşturmaktır. Örneğin birisinin yarım kalan sözünü tamamlamak gibi. Fiske eğretilmeyi en çok reklamcılarının kullandığını söyler. Örneğin Vahşi Batı'daki yabanıl atlar Marlboro sigarasının eğretilmesidir; şelaleler ve doğal yeşillikler ise mentollü sigaraların. (80)

Düzanlam ve Yananlam (Denotation and Connotation): Göstergibilim çalışmalarının bu iki temel kavramı Saussure'ün anlam çalışmalarını geliştiren Barthes'ın anlamın ilk düzeyini ortaya çıkarmasıyla oluşmuştur. Anlamlandırmanın birinci düzeyi düzanlam, ikinci düzeyi ise yananlam olarak adlandırılır. Düzanlam göstergenin, ortakduyusal, aşikar anlamına gönderme yapar Örneğin bir evin iki ayrı fotoğrafını düşünelim. İlk resimde ev, güneşli bir havada ve yumuşak bir odak ayarı ile fotoğraflandığında içinde mutlu insanların yaşadığı bir mekan izlenimi verirken, aynı ev siyah beyaz film, sert odak ayarı ile mutsuzluk ve yalnızlığın hakim olduğu bir mekan izlenimi verebilir. Oysa ev, sözlük anlamıyla içinde barınılan mekan olarak aynıdır, diğer bir deyişle bu iki fotoğrafın düzanlamı aynıdır. Farklılığı yaratan ise yananlamlardır.

Yananlam,, Barthes'ın ikinci anlamlandırma düzeyinde göstergelerin işlediği uç yoldan birisini betimlemek için kullandığı bir terimdir. Yananlam, göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznelerarasılığa doğru kaydığı andır; bu anda yorum yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir.(81)

(80) Fiske, A.g.k.,s.125

(81) Fiske, A.g.k.,s.116

Daha önceki örneğimize dayanarak yananlam, çerçeve içine neyin dahil edileceğini, odağın, ışığın,kamera açısının, film kalitesinin vb. Seçimi ile oluşturulur. Kısaca düzanlam neyin fotoğraflanacağıdır, yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır. Göstergelerin yananlamda işleyişine ilişkin olarak Barthes mit kavramını ortaya koyar. Barthes, anlamın düzanlam ve yananlam düzeylerinin birleşerek ideoloji ürettiğini ileri sürerken, John Hartley bunu, anlamın üçüncü düzeyi olarak açıklar Susan Hayward Marilyn Monroe'ya ait bir fotoğraftan yola çıkarak anlamın bu üç düzeyini açzık bir şekilde örnekler;

“Düzanlam düzeyinde bu bir Marilyn Monroe fotoğrafıdır. Yananlam düzeyinde ise (eğer fotoğraf sanatçının ilk yıllarına aitse) fotoğrafı yıldızın güzelliği, seksepali ile değerlendiririz. Eğer son yıllara aitse, yıldızın ölmeden önceki uyuşturucu kullandığı depresif durumuna göre değerlendiririz. Mit'sel düzeyde ise Monroe'ya ait tüm göstergelerin aslında Hollywood mitine göre değerlendirildiğini görürüz, yani Hollywood'un bir rüya fabrikası olarak içine aldığı kişileri bir yıldız gibi parlattığı parlatabileceği ya da onu söndürebileceğine ilişkin fikirdir.” (82)

Pek çok kavramda olduğu gibi mit üzerine de farklı görüşler vardır. Bunlardan en belirgin olanı Barthes ile Levi-Strauss arasında olanıdır.Levi-Strauss'a göre mit “anamları kullananlar tarafından bilinçli biçimde benimsenmemiş olsa bile mit olarak tanınan bir anlamdadır.” Barthes'a göre ise mit “birbirleriyle bağlantılı kavramlar zinciridir: insanlar bu zincirin anlamlarının farkında olabilirler ancak mitsel niteliğinden haberdar değildirler.”(83)

Metinlerarasılık (Intertextuality) Metinlerarası kavramı, göstergebilime post-yapısalcı kuramcılardan Julia Kristeva tarafından kazandırılmıştır. Kristeva'ya göre her bir metin bir diğeriyle ilişkilidir. Aslında metinler varlıklarını kendilerini yaratanlardan çok diğeri metinlere borçludurlar. Örneğin her televizyon dizisi bir türe aittir (soap-opera, ya da durum komedisi gibi) ve izleyici her metni daha önceki deneyimlerine göre yorumlar.

(82) Hayward, A.g.k.,s.310

(83) Fiske, A.g.k.,s.170

Kavram özellikle metinlerin özgünlüklerine yönelik araştarmalarda önemli olurken, farklı tür ya da araçlar içinde kullanılan benzer temaların farklı değeriendirilif şekillerini karşılaştırma açısından da yararlı bir yöntem olarak önerilmektedir.(84)

Kodlar (Codes) : Kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiğı sistemlerdir. Bu sistemler , bu kodu kullanan topluluğun tüm üyelerinin kabul ettikleri kurallar tarafından yönetilirler. Kodların bu uzlaşım sal özelliğı göstergibilimin sosyolojik boyutudur.

Barthes, Eco, Fiske gibi kuramcıların çalışmalarında pek çok alt türlerine ayrılan kavram, göstergibilim alanında geniş bir yer tutar. Biz burada medya ve iletişim çalışmalarında en çok rastlanan kodlara ve nihayet çalışma konusu aracı olan Televizyona ait kodları inceleyeceğiz.

Toplumsal Kodlar: (Bütün kodlar sosyal kodlar olarak kabul edilir.)

Konuşmanın Sözsüz görünümüleri : Bu kodlar, prosodik kodlar,(sözcüklerin yükseltme, alçaltma veya vurgulama biçimleriyle birlikte büründüğü anlamı kazanma özelliğı) paralinguistik kodlar,(konuşmacı hakkında bilgi aktaran dil ötesi), dilbilimsel ve sözlükbilimsel kodları içerir.

Bedensel Kodlar. Bedensel temas, yüz ifadeleri, baş ,fiziksel görünüş, jesteler, göz hareketleri ve göz teması kodlarıdır.

Davranışsal Kodlar: Protokol, ritüel, oyunlar, roller gibi kodları içerir.(85)

Metinsel Kodlar

(84) Chandler, A.g.k

(85) Fiske, A.g.k.,96-97

Bilimsel Kodlar . Matematik gibi bilimlerde kullanılan kodlardır.

Tür, retorik ve biçimsel kodlar . Anlatı (roman, çatışma , karakter, aksiyon, diyalog, dekor vs) , tanımlama, tartışma gibi kodlardır

Kitle İletişim Kodları : Fotoğrafik, telegörsel, filmsel, radyo, gazete ve dergilerde kullanılan hem teknik hem uzlaşımsal kodları içerir.

Yorumsal Kodlar . Bu kodların göstergebilim kapsamında olup olmadığına dair tartışmalar halen sürmektedir.Bunlar görsel algılama gibi algılamayla ilgili kodlardır.

Üretim ve yorum kodları : Medinlerin kodlama ve kodaçma sürecinde kullanılan kodlardır. Örneğin. Dominant, müzakereci ya da muhalif kodlar gibi

İdeolojik Kodlar : Fiske, bireycilik, özgürlük, ataerkillik, ırk, sınıf, maddecilik ve kapitalizmi bu kategoriye dahil eder.(86)

(86) Chandler, A.g.k

3- Fiske'in Dizi Film Çözümlemelerinde Kullandığı Televizyon Kodları

Her metin, belirli değer, davranış, inanç ve paratikleri yansıtan kodlara göre düzenlenmiş gösterge sistemleridir. Bu kodların birbirleriyle ilişkisinin anlaşılması, uygun olduğu yapının belirlenmesi, beraberinde ait olduğu kültürün anlaşılmasını da getirir. Biz de bu çalışma sırasında Fiske'in , özellikle televizyon için kullandığı kodları , açılımlarıyla birlikte çalışma konusu olan yerli diziler ve "Şehnaz Tango" nun çözümlenmesinde kullanmaya çalışacağız... Bütününüle kurmaca bir dünyadan oluşan tv dizilerine ait kodları, Fiske'in temel aldığı bu üç düzeye uygulayarak incelemenin bizi ilginç sonuçlara götürebileceğine inanıyoruz. Fiske,televizyon kodlarını şu şekilde sıralar :

1.DÜZEY GERÇEKLİK (REALITY)

Televizyonda gösterilen bir olay ; görünüş, gişbi, makyaj, çevre, davranış, konuşma, jestler, deyimler gibi sosyal kodlar tarafından kodlanır;

2.DÜZEY : TEMSİL (REPRESENTATION)

Bunlar kamera, ışıklandırma, kurgu, ses, müzik gibi teknik kodlardır ve anlatı, öykü, karakter, aksiyon, diyalog, çatışma, sahneleme, rollendirme vs. gibi uzlaşım sal temsil kodları iletmeye yararlar. .

3.DÜZEY : İDEOLOJİ

İdeolojik kodlar tarafından sosyal uzlaşım ve tutarlılık içinde organize edilen ataerkillik, sınıf, materyalizm, bireycilik gibi kodlardır. (87)

(87) Fiske, John, "Television Culture", London: Routledge, 1987, s.5

Kültür dünyamızı oluşturan anlam ağları içinde birbiriyle ilişkili metinlerin unsurları olan kodlar, televizyonda yapımcı, metin ve izleyici arasındaki en önemli bağılardır. Fiske, bir televizyon dizisini çözümlediği çalışmasında kodları yukarıdaki gibi kategorilere ayırmıştır. Fiske'e göre "..anlam yaratma sürecinde şemada gösterilen düzeyler arasında aşağı ve yukarı 'gel-git' ler olur. Diğer bir deyişle bu üç düzey birbiriyle ilişki içindedir. Bir anlamın üretilmesi ancak bu düzeylerin (gerçeklik-temsil-ideoloji) birbiriyle uyumlu bir şekilde 'doğal' bir bütünlük oluşturmasıyla yaratılır. Göstergebilim ise bu bütünlüğü parçalar ve görünen 'doğallığın' ardındaki yapıyı ortaya çıkarır." (88)

Biz de bu çalışmada anlamı oluşturan bu üç düzeyi parçalayarak ancak birbiriyle ilişkili olarak ele alacağız. Fiske ayrıca şemadaki bu sıralamanın keyfi olduğunu söyleyerek bu hiyerarşik yapının değişebileceğini söylemiştir. Biz kodların sıralamasında bir değişiklik yapmayacağız ancak içerdiği unsurları, Türk televizyonuna uygulayacağımız için kavramlar ve örneklere yönelik bazı değişikliklerde bulunacağız. Bunlardan biri de Fiske'in ikinci düzeyde yer verdiği teknik kodlardan çok , onların ilettiği uzlaşımsal temsil kodları üzerinde duracağız. Televizyonun kendine özgü koşullarının - özellikle Türkiye'de - teknik anlamda fazla seçeneğe ve yaratıcılığa izin vermeyeceği inancıyla ,bu kodlar tarafından iletilen tv dizilerinin anlatı özelliklerine değinmeyi uygun bulduk. Gerçi göstergebilim, bu tür araştırmalarda anlatı gibi geniş kapsamlı kodlar yerine detaylı çözümlemenin gereği olan küçük birimlerin ele alınmasını önerir ,ancak bu noktada Türkiye'nin özgün koşulları, önce geneli belirlemeyi, ardından parçalamayı gerekli kılmaktadır. Bunun dışında Fiske'in üçüncü düzeyde yer verdiği ideolojik kodlardan özellikle içinde bulunduğumuz topluma uygun olanlar ile (örneğin yazarın yaşadığı ülkenin koşulları gereği siyah-beyaz çatışması gibi ırka ait kodları kullanamayacağız.)bir çok araştırmada karşılaştığımız 'dizi film ideolojisi' kavramını sorgulayacak ve dizi filmler ile üretim mekanizmalarının ardında yatan ideolojiyi irdelleyeceğiz.

(88) Fiske, A.g.k.,s.,6

a) Kavramsal olarak " Gerçeklik:" ve Yerli Diziler

Televizyonun dizi ve serial program türlerinin kurmacaya dayalı olması, öncelikle onun kurmaca dünyasının ve bu dünyanın gerçeklikle olan ilişkisinin anlaşılmasını gerektirir. Aslında gerçek dünya ile bir iletişim ya da sanat biçimiyle tasarlanıp yaratılan dünya arasındaki ilişki konusu yüzyıllar boyu tartışagelen bir sorudur. Sanat alanında yapıtla gerçeklik arasında ilişkinin tanımlanması çabaları ilkin eski Yunan'da görülür. Aristo her türlü sanatı öykünmeye - mimesis- dayandırır. Kavram, daha sonraları karşımıza 19. Yüzyılda klasik idealizm'e karşıt olarak ortaya çıkan ve hayatın olduğu gibi resmedilmesini öneren bir edebiyat akımı olarak çıkar.

Modern kitle iletişim araçlarının içeriğiyle gerçek dünya arasındaki ilişkiyi sistemli biçimde ilk kez Walter Lipmann araştırır. Lippmann, kitle iletişim aralarının (kastedilen o dönemin en yaygın aracı olan gazetelerdir) gerçek dünyayı çarpıtarak yansıttıklarını; bu çarpık yansının da insanların kafalarındaki görüntüleri meydana getirdiğini belirtir. İnsanla gerçek dünya arasında birebir denklikten söz edilemeyeceği gibi gerçek dünyayı fiilen biçimlendiren bu insanların gerçeği çarpık biçimde algılamaları, onların gerçek yaşama ideal biçimde (ki bu Lippmann için klasik demokrasinin işleyişiyle ilgilidir) müdahalelerini de engeller.(89)

Fiske ise kitle iletişim araçlarından televizyonu, toplumsal inandırıcılığı olan gerçeği ileten bir araç olarak tanımlar. Gerçeklik, deneysel bir gerçeğe gösterilen sadakat sorunundan öte gerçekliğin oluşturduğu söylemsel uzlaşımdır. Televizyon bu anlamda kendini dış dünyaya ait gerçekliğin aracısız sunumu olarak tanımlar ve televizyon gerçeği genellikle şeffaflığın ya da yansımanın metaforları ile ifade edilir: - televizyon, ya dünyanın saydam bir penceresi ya da bizim gerçeğimizi yansıtan bir ayna olarak tanımlanır.

(89) Mutlu, Erol, " Televizyonu Anlamak ",Gündoğan Yayınları, Ankara 1991, s.78

Bu metaforlar yeniden üretim aracı olarak kültürü ve kişiliği olmayan düz bir ekranı gösterir- üretim sürecindeki kültürel ve insani gösterilen gerçek, bizim gerçeğimiz, bize yansıtılan gerçek değildir.; diğer bir deyişle gerçek dış dünyadan gözlenen evrensel bir unsur değil, bizzat kişilerin üretimleridir. Bu da bitmiş bir temsilin doğallaştırılması anlamına gelir ve kültürel bir süreçten çok doğal bir sonuç olarak görünmesi sağlanır. Kültür ve tarih alanından uzaklaştırılarak evrensel gerçeğe doğru yönlendirilir. Televizyonda üretimdir. Asıl önemli olan televizyonun bu gerçeği nasıl yansıttığı değil nasıl yeniden ürettiğidir. (90)

Barthes'a göre gerçeklik ise aslında onun mit'e atfettiği pekçok özelliği paylaşır , kendi söylemsel doğasını gizler ve kendini kültürel olmaktan ziyade doğal , masum gerçekliğin aracısız bir üretimi ya da yansıması olarak sunar. O'Sullivan, gerçeği söylemin bir üretimi olarak tanımlasa da onlar yinede kandırarak, nesnel gerçekliğe olan inançla çarpışıp onu yalanlayarak, eşit terimlere ulaşabilir ve nesnel ya da görünmez olara ifade edilebilirler. Yapısalcılık ve post-yapısalcılık gerçeğin varlığını reddetmezler: sorun olan onun nesnelliği, ulaşılabilirliği, temsili, kısacası onun doğallığıdır. Algılama bir anlam üretme sürecidir ve anlam söylemin bir üretimidir. Doğal ya da nesnel gerçeklik kendi içinde anlam ifade etmezler, biz sadece farklı yorumlar, farklı kültürlerin evrensel doğayı oluşturarak bu iddiayı doğrulayışını görmek için bakarız.(91)

Hayward ise gerçekliği ikiye ayırır. Birincisi, ideolojik işlevi ,gerçekliğin ilizyonunu gizlemek olan gerçektir. İkincisi ise, estetiğin neden olduğu gerçektir. Bu gerçeğin asıl amacı, onun bir veya birden fazla okunması yeteneğini ortaya çıkarmaktır. İlk olarak tanımlanan gerçek ise film teknikleri üzerinde yoğunlaşarak- anlatı yapısıyla desteklenen teknikler- ilüzyon fikrini yok eder ve "gerçek etkisi"yaratır. Mitleştirme , doğal kılma işlevlerini gizler ve

(90) Fiske, John, "Television Culture", London: Routledge 1987, s.21

(91) Fiske, A.g.k.,s.41

kendini sorgulamaktan kaçınır- açıkçası onun bu yönü gerçekliğin otantikliğini zedeler. Işık, renk, ses ve kurgunun kullanım biçimleri dikkatleri gerçeklik etkisinin illüzyonist doğasına çeker. Bütün amaç, gerçek olanı güvende tutmak ve izleyiciyi illüzyona dahil etmektir(92) Hayward'ın ikiye ayırdığı gerçeklik aslında onun biçimsel ve içeriğine dair tanımlarıdır. Gerçekliğin içeriği ile ilgili çeşitli görüşlere yer verdikten sonra onun biçimsel tanımından da söz etmek gerekir. Fiske:

“ Gerçeklik içeriği ile olduğu kadar biçimi ile de tanımlanır. Bu onun ne olduğu ya da gösterdiğinden (içerik) çok ne yaptığıyla ilgilidir. Gerçeklik sadece onu yeniden üretmez, ona anlam verir - gerçekliğin aslı kendinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak gerçekliğin yeniden üretimine dayalı formlardır.”diyerek gerçeğin biçimsel boyutuna değinir.” (93)

Barthes' a göre gerçeklik her zaman anlatısaldır : bir fotoğraf ya da gerçekçi bir resim bile anlatının dondurulmuş bir anıdır. Bunu anlamak ise bize sunulan bu anın diğer tarafındaki anlatının yeniden üretimidir. Gerçekliğin bu tanımı özellikle televizyonla ilgilidir. Çünkü fantaziye uygundur. Televizyonda izlediğimiz pek çok bilim-kurgu gerçekçidir çünkü fantastik karakterlerin insanüstü yetenekleri neden ve sonuç yasalarına uyar, anlatının diğer unsurlarıyla mantıklı bir şekilde uyum sağlar. Zaten izleyici de bu tür fantastik hikayelerde dahi , anlatının bir yada bir kaç katmanında gerçeğe benzerlik arar.

Gerçekliğin bu türden çoklu tanımlarına yer vermemizin temel amacı kavramın çeşitli boyutlarıyla algılanmasını sağlamak ve araştırmada yer vereceğimiz dizilerin kurmaca dünyası ile gerçek dünya arasındaki ilişkiyi daha iyi betimlemektir. Gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkinin tanımlanması sırasında yapılacak ilk iş kavramın biçim ve içeriğinin iyice anlaşılması ve çözümlemelerin bu esasa göre yapılmasıdır.

(92) Hayward, A.g.k.,s.298

(93) Fiske, A.g.k.,s.24

Aksi halde, izleyici bölümde yer verdiğimiz Gerbner'in içerik çözümlemesi yöntemini kullanarak yaptığı araştırmalar ya da buna benzer çalışmaların , Mutlu'nun yaptığı gibi gerçeğin biçimine ait fikirlerden yola çıkarak eleştirilmesine yol açar. Gerbner ve arkadaşları bu çalışmalarında gerçek dünyaya ilişkin verilerle, televizyonun kurmaca dünyasındaki bu verilere tekabül eden verilerin karşılaştırarak, tv dünyasının, gerçek dünyayı çarpıtarak yansıttığı sonucuna ulaşmışlardır. Bu tür gerçeğin içeriğine yönelik çalışmaların ardında yapının ideolojik söylemi yatar ki, bu da televizyonun kurmaca dünyasının inandırıcılığından (daha doğrusu gerçeğin biçiminden) tamamıyla farklı bir durumdur. Araştırmacının amaçlarından biri de birbirine düşman gibi görünen bu iki yaklaşımdan da yararlanarak içinde yaşadığımız dünyayı anlaşılır kılmaktır. Üstelik bir yapının gerçekte uzaklığının ölçütünü koyma ya da gerçekliğin kendisini belirlemenin (94) Mutlu'nun iddia ettiği gibi çok da sorunlu olmadığına inanıyoruz. Çünkü gerçek, her zaman ve zaten kodlanmıştır. Onu anlamamanın ve anlamlı kılmanın tek yolu kültürümüzün bize sunduğu kodları ,onların üretim süreçlerini.,bu süreçlerin ekonomik, toplumsal, tarihsel boyutlarıyla ele almaktır ki, bu çalışmanın izlediği genel yöntem de budur.Onun dışında nesnel ve ampirik bir gerçeklik olabilir ama onu algılamamanın ve anlam kazandırmanın evrensel bir yolu yoktur.

Fiske'in gerçeklik başlığı altında topladığı ,kişilerin fiziksel görünümüne yönelik sosyal kodlar, 'metin' boyutunda , gerçek olanın anlaşılmasında yardımcı olacak kodlardır. Kişilerin gerçek hayattaki görüntüleri hali hazırda kodlanmıştır. Bizle bu görüntülere kültürümüzdeki uzlaşım kodlar yardımıyla anlam kazandırırız. Çok basit bir örnekle 'memur' denildiğinde, memur olan bir kişinin fiziksel görüntüsü bu toplumu oluşturan insanların uzlaştığı kodları içerir ve başta komedi programları olmak üzere (örneğin, Olacak O Kadar) böyle resmedilir; eskimiş bir takım elbise, yorgun ve çökmüş bir ifade, artık kullanılsa da tam dolmamış bir file.

(94) Mutlu, A.g.k.,s.84

Rol dağıtımı yapan cast direktörü de bu kodları bilinçli olarak kullanır ve rolleri üzerinde daha önceden uzlaşılan bu kodlara göre dağıtır. Aslında bu şekilde de klişe tipler yaratılmış olur. Bir metnin inandırıcılığı, önemli ölçüde karakteri canlandıracak oyuncunun seçimine ve onun rol yeteneğine bağlıdır. Bu nedenle cast direktörünün ya da (cast'ı yönetmen yapıyorsa) yönetmenin bu işi gereği gibi yapabilmesi için tiplerle ilgili yukarıda saydığımız , toplumsal uzlaşımlı kodları bilmesi gerekir. Peki, durum Türkiye'de nasıldır ? Her gün onlarcasının ekranları kapladığı dizilerin castları neye göre ve kim tarafından yapılıyor ? Yapımcı Güner Namlı'nın 'mevcut sistemin oyuncularını klişeleştirme eğilimi' üzerine verdiği örnek , görünen gerçeğin ardındakini yansıtmaya açısından bu sorunun da yanıtı olabilir. Namlı, "Şehnaz Tango" projesini tv kanalına sunduklarında, kanal yöneticileri bu senaryonun Perran Kutman'a uygun olmadığını ve kendisiyle "Gırgıriye" türü , komediye dayalı bir dizi çekmelerini istemiş. Oysa Namlı, otuz yıldır dostluk ilişkilerinden dolayı Perran Kutman'ın, köklü bir değişikliği kaldırarak oyunculuğu barındırdığını söylüyor ve televizyon şirketlerinin geçmişte sinemada olduğu gibi, sanatçıların hep aynı türde rol almalarına yönelik baskıcı tutumlarının "klişe" dediğimiz tipler yaratmasına ve bunun oyuncularını körelttiğine inanıyor. Namlı, aynı hatanın yıllardır Adile Naşit gibi kendisinin de yakından tanıdığı yetenekli pek çok sanatçı için yapıldığını söyleyerek hem Türk sineması hem de dizilerdeki cast anlayışını şu sözleriyle noktılıyor;

"...Yine Yeşilçam'dan gelen bu anlayış, gerek sinema gerekse tv endüstrisinde önemli olan "oyuncu" unsurunu klişeleştirerek köreltmıştır. Oyuncular birer "karakter" olmaya zorlanmadan ya hep komik, ya da hep kötü veya iyi olmuşlardır." (95)

(95) Güner Namlı ile İstanbul'da yapılan 'röportaj'dan, Mayıs 1997

Namlı'nın bu açıklamasından sonra , gelecekte bu kalıplaşmış anlayışın gerek cast yönetmeni , gerekse oyuncular tarafından aşılacağı umudunu taşıyoruz. Çok yavaş ve uzun vadede olsa bile, farklı beğenileri ve talepleri ile yeni jenerasyonun, kendini piyasa koşullarının (diğer bir deyişle işleyen çarkın) gereklerinden biraz olsun sıyrarak bu türden konulara daha farklı bir anlayışla bakacakları inancındayız.



b) - Düzenlendikleri Kod ve Formüllere Göre “Temsil” Boyutuyla Yerli Diziler; Durum Komedileri, Soap Operalar ve Melodramlar

Bu bölümde Fiske’in ikinci düzey olarak adlandırdığı , temsil (ya da Sunuş) olarak çevrilebilen ‘representation’ bölümünde Fiske, diyalog, anlatı, aksiyon, çatışma, karakter, dekor vs.gibi uzlaşımsal temsil kodları ileten teknik kodları ele almıştı. Daha önce de belirttiğimiz gibi biz , gösterebilimsel açıdan daha geniş kapsamlı bir kod olan ve halihazırda uzlaşımsal temsil kodları arasında yer alan ‘anlatı’yı esas alacağız ve teknik kodlara , anlatı kapsamında yer vereceğiz. Çünkü Türkiye’de , özellikle dizilerde anlam üretme sürecini etkileyen unsurların teknik kodlardan çok başta anlatı olmak üzere diğer uzlaşımsal temsil kodları - aksiyon, diyalog, karakter vs.- olduğunu düşünüyoruz.

Televizyonun fictional program türleri olan dizi ve serialler öykülerini belirli bir anlatım tekniğine, ya da diğer bir deyişle belirli kod ve formüllere uyarak anlatırlar. Hangi kodun kullanılacağı, bunların ürüne nasıl kodlanacağı, tamamıyla üretim sisteminin işleyişiyle ilgilidir. Dizi filmlerde olduğu kadar medya kültürüne ait diğer türler, ticari kurumların sistemlerine uygun olarak kodlanmıştır ve çoğunlukla uzlaşımsal kod ve formüllere uygunluk sağlarlar. Örneğin ABD’nin ticari yayın sistemi, pempe diziler, talkshow’lar , aksiyon-macera dizileri ve durum komedileri gibi belli başlı türlere göre düzenlenmiştir. Bu yayın sisteminde durum komedileri bir karmaşa ve onun çözümü üzerine kurulmuştur. Bu çözüm mutlak ahlaki bir mesaj iletmek ya da toplumsal değerlere uygunluk sağlamak zorundadır. Metinlere ait kodlar, izleyicilerin kendi durumlarını en iyi yansıtan ve yeni izleyici kod ve beklentilerinin neler olabileceğine karar verir medya kuruluşlarının üretim kodlarındaki değişikliklere göre üretilir Böylece aslında ‘kod’ kavramının medya endüstrisi, üretim, metin ve izleyici algısı ile, dolayısıyla politik ekonominin çok önemli olduğu üretim-tüketim—üretim zinciri ile kesiştiğini görmekteyiz.(96)

(96)Kellner , A.g.k.s.19

Artan rekabet, gelişen teknoloji ve üretildiği kültürel ve ekonomik yapı özellikle televizyon dizilerinde harfi harfine uyulan katı kodları kırmıştır. Ancak bu diziler bile kendi kod ve formüllerine sahiptir. Biz de bu bölümde özellikle incelediğimiz dönemde üretilen yerli dizilerin uyduğu kod ve formüllerden (ya da anlatı tekniklerinden) yola çıkarak daha çok ne tür metinler(diziler) üretildiğini saptamaya çalışacağız. Biz bu türlere geçmeden önce dizi ve seriallerin öncelikle ortak anlatı özelliklerine yer verecek, ardından mevcut yerli dizilerin hangi özellikleriyle bu anlatı yapılarına uygun olup olmadığını saptamaya çalışacağız.

Günümüzde dizi ve serial formatları arasında çok keskin bir ayrım bulunmamakla birlikte, iki format için Mutlu şöyle bir tanım getiriyor:

"Dizi, aynı ana karakterler, bazen sürekli bir mekan ortak paydasına dayanan ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütününe dile getirmektedir. Bu bütünü meydana getiren bölümlerin her biri küçük bir televizyon oyunu ya da filmidirler ve kendi içlerinde eksiksiz bir bütünlük oluştururlar. Bir bölüm sona erdiğinde, o bölümün olaylar dizisini harekete geçiren sorunlar çözülmüş, sonraki bölüme sarkacak hiçbir pürüz kalmamıştır . Böylelikle her bölüm yeni bir sorunla yepyeni bir başlangıç yapabilir" (97)

Bu tanım doğrultusunda , bin televizyon dizisinin herhangi bir bölümünde anlatılan öykü, önceki ve sonraki bölümlerden bütünüyle farklıdır. Her farklı bölümün anlatı yapısı ve kullandığı anlatım stratejileri farklı olabilir. Anlatılan herhangi bir öykü, başka bir öykü tarafından kesintiye, kırılmaya uğratılmaz; sadece reklamlar tarafından bölünebilir. İzleyiciyi televizyon ekranının karşısında tutan ve ona haz veren şey, her bölümde aynı büyük karakterlerle ve farklı küçük karakterlerle bütünüyle farklı ve yeni bir öykünün anlatılıyor olmasıdır. Türkiye'de bir haftada beş televizyon kanalında gösterilen elli küsur dizi filminden pek azının bu kapsama girdiğini tespit ettik.

(97) Mutlu, A.g.k.,s.197

Örneğin, Şaban Asker’de, Tatlı Kaçıklar, Bir Demet Tiyatro, Bizimkiler gibi dizileri genellikle her bölümde (kendinden önceki bölümlerine göndermelerde bulunsalar da) ortaya farklı sorunlar çıkıyor ve farklı konular işleniyor. Diziler, bölümler arasında olay dizisi bakımından izleyicide izleme alışkanlığı uyandırma konusunda seriyaller kadar etkili olmadığı görüşüne karşın dizilerdeki ana karakterlerin , sempatikliği ve çekiciliği ile her bölümdeki farklı olay dizisinin ilginçliği dizileri seriyaller kadar, hatta daha fazla izlenir kılabilir. Örneğin, Tatlı Kaçıklarda’ki karakterlerin sevilmesi, her bölümde dizinin kahramanlarından Rafet ile Saffet’in başlarına ne tür olaylar geleceği konusunda merak uyandırmaktadır.

Dizilerin aksine Seriyallerin her bir bölümünde dönüşümle ya da paralel olarak birden fazla öykü bir arada anlatılır . Diğer bir deyişle seriyallerin bir bölümünde bir tane asıl öykü anlatılırken bu arada yavaş yavaş başka öykülere de giriş yapılır. Ayrıca, yine seriyallerin bir bölümünde daha önceki bölümlerde anlatılan öykü olaylarına ve karakterlere de yer yer göndermelerde bulunulur. Bir seriyalin anlatısı televizyonda gösterilen herhangi bir bölümde bütünüyle sona ermez hiçbir zaman, aylarca, yıllarca devam edebilir. Seriyalin öyküsü, her bölüm için en heyecanlı en merak uyandırıcı noktaya sahip olmalıdır. İzleyiciyi seriyale bağlamamanın gizi insanların meraklarını uyandıracak bir sorunun çözümünü her bölümden bir sonraki bölüme aktarmada yatmaktadır. Böylelikle izleyicinin bir sonraki bölüme katılmasını sağlama alma tekniği olan izleyiciye “kanca atmak” ilkesi seriyallerin anlatı yapılarının özünü oluşturur. Seriyallerin de televizyonda popüler bir drama formülü olmasının ardında bu türden bağımlılık yaratıcı anlatı özellikleri yatar.

Seriyallerin bu özellikleri göz önünde bulundurulduklarında Türkiye’de yerli dizilerin (bu terimi geneli kapsamı açısından kullanıyoruz) önemli bir kısmının seriyal formatında olduğunu gözlemliyoruz. Yukarıda dizi formatı kapsamına aldıklarımız dışında kalanların hemen hepsinde ;anlatılan öykülerin bir sonraki bölüme sarktığını, aynı bölüm içinde birden fazla birbiri içine geçmiş

öyküler olduğunu, dizinin bir sonraki bölümünü izletmek üzere izleyiciye “kanca atma” tekniğiyle en heyecanlı anında bitirdiğini gözlemliyoruz. Bunlara en iyi örneklerden biri de Şehnaz Tango adlı dizideki artık her bölümde tekrar edilen kapı çalma sahnesidir. Bu, izleyicinin olmasını beklediği ya da tahmin ettiği bir sahne tam gerçekleşecekken kapının çalındığı sahnedir O sırada gelen kişi beklenmeyen bir kişidir ve kim olduğu merak edilir. İzleyici bu tahmini yürütmek üzereyken bölüm biter. İstenen kanca atılmıştır, izleyici bir hafta beklemek zorundadır.

Fiske’e göre seriyallerde melodramatik bir anlatım biçimin ve ‘episodic’ anlatımın kullanılması (yani bir bölümde birden fazla öykünün anlatılması ve bu farklı öyküler arasında, öykülerin bitmemesine rağmen birbirine geçişlerin olması) sinemada olduğunun akine, seriyallerde “catharsis”i (izleyicilerin oyuncularla ve öyküyle özdeşleşmesini) olanaksız hale getirmektedir. Seriyallerin farklı öyküler anlatması, sona ermeyen bir zaman anlayışını benimsemesi ve ‘mise en scene’ (mizansen:sahne düzenlemesi) catharsis’i imkansız kılmaya yardımcı olmaktadır.(98) Bu noktada Fiske’e katılmıyoruz çünkü, sinemayla, televizyon formatının bu anlamda karşılaştırılmasını doğru bulmuyoruz. Burada catharsis’ engelleyen seriyallerin özellikleri değil, televizyonun kendine özgü (teknik, ekonomik, izleyicisinin konumu vs.) koşullarıdır.

Genel hatlarıyla özetlemeye çalıştığımız dizi ve seriyaller , tematik ve ele aldıkları konular bakımından farklı türlere ayrılırlar. Bu bölümde türlerin anlatı özelliklerine yer vererek daha önce saptamış olduğumuz yerli dizilerin hangi türlere ait olduğunu belirlemeye çalışacağız. Ancak tespit ettiğimiz dizilerin sayısal çokluğu kuşkusuz bu sınıflamayı güçleştirmekte ve bu nedenle sadece prime-time’da yer alan dizilerden seçim yapmayı gerekli kılmaktadır. İlk olarak bu güne değin çeşitli araştırmalarda format özelliklerinden söz edilen ancak Türkiye’de örneği çok bulunmayan Sit-Com, yani Durum Komedilerinden söz edeceğiz.

(98) Kaplan, A.g.k.,s.63

Durum Komedileri

Durum komedileri de anlatı yapısı ve format bakımından birçok ortak özelliklere sahip olmakla birlikte, karakterler, tema , kavram bakımından da birçok farklılıklar göstermektedirler. Horaca Newcomb ise genel olarak televizyon komedi dramalarını iki kategoride toplamaktadır: Bunlardan ilki durum komedileri , ikincisi aile komedileridir.Newcomb'a göre durum komedileri daha çok gülmece ağırlıklıyken, aile komedilerinde daha fazla insani sıcaklık, daha derin insani duygular bulunur. Aile komedilerinde durumdan çok kişilere önem verilir. Bu komedi formülünün özü aile üyeleri arasındaki yoğun kişisel sevgidir. Buradaki aile "aile" ile kastedilen,her zaman alışagelen kan bağına dayalı aile değildir. Sevgi, sıcaklık ve karşılıklı ilgi bağlarıyla biraraya gelen, bütünleşen her küme, televizyon formülü açısından bir aile olarak tanımlanabilir. Böylelikle bütün bir sokak, bir mahalle, bütün bir köy ya da kasaba halkı televizyon için bir aile olabilir.Aile komedilerinin gerek gülmece üretimi gerekse aksiyonu başlatacak olay bulma bakımından durum komedilerine göre daha avantajlı olduğu söylenebilir.(99)

Çok sayıda karakterin bulundurulmasıyla Mahalle'nin Muhtarları adlı dizi buna verilecek en iyi örneklerden biri olabilir. Dizideki Temel, Annem annem Mehpare, Müzevir Müzeyyen , Kemikkıran Kadriye gibi tiplerin özellikleri gülmeceyi sağlayan ana unsurları oluştururken, karakterlerin başlarına gelen olaylar ve onların bütün mahalle yardımıyla çözülüşü önemli ölçüde doğru ve ahlaklı yaşama dair dersler verilmektedir. Ancak bu yapılırken, gülmecenin hoşgürüyü yaratan esnek kalıplarından yararlanılır. Bu yüzden hicvedilmek istenen toplumsal konular ya da iletilmek istenen mesaj Mahallenin delisine bırakılır. Çünkü onun söyleyeceği her şey durumundan ötürü hoşgörülebilir. Onun her konuda mahalle sakinlerine (aslında izleyicilere) söyleyecek bir şeyleri vardır. Örneğin her bölümde olduğu gibi dizinin 255. Bölümünde de bu

(99)Newcomb, Horace, "Tv : The Most Popular Art", Anchor,Garden City, Newyork, 1974.x, s.,41, Aktaran Mutlu, A.g.k.,s.257

karakter, ders veren tarzıyla 'doğru'nun ne olması gerektiğini söyler. Bu bölümde Temel, kahvedeki mahalle arkadaşlarının telkiniyle Şirin'in üstüne çok düşmemeye karar verir ve onun yardıma ihtiyacı olduğu bir anda, kararlılığını mahalleliye göstermek için ona yabancı gibi davranır. Buna tanık olan mahalleliler memnun olurken, mahallenin delisi ile Temel arasında şöyle bir diyalog gelişir:

Deli : " Bence hiç iyi yapmadın Temel"

Temel : " Neden da"

Deli : " Çünkü kendin gibi davranmadın. Başkalarının lafına göre hareket ettin."

Temel : " Dedikleri doğru, Şirin'in üstüne çok düşüyordum."

Deli : " Gönül işinde kimseyi dinleme. Bırak içinden geldiği gibi davran. Aşkın, mutluluğun bir formülü olsaydı, herkes mutlu olurdu. Boş ver Temel , boş ver. Doğal ol. Sadece yüreğinin sesini dinle. Hani ne demişler, kelin ilacı olsa kendi başına sürermiş. Benden söylemesi..."

Aslında Türkiye'de şimdiye dek yapılmış bir çok aile komedisinin bu özelliğe, yani "bize iyi, doğru, ahlaklı yaşamının - gelenekselliğe dayalı-yollarını gösterip, dersler veren güleryüzlü bir "töre piyesi"ne (100) eğilimli olduğunu görüyoruz.

Rick Mitz durum komedilerini yedi kategoride toplamaktadır:

" domcoms; çoğunlukla aile yaşamını eksene alan aile komedileri,
kidcoms; anakarakterleri çocuklar olan durum komedileri,
couplecoms; iki kişiyi ve onların ilişkilerini esas alan durum komedileri
scificoms ;, bilim kurgu bilim,
corncoms ; kırsal kesim merkezli,
ethnicoms; belli azınlık kümeler hakkındaki,
careercoms ; meslek komedileri, ki bunlar ana karakterin iş yaşamı çevresinde kurulan durum komedileridir."(101)

(100) Mutlu, A.g.k.,281

(101) Mitz, Rick, " The Great Tv Sitcom Book ", Perigree Books, New York 1983 Aktaran Mutlu, A.g.k.,256

Bu sınıflamayı arttırmak ve çeşitlendirmek ülkelere ve kendi kültürel zenginlerine de bağlıdır. Sayıları çok olmasa da göre önceleri sadece aile komedilerine alışkın olan Türk izleyicisinin artık farklı türden komedi dizilerini ekranlarda görmeye başladığını söyleyebiliriz. Örneğin Tatlı Kaçıklar dizisindeki Rafet ile Saffet, Utanmaz Adam dizisindeki Şeref ve Korna Kamil, couplecoms, yani ikili-komedi kapsamına girmektedir.

Yine aynı şekilde 'Sıdika' ve 'Bir Demet Tiyatro' gibi dizilerin kendinden önceki formatlara göre farklı olduğunu söyleyebiliriz. Mutlu, dizi filmlerin anlatı yapılarına yer verdiği çalışmasında Türkiye'de özgün anlamıyla durum komedisi formülüne yaslanan bir dramatik komedi yapımı bulunmadığını belirtmektedir. Sayıları halen çok az olsa da yukarıda söz ettiğimiz dizilerden yola çıkarak artık ,Türkiye'de durum komedisi yaratma adına bazı çabaların bulunduğunu söyleyebiliriz.

Pek çok ticari yayın sisteminin en önemli biçimlerinden biri olan durum komedileri genellikle otuz dakika süreli olmakla birlikte, onbeş dakika ya da bir saat sürebilir. Durum komedilerinde aksiyon var olan durumun karışmasıyla başlar. Bu karışıklığın nedeni çoğunlukla insani bir hatadır ve bu hata sözlü ya da davranışsaldır. Kahraman, ya da yan karakterlerden biri alışagelmış durumu karıştırarak aksiyonun başlamasına neden olabilir. Durum komedilerinde aksiyonu başlatan hatalar çoğunlukla insani bir zaattan kaynaklanır ve asla kötü niyete dayanmaz. Durum komedisi formülünün çiğnenmeyecek kurallarından biri de dizinin sonunda baştaki duruma (yani normale) dönülmesidir. Durum komedilerinde normal durumu bozan ilk kargaşa çeşitli kargaşalara yol açar ve karakterler gittikçe derinleşen kargaşaların içine yuvarlanırlar. Derinleşen kargaşaların nedeni ise genellikle başta ortaya çıkan kargaşadan kurtulma çabalarıdır. Her zor durumdan kurtulma çabası, başka bir zor duruma neden olur. Durum komedilerinin olay örgüsü döngüseldir. (102)

(102) Mintz, Lawrence, E., " Situation Comedy" , Brian G.Rose (der.), Journal of Communication, Autumn 1979 s.,81-82

Bu bağlamda Türkiye’de durum komedisi formülüne bütünüyle uygun bir komedi dizisinin olmadığını görüyoruz. (Charlie gibi başrolünü bir maymunun oynadığı birebir adapte edilmiş dizilerden söz etmiyoruz.) Türkiye’de özellikle son bir kaç yılda sayısal olarak artan komedi dizilerinin genel olarak yaklaşık 30-45 dakika sürdüğünü, aksiyonun bazen iyi bazen kötü ‘olabilen insani etkiyle (aşık olmak, daha çok para kazanmak, ünlü olmak, işte başarı, aldatmak, yalan söylemek v.s) başladığını ve her zaman başlanan noktaya dönülmeden sorunun bir sonraki bölüme kaydığını söyleyebiliriz.

Durum komedisi kurulu düzen değerlerinin savunucusu işlevini yüklenmekle birlikte, komedyanın denetimi çok zor olan doğası, bu televizyon türüne bazı aykırı unsurların sızmasına yol açar. Douglas Kellner, bu iki karşıt özelliği komedinin “özgürleştirici” kahkaha biçimi(başat kültürel ve toplumsal biçimleri altüst etme ve bunların saygınlığını sarsma gizilgücü) ile “uzlaşımçı” kahkaha biçimi (egemen kural ve değerlerden sapmaları alaya alma ve düzen uğruna arzulardan feragat etmeyi öğretme) olarak kavramlaştırılmaktadır. ”Kellner’e göre bu iki kahkaha biçimi çoğunlukla aynı dizide birlikte bulunur.(104).

Durum komedilerinde, çoğu kez ekranda tabu olan konular rahatça işlenebilir. Bu da durum komedisinin bu tür konuları hoşgörülebilirlik sınırları içinde , birer gülmece unsuru olarak paketleyebilme, diğer anlatı türlerinden farklı olarak bu konuları olabildiğince evcilleştirme yetisindedir. Biz , bir durum komedisinin başarısının , Kellner’in söz ettiği özgürleştirici ve uzlaşımçı kahkaha biçimini birarada bulundurup bunları ,anlatı zenginliği altında gizleyebilmesine bağlı olduğuna inanıyoruz. Çünkü izleyici sadece bu tür dizilerle değil pek çok televizyon programında kendisine sunulan (neredeyse gözüne sokulan)didaktik ahlak derslerinden sıkılmıştır. Üstelik bu tür mesajların izleyiciyi doğrudan etkilemediği bilinmektedir.Bu anlatı zenginliği durum komedilerinde önemli ölçüde tiplerle ve diyaloglara bağlıdır.

(104) Kellner, Douglas, " Tv, İdeology, and Emancipatory Popular Culture" Aktaran, Horace Newcomb A.g.k 38-421 Mutlu, A.g.k., 234

Çünkü durum komedilerinin anlatı yapısı zaten bol aksiyona, mekan zenginliğine ve kamera hareketlerine izin vermez. Hatta bir çok durum komedisi teatral özelliklere sahiptir. Türkiye’de bunun ilk örneklerinden biri olan Kuruntu Ailesi’nde salon, ortadan geniş açılı bir kamerayla görüntüleniyor, karakterlerin bu salona(sahneye) giriş çıkışları çerçevenin kenarlarından oluyordu. Ayrıca hiç bir oyuncu kameraya arkasını dönmüyor, kameralarla bir koordinasyon göstermiyordu.. Kuruntu Ailesi gibi Bir Demet Tiyatro’da (adından da anlaşılacağı gibi) tamamıyla teatral özelliklere sahip bir dizidir. Dizide mekanlar tiyatro sahnesi gibi, her detayın izleyicinin görebileceği şekilde düzenlenir, karakterler tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi sahneye (ya da diğer bir deyişle kameranın kadrına) girerler. Kamera onları takip etmez. Dizi ,daha önce belirttiğimiz gibi tiplerle ve özellikle de bu tiplerle uygunluk gösteren , incelikli espirilerin konuşma diliyle ustaca örüldüğü diyaloglara dayanır. Hicvedilmek istenen toplumsal konular ise, açıkça ortaya koyulmuş gibi görünse de ,anlatılan öykünün ardında gizlidir. Dizinin asıl başarısı da buradadır. Örneğin Mükremin’in babası Burhan Bey’in mumur haklarını savunmak üzere katıldığı mitingler,şimdiye dek görünmeyen ama çok bildik milletvekili tarzıyla Cumhur Zimmet’in icraatları, özellikle 1980 öncesi Türkiye’de , “sol” ideolojiyi temsil eden söylemin savunucusu Spartaküs’ün eylemleri gibi Türkiye’nin toplumsal ve siyasi hayatının birer parçası olan olaylar, gülmece unsurlarıyla bezenerek didaktik bir mesaj olmaktan çıkmıştır.

Şu ana değin durum komedisi formatının genel özelliklerinden ve mevcut yerli dizilerin bu kapsama girip girmediklerinden söz ettik. Kuşkusuz dizilerin tümüyle bu formata uymaları beklenemez, çünkü en başta da belirttiğimiz gibi, bu formatın özelliklerini, gösterildiği kültür de belirler. Aslında Durum Komedileri ve Türkiye’deki örnekleri başlı başına bir araştırma konusudur ve bu konuda yapılacak kapsamlı bir araştırma sadece diziler boyutunda değil Türkiye’de komedinin bir tür olarak yer aldığı ,bütün alanlara ışık tutacaktır.Bizim burada genel hatlarıyla ele aldığımız komedi dizilerinin hem gelecekteki televizyon durum komedileri hem de sinema için umut verici

olduğu inancındayız. Batı'da da bunun örnekleri vardır. Başarısını ispatlamış bir çok televizyon dizisi ya sinemaya birebir uyarlanmış ya da esin kaynağı olmuştur.

Ancak yukarıda saydığım komedi dizileri kabul etmeliyiz ki, içinde bulunduğumuz sürece ait bir gelişmedir. Daha önceki dönemlerde neden bu türden yapımlara yer verilmediği sorusuyla karşılaşırız. Aynı soru Mutu tarafından şöyle dile getiriliyor:

“Televizyonda komedinin bir tür olarak gelişmemiş olmasını, Türkiye’de izleyicinin talebiyle açıklamak, yani ulus olarak Türklerin, gülmeyi eğlenmeyi pek sevmediği savına dayandırmak doğru olmaz. Gülmece dergilerinin satışlarının yüzlerce bine ulaştığı, sinema ve videodan çok gelir sağlayan filmlerin yerli komediler olduğu; tiyatrodan Ferhan Şensoyu’un ya da Devekuşu Kabare’nin komedileriyle izleyici ve gelir rekorları kırdıkları bilinmektedir. Kimi araştırma ve gözlemler, diğer araçlardaki bu talep düzeyinin televizyon için de geçerli olduğunu ortaya koyuyor. “Altın Kızlar” ve “Cosby Ailesi” gibi Amerikan durum komedileri ortalama bir programdan çok daha fazla izleyici toplamaktadır.”(105)

Türkiye’de, nitelikli denilebilecek komedi örneklerine yer verilmediği sorusunu İstanbul’da görüştüğümüz Oya Yüce’nin yanıtına ‘üretim’ sürecini anlattığımız bölümde yer verdik.

(105)Mutlu, A.g.k.,s.271

Soap Operalar

Daha önceki bölümde genel hatlarıyla yer verdiğimiz seriyal formatı, 18.yüzyılın sonundan itibaren ortaya çıkmış, özellikle 19. Yüzyıl boyunca gazete ve dergilerde yer alan romanlarla yaygınlık kazanmıştır. Kitleleri gazetelere bağlamanın önemli bir yolu olan tefrika halinde yayınlama tekniği, 20. Yüzyılın başlarından itibaren radyo yayınlarında görülmüş ve “ radyo seriyalleri” olarak adlandırılmışlardır. 1930’lu yıllarda ABD ‘de radyonun etkinliğini arttırmak için radyo dizilerinin ünlü sabun ve deterjan firması Procter and Gamble tarafından desteklenmesi , anılan firmanın sabun (soap) üreticisi olmasından dolayı bu dizilerin “soap opera” olarak ifade edilmesine neden olmuştur.

Genellikle başlangıç ve sonuç bölümleri içermeyen ve sıradan insanların günlük yaşamlarını konu edinen soap operalar, sonraki yıllarda Tv’nin bulunması ile büyük bir yaygınlıkla izlenen ve önemli bir kitlesel etkinliğe sahip diziler haline gelmişlerdir. Bu formatın zaman içinde, üretildiği toplumun kültürel ve ekonomik gelişimine paralel olarak zaman içinde değiştiğini görmekteyiz. Bu anlamda uzun yıllardır televizyon ekranlarını dolduran Amerikan ve Latin Amerika dizileri, başka ülkelere pazarlanma amacıyla içerdiği popüler unsurlar dışında kendi kültürlerinin izlerini de taşırlar. Örneğin Oskay, söz konusu değişimi Amerikadaki soap opera türünün 19. Ve 20. Yüzyıldaki farklılıklarına değinerek göstermeye çalışır;

“...19.yüzyılın sonlarındaki soap operalar’da orta sınıfın üyelerine toplumdaki konumlarını değiştirmeleri için önerilen çözümler, toplumun kabul ettiği normlara uygun çözümlerdir. 20. Yüzyılın soap operalarında ise, başarıya giden yolda herkesin kendi kuralını kendisi tarafından koyabileceği söylenilmektedir. 19.Yüzyılın soap operalarında orta sınıf üyelerine çözümler önerilirken, Batılı toplumların kendilerine temel aldıkları demokrasi ilkeleri ve meşruiyet kriterleri geçerliliğini sürdürmekteydi. Bu eski soap operalardaki polis, yargıçlar, sıradan insanlar demokrasinin temel ilkelerine saygılı kişiler olarak gösteriliyordu. 20. Yüzyılın sonlarındaki soap operalar, şiddetin hukuk dışı yollarla kullanılmasını meşru göstermektedir.”(106)

(106) Oskay, Ünsal. **“Soap Opera” türünde değişimler ve Latin Amerika Dizileri**, Beyazperde Aralık eki,1989

Oskay, günümüz soap operalarının (Amerikan yapımı) orta sınıfın harcıalem değer yargılarını, korku ve kuşkularını kendine temel aldığını ileri sürer. Orta sınıfın soap operadaki ufku daraltan bu hayatı açıklamaktaki irrasyonelliği kabullenmesi ise, yaşama dair somut toplumsal koşulları algılamaktansa, yaşanan günü aldanım içinde yaşama eğilimindedir, diyerek sözlerini şöyle sürdürür;

“...Aldanımın geçen yüzyılda semantik yapısı basitti. Günümüzde ise çok daha kompleks bir yapı içinde oluşturuluyor bu aldanım. Ama temel özelliği; yani, insan sorunlarını toplumsal ilişkilerin yaşanan dünyanın dışındaki etmenlerle bağlantılı sorunlar olarak göstermesi değişmemiştir. Soap opera türü, bu güç işi gündelik hayat ideolojisinin günümüzdeki kompleks yapılanmasına koşut bir yapılanma ile başarmaktadır.”(107)

Yine aynı şekilde Latin Amerika ülkelerinde kitleler çok yakın tarihlere dek, toplumsal ve kültürel hayatın dışında tutulması nedeniyle, kültürel beğeni ve yaşanan realitenin aslını algılayabilme istek ve yeteneği törpülenmiştir. Bu ülkelerdeki insanlar, hayatı masallardaki semantik çerçeve içinde görmekle yetinmeye itilmişlerdir. Oskay bu duruma ve böyle az gelişmiş ülkelerin Tv dizilerindeki irrasyonaliyenin Amerikan dizilerindekinden çok daha arkaik olmasına neden olarak , bu ülkelerin feodal dönemden kalma kilise/açık baskıcı siyasal iktidarlar/kültürsüzleştirici bir etkisi olan kitleleri toplumsal hayatın rafine alanlarından uzak tutma geleneğini göstermiştir. Bu ülkelerde geçmişten devralınan kültür mirasından en çok yara bere alarak çıkanlar ise kadınlardır. Kadınlar, modern toplumlardan öğrenilen zenginlik, güçlü olma, başkalarına karşı acımasız olma, tüketimi hayatın en önemli mutluluğu sayma gibi yeni değerleri kolayca benimsiyor; fakat toplumda kadının da yeralması gerektiğini ve diğer modern toplum değerlerini benimsemeyi tehlikeli sayıyor.

(107) Oskay, Ünsal, A.g.k

Emre Kongar'ın da bu dizileri " en geniş kitleleri en çarpıcı biçimde etkileyen ve kültürel yozlaşmayı, arabeskleşmeyi büyük ölçüde destekleyen birer budalalık sarmalı " olarak tanımlamasıyla Oskay'a katıldığını görmekteyiz.Öte yandan Bülent Oran bu dizilerin kültürel yozlaşmayı körüklediği savını desteklemekle birlikte, bu dizilerin seyredilmesinin ardında yapımcıların çalışmalarındaki ciddiyeti, titizliği ve , senaryosundan yönetmenine , oyuncusuna , dekoruna dek uzanan çok ileri ve çağdaş çalışma anlayışının yattığını belirtiyor ve bu titizliği şöyle açıklıyor;

" ...Geniş kitlelere ulaşmak, bir sanat filmi yapmaktan daha kolay değil. Pilot olarak çekilen birkaç bölümden sonra ülke çapı anketler yapılıyor. Alınan anket sonuçları bilgisayarlara veriliyor. Senaryolarda bilgisayarların getirdiği sonuçlar doğrultusunda değişimler yapılıyor. Halkın tuttuğu tipler ön plana çıkarılıp, hoşlanmadığı karakterler dışlanıyor.. Yaptıklarının sinemada değil, televizyonda oynayacağı gerçeği dikkate alınarak fotoraman tekniğine ve Tv ekranına uygun biçimde çekiyorlar. Sinemasal ağırlıktan çok diyalog ağırlığına önem veriliyor. Bu nedenle böylesi diziler, radyo skeçleri gibi gözü kapalı da izlenebiliyor. Yönetmenler plan psikolojisine aşırı özen gösteriyorlar. Hangi söz kimin yakınında , ve hangi planda etkiliyse ona göre çekiliyor. Kitleleri inandırmak için önce besledikleri duyguları anlamanın ve bu duygulara uygun yapıtlar vermenin bilincindeler."(108)

Oskay'a göre Latin Amerika ülkelerindeki Tv dizilerinin o ülkelerde ve bizde beğenilmesinin nedenleri ise daha farklı . Bu diziler, bizlere geçmiş kültürümüzden gelen baskılanmış yanlarımızı ve bu baskılanmış yanlarımızı şimdiki eksik modernleşme sürecimiz içindeki dışa vurmalarımızdaki kabalığı, yabaniliği anlatıyor.

"Artan astroloji merakımızla, hayattaki mutsuzluklarımızı bize ve başkalarına karşı saklı tutan hatta meşrulaştıran tutkuya dönmüş "Seni Sevmeyen Ölsün" 'lü aşklarımızla; İbrahim Tatlıses, Küçük Emrah, Ferdi

(108) Oran, Fatma " Hayaller,ıstırap,acı kader ve Bülent Oran ile ÇAM/BREZİL ya da BREZİL/ÇAM üstüne", Beyazperde Aralık eki,1989

Tayfur, Ferdi Özbeğen meraklarımızla; ekonomik ve siyasal sorunları da kadının özgürleşmesi sorununu da magazinleşmiş anlatımlarla izleme merakımızla, hayatın gerçek işleyişini öğrenme konusunda yoğunlaşan kayıtsızlığımızla, kıskandığımız, hased ettiğimiz güçlülere , zorbalara, üçkağıtçılara duyduğumuz saklı hayranlıklarımızla bize bizi anlatıyor” (109) diyor, Oskay bundan yaklaşık on yıl önce yazdığı makalesinde ve belkide öngörüyle bir Bektaşî deyişle bitiriyor makalesini; “Bu da geçer yoksul”. Bu günün Türkiye’si için bunların geçtiğini , ya da diğer bir deyişle en azından biçimsel anlamda değiştiğini söyleyebiliriz. Gerçek anlamda bir değişimin yaşanıp yaşanmadığının yanıtını ise yine zaman verecektir. Artık mutsuzluklar, aşk ve arzular “Seni Sevmeyen Ölsün”lü şarkılar yerine., “Bandıra bandıra ye beni” ya da “ Onun arabası var güzel mi güzel” ile örtüşüyor. Bizleri kadının özgürlük sorunlarının magazinleşmiş anlatımları yerine, insanların başlarına gelen felaketler ve kanlı olayların magazinleştirilmiş anlatıları ilgilendiriyor. Eskiden üç kağıtçılara, dolandırıcılıkla zengin olanlara hased ederken artık her mahalleye ya da konumuza dönecek olursak her yerli diziyeye bir mafya düşüyor ve en önemlisi kültürel yozlaşmayı körüklediği öne sürülen bu dizilerin yerini ,yerli versiyonları aldı.

Latin Amerika dizilerinin eskisi kadar rağbet görmemesine nedeni olarak , daha yaldızlı biçimiyle izleyicinin tercih nedeni olan Amerikan Pembe dizileri ile, her kitleden izleyiciyi yakalamaya çalışan yerli dizilerin artışını gösterebiliriz. Ekonomik koşullar nedeniyle sık sık farklı kanallarda yer alsada izleyicinin beğenisini kazanan Amerikan pembe dizilerinin yanında Brezilya dizileri daha arkaik ve siyah beyaz basitliği içinde kaldı.

(109)Oskay, Ünsal. “Soap Opera” türünde değişimler ve Latin Amerika Dizileri”, Beyazperde Aralık eki,1989

Bu dizilerin başında halen en uzun süredir yayınlanan pembe dizi olma niteliğini taşıyan ve ülkemizde 3263'üncü bölümünden itibaren 1990 yılında başlayan "Yalan Rüzgarı " adlı dizi gelir. Önemli ölçüde izleyici toplayan ve bu nedenle her seferinde başka bir televizyon kanalı tarafından kapılan dizinin başarısı, aids, alkolizm, gençlik ve evlilik sorunları gibi sosyal ve psikolojik pek çok konuyu işleyerek benzer dizilerdeki klasik aşk hikayelerinin dışına çıkması gibi unsurlar önemli rol oynamıştır. Türkiye'de televizyon izleyicisi, gerçek anlamda soap opera ile tanışmasının Yalan Rüzgarı ile başladığı ileri sürülebilir. Aslında "Köle Isaura", "Virginia", "Küçük Hanım" gibi Brezilya yapımı seriyallerle ülkemiz izleyicileri bu formatla yakınlık kurmuş olsalarda , gerçek soap opera dünyasına Yalan Rüzgarı ile girmişlerdir. Sözünü ettiğimiz bu dizilerin en önemli özelliklerinden biri de hedef izleyici kitlesinin ve kadınları olması ve bu nedenle gündüz yayın kuşağında yer almalarıdır. Hedef kitle olarak ev kadınlarının seçilmesi, bu dizilerin adını aldıkları sabun ve deterjan firmaları tarafından sponse edilmesinden kaynaklanır. Çünkü tüketimi istenen ürünler ev kadınları tarafından belirlenir. Ancak izleyici üzerinde etkin olduğu belirlenen bu formatın hedeflenen izleyici kitlesi zamanla özellikle 1970'lerden sonra değişmeye başladı. İzleyici kitlesi, artık sadece ev kadınları, emekliler ve hastalar değil eskiye oranla daha çok iş hayatına girmiş kadınlar ile tüketimin bir parçası olan erkek izleyiciler, meslek sahibi insanlar ve üniversite öğrencileriyle birlikte heterojen bir yapıya sahip oldu ve böylece formatın izleyici yelpazesini genişletme kaygısı, "gece soapları"nın oluşmasını sağladı.(110)

Gece soapları, gündüz soaplarından farklı olarak sadece kadınları değil, genelde tüm "aile"yi hedef kitlesi olarak seçer ve onlardan farklı bir biçimde hergün değil, haftada bir kez ve prime-time'da yayınlanır.

(110) Çetin, Zeynep, "Soap Operaların Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Başarı Nedenleri", Marmara İletişim Derg., Sayı 6, Nisan 1994, s.150

Bu ayrım Amerika'da 1970'lerden sonra, bir anlamda o dönemde Amerikan toplumundaki cinsel roller arasındaki ayrımın bulanıklaşması ve kültürde dişil değerlerin egemenleşmesinden sonra ortaya çıkar. Bu tarihten sonra yapılan dizilerin eksenini sadece romantizm değil, çalışan kadın, feminizm, evlilik dışı kadın-erkek ilişkileri gibi cinsel devrim fenomenleri oluşturur. Mutlu'ya göre;

" Her iki sopta'da ailenin önemli bir yeri olmasına rağmen, gündüz soap operalarında romans ve duygusal evren temel değer iken, gece soap'larında ise kolay servet kazanma ve cinsellik ön plana çıkmaktadır. Gece soaplarındaki karakterler için mutluluk 'sürekli iktidarı koruma' ve 'gücüne güç katma' demektir. Gece soaplarında aksiyon, çok daha hızlı ve ritmiktir. Nedeni ise, haftada bir kez yayınlanması ve genel izlerkitleyi hedef almasıdır. Karakterlerin "sonuca katlanma" biçimleri arasında da farklılık görülür: Gündüz soap'larında karakterler bir hata yaptıklarında bunun sonucuna günlerce, aylarca , hatta yıllarca katlanırlarken, gece soaplarındaki karakterler için böyle birşey söz konusu değildir."(111)

Gece soaplarının ilk örneğini oluşturan ve modern masal havası içinde başlayan Dallas, gösterildiği yıllarda ülkemizde de büyük ilgi gördü. Dizinin sadece kadınlar değil, erkek izleyiciler tarafından da izlenmesinin en önemli nedeni, diğer soap opera formatlarının özelliklerini paylaşması yanı sıra bu formatlarda görülmeyen unsurları barındırmasıydı. Kendisinden önceki soap operalarla karşılaştırıldığında daha zengin ve karmaşık konulara yer veren Dallas, bu özelliğiyle bir tür olarak soap operaların tematik yapısını değişime uğratmıştır. Dallas'ın gece soap opera türü olarak böylesine büyük başarı kazanması, "Şahin Tepesi", "Hanedan" gibi dizilerin üretilmesine neden oldu. Bu dizilerde aile önemli olmakla birlikte, kolay servet kazanma, cinsellik, sürekli iktidarı koruma, tüm maddi ve manevi denetimi ele geçirme gibi unsurlar ön plana çıkar.

(111) Mutlu, A.g.k., s 293

Kendisinden sonraki dizilere örnek teşkil edecek olan Dallas anlatısı “daha geniş izleyici gruplarına seslenmek ve önceki seriyallerden farklı anlatım stratejileri kullanmak için, psikolojik duygu ve davranışlar üzerinde yoğunlaşma, öykü olaylarını abartarak anlatma, büyüleyici aşırı mekan ve sahne düzenlemesi gibi melodramatik araçlara başvurmuştur.” (112)

Bu noktada Türk izleyicisinin öteden beri aşına olduğu ve halihazırda soap operaların anlatı yapısına hakim olan “Melodram” türünün özelliklerine değinmek gerekecektir.

(112) Çetin, A.g.k.,s.38-153

Melodram

Melodramlar için çağdaş masallar denilebilir. Diğer bir deyişle melodramların kökeninde masalların yattağını söyleyebiliriz. Masallar, olağanüstü durumlarla karşılaşan iyi kalpli kahramanların, kötülere karşı verdikleri savaşımları fantastik öğelerle bezeli olarak ele alırlar. Melodramların çatısını oluşturan iyi ve kötü tiplerin çatışması masalın bu özelliğine dayanır. Masallarda olduğu gibi melodramlarda da kahramanlar yani iyi olanlar şansları, zekaları ve olağanüstü güçlerin yardımıyla, ait oldukları sosyal sınıflardan daha üst sınıflara kolayca çıkabilirler.(113)

Melodram tiplerini arasındaki çatışma; nefret,kin, intikam ve aşk duyguları üzerine kurulur. Melodramın başarısında bu evrensel çatışmanın kullanılması yatar. Frank Rahill, melodram tiplerinin olayların akışı içinde oradan oraya sürüklenmelerini "tahtadan kuklalar"ın hareketlerine benzettir. Rahill,19.yüzyıl melodramlarının yaratıcılık duygusuyla değil , "imal etme" güdüsüyle üretildiğini belirtir. Bu dönemde yazarlar, romanlardan , şiirlerden, tarihi olaylardan yararlanıp konu belirlemede ve belirledikleri konuları melodram kalıbına dökerek kullanmaktadırlar.(114)

Aynı dönemde tiyatrodan melodram anlatımından etkilenir.19. yüzyılda dünya tiyatrosunda melodram ağırlıklı oyunlara rastlanır. Rahill, melodram ağırlıklı tiyatroların İngiliz, Fransız ve Amerikan tiyatroları arasında oluşan sürekli bir alış-veriş ve etkilenme trafiği yüzünden, öncelikle hangi tiyatroların bu türü ilk kez kullandığının kestirilemeyeceğini savunur.(115)

(113) Kirel, Serpil," Bir Tür olarak Melodram", Antrakt, Sayı 50, Kasım 1995, s.60

(114) Rahill, Frank," The World of Melodrama", The Pennysylvania State Universty Press, 1967,s.171-196

(115) Rahill, A.g.k.,s.26-27

Melodram sinemasından söz ettiğimizde ise; abartılı ve ağıdalı diyaloglarıyla birbirleriyle mantıklı neden sonuç ilişkisi olmayan, olağandışı durumlarıyla olur olmaz yere serpiştirilmiş şarkılarıyla ve birdenbre mutlu sona bağlanan olaylarıyla yaşanan günlük yaşamdan farklı bir sanayii ürününü, konfeksiyon üretimi gibi birbirine çok benzeyen “seri üretim” türünden filmleri tanımlıyoruz.

“Öykülerin sonunun önceden kestirilebilir olması ve abartılı duyguların sergilenmesi” , gibi unsurlar ise televizyon melodramın karakteristikleri arasında sayılır. Sonucun önceden tahmin edilebileceği olaylarda yaşanan duyguları özel ve anlamlı kılmak için abartılı konuşmalar, jestler kullanılır.(116)

“Melodramlarda sürekli gündemde tutulan aşk ve duygu temaları, toplumda artı değer üretmediği gerekçesiyle bir ölçüde değersizleştirilen ev işi ve ev dünyasını aşk ve duygu dünyasına dönüştürerek değerli kılar. Böylelikle kadınların ev işi, evlilik ve aile ile olan bağları bir kez daha pekiştirilir” (117)diyerek Saktenber , melodramlada asıl hedeflenen kitlenin kadınlar olduğunu ileri sürer.

Öte yandan melodramların sadece kadınlara değil evrensel özellikleriyle erkekleri de etkilediğine ilişkin görüşler vardır. Çünkü melodramlarda korku, acıma, sevinç, nefret gibi duygular kalın çizgiler ve güçlü duygular olarak verilir. En kalın çizgisiyle çatışma, iyilik ve kötülük arasındadır. Bu kurmaca dünyada iyi ile özdeşleşen izleyici, iyilerin uğradıkları tüm haksızlıklardan sonra mutluluğa eninde sonunda ulaşacak arı inancını her defasında tazeler. Melodramlar seyircinin ilahi adelet beklentisine cevap verir. İyilerin ödülü, kendisine kötülük yapanların cezalandırılmasıdır. Türün başarısında, izleyicinin günlük şayamın bir çok yenilgisini aşağı yukarı kurallarını bildiği bu türe ait anlatıları izlerken unutarak rahatlaması büyük rol oynar.

(116) Kirel, A.g.k.,s.63

(117) Çetin, A.g.k.,s.163

Şu ana kadar ana hatlarıyla çizdiğimiz soap opera ve melodramların anlatı özelliklerine dayanarak Türkiye’de yapılan pek çok yerli dizinin bu özelliklerden etkilendiğini görmekteyiz. Farklı formatların birbirinden etkileşimi konusunda Mutlu şöyle diyor:

“ bir zamanlar belirgin çizgilerle ayırdedilebilen dizi ve serial formatlarının sınırlarını, bu formatların özgül saymacalarını çiğneyerek yeniden belirleme gereğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde televizyon dizisi türlerinin özgül dünyalarını tanımlayan unsurlar da, başlangıcından bu yana bir hayli değişmiş, değişmekle de kalmayıp çeşitlenmiştir. Bu çeşitleniş daha çok çeşitli türler arasındaki etkileşimin , alışverişin bir ürünüdür. Öyle görünüyor ki, bir zamanlar polisiye dünyasını, avukatların dünyasını , bilim-kurgu dünyasını gülmece dünyasından ayıran kesin sınırlar bugün - belki de postmodernistlerin savını doğrularcasına - belirsizleşmeye başlamıştır. “(118)

Bu fikirden yola çıkarak , bu yerli dizilerle birlikte Türkiye’de şimdiye dek ilgi görmüş “yabancı gece soapları” ile izleyicinin hep eğilimli olduğu “Yeşilçam melodramları” arasında bir TÜR oluştuğunu söyleyebiliriz. Türk Sineması’nın rekortmen senaristi Bülent Oran, kendisiyle 1989 yılında yapılan söyleşide, Yeşilçam Filmlerinin bitmesinin ardından doğan boşluğu kendisinin deymiyle “BREZİL/ÇAM” dizilerinin doldurduğunu söylüyor.(119)

Yaklaşık on yıl kadar sonra, Türkiye’de artık defalarca gösterilmekten eskiyen Türk filmleri ve televizyon şirketlerinin para ödemek istemediği yabancı dizilerin yerini “YERLİ DİZİ/ÇAM” ların aldığını söyleyebiliriz. Geçtiğimiz yıllarda televizyon dizileri ile ilgili yapılan çalışmalarda yerli yapımların bir elin parmağını geçmemesi ve dolayısıyla türleriyle ilgili detaylı inceleme yapılamaması bu dizilerin “popüler dizi” başlığı altında toplandığını görüyoruz.

(118) Mutlu, A.g.k.,s.227

(119) Oran, F.,A.g.k.,

Araştırmanın özellikle yoğunlaştığı 1997-98 yılları arasında, yani haftada elliden fazla yerli dizinin gösterildiği ve bu arada yeni türlerin denendiği dönemde (sit-com—, polisiye) yapılan yerli dizilerin önemli bir kısmının ‘ sinematografik melodramın, değişen ekonomik ve toplumsal koşullara göre yeniden yorumlandığı’ bir tür “Aile Dramaları”olduğunu söyleyebiliriz. Televizyonun pek çok açıdan bir aile aracı olduğunu bilen yapımcılar konularını aileler üzerinde yoğunlaştırırlar; bu dizilerde daha çok bir aile ve bu ailedeki bireysel karakterlerin karşı karşıya kaldıkları sorunlar ele alınır. Bu bağlamda len Ang, Jane Feuer, Tania Modleski gibi araştırmacıların da bizim “Aile Dramaları” dediğimiz dizileri “Televizyon Dramaları” olarak adlandırdığı ve bu dramaların özellikle de serilallerin sinemadaki melodram biçimleriyle pek çok ortak yanı bulunduğunu ileri sürerek savımızı desteklediğini görüyoruz.

“ Jane Feuer,’ Melodrama, Serial Form and Television Today’ (Screen, vol.25 no. 1, Ocak-Şubat/1984, ss. 4-18) adlı makalasinde ilk olarak 1950’lerde Hollywood’da yapılan melodram filmlerini inceliyor ve ardından Thomas Elsaesser’in yayımlandığı zaman büyük yankı uyandıran ve önemli tartışmalara yol açan ve bu gün de hala önemini yitirmemiş bulunan(...) makalelerine göndermelerde bulunduktan sonra, sinematik melodram türüyle kendisinin ‘televizyon melodramı’ olarak adlandırdığı seriyaller arasında önemli benzerlikler bulunduğunu belirtiyor. Sözgelimi , sinema filmlerinde ideolojik ve estetik kaygılarla kullanılan abartı (excess) olgusunun televizyon seriyalleriyle kimi açılardan ilginç benzerlikleri bulunduğunu belirtiyor. Her ne kadar, Feuer sinemadaki melodram filmlerinin çoklukla açık uçlu sona ermediğini ve sinema melodramlarında başvurulan kurgu tekniğinin seriyallerde aynı düzlemde kullanılmadığını ifade ediyorsa da Hollywood melodramlarının Dallas ve Hanedan gibi seriyaller için prototip oluşturduğunu ve bu tür seriyalleri önemli ölçüde etkilediğini ileri sürüyor. “(120)

Böylece bu türden bir etkileşiminde sadece Türkiye’de yaşanmadığını görüyoruz. Bizim amacımız ise, bu bölümde daha önceden altı televizyon kanalının prime-time’ında yayınlandığını tespit ettiğimiz yerli dizilerden yola çıkarak, göstergebilimsel terimlerle “metinlerarası etkileşim”in nasıl gerçekleştiğini göstermeye çalışmaktır.

(120) Kaplan, Yusuf, A.g.k.,s.79, dipnot 2

O halde kısaca özetlemek gerekirse, ekranlarımızı dolduran (ve doldurmaya devam eden) yerli dizilerin önemli bir kısmının, çeşitli türlerin özelliklerinden (polisiye, komedi) yararlanan gece soapları ile melodramlar arasında sentez bir tür olduğunu ifade etmiştik. Ancak bu noktada, bu saptamanın yapıldığı dönemin henüz çok yeni olması nedeniyle, bu türün zaman içinde değişebileceği gerçeğini göz ardı etmemeliyiz. Çünkü çeşitli formatlara, özellikle de soap operalara ulusal bazı özellikler katılarak formatın biçim ve içeriğinin zaman içinde değiştiğini biliyoruz. Örneğim Brezilya soaplarında güncel toplumsal ve siyasal tartışmalar yer alırken İngiliz soaplarında İngiltere'nin köklü bir işçi sınıfı geleneğine sahip olması nedeniyle, işçi sınıfından karakterlere ve sınıfsal farklılıklara yer verilir.

Kısacası bu formatın biçimsel özelliği zaman içinde değişsede, değişen toplumun yeni sorunları ve ilişkiler örüntüsü değişmeyecektir. Burada altı çizilecek en önemli husus; bu dizilerin kuralları daha önce belirlenmiş formatlara hangi yönleriyle uygunluk sağlayıp sağlamadığının yanısıra, işledikleri ortak temaların Türkiye'deki toplumsal yaşantıya dair verecekleri ipuçlarıdır. Bu sentez türü oluşturan formatların anlatı özelliklerini açıklamadan önce, bulunduğumuz dönemde hangi dizilerin yer aldığını göstereceğiz.

Bir haftada prime -time kuşağında gösterilen diziler, aşağıdaki Tablo 1'de televizyon kanallarına dağılımlarına göre düzenlenmiştir. Örneklemeler bu dizilerden yapılacaktır:

	TRT-1	INTERSTAR	KANAL-D	ATV	SHOW	TGRT
PAZARTESİ	ŞİRKET	SİR DOSYASI	DELIKANLI	SICAK SAATLER GURBETÇİLER	HEMŞERİM	
SALI		BİR DEMET TİYATRO FERİDE	SİBEL ŞAFAK VAKTI	MAHALLENİN MUHT. TATLI KAÇIKLAR	CANISI SIDIKA	HÜZÜN ÇİÇEĞİ
ÇARŞAMBA		KARA MELEK	ATEŞ DANSI AYRI DÜNYALAR	BÖYLEMİ OLACAKTI ÇİÇEK TAKSI		ERGUVAN YILLARI
PERŞEMBE	SAVAŞ VE ANILAR				ZEYNEP	
CUMA	KURULUŞ	AYNALI TAHİR DELI DİVANE		BABA EVİ İLLİŞKİLER	AYŞECİK	
CUMARTESİ	DENİZ FATİHİ	FIRAT YANGIN AYŞE	RUHSAR ACI GÜNLERİM	UTANMAZ ADAM	KÜÇÜK İBO	
PAZAR	ŞAŞI FELEK ÇIKMAZI	BİZİMKİLER				BİZİM KURUNTU AİLE. İNTİZAR

TABLO 1
Bu tablo hazırlanırken 1998 Nisan ayı TV dergileri esas alınmıştır. Hızlı bir sirkülasyonun yaşandığı bu dönemde dizilerin gösterildiği kanal değişebilir ya da diziler yayından kaldırılabilir.

Soap Opera ve Melodram Türünün Ortak Anlatı Özellikleri ve Yerli Diziler

a)Fiske'in dediği gibi gündüz soaplarında kullanılan anlatı zamanı "...gerçek zamana metaforik düzlemde eşdeğerdir."(121) Olaylar gündelik yaşamın hızına paralel, hatta bazıları daha da yavaş olarak gelişir. Gece soapların ise haftada bir kez yayınlandıklarından aksiyon, biraz daha hızlı ve ritmiktir. Tespit ettiğimiz yerli diziler de gece soapları gibi gündelik yaşamın hızından biraz daha ileridedir.

b) Geleneksel anlatı metinlerinde ortaya atılan sorular, karşılaşılan sorunlar, aslında anlatı metnindeki eksiklikleri ve belirsizlikleri gidererek, anlatının-öykünün- sonunda bir denge, durulma durumu yaratılmasına yardımcı olur. (122) Yani bu durumun yaratılmasına geleneksel anlatının temel çizgileri olan "giriş-gelişme-sonuç" neden olur. Oysa bu metinlerin aksine Dallas, Hanedan gibi gece soaplarında kesin ve mutlak bir denge, durulma durumu yaratılmaz ve anlatı metninin her yeni bölümünde yeni boyutlar ve anlatı çizgileri oluşturulur. Bu nedenle dizilerdeki her bölümün sonu açık uçludur. Bir sonraki dizinin izlenir kılınması için her bölümün kapanışında olay dizilerinden birinin can alıcı noktaya ulaştırılması ve bu noktada çözümsüz bırakılmasıdır. Sessiz sinema dönemi seriyallerinde uygulanmaya başlayan bu yöntem, "cliff hanger" denir. Bu yöntemde amaç, izleyicinin ilgisini sürekli tutmayı sağlamaktır.

Yerli dizilerde her bölümde farklı bir konuyu işleyen Tatlı Kaçıklar, Sıdika gibi komedi dizileri dışında hepsinin bu tür açık uçlu sona sahip olduğunu görüyoruz;

(121) Fiske, John " **Reading Television**", London: Methuen, 1987.s.198-145 akt. Yusuf Kaplan A.g.k.,s.54

(122) Kaplan, A.g.k .,s.54

Örneğin, Küçük İbo dizisinde, yengesinin amcasını aldattığına tanık olan İbo, bunu konuyla bir şekilde ilgisi olan arkadaşı Raşit'e anlatır ancak bir türlü inandıramaz. İbo, böyle bir olaya yeniden tanık olur ve arkadaşı Raşit'i çağırmak üzere hareket ettiğinde dizi biter. Bu olayı Raşit'e gösterebilecek mi?, Ya da amcası bu olaydan haberdar olduğunda ne olacak? gibi sorular izleyiciyi bir sonraki bölüm için hazırlar.

Ateş Dansı adlı dizinin 17. Bölümü ise, kendisine yakınlık duyduğu Mehmet'in aslında bir kiralık katil olduğunu öğrenen Yeşim'in bir otel odasındaki buluşmalarında silahını birdenbire Mehmet'e doğrultmasıyla sonlanır.

Böyle mi Olacaktı 'da son sahne Ayşe, kocasının tuzağa düşürülerek bir uyuşturucu işine bulaşması ve bu olaydan kaçarak kurtulmasını televizyondan öğreniş'i ile noktalanır.

c) Soap operaların anlatısı, çeşitli olay dizilerinin birbirine örülmesiyle kurgulanır. Dizinin sürgit devamını sağlamak amacıyla bu dizilerde birden fazla öykü anlatılır ve buna paralel olarak mümkün mertebe fazla oyuncu kullanılır. Çünkü bu öykülerin çeşitlenmesine neden olacak faktör karakterlerin birbiriyle çatışma ilişkisidir. Bu öyküler o bölümün sonunda sona ermez Sadece zaman içinde asıl anlatı metnindeki kimi öykü parçacıkları gecici olarak sona erer , fakat aynı zamanda da başka yeni öykülerin gelişmesine yol açar.

Örneğin, "Deli Divane" adlı dizide anlatı metninin asıl konusu bir ailenin Mafya tarafından katledilişinin ardındaki sırrın çözülüşüdür. Bu olayın yan unsuru olarak , bu sırrı araştıran ve ailenin tek sağ ferdi olan Ebru'nun yaşadığı aşk , anlatılır.

Soap operalardaki bu çoklu öyküler, yukarıda verdiğimiz örneklerde olduğu gibi bir ana olay dizisi ve onun yan-olay dizileri şeklinde gelişirken, kimi

zaman da her biri kendi başına ilerleyen ve birbirleriyle yarışma içinde olan bağımsız olay dizileri şeklinde karşımıza çıkar;

Örneğin "Böyle mi Olacaktı", üç samimi kız arkadaşın başından geçen olaylar üzerine kurulur. Herbirin başına gelen olayların karmaşıklığı, bir diğerini aratmaz; Pervin, doktor olduktan sonra nişanlısı ağır bir kaza geçirir ve sakat kalır. Pervinin çabalarıyla iyileşir ve evlenirler. Bakırköy'de psikiyatrist olarak çalışan Pervin, suç işleyen bir mafya babasının oğluna 'akli dengesi yerinde değildir.' raporu vermesi için tehdit edilir ve kendisinden istenilerin yapmayınca Manisa'ya sürülür.

Öykünün ikinci ana kişisi Gül'dür. Gül'ün nişanlısı Ahmet askerliğini yaptığı Güneydoğu'da rehin alınır. Nişanlısının öldüğünü sanan Gül, Cengiz adlı bir manken sayesinde uyuşturucu kullanmaya başlar ve sonunda eroin parası için kendini satmaya başlar. Rehin olmaktan kurtulan Ahmet, askerden döner ve nişanlısını içinde bulunduğu bataktan kurtararak evlenir. Zaman içinde Ahmet, zengin bir işadamı ve politikacı olur. Bunu öğrenen Cengiz, Ahmet'in kariyerini mahvetmek için şantaj yapar.

Üçüncü karakter ise evlenmeden önce sevgilisinden hamile kalan ve bu yüzden aliesinin evden kovduğu Ayşe'dir. Ayşe ile bürokratik sorunlar yüzünden evlenemeyen Murat Almanya'ya gider. Ayşe'de arkadaşlarının yardımıyla arkasından gider ancak vizesi bitince geri dönmek zorunda kalır. Sevgilisi polislerle kavga ettiği için hapse girer.

Soap operaların çok sayıda olay dizili anlatı yapısı, bu türün çekiciliğini artıran bir etkidir. Gerçek yaşamda da izleyici süregelen bir çok olay içinde bir takım önemli ya da önemsiz sorunları deneyimlemektedir. Ama bu sorunlar asla yaşam deneyiminin sonu değildir. Rose'un dediği gibi;

" Soap operalar böylelikle tamamlanmamış bir mozağe benzeyen anlatı yapısıyla, gerçek yaşam deneyimini bir anlamda yeniden üretmektedir. Bu yapı ayrıca izleyicinin programa etkin katılımını da zorunlu kılar. Soap opera anlatısının bazen sürekli ön plan çıkarılan, bazen ikinci plana atılan, hatta uzunca bir süre gündemden uzaklaştıran, küçük, değişik olay birimlerine bölünmesi izleyiciye anlatıyı monte etme görevi yükler. Çok sayıda farklı öykü, aynı zamanda geliştiği için bölümler arası bağlantıyı kurmak ve aksiyonu anlamlı bir model halinde düzenlemek çoğunlukla izleyicinin işi olmaktadır."(123)

d) Soap opera dünyasında gülmeceye yer olmamasına karşın Türk melodram sinemasının en önemli özelliklerinden biri de ana olayın yanında gelişen yan-olaylar dizisinde mutlak komik unsurlar içermesidir. Bu özelliği yansıtan en bildik örneklerde; ana konusu bir aşk hikayesi olan öykünün geçtiği mekandaki hizmetçi,şoför, ahçı, uşak gibi tiplerin komik ve espiri dolu yan olaylara neden olurlar. Ya da bu tür komik yan-olaylara neden olan kişiler bazen esas kız ya da oğlanın en samimi arkadaşları olabileceği gibi (Ayhan Işık-Sadri Alışık) bazen de mahallediki kişiler olabilir.

Yerli dizilerden bazılarının bu özelliği kullandığını görüyoruz. Örneğin, "Ayşecik", dizisinde ana tema Cemile'nin içinde bulunduğu tehlike ve Mısra ile Selçuk'un ilişkileri olurken, Ayşecik, Karabaş Kardeşler, Çatal lakaplı mafya babası ve aptal sevgilisi, bir tür Kemal Sunal versiyonu olan Yaşar gibi tipler (inanılmaz ölçüde başarısız olsalar da) dizini komik yan unsurlarını oluştururlar.

Aynı şekilde "Ayrı dünyalar" dizisinde kaçırılan küçük bir kızın öyküsü , ana temayı oluştururken, mahallenin esnafları (Yeşilçam filmlerindekilere çok benzeyen) komik karakterleri de dizinin komedi kısmını tamamlar.

(123) Mutlu, A.g.k.,s313

e) Soap operayı oluşturan olay dizilerinin ana unsuru "giz/sır"dır. Gizler, olay dizisinin gerisindeki itici güçtür. İzleyici bu gizleri bildiği için, karakterlerin kendileriyle ilgili gizleri öğrendikleri zaman gösterecekleri tepkiyi merakla beklerken, bir yandan da onun yazgısını yönlendiren bilgilere sahip olmanın sağladığı egemenlik duygusunun keyfini sürer. Soap opera dünyasının özel unsuru olan giz'e bir olay sebep olur; birinin bir başkasının gayrı-meşru çocuğunu taşıması; bir karakterin bir başka karakterin sakatlanmasına yol açması ama bunu sadece o karakterlerin bilmesi; bir kadının bir erkeği herşeyi göze alacak kadar aşık olması gibi..(124) Karakterlerin bir ya da bir kaçının gizlediği sırrı diğerlerinin öğrenme çabası, soap opera öykülerini harekete geçirir ve bu hareketliliğin sürdürülmesini sağlar. Bir sır açığa çıktığı zaman , kişisel ilişkiler ya yeniden düzenlenir , ya da bütünüyle yeniden tanımlanır.

Örneğin " Küçük İbo"daki giz; bir tek İbo'nun (ve izleyicinin) tanık olduğu ve henüz amcasının öğrenmediği , yengesinin amcasını aldatma olayıdır

f) Fiziksel olaylara dayalı olaylara fazla yer verilememesi nedeniyle konuşma örgüsü , hem gece soapları hem de melodramlarda önemli bir yer tutar. Türkiye'de yapılan yerli dizilerin diyaloglarında bu formatlar aracılığıyla edinilen üç unsur göze çarpmaktadır: Bunlardan ilki; soaplarda görülen, izleyiciye birilerin konuşmalarına kulak misafiri oluyormuş duygusu veren gündelik konuşma dili, ikincisi; melodramların ağdalı, şiirsel gündelik konuşmadan uzak ve daha ziyade bir mesaj iletme kaygısı taşıyan bir dil, üçüncüsü ise; yıllardır yabancı dizi ve filmlerin dublajı ile gitgide alıştığımız yapay dil. Gerçekliği etkileyen bu çok önemli unsurun yani diyaloglarda kullanılan "dil"in halen neden bu kadar doğaldan uzak olduğuna daha sonraki bölümlerde yeniden değineceğiz.

(124) Mutlu, A.g.k., s.316

Dilin nasıl yapaylaştırıldığını daha iyi görmek üzere mevcut yerli dizilerde geçen bazı diyaloglardan örnekler verelim:

“Sıcak Saatler” adlı dizinin “ Elveda Sanchez” adlı bölümünde Buket’in zengin işadamı babası, üç gün içinde büyük bir aşk yaşadığı sevgilisi tarafından terkedilir. Bunun nedeni sevgilisinin bazı karanlık ilişkileri olması ve en yakın arkadaşının bunu öğrenerek sevgilisini, arkadaşını terketmesi yönündeki telkinleridir. Bu olaydan sonraki sahnelerin birinde iki arkadaş arasında şöyle bir diyalog gelişir;

— “...peki yalnızlık nasıl kokar, bunu da bilirmisin hocam; Aşk ve ayrılık nasıl kokar?”

— “Üzgünüm.”

—“ Yaa üzgünsün , demek üzgün.

— “ Bana öyle bakıp durma. Pişman olduğumu söylemedim.Sadece üzgünüm.

—“ Güzel, çok güzel. Sevgisizlik , beklenmedik kopuşlar, giderken bırakılan kırık dökük notlar, bunlar nasıl kokar bilirmisin ? Haydi anlatsana, durma anlat !”

—“ Ne bileyim ben, bana ne soruyorsun, zaten kafam karışık.”

—“ Hüzün nasıl kokar, suskunluk nasıl ?

—“ Bilmiyorum”

—“ Ya hasret”

—“ Sen söyle”

—“ İçimde bir orman yangını Hoca, tam şuramda, hasret , işte o yangının kokusu”

Dizinin diğer bölümlerinde olduğu gibi izlediğimiz bu bölümünde de Türk izleyicisi için çok da yabancı sayılmayan ağdalı, “yazı dili” kokan bu tür üslup, iyi eğitilmiş bir işadamına olduğu kadar, karanlık işler çeviren mafya babasına da uygun görülmüş.

Mafya babası aslında bir tuzak olarak düzenlediği partinin hazırlıklarının bitip bitmediğini öğrenmek için yardımcısına sorar;

—“ Galiba bütün ayrıntılar tamamlandı?”

—“ Evet efendim. İş beklemeye kaldı.”

—“Yani zaman. İnsanoğlunun başedemediği tek gerçek. Ona karşı ne yazık ki hep kaybetmek zorundayız”

Diğer bir örnek ise “Ateş Dansı” adlı diziden. Dizinin 17. Bölümünde kötü karakterlerden biri olan Berrin baştan çıkarmak istediği erkeğin henüz ayrıldığı karısına atıfta bulunarak kendi aşkını şöyle ifade eder;

—“ Biliyorsunuz, iki türlü aşk alevi olduğunu duymuştum; biri kor alevi, biri mum alevi. Belki de bu ayrılık rüzgarı , mum alevini söndürecek.”

Yeşilçam filmlerini anımsatan bir örnek’de “ Ayrı Dünyalar”dan. Dizinin 17. bölümünde evlatlık verilen çocuğun bir at’a içini döktüğü sahnede gözlerimizi kapadığımızda, bir dönemin meşhir “Yumurcak, Sezercik” gibi filmlerden birini izliyormuş hissine kapılıveririz;

“ Sen anneni özleyorsun Rüzgar. Ben hiç özlemiyorum. Ben onlardan nefret ediyorum,biliyorsunuz nefret ediyorum. Onları hiç sevmiyorum. Neden biliyorsunuz Rüzgar, çünkü onlar beni evlatlık vermiş. Hiç insan yavrusunu başkalarına verir mi Rüzgar. Onun için onları hiç sevmiyorum ama öz annemi çok merak ediyorum...”

“Delî Divane” dizisinin 27. bölümünde ise yabancı dizilerden aşına olduğumuz ve gittikçe konuşma dilimize yerleşen diyaloglardan tespit ettiğimiz bir kaç örnek;

Ebru’nun görünüşü ve en yakın arkadaşı evliliğini kutlamak için sürpriz bir parti yapar. Ebru gördüklerine inanamaz;

—“ Aman Allahım. Bu, inanılmaz bir şey.”

—“ İyi iş başardık ortak !”

—“ Kesinlikle”

Aynı partide başka bir diyalog;

—“ Abi, Nazenin teyzeye böyle davranma. En azından bu gece.”

—“ Seniha , beni anlamıyorsun”

—“ Ben seni anlıyorum ama sen de şunu anlamalısın, onlara çok şey borçluyuz.”

Berman’a göre soap opera diyaloglarında rastlanan diğer bir özellik de, biri dile getirilmesi gerekli duygusal bir acısı olan, diğeri buna tanık olmaktan başka işi bulunmayan iki kişinin karşı karşıya gelmesidir. Bu dizilerde kimse bir acıya sessiz sedasız katlanamaz. Kimse kendi rahatsızlığını saklamaz. Bütün acılar, rahatsızlıklar açık açık konuşulur. Her karakterin öyküsünü dinleyecek bir dostu vardır. (125) Bu bazen izleyici de olur. Karakter sıkıntısını paylaşacak birini bulamadığında kısa sözcüklerle de olsa kendi kendine konuşur. Bu zaman zaman içses olarak da görülebilir.

Örneğin “ Zeynep” adlı dizinin 14. Bölümünde Zeynep, nişanlısının düşündüğü gibi biri olmadığını öğrenince;

—“ Allahım, herşey bu kadar kötü mü? Senin yarattığın dünya iyilerin dünyası değilmiydi? “ doğal olmayan , trajik bir sesle kendi kendine konuşur.

g)Soap opera ve diğer dizi türlerin en önemli unsurlardan biri de “karakter”dir.Çünkü dizilerin süreklilik taşıyan karakterleri, yine süreklilik taşıyan izleyici kitlesi sağlar. Sarekli izleyicisine sahip bir dizi de televizyon şirketleri için önemli bir reklam geliri sağlar. CBS’nin yönetim kurulu başkanı William C. Paley;“iyi bir metni, yönetimi, oyuncu kadrosunu ve dekoru boşverin.

(125) Mutlu, A.g.k.,s.319

İyi bir programın başarılı olup olmadığının en sağlam göstergesi, cazip karakterlerdir.”diyerek anlatıyı oluşturan unsurları, karakterin çok çok gerisine atar.(126)

Televizyonun teknik anlamda sinemaya oranla anlatı yapısındaki yetersizlik, oyuncularını bir “karakter”in sahip olduğu yoksun bıraktığı için Mutlu, karakter yerine kişi sözcüğünü kullansa da yerli dizilerdeki bazı karakterlerin oyuncunun öne geçtiğini görüyoruz. Bu , oyuncunun başarısı ve karakterin inandırıcılığıyla bağlı olmakla birlikte Türkiye’de tiyatroya gitme alışkanlığının olmaması , dolayısıyla tiyatro sanatçılarının gerçek adlarını bilmemelerinden kaynaklanır. Örneğin Bir Demet Tiyatro’nun Mükremin Abi’si, Mahallenin Muhtarları’ndaki Temel, ya da Süper Baba’daki Fiko ya da Fikret gibi.

Yerli dizilerin karakterleri ise melodramlarda olduğu kadar keskin kutuplarla olmasada “iyi” ve “kötü” olarak birbirlerinden ayrılırlar. Genellikle ana karakterlerin hep “iyi” olmasına yönelik bir eğilime karşın son dönem yapılan bazı yerli dizilerde ana karakterin ‘kötü’ olması tercih ediliyor. (Kara Melek, Ateş Dansı) Asıl ilginç olan ise, bir çok araştırmacının “ ana karakterler, izleyicinin kendini rahatça özdeşleştirebilmesi için olumlu özelliklere sahip olmalıdır” savına karşılık karakterleri kötü olan bu dizilerin , bizzat tv kanalı yöneticilerinin Türkiye’de önemli ölçüde izleyici topladıklarına dair söyledikleridir.

Aslında pek çok ülkede sinema ve tv dizileri yapımcılarının ,genellikle karakterlerini belirgin bir şekilde iyiler ve kötüler olarak ayırdıklarını biliyoruz. Bu bağlamda bir dönemin Yeşilçam melodramları ile günümüz yerli dizilerini karşılaştırdığımızda, karakterleri iyiler ve kötüler olarak ayırmada benzeştiklerini ancak zaman içinde iyilik ve kötülük kavramlarının değiştiğini gözlemledik.

Örneğin Yeşilçam filmlerinde erkek kötüler çok ince düşünülmemiş, planlı olmayan kötülükler yaparlardı; vurup kırar , en çok da tecavüz ederlerdi. Görüntülerin de mutlak ' ben kötüyüm' diyen bir şeyler olmalıydı. Kadınların kötü olduğunu anlamak için kötülük yapmalarına bile gerek yoktu. Sarışın olsunlar, vamp giyinsinler yetiyordu. Zaten onlar da baştan çıkarmak, iftira atmanın dışında pek de kötülük yapmıyorlardı. Şimdilerde ise kötü erkekler yakışıklı kadınlar ise masum görünümlü ve çekiciler. Eskiden olduğu gibi görür görmez , işte bunlar kötü diyemiyoruz. Üstelik yaptıkları kötülükler şiddet ve kaba kuvvet içermiyor. Onlar ince düşünülmüş planlar yapıyor, hırsları ve daha çok para kazanmak uğruna entrikalar çeviriyor Gerçekte aşk için pek kendini yoran yok. Herşey sahip olmak üzerine kurulu. Bir yerlerden çok bildik çok tanıdık kötülükler yapıyor şimdiki kötülerimiz. Bu konuda Sibel Arna şunları yazmış makalesinde: " ...Ya eski zamanların kadın kötüler i ? Suzan Avcı, Neriman Köksal, Aliye Rona gibisi var mı? Yeni kadın kötüler onlardan çok farklı. Eskiler belki biraz erkek gibi kötülükler yapardı...Şimdinin kadın kötüler i kötünden çok kallesler. Tüm planları yalan, dolan ve iftira üzerine kurulu. Örneğin Kara Melek diye tanıdığınız Sanem Çelik, Şehnaz Tango ve Ateş Dansı'ndaki Selda Özer entrika üzerine entrika çeviriyorlar... Hüseyin Baradan, Erol Taş, Yedigöller Ejder gibi kötü karakterler yok şimdi. Takım elbisesi, asilliği ve zenginliğiyle şiddet kullanmadan kötülük yapan ihbarcı Kürşat Alınacı var." (127)

Bu dizilerde iyi olan karakterlerin, diğer bir deyişle kahramanların yine melodramın etkisiyle birey oluşundan çok ilişkilerine önem verilir.Bir kahramanın zafere ulaşması,yerini ahlaki düzenin utkusuna bırakır. Kahramanların yaşadığı, evlilik, sakatlık, hastalık, ölüm, öldürölme, intihar gibi sıradan insanların da yaşayabileceği olaylardır. Ama bu dizilerin karakterleri kadar sıklıkla değil.Çeşitli araştırmacılar kendi ülkelerinde yayınlanan dizilerden yola çıkarak, karakterleri, filozflar, meslek sahibi insanlar, kötüler, ev kadınları gibi çeşitli guruplara ayrılırlar.

(127) Arna, Sibel, " Eski Kötüler Daha Kötüydü", Milliyet Pazar, 8,2,1998, sayı 64

Yerli dizilerde ise bu karakterler aşağı yukarı şöyle sıralanabilir;

- Zengin holding sahibi (artık fabrikatör değil) ve karanlık ilişkileri olan Mafya babaları,
- Tuzağa düşürölmek istenen masum, güzel kadınlar, yakışıklı erkekler,
- Dostluk ve aşk ilişkilerinde her türlü kötölüğu yapabilecek, kadınlar ve erkekler
- Boyundan büyük işlere kalkan ve büyüklerin dünyasında alışagelmişin dışında rol oynayan çocuklar,
- İş yaşamının içinde olan ya da olmayan, ama her koşulda şık ve hoş görönen kadınlar

Aslında yerli dizilerin öykülerinin merkezini oluşturan ilişkilerdeki kadının rolünün, gemişe kıyaslandığında, geleneksel kalıpları zorlayan bir değişiklik gösterdiğini görüyoruz. Daha önce Türk izleyicisinin “Bizimkiler”, “Perihan Abla”, “Kaynanalar” gibi kadının muhafazakar çizgiler içinde rol almasına alışkın olduğu dizilerden sonra, bu gün gösterilen dizilerde kadın; kocasını aldatıyor, kürtaj yaptırıyor, başkasının kocasını baştan çıkarıyor ve en mahafazakar ailelerde bile , kadın aldatıldığı için kocasından boşanıyor, kızlar ise kendi ayakları üzerinde durma adını evlerini terkedebiliyorlar. Bunun toplumsal gelişmenin bir yansıması mı yoksa kadının konumunu değiştirmeye yönelik kasıtlı bir çaba olup olmadığına daha sonra yeniden değineceğiz. Kadının değişen (dizilerdeki) rolüne dair örnekleri şöyle sıralayabiliriz.

Kocasını onu aldatdığı için kocasını terk eder. İyi bir eş ve anne olmak için terketttiğı işine geri döner. Kızı Bilge ise, incinen gururu yüzünden evi terkeder ve kendi ayakları üzerinde durabileceğı bir hayat kurmaya çalışır. (Baba Evi) Zeynep, ailesinin baskısından kurtulmak ve kendi yaşamını sürdürmek üzere evi terkeder ve arkadaşlarıyla tuttuğı bir evde yaşamaya başlar.(Süper Baba) Berrin, arkadaşının kocası Sinan’ı baştan çıkarmaya çalışır.(Ateş Dansı)

Şule, başkasından hamile olduğu halde, Mithat'la evlenir ve bu durumdan, kocasına söylemeden kürtaç olarak kurtulmayı planlar.(Kara Melek)
Mısra, 'Ayşecik'in sakat babası Selçuk'u daha balayındayken aldatır.(Ayşecik)
Küçük İbo'nun yengesi, kocasını mahalleden bir gençle aldatır.(Küçük İbo)
Yine aynı dizide Aysel, çocuğunun üzüntüsünü gerekçe göstererek yalnız gittiği barda bir adamla tanışır ve evli olduğu halde onunla duygusal bir ilişkiye girer.

Türk dizilerinde bu karakterleri canlandıran oyuncular konusunda iki temel ayırmadan söz edebiliriz; bunlardan ilki, içinde mankenlerin de bulunduğu "tiyatrocular", ikincisi ise, Türk melodram sinemasının anlatı yapısının mihenk taşı 'yıldızlar'ın yerini alan "şarkıcı-oyuncular"dır. Türk sineması ve televizyonunun öteden beri tiyatro oyuncularından yararlandığını biliyoruz. Asıl ilginç olan geçmişin "yıldız" oyuncu kavramının zaman içinde geçirdiği değişiktir. İzleyicinin bir süre önce beyaz perdede bıraktığı melodram kalıplarının dışında yıldız oyuncu anlayışını da bugünün televizyon ekranlarında bulduğunu söyleyebiliriz. Önceleri Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray, Fatma Girik gibi yıldız oyuncular daha sonraları şanslarını kısa süreli deneyimlerle olsa da , şarkıcı olarak denemişlerdi. Şimdiki şarkıcıların ise aynı zamanda birer 'dizi yıldızı' olduğunu görüyoruz. Örneğin; Sibel Can (Sibel), İbrahim Erkal (Canısı), Küçük İbo (Küçük İbo), Mahsun Kırmızıgül (Hemşerim), Ebru Gündeş (Deli Divane), İbrahim Tatlıses (Fırat) gibi. Önceleri Türk sinemasının bildik yıldızları, film yapımcılarına belli bir gişe hasılatını garanti etmelerinin ardından , popüleritelerini sahnelerde pekiştirmeye çalışırlardı. Bu gün ise çok fazla şeyin değişmediğini, sadece bu tür para kazanma ve pazarlama şeklinin biraz daha profesyonelleştiğini görüyoruz. Müzik dünyasının arabesk/pop müziği alanında en popüler olan sanatçılar, rol aldıkları diziler için bir yandan reklam geliri sağlarken diğer yandan da kendilerini sürekli gündemde tutarak kaset satışlarının arttırılmasına yardımcı oluyorlar. Bu arada her iki piyasada gündemde olan kişiler için yapılacak dedikodu malzemesiyle beslenen "magazin" basınını, mallarını satmak için bu kişileri kullanan reklamcılarını unutmamak gerek. O halde bu örneklerden yola

çıkarak ,para kazanma ve kazandırma hırsının körüklediği pazarlama stratejileri ile beyaz perdenin yerini alan ekran dışında, çok önemli bir değişiklik olmadığını bir kez daha tekrarlayabiliriz.

h)Daha önce sözünü ettiğimiz formatların, yapıldıkları ülkelerin özelliklerine göre değiştiğini söylemiştik. Örneğin İngiltere gibi ülkeler bu tür dizilerinde ırk ayrımcılığına karşı çıkan, toplumsal duyarlılığı arttırmaya yönelik konulara daha sık yer verirler. Türkiye’de de başta aile ilişkileri olmak üzere, insan ilişkilerinin toplumsal ahlaka uygun olmasına yönelik keskin mesajlarla birlikte, daha çok özellikle soap opera ve melodramların konularının genel çerçevesini oluşturan; insan ilişkilerinin en yalın ve yoğun biçimi, kin , nefret , intikam ve tabii aşk , abartılı bir şekilde izleyicinin gözüne sokulur. Kabaca belirlemek gerekirse Türkiye’de;

- Aile içi ve mahalle sakinlerinin dayanışmasının mutlak olduğu sonucuna varıran gündelik sorunlar,
- Bir mafya babasının, daha güçlü ve zengin olma adına masum diyebileceğimiz insanlarla olan ilişkileri,
- İçinde her türünü barındıran ;zengin kız -fakir delikanlı (ya da tersi) arasındaki karşılıklı, karşılıksız, cinselliğe, intikama dayanan ve ardında gizlerin olduğu aşk ilişkileri,
- İnsanların bireysel doyumsuzlukları, hırsları, komplekslerini işleyen konularla genellenebilir.

ı) Bu bölümde, dizilerin düşük bütçeyle (seri) üretilmeleri, televizyonun , onu diğer anlatı araçlarından farklı kılan özellikleri ve “Kara Melek”in yönetmeni Dilek Gökçin’in deyimiyle “ahbap-çavuş” ilişkisiyle bir gecede yönetmen olan kişilerin belirlediği, dolayısıyla bir kaç örnek dışında (*) yerli dizilerin anlatılarında çok önemli bir yer tutmayan teknik özelliklere değineceğiz. Ancak yerli dizilerin sayısal çokluğu , her bir dizinin ayrı ayrı teknik özelliklerini

öz mlmeyi imkansız kılmaktadır .Dolayısıyla bu bölümde onların ortak teknik özelliklerine değineceğiz.

İzlediğimiz yerli dizilerin pek çoğunda, evrinme, kaydırma gibi kamera hareketlerinin çok az kullanıldığını ve kameranın daha çok fotoğraf makinesi gibi planların kaydedilmesine yaradığını tespit ettik.. En çok kullanılan orta ve yakın çekim  leklerinin çeşitli araştırmalarda (daha çok Batı kaynaklı) "ideolojik" boyutu ele alınırken (**), bizde bu ölçeklerin, çırağın ustadan devraldığı "düz" anlatımın vazgeçilmez kurallarından biri olduğunu gördük. Örneğin yakın çekim, aksiyonu çözümlenmede olsun, kişilerin i çatışmalarını dile getirmede olsun, çok etkili bir araçtır. Ancak yerli dizilerde bu anlatım Türk melodram sinemasında olduğu gibi güzel ve yakışıklı oyuncular (starları) izleyicinin neredeyse dokunacağı mesafeye getirme amacıyla kullanılır. Kamera hareketlerine çok fazla yer verilmemesi nedeniyle , bireyler arası ilişkiler, aralarında geçen olaylar, genellikle orta ve genel çekimlerin kullanılmasıyla ifade ediliyor. Yerli dizilerdeki kurgu, tıpkı Yeşilçam'da olduğu gibi planların sıçramaması, karelerin atlamaması ve akış mantığını bozmayacak, planları birbirine bağlamaya yarayan bildik kurgu mantığıyla yapılmaktadır. Bu geleneksel anlayış ile kurguda harcanacak zaman ve bunun paralelinde artacak maaliyet düşünüldüğünde karşımıza planların ritmsizce ard arda getirildiği bir kurgu çıkmaktadır.

(*) Teknik anlamda başarılı dizilerden biri olan "Sır Dosyası" ile ilgili İstanbul'da görüştüğümüz Gökçin, dizinin 16mm film ile çekildiğini , işin maaliyetli ve uzun sürmesi nedeniyle Tv şirketinin diziyi reddettiğini söyledi.Yönetimi atlatıp, Cem Uzanla görüşmeyi başaran yapımcılar, Uzandan onay aldıktan sonra projeyi banka kredisi ile yürütmeye çalışmışlar. Bunun aslında çok da doğru bir yol olmadığına inanan Gökçin'in verdiği bu örnek kaliteli teknik yapımların akibeti açısından oldukça ilginç.

(**) Mutlu yakın çekim  leğinin kullanılmasıının ideolojik boyutları üzerinde durarak (kuşkusuz Avrupalı ya da Amerikalı bir yazarın düşüncelerinden yola çıkarak) " yakın çekim miti ortam-birey diyalektiğini, etkileşimini, insanın toplumsallığını, insanın bireyselliği adına gözardı etmenin, yok etmenin bir aracı olarak işlev görür" der. (Bkz. Mutlu, Televizyonu Anlamak, s.131)

Yerli dizilerde daha çok her imajın ve çevrenin ayrıntılı şekilde algılanabilmesini sağlayan “genel aydınlatma” şeklinin kullanıldığını görüyoruz. Ayrıca Televizyonun kendine özgü koşulları nedeniyle sert kontrastlardan kaçınılarak çekilen pek çok sahne ,ışıkla doyurulmaya çalışılır. Öte yandan özellikle soap operalarda kullanılan ve Fiske tarafından “feminen” ışık olarak tanımlanan bu aydınlatma şeklinde hafif sarımsı ışık kullanılır. Türkiye de ise ışığın feminen ya da masculine olup olmadığı sorunsalı bir yana, bu ışığı kullanan tek dizinin Yalan Rüzgarı’na alternatif çekilen “Şeytanan Gözyaşları” adlı dizinin salt kopya mantığıyla kullanıldığını söyleyebiliriz.

Herşeyin halen el yordamıyla alelacele çırpıştırıldığı ülkemizde , mevcut yerli dizilerin teknik özelliklerini de kısaca özetlediğimiz bu bölümde Fiske’in televizyon kodlarının ikinci düzeyi olarak adlandırdığı “temsil” kapsamına giren unsurları, araştırmamızın konusu olan yerli diziler çerçevesinde incelemeye çalıştık. Bu doğrultuda yerli dizilere yönelik yaptığımız saptamalar, içinde bulunduğumuz süreç için geçerlidir. Zaten amacımız da, tanıklık ettiğimiz bu süreçte neler yapıldığını çeşitli açılardan göstermek ve elde ettiğimiz verilerle Türkiye’de dizi üretimi açısından hangi noktada olduğunu tespit etmektir. Verdiğimiz örneklerle, mevcut yerli diziden pek çoğunun gece soapları ile Yeşilçam’ın melodram sineması’nın etkilerini taşıdığını göstermeye çalıştık. Daha önce belirttiğimiz gibi, bu diziler ister “Popüler Dizi”, ister “Aile Dramaları”, isterse “Televizyon Dramaları” başlığı altında incelensinler, asıl altı çizilecek husus, bu dizilerin temel aldığı anlatı özelliklerinin sözünü ettiğimiz formatlar olduğudur.

Kısaca özetlemeye çalıştığımız “temsil” bölümünün ardından, Metin’e ait incelememizin 3. Boyutu olan “ideoloji”ye yer vereceğiz.

c) Yerli Dizilerin İdeolojik Boyutu

"İdeoloji kavramını medya çözümlemelerinin zorunlu bir ögesi haline getirenler, İngiliz Kültürel Çalışmaları geleneği içinde çalışmalar yapan akademisyenler oldu." (128)

Daha sonra iletişimbilimcilerin hemen hepsi tarafından kullanılan kavram , Kitle İletişim Araçlarına ait metinlerin incelemelerinde anlatı kadar önemli bir yere sahip oldu. Fiske'in dizi film incelemelerinde , televizyon kodlarının üçüncü düzeyinde yer verdiği " ideoloji", Türkiye'de yapılan pek çok araştırmada da yer almış ancak birçoğunda örnekler, daha önce söz ettiğimiz nedenlerle yabancı dizilerden seçilmiştir. Dolayısıyla bu kavramın, yabancı kaynaklı diziler içinde sorgulanması, bize 'yabancı' bir toplumun yapısına dair bilgiler vermiştir. İncelemenin yapıldığı süreç içinde incelenecek yerli dizilerin sayısal çokluğu ve bu dizilerde tespit ettiğimiz bazı ortak özellikler, bize en azından yerli yapımların ideolojik açıdan sorgulama şansını vermektedir. İster yabancı, ister yerli olsun, kültür endüstrisine (*) ait tüm ürünlerin ardında bir ideoloji vardır. Önemli olan bir çok yabancı kaynaklı araştırmada karşılaştığımız bu kavramı, kendi konumuz sınırlarında sorgulamaktır. Çünkü kavrama çeşitli alanlarda yer verilmesiyle elde edilecek verilerin, toplumsal değişime yön verecek söylemleri de etkileyeceği inancındayız. Bu bölümdeki ideolojik sorgulamanın genel çerçevesini; anlatı özellikleriyle gece soapları ve melodramlara uygunluk gösterdiğini iddia ettiğimiz dizilerin, kendisinden önceki dizilerden ve sapma yada farklılık gösterdiği yanları oluşturacaktır.

(128) Derleyen Süleyman İrvan " Medya, Kültür, Siyaset ", Ark Yayınevi, 1997, s.77

(*) Kültür endüstrisi olarak adlandırılan yapı (reklam, film endüstrisi, basın ve Tv) aslında kapitalist sistemce toplumsal rızanın üretimini sağlamada araçtır. Adorno ve Horkheimer'e göre kültür endüstrilerinde memnuniyet hiçbir şey hakkında düşünmeme, çekilen acıyı çekildiği yerde unutma ve 'evet' demek anlamındadır. Bu bir kaçıştır...Halk ne istiyor ? sorusunun yüzsüzlüğü bu bireysellikten kasıtlı olarak mahrum bırakılan halka hitap ettiği gerçeğinde yatar. Kültür endüstrilerinde hiçbirşey değişmez ve uygun olmayan hiçbir şey ortaya çıkmaz. Aktaran, Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan, " İletişim ve Toplum" , Bilgi Yayınevi, 1990, s.217

Dizi filmlerin ideolojik bir üretim biçimi olup olmadığı sorusuna Özkök, ideolojinin hiç bir zaman, ulaştığı birey tarafından olduğu gibi algılanmadığını ileri sürdüğü Althusser'in görüşüyle yanıt getirmeye çalışır:

" ...Böylece ideolojinin dışında geçtiği sanılan şeyler, gerçekte ideolojinin içinde geçerler. Demek oluyor ki, gerçekte ideolojinin içinde geçen olaylar , onun dışında geçermiş gibi gözüküyor. Bunun içindir ki, ideolojinin içinde yer alan kişiler, kendilerini tanım gereği ideolojinin dışında sanırlar: İdeoloji aracılığıyla, ideolojinin ideolojik karakterlerinin fiili yadsınması, ideolojinin etkilerindendir: İdeoloji, hiç bir zaman ben ideolojik'im demez."(129)

Bu anlamda Türkiye'de yapılan dizi filmlerde karakterler ve onların ilişkilerindeki bildik örneklerde gösterdikleri farklı özelliklerin kasıtlı olarak vurgulanmadıkları bir yana , belli bir ideolojiyi yansıttıklarını, ancak izleyenlerin bunları ideolojik birer unsur olarak algılamadıkları fikrini ileri sürebiliriz. O halde bu savı destekleme adına öncelikle dizilerde "farklı" olduğunu söylediğimiz özellikleri örneklerle açıklamaya çalışalım.

Hafta içi, altı televizyon kanalının prime-time kuşağında yayınlanan yerli dizilerin yaklaşık yüzde sekseninde mutlak bir "Mafya" örgütünün varlığını gözlemledik; Ateş Dansı, Sıcak Saatler, Ayşecik, Kara Melek, Deli Divane, Deli Yürek, Baba Evi gibi dizilerin yanısıra Tatlı Kaçıklar gibi komedi dizilerinde de (hicvedilmiş olsa da) mafya mevcut. Yeşilçam melodramlarında tek tük rastlanan mafya örgütleri, sadece batının kötü birer kopyası ya da esas adamın (Büyük bir olasılıkla Cüneyt Arkın'ın) onları dövmesi ya da yok etmesini sağlamak üzere var oluyorlardı. Yani iyi olanın karşısında mutlaka yenilgiye uğraması gereken kötü bir unsur olarak.

(129) Althusser, Louis," İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları", Birikim yay.1978.s76 aktaran Özkök A.g.k.,s.122)

Susurluk olayı" ile Türkiye gündeminde , dolayısıyla yerli dizilerde önemli bir yer tutan mafya, toplumsal, ekonomik ve siyasi kirlenmenin televizyonda diziler aracılığıyla yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Aynen içinde yaşadığımız dönemde olduğu gibi, dizilerde de derinliğine inilemeyen "mafya"ya karşı gösterilecek başkaldırıların akibetini ise henüz bilmiyoruz. Bu süreç ve diziler halen devam ettiğinden, mevcut düzenin ve ideolojinin gerekli kıldığı şu iki şıktan hangisinin kazanacağı şimdilik bir soru işareti olarak kalacaktır:

- " İşte başkaldırının sonu budur; haklı olsalar bile, düzene başkaldıranların başı ezilir; bu düzen değiştirilemez, çünkü yıkılmayacak kadar güçlüdür." (131)
- Ya da, bünyesinde barındırdığı değerlerden yararlanarak temiz ve güçlü bir toplumu , yine kendisi yaratabilir.

Dizi film ideolojilerinden birinin de " topluma uyumla, sosyal yapıya entegre bireyler yaratarak, toplumun işleyişinde ortaya çıkarcak çatlakları engellemek ve yerleşik değerlerin yaygın hale getirilmesiyle toplumun işleyişini kolaylaştırmak (132) olduğu söylenir. Bu görüşe uygunluk gösteren "Etiler", Mahallenin Muhtarları", "Bizimkiler", "İlişkiler" gibi birkaç örnek gösterilebilir. Bu tarz dizilerde aile Abisel'in dediği gibi Türk filmlerine benzer şekilde ele alınır ; "...Aile Türk filmlerinde korunması , yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenir. Gençlerin mutlu yuvalar kurup çocuk sahibi olarak toplumsal işlevlerini yerine getirmeleri özendirilir..." (133)

Ancak özellikle son yıllarda yapılan dizilerde var olduğu ileri sürülen bu ideolojinin tamamıyla tersine çevrildiğini görüyoruz. Dizilerin önemli bir bölümünde, mutlulukların yaşanabileceği tek kurum olan aile, yerini geleneksel kurallara uygun olmayan ilişkilere bırakır.

(131- 132) Parkan,Mutlu ."Dizi Film ve Etkileri", D.E.Ü.,Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 7 1987 ,s. 82

(133) Abisel, Nilgün, " Türk Sineması Üzerine Yazılar " Imge Yayınları,1994 s.,70

Bu değişimden en çok payını alan karakterler ise kadınlardır ; aldatan , hırsları uğruna karşı cinsle kolayca ilişkiye geçebilen, evlerini terkeden, kürtaj olan, baştan çıkaran kadınlar. Bu kadınların yanında, eski Türk filmleri'ndeki sarışın, açık saçık giyinen kötü kadınların 'naif' kaldığını bile söylemek mümkün. Öte yandan bu kadınlar, kendinden önceki dizilerdeki kadınlardan da farklılık gösterirler.

Örneğin, " Bizimkiler", " Perihan Abla", "Kaynanalar" dizilerindeki esas kadınlar, geleneksel değerlerle örülmüş bir dünyada yaşarlar ve birçoğu çalışmaz. Onlar, iş hayatının erkeklere ayrıldığı dünyada evi çekip çeviren, çocuklarla ilgilenen ev kadınlarıdır. Bu dizilerde ortaya çıkan sorunlar, ahlaki kurallara uygun olarak çözümlenir.. Kadının cinselliğine yönelik hiç bir unsur kullanılmaz.

Bu ani değişimin altında Türk kadının toplumsal rolüne ilişkin bir çok soru yatmaktadır;

- Dizilerdeki kadınlar, değişen Türk kadınının yansıması mı,
- Değişime cesaret gösteremeyen Türk kadınının bilinç altı mı,
- Yoksa bilinçlenmesi ya da değişmesi istenen Türk kadınına yine kadınlar tarafından birer gönderme mi?

Bu soruların yanıtlarını, onları yaratan ve üretenlerden, yani senarist ve yönetmenlerden almaya çalışacağız. Ancak bizde uyanan kanaat odur ki, dizilerdeki kadın karakterlerin gösterdiği değişikliğin altında yatan, yukarıda sorduğumuz üç soruya verilecek ortak "evet" yanıtıdır. Yani dizilerdeki kadınlar, bir yandan değişim gösteren Türk kadınını yansıtırken, bir kısmı onun bilinç altında yatan ve henüz cesaret edemediklerini (ya da henüz açık açık ifade edemediklerini) yapan kadınlardır. Bunun dışında kadının değişmesini cesaretlendirmek üzere kasıtlı yapımlar olduğunu görüyoruz. Bunlardan en göze çarpanı, konularını her türden ve sınıftan kadın üzerine kuran "Şehnaz Tango"dur. Zaten sahip olduğu bu ve başka özelliklerin nedeniyle ilerki bölümlerde bu diziye daha kapsamlı yer ayıracağız.

Aslında kadını , içinde ezildiği ve özgür olmadığı geleneksel kurallarla sıkı sıkaya örülmüş kafese benzer dünyasından kurtarma çabası olarak özetleyebileceğimiz 'feminizm' bir ideoloji olarak batıda eskilere dayanır. Hatta üzerinde yapılan akademik çalışmalarla birlikte kuramsal bir çerçeveye oturtulan kavram, edebiyat, sinema müzik gibi alanlarda etkili olmaya başlamıştır. Bu kavrama Şehnaz Tango'yu inceleyeceğimiz bölümde daha kapsamlı olarak yer vereceğiz. Ancak bu noktada yerli dizilerde gözlemlediğimiz , şimdilik feminist diyemeyeceğimiz ama kadına dair sorunların (kadından yana) irdelendiği bilinçli çabalardan söz etmek istiyoruz

Türkiye'de kadının cinsel özgürlüğü gibi oldukça nazik konulardaki keskin başkaldırıları karşısında, toplum, duymamazlıktan ve görmemezlikten gelme gibi bir tavır takınacağı gibi tam tersi bir tepki de verebilir. Buradan hareketle bazı yapımcıların "feminist" söylemleri çok açık ifade etmeden ve başkaldırıları mutlak haklı nedenlere dayandırarak kadının değişimine yönelik kullandığını görüyoruz.Örneğin "Baba Evi"ndeki aile bildiğimiz muhafazakar, ataerkil bir yapıdadır. Ancak anne, eşinin kendisini aldattığını öğrenince (eşinin kendisine dönmesini sabırla bekleyip aile bütünlüğünü koruması gerekirken) evi terkeder.

Üstelik Türkiye'de bir çok kadının yaptığı gibi evlenince bıraktığı eski işine geri dönerek kendine ait bir yaşam kurar. Yine aynı şekilde evin genç kızıda annesinin yaptığı gibi evi terkeder. kendi ayakları üstünde durma savaşı verir. Diğer bir aile dizisi olan " Süper Baba"da da evin kızı , evden ayrılarak arkadaşlarıyla kendine ait bir düzen kurmaya çalışır. Türkiye'de genç kızların sadece evlilik yoluyla evlerinden ayrılma geleneğini hatırlarsak, dizilerdeki başkaldırının aslında esaslı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak büyük tepkiler alma endişesiyle, bu türden başkaldırıların insana felaket getirebileceği gibi sonuçlara bağlanırken , başkaldırı nedenleri de - büyük ideallere sahip olmak, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışmak ve en önemlisi bunu yaparken namusuyla yaşamaktan ödün vermemek gibi - çeşitli haklı nedenlere dayandırılarak yumuşatılmıştır. Örneğin Baba Evi'nde Bilge'nin evden ayrılışı

konusunda olduğu gibi fazla ileri gidildiği düşünölerek “ tamam özgürlük iyidir ama sakın asi olmayın, asi ve özgür olursanız hapse girersiniz” dercesine, evi terk eden Bilge uyuşturucu mafyasının göbeğine düşürölerek hapse atılır (Belki de o yaştta kızı olan bir çok aileninde böylelikle yüreğine su serpilir) Bu tür haklı sayılabilecek nedenlerin yanısıra, izleyicinin Yeşilçam’dan alışkın olduğu geleneksel otorize merkezi olan ‘baba’ rolü üzerinde durulmuştur. “Münir Özkul’un temsil ettiği koruyucu, kollayıcı, sahip çıkan, çocuklarının üzerine titreyen geleneksel ailenin merkezi baba rolü, bugün benzer şekilde söz konusu dizilerde görölmektedir. Aile üyeleri ne kadar yetişkin olsalarda baba için onlar çevreden gelecek tehlikelere karşı korunmalıdırlar. Baba şefkatli ve sevecen olmalı ama gerektiğinde otoritesini sağlayacak kadar da sert olmalıdır.” (134)

Televizyon için çektiği dizi filmlerle ilgili pek çok ödöl alan Halit Refiğ , kendisiyle . yapılan bir röportajda yerli diziler ile ilgili bir soruya o yıllardaki yapımlardan yola çıkarak ;

“ Daha önce belirttiğim gibi, media, esas itibarıyla ulusal kültür’e karşı. O, çok sık ifade ettikleri gibi ‘küreselleşmekten’ yana. Peki küreselleşmenin yolu ne? Onu da daha önce söyledik: ‘ Pax Americana’. Ulusallık ile Pax Americana bir arada yürümez. Hele Ulusalcılık, mazallah. Çağdaşlaşmanın önündeki en büyük engel. Ama işin içinde bir de izleyici meselesi var. Müslüman sofrasına sadece domuz ve salyangoz eti koyarsan, bütün uysal görünümüne rağmen isyan edeceği tutabilir. Nitekim bu tapkinin belirtilerini sosyal ve siyasi hayatımızda İslami hareketlerin gittikçe güç kazanmasında görmek mümkündür. O zaman bu tepkiyi yumuşatmak, seyirciyi bütünüyle medyaya karşı getirmemek gerekir.” (135)

sözleriyle yanıt getirmiş ve medya’nın yerli yapımları bu tür tepkilere karşı bir emniyet sübabı olarak kullandığını ileri sürmüştür. Bu gün ise aynı şey daha önce sözünü ettiğimiz radikal çıkışların çeşitli şekillerde yumuşatılması ve “ Bizimkiler”, “Etiler”, “Şaşıfelek Çıkmazı”, “Mahallenin Muhtarları” gibi “ Popüler Aile dizileri “ ile yaptığını söyleyebiliriz.

(134) Acar, Serkan, A..g.k.,s.,62

(135) Refiğ, Halit “ Türk Sineması tükendi, ya televizyon “, Dergah Edebiyat ve Sanat Kültür Dergisi, sayı 71, Ocak 1996, s.12

İdeolojik oların Althusser'in deyimiyle hiç bir zaman " ben ideolojik'im" demeyeceğinden ve onu algılayanında onu bu şekilde yorumlamayacağından söz etmiştik. ; tıpkı Türkiye'de şarkıcıların bir çoğunun dizi film starları olması gibi. Tamamıyla kazanç üzerine kurulan ilişkilerle gerçekleştirilen dizilerdeki ideoloji, kapitalizmin amentüsü 'para' dan başka bir şey değildir.

Popüler olması istenen kişi, önce (onların deyimiyle promosyon çalışmaları) magazin basını ve talk show'larla tanıtılır. Popülaritesinden emin olduktan sonra bir dizi film çekilir. Böylece üzerinden milyarlarca lira kazanılacak ve bir çok kişiyi besleyecek bir sektör yaratıldı. Şimdilerde, daha çok kazanma hırsı ve acaba ben de bu kervana katılabilmiyim umudu, şimdidek bir kaç kişiyle sınırlı olan müzik ve yerli dizi piyasasındaki boşluğu doldurdu, hatta taşırdı bile. Aynı enflasyonist tutumun bir zamanlar (1960-1970) Türk sinemasında yaşandığını belirten Scognamillo'nun yorumları, bu güne de ışık tutması açısından oldukça önemli;

" Furya, kuşkusuz bir sömürüdür. Furya, seyirciye hem aradığını - en azından o an aradığını, o an benimsemek istediğini, ihtiyaç duyduğunu - veriyor, hem de bir noktadan sonra empoze ediyor. Başta benimsenen, sonradan ise empoze edilen herşey olabilir ve oluyor; gözyaşları, hareket, kahkaha, heyecan, duygu , şarkı, inanç , ya da cinsellik. Nedir ki, tüm bu sunulanlar, satürasyon noktasına varınca kendi kendilerini yok ediyorlar. (136)

Bu anlamda Yeşilçam sinemasının beyazperdede bıraktığını televizyon ekranlarından yeniden sürdürdüğüne dair savımızı bir kez daha ıspatlamış oluyoruz. Sadece içerik açısından değil,enflasyonist tavrıyla da televizyon dizilerinin, Türk Sineması'nın 60'lardan 70'lere kadar süren dönemini tekrarladığını görüyoruz.

(136) Scognamillo, Giovanni, " Türk Sinema Tarihi", Metis Yay., Ekim 1990, s.13

Burada değişen tek şey; ticari kaygının daha fazla kazanma hırsıyla örüşerek farklı sektörlerle (reklam filmleri, kasetler, magazin dergileri vs.) işbirliğine gitmesidir. Bu da kapitalist ideolojinin pek çok faktörle birlikte zaman içinde beslenerek geliştiğinin göstergesidir. Bu gelişim aslında " Türkiye’de özellikle 1980’ler, 90’lar döneminden itibaren kapitalist egemen ideolojinin genişleyen yeniden üretimidir. " (137)

Bu gelişmeyi özel televizyon kanallarının hızlandırdığına inanan Halit Refiğ, televizyonda " özelleşme " ile birlikte onun ideolojisinde kabul ettirilmeye çalışıldığını ileri sürer ;

" Turgut Özal ‘ın öncülüğüyle Türkiye’de özel televizyon yayıncılığı başladı. İlk özel televizyon kuruluşunun Özal’ın oğlu ile bir bankacı ve işadamı oğlunun ortaklığında ortaya çıkması son derece anlamlıdır. Amerika’dan alınan deyimle "media" denen özel yayın kuruluşları, Türkiye’de Amerika usulü bir tüketim ekonomisinin borazanlığını yaparken, ideolojik olarak her türlü sosyal sorumluluktan kaçmayı teşvik eden; vatan, millet, devlet gibi bütün ortak değerlere, bireysel özgürlükler bahanesiyle karşı çıkan, ülke savunması ve devletin güvenliğini azınlık hakları bahanesiyle hiçe sayan görüşleri kamu oyuna kabul ettirmeye çalışmaktalar." (138)

Ahmet Oktay da - özellikle dizi enflasyonun yaşandığı bu dönemi kastederek- Refiğ’e katılır;

"...Bu tek yönlü televizyonculuğun yaydığı ideoloji ise tamamen Özal döneminin Türkiye’ye empoze ettiği hedonist söylemdir....Somut koşulları tam tersine bir söylemin yerleşmesi gerektiriyor olsa da, Türkiye’de bugün bir çok kişi hayatından memnun görünüyor. Eğlenmeyi tercih ediyor ve işin acıklı yanı, eğlenceye inanıyor. Ve özel televizyonda seyrettiğimiz diziler- yerli yapımların söz ediyorum dışarıdakiler zaten ayrı bir facia- tam bir saçmalamadır...Bunun tahribatı tabii, ekonomik düzeydeki kadar geniştir." (139)

(137) **Resmî İdeoloji; Bir Heyûla** , Birikim, Ocak- Şubat 1998, s.,14

(138) Refiğ, A.g.k.,s.13

(139) Oktay, Ahmet " **Televizyon, İktidar, Bellek**", Yörükhan Ünal, "Sinemasal" Temmuz/Ağustos 98, s.11

Aynı şekilde Plansız, programsız ve bazen kanunların delinmesi pahasına Türkiye’de kurulan özel televizyonların yarar kadar zarar getirdiğine inanan Dorsay : “ ...Tv üzerindeki devlet tekeli herhangi bir yasal değişiklik gerçekleştirmeksizin yasaların üzerinden atlayarak veya etrafından dolanarak kırılmıştır. Gazete ve dergi gruplarına sahip kişiler aynı zamanda televizyon kanalı da edinerek tekelleştiler ve gündem belirleme ve yönlendirme, depolitize etme, egemen söylemi yayma ve gerektiğinde savunma gibi konularda TRT’nin bile çok önünde bir yayıncılığa başladılar.” Demiştir. (140)

Sonuçta , toplumsal değişim adına bazı ipuçları yakalasak da, dizi film üretimi ile ilgili saptamalarımızın merkezini, asıl ideolojik olanın bu türden üretimlerin ardında yatan mekanizmanın bizzat kendisi olduğu fikri oluşturmaktadır. Bu anlamda Halit Refiğ’e tamamıyla katılarak, bizde üretilmeye başlanan televizyon dizilerinin ardındaki ideolojinin tamamıyla Amerikan televizyonculuğunun temel ilkesi “pragmatizme” ile aynı olduğunu iddia edebiliriz. “ Bu ilke, televizyon iletişiminin toplumsal-kültürel boyutunu kazanç, başarı gibi somut, ölçülebilen değerlerle denkleştirir.

Başarıya ulaşan, yani geniş izlerkitle tarafından tüketilen programlar; televizyon endüstrisinin kabul edebileceği miktarda izleyici tarafından paylaşılan türsel saymacalar, toplumsal kültürel uzantıları bakımından doğru ve iyidir.(141)

Mutlu, şebeke televizyonculuğunun pragmatik yapısında iki kavramın önemini vurgular. Bunlardan ilki “prime-time”(anayayın kuşağı) ;,diğeri ise araştırma değerlendirme etkinliklerini dile getiren ratings’dır. Bilindiği gibi prime-time kuşağı, reklam verenin tercihi nedeniyle özel televizyon kanalları için çok önemlidir ve bu kuşakta en popüler programlar yayınlanır.

(140) Dorsay, Atilla, “ 12 Eylül Yılları ve Sinemamız”, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1995, s.16

(141) Mutlu, A.g.k.,s. 63

Mutlu'nun tamamıyla Amerikan televizyonculuğu sistemini açıklamak üzere yazdıklarını birebir aldığımızda " Türkiye'de son bir kaç yılda yerli diziler neden bu kadar popüler oldu ?" sorumuzun yanıtı da beraberinde gelecektir.

" Yeni bir türün prime-time kuşağında denenmesi ve başarılı olması hemen o türün saymacalarıyla yeni yeni programların üretilmesine neden olur. Yerleşik ve uzun süre başarılı olan bir tür, popülerliğini yitirirse, hemen bir yana itilip unutulur."(142) Bir süre önce Türk televizyonlarında önceleri popüler olan ve sonra bir kenara itilen ve yeniden popüler olmaya başlayan yarışmalar, yeni yerini izleyicinin ilgisini çektiği keşfedilen "yerli diziler" gibi. Böylesine bir benzeşim nedeniyle Türkiye'de dizi film anlamında ,bir zamanlar ahlaki değerlerimize aykırı olması nedeniyle elıştırılan yabancı diziler yerine onların üretim mekanizmalarının bir parçası olan yenilik arayışlarından çok "yineleme, kopyalama, taklit" ile karakterize olmuş prime- time programcılığı anlayışını ithal ettiğini söyleyebiliriz .Bu da yıllarca dizi film ideolojisi adı altında "yabancı diziler etik değerlerimizi yok ediyor" feryatlarından çok daha önemlidir.

Televizyonculuğun pragmatik yapısına geri döndüğümüzde ise bu yapıyı oluşturan ikinci unsurun araştırma, değerlendirme etkinlikleri olduğunu söylemiştik. Bu etkinlikler Türkiye'de Amerika'daki Neilsen araştırma şirketinin benzeri olan AGB tarafından yapılıyor. ATCW reklam ajansı yönetim kurulu üyelerinden Kerim Han Milar yaptığımız görüşmede AGB sonuçlarını hem reklam ajanslarının hem de tv şirketlerinin kullandığı ve bu sonuçların başka bir kurum olmadığı için doğru kabul edildiğini söylüyor. Sonuçlarının bir anlamda mevcut program kalitesini doğrudan etkilemesi nedeniyle önemli bir sorumluluğa sahip olan bu kurumun ise, yine üyelerinin reklamveren, reklam ajansları ve medya kuruluşlarındaki kişilerden oluşan B.İ.A.K adlı bir kuruluş tarafından denetlendiğini sözlerine ekliyor Milar.

(142) Mutlu, A.g.k.,s 65

Bu sektörde görüştüğümüz pek çok kişi AGB sonuçlarını kabul ettiklerini ama güvenilir bulmadıklarını, buna neden olarak da AGB'nin araştırma yöntemi konusunda hatalı olabileceğini belirtmişlerdi. Konuyu aydınlatabilmek için AGB nin izlediği araştırma yöntemini özetlemekte yarar görüyoruz.

AGB reklamveren ve televizyon kanallarının karşılıklı ihtiyaçlarından doğan televizyon izleme ölçümlerini araştırmak üzere , aile reisi ve üyelerinin çalışma biçim ve konumu, öğrenim düzeyleri, ev sahipliği ve yaşanılan mekanın toplumsal değeri, sahip olunan eşya ve araçlar (ropor basın okurluk) gibi dört temel değişkenden yola çıkarak Sosyo Ekonomik Statü İndeksi belirler . Bu endeks:

Üst sosyo-ekonomik tabaka	(A)
Orta üstü sosyo-ekonomik tabaka	(B)
Orta sosyo- ekonomik tabaka	(C1)
Orta alt sosyo-ekonomik tabaka	(C2)
Alt sosyo-ekonomik tabaka	(D) (143)

şeklinde belirlenmiş ve bu tabakaya ait ailelerin yaşadığı eve people meter (*) aleti yerleştirir. Şirket merkezindeki bilgisayarda her panel bireyinin demografik bilgileri mevcuttur. Örneğin 35 numaralı evde 2 numaralı düğme sahibi evhanımı 35 yaşında , üniversite mezunu, çalışmıyor vs gibi bilgiler bilgisayara yüklenmiştir. Böylece dakika dakika değişik kanalları izleyen kişi sayısı ve bu kişilerin demografik özellikleri tespit edilebilmektedir. Yöntemin geçerliği konusunda hemfikir görünen sektördeki kişiler, people meter'in C ve D kategorilerinde ağırlıklı olarak kullanıldığını bunun da yoz beğeniyi körüklediği inancını taşıyorlar. Aynı inancı paylaşan Kerim Han Milar, konuyu reklam ajansı ve reklamveren açısından şöyle değerlendiriyor:

(143) "Türkiye Basın Okurluk Araştırması", Piar Gallup,2.Rapor

" Özel sektörün mantığı 'ne isteniyorsa ver'e göre işlediği için reklamverene fazla şans tanınmıyor ve o da malını satabilmek için rating'i fazla olanı seçiyor. Ancak TRT diye bir kurum var ve reklamı hiç önemsemiyor. İsterse reklam alabilir ve daha çok izlenebilir ama TRT bu gün bütün özel kanallardan daha üstün teknik olanaklara sahipken ve daha önemlisi Türkiye'nin her yerinden izlenebiliyorken bu avantajlarını kullanmıyor ya da kullanılmıyor. Özel sektörde ise durum farklı, her konuda devletin ilerisinde gidiyor ve onu ancak kurallar geride tutabilir." Diyerek bir anlamda yoz beğeniye körükleyen düzenin dizginlenmesinde yaptırımın mutlak olduğunu ileri sürüyor.(144)

Bu açıklamalardan da anlaşıldığı gibi prime-time anlayışının aynen benimsendiği gibi ratings'in de Türk televizyon kanalları tarafından rakam fetişizmine dönüştüğünü görmekteyiz. Kuşkusuz,"ideolojik" olanı, "ekonomik" olandan ayırmak pek mümkün değildir. Bu bağlamda ,"kar amacıyla kültür hizmeti sunma" esasına göre kurulduğu ileri sürülen televizyon kanallarının özellikle 50'lerde başlayan , 80'lerde kazandığı hızı 90'lara taşıyan ekonomik ve ideolojik saldırılara yenik düştüğünü söyleyebiliriz.

"... Bu saldırılar, beraberinde emperyalist ideoloji ve yeni sahte imajlar yarattı. Bunların en başında özelleştirmenin ve deregülasyonun (=yasal kamu kontrolüne son vermenin) demokrasi, fırsat eşitliği ve serbest pazarda ' halka isteğinin verilmesi ' gibi çeşitli kılıflar içinde sunulması gelir. " (145)

Sonuç olarak kültürel normlarımıza, ahlaki değerlerimize uygun olmadığı söylenen dizilerin, yerli versiyonları ekranlarımızı dolduruyorken yıllarca Türkiye'yi etkisi altına alan kapitalist üretim biçimlerinin(**) Türkiye'de 2000'li yıllara geldiğimiz şu dönemdeki görünümünü sorgulamak artık kaçınılmazdır.

(144) Kerim Ham Millar ile İstanbul'da yapılan görüşmeden, Mayıs 1998

(145) Erdoğan, İrfan " 1990'larda Bilinç Yönetimi; İdeolojilerin ve Soğuk Savaş'ın Sonu, Karşılıklı Bağımlılık, Globalizm, Özelleştirme, Sürdürülebilir Kalkınma, Post-Endüstriyalist, Post-Sömürgeci, Post-Emperyalist Dönem ?" ,Teori, Sayı 80, 1996, s.15-38

(*) AGB peoplemeter'ları üç adet elektronik cihazdan oluşmaktadır: 1) Frekans Dedektörü: televizyon setinin içine monte edilen kibrit kutusu büyüklüğünde bir cihazdır. Görevi Tv açıldığında hangi kanalın izlendiğini tespit ederek bu bilgileri Meter cihazına göndermektir. 2) Kumanda Cihazı; cihazın üzerinde sekiz adet düğme vardır ve bunlardan her biri farklı aile bireyine aittir.Aile bireylerinden beklenen, televizyon izlemeye başladıkları ya da izlemekten vazgeçtikleri anda kendilerine ait düğmeye basmalarıdır 3) Televizyonun üzerine konulan Meter cihazının üzerinde küçük bir ekran vardır. Tv açıldığında bu ekranda 'kimler seyrediyor' sorusu ile yanıp sönen sekiz adet rakam görünmektedir Bu uyarının ardından Tv izleyen bireyler kendilerine ait düğmeye bastıkları zaman Meter'in üzerinde o bireylere ait numaralar yanmaya başlar.

Dünya kapitalizmi ile 1980'den günümüze bütünleşme yönünde tercih kullanan Türkiye kapitalizmi" (146) 90'ların sonunda çeşitli üretim biçimlerinde 'milli' kimliğe bürünmüş görünüyor. Önceleri Mc Donalds, Big Burger geldi ardından Tatlıses lahmacun ve fast Türk yemekleri sunan zincirler. Önceleri gençler neredeyse sadece yabancı müzikle eğlenebiliyordu. Artık sayısı hızla artan genç Türkücüleri, Türkü söyleyen grupları dinliyor ,onların kliplerini izliyor ve dans ediyor. Prestij markalı blue jeanlar bir dönem rakipsizken , " Artık bu Türkler de çok oldu ! " dedirten reklamlarla gençlik " Mavi " gibi Türk markalarına yönelir oldu. Televizyonlarda uzunca bir süre yabancı dizi ve filmler hakimken şimdilerde 'yerli diziler' için saat beklenir oldu. En son yapılan seçimlerde ise MHP, herkesi şaşırtarak 99/Nisan seçimlerinde yıllar sonra seçimlerden ikinci parti olarak çıktı. Bütün bunların sonucunda üretim ve tüketim biçimlerinin değişmediğini ancak tüketilenin biçim değiştirdiğini bunun Türkiye açısından sonuçlarını ise zamanın göstereceğini söyleyebiliriz.

(**) Sadece televizyon yapımlarında değil hemen her türlü kültür üretiminde Amerikan etkisini göstermesi açısından verilen bu örnek, üretilenlerin biçim olarak değişmeye başladığını ancak üretim biçiminin aynı olduğunu gösterme açısından oldukça önemlidir." 19 yaşında bir gencin yatak odasının kapısında Bruce Willis'in resmi asılı. İçerde duvarlar posterlerle donatılmış; Metallica, Guns & Roses, Steve Wai. Boğazında taktığı kolyede 'Testament'yazılı...11 yaşındaki kızın kapısında şu etiketler var; Partich Swayze, Tom Cruse. New Kids On The Block... Anglosakson kültür ürünlerini sergileyen bu 19 yaşındaki genç ve 11 yaşındaki kız ende yaşıyor New Yorkta mı? San Fransisko'da mı? Londra'da mı ? Bunlardan hiçbirisi değil. Türkçenin egemen olduğu Ankara'da. Ne etiketlerde, ne de posterlerde bir Türk atristi , sanatkarı ve ya kültür ürününe yer verilmiş.Bu mücadele alanında egemenliği özellikle Amerikan ürünlerinin ele geçirmiş olduğunun bir göstergesidir. " Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan "Popüler Kültür ve İletişim", Ümit Yayıncılık, Ankara 1994, s.37

(146)Sönmez, Mustafa , " Türkiye'de Kapitalizmin Mali Krizi ve Önlemler", Birikim, Sayı 59, Mart 1994,s.35"

ÜÇÜNÇÜ BÖLÜM

III- ÇOKPERSPEKTİFLİ ELEŞTİREL KURAMSAL AÇIDAN BİR DİZİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ; ŞEHNAZ TANGO

Araştırmanın bu son bölümünü “Şehnaz Tango” adlı dizinin, daha önce yer verdiğimiz kuramsal bakış açısına göre incelenmesine ayırdık. Buna göre, söz konusu dizinin metin yapısı, üretim süreci gibi farklı boyutlarını çeşitli perspektiflerden ele almaya çalışacağız. Çokperspektifli bu yaklaşımın ilk kez bir çözümlemede kullanılacak olması, bazı eksiklikleri de beraberinde getireceği endişesine rağmen, zaman içinde bu eksikliklerin giderileceği ve kuramın çeşitli eleştirilerle birlikte olgunluk kazanacağı inancı , bu çalışmayı cesaretlendiren önemli etken oldu. Bununla birlikte bu çalışma da ,dizi filmler üzerinde yapılan pek çok araştırma ile benzer sorunları paylaşmaktadır. Bunlardan ilki, bazen yıllarca süren uzun soluklu dizilerin yüzleri bulan bölümlerinden hangisinin esas alınacağı, diğer bir deyişle nereden başlanacağıdır. Diğer i ise çözümlemenin yapıldığı süreç içerisinde dizinin çeşitli nedenlerle yayından kaldırılması ya da önemli karakterlerinin diziden ayrılması gibi değişikliklerdir. Diziyi çözümlemeye başladığımızda dizinin yayında olmayışı ve yaklaşık dört yıl sürmesiyle dizinin yüzden fazla bölümünün bulunması karşılaştığımız en önemli sorunlardan biri oldu. Bu çözümlemede elimizde anlatısal olarak bütünün yerine koyabileceğimiz görsel metinler , (dizinin 55, 61, 69 ve 71. bölümlerinin video kasete kayıtları) ile birlikte daha önceden tv’den izlediğim bütün bölümlere dair genel bilgiler esas alındı. Kaldı ki benzer sorunları gördüğümüz çalışmalarda da spesifik bir belirleyicilikten kaçınıldığını gözlemledik. (*) Çözümlemeyi Fiske’in tv dizilerinin çözümlemekte kullandığı ve bizim kuramsal bölümde yer verdiğimiz televizyona ait kodlara göre gerçekleştirmeye çalışacağız.

Hergün ekranlarımızı dolduran pek çok dizi arasında özellikle “Şehnaz Tango” adlı diziyi seçmemizin nedenleri var elbet. Öncelikle bu dizinin özel tv kanallarını yerli dizi göstermeye teşvik eden ve bu furyayı başlatmasıyla ve kendi türünde sahip olduğu ideolojik söylemiyle bir “ilk” olması öncelikli nedenlerden sayılabilir. Ardından dört yıl kadar sürmesi, henüz bir sonuca varmadan dizinin yayından kaldırılıvermesi ve bunun üzerine yapılan spekülasyonlar, birçok dizi bittiği halde kimsenin umrunda olmazken Şehnaz Tango yayından kaldırıldıktan çok sonra devam eden basın bültenleri, izleyici tepkileri vs. (Bkz. Ekler)

(*) Örneğin Christine Geraghty’nin İngiliz dizilerinden East Enders, Coronation Street, Amerikan Dizilerinden Dallas ve Hanedan gibi dizilerin anlatı özelliklerine yer verdiği **“Women & Soap Opera”** adlı çalışmasında belirli bölümlerden yola çıkmaz ve dizinin herhangi bir bölümünden örnekler verir. “...kitabı yazarken Pamela Dallas’tan ayrıldı ve Fallon bir uzay gemisi ile Hanedan’a geri döndü; Angie ile Den East Enders’den ayrıldılar, Coronation Street’deki fabrika yıkıldı; Crossroads yayından kaldırıldı.” diyerek dizi film çözümleme konusundaki zorlukları dile getirir. Bu çalışmada yönteminden faydalandığımız John Fiske ise , **“Tv Culture”** adlı kitabında ülkemizde de gösterilen **“Hart to Hart”** adlı dizinin çözümlemesini herhangi bölümüne ait iki sahneden yola çıkarak yapmıştır. Aynı şekilde Ertuğrul Özkök , Zengin ve Yoksul, Karallar ve Kaptanlar, Mutsuzlar adlı Amerikan dizilerin incelemelerine yer verdiği kitabında (bkz. **“Sanat İletişim ve İktidar”** Dizi Film Üzerine Notlar, Tan Düşünce Dizisi, Ankara, Mart 1982) karşılaştığı sorunları şöyle dile getirir; “...Aslında bakarsanız dizi filmi incelemek korkutuyor beni. Dizi film konusunda bir incelemeyi bekleyen tehlikeler var...bu filmi hangi açıdan almalı, nasıl çözümlemeli deyince orada işler karışıyor. Elinizdeki yazılı bir yapıt değil ki istediğiniz zaman geri dönüp yeniden bakasınız. 2-3 bin metrelik film, binlerce plan ve uçup giden konuşmalar.”

A- ŞEHNAZ TANGO'NUN METİNSEL ÇÖZÜMLEMESİ

1- Dizinin 'Gerçeklik' Kavramıyla İlişkisi

“ Şehnaz Tango” nun gerek konusu, gerekse karakterlerinin gerçeğe ne kadar yakın olup olmadığı, onun doğallığı ve inandırıcılığıyla ilgilidir. Daha çok İngiliz pembe dizilerinin bir ölçütü ve onlara popülerlik kazandırma nedeni olan ve dizi filmlerin metinsel çözümlemelerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu sorunlu terim , Barthes'ın da dediği gibi anlatısaldır ve büyük ölçüde neden-sonuç ilişkilerine uygunluk sağlayan fantazilerdir. Yoksa tamamıyla kurmaca bir dünyada gerçeğin bizzat kendisine bile yer verilmesi eğer neden-sonuç ilişkisi yeterince kurulamıyorsa, izleyici girdiği düş dünyasından irkilerek uyanacaktır. Bunun en somut örneği, Sıcak Saatler adlı dizinin daha gerçekçi (!) olma kaygısıyla gerçek haber bülteni dekoru ile spikeri (Ali Kırca) kullanması ve bunun sonucu yakalamak istenilen ilizyonun yitirilmesidir. Oysa böyle bir kurmaca dünyada gerçeklik duygusu oyuncunun gerçek hayattan biriymiş gibi davranabilmesi (rol yapabilmesi) ile yakalanabilir yoksa gerçekten var olan kişilerle değil. Fiske'in dediği gibi gerçeklik bir kişiyi yansıtmayı savunur. Metin, bizlere sunulan karakterlerin doğru ve uygun düzdeğişmece işaretlerini verir; biz izleyiciler de kendi yaşamımıza dair deneyim ve algılarımızdan yola çıkarak dizilerde sunulanların, gerçek hayattakilere uygun olup olmadığını değerlendiririz;; Bu değerlendirmeyi yaparken içinde bulunduğumuz toplum tarafından uzlaşımsal olarak kabul edilen kodları kullanırız; bunlar daha çok dış görünüşe ve davranışlara ait kodlardır. Daha önceki bölümlerde yönetmenlerin “klişe”lerden kaçınarak oyuncu seçimini bu kodlara göre yapması gerektiğini söylemiştik. Bu anlamda Şehnaz Tango'nun oyuncu seçimi , hem senaryoya uygun oyuncuların tiyatrocı olması , hem de riskli sayılabilecek bir girişimle yıllardır komedi sanatçısı olarak bilinen Perran Kutman'ı çok farklı bir kadın imajıyla izleyici karşısına çıkarması nedeniyle başarılı olmuştur. Gerçek yaşamda Kutman'ın oyuncu kişiliğine yönelik bu değişim kolaylıkla kabul görürken , dizi içinde oynadığı karakterin rol gereği köktenci bir şekilde

değişmesinin hem izleyici hem de sektör (tv şirketi) tarafından kabul edilmemesi oldukça ilginçtir. Hill bu durumu şöyle açıklar, " ...pek çok sanat dalında olduğu gibi gerçekçilik de geleneklere bağlıdır. Bu gelenekler "gerçekçi" olarak kabul edilme statüsünü elde etmeyi başarmışlardır. Gerçekçilikten yararlanılmasını, değişiklik karşısında bu kadar duyarlı kalanda gerçekçiliğin bu gelenekçiliğidir. Çünkü gelenekler değişirken gerçekçiliği oluşturmaya yarayan görüşlerimizde değişir." (147)

O halde incelememize başta Perran Kutmanın canlandığı 'Şehnaz' ve onun çevresindeki karakterleri gerçeklik kodlarından yola çıkarak çözümlemeye başlayalım.

Şehnaz: Aslında bu karakteri Alpay'dan önce ve sonra olmak üzere ikiye ayırmak gerekir. Dizinin son bölümlerine doğru dış görünüşünden dünya görüşüne kadar farklılaşan ve bir anlamda evrim geçiren bu kadın Alpayla tanışmadan önce tanımlanırsa; balıketi vücudu, fazla albenisi olmayan ama bakımlı , şık ve muhafazakar giyim tarzıyla tipik bir orta sınıf Türk kadını. O yine pek çok Türk kadını gibi, yaşamı boyunca kendisinden çok çocuklarını, kocasını düşünen, onların mutluluğu için kendi mutluluğunu sürekli erteleyen ve etrafı mutlu oldukça mutlu olduğunu sanan, kadınlığını görev gibi yerine getirip annelik tarafını ön plana çıkaran bir kadın. Aşk'tan tutkuyu değil , sadakati ve dostluğu anlıyor. O baştan çıkarıcı olmaktan çok espirili konuşmaları ve sempatikliğiyle binlerce Türk kadının rahatça özdeşleşebileceği bir karakter .

Alpay ile tanıştıktan sonra ise; dış görünüşü , farklı giyim tarzıyla farklı bir karakter artık Şehnaz. Diz boyu kumaş etekler, pastel bluzlar, inci kolye ve küpeyle tamamlanan klasik şıklık, yerini bol etekler, gümüş takılara bırakır. O kendisine uygun olandan çok yakışanı tercih etmeye başlar.

(147) Hill, John, " **Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-63**", London, 1988, s.57

O dostluğun ve sadakatin ötesinde, aşkı yaşayan ve bunu yaparken toplumun kendine uygun bulduğu ağırbaşlı dul kadın kalıplarını kıran bir kadındır artık. Bir çok kadının özdeşleşmekten korktuğu (ama için için istediği) bir karakter olmuştur Şehnaz..

Hamiyet : Hayatı boyunca ev kadını olmuş, kocasının parasıyla yaşamını sürdüren, mutlu gibi görünen ama birşeylerin eksikliğini duyan bir kadındır. Hayalleri, kendisini geliştirmesi kocası tarafından bastırılan, engellenen ve küçümsenen Hamiyet, belki çocuğu belkide vazgeçmek istemediği lüks yaşantısı nedeniyle , hayattaki amacını kendisini kocasına beğendirmek olarak belirleyen kadınlardandır. Ekonomik durumuna uygun olarak bakımlı ve şıktır. Pahalı mücevherler kullanır.

Billur: Sevgisiz büyümüş, sevgiye , dostluğa, arkadaşlığa muhtaç, aslında karıncayı bile incitmekten çekinen ama yaşam koşullarının bencilileştirdiği ve bu yüzden de en çok kendi cinsine ve de kendine zarar veren bir kadındır. O bazen kötülük yaparak , bazen ilişkilerini kullanarak erkeklerin dünyasında var olmaya , ayakları üzerinde durmaya çalışan bir karakterdir.

Adalet. Şehnaz'ın en yakın dostu olan Adalet, küçük dünyasında mutluluk oyunu oynayarak yaşayan , kimi zaman başkalarının düşünceleri ile kendi doğruları arasında gidip gelen bir kadın.

Sibel. Nurşen'in kayınvalidesi Sibel, hayatı boyunca kocaya bağımlı olarak yaşayan, onun desteği çekildiğinde tek başına ayakta duramayacak kadar zayıf, daha çok hazır kurulu yaşamları tercih eden ve çoğu kez bu yaşamların getirisi olan mutsuzluğu kader deyip sineye çeken kendine güvensiz bir kadın.

Rana ; Cumhuriyetle yaşıt, onun önemini kavramış, gelecekte umutlu, saygı ve sevgiyi kendisine felsefe edinmiş, görmüş geçirmiş, deneyimlerini yaşama aktarabilen bir hanımefendi

Gülşen; Şehnaz'ın büyük kızı annesini kendine örnek alıp, kendisini kullandırtmasını küçük yaşta öğrenen ve başkaları için yaşayan, aşk acısı yaşayarak olgunlaşan bir tıp öğrencisi.

Nurşen; Şehnaz'ın küçük kızı , hayatı toz pembe sanan, büyüdükçe sorumlulukların ne demek olduğunu kavrayıp bocalayan, kendini ve yeni tanıştığı evlilik kurumunu tanımaya çalışan bir konservatuar öğrencisi.

Dizideki başlıca erkek karakterler de Şehnaz'ın çevresinde ve bir şekilde ona duygusal olarak bağlı ve tıpkı kadınlar gibi toplumdaki farklı erkek türlerini yansıtırlar. ;

Muhsin: Kırışmış saçları, babacan tavırlarıyla orta yaşın sınırlarında bir erkek, uslanmaz bir romantik Muhsin. Ayrıldığı eşi Şehnaz'a hala aşık, aşkını şiirlerle, güllerle ifade eden ama karşılık görmediğinde başka kadınların kollarına koşan bir erkek. Zaafları , beceriksiz çocuksu tavırları, romantik kişiliğiyle kadınları kendine çeken bir karakter.

Ziya : Orta yaşlı, her daim takım elbiseyle görmeye alıştığımız duygusal bir erkek. İş yaşamında hırslı olmasına rağmen kişiliğinden ödün vermeyecek kadar dürüst ve şefkatli olan Ziya, Şehnaz ve onun gibi kadınların sorunlarını rahatça paylaşabileceği güvenli bir dost.

Alpay: Orta yaşlı ama hemen her yaşta kadının aşık olabileceği çekicilikte Alpay. Sadece sportif giyim tarzı ve yakışıklılığı ile değil, gizemli tavırları, yarı şiirsel konuşmaları, farklı romantizm anlayışı ile her kadının içinde yatan beyaz atlı prens gibidir. Pek çok kadının gömüldüğü gündelik hayatın rutininden çıkarıp kendilerine kadın olduğunu hatırlatan ama bağlılık ve sadakat konusunda pek güven telkin etmeyen bir erkek.

Açı Bey: Orta yaşın biraz üzerinde, tamamıyla beyazlaşmış saçlarıyla sessiz, sabırlı bir erkek. Adalet hanımla kurduğu küçük dünyasında yaşayan Açı Bey ,engin sabrı ve hoşgörüsüyle kadınların taktir edebileceği ama aşktan çok huzurlu bir yuva sağlayabilecek bir karakter.

Fiske'in metin incelemelerinin birinci düzeyi olan "gerçeklik" unsurunu, dizinin başlıca karakterlerinin (gerçek yaşantımızda karşılaşacağımız karakterlerle ne kadar yakın olup olmadığını değerlendirerek) çözümlerken kullanmaya çalıştık. Ancak hemen eklemeliyiz ki, bu değerlendirmede "kadın bakış açısı" , hem dizinin feminist söylemi (ideoloji bölümünde irdelleyeceğimiz) nedeniyle hem de senaristi, izleyicisi ve karakterlerinin önemli bir kısmının , nihayet diziyi çözümlmeyi yapan kişinin kadın olması nedeniyle ağırlık kazanacaktır.. Gerçekliğin evrensel karşılığı olmadığı, onun daha ziyade dünyayı algılayış biçimimize bağlı olduğu düşünülürse, bu nispeten subjektif bakış açısı, çalışma boyunca baskın olacaktır.

2) Düzenlendiği Kod ve Formüllere Göre Dizinin “Temsil” Boyutu

Şehnaz Tango’nun Fiske’in ikinci düzey incelemesi olan “temsil” aşamasında anlatı özelliklerine değinecek ve daha önceki bölümlerde tespit ettiğimiz yerli dizilerin anlatı özellikleriyle - ki bunların melodram ile gece soapları formatlarının bir tür sentezi olduğunu ileri sürmüştük - karşılaştıracacağız. Daha önce tespit ettiğimiz kriterlere göre;

- a) Şehnaz Tango’nun anlatı zamanı bütün dizi ve filmlerde olduğu gibi gündelik yaşamın hızından farklıdır. Haftada bir gün yayınlanıyor oluşu olayların gelişimini daha hızlı kılmaktadır.
- b) Dizi, olayların en can alıcı noktasında sonlandırılması nedeniyle açık uçludur. Bu özelliğiyle Şehnaz Tango, olayların bir sonraki bölüme sarktığı tipik bir serieldir. Ancak anlatısının oturduğu (bir anlamda olgunlaştığı) bölümlerindeki son sahnelerin hep aynı sonlanması, onu diğerleriyle karşılaştırıldığında daha özgün kılar. Bu son sahne, izleyicinin kendini olayların akışına kaptırdığı bir sırada kapı zilinin çalması ve Şehnazın kapıyı açması ile dondurulur. İzleyici bir kaç saniye donuk kalan bu karedeki Şehnaz’ın ifadesinden yola çıkarak gelenin kim olduğunu tahmin etmeye çalışır. Ama cevap bir sonraki bölümde. Bitiş jeneriği çoktan başlamıştır.
- c) Şehnaz Tango’nun anlatısı da çeşitli olay dizilerinin birbirine örülmesiyle kurgulanır. Dizinin devamlılığı “Şehnaz” ve onun ilişkileri üzerine kurulur. Yan olaylar ise Şehnaz’ın çevresindeki kişilerin iş ve aşk ilişkileridir. Ancak bu olarlarda daha sonradan birbiriyle ilişkilendirilir ve Şehnaz’ın yaşamına yönlendirilir. Örneğim Nurşen’in kayınvalidesi Sibel’in evlilik sorunları yüzünden kendi evliliği çıkmaza girer. Sibel’in kocası ve çocukları ile ilişkileri, kendi içinde bir olay dizisini oluştururken, bir şekilde Şehnaz’ın yaşamını etkileyen bir yöne doğru çevrilir ve olay Şehnaz’ın üzerine kurulur. Yine Billur’un Muhsin’le olan ilişkileri, Adalet’in çocuk sahibi oluşu,

Hamiyet'in iş ilişkileri ve kocasıyla yaşadığı sorunlar, kendi başlarına birer olay dizisini oluşturmakla birlikte ağırlık, bu olayların Şehnaz'ın yaşamına nasıl girdiğine verilir.

d) Dizilerde komediyi sağlayan unsurların, melodramlarda olduğu gibi evin hizmetçisi, şöförü, ahçısı ya da mahallenin esnafı şeklinde ortaya çıktığını görmüştük. Şehnaz Tango'da komedinin kullanış biçimi oldukça ince ve kendine özgü denilebilir. Diziye bu farklılığı katanın, Perran Kutman'ın komedi oyunculuğu olabilir. Çünkü Şehnaz her konuda mesafeli ve ölçülü bir kadın olarak karşımıza çıkarken, duygularını çoğu kez espirili sözcüklerle dile getiriyor. Bu tavrın gerek sinema gerekse dizilerde alışık olduğumuz klişelerden birini daha yıktığını söyleyebiliriz. Çünkü yerli yapımlardaki başrol oyuncularını güzel kadınlardan ve yakışıklı erkeklerden oluşur ama bu karakterler asla esprili kişiler olmazlar. Eğer komedi isteniyorsa bu görev daima yardımcı oyunculara düşer.” Komik olan karikatür tipmesidir “ mantığı halen süregelmektedir. Aslında Şehnaz Tango'da da Adalet hanım-Açı Bey ilişkisi bu mantıktan nasibini almıştır. Ama daha öncede söylediğimiz gibi gülmece, bu dizide çok incelikli bir üslupla yerini korur ; komedi sadece diyaloglarla sınırlı kalmayarak, arada geçen bazı olaylarla dizinin malodramatik denilebilecek yapısı gevşetilir. Örneğin dizinin 55. bölümünde Şehnaz nişanlısı Ziya ve eski eşi Muhsin ile bir akşam yemeğinde birlikte olmak zorunda kalır. Bu yemekte iki erkeğin Şehnaz karşısındaki üstünlük yarışı ve Şehnaz'ın iki erkek arasında bocalayışından kaynaklanan sıkıntılı atmosfer, izleyiciye keyif verecek bir gülmece unsuru olarak düzenlenmiştir.

e) Soap operayı oluşturan olay dizilerinin ana unsuru olan giz, Şehnaz Tango'da da vardır . Ama bu giz, soaplarda olduğu gibi ardın büyük olayların çıkabilece türden büyük gizlerden çok gündelik yaşantımıza dair , bir çoğumuzun ratlayabileceği gizlerdir. Dizinin en önemli gizi Şehnaz'ın henüz bilmediği Billur-Muhsin ilişkisidir ve dizi bitirildiğinde hala ortaya çıkmamıştır.

Diğerleri daha çok iş yaşantısına dair, çıkar ilişkilerini besleyen ve kısa süre sonra ortaya çıkan gizlerdir.

- f) Şehnaz Tango'nun diyalogları , kendisinden sonra yapılanları etkilemesi ve bu konuda ilk olması nedeniyle oldukça önemli. Dizi, özellikle son iki yılında neredeyse tamamıyla şiirsel bir anlatıma dönüşmüştür. Önceleri bu anlatımda Muhsin'in şiir yazması ve duygularını şiirsel sözcüklerle ifade etmesi etken olarak görünüyordu. Ancak daha sonra buna Şehnaz ve nihayet Alpay arasında geçen diyaloglar da katıldı. Dizinin başlangıcında , yönetmenliğini yapan Semih Kaplanoğlu, konuyu " ...bu değişen varoşun, daha sofistike anlatımlar beklentisiyle paralel gelişen bir durumdur" şeklinde yorumlarken dizinin senaristi Oya yüce bunun tamamıyla bilinçli yapıldığını söyleyerek nedenlerini şöyle açıklıyor : "Şehnaz Tango'nun diyalog yapısına baktığımızda başlangıçta sade ve espirili bir dil görürüz. Çünkü insanları düşünsel düzeyde tartıştırmak istediğinizde ve bunu hemen yapmak istediğinizde reaksiyon alırsınız. ..Olaylar masalsi bir havada başladığı için izleyici o pembe kapıdan içeri girdi.Artık tartışabileceğimiz bir noktadaydır. Bu noktada , yaşanan aşktan dolayı izleyicinin diziden şiirsel bir keyif aldığını sezinledik. Çünkü Türk izleyicisinin kitap okuma alışkanlığının olmadığını biliyoruz. Bu anlamda izleyicinin bu dizi aracılığıyla şiirsel tad aldığını gördük. Bu tür cümlelerle birlikte izleyici de kendine değer verildiğini düşünerek , ben de bunları anlayabilirim dedi ve bu dizide gitmediği tiyatrunun, okumadığı kitabın tadını aldı." . Yüce, ayrıca uzun tiradların belli bir performans gerektirdiğinden bunun oyunculuk adına hem oyunculara hem de izleyicilere teatral bir keyif verdiğini sözlerine ekliyor. Bu tür diyaloglara , senaristinin de belirttiği gibi daha çok son bölümlerde sıklıkla yer verilmekle birlikte, elimizde kaydı bulunan bölümlerden de örnek verilebilir;

Dizinin 55. Bölümünde Muhsin, Şehnaz'a olan duygularını şöyle dile getirir:

- “Aklım fikrim yine sende. Aklım fikrim sana demir atmış bir kere Şehnaz. Senden kurtulmam için delirmem lazım belki. Belki de deliliğin ta kendisi budur.”

Şehnaz’la eski günleri anımsadıkları bir sahnede aralarında şöyle bir diyalog gelişir:

- “...Şehnaz, sana yeniden sarı bir gül getirmek için bekliyorum ?

-“ Tek adres benmiyim?”

-“ Evet. Sen benim çıkmaz soğuşumdaki tek evsin. Gitmesemde kalmasamda o ev benim evim. Ben başka adres bilmiyorum.”

Muhsin, aynı bölümde Tarık Babayla bir meyhanede buluşur. Konu Şehnaz’a gelir: Tarık Baba’nın “...Eee, nasıl gidiyor Şehnaz’la?” sorusuna şiirle yanıt gelir:

- “ Bir gittim, bin döndüm / Bir baktım bin gördüm / Ben benim kadınının saçlarında / Bütün kadınların saçını ördüm / Aşkla dirildim, aşkla öldüm / Her yangınımdan kaçıp söndüm / Ben benim kadınının gözlerinde / Kendimi sonsuzlara bürüdüm”

Dizinin 71. Bölümünde ise Şehnaz’ın iki kızıyla kahvaltı ettiği sahne , kızların annelerinin babalarıyla yeniden birlikte olmalarına yönelik duyguları büyük kızın (babalarının duygularını yansıtan) söylediği küçük bir şiirle noktalanır:

- “ Saat sana çeyrek var / Bugün günlerden sen / Mevsim sana döndü artık / Ömrün geri kalanı sen”

g) Şehnaz Tango’nun birçoğu deneyimli tiyatrocular tarafından canlandırılan karakterlerine daha önce yer vermiştik. Bu karakterler dışında bu dizide de

içinde bulunduğumuz enflasyonist süreç içinde yapılan dizilerle olduğu gibi, gerilimi, düğümleri yaratacak bir unsur olarak tekrar mafya ile karşılaşyoruz. Onun dışında karakterler ne çok iyi ne de çok kötüler. İzleyicinin alışık olduğu siyah ve beyaz kadar keskin bir ayrım yok karakterler arasında. Onlar, bir yandan korkuları, zaafları, bencillikleri, geçmişin kötü izlerini taşımalarına rağmen, bir yandan da içlerinde sevgiyi, dostluğu ve paylaşımı yaşıyorlar. Yüce'nin dediği gibi izleyicinin tercih ettiği sanılan iyi ve kötüler yerine bu dizideki ana karakterlerin rengi gri; tıpkı pek çoğumuzun olduğu gibi. Dizinin bu özelliği, özellikle daha önce yer verdiğimiz dizilerdeki değişik kadın karakterlerle karşılaştırıldığında daha da belirginleşiyor. Anımsayacak olursak bu dizilerde kadınlar ya çok muhafazakardı, ya da bildik her türlü ahlaki değerlere aykırı düşen kadınlardı ve bu özelliklerinin dışında da bir karakter olarak derinlikleri yoktu. Şehnaz Tango'daki kadın karakterlerde ise durum biraz daha farklı. Onlar, sokakta, işyerimizde, oturduğumuz semtte karşılaşabileceğimiz kadınlar. Ancak toplumun onaylayacağı ilişkilerinin yanı sıra her birinin geleneksel değerlere aykırı sayılabilecek tercihleri var. Dizinin bu anlamdaki asıl farklılığı bu türden tercihleri, süreç içine yayararak ve mantıklı neden-sonuç ilişkisine dayandırarak göstermesiydi. Karakterlerin barındırdıkları bu iki ayrı özelliği şöyle sıralayabiliriz:

- Hemen herkesin kafasındaki anne imajıyla örtüşebilecek, çocuklarına düşkün bir kadın olan Şehnaz, dizinin sürdüğü iki yol boyunca boşandığı kocasıyla zaman zaman duygusal olarak yakınlaşsa da cinsel anlamda birlikte olmaz. Ancak dizinin son bölümlerine doğru aşık olduğu başka bir adamla evli olmadığı halde birlikte olur ve hamile kalır.
- Hamiyet, kocasını sevmesine rağmen, uğradığı ihanet ve hakaretlerden sonra kendisine değer veren başka bir erkeğe ilgi duyar ama kocasını aldatmaz.
- Billur, sevgiye aç, geçmişli sorunlu bir kadındır. Erkeklerin dünyasında onlar gibi var olmaya çalışırken kendi aşkına karşılık vermeyen bir erkekle birlikte olmaktan kaçınmaz.

- Gülşen, Türkiye'deki pek çok genç kız gibi geleneksel değerlerle yetiştirilmesine rağmen burs kazanarak gittiği Amerika'dan ailesini görmek için gelir ve tatilinin bir kısmını erkek arkadaşıyla birlikte yapar.
- Nurşende aynı şekilde, toplumun ve ailesinin değer yargılarını bilmesine rağmen flört ettiği gençle evlenmeden önce birlikte olur. Daha sonra evlenirler.
- Nilgün, dilediği erkekle birlikte olur. Kendi istediği gibi yaşarken başkalarına zarar vermez.

h) Şehnaz Tango'nun konusu diğer dizilerde olduğu gibi daha çok aşk ve aile ilişkileri üzerine kurulu. Ancak bu dizide aşk, kin, nefret, entrikalarla süslü bir anlatımdan çok masalsı öğelerle işleniyor. Bu masalsı yan, bize melodram özelliklerini anımsatsa da, dizi imkansız olur kılmak yerine toplumsal yaşamın gerçeklerinden yola çıkarak mümkün olanı ön plana çıkarmış ve masalın bildik klişelerinden kaçınmıştır. Örneğin aşk ve tutkunun simgelerinden birinin hep kırmızı gül olduğu düşünülürken, Muhsin Şehnaz'a duyduğu kendi aşkını simgeleyen sarı güller verir. Öte yandan aşık olunan, uğruna savaş verilen masal kahramanları gerek filmlerde gerekse dizilerde çok güzel ve alımlı kadınlar olmalarına karşın, bu dizide kadın ortayaşlı, sıradan bir kadın tipidir. Şehnaz Tango'nun öykülerinin kurulu olduğu ilişkiler şöyle özetlenebilir:

- Toplumda sıklıkla karşılaşılabileceğimiz içinde hemen her türlü tutkuyu, acımayı, hırsı, zaafı , çıkarı barındıran kadın - erkek ilişkisi (evlilik yada evlilik dışı)
- Anne, Baba çocuk ilişkileri
- Kadınlar arası dayanışma ve dostluk ilişkileri

ı) Dizi, daha önce söz ettiğimiz dizi yapım şekilleri ve benzer piyasa koşulları nedeniyle teknik olarak diğer dizilerle karşılaştırıldığında pek farklı olmamakla birlikte daha özenli davranıldığını söyleyebiliriz. Yaklaşık 40' süren dizi

genellikle süresi 1'10" ile 1'50" arasında değişen 25 civarında sahnenin düz kurgu dediğimiz yöntemle biraraya getirilmesinden oluşuyor. Hemen her sahnede kaydırma, zoom in/out gibi kamera hareketlerinin yanısıra 8-13 quick-cut larla ayrılan farklı kamera açıları kullanılmış. Daha çok bel ve göğüs planlarının tercih edildiği çekim ölçeklerinin yanısıra genel planlara da yer verilmiş. Televizyon dizilerinde izleyicinin herşeyi kolayca algılamasını sağlayan genel ışıklandırmayla beraber romantik atmosferi yakalamak için Fiske'in feminen dediği sarı ışığın dizide zaman zaman yer aldığını görüyoruz. Oyuncuların makyajları ve kostümleri ise bir çok dizide olduğu gibi oyuncuları giydirmekten öte ,karakteri yansıtmak üzere yapılan paradigmatik seçimler üzerine kurulmuştur.Örneğin Şehnaz'ın hemen hem bölümde taktığı inci kolye ve küpeler onun değişiminden önceki kimliğini yansıtan birer simgeydiler. Bilindiği gibi inci her zaman asaleti ve saflığı temsil eder. Aynı şekilde şık ama pastel renkli klasik etek bluz giyim tarzı da bu kimliğin bir parçasıydı. Şehnaz'ın değişiminden sonra inci kolyeler yerini gümüş kolyeye (daha özgür daha genç) , pastel renkler yerini kırmızıya (tutkuya), klasik modeller bol etek ve bluzlara bıraktı. Şehnaz'ın dışındaki kadınlarda da ölçülü bir şıklığın hakim olduğunu görüyoruz.Üniversiteye giden genç kızlar, süs bebeği gibi değil , giyim tarzı ve makyajlarıyla normal bir üniversite öğrencisi görünümündeler. Dizide daha çok iç mekan kullanılarak orta ve üstü gelir grubuna dahil sınıfın oturduğu evler ve abartılı olmayan dekorasyon malzemeleri kullanılmıştır. Dizi giriş jenerik müziğiyle başlar. Bu bir tango'dur ve müzikte diğer dizilerden farklı olarak diziye anlatan sözler yoktur. Jenerik müziğiyle birlite oyuncu ve teknik kadro'nun bir kısmını tanıtan yazı akar. Dizi aynı Jenerik müziğiyle biter. Teknik kadro'nun geri kalanı yazı olarak akar.

Şehnaz Tango'nun bu kriterlere göre kendisinden sonraki pek çok dizide olduğu gibi melodram ile soap opera sentezi bir tür olduğunu , barındırdığı temsil kodlarının yukarıda sözünü ettiğimiz gerçeklik ile olan ilişkisinin yapay olarak değil doğal bir oluşum olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bunun dışında yapım koşulları diğer dizilerden çok farklılık

göstermese de, oyuncularının tamamının tiyatro kökenli olması, projenin tv kanalı tarafından değil bir yapım şirketi tarafından tv kanalına önerilmesi onu şarkıcı/yıldız dizilerinden ayırırken baş rol oyuncusu Perran Kutman'ın tv şirketinin itirazına rağmen alışagelmışin dışında bir karakteri canlandırması diziye yapım açısından farklılık kazandırmıştır.



3) Feminist Perspektiften Dizinin İdeolojik Boyutu

Fiske'in metin çözümlemelerinde kullandığı kodlardan sonuncusu olan ideolojik kodları kendi kültürel süzgecimizden geçirerek örnek dizimize uyguladığımızda karşımıza ilginç sayılabilecek bulgular çıkmıştır. Bunlardan en önemlisi, Şehnaz Tango'nun ideolojik bağlamda ismini tam olarak koyamasak da onun anlatısı ve iletileriyle feminizm'e yakın oluşudur. Bu kanıya varmamıza gerek izleyicisinin gerekse karakterlerinin kadın ağırlıklı oluşu ve ondan da öte, dizinin aslında kadınsı bakış açısıyla yaratılan "bir değişimin öyküsü" olması ve nihayet dizinin senarist ve yapımcısının bu türden tavrın bilinçli olarak yapıldığına dair sözleri neden oldu. Aslında "...bir söyleme "feminist" ya da " marksist" gibi isimler vermek,diğer söylemlerin ya da diğer görüşlerin de mümkün olabileceğini ima eder. Sadece ismi olmayanların alternatifleri yok gibidir ve sadece ismi konmamış olanlar doğal ve kamuya ait bir durum yaratmayı başarabilirler. Mc Cabe'in kuramına göre "yazılmamış" söylem daha iyi işler, çünkü o gerçekten çok iyi gizlenmiştir. (148) Bu bağlamda "Şehnaz Tango" gibi feminist iletilerin ataerkil bir toplum için mümkün mertebe yumuşatıldığı, bir anlamda gizlendiği bir diziyi yine kadınsı bakış açısından çözümlemenin ilginç bir deneyim olacağı inancındayız.

Aslında kadını , içinde ezildiği ve özgür olmadığı geleneksel kurallarla sıkı sıkıya örülmüş kafese benzer dünyasından kurtarma çabası olarak özetleyebileceğimiz 'feminizm' uzunca bir süredir ABD ve pek çok Avrupa ülkesinde akademik çalışmalarla birlikte kuramsal bir çerçeveye oturtularak edebiyat, iletişim, film çalışmaları gibi alanlarda etkili olmaya başlamıştır. " Örneğin ABD'de üç bin üniversite ve yirmi araştırma merkezinde kadın çalışmalarına ilişkin otuzbine yakın ders verilmektedir." (149)

(148) Fiske, "Tv Culture", London, Methuen, 1987, s 65

(149) Arat, Necla " Feminizmin ABC'si ", Simavi Yayınları; ABC dizisi:6,1991,s.9

Bu anlamda Türkiye’de kavramın bir disiplin olarak algılanması bir yana, “feminizm ,ülkemizde değişik türleri arasındaki önemli ayrımlarla bilinmeden ve tartışılmadan, tarihi ve geleceği üzerine hiç durulmadan dışlanmış ve aforoz edilmiştir. “ (150) Kavramın tanınması daha çok kendisini feminist olarak tanıtan popülist kadın yazarların bazı kitapları ve kadın magazin dergilerindeki yazıları ile sınırlı kalmıştır. Özellikle 1980’lerde - yüzyıllık bir geçmişine rağmen(*)- Türkiye’de bu kavramın tanınmasına yardımcı olan ve feminist olarak bilinen bu kadın yazarlar, feminizmi kadına cinsel özgürlük tanıyan bir akım olarak tanıttılar. Örneğin, bunlardan en popüler olanı Duygu Asena ,halihazırda evliyken en yakın arkadaşının kocasının nasıl baştan çıkararak duygusal özgürlüğü yaşadığını ballandırarak anlattığı kitabıyla(**) feminist yazarlar kategorisine girerken kadın magazin dergisine yazan kadınlar ise daha çok kadının özellikle cinsel özgürlüklerini vurguladılar. Elbette bu radikal gibi görünen ilk çıkışlar ilgi gördü, merak edildi ama daha çok eleştirildi. Feminizm bir çok kişinin aklında sadece kadının erkekler dünyasında olduğu gibi istediği

(150) Arat, A.g.k.,s 10

(*) Türkiye’de feminizm ilk kez 1980’lerde gündeme gelmedi. Tersine kökleri 19. Yüzyılın sonlarına giden neredeyse yüz yıllık bir geçmişi var...Feminist hareketin 1980 askeri darbesine karşı oluşan demokratik hakta ilk hareketi olduğu söylenebilir. Türkiye’de Feminizm için Bkz. (Şirin Tekeli “ **Emergence of the New Feminist Movement in Turkey**”, Dahlerup, D.(der), The New Women’s Movement, Londra ; Tekeli, “ **1980’lerde Türkiye’de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi**”, Birikim, No.3 Temmuz 1989 ; Deniz Kandiyoti , “ **Emancipated But Unliberated ?**”, **Reflections on the Turkish Case**”, Feminist Studies, 13(2), 1987)

(**) “... Mehmet, karısı, Gürkan, ben yemeğe çıkıyoruz. Mehmetle aşkımızı kimseden saklamıyoruz. Herkes anlamalı, herkes bilmeli. Onunla karşı karşıyayız. Ayaklarım ayaklarında, gözlerim gözlerinde. Karısıyla Gürkan birşeyler konuşuyorlar. Sanırım ikiside biliyor birbirimizi sevdiğimizi...” Duygu Asena, “ **Kadının Adı Yok**”, s.104

sayıda erkeklerle birlikte olmasını olumlayan ve bu arada erkeklere meydan okuyan bir kavram olarak yerleştirdi ve entellektüeller arasında bile kabul görmedi.(***)

ABD ve Avrupa ülkelerinde özellikle edebiyat ve kitle iletişim alanında feminist eleştirinin uzunca bir süredir akademik çalışmalarda varlıklarını hissettirmelerinden söz etmiştik. Feminist televizyon eleştirisinin gelişim dönemi 1976'lardan 80'lerin ortalarına doğru uzanır ve bu süreçte akademik alanda dıştan içeriye doğru bir gelişim izler..

1976'daki feminist eleştiriler , daha çok düşmanca duygular besledikleri kitle iletişim araçlarının ürünlerini izleyen hemcinslerine hitab ettikleri yazılardan oluşuyordu. Bu ilk çalışmalar kadının sadece bir 'sex objesi' ya da ' ev kadını' olarak stereotipleştirilerek temsil edildiği fikrine dayanıyordu." Anahtar tür ise tüm dünyada farklı biçimleri olan pembe dizilerdi. Çeşitli uluslara göre biçimsel olarak farklılık gösteren bu dizilerin en temel ortak noktası kadınlara hitap etmesi ve dışdünyaya ait siyasal ve kamusal konuların daha az önemli olmasıydı.(151)

(***) Bırakınız geniş kitleler, örneğin aydın çevrelerde bile kadın haklarına ilişkin söyleşilerde kadın olsun erkek olsun herkez söze "Ben kadın haklarından yanayım ama feminist değilim " diyerek söze başlamaktadır...Bir sayın bakan ise feminizmi " Türk-İslam ailesinin önündeki en büyük engel ve boş bir slogan" olarak nitelemiştir. İşin daha ilginç yanı " Feminizme Karşı Kadınlar"ın kurdumuş oldukları aralarında çok sayıda öğretim üyesi, mimar ve hukukçunun bulunduğu bir kadın dergisinin sözcüsü " Bizler feminist değiliz. Feminizm bizim geleneksel aile yapımıza ters olduğu inancını taşıyoruz." Türünde bir demeç vermiştir. Arat, A.g.k.s.11

(151) Geraghty Chtistine & David Lusted, " The Television Studies Book", Arnold, 1997s.97

1980'lerde daha çok akademik konuma yerleşti ve diğer disiplinlere yöneldi ve bu yazılar hem iletişim he de kadın çalışmalarının kullandığı kitaplarda derlenmeye başlandı. Böylece 1980'ler bir dizi yayında özellikle tv ile ilgili makale ve yazılarla doldu. (152)

Daha sonraları Feminist metin çözümler bu ülkelerde iki tip anlatı türünde ortaya çıkmaya başladı. Birincisi kadına hitab eden , diğer bir deyişle daha önce söz ettiğimiz pembe diziler, diğeri ise merkezini kadın karakterlerin oluşturduğu programlardır. Feminist çözümlenin ilgi alanına giren bu programlar ise "Lucy ve Mary Tyler Moore Show" gibi durum komedileri ile "Cagney ve Lacey "gibi suç dizileridir. Bu iki tür de daha geniş bir kategori olan kahramanları kadın olan tv metinlerine dahil edilebilir; Kate ve Allie, Altın Kızlar, Designing Women vs.(153) Türkiye'de de özellikle kadın izleyiciler için hedeflenmiş pek çok yerli dizinin kahramanları kadınlardır ve genellikle iki biçimde " fedakar anne, sadık iyi eş ya da erkek egemen sylemlerce tanımlanmış cinsel kimlikle varolabilmektedir.(154)

Hatırlayacak olursak daha önceki bölümlerde yerli dizilerdeki kadın kahramanlarla ilgi saptamalarımız bu doğrultuydu. Bu bakış açısını yıkan ilk dizi olarak kabul ettiğimiz şehnaz Tango'da, ekonomik bağımsızlıklarını kazanan daha çok kazandırılmaya teşvik edilen temkinli de olsa kendi

(152) Brunsdon, Charlotte, Julie D'Acii, and Lynn Spiegel, " Feminist Television Criticism", A Reader, Clarendon Press, Oxford,1997, s.114

(153) Allen, C., Robert, " To be Continued; Soap Operas Around The World: The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship " London & Newyork, Routledge, 1995, s.51

(154) " Tekeli, şirin, (aktaran), "Kadın Bakış Açısından Kadınlar;Türkiye'de Medya'da Kadın; Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne", İletişim Yayınları, Bugünün kitapları 7, 1993, s.43

duygusal yaşamıyla ilgili kararları geleneklere karşı gelme pahasına yıkan kadınlar vardı; Şehnaz önceleri bir atölyede dikiş dikerek hayatını kazanırken arkadaşlarının teşvikiyle butik açtı. Dul bir kadın olarak bütün tepkileri göze alarak nikahsız olarak bir erkekle yaşama kararı aldı. Hamiyet kocasının karşı çıkmasına ve zenginliğine rağmen kendine bir iş buldu. Nurşen evlenmeden önce birlikte olduğu hayat arkadaşıyla ekonomik zorlukların üstesinden gelebilmek için öğrenciyken çalıştı. Bütün hayatı boyunca ekonomik olarak bir erkeğe bağımlı olarak yaşamış ve kendine olan güveni tamamıyla yitirmiş olan kayınvalidesi Sibel ise çalışması için diğer kadınlar tarafından cesaretlendirildi ve iş bulundu. Bundan sonra kendisini mutsuz eden eşinden boşanma kararı aldı.

ABD ve Avrupa ülkelerindeki pembe diziler gelenek olarak kişisel ilişkilerin yakından incelenmesine ve bu ilişkilerde kadınların bakış açısının özellikle desteklenmesine dayanır. Bu anlamda pembe diziler kadın hareketinin geliştiği 70'lerin sonunda bağımsız kadın konusunda ortaya çıkan çok sayıda kurgusal görüşü potansiyel olarak kendisine mal edebildi. Özellikle 80'lerden sonra kadın figürü hem pembe dizilerde kadınların geleneksel canlandırılma tarzının sınırlarını genişletti hem de bu dizilerde kadın karakterin gücüne temel sağlayan ev ve ev topluluğuna baş kaldırdı. Dizilerde kariyer sahibi kadının canlandırılmasının anahtarı , cinsellik de dahil olmak üzere diğer alanlar da iddialı olmasını kaçınılmaz değilse bile mümkün kılan, kadınların ekonomik bağımsızlığıydı. (155)

Diğer bir deyişle feminist tavır sayesinde soap operalarda geleneksel olarak çalışmayan, her zaman evde monoton günlük ev işleri yapan kadın yerine, bağımsızlık ve kariyer gibi olgulara sahip olan kadınlar temsil edildi. İngiliz pembe dizilerinde ise anne kişiliği ailenin diğer yüklerinin yanısıra ekonomik sorumluluğu da üstlenmiştir.

(155) Geraghty, Christine " Kadınlar ve Pembe Diziler", çev. Nur Nirven, AFA -Kadın 27, Aralık 1996,s.187

Kişisel ilişkiler dizilerin hala özünü oluştursa da bu ilişkilere dış dünyayı daha sık ele alan ve iş ile çalışma alanlarını erkeklerin ele geçirdiğini vurgulayan konular eklenmiştir. Soap operalar dışında kalan diğer popüler tv dizilerinde ise kadın kahramanlar genellikle güçlü , bağımsız , geleneksel 'kadınsılık'tan uzak, karmaşa ve sorunlara meydan okuyan bir karakter olarak çizilmeye başlandı. Örneğin Mavi Ay'daki Meddie Hayes, Cagney & Lacey'deki Christine Cagney, Rossanne gibi karakterler genellikle güçsüz veya erkek için salt sex objesi olarak temsil edilen kadınlara benzemezler. (156)

"Özellikle başarılı olmuş bir kadının bile batı standartlarındaki kadın güzellik anlayışıyla kuşatıldığını ve bu uğurda bedenine zarar verebildiğini"(157) düşünecek olursak , böyle dizilerde bu fikirle örtüşmeyen karakterlerin yer alması dizilerdeki feminist tavrı bir anlamda doğrulamaktadır. Bu noktada özellikle içerdiği feminist tavırlar nedeniyle düşen rating oranlarının, yayından kaldırılma gerekçesi olarak gösterildiği Şehnaz Tango'nun kadın karakteri ile Cagney & Lacey arasındaki benzerlik dikkat ilgi çekici görünüyor.(****)

(156) Brown, Mary Ellen, " **Television and Women's Culture; The Politics of the Popular** ", London: Sage, s.75

(157) Wheleham, Imelda, " **Modern Feminist Thought; From the Second Wave to Post-Feminism**", Edinburgh Universty Press, 1995, s.217

(****) "...Üç kadın yazarın, kahramanları başlangıçta yeterince "kadınsı, seksi" bulunmadığı için şirket bulamayan senaryosu, sonunda bir tv filmi olarak çekilmişti...Kadın bağımsızlığını ve dostluğunu ortaya çıkaran film, Ms Dergisi'nin ve okurlarının talebi üzerine dizi haline getirildi...CBS'de yayınlandı. Gerçi CBS olayın feminist yönünü geri plana itmeye çalıştı, iki bölüm sonunda diziyi yayından kaldırdı ama yine gelen tepkiler sayesinde zafer Lacey & Cagney'in oldu.". Anımsayacak olursak Interstar'ın Perran Kutman'a verilmek istenen Şehnaz rolü üzerindeki görüşleri ile Genel Müdür Cem Şaşmaz'ın senarist Oya Yüce'nin "kaleminin feministleştiği yönündeki açıklaması bu benzerliği doğrulamaktadır. "**Kadınlar İsterse**",Radikal, Televizyon ,25 Aralık 1997

Türkiye’de ise kadının ekonomik özgürlüğüne dair bu türden iletilere (özellikle kentlerde) izleyici herhangi bir tepki verilmeyebilir. Ancak kadının cinsel özgürlüğü gibi oldukça nazik konulardaki keskin başkaldırıları karşısında, (izleyici kendisini özdeşleştirmiyorsa) duymamazlıktan ve görmemezlikten gelme gibi bir tavır takınabilir ya da Şehnaz Tango’da olduğu gibi tam tersi bir tepki verebilir. Buradan hareketle bazı yapımcıların “feminist” söylemleri bilinçli olarak çok açık ifade etmeden ve başkaldırıları mutlak haklı nedenlere dayandırarak kadının değişimine yönelik kullandığını söyleyebiliriz . Diğer bir deyişle bir başkaldırı karşısında yaratılan durulma ile denge, mutlak sağlanır. Şehnaz Tango’nun bitirilişine bir anlamda bu dengenin bozuluşu neden olarak gösterilir. Örneğin Şehnaz’ın küçük kız erkek arkadaşıyla cinsel birliktelik yaşadı ama sonunda evlendi. Yine Hamiyet, ekonomik özgürlüğünü kazanmak için iş buldu, başarılı oldu ama bütün bunları yine de kendisini kocasına ıspatlamak için yaptı. Kocasının kendisini aldatmasına karşılık , kendisine gösterilen ilgiden vazgeçerek kocasına geri döndü. Şehnaz uzunca bir süre boşandığı eşine aşık olarak yaşadı. Yaşamına Ziya gibi kocasının dışında bir erkek girdiğinde ise bu sadece ‘dostluk’ sınırında kaldı. Ancak Alpay’la olan ilişkisi bütün bunlardan farklı olarak bir ‘aşk’ ilişkisiydi ve Şehnaz nikahsız olarak yaşadığı bu kişiden hamile kaldı.

Althusser’in “ İdeolojik olan asla ben ideolojikim demez” sözünü anımsarsak, bilinçe yapılan bu değişimin dört yıl içinde yavaş yavaş gerçekleştirilmesi ve izleyicinin bunu bir gönderme, mesaj ya da kasıtlı ideolojik bir iletiden çok karakterin (ya da karakterle özdeşleştirdiği kendisinin) geçirmesi gereken dönüşüm olarak algılaması nedeniyle dizinin de ideolojik işlevini yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Bu durumu dizinin senaristi Oya Yüce’nin şu sözleri daha net açıklıyor:

“...Sarı güller, kendisinden boşanmış ama buna rağmen şiirler yazarak masalsı aşkını sürdüren, sevgisini ifade eden bir erkek ve bu erkek ve sevgiye karşı durmaya çalışan veya karşılık veren bir kadın. Güller hoşuna gitti, taze

aşk hoşuna gitti ve izleyici bu pembe kapıdan içeri gidi, artık tartışabileceğimiz bir noktaya gelmiştik...bir kadının yaşadığı aşktan yola çıktık ve zıplayıp kadının kimliğini keşfetme aşamasına geldik. Şehnaz bu noktada öyle bir noktaya geldi ki, belki de bir silah oluverdi. Çünkü kendi kimliğini değiştirebilen bir kadın pek çok aktiviteyle sosyal bir varlık olarak toplumsal değişimi yönlendirebilecek bir unsur olabilir. Şehnaz önceleri ben merkezli ve kendi kozası içindeydi. Artık kendi kozasını yırtıp Türkiye'deki başka olaylara bakması gerekiyordu. Ben senarist olarak aşk dilini bitirmeye başlamıştım çünkü kendi adıma aşk için söyleyebileceklerimi söyledim. Bundan sonrası daha farklı bir şeye dönüştü ve bu daha da sürebilirdi. Çünkü Şehnaz'ın kendi izleyicisi ile özdeşleşmesi için dört yıl bekledik, bu karakterin kabul edilmesi için dört yıl sabrettik . Bu sayede de birşeylerin tartışılmasını sağladık.” (158)

Dizinin yapımcısı Güner Namlı, Şehnaz'ın değişim öyküsünü , dizinin “femininen” yanının nasıl ağır bastığını kendi açısından şöyle dile getiriyor:

“...Şehnaz'daki dönüşümü karar vermek ve bunu onaylamakla yapacağım işin daha iyi olacağına inandım. Birşeyleri yıkma çabasına girerken çağdaşıktan uzaklaşmamaya gayret ettik. Kadını biraz fazla savunduk. Onun nedeni bu toplumun aslında bir erkek toplumu olduğuna dair inancımdır. Kadın ve erkeğin eşit olduğunu savunurken erkeklerin sahip olduğu hakları kadınlara verince kızılca kıyamet koptu. Oysa biz gayri ahlaki hiçbir şeyi özendirmemiştik.” (159)

Öte yandan bu tür aykırılıklara televizyonda fazla yer verilemeyeceğini, iyiyi anlatırken arada bir aykırının da gösterebileceğine inanan Osman Sınav ise kendisiyle yapılan bir söyleşide “ Siz olsaydınız bu tip bir aykırılığı “Şehnaz

(158) Oya Yüce, A.g.k

(159) Güner Namlı, A.g.k

Tango” gibi bir dizideki anneye yaptırırmıydınız?” sorusu karşısında “ Hayır. Bu başarısız olmaktan başka bir işe yaramaz. Televizyonda bu bu tip konuların aktarıldığı yerin sinemadır.” (160) yanıtını vermiştir.

Bu değişim öyküsüyle Şehnaz Tango kimi zaman olumlu kimi zaman da keskin eleştirilere hedef oldu. Ancak yadsınamaz bir şey var ki o da bazı konuların tartışılmasını sağladı. Tartışılması sağlanan konulardan biri de bakirelik gibi Türkiye’de halen hassas olan bir konuydu. Dizinin inceleme sırasında kullandığımız 69. Bölümünde Şehnaz’ın küçük kızı evlilik kararını annesine “ artık ben evlenmek zorundayım “ diyerek erkek arkadaşıyla daha önceden biklikte olduğunu ima eden bir ifade kullanır. Anne durumu anlar ve kızına “ yüreğin istemiyorsa ne olursa olsun evlenmek zorunda değilsin. Hiç bir şeyin bedeli mutsuzluk olmamalı “ der. Muhafazakar değerlerle yetişen bir kadın olan Şehnaz bu sözlerin ardından başka bir odaya geçer ve ağlayarak yalnızlığını simgesi, cansız terzi mankenine “ Anne olmak öyle zorki Rukiye, bilemezsin der.” Bu tavır, kızının bakire olmadığı itirafı karşısında bir annenin tepkisini dile getirme açısından oldukça önemlidir. Günümüzde halen genç kızların içinde bulundukları bu tür durumları ailesinden gizlediğini ve kiminin intihar ettiği kiminin yanlış ilişkileri girdiği düşünülürse, Şehnaz’ın bu arkadaş/anne tutumu ile pek çok anneye gönderme yapılmıştır. Ancak ,Şehnaz’ın aslında bu durumu onaylamayarak gizli gizli üzülmesi, izleyicinin rahatlaması için unutulmamış detaylardır. Bununla birlikte daha detaylı işlenmek üzere konu, bir sonraki bölümde yeniden gündeme gelir. Bu kez “mesaj” daha direkt ve daha açıktır. Şehnaz bu bölümde, sıkıntısını üstü kapalı bir şekilde Adile ve Nilgün’le paylaşır. Nilgün kendi kızıyla ilişkisini şu çarpıcı sözlerle anlatır:

(160) Sınav, Osman, “ Ailenizin Yönetmeni”, Sibel Arma, Milliyet Pazar, 1998, 8 Şubat, Sayı 64, s.20

“...İlk defa erkek arkadaşı olduğunu öğrendiğimde çektim karşıma konuştum. Namus insanın beyninden ve yüreğinden başka bir yerde değildir. Beyni ve yüreğin kızıoğlan kız kalsın bana yeter. Kendine dürüst ol dedim...Çocuklarımıza güvenmezsek kime güveneceğiz. Bu güvensizlik yüzünden çocuklarımızı iki yüzlülüğe itiyoruz. Hata yaptıklarında saklıyorlar, daha mı iyi ? Niye bunca mutsuzluk. Gazetelerde her gün bir haber. Bu yüzden ölenler öldürenler. Koca koca yalanlar. Biz anneler acısını çektik bu kafanın bari kızlarımızı kurtaralım.”

Hemen her bölümünde bu türden iletileri barındıran dizinin asıl devrim sayılabilecek olanı kuşkusuz Şehnaz'ın dönüşümüydü. Yola evde dikiş dikerek çıkan, daha sonra butik sahibi olan Şehnaz, artık anne ve eş olmanın dışında “kadın” olduğunu keşfetmişti. Aşık olmuş, üstüne üstlük bunu utanmadan saklamadan yaşamaya başlamıştı. Bu uzun vadede, neredeyse sindirilerek gerçekleştirilen değişimin, izleyici üzerinde nasıl bir etki bıraktığı ve ne kadar başarılı olduğu konusunda ise Yüce şunları söylüyor:

“...Şehnaz'ın dönüşümü bilinçliydi. Şehnaz, iyi bir fikirdi ama ilk dört bölümüyle kalırdı. Bir fikir vardı ki o da çok rastlanan bir durum değildi. Şehnaz'ın çok sevmesine rağmen eşinden ayrılmaya karar verışı ve kendi ayakları üzerinde durma çabasıyla, çocuklarını da koruyarak bir hayat kurmasıydı. Bu aslında zor bir mesele. Çünkü Türk kadınının istediği halde pek kolay karar veremeyeceği, korktuğu ama gittikçe artan bir yüzdeyle ekonomik bağımsızlığını kazandıktan sonra tercih edebildiği durumdu ki , bu da Şehnaz'ın değişebilir potansyeliydi. Buradan yola çıkarak dizinin ivme kazanabileceğini düşündüm. Bu çok önemli bir fırsattı. Kadınsı bakış açısı tuttu ve bu kadınlar arasında bir tartışma başlatması açısından çok önemliydi. Şehnaz'da başarabildiğim bir şey daha vardı ki o da kadının bilinçaltına seslenebilmek oldu.Çünkü Alpay'la ilişkisi başladıktan sonra inanılmaz bir şekilde kadınlardan tepki aldım ama şu sesi hep duydum; “devam et!”. Alpay'la ilişkisine, Şehnaz'ın dört yıllık geçmişinden yumuşak bir geçiş yapıldı. Ama dizinin biteceği

haberinden sonra mecburen hız verildi ve dizi 130.bölümde henüz bir sonuca ulaşmadan yayından kaldırıldı.”

Dizinin en çok, eğitim düzeyi yüksek, orta yaşlı kadınlar ve aileler tarafından izlendiğini belirten Yüce, bir dizinin izleyici üzerindeki etkilerinin birebir saptamanın güç olduğunu ama bu ani bitişin ardından gelen izleyici tepkilerinin birşeylerin göstergesi olabileceğini ifade ediyor. Yağan fakslar, çalan telefonlar, ard arda çıkan köşe yazıları karşısında şaşkına dönen Namlı bu tepkileri şöyle yorumluyor:

“ Yıllardır hükümet kuruluyor, bozuluyor, bir sürü olay oluyor, böyle boynunu eğmiş ne yapalım, giden aғamız gelen paşamız yaşıyıp gidiyoruz. Onun yanında Şehnaz’a seyircisinin sahip çıkması bu öykünün bu şekilde noktalanması yaptığımız işin doğruluğunu ortaya koyma açısından mutluluk verici.” Diyor ve Şehnaz Tango’dan sonra ekranları dolduracak yerli diziler için şunları ekliyor; “ ...Evet ratingi saptayan seyirci kitlesi. Yani kırsal kesim, varoşlar, eğitim seviyesi düşük nüfus. Çünkü rating ölçüm aletleri bu kesimde yoğunlanmış durumda . Ve istenilen verilmeye devam edilirse ortalık Şehnaz’ın yerine gelecek ‘Aynalı Tahir’ ve benzerlerinden geçilmeyecek”

Bilindiği gibi dizinin yayından aniden kaldırılması üzerine basında çeşitli spekülasyonlar yapıldı. Bunların başında dizinin radikal çıkışları nedeniyle düşen ratingi geliyordu. Ancak daha önceki bölümlerde yer verdiğimiz gibi her türlü ahlaksızlığın ve entrikanın barındığı yerli diziler ekranlarda boy gösterirken dizinin ahlaki nedenlerle kaldırıldığına inanmak oldukça güç. Bunun yanı sıra Perran Kutman’ın astronomik rakamlar talep etmesi ve kanal yetkililerinin bunu kabul etmeyerek diziye son vermesi, Erdal Özyağcılar’ın diziden ayrılması gibi nedenlerde basında yer alan spekülasyonlar arasında. Yakından gözlemleme şansını bulduğumuz ve herşeyin mümkün olabileceği bu sektörde başarılı bir dizi yayından kaldırılabilir. Ancak çeşitli kereler söylediğimiz gibi televizyon kâr ve eğlence sektörü olmakla beraber bir kitle

iletişim aracıdır ve tv kanallarının şimdilerde can simidi olan yerli dizeler aracılığıyla topluma ahlaksızlık, entrika ve şiddet yerine sevgiyi, hoşgörüyü ve paylaşımı ileterek bir dönüşüm sağlayabilir. Özellikle kadın izleyiciye hitab eden dizilerin feminist eleştirisini yapan araştırmacıların , çalışmaları sonucunda bu türden bir sonuca vardıklarını görüyoruz. “ ...1980’li yılardan itibaren feminist kültür eleştirisi, Tania Modleski, Janice Radway ve Len Ang gibi feminist eleştirmenler ilk çalışmalarının ardından popöler kültür ürünlerini farklı bir bakış ağıısından ele almaya başladılar. Kadın izleyicinin/okurun popöler kültür ürünlerinden niçin ve nasıl haz aldıklarını-etnografik - araştırmalarının odak noktası yapan bu eleştirmenler, ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramamakla suçlanan bu ürünlerin kadınlar ağıısından bir özgürleşme ve mevcut sistemi dönüştürme potansiyelini içlerinde barındırdıklarını farkettiler. (161)

Özellikle 80’lerden bu yana kadının üretim halkasında ‘sekretery’a görevinin dışında aktif rol almasıyla medya çıktıısında belirleyici rol oynadığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu çıktııları kadınsı bakış ağıısından çözümlemenin, izleyicisi üzerinde araştırmalar yapmanın ve bu araştırmaları akademik platforma taşımanın gereğine inanıyoruz. ABD’de kadınların “ Bilimi sadece erkek deneyimlerinin tanımlandığı ve sorunsallaştırıldığı bir alan olmaktan çıkarmak, kadınlara ait deneyimleri görünür kılmak, bilgi konusunda hak iddia etmek ve kendileri için kendi adlarına bilgi üretmek maksadıyla “ 1970lerde (162) harekete geçtikleri gözönünde bulundurulursa Türkiye’de bu alandaki çabaların oldukça kısıtlı olduğunu görüyoruz. (*****)

(161) “ Kadın ve Popöler Kültür”, çev. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark, Ark 14, Toplum dizisi: 10, 1995,s.7

(162) Çakır Serpil, Akgökçe Necla, “ Farklı Feminizmler Ağıısından Kadın Araştırmalarında Yöntem “, Sel Yayıncılık;34,1996,s.7

(*****)Ne yazık ki ölkemiz üniversitelerinin henüz yalnızca birinde, İstanbul Aniversitesi’nde Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi vardır. Kadın Araştırmaları (Women Studies) ya da kadın araştırmaları bölümü, anabilim dalı ya da enstitüleri henüz hiçbir ünivrsitemiz ve faköltemiz bünyesinde yer almamaktadır.Bunun dışında 1990 yılında Kadın Eserleri ve Bilgi Merkezi kurulmuştur. Bkz. Arat, A.g.k,s.9

Oysa hem üretim sektöründe hem de akademik alanda kadın bakış açısının ağırlık kazanması ve karşılıklı etkileşimin bu türden çabaları arttırma adına önemli sonuçlar doğuracağı kanısındayız. Fuller ,” kadınların sadece birey olarak kendi hakikatlerini keşfetmeye ve yeteneklerini geliştirme özgürlüğüne sahip olmaya değil, hep birlikte gerçekten kim olduklarını keşfetmeye ihtiyaçları vardır. Bu tür bir süreç başka kadınlarla gerçekleştirilmelidir.”(163) diyerek bu alandaki kadın işbirliğinden söz eder.

Aslında bir tür kendini keşfedişin öyküsü olan Şehnaz Tango’yu kadın bakış açısından inceleme çabamızın özellikle ekonomik koşullar nedeniyle sınırlı kaldığını belirtmek zorundayız. Bunlardan en önemlisi dizinin izleyicisine yönelik araştırma güçlüğüdür. Şehnaz tango gibi kadın kahramanlı diziler , içerdiği melodramatik kodlar ve kadından yana tavrıyla daha çok kadınlar tarafından izlenmektedir. Bu nedenle kadınlara seslenen Şehnaz Tango gibi türlerin kadın bakış açısından değerlendirilmesinin yanısıra, bu dizilerin kadınlar arasında niçin popüler olduğunun, ne türden hazlar alındığının ve ne şekilde etkilendiğinin yanıtlarının aranması gerekmektedir. Bu bağlamda Şehnaz Tango’nun daha çok kadınlardan oluşan izleyicisinin dizi hakkındaki düşüncelerini ve tepkilerini yansıtan elde edebildiğimiz tüm faks ve köşe yazıları ile yetineceğiz.

Şu ana kadar çeşitli boyutlarıyla çözümlemeye çalıştığımız Şehnaz Tango ile ilgili izleyici tepkileri, televizyon eleştirmenlerinin görüşleri ile dizinin çözümlenmesi sırasında görüşlerine başvurduğumuz ,senarist ve yönetmen dışında dizinin oluşmasını sağlayan oyuncu ve teknik ekip eklerde sunulacaktır.

(163)Donovan, Josephine “ **Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entellektüel Gelenekleri**”, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim 1997, s.74

SONUÇ

1997/98 yılları, Türkiye televizyon yayıncılığı tarihinde yerli dizilerin en yoğun üretildiği bir dönem olmuştur. Halen süregelen ve bu anlamda tanıklığını ettiğimiz bu dönemde sit-com ve komedi gibi türlerin (Sıdika, Çılgın Bediş, Tatlı Kaçıklar, Bir Demet Tiyatro, Charlie)dışında, başrolünü daha çok , meşhur ya da meşhur edilmeye çalışılan şarkıcıların oluşturduğu dizilere yer verilmiştir.

Televizyon kodlarından yola çıkarak anlatı özelliklerini çözümlediğimiz dizilerin daha çok Yeşilçam melodramları ile bütün dünyada televizyon drama anlatılarını etkileyen “soap operalar” arasında sentez bir tür olduğunu saptadık. Daha önce bir çok araştırmada “popüler diziler” başlığı altında incelenen dizilerden (Bizimkiler, Kaynanalar, Perihan Abla, Mahallenin Muhtarları vs.) farkını ortaya koymaya çalıştığımız bu “melez” diziler, üretim açısından da Yeşilçam anlayışını tekrarlamaktadırlar. Yılda ikiyüzelliden fazla filmin çekildiği 60’lı ve özellikle 70’li yıllarda Yeşilçam’da yaşanan “yerli film” furiasının benzeri, “izleyici istiyor”, ya da “ halk bunu istiyor” dayatması altında televizyon sektöründe yaşanmaktadır. 50’lerin yeşerttiği ekonomik ve kültürel iklimin mantığı özellikle 80’lerde ivme kazanmış, 90 ‘larda özel televizyonların da açılmasıyla doruğa ulaşmıştır. Bu bağlamda Yeşilçam starlarının bir çoğu şanslarını bir de sahne de denerken bu gün “kazanç” kapısının biraz daha genişlediğini görmekteyiz. 80’li yıllarda müzik sektöründe yaşanan patlamayla ard arda ortaya çıkan “şöhretler” ile birlikte magazin basını inanılmaz ölçüde artmış, buna şanslı azınlığın kar marjını daha yukarı çeken “yerli diziler” eklenmiştir. Özellikle yerli dizi üretiminin pahalıya mal olduğu ve yabancı dizilerin daha ucuza geldiği gerekçesiyle yabancı yapımlar yıllarca ekranları doldururken, birdenbire “Halk istiyor” düşüncesiyle sadece beş kanalda haftada elliden fazla yerli dizinin gösterilmesi oldukça ilginçtir. Özel kanalların kar amaçlı kurulduklarını göz önünde bulundurursak bu kurumların yerli diziler nedeniyle zarara uğradıklarını söyleyemeyiz. O halde bu yoğun üretimin karşılığında kazanç da vardır , ancak sadece tüketilenin niteliği

değişmiştir, tüketilen artık millidir; türküler, yerli pop müzik klipleri, yerli diziler, yerli fast-food vs. Nihayet MHP son yapılan seçimde sandıktan ikinci parti olarak çıkmıştır. Bu “yerli” akımın alacağı şekil ve sosyolojik boyutları farklı araştırma konularını oluştururken bu araştırma konusu yerli dizilerin üretimleri altında gelişen kapitalist üretim anlayışının yattığı görmekteyiz.

Yerli dizilerin türlerine dair saptamalarımız dışında toplumsal gerçekliğimizi yansıtır ve sektörde çalışan kadın sayısının artmasıyla beliren kadınsı bakış açısına dair bazı tespitlerimiz oldu. Bunlardan ilki, komedi popüler aile dizileri ya da sözünü ettiğimiz bu melez anlatı özelliklerine sahip yerli dizilerin hemen hepsinde bir şekilde “mafya”nın bulunmasıdır. Bu olgunun bu kadar çok yinelenmesi 50’lerden başlayıp günümüze kadar gelen yukarıda sözünü ettiğimiz ekonomik ve kültürel yapılanmanın sonucu olarak Susurluk ile ortaya çıkan ve toplumun her kademesinde karşımıza çıkan “mafya”nın yansımasından başka bir şey değildir. Dizilerle ilgili gerek araştırma gerekse basında çıkan yazılarda bu konuya değinilmemesi kavramın artık kanıksandığının göstergesidir. Tespitlerimizden ikincisi ise, kadının bu dizilerde temsil ediliş şekliyle ilgilidir. Kadın, anlatısını soap operalar ve Yeşilçam melodramlarına dayandıran dizilerde ya masumdur ya da fettan. Aynı yabancı soaplarda olduğu gibi kötü kadınlar pek çok erkekle birlikte olur, evlilik dışı ilişkiye girer, hamile kalır, kürtaj olur. İş kadını olabilirler ve her daim şık ve bakımlıdırlar. Öte yandan popüler aile dizilerinde ise kadın, izleyicinin daha çok kendisine yakın bulacak , bir anlamda onaylayacak şekilde temsil edilir. Genellikle ev kadınıdırlar, çok azı çalışır ve onlar da öğretmenlik, kuaförlük, terzilik gibi kadına uygun işler yaparlar. Genç kızlar ise ya ev kızıdır ya da üniversiteye giderler. Ancak burada altı çizilecek nokta, bu tür izleyicinin kolay özdeşleşebileceği dizilerdeki kadın karakterler adına (kadın lehine) bir başkaldırının oluşudur. İlginçtir ki bu çok yumuşak ve bir çok izleyicinin genel doğrularını sarsmayacak ve gizli olarak yapılır. Kadından yana bu gizi tavır ise bu tür çıktılarda imzası olan kadınların bu sektördeki artışının sonucudur.

Bu dizilerden en keskin çıkışı yapan ve (bu nedenle yayından kaldırıldığı iddia edilen- ki bu nedenle bile incelenmeye değer) bu bağlamda savımızı güçlendiren en önemli dizi ,”Şehnaz Tango”dur. Şiirleri, gülleri ve birçok kadının kendisinden birşeyler bulabileceği Şehnaz karakteriyle masalsı bir atmosferde başlayan dizinin en önemli özelliği, kadından yana bilinçli iletiler barındırması ve belkide bu iletileri yüzünden bitirildiğinde izleyicilerini eylem yapmaya vardırır bir dizi oluşudur.

Sonuç olarak bu dönemle başlayan ve sonrasında ne tür bir anlatıya dönüşeceğini şimdiden kestiremediğimiz kabaca üç tip yerli diziyle kuşatılmış durumdayız. Bunlardan biricisi tür olarak yeni olarak değerlendirebileceğimiz sit-com ya da komedi dizileridir. ikincisi bir çok çalışmada sözü geçen “dizi film ideoloji” sini olumlayan, yani ahlaki normlara uyarak mevcut düzenin korunmasına yönelik iletileri bulunan “popüler aile dizileri”- ki kadından yana tavrın bu ideoloji arkasına gizlenerek ortaya çıktığı iddiasını getirmiştik.- , üçüncüsü ise herhangi bir ileti kaygısı taşımayan, hatta entrika , yalan çarpık ilişkilerin ön plana çıkarıldığı soap operalar ile ,diyalogları, komedi unsurları, fakir/zengin temasıyla melodramlar arasında olan , sadece başrol oyuncusunun - ki bunların çoğu şarkıcıdır ya da manken - ve onun bağlı olduğu üretim zincirindeki kişilerin daha çok para kazanması amacıyla yapılan dizilerdir. “Şehnaz Tango” ise anlatı yapısıyla daha önce sözünü ettiğimiz sentez türe uygunluk sağlamakla birlikte, sahip olduğu ideolojik kodlar ile, kendisinden önceki ve sonraki dizilerden ayrılır. Başlangıçta ideolojik söylemini baskın ideoloji ardında gizlese de sonrasında radikal sayılabilecek değişiklikler göstermiştir.

Bu kadar çok dizi üretilmesinin sonucunda bu dizilerin izleyici üzerinde ne tür bir etki yaptığı ayrıca bir araştırma konusu olurken, bu yoğunluğun bir doygunluk aşamasından sonra daha iyi ve kaliteli yapımlar için bir başlangıç olacağı inancındayız. Yüce’nin dediği gibi Türk izleyicisi aptal değildir. Kendisi için iyi birşeyler yapıldığında anlar ve tepki verir. Buna karşın üç günlük kısa

vadeli çıkar hesapları yapıp işi götürdüğünü sanan bir avuç tv esnafı, yarın kendilerinin de pişman olacağı bir yolda delicesine hız almışken, izleyiciye karşı duymaları gereken sorumlulukları mutlak hatırlatılmalıdır. Bu da gerçek bir yaptırıma dönüşecek bir kurum ve yasalarla mümkündür. Bu kurum şu haliyle RTÜK değildir. Böyle bir kurum ve yaptırım olmadıkça Şehnaz Tango gibi birşeylerin başlangıcı sayılabilecek diziler kim bilir ne uğruna izleyicisine aldırmadan saygısızca bir gün yayından kaldırılıverir. Öte yandan özel kanallar başta kazanç amaçlı kurulduklarını ve AGB sonuçlarından da yola çıkarak halkın ürettikleri bu seviyesiz dizileri beğendiğini ve istediğini ileri sürebilir. O halde bu araştırma sonuçlarını veren şirket, onu denetleyen kurum ve bu kurumu oluşturan sektörel ilişkiler sorgulanmalıdır.

Bu konuya başka bir açıdan da bakılabilir. Adı ister pembe dizi olsun ister popüler aile dizisi, televizyon dizilerinin tümü şimdiye dek bulunan öykü anlatma biçimlerinden en popüler ve esnek olanıdır. Bir çok televizyon programı, reklamlar, hatta sinema filmlerinin bu anlatı türünden yararlandığını biliyoruz. Bu önemli anlatı biçimi bir çok ülke için en önemli gelir kaynaklarından biridir. Meksika dizileri ,Amerika dahil ellidokuz ülkeye ihraç edilmektedir. Nitelikli yapım konusunda başta AGB sonuçlarını gerekçe gösteren özel kanallar , eğer toplumsal gelişime katkıda bulunmayı tercih etmiyorsa en azından ürettikleri dizilerde uluslararası anlatı kalitesi yakalayarak bu dizileri ihraç etmenin yollarına bakabilir. Bu sayede varlığının amentüsü paraya kavuşurken diğer yandan da milli ekonomiye katkıda bulunabilir.

KAYNAKÇA

- ALTHUSSER, Louis, “**İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**”, Birikim Yayınları 1878
- ADORNO, T.W., “**The Culture Industry**”, London, Routledge,1991
- ARNA, Sibel,“**Eski Kötüler Daha Kötüydü**”, Milliyet Pazar, 8.2.1988
- ACAR, Serkan, “**Televizyonlarda Yaşayan Yeşilçam; Diziler**”, Yeni Sinema Derg. , Ekim 1998
- ABİSEL, Nilgün, “**Türk Sineması Üzerine Yazılar**”, İmge Yayınları, 1994
- ALLEN, C, Robert, “**To Be Continued: Soap Operas Around The World; The Role of Soap Operas in the Development of Feminist Television Scholarship**”, London & New York, Routledge, 1995
- ALEMDAR, Korkmaz, İrfan Erdoğan,” **Popüler Kültür ve İletişim**”, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994
- ARAS, Nezihe, Milliyet, 18,2,1984
- ARAT, Necla, “**Feminizmin ABC’si**”, Simavi Yayınları, ABC Dizisi:6, 1991

- ANTONIO, Rober, Douglas Kellner, “ **Modernity & Critical Social Theory: The Limits of the Postmodern Critique**”, (Der.) David Dickens and Andrea Fontana, Postmodern Social Theory, Universty of Chicago,1991
- BUXTON, David, “ **The Avengers to ‘Miami Vice’ Form and Ideology in Television Series**” Manchester University Press, 1990
- BRONNER, Stephen, “**Of Critical Theory & Its Theorists**”, New York,96
- BRUNDSON, Charlotte, Julie D’Acci, Lynn Spiegel, “ **Feminist Television Criticism**”, A Reader, Clarendon Press, Oxford 1997
- BROWN, Marry Ellen, “ **Television and Women’s Culture; The Politics of the Popular**”, London; Sage
- BATMAZ, Veysel, Asu Aksoy, “ **Türkiye’de Televizyon ve Aile**”, T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara 1995
- CANKAYA, Özden, “**Türk Televizyon Tarihinde Kısa Bir Gezinti-1**” Antrakt, Ocak 1995
- ÇETİN, Zeynep, “ **Soap Operaların Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Başarı Nedenleri**”, Marmara İletişim Derg. Sayı 6, 1994
- CHANDLER, Daniel, “ **Semiotic for Beginners**”, <http://www.aber.uc.uk>

- CAREY, James, “ **Communication and Culture**”, Communication Research, Vol. 2, April, 1975
- CANTOR, Muriel, G.,” **Prime-Time Television; Content and Control**”, Sage Publications, Beverly Hills, London 1980
- ÇAKIR, Serpil, Necla Akgökçe, “ **Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem**”, Sel Yayıncılık;34, 1996
- ÇELİK, Nurten, “ **İnterstar izlememe hakkım var**”, İzleyici Gözüyle, İstanbul, Cumhuriyet, Aralık 97
- ÇALIŞLAR, Oral, “ **Şehnaz’ın Rating’le Son Tangosu**” Sıfır Noktası, Cumhuriyet 97
- DORSAY, Atilla, “ **12 Eylül Yılları ve Sinememiz**”, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 1995
- DONOVAN, Josephine, “ **Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Enetellektüel Gelenekleri**”, (Çev.) Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim, 1997
- ERKEN, Ali, “ **Şehnaz Tango, sevgiye inanan bizlerin sığındığı tek Kaleydi**”, Ankara , İzleyici Gözüyle, 28.12.97 Cumhuriyet

- ELLIOT, Philip, “ **The Making of Tv Series, A Case Study in the Sociology of Culture**” Constable, London, 1972
- ERDOĞAN, İrfan, Korkmaz Alemdar, “ **İletişim ve Toplum; Kitle İletişim Kuramları, Tutucu ve Değişimci Yaklaşımlar**”, Bilgi Yayınevi, Mayıs, 1990
- ERDOĞAN, İrfan, “ **1990’larda Biliş Yönetimi: İdeolojilerin ve Soğuk Savaşın Sonu, Karşılıklı Bağımlılık, Globalizm, Özelleştirme, Sürdürülebilir Kalkınma, Post Emperyalist Dönem?**” , Teori, Sayı 80, 1996
- FISKE, John, “ **Television Culture**” London, Routledge, 1987
- FISKE, John, “ **İletişim Çalışmalarına Giriş**”, Çev. Süleyman İrfan, Ark Yayınevi, Ankara 1996
- FISKE, John, “ **Reading Television**”, London, Methuen 1987
- FİNCANCI, Yurdakul, “ **Günümüzde Sosyal Demokrasi**”, Türkiye Sosyal Ekonomik Siyasal Araştırmalar Vakfı, İstanbul, 1993
- GROSSBERG, Nelson, Cry & Paula Treicher, “ **Cultural Studies**”, New York, Routledge, 1992
- GERAGHTY, Christine & David Lusted, “ **The Television Studies Book**”, Arnold, 1997
- GERAGHTY, Christine, “ **Kadınlar ve Pembe Diziler**”, (Çev.) Nur Nirven, AFA - Kadın 27, Aralık, 1997
- GÜLER, Seda Kaya , (Der.) ,” **Şehnaz Tango**”, Semra Ünal, Hale, Hamza ve Hülya Salman, ve Ceyda Hanımın ,” Seda Kaya Güler’e fakslarından, Sabah, Aralık 97

- HARMS, John, “ **Toward a Critical Theory of Advertising**” Current Perspectives in Social Theory, Vol 11, 1991
- HASSAN, Ihab, “ **The Postmodern Turn; Essays in Postmodern Theory & Culture**”, Columbus, 1987
- HODGE, Robert, Gunther Kress, “ **Social Semiotics**” Cambridge, Polity, 1988
- HARDT, Hanno, “ **British Cultural Studies & The Return of The ‘Critical’ in American Mass Communication Research; Accomadation or Radical Change ?**” (der) Stuart Hall,” Critical Dialogues in Cultural Studies”, London, New York 1996
- HAYWARD, Susan, “ **Key Concepts in Cinema Studies**”, London, Routledge, 1996
- HILFERDING, Rudolf, “ **Finance Capital**”, London, Routledge&Kegan Paul,1981
- HILL, John, “ **Sex, Class & Realism: British Cinema 1956-63**”, London, 1988
- İRVAN, Süleyman, (Der.),”**Medya, Kültür, Siyaset**”, Ark Yayınevi, 1997
- İRVAN Süleyman, Mutlu Binark, (Der. & Çev.) “ **Kadın ve Popüler Kültür**”, Ark 14, Toplum Dizisi; 10, 1995

- İNANIR, Kadir, “ **Kadir İnanır İle Söyleşi**”, Hürriyet, Pazar Eki, Mayıs 9, 1999
- JAMESON, Fredric, “ **Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism**”, New-Left Review, 1984
- JENSEN, Walter A “ **The Application of the Critical Theory: Defining the Critical Theory**”, Geocities, 1997, <http://www.Geocities.com/crit-theory/s.2>
- KELLNER, Douglas, Steven Best, “ **Postmodern Theory; Critical Interrogations**”, The Guilford Press, New York, 1991
- KELLNER, Douglas, “ **Critical Theory Today: Revisiting Classic**”, Essay , Illuminations, Newyork, 1996
- KELLNER, Douglas, “ **The Frankfurt School & British Cultural Studies; The Missed Articulations**”, Newyork 1996
- KELLNER, “ **Critical Theory, Marxism and Modernity**”, Cambridge and Baltimore: Politiy & John Hopkins Univ. Press 1989
- KAPLAN, Yusuf, “ **Televizyon**”, Ağaç Yayınevi, Nisan 1992
- KIREL, Serpil, “ **Bir Tür Olarak Melodram**”, Antrakt, sayı 50, Kasım 1995
- LAÇİNER, Ömer, “ **Resmileşmiş İdeolojilere Eğilimimiz Üzerine Bazı Notlar**”, Resmi İdeoloji; Bir Heyûla, Birikim, Ocak/Şubat 1998

- MORLEY, David, “ **Television Audiences & Cultural Studies**”, London Routledge, 1992
- MELISCHEK, G.,K.E.,Rosengren & j. Strappers, “ **Cultural Indicators**”, An International Symposium,1984
- METE, Erdal, “ **Günümüz Türkiye’sinde Medyaya Bir Bakış**”, Sinemasal, Temmuz/Ağustos, 1998
- MINTZ, Lawrence, E., “ **Situation Comedy**” ,(Der.) Brian G. Rose, Journal Of Communication, Autumn,1979
- MITZ, Rick, “ **The Great Television Sit-com Book**”, Perigree Books, New York, 1983
- MARCUSE, Herbert, “ **One Dimensional Men**”, Boston, Beacon Press,1964
- MC QUAIL, D., “ **Towards a Sociology of Mass Communications**”, London, Collier, MacMillan, 1969
- MUTLU, Erol, “**Televizyonu Anlamak**”,GündoğanYay.,Ankara 1991
- NEWCOMB, Horace, “ **Assesing the Violence Profile Studies of Gerbner & Gross**”, Communication Research ,vol 5, No 3, July, 1978
- NEWCOMB, Horace, “ **Tv: The Most Popular Art**”, Anchor, Garden City, New York, 1974

- OSKAY, Ünsal, “ **Soap Opera Türünde Değişimler ve Latin Amerika Dizileri**” Beyazperde, Aralık 1989
- OKTAY, Ahmet, “ **Televizyon, İktidar, Bellek** “, Der., Yörükhan Ünal, Sinemasal, Temmuz/Ağustos 1998
- ORAN, Fatma, “**Hayaller, İstirap, Acı Kader ve Bülent Oran ile ÇAM/BREZİL ya da BREZİL/ÇAM üstüne**”, Beyazperde, Aralık 1989
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali, Milliyet Sanat, 15,1,1984
- ÖZYAĞCILAR, Erdal, “**Yerli Dizi Saltanatına Son**”, Hürriyet, 27 Ocak, 1999
- ÖZBUDUN, Ergun, “ **Türk Siyasal Sisteminde Değişim ve Süreklilik Unsurları**”, Türkiye Günlüğü, Sayı 25, Kış, 1993
- ÖZKÖK, Ertuğrul, “ **Sanat, İletişim ve İktidar**”, Tan Düşünce Dizisi, Ankara, Mart 1982
- ÖKE, Mim Kemal, “ **Ülkemizde Görsel Yayıncılığın Özgeçmişini Tartışmak ; Resmi mi?, Ticari mi?, Kamusal mı?**”, (Der.) Emir Turam, Türkiye’de Tv, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1996
- PARKAN, Mutlu, “**Dizi Film ve Etkileri**” D.E.Ü., G.S.F. Derg. Sayı 7, 1987

- RAHILL, Frank, “ **The World of Melodrama**”, The Pennysylvania State University Press, 1967
- REFİĞ, Halit, “ **Türk Sineması Tükendi Ya Televizyon**”, Dergah Edebiyat ve Sanat Kültür Derg. Sayı 71, Ocak 1996, s.12
- SINAV, Osman, “ **Ailenizin Yönetmeni**”, Sibel Arna, Milliyet Pazar Eki, Sayı 64, 8 Şubat, 1998
- STRINATİ, Dominic, “ **An Introduction to Theories of Popular Culture**” London, Routledge, 1995
- SÖNMEZ, Mustafa, “ **Türkiye’de Kapitalizmin Mali Krizi ve Önlemler**”, Birikim, Sayı 59, Mart 1994
- SCOGNAMILLO, “ **Türk Sinema Tarihi** “, Metis Yayınları, Ekim 1990
- TURNER, Greame, “ **British Cultural Studies: An Introduction**”, New York, Unwin, 1990
- TOSKAY, Tunca, “ **Türkiye’de Elektronik Medyanın Gelişimi: Bazı Tespitler ve Düşünceler**”, Türkiye ‘de Tv, İstanbul Altın Kitaplar Yayınevi,1996
- TEKELİ, Şirin, “ **1980’lerde Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi**”, Birikim, No:3, Temmuz 1989

- TEKELİ, Şirin, “ **Kadın Bakış Açısından Kadınlar; Türkiye’de Medyada Kadın; Serbest , Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne**”, İletişim Yay., Bugünün Kitapları 7, 1993
- TARANÇ, Ragıp, “ **Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları**”, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fak., Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1984
- YUMLU, Konca,” **Kitle İletişim Araştırmaları**”, İzmir, 1990
- WOLLEN, Peter, “ **Sinemada Göstergeler ve Anlam**”, Metis Yayınları, Şubat 1983
- WHELEHAM, İmelda, “ **Modern Feminist Thought: From the Second Wave to Post-Feminism**”, Edinburgh Universty Press, 1995
- TÜRKİYE BASIN OKURLUK ARAŞTIRMASI, “Piar Gallup”, Rapor 2
- “**Kadınlar İsterse**”,Radikal, Televizyon ,25 Aralık 1997

EK 1

“Şehnaz Tango” ile ilgili izleyici ve televizyon eleştirmenlerinin tepkileri;

“ Pazartesi akşamları, kızların anneler ve anneanelerle üç kuşak birlikte Şehnaz Tango seyretme günü olmuştu. Ve seyrederken sıkı tartışmalar yapmaları kaçınılmazdı. Anneaneler Ziya’cıydı. “Güvenilir, kariyer sahibi, olgun.” Genç kızlar “ne zaman gelip ne zaman gideceği belli olmayan, hayatı geldiği gibi yaşayan sanatçı” Alpay’cıydı. Orta kuşak ise gidip geliyordu. Kah Muhsin’in sarı gülleri, şiirleri çarpıyordu onları, kah Ziya’nın güvenilir omzu, kah Alpay’ın çapkın gülüşü... Şehnaz Tango artık yok. Çünkü ratingi düştü, çünkü Star’ın reklam gelirleri azaldı, çünkü belki de yeni Şehnaz kanal yetkililerinin hoşuna gitmedi. Ama bu yayından kaldırılış sürecine inanılmaz bir şey başlattı Türkiye’de. İnsanlar itiraz ettiler, biz bunu seviyoruz, kaldıramazsınız dediler, telefon ettiler, faks çektiler. Herşeyden önce ratinglere inanmıyoruz dediler....” (164)

“ Sevginin, aşkın, hoşgörünün, unuttuğumuz tüm güzel duyguların son derece rafine bir içerikle ele alındığı Şehnaz Tango ne yazıktır ki, yayından kaldırılıyor. Yeşilin acımasızca yokedildiği şu dünyada geriye kalmış birkaç yeşil alanı yok etmekten başka bir şey değildir bu. Bir edebiyat aşığının elinden çıktığı hissedilen diyalogları ve mesajlarıyla bu diziyi sevmiştik. Çünkü Şehnaz Tango sevgiye inanan bizlerin sığınabildikleri tek kaleydi. Dışarda kan, sansasyon, hilekarlık vardı. Şimdi huzur bulduğumuz bu kale yerle bir ediliyor. Yok mu şu koskoca ülkede’ Rating benim için önemli değil, önemli olan topluma birkaç mesaj yollayabilmek’ diyebilecek bir kanal yöneticisi? Lütfen sevgi ve aşkın dansı Şehnaz Tango’yu yaşatalım.” (165)

(164) “Kadınlar İsterse”,Radikal, Televizyon ,25 Aralık 1997

(165) Ali Erken, “ Şehnaz Tango, sevgiye inanan bizlerin sığındığı tek Kaleydi”, Ankara , İzleyici Gözüyle, 28.12.97 Cumhuriyet)

"Perran Kutman'ın başrolünü oynadığı "Şehnaz Tango", Şehnaz'ın bir aşk öyküsü nedeniyle sona ermek üzere. Siz bu hikayeyi mutlaka biliyorsunuz. Çünkü TV izleyicisi dizilere çok medaklı. Helle de rating aletlerinin bağlı olduğu seyirci öylesine meraklı ki, hangi kanalı açsanız bu yüzden bir yerli diziyle yüz yüze geliyorsunuz...Rating ölçüm aletleri, sonunda Türkiye'yi esir almış durumda. Cumartesi gecesi arabesk türkücülerin iç bayıltıcı öykülerini hafta içi aile melodramlarını izlemekten gına geldi. O aletlerin başında birkaç yüz vatandaş nedeniyle işportacı haber spikerleri, alt düzey kahve muhabbetleri ve iç bayıltıcı aile öykülerinden illallah diyoruz. Rating çılgınlığının vardığı saçmalık, sonunda "Şehnaz Tango"yla tam bir drama dönüştü...Hayatlarında bir kez olsun düzgün bir aşk yaşamamış, tutuculuğun cenderesinde kuruyup gitmiş yaşamlarıyla köşeye sıkışmış insanlar, hala bu ülkenin kaderini belirliyor. Erkek karısını terk edebilir, yeni yeni aşklar yaşayıp yeni yeni maceralar peşinden koşabilir...Sıra kadına gelince kadın erkek hep birlikte kadını lanetlerler. Kadının aşk yaşamaya sevgili bulup yaşamını zenginleştirmeye hakkı yoktur. Böyle bir şey yapmaya kalkışırsa hemen aforoz edilir...Sevgisizliğin, aşksızlığın yakıp kavurduğu bu ülke, ölümü, öldürmeyi yücelterek iyice kötü bir yola sürükleniyor. Tv kanallarının başındakiler bu çılgınlıkla daha ne kadar gidebileceklerini sanıyorlar? Her geçen gün düzey düşüyor. Kalite yerini ilkelliği ve vahşiliği bırakıyor. Oluk oluk paralar dökülüp sınırlı bir reklam pastası için öldüresiye bir savaş veriliyor. Şehnaz Tango'nun başına gelenlere bakıp yeniden düşünmemiz gerekiyor. Ciddi bir toplumsal krizle yüz yüzeyiz. Erkek egemenliğinin en ilkel anlayışları Tv'lere yön veriyor..."(166)

(166) Oral Çalışlar, " Şehnaz'ın Rating'le Son Tangosu" Sıfır Noktası, Cumhuriyet 97)

“ Ben çalışan bir insanım, eşim, anneyim. Genelde televizyon seyretmekten hoşlanmıyorum. Hele pembi dizileri hiç seyretmem. Ancak eğer içiminden insanları canlandıran diziler varsa tam bu bir tutkunu olurum. Şehnaz da böyle. Seyrettiğim bir ya da iki diziden biri. Bu yüzden pazartesi akşamlarını iple çekiyorum....KİM Şehnaz gibi bir anne, Şehnaz gibi bir dost, Şehnaz gibi bir sevgili vs. Olmayı istemezki. Sizden ricam lütfen tepkilerimizi göstermemize yardımcı olun” (167)

“ Biz de sizin gibi dizinin senaryosunu, karakterlerini, oyuncularını çağdaş topluma yakıştırarak beğeniyle izliyoruz. Ve bu yüzden dizinin yayından kaldırılacağını duyunca çok üzüldük. Hatta yıkıldık diyebiliriz. Ben ve bir çok arkadaşım pazartesi akşamları Şehnaz vakti televizyona kilitleniriz. Şehnaz’ın kocasından başka bir erkeğe yakınlığına, ilk kez aşkı yaşayıp tatmasına hiç kızmadık. Onun mutlu olmasına bozulmak yerine onunla mutlu olduk. Ona aşkı çok görmek yerine- yaptığı fedakarlıklar karşısında- aşkı fazlasıyla yaşamasını istiyoruz. Keşke bütün kadınlar birer Şehnaz olabilseler” (168)

“ Pazartesi Şehnaz günüdür. O gün çok sevdiğim oğlumu uyutup rahat ve sakin bir kafayla Şehnaz’ı seyredebilmek için inanılmaz bir özveride bulunuyorsun. Şehnaz’ı izlerken o az da olsa tanıdığım aşkı, sevgiyi yeniden yaşıyorum. Sadece aşk değil, günlük koşuşturma içerisinde sürekli ertelediğimiz insan ilişkilerimizi, kötü günlerde bir araya gelen birbirine sırt veren dostların dayanışmasını da bu dizide buluyor yaşıyorum. Rating’e kurban verdiğimiz Şehnaz Tango’nun tüm kadrosunu kutluyor tadının damağımızda kalacağını bir kez daha vurguluyorum.”(169)

(167) Semra Ünal, "Şehnaz Tango", Seda Kaya Güler'e faks, Sabah, Aralık 97)

(168) Hale Hamza ve Hülya Salman, "Şehnaz Tango "Seda K. Güler'e faks, Sabah, Aralık 97

(169) Ceyda Hanım, "Şehnaz Tango" Seda Kaya Güler'e faks, Sabah, Aralık 97)

“ Medyadan izlediğim kadıyla “ Şehnaz Tango” nun yayından kaldırılmasının nedeni dizideki Şehnez’in evlilik dışı ilişkisinin kamuoyunun onaylamadığı ve Türk örf ve adetlerine ters düşküğü mantığından hareketle bir nevi ahlaki gerekçeden kaynaklanmaktadır. Oysa Interstar yayın akışında yer alan “sabun köpüğü” “yeteneksiz” ve “sözde star” ların oynadığı dizilerden örneğin bir “Kara Melek” veya “ Deli Divane” deki konulara bakıldığında ise ahmaki bir kaygının yer almadığı açıktır. Tv’lerin rating alma kaygısını elbette anlıyorum. Ancak ülkemizdeki eğitim ve kültür seviyesini göz önünde tuttuğunuzda, görsel medyanın rating eğrilerine ters düşse bile, birtakım programlarla kamuoyunun bilinçlendirilmesine katkıda bulunması gerekir. Ayrıca yayınların Balkan ülkelerinde yaşayan soydaşlarımız tarafından izlendiğini de biliyorum. Türkçenin özüne ve anlamına uygun biçimde kullanıldığı insanlar arasındaki ilişkilerde sevgi ve saygı boyutunu atlamadan, birey olma özelliğini ön plana çıkardığı, toplumdaki sıradan insanların yaşamlarını abartmadın veren “Şehnaz Tango”nun rating hesaplarına kurban edilmedin, belkide sadece izlenme saatini değiştirerek yayımlamak dururken, cezalandırılırcasına yayından kaldırılması beni şaşırttı ve üzdü. Umarım diziyi yayından kaldırma kararının yanlış olduğunu kısa zamanda anlarlar. Bir birey olarak sizlerin bu diziyi yayından kaldırma hakkınıza karşılık olarak ben de Interstar’ı izlememe hakkım bulunuyor. Bu nedenle kanalınızı karartma kararı almış bulunuyorum.(170)

” Nurten Çelik, “ İnterstar izlememe hakkım var”, İzleyici Gözüyle, İstanbul, Cumhuriyet, Aralık 97

EK 2

"ŞEHNAZ TANGO" dizisini oluşturan ekip listesi:

Oyuncular

Perran Kutman	Erdal Özyağcılar
Macide Tanır	Muhip Acıman
Alev Sezer	Ayşe Tolga
Selda Özer	Nejat İşler
Serra Yılmaz	Gül Onat
Gülen Karaman	Oya İnci
Mümtaz Sevinç	Hali Akınlı
Nejat Ögünç	Ceren Soylu

Yazanlar

Oya Yüce
Akın Yılmaz

Yapımcı

Güner Namı

Yönetmen

Sadullah Celen

Yönetmen Yardımcısı

Semra Avcı-

Sanat Yönetmeni

Barış Dinçel

Müzik

Özkan Turgay

Görüntü Yönetmeni

Hüseyin Özşahin

Yapım Sorumluları

Okşan Erdem

Esi Gülce

Murat Çeşmeci

Kurgu

A. Serdar Çakular

Seslendirme Yönetmeni

Nevzat Çankara

Işık Şefi

Mustafa Koçyiğit

Jenerik

Serdar Çakular

Zeynep Günay

Ses mix

Şenol Şentürk

Nevzat Saraylıkl

Soner Yüksel

Makyöz

Serap Saydam

Kuaför

Murat Gültekin

Set Amiri

Atilla Ertüz



ÖZGEÇMİŞ

1966 yılında İstanbul'da doğmuşum. İlk, orta ve lise tahsilimi aynı kentte tamamladım. Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dil Bilimi Bölümü'nden 1989 yılında mezun oldum. Ardından Londra North London College'da "Media Studies" içerikli kursa katıldım. Uzunca bir süre çeşitli televizyon kanalları için dublaj ve çevirisi yaptım. Bir süre Kanal 6 için "Marketing Türkiye" adlı programın yapımcılığını üstlendikten sonra İzmir Ege Tv'de program yapımcılığı, haber yönetmenliği görevlerinde bulundum. Aynı yıllarda Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans yaptım. Halen aynı anasanat dalında doktora yapmaktayım.

