

Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam'dan Beyazcama

Aslı KOTAMAN*



Giriş

Hafızamızda aradığımız anılar, çoğu kez bize görsel simgeler halinde geri gelir. “Gayri iradi hatırlamanın yüzergezer şekilleri bile, büyük ölçüde birbirinden kopuk, bilmecemsi görsel imgelerdir” (Benjamin 1993: 114). Yeşilçam filmlerini televizyonda tekrar tekrar izleyerek büyümüş olan nesil ve o günün melodramatik anlatılarını bugün televizyondaki kurgusal metinlerde yakalayan kişiler, kendilerini aslında hafızalarında geriye doğru bir simgeler dizisinin içinde bulurlar. Bu anlatı kalıpları hafızalarda yer etmiştir. Tıpkı *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz 1997) filminde televizyonda sık sık Türk filmlerinin seyrediliyor olmasının masumiyete gönderme yapması gibi, bu da hafızamızda birbirinden kopuk ama belli bir zamanı çağrıştıran tüm görsel imgeleri bütünlemektedir. Böylece bir kez daha geçmişin izleri bugünkü hayatımızın içine ilişiverirler. Öyküsü, karakterleri ve seyir alışkanlığı ile kendi içlerinde bir metin akışı olan Yeşilçam filmleri kendisinden 30 yıl kadar sonra gelen yerli televizyon dizileri de aynı metin akışını paylaşmaktadırlar. Her bir filmin sanki bir ana filmin devamı niteliğinde oluşu ile yerli dizilerin Yeşilçam filmlerinin uzantısı olarak alımlanması arasında fark yoktur. Yeşilçam filmlerinden yerli dizi metinlerine akışın nedenlerinden biri de melodram anlatılarının film ve televizyon izleyicileri için bir arketip oluşturmuş olmasıdır. Aynı zamanda popüler anlatılardaki süreklilik adeta zihinde bir tür koleksiyonculuk yapmaya benzemektedir.

Çalışmada Yeşilçam filmlerinin ve yerli dizilerin ortak melodramatik imgelemi incelenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla Yeşilçam'ın altın çağı olarak ele alınan 1960-1970 yılları ile 2005 sonrası yayınlanmaya başlayan bazı popüler televizyon dizileri arasında bir karşılaştırmaya gidilmiştir. Döneme temsil edecek nitelikte oldukları düşünülen filmlerin seçiminde, aile ve ikili duygusal ilişki konusunun ana teması olmasına dikkat gösterilmiştir. Yerli dizile-

* Dr., Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Araştırma Görevlisi.

re ilişkin örneklem oluşturulurken ise, “Yeşilçam tarzı”na uygun olması açısından, farklı kanallarda yayımlanan, aile dizileri başlığı altındaki dramalar incelemeye alınmıştır.

Yeşilçam Sineması’nın Anlatılagelen Öyküleri: “Güzel Olduğunuz Kadar Küstahsınız da!”

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

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

Bireysel değil ama kolektif çabaların öykülenmesiyle oluşan bu filmler aynı zamanda toplumsal hayatımıza bir zemin oluştururlar. Yeşilçam filmlerinin sürekli bir izleyicisi, tüm dönemin tek bir anlatı gibi anlaşılabilenliği aynılıktaki hikayeler üreten Yeşilçam’ın içinden farklı bir konunun çıkmasını giderek daha zor hazmedecek ve bu öykülerdeki kalıplaşmış yapı izleyenler üzerinde “ne olması” ve “nasıl olması” hakkında fikir vererek düşünceleri yönlendirecektir.

Dayanışma ruhu üzerine kurulu öykülerin, insanın dünyayı, ikili ilişkilerini anlamlandırmak için kullanılan bir sembol olduğunu söylemek mümkündür. Clifford Geertz, popüler kültür alanında ortaya çıkan sembol ve işaretlerin, insanların dünyayı, kendilerini, başkalarıyla ilişkilerini anlamak için bir sembol olarak kullanılabilmesine işaret eder. Geertz’e göre, dimağımızı berrak tutabilmek için şeyler hakkında ne düşüneceğimizi bilmemiz gerekmektedir, bunun için de ritüel, efsane ve sanatın sağlayabileceği toplumsal sembolik duygu modellerine ihtiyacımız vardır (1973: 83-84).

Yeşilçam öykülerinin en önemli özelliklerinden biri de “pembe sonlar”dı. Duygulanmaya açık ve istekli olan izleyici, kendi yaşamında zaten mutsuz sonları yaşaya yaşaya yeterince bunalmıştı ve hiç olmazsa perdede olağanüstü rastlantıların getirdiği kavuşmaları, servete, çocuğa, anne ve babaya, sevgiliye tesadüfen mucizelerle ulaşmayı izlemek istiyordu. Böylece daha



önceki mezarlıkları, gözyaşlı mutsuz sonlar yerini “pembe sonlar”a bıraktı. Servisi ağacıyla başlayıp servisi ağacıyla biten Muhterem Nur filmlerinden sonra bu filmler milli piyangoonun “ya tutarsa” ümidi gibiydi.

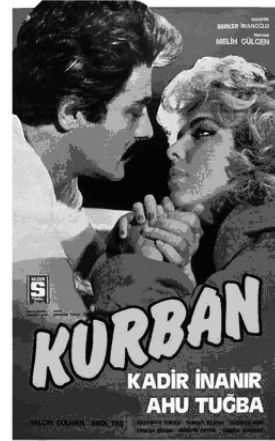
Dilek Tunalı, melodram kipindeki Yeşilçam Sineması'nın özelliklerini şöyle sıralar:

1. Filmlerde tek boyutlu tipler vardı,
2. Öykülerde tekrarlama kabiliyetinin kolaylığı vardır,
3. Özgünlükten ziyade aynı konunun çeşitlemeleri görülür başka bir deyişle yeniden tanımlama yerine yeniden ve yeniden tekrarlama bu dönem filmlerinin belirgin özellikleri olarak dikkat çeker,
4. Sorunlara değişik yanıt ve çözümler üretme yerine, aynı sorunlara aynı yanıtların verildiği yapıtların sayısız örnekleri bulunmaktadır (2006: 218-219).

Endüstrileşmek için tek şansının tutan senaryoları tekrar tekrar filme çekmek olduğuna inanan Yeşilçam Sineması'nın Türkiye'nin modernleşme sürecine rehberlik eden öyküleri kalıplaşmıştır. Zengin-fakir aşkı, geleneksel-modern karşıtlığı, köyden kente göçle sorunlar, ahlaki yükümlülükler gibi temalar, öykülerde ayrı ayrı ya da iç içe geçmiş bir biçimde tekrar tekrar işlenir.

Filmden kendisini fantazyalar içinde sarmasını bekleyenler çoğunlukla düşlerin anlatıldığı kalıplaşmış Yeşilçam öykülerine beğeni ile yaklaşır. Karakterlerin çevresinde gelişmesi nedeniyle Yeşilçam Sineması baştan aşağıya bir oyuncu sinemasıdır. Türk sinemasında yaratılan erkek ve kadın karakterlerin bir şablonu ve neyi temsil ettikleri aşağıdaki tabloda değerlendirilmektedir:¹

Yeşilçam'ın melodramatik öykülerinin çok beğenilmiş olması ve dizilerde filmlere benzer anlatı kalıplarının kullanılması, seyirciye “istediğini vermek”ten başka bir amaç gütmüyordu. Ancak zaman içinde bu metinlerle ilgili en çok neyin değiştiği ve neyin hâlâ aynı kaldığını gözlemek kolaylaştı. Örneğin “evlilik erkeğe ceza değil mükafat olur” diyen *Tatlı Meleğim*'in Leyla'sı, kocasının başka bir kadınla sadece fotoğrafını görerek onu mahkemeye veren Gümüş (*Gümüş*) ya da Nazlı (*Yabancı Damat*)'tan çok farklıydı. Aşkın tüm aile değerleri, geleneklerin üzerinde tutulan bir değer olarak işlenmesi ise dizilerin öykülerinde yeniden anlatıldı.



¹ Örneklem olarak seçilen filmler şunlardır: *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Yaralı Kalp* (Remzi Jöntürk, 1969), *Arım Balım Peteğim* (Muzaffer Arslan, 1970), *Sezercik Yavrum Benim* (Safa Önal, 1971).

Tablo 1: Türk Filmlerinde Erkek ve Kadın Tiplerinin Şablonu

Aldığı Role Göre	Karakteristik Özellikler	Meslek Bilgileri	Fiziksel Özellikleri	Toplumsal Statüsü
Ana Karakter (Erkek)	Cömert, yardımsever, gururlu, namuslu, iyi kalpli, ailesine düşkün, romantik, iyinin ve haklının yanında, özü sözü bir, ailesine kol kanat geren.	Mühendis, doktor, avukat, işadami, müzisyen.	Güçlü, yakışıklı, genellikle esmer, uzun ya da uzuna yakın orta boylu, zayıf.	İyi bir baba, iyi bir koca.
Yan Karakter (Erkek)	Yardımsever, fedakar, özverili, babacan.	Emekli, çayhane sahibi, balıkçı vs. Basit ama saygı gören bir zenaat mesleğini icra eden kişiler.	Yaşlı, kısa boylu, topluca, beyaz saçlı.	İyi bir dede olmaya aday.





<p>Ana Karakter (Kadın)</p>	<p>İyi kalpli, özü sözü bir –erkek gibi-, fedakar hatta cefakar, aşkı için her şeyi göze alabilecek kadar gözü kara (Türk filmlerinde evlenmeden yaşanan tek gecelik ilişkilerde kadın çoğunlukla hamile kalır. Erkek hayatına bu gerçeği bilmediği için rahatlıkla devam ederken kadın evlenmeden ilişkiye girmiş olmanın bedelini hayatı boyunca öder.).</p>	<p>Fakirse ev kadını, tezgahtar, öğretmen (kadının mesai saatleri dışına taşmadan kolayca yapabileceği işler) ve eğer zenginse şarkıcı.</p>	<p>Yüzü ve fiziği güzel, alımlı.</p>	<p>Anne.</p>
<p>Yan Karakter (Kadın)</p>	<p>İyi niyetli, fedakar, dayanışmaya inanan.</p>	<p>Ev kadını.</p>	<p>Ana karakterden çoğunlukla daha yaşlı, kilolu ve daha çirkin.</p>	<p>Bekar veya dul.</p>
<p>Yan karakter (Erkek)</p>	<p>Kötü niyetli, içkiye düşkün, kumar oynayan, sözüne güvenilmez, hayatta kendinden başka hiç kimseyi önemsemeyen, çocukları sevmeyen.</p>	<p>Kötü işlerden para kazanan ya da baba parası yiyen ama kati surette alın teriyle para kazanmayan.</p>	<p>Fiziksel bir engeli olan, rahatsız edici bıyık, saç ya da göz şekli olan.</p>	<p>Bekar.</p>
<p>Yan Karakter (Kadın)</p>	<p>Baştan çıkarıcı, yüzsüz, gurursuz, ısrarcı.</p>	<p>Kendi işini yaparak ya da babasının parasıyla zengin olmuş.</p>	<p><i>Femme-fatale</i> kadın.</p>	<p>Bekar.</p>

Kadın Kahraman: Yeşilçam filmlerinde kadın kahramanlar acı çeken, fedakarlıkları ile öne çıkan, sevgileri için her şeyi göze alan, namuslu ve onurlu kadınlar olarak resmedilirdi. Filmin ana kahramanı genellikle güzel bir kadın olur; eğer kadın güzel değilse bu onun filmin sonuna doğru bir fiziksel değişim sürecine gireceğini gösterirdi. Kadınlar aile değerlerine önem verir, çocuklarını her şeyin üzerinde tutar. Kadınlar “kadınlık” görev ve sorumluluklarına sıkı sıkıya bağlıdırlar hatta bu durumu sorgulamaz ve mutlulukla üstlenirler. Sezgi güçleri, özgürlük anlayışları, yeni fikirlere açık olmaları ve hayata eleştirel yaklaşımları düşünülemez. Adeta bugün gazetelerin burç köşelerinde “aslan burcu kadını ve özellikleri” gibi tek tip olmalarının dışında sonunda istediğine ve sevdiğine kavuşup mutlu sona kolay ulaşabiliyorlardı. Mutluluğun her zaman sadece bir adım ötede olması ve buna ufak birkaç engelden sonra kolaylıkla ulaşabilecek olmak kahramanı güçlü aynı zamanda da başarıya ulaşan biri olarak gösterebiliyordu. Sinema ile yakın bir bağ kuramamış bir topluma *Binbir Gece Masalları* öyküleri ile bu yeni dünyanın kapılarını açmak isteyen yapımcılar birbiri ardına *Uyuyan Güzel* ve *Pamuk Prenses* masalları anlattı. John Berger’in kadın olmakla ilgili tespiti bu kadın kahramanlar için doğrudur. Berger’a göre kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan bir yerde doğmaktır. Bu düzen içinde erkekler davrandıkları gibi kadınlar ise göründükleri gibidir. Erkekler kadınları seyrederek, kadınlar da seyredildiklerini seyrederek. Bu durum sadece erkeklerle kadınların ilişkilerini değil aynı zamanda kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylece kadın kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur (Berger 1988: 46-47). Kadınların kendilerini ağırından alması ve sıkça naz-kapris yapması esasen bir avuntudan öteye gitmez. Naz ve karpisler, kurallarını erkeğin koyduğu bir düzende sadece sözde gururunu kurtarmanın simgesidir. Bu noktaya kadar Yeşilçam öyküleri ile televizyon dizilerindeki kadın kahramanlar arasında büyük bir benzerlik görülebilir. Ancak kimi dizilerde eğer aile zengin bir aileyse o zaman bildiğimiz geleneksel değerler alaşağı edilebilir ve bu sefer dünya kurallarını erkeğin koyduğu bir dünyadan kurallarını zenginlerin koyduğu bir dünyaya doğru yol alır. Artık sorunlar daha gerçekçidir. Kolaylıkla üstesinden gelinemeyecek engeller vardır. Şüphesiz bu engellerin kolay aşılamayacak olmasının bir nedeni de dizinin formatının sinema filmininkinden farklı oluşudur. Dizi devamlılığı zorunlu kılar. Engellerin çözülmesi hemen yeni engellerin ortaya çıkarılması sorununu beraberinde getirir. Dizilerdeki kadın kahramanların birçoğu artık çalışan kadındır. Kendine güvenen ve ayakları yere sağlam basan kadın imajının çalışma hayatıyla bir tutulması da ayrıca eleştirilmesi gereken bir durumdur. Kadınlar artık daha rasyonel davranırlar ve ilişkilerinde geri adım atmaya bir zayıflık belirtisi olarak görürler. Her şeye rağmen aşkına sahip çıkma geride kalmış bunun yerini ise “mantık” almıştır. Evlilik Yeşilçam filmlerinin sonucu, televizyon dizilerinin ise başlangıcıdır. Bu filmlerin, kahramanlarının tipler olarak çizilmesinin yanı sıra karakterleri tek tip olarak çizmeleri de ilginçtir.



Yerli dizilerde kişiler artık kendi ahlak anlayışlarını kendileri oluşturdukları ve sınıflandırılması Türk filmlerine göre daha zor hayatlar yaşıyorlar. Başı ve sonu belli hayatlar yerini nerede durduğu belirli olmayan hayatlara bırakıyor. Kendi davranışlarının sorumluluğunu yüklenen ve başka hayatların sorumluluğunu paylaşmak istemeyen dizi karakterleri artık özgür tüketicilerdir. Kadınlar iş yaşamında başarı kazandıkça özgür olurlar. Kendilerine olan güvenlerini sağlamak için paralı olmaları yetmez aynı zamanda da işte başarılı olmalıdırlar.

Erkek Kahraman: Erkekler gururludur. Haksızlıklara tahammülleri yoktur ve genellikle haksızlığın cezasını dövüşerek verirler. Erkekler modernliğin getirdiği sıkıntılara kalkan oluşturma görevini görürler. Yeşilçam'da erkeğin temsili de tek tiptir. Hall, temsili “Kültürün öğeleri arasında anlamın üretildiği ve değişime uğratıldığı bir süreç” olarak tanımlar (2002: 15). Bu süreç sadece dilin kullanımını değil, sembolleri ve imajları da kapsar. Yeşilçam filminde başlıkları düşündüğümüz zaman her birinin bir semboller dizisi olduğunu görürüz. Erkek kahraman, kadın kahraman, ikili ilişkiler, aile ilişkileri her zaman başı sonu belli, kalıpları çizilmiş bir zemine oturur. Toplumsal bir güvene duyulan ihtiyaç her zaman sebep ve sonuçların belli olduğu popüler Yeşilçam metinlerinde izleyici ile buluşmuştur. Filmlerin süprize yer vermeyen yapısı aynı zamanda güvenlidir.

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

Erkek, evlenerek kendi ailesini kendisi kurar. Ebeveynler çoğunlukla tehdit unsurudur. Televizyon dizilerindeki erkek kahramanlar birçok özellikleri ile tıpatıp Yeşilçam'ın erkek kahramanlarına benzerler. Erkekler yine fedakar ve kadını koruyucu durumdadır. Kısmen de olsa kadın eve ve erkek dışarıya aittir. Kimi erkek kahramanlar sorumluluktan kaçan, özgürlüğüne düşkün bir tiplere çizerler (*Aliye* dizisi, *Deniz*) ancak bu kahramanlar seyircinin sevgisini kazanamazlar. Çoğunlukla saygı duyulan bir mesleğe sahiptirler, maddi olanakları vardır.

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

Tablo 2. Yeşilçam Filmlerinin ve Yerli Dizilerin Kalıplaşmış Öyküleri

Serim Bölümünde	Düğüm Bölümünde	Çözüm Bölümünde
Genç kız ve erkek tesadüfen karşılaşır ve aşık olur.	Aşk engellere takılır.	Aşk genellikle mutlu sona ulaşır. Aşkta mutlu son genellikle evliliklidir.
Öykü fakir ama mutlu bir mahallede başlar. (Mahalle yine dayanışmacı ruha referans veren bir ögedir.	Kadın ve erkeği ayırmaya çalışan bir üçüncü kişi bulunur.	Üçüncü kişi ya suçunu itiraf ederek iyi tarafa geçer ya da ölür.
Çoğunlukla görünüşte kız ve erkeğin ayrı düşebileceğine dair bir imaj yoktur. Sorunlar aşılabilir sorunlar olarak görünmektedir. Zira seyirci kahramanın aşamayacağı problemlerle karşılaşmasını istemez.	Sosyo-ekonomik koşullardaki farklılık çiftlerin bir araya gelmesini engeller.	Koşullar gerçek hayatın koşullarına benzemez. Her an değişebilir. Filmin sonunda çift sosyal ve ekonomik açıdan refahtadır.
Romandan adaptasyon olan kitaplarda öncelikle öykü anlatıcısının sesi duyulur ve eş zamanlı olarak bir kitap sayfaları peşi sıra çevrilir.	Eğer sorun ekonomikse çiftlerden biri hızla zengin olur ancak artık ortada başka bir sorun vardır: “gurur”	Film başladığında çiftin parası olmasa dahi bitişte ikisi de zengin olacaktır.
Eğer genç ve güzel bir kadın veya genç ve yakışıklı bir erkek filmin başında izleyicilere tanıtılmazsa bu filmin hikayesinin geçmişten başladığını ve ilk dakikalardan sonra kahramanların yetişkin olarak göstereceğini simgeler.	Sorun sosyal ve kültürel farklılıklar ise –ki bu kişi çoğunlukla kadındır- kadın kendisine verilen dersler sayesinde hızla modern bir görünüme büründürülür.	Modernlik, güzellik, kültürlülük, zenginlik gibi kavramlar birer meta gibidir. Her şey kadere bağlı olmasına rağmen bu kavramlar alınıp satılabilir, kolayca el değiştirebilir ve yitirilip kazanılabilir. Bir kadın bir günde fakirken zengin, köylü iken kentli, cahil iken kültürlü olabilir. Filmlerin sonunda karakterler hakim ideolojiye ait değerlere sahip olarak kalır.
Ana karakterlerin maddi durumları ile ilgili bir sorunu yoktur sadece çevrelerinden gelen baskı, dayatma ya da mecbur kalışlar sonrasında para kazanması gerektiğini öğrenecektir.	Hikayelerdeki entrika ve ihanetlerde her zaman ortak bir tema vardır: Kader. Bu izleyene filme bir noktaya kadar müdahale edebileceğini ancak bir noktadan sonra işlerin tevekküle kaldığını gösterir.	Kader filmin başında ve sonunda belirlenirken filmin sonunda artık yerini “kısmet”e bırakır. Çiftin kaderinde beraber olmak vardır ve bu sonunda onlara kısmet olmuştur.



<p>Filmin başında ana karakterlerden birinin “küstah” ya da “şımarık” olarak tanımlanabilecek ancak genel aile ahlaki yapısına uymayan bir davranışta bulunduğu görülürse bu karakterin yakın zamanda başına geleceklerden sonra davranış değişikliğine uğrayacağını haber verir.</p>	<p>Çiftin bir araya gelmesini sağlayan hastalık ya da sakatlık olabilir. Genellikle sorunlar elde olmayan sebeplerden kaynaklanır ve aslında kimi zaman gerçek hayatta çözümsüz olmalarına karşın bu öykülerde çözüme kolayca ulaşılır. Bu nedenle öykülerin masala yaklaşır bir kurgusu vardır.</p>	<p>Hastalıklar hızla iyileşir. Hastalık yaşayan yatalak bir anne ya da babaysa bu yan karakterlerin işlevi bittikten sonra ölüm ile aradan çekilir.</p>
<p>Filmin başından itibaren filmde bir iyi adam ve bir kötü adam olacağı ve iyi adamın kazanıp kötünün kaybedeceği bellidir.</p>	<p>Para asla gerçek bir unsur olarak kullanılmaz. Para adeta bir oyuncaktır. Sürekli el değiştirir. Bugün birindeyse yarın başkasında olur. Bir azalır, bir çoğalır lazım olduğunda hızla gelecektir. Paraya ulaşmak için türlü fırsatlar gerçekleşir.</p>	<p>Çift sonunda zengin ve refah içinde bir yaşama ulaşır.</p>
<p>Genç kızın, namusu ile konsomatrislik yapan bir annesi vardır. Ancak genç kız bu durumdan haberdar değildir. Akşam barlarda konsomatrislik yapan kadınlar gündüzleri başları bağlı dolaşırlar. Bu kadınlar her ne kadar sempatik gösterilmeye çalışılsa ve birer kurban gibi algılanması istense de bu filmin kendi örgüsü nedeniyle mümkün değildir. Önyargı, acıma duygusu filmin içinde kendiliğinden gelişir. Bir konsomatrise her zaman acıyarak veya tiksinererek bakan kişiler vardır ancak bir konsomatrisin hayatı hiçbir zaman bu yardımcı öğelerle desteklenmeden verilmez.</p>	<p>Kadın zor duruma düştüğünde erkekler ondan faydalanmaya çalışır ancak erkek söz gelimi pavyona gittiğinde orada namuslu kadınlarla karşılaşır. Bu kadınların bir kısmı annedir. Bu durum kadına evden çıkarsa olabilecekler hakkında ipucu verir ancak erkeğin evden çıkarsa evliliğinin ya da ilişkisinin tehlikeye girmeyeceğinin altını çizerek.</p>	<p>Konsomatrise önyargı ile yaklaşanlar sonunda onun aslında ne kadar iyi ve namuslu bir insan olduğuna kanaat getirir. Yine de kimi zaman bu “ahlaklı ahlaksızlar” filmin sonunda ölür. Bu izleyiciyi bir vicdan muhasebesi ile karşı karşıya bıraksa da sonunda aslında topluma göre ahlaksız yönü ağır basan bir iş yapan kişinin her şekilde ortadan kaldırılması manidardır. Filmin kendisi de aslında bu kişilerin gerçekte var olmamasının daha iyi olacağına kanaat getirir.</p>

Popüler Kültür ve Televizyon

Stuart Hall, popüler kültürün organik bütünlüğünden bahsetmenin bir anlamı olmadığını ve popüler metinlerin zıt ve değişken biçimlerden oluşan bir çelişki içinde olduğunu söyler:

Bir kültürel biçimin anlamı onun biçimi içinde yazılı değildir ve konumu sabit değildir. Bu yılın radikal sembol ya da sloganı gelecek yılın modasında tarafsızlaşabilir, bir sonraki yılda derin bir nostaljinin nesnesi olabilir. Kültürel sembollerin anlamı bir yanıla içine alındığı toplumsal alan tarafından yankılandığı ve eklemlediği pratiklerce verilir. Önemli olan içsel ve tarihsel olarak sabit kültürel nesnelere değil, fakat kültürel iktidar ilişkilerindeki oyunun durumudur (akt. Özbek 1991: 56).

Ancak bu organik bütünsüzlük de aslında bir bütüne işaret eder. Popüler üretim formu olarak sinema, yine bir popüler kültür formu olan televizyon ile ilişki içindedir. Televizyon dramalarının sinemaya, sinemanın televizyon dramalarına olan dönüşümü aslında tüm popüler kültür alanının akış içinde olduğunu destekler. Stuart Hall'ın *kültürel dönüş* kavramı, kültürün bir pratikler dizisi olduğuna vurgu yapar. Buna göre gündelik hayatın tüm pratikleri eğer benzer imgelerle yüklüyse o zaman oluşan bir kültürden bahsedebiliriz. Kültür, toplumun anlam üretimi ve anlam alışverişi ile ilgilidir (agy: 56).

Dönemin filmlerinin ve bugün televizyonda sürdürdüğünü gördüğümüz geleneğin en önemli özelliği belki de aşırılıkları normalleştirme eğilimidir. Türk sinemasının metinleri hem herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir alan sağlamaya çalışmakta, ancak herkese hitap etmenin yolu orta yolu bulmaya çalışmaktan dolayısıyla popüler kültürün muhalif özelliğini gerçekleştirmemesinden geçmekte hem de olağan dışılıkları olağan hale getirmek kişileri sisteme ilişkin sorunların çözümünü yine sistemin içinden bulmaya çalışması gibi Löwenthal'in dediği üzere eğlencenin manüpülatif (aldatımcı) rolünü öne çıkardığı gözlenmektedir (Oktay 1993: 11).

Demokrat Parti'nin politikaları ile 1950'li yıllarda başlayan "her mahallede bir milyoner yaratma" arzusu, piyasada giderek fazlalaşmaya başlayan mallar ve bu mallara ve bu malların sağladığı hayata sahip olmayı isteyenlerin giderek artması, "küçük burjuva" olma özlemi içindeki hayatlar, kendisini popüler kültür ürünlerinde de göstermiş ve doğası gereği ideolojik olan popüler kültür ürünü manüpülatif olmuştur. Popüler kültür ürünü organik ve sabit değildir. Bugünün sisteme entegre popüler metinleri yarın protestocu imgeler olarak karşımıza çıkabilirler. Popüler kültürün aslolan "muhalif olma" özelliğini yitirip "kitle kültürü"ne indirildiği günleri yaşarken gündelik hayatın tümüyle popüler kültür denilen kitle kültürünün etkisi altındayken televizyon bu kitle kültürüne yön veren araç olarak öne çıkmayı başarmaktadır. Müzik, sinema, kitap, dergi, yemek, giyim ile ilgili popüler kültüre ait ne varsa televizyon tarafından yönlendirilmektedir.

Televizyon görüntüsünün düşük kalitesi izleyicilerin onu yorulmadan



seyretmesini sağlar ve onları kendisine bağımlı hale getirir. Bu “geniş ve çorak alan” ilgiyi sürekli kendinde tutmaya alıştıır. Bu ilgiyi canlı tutmak için her yolu dener. Televizyon tarihinin büyük bir bölümü anlatı üzerine eğilse de, çoğu zaman imaj anlatının yerini alır. Programlar ve reklamlarda imaj anlatının yerini ve üstünlüğünü elinden alır (Kellner ty: 200). Anlatının izleyiciyi zorlaması televizyonun dezavantajıdır, çünkü televizyon programları diğer programlarla ve zamanla yarışır. Çünkü izleyicinin televizyon programını izlemek için sadece bir gün belli bir saati vardır ve bu saati kaçırırsa program yapımcılarının tüm emeği boşa gider. Amaç bu saati izleyiciye hatırlatmak, bu saatte yayınlanan programı izleyicinin yaşam biçimi haline getirmektir. Çünkü televizyon programı yapımcıları her programın maliyetini hesap eder ve izlenmeyen bir programın maliyeti, bir gazetede okunmayan bir yazının maliyetinden daha fazladır.

Popüler filmlerin belirleyeni televizyon dizilerin belirleyeni ile aynıdır. İki türün de işlevi başarıya endeksli – çok para kazandıracak ve çok ses getirecek - estetik kaygıdan ya da biçimsel değerden uzak bir ürün ortaya koymaktır. Ortaya çıkan ürün ise etkisi yayılmaya başladığı anda politikleşir (Monaco, 2005: 37). Önümüzdeki on yıllarda bu etkileşimin artacağı ve bu durumdan iki tarafın da büyük kârlar elde edeceği açıktır. Kaynak olarak televizyondan yararlanan popüler sinema filmlerinde farklı kitle iletişim araçları ile sunulan benzer bilginin izleyici üzerinde daha etkili olacağı ve yine izleyici tarafından daha fazla ciddiye alınacağı kesindir. İnsanların büyük bir bölümü tarafından ciddiye alınmanın yolu büyük ölçüde reklamdandır. Böyle bir etkileşim içinde hem televizyon sinemaya geçecek oyuncu ve yönetmenlere reklam olmakta hem de sinema filmi büyük reklam kampanyaları ile desteklenmektedir (Cook ve Bernink, 2005: 128). Dizilerin sinema filmleri televizyon kanalları tarafından desteklenmekte dolayısıyla hem dizinin hem de sinema filminin reklamı kanal tarafından sağlanmaktadır.

Yeşilçam ve Televizyon

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

1. Yeşilçam anlatısı melodramdır. Melodram izleyicinin alışık olduğu bir anlatım kipidir. Dolayısıyla izleyen televizyon dizisini seyretmeye başladığında alışıldık bir anlatı yapısı ile karşılaşır. İzleyeni yeni bir program formu ile televizyonun karşısına çekmek yapımcı için risktir. Melodram anlatı kipindeki olay örgüsü arketipleşmiş bir olay örgüsü, karakter davranışları ve karakterin “kahraman”ın yol izlediği arketipleşmiş bir yol izlerdir.

2. Yeşilçam anlatısıyla oluşan monomit yapı yerli dramalarda kendini göstermiştir.

3. Yerli dramalar popüler kültürdeki “kalıntısız olan” ile ilişkilendirilebilir. Williams (1978: 62), herhangi bir kültürde geçmişin izlerine rastla-

nabilineceğini söylemekteydi. Ancak geçmişe yönelik olan izlerin çağdaş kültürde değerlendirilmeleri oldukça farklı da olabilmektedir. Kalıntısız (residual) tanımı gereği geçmişte oluşana verilen addır. Eğer bir süreç bütünüyle geçmişin bir ögesi olarak kabul edilir ve özel bir biçimde yeniden incelenir, ve bilinçli olarak yeniden canlandırılırsa Williams bunu arkaik olarak adlandırmaktadır. Bu noktada Yeşilçam filmlerini tümüyle geçmişte oluşan ve geçmişe ait olan anlamında değerlendirmek mümkün olmayacaktır. Kalıntısız olan Yeşilçam'ın melodramatik anlatıları, geçmişte oluşmuştur ancak hâlâ bugün kültürel süreçte sadece geçmişin bir ögesi olarak değil bugünün bir ögesi olarak da varlığını sürdürmektedir. Başka bir deyişle toplumun tarihin bir döneminde ürettiği anlamlar ve değerler, belki de –anlatılar- yeniden üretilebilir, yaşanabilir, deneyimlenebilir ve uygulanabilir. Bu modern estetiğin de başlıca kurallarından biridir.

4. Yeşilçam anlatısı, tanıdık ve bildik bir anlatı olduğundan seyirci televizyon dizisiyle karşılaştığında artık edilgen değil etkindir. Bir çok seyirci hem seyrederek hem seyrettiğini beğenmez. Ancak önemli olan şudur ki izleyen kendinde izlediği anlatıyı eleştirmek yetisini görür. Kendine anlatılan ve anlatmanın yolu için seçilen yeni değıldir. Bu nedenle eleştirdiğinde bilmediği işe karışmış olmaz bilakis buna karışmayı kendinde hak olarak görebilir. Bu da izleyene kendini iyi hissettirir.

5. İzleyeni yeniden ekran başına çeken aslında toplumsal yapıdaki çarpıklıkların ta kendisidir. Gündelik hayatta karşılaştığı acıları dindirme yolunu bilinçli seçemeyen ve ekranda yine kendi gibi “başaramayanları” izleyerek rahatlayan izleyici aynı zamanda kendi duygularını kendinden daha rahat ifade edebilen ve belki de yapmak istediklerini ekranda kendi adına yapan birini görmekten haz duyar.

6. Yeşilçam Sineması aynı zamanda bir sosyalleşme ajanı olarak görev yapıyordu. Televizyon dizileri çoğu zaman içerik olarak olmasa da deneyim olarak sözde bir toplumsal kenetlenmenin yolunu açtı. Kadınlar beraber ağlayıp beraber gülmeyi ve kimseyi incitmeden rahatça dizi karakterlerinin dedikodusunu yapmayı sevdi.

7. Gündelik sıkıntılardan kurtulmak için ekran karşısına geçen izleyici Yeşilçam Sineması'nı ucuz ve kolay ulaşılabilir olduğu için mahalle sinemalarında seyretti. Bugün sinema pahalı bir eğlence aracı ancak televizyonu olan ev sayısı oldukça fazla.

8. Yeşilçam'da da, bugünün televizyon dizilerinde de izleyici gündelik hayatın meta bombardımanından bunaldığından ağlayarak deşarj olmak ve ağlayışını bu sefer tamamen duygusal nedenlere bağlamak istedi. Aynı zamanda başka birinin acısına ağlayabildiğini gören izleyicinin vicdanı rahatladı, acıları paylaşabildiği için sevindi, gündelik hayatta melodramdaki kadar ağdalı zorluklara göğüs germek zorunda kalmadığı için daha da çok sevindi.

9. Propp'un masalları, Campell'in mit incelemeleri ve Todorov'un an-



latı şeması, Yeşilçam filmlerine uyarlandığında ortaya çıkan tablo aşağıdaki gibidir:

A ile B bir düzene sahip.

A bir kötülükle tanışıyor.

A'nın düzeni bozuluyor.

B'nin düzeni bozuluyor.

A ile B uzaklaşıyor.

A'nın düzenine kavuşması için bir serüven başlıyor.

A, B'nin düzeninin bozulduğundan habersiz.

B, A'ya kimliğini saklayarak geliyor.

Kötülük cezalandırılıyor.

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

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

11. Yeşilçam filmlerinin en belirgin özellikleri film müzikleri idi. Film müzikleri filmlerin dışında film adına bir pazar yaratmaktaydı. Zamanın popüler kültür öğelerinin neredeyse tümü bu film ve filmlerin müzikleri ile ilgiliydi. Yeşilçam'ın 1970'li yılların ortalarına kadar devam eden parlak döneminin ardından Türk filmlerinin sadece bir kısmı film müzikleri ile anıldı. Yerli dramaların ortaya çıkışının ardından dizi müzikleri aynı Yeşilçam'daki gibi filmin ne hakkında olduğu, nasıl sonlanacağı gibi ipuçları verdi ve dizilerin soundtrack albümleri satışa çıkarıldı.

12. Yeşilçam gibi televizyon dizilerine de yıldız oyuncular damgasını vurdu. Yeşilçam döneminin tahtlarından yıllarca inmeyen yıldız oyuncularının yerini, bir parlayıp bir sönen "yıldızcık" oyuncular aldı. Ancak bu "yıldız" cık oyuncular da etrafımızı saran imgeler evreninde dönem dönem büyük yer edindiler. Eco, "Sinemada ve televizyonda diziselliğin bu biçiminin anlatı yapısından ziyade oyuncunun kendi doğasından güç aldığını" söylemişti. Yazar farklı hikayeler yaratmaya çalışsa da kamuoyu yüzeysel gizlemelerin altında hep aynı hikayenin yattığını (memnuniyetle) fark etmekteydi.

Sonuç

Bir metnin daha önceki metinleri aksettirmesi olgusunu dikkate alacak olursak, sinema filmlerinden televizyon dizilerine içerik, estetik ve deneysel anlamda nasıl bir akış yaşandığını kavramış olabiliriz. Şu anı geçmişten ayırmanın zorlukları vardır. Geçmiş olaylar bugünü etkiler ve kimi zaman çarpıtır. Aynı zamanda şu an yaşadıklarımız geçmişe dair yaşadığımız

deneyimleri etkiler. Örneğin televizyon dizilerini seyretmek tümüyle Yeşilçam filmlerini seyretmekle aynı deneyim değildir. Ancak Proust'un madlen keki ağzına attığı anda tüm geçmişini hatırlaması bugünün deneyimini yaşamaya başlayan kişi artık geçmişe dair deneyimi biraz bozulmuş, tahrif edilmiş ancak güne uyarlanmış olarak hatırlayabilir. Başka bir deyişle bugünün deneyimleri geçmişteki bilgilerimize dayanır ve geçmişe dair görüntüler bugünün sosyal düzenini meşru kılar.

Filmlerin içselleştirilebilir ve kişiselleştirilebilir yapısı televizyon dramalarının kesin başarısının sırlarını belirlemektedir. İzleyiciler Yeşilçam filmlerinin sonlarını kısmen beğeni ve ilgileri ile kendileri belirlemekteydi. Bunda en büyük pay bölge işletmecilerininindir. O dönemde belli türde filmler sipariş verilmektedir ve filmler bu istekler doğrultusunda şekillenmektedir. Masalsı filmleri sinemada izleyen kesim için o filmlerin olduğu yıllar çocukluk ya da gençlik yıllarıdır. Bu anları keyifle hatırlayan ve silinip giden kötü anılara rağmen hâlâ canlı olan güzel anıları tekrar tekrar yaşamak ve yaşatmak isteyenler kendinden sonraki nesle ve çocuklarına bu filmleri ve bu filmlere gidiş serüvenlerini anlatmışlardır.

Yerli dramaların Yeşilçam'ın "altın yılları"ndaki melodram filmlerini hatırlatmaları da bu yüzdendir. Yeşilçam filmleri ile bugünün yerli dramaları arasında metinler üstü bir bağ, bu dramaları bugüne ait oldukları kadar geçmişe de ait kılmaktadır. Anlatı ve estetik birliğin ötesinde bir kültürel deneyim olarak inceleyebildiğimiz yerli dramalar ile Yeşilçam filmleri arasındaki toplumsal hatırlamaya da referans vererek, geçmişin izlerini bugünkü hayatımızın içine katıverirler.

Kaynakça

Kitaplar:

Abisel, N. (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.

Bauman, Z. (2003), *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, USA:Blackwell Publishers

Berger, J. (1988), *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1993), *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

Cook, Pam ve Bernink, Mieke (ed.) (2005), *The Cinema Book*, UK: BFI Publishing.

Çelenk, S. (2005), *Televizyon Temsil, Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Dorsay, A. (ty), *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Culture*, Londra: Hutc-



hinson Publishing.

Güçhan, G. (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.

Gürata, Ahmet (2003), *Imitation Of Life: Cross-Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema*, Londra Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Hall, S. (2002), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Oxford: Sage Publications.

Kellner, Douglas (1996), “Popüler Kültür ve Post- Modern Kimliklerin İnşası”, çev. Erol Mutlu, *Doğu-Batı* (Popüler Kültür Özel Sayısı), 200.

Monaco, J. (2005), *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Mutlu, Dilek Kaya (2001), “Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım”, Deniz Derman (ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Oktay, A. (1993), *Türkiye’de Popüler Kültür*, İstanbul: Everest Yayınları.

Özbek, Meral (2003), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunalı, Dilek (2006), *Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*, İstanbul: Aşına Kitaplar.

Williams, Raymond (1978), *Marxism and Literature*, USA: Oxford University Press.

Gazeteler:

Yk. (2007), “Yoğun İstek Üzerine Kabadayı Oldu“, *Hürriyet-Kelebek*, 24 Ağustos, ek.

İnternet :

Bourdieu, P. (1984), *La Distinction*, www.kitapgazetesi.com

Yk (2007), Araştırma Soruları ve Araştırma Yöntemi <http://www2.aku.edu.tr/~gocak/Arastirmayontem/Nicel%20aras.pdf>

Özet: Walter Benjamin, eşya koleksiyonculuğu yapan kişiler hakkında yazmış ve hayatından mutlu olmayan insanların eski objeleri toplayarak kendilerine alternatif bir yaşam kurduklarını ve bu yolla adeta geçmişi çağırdıklarını söylemiştir. Bu insanlar geçmişten topladıkları eşyaları bugünkü hayatlarına iliştirirler. Zihnimizde geçmişe dair bir izleği sürersek anıların bize bazen bir koku, bazen Proust’un madleni gibi bir tat ve çoğu zamansa görsel imgeler halinde gelmekte olduğunu görürüz. Bir şeyi gördüğünüzden yıllar sonra onu tekrar gördüğünüzde aslında onun zihninizde bıraktığı parçaları bütünlemektesinizdir. Yerli dramaların Yeşilçam’ın “altın yılları”ndaki melodram filmlerini hatırlatmaları da bu yüzdendir. Yeşilçam filmleri ile bugünün yer-

li dramalarının metinleri arasında bir bağ bulunmaktadır. Bu nedenle de yerli dramalar bugüne ait oldukları kadar geçmişe de aittirler. Anlatı ve estetik birliğin ötesinde bir kültürel deneyim olarak incelediğimizde yerli dramalar ile Yeşilçam filmleri arasındaki benzerlik ilgi çekicidir.

Anahtar sözcükler: Geri çağırım, Yeşilçam filmleri, yerli dramalar.

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

Keywords: Recollection, Tele-novelas, Yesilcam period.