POPÜLER YARIŞMA PROGRAMLARINDAKİ MELODRAMATİK İMGELEM: O SES TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Sibel MERT

Yüksek Lisans Tezi
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU
2014
Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

Sibel MERT

POPÜLER YARIŞMA PROGRAMLARINDAKİ MELODRAMATİK İMGELEM: O SES TÜRKİYE ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU

ERZURUM – 2014

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU

24/12/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Popüler Yarışma Programlarındaki Melodramatik İmgelem: O Ses Türkiye Örneği" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐☐Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐☐Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐☐Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]
24/ 12/ 2014

[Öğrencinin Adı Soyadı]
Sibel MERT

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU danışmanlığında, Sibel MERT tarafından hazırlanan bu çalışma 24 / 12 / 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU İmza: .....

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK İmza: .....

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 24 / 12 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **III**
ABSTRACT ..... **IV**
KISALTMALAR DİZİNİ ..... **V**
TABLOLAR DİZİNİ ..... **VI**
ÖNSÖZ ..... **VII**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
MELODRAM TÜRÜ ve TELEVİZYON

1.1. TÜR KAVRAMI ÜZERİNE DÜŞÜNME **8**
1.2. KAVRAM OLARAK MELODRAM **15**
1.3. MELODRAM ve MELODRAMATİK İMGELEM ÜZERİNE TARİHSEL ÇERÇEVE **17**
1.3.1. Melodramatik İmgelem 18
1.3.2. Aydınlanma Dönemi 20
1.3.3. Aydınlanma Dönemi Eleştirisi 21
1.3.4. Sanayi Devrimi 23
1.3.5. Fransız Devrimi 24
1.3.6. Devrimler Sonrası Oluşan Boşluk ve Bu Boşluğun Doldurulması 26
1.4. MELODRAMIN ALT TÜRLERİ **31**
1.5. MELODRAM ve KADIN **35**
1.6. MELODRAMIN ÖZELLİKLERİ **38**
1.7. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ **42**
1.7.1. Kültür Endüstrisi ve Popüler Kültür 47
1.7.2. Kültür Endüstrisi ve TV 50
1.8. TELEVİZYONDA YARIŞMA PROGRAMLARI **52**

İKİNCİ BÖLÜM
O SES TÜRKİYE YARIŞMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ ve MELODRAM TÜRÜNÜN TEMSİLİ İÇERİSİNDE KURULAN O SES TÜRKİYE

2.1. PROGRAMIN KÜNYESİ/İÇERİĞİ VE BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ **57**

2.2. YARIŞMA FORMATI 59
2.2.1. Yarışmanın Kuralları 59
2.2.2. Yarışmanın Sezonları 60
2.2.2.1. Birinci Sezon 60
2.2.2.2. İkinci Sezon 61
2.2.2.3. O Ses Çocuklar 61
2.2.2.4. Dördüncü Sezon 62
2.3. MELODRAMLA DONATILMIŞ "O SES TÜRKİYE" 62
2.3.1. Üçüncü Sezon "O Ses Türkiye": Yarışamaya Genel Bir Bakış 62
2.3.1.1. Program Sunucusu/Anlatıcısı 62
2.3.1.2. Uzmanlar/ Yıldızlar: Jüri Üyeleri 65
2.3.2. Spactacle(Temaşa): Sahne/Mekân 67
2.3.3. Yapay Merak Öğesi 69
2.3.4. Umut Aşılama 72
2.3.5. Sıradan İnsanların Sınıf Atlama Konusunda Temsili 74
2.3.5.1. Jüri Üyeleri 74
2.3.5.2 Yarışmacılar 76
2.3.6. İrrasyonel Seçim: Cinsiyetçi Yaklaşım, Formatın Dayatması, Hissi Kararlar Verilmesi ve Politik Olmayan Çözümlerin Sunulması 79
2.3.7. Güçlü Duygusallığa Düşkünlük 82
2.3.8. Pasifliğe Zorlanan Yarışmacılar ve Bireyin Yok Oluşu 87
2.3.9. Peripetie(Baht Dönüşü) 89
2.3.10. Erdemlinin Ödüllendirilmesi 91

SONUÇ 94
KAYNAKÇA 100
EKLER 105
EK 1. Yarışmanın Yayınlandığı Diğer Ülkeler 105
ÖZGEÇMİŞ 111

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

POPÜLER YARIŞMA PROGRAMLARINDAKİ MELODRAMATİK İMGELEM: O SES TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Sibel MERT

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU

2014, 111 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU (Danışman)
Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ATİK
Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM

Melodram yaklaşık iki yüzyıllık bir geçmişe sahip olan bir türdür. Tiyatroyla hayatımıza girmiş, sinemayla doruk noktasına ulaşmış ve hala günümüzde televizyon aracılığıyla devamlılığını sürdürmektedir.

Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, melodram özelliklerinin televizyonlardaki yarışma programlarında oldukça etkili bir şekilde kullanılıyor olduğunu göstermektir. Melodramatik imgelerle kurgulanan yarışma programları, sinemada olduğu gibi, seyircilere büyülü bir dünya sunmaktadırlar. Seyirciler ise, izledikleri bu yarışma programlarıyla birlikte, hayatı bu programların devamı gibi algılamaktadırlar. Bu durumun elbette belirli bir amacı vardır. O da kapitalist egemen yapının çıkarlarına hizmet etmektir. Bu tarz programlarla birlikte kitleler, melodramın özellikleri aracılığıyla istenilen şekilde yönlendirilebilmektedir.

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, öncelikle tür kavramından yola çıkılarak; melodram kavramı, melodramın tarihçesi ve melodramın özellikleri hakkında bilgiler verilmektedir. Sonrasında kültür endüstrisi sanat bağlamında irdelenmiştir ve popüler kültür ve televizyon kavramlarıyla arasındaki bağ açıklanmıştır. İlk bölümün son kısmında ise, Türkiye'deki yarışma programlarının yaşadığı tarihsel dönüşümler gösterilmiştir. İkinci bölümde ise; yarışmanın genel özellikleri verilerek, melodramın özellikleri bağlamında ele alacağımız "O Ses Türkiye" yarışma programı, çözümleme metoduyla incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tür, Melodram, Kültür Endüstrisi, Yarışma Programları, O Ses Türkiye

ABSTRACT

MASTER THESIS

MELODRAMATIC IMAGINATION IN POPULER COMPETITION PROGRAM: EXAMPLE OF O SES TÜRKİYE

Sibel MERT

Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU

2014, Page: 111

Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU (Advisor)
Assist. Prof. Dr. Abdulkadir ATİK
Assist. Prof. Dr. Besim YILDIRIM

Melodrama is a species that has a history of nearly two centuries. Entered the theater with our lives, cinema has reached its climax and still maintains its continuity through television today.

The main aim of the studies in this context, the melodrama features of the program is very effective competition in the television show that is being used. Edited by melodramatic image competition programs, as well as cinema, offer a magical world to the audience. The audience, with this competition programs they watch, perceive life as a continuation of this program. This of course has a specific purpose. It is to serve the interests of the capitalist ruling structure. Masses with such programs may be directed as desired through melodram properties.

The study consists of two parts. The first section, starting from the first species concept; The concept of melodrama, melodrama provides information about the history and characteristics of melodrama. Then, the culture industry has been examined in the context of art and describes the link between the concept of popular culture and television. In the last part of the first part, the historical transformations experienced by the competition program in Turkey is shown. In the second part; providing general characteristics of the competition, we will deal with in the context of the characteristics of melodrama "O Ses Türkiye" competition program was examined by analysis method.

Key Words: Genre, Melodrama, Culture Industry, Competition Program, O Ses Türkiye

KISALTMALAR DİZİNİ

TDK **:** Türk Dil Kurumu

TV **:** Televizyon

VTR **:** Video Tape Recorder: Kayıt özelliği olan video cihazı.

FM **:** Frequence Modulation: Frekans Modülasyonu.

BBC **:** British Broadcasting Corporation

NBC **:** National Broadcasting Company

ABC **:** American Broadcasting Company

CBS **:** Columbia Broadcasting systems

ABD **:** Amerika Birleşik Devletleri

Ed. **:** Editör

Akt. **:** Aktaran

Der. **:** Derleyen

ss. **:** Sayfa Sayısı

s. **:** Sayfa Numarası

Çev. **:** Çeviren

vb. **:** Ve Benzeri

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. O Ses Türkiye Yarışma Künyesi.....58
Tablo 2.2. 2. Sezonda Jüri Üyelerinin Canlı Yayına Katılan Yarışmacıları 61
Tablo 2.3. Yarışmacıların Yarışmaya Katılma Nedenlerini Belirttikleri Cümleler 77
Tablo 2.4. Yarışmacıların Sahneye Çıkmadan Önce Verdikleri Röportajların Birkaçı .83

ÖNSÖZ

Melodram hayatımıza Antik Yunan döneminde girmiştir. Melodram kavramını diğer kavramlardan ayıran en büyük özelliği ise melodramın; her dönem bulunduğu çağa göre değişimler yaşayıp o döneme göre değişen ve değiştiren bir özelliğe sahip olmasıdır.

Tiyatroyla başlayan melodram türünün günümüze kadar gelmesinde en önemli etken; Sanayi Devrimi'nden sonra sinemaya aktarılarak kitlelere sunulmasıdır. Çünkü kültür endüstrisiyle birlikte ortaya çıkan popüler kültür kavramının kitlelere ulaştırılmasında en uygun iletişim ağı olarak sinema kullanılmaktadır. Günümüzde ise melodram artık her ne kadar bir sinema türü olarak görülse de, televizyonlar aracılığıyla evimizin içine kadar girmiştir. Evlerimizin hatta özel hayatımızın içine giren televizyon, kitlesel olarak hayatımızı en fazla yönlendirebilme yetine sahip olan bir kitle iletişim aracıdır. Örneğin; modern olarak nitelendirdiğimiz günümüz çağında, teknolojinin gelişmesiyle birlikte, televizyon aracılığıyla istediğimiz birçok erişime sahip olabilmekteyiz. Haber alma, eğlenme, dinlenme, film izleme ve bunun gibi. Bunun yanı sıra televizyon da bir popüler kültür aracı olarak bizim hayatımızı şekillendirmektedir. Biz, bize sunulan yüzlerce tercih içinde istediğimiz programları seçip izlemekteyiz ve bu tercihlerimiz çoğunlukla o dönem popüler olan programlardan oluşmaktadır. Bu çalışmada da oldukça popüler olan ve izlenilen bir yarışma programı olan "O Ses Türkiye" yarışma programı melodram türü bakış açısıyla birlikte, önemli kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon bağlamında incelenecektir.

Bu çalışmada en başından beri beni destekleyen, hoca olarak ve akademik birikim olarak örnek aldığım değerli hocam Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU'na, aileme, yaşadığım bütün aksaklıklara rağmen bana her zaman destek olan dostlarıma ve özellikle de minik varlığıyla bana kocaman mutluluk veren canım yeğenim Mehmet Yiğit MERT'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Erzurum- 2014 **Sibel MERT**

GİRİŞ

Melodram, farkına varılmasa da yaşamın hemen hemen her alanında karşılaşılabilen bir olgudur. Bu nedenle denilebilir ki melodram hayatın tam da içinde olandır**.**

Melodram; sosyal ilişkiler, kurumsal ilişkiler, haberleşme ve hatta özel hayat gibi hayatın her alanına sızmıştır. Bu nedenle bu durum Peter Brooks'un deyimiyle, " hayata adeta bir melodramatik imgelem bağlamında" bakılması sonucuna da neden olmaktadır. Çalışmamızın temel kavramı olan melodram türü[1], iki yüzyıllık tarihi süreci içerisinde bulunduğu dönemin özelliklerine göre değişimler yaşayarak, varlığını sürdüren bir tür olmuştur.

Melodramın tarihsel sürecine bakıldığında; Aydınlanma Çağı ve sonrasında gerçekleşen Sanayi ve Fransız Devrimleri'yle birlikte, kültür endüstrisi kavramına bağlı olarak, bulunduğu döneme göre bir takım değişiklikler yaşadığı söylenebilir. Bu değişiklikler mevcut toplumsal, kültürel ve siyasal yapının da değişmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Avrupa'daki bu söz konusu devrimler, aynı zamanda din ve mitolojik öğelerin reddedilmesiyle birlikte, büyük bir boşluğun da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan bu boşluk, akıl ve pozitif bilimlerle birlikte teknolojinin gelişmesini sağlamıştır.

Teknolojinin gelişmesi sonucu dönemin en etkili kitle iletişim aracı olan sinema, hem kitlelerin taleplerini karşılamak, hem de sermayesini daha da arttırmak için yeni arayışlar içine girmiştir. Bu arayışlar sinema türlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Tür kavramı doğaya ait bir kavram olmasına karşın, sosyal bilimlere aktarılmasıyla birlikte, toplumsal araştırmalara yardımcı olan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapitalist üretim sürecinde, tür kavramı sinemaya aktarılmıştır. Sinemaya aktarılan tür kavramı, kültür endüstrisine hizmet etmesi amacıyla, popüler kültürle birlikte birleştirilmektedir. Çünkü toplum tarafından büyük bir ilgiyle izlenilen film türleri zamanla popüler kültürle eş anlamlı olarak kullanılarak, kapitalist ekonomik yapıya büyük bir kazanç sağlamaya başlamıştır.

---

[1] Melodram ve melodram türü, özde aynı şeyi ifade ediyor olsa da, aslında özü itibariyle bir takım farklılıklara sahip olmaktadırlar. Melodram türü, sinemadaki film türlerinden biridir. Bu nedenle tür kavramına değinmeden önce melodram türü yerine melodram kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

Bu durum sanat olarak kabul edilen sinemanın, kitlesel olarak üretilmesi sonucunda araştırmacılar tarafından incelenmesi gereken bir durumu ortaya çıkarmıştır. Çünkü kitlesel olarak üretilmeye başlayan sanat yapıtlarının başında sinema gelmektedir.

Merkezinde sanat yapıtının değişen nitelik ve niceliği üzerine farklı görüşlere sahip olan iki önemli bilim adamı vardır. Bu bilim adamları Theodor Adorno ve Walter Benjamin'dir. Benjamin teknoloji odaklı seri olarak üretilen sanat eserlerinin olumlu yönlerini öne çıkarmıştır. Örneğin, O'na göre sinema kitlelerin özgürleşmesi için önemli bir işleve sahiptir. Adorno ise, bu durumun tam aksini düşünmektedir. Kitle Toplumu[2] yerine Kültür Endüstrisi terimini ilk defa kullanan Adorno, teknolojiyle birlikte üretilen sanat eserlerinin biricikliğini ve aurasını kaybederek gelişen teknolojiyle birlikte, egemen yapıların kendi ideolojilerini kitlelere dayatarak kitlelerin özgürleşmesinin engellendiğini savunmuştur. Burada, aslında Adorno ve Benjamin'in kitle iletişim araçlarını farklı boyutlarda ele aldıklarını görebilmekteyiz. Benjamin teknoloji odaklı yeniden üretilebilen sanat eserlerinin mümkün olabileceğini savunurken, toplumsal yapının özelliklerini göz ardı etmektedir. Ancak her iki düşünürün de ortak noktası yaptıkları çalışmaları sinema üzerinden değerlendirmiş olmalarıdır.

Kitlesel bir iletişim aracı olan sinema, kitleleri etkileme konusunda egemen yapı tarafından kısa bir süre içerisinde fark edilmiştir. Bu durum sinemanın mevcut egemen yapıya ve kültür endüstrisine hizmet eden bir endüstri haline dönüşmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda, zamanla kitlelerin talep ve ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla farklı arayışlar içerisine giren sinema yapımcıları artık, kitlelerin ihtiyaçlarını karşılıyor gibi görünerek, aslında egemen yapı ve sermaye odaklı film türleri üretmeye başlamışlardır.

Melodram türü sahip olduğu özelliklerle birlikte, sinema türleri içerisinde kültür endüstrisine hizmet eden bir türdür. Kadınlara yönelik bir tür olarak kabul edilmesine karşın, aslında toplumun tümüne hitap etmektedir. Çünkü melodram türü; umut aşılama, sınıf atlama, erdemli olanı ödüllendirme, vb. gibi söz konusu sahip olduğu özellikler

[2] Kitle iletişim araçlarının iktidar kaynaklarıyla bütünleşerek, toplumsal ve siyasal kurumların karşılıklı olarak birbirlerine bağımlılıklarının arttığını öne üren kuram; Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Sofos: Kıta Basın Dağıtım Yayıncılık, Ankara 2012, 194.

dolayısıyla yalnızca kadınları değil, toplumun bütününü etkileme yetisine sahiptir. Ayrıca bu özellikler tam da kültür endüstrisine hizmet edebilecek niteliklerden oluşmaktadır.

Televizyonun gündelik hayata girmesiyle birlikte, sinemanın kitleleri yönlendirme yetisi daha da arttırılarak televizyona aktarılmıştır. Gelişen teknolojiyle, insanlar kendilerine sunulan her şeyi anında televizyon aracılığıyla elde edebilir hale gelmiştir. Bu durum televizyonun, kapitalist yapıya daha kolay ve daha etkili bir şekilde hizmet etmesine neden olmuştur.

Televizyon, çoğu kesim tarafından, kitlelere hitap eden ve popüleri sunan, haber verirken bile eğlendirmeyi amaçlayan bir kitle iletişim aracı olarak görülmektedir. Sinemada ihtiyaç olarak ortaya çıkan film türleri, televizyonla birlikte çok daha hızlı tüketilen bir popüler kültürün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu da televizyonun farklı program türlerini ortaya çıkarmıştır.

Popüler olanı dönemsel olarak zirveye çıkartan; ancak güncelliğini çabuk kaybettiren bir kitle iletişim aracı olarak televizyon**,** küresel anlamda kapitalizme hizmet eden etkili bir araçtır. Bu duruma örnek vermek gerekirse; bir ülkede yayınlanan ve çok izlenen bir program, eğer çok popüler olursa, kısa zamanda diğer ülkelerin kanalları tarafından da keşfedilmekte ve o ülkelerde de yayınlanmaktadır. Zamanla sadece kitlelere hitap eden bir iletişim aracı olmaktan çıkıp aynı zamanda kitlelerin de içinde yer almasına imkân vermesiyle birlikte televizyon, oldukça farklı boyutlara ulaşan bir hal almaya başlamıştır. Bu durum özellikle son yıllarda yarışma programlarına olan talebi arttırmıştır.

Televizyonlardaki yarışma programları; görsel haz uyandıran şatafatlı stüdyoları, kitlelerin hayran oldukları starlarla birlikte gösterilmesiyle oldukça fazla izlenen bir program türü olmuştur. Kurgulanan dünyayla birlikte insanları içine çekerek, onları büyülemeye çalışmaktadır.

Ortaya çıktığı ilk yıllarda bilgi ve kültüre yönelik yapılan yarışma programları, özellikle 2000'li yılların başından itibaren yerini, hiçbir çaba gerektirmeyen ses ve yetenek yarışmalarına bırakmıştır. Bu durum kitlelerin çoğunluğunun bu tarz yarışmalara olan taleplerini de büyük ölçüde arttırmıştır.

İnsanlar artık televizyonun yönlendirmesiyle birlikte, ekonomik ve sosyal olarak memnun olmadıkları konumlarından televizyon yarışmaları aracılığıyla kurtulmaya çalışmakta, sınıf atlama ümidiyle milyonlarca insanın önünde çoğu zaman melodram türünün özellikleriyle kurgulanmış olan dünyanın bir unsuru haline gelmektedirler. Bu da televizyon yarışma programlarının, melodram türünün özellikleriyle çözümlenebilecek bir durumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Sinemada olduğu gibi melodram türü, televizyonlardaki yarışma programlarının özellikleri itibariyle kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Örneğin, Kültür Endüstri'nin temel amaçlarından bir tanesi, zaman zaman kitlelere vaatlerde bulunarak onları telkin etmektir. Sinemadaki melodram türünün özellikleri de aynı şekilde kitlelere verilmektedir. Sonuç olarak, verilen bu vaatler hiçbir zaman yerine getirilmese de, kapitalist yapının gereği yerine getirilmiş olmaktadır. Ayrıca söz konusu ortaya atılan başka vaatler sonucunda kitleler, önceden verilen vaatlerin yerine getirilip getirilmediği konusunda herhangi bir kuşkuya düşmeyecek şekilde yönlendirilmektedir.

Öncelikle sanatın sığlaştırılarak tüketim odaklı popüler kültür seviyesine indirilmesiyle başlayan bu sürecin, televizyonlardaki ses yarışma programlarıyla birlikte, melodram türünün özellikleriyle kurgulanan bir dünyanın seyircilere sunularak kültür endüstrine hizmet ettiği varsayımından yola çıkılacaktır. Bu varsayıma göre televizyon aracılığıyla, başta seyirciler ve yarışmacılar olmak üzere bütün bireyler, kültür endüstrisinin bir bütünü olarak mevcut egemen kapitalist yapının bir metası haline dönüşmektedirler ve "O Ses Türkiye" yarışması da melodram türünün özelliklerini kullanarak söz konusu bu duruma hizmet etmektedir. Çalışmada bu durum, temel hipotez olarak ele alınmıştır.

Sorunsalı ise, araştırma konumuz olan "O Ses Türkiye" yarışma programında görülen melodram türü özellikleriyle birlikte, mevcut egemen kapitalist yapıya hizmet etmesi amacıyla seyircilere istenilen amaca yönelik bir takım telkinler verildiğidir. Bu telkinlerin başında sınıf atlamanın olanaklılığı, umut aşılama, erdemlinin ödüllendirilmesi, vb. gibi maddeler gelmektedir.

Tezin amacı, melodram türünün özellikleriyle kurgulanan "O Ses Türkiye" yarışmasının, bir ses yarışması olmaktan çok, melodram türü bağlamında, kültür endüstrisine hizmet eden bir yapı olduğunu göstermektir. Bu amaçla, 2013- 2014 yılları

arasında gerçekleşen ve üçüncü sezon olarak yayınlanan “O Ses Türkiye” yarışması incelenerek, melodram türünün özellikleriyle kurulan kavramlar ortaya çıkarılıp, televizyonda nasıl yansıtıldığı irdelenecektir.

Tezin temel varsayımı, toplumsal ve kültürel bir amaç olan televizyonun melodram türünün özelliklerini kullanarak, kültür endüstrisine önem arz eden bir hizmet sunuyor olduğudur. Dolayısıyla melodram türünün özellikleriyle kurgulanan “O Ses Türkiye” yarışması, kültür endüstrisinin ideolojisine bu şekilde hizmet etmektedir.

Yarışma programında, stüdyo içinde bulunan seyircilerin karanlık içerisinde bırakılması, seçimlerin jüri üyelerinin irrasyonel seçimlerine bağlı olarak formatın gereği bahanesiyle meşrulaştırılması, yapay merak öğeleriyle birlikte seyircileri saatlerce ekran başında tutabilmek için onlara ilgilerini çekebilecek telkinler verilmesi ve yarışmacılar içinde edilgen yapıya sahip olan bireylerin yarışmanın sonunda erdemli kabul edilerek ödüllendirilmesi, vb. gibi özellikler aslında kültür endüstrisinin kitlelere vermek istediği mesajlardır ve bu mesajlar yarışma programı aracılığıyla televizyonlarda kitlelere sunulmaktadır.

Yapılan literatür taramasıyla birlikte, melodram türünün özellikleriyle kurgulanan herhangi bir televizyon yarışma programı hakkında bir çalışma bulunmamıştır. Dolayısıyla bu durum özellikle sinema türlerinin, televizyona aktarılmasıyla ilgili çalışmaların yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Özellikle melodram türüyle ilgili Türkçe ve İngilizce olmak üzere kapsamlı bir literatür çalışması yapılmıştır. Değişik kaynaklardan elde edilen ve konuyla bağlantısı kurulmaya çalışılan literatür taramasının ardından, çalışmamızın genel çerçevesine uygun olan konularla birlikte bölüm ve konu başlıkları ele alınmıştır.

Araştırma konusunun taslağına uygun olarak; tür, melodram, kültür endüstrisi ve yarışma programları hakkında başlıklar altında toplanabilecek geniş bir yazılı kaynak analizi yapılmıştır. Yazılı analizlerin yanı sıra, kitap, makale, dergi, internet siteleri ve yarışmanın üçüncü sezona ait bütün bölümlerinin videoları gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Tezin varsayım ve hipotezlerini test etmek için de 2013-2014 yılı içerisindeki üçüncü sezona ait “O Ses Türkiye” yarışması izlenilerek araştırma kapsamında analiz edilmiştir.

Tezin söz konusu ikinci bölümünde, içerik çözümleme tekniği kullanılmıştır. Buna bağlı olarak, yarışma programı, kültür endüstrisi bağlamında melodram türünün özelliklerine ait başlıklarla birlikte incelenmiştir.

Melodram türü, iki yüzyıllık tarihsel sürecinden itibaren; tür kavramı, melodramın özellikleri ve kültür endüstrisi ile bağlantılı olarak analiz edilmiştir. Melodrama türüyle ilgili olarak inceleme alanımıza ait ele alınabilecek olan bütün başlıklar çalışmada verilmiştir. Değerlendirmeye alınacak başlıklar iki bölüm halinde ele alınmıştır.

Birinci bölümde literatür araştırması yapılmaktadır. İlk olarak tür kavramı üzerinde genel bir bilgilendirme yapılarak, melodram kavramının etimolojik anlamı, ortaya çıkışı ve iki yüzyıllık süreç içerisinde yaşadığı devinimler ortaya koyulmuştur. Bu tarihsel süreç içerisinde; Aydınlanma Dönemi, Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve bu devrimler sonrasında ortaya çıkan boşluğun kültür endüstrisiyle birlikte, gelişen teknoloji aracılığıyla nasıl doldurulmaya çalışıldığı açıklanmıştır.

Melodramın en çok kullanılan alt türlerinden olan aile ve trajik melodram hakkında bilgilendirme yapılarak, bir kadın türü olarak kabul edilen melodram hakkındaki görüşler ortaya koyulmuştur. Melodram konusunda son olarak melodramın sahip olduğu özellikler verilerek, sinema aracılığıyla bu özelliklerin toplumsal etkilerini sorgulamak için Kültür Endüstrisi bağlamında sanat yapıtları, bu konu hakkında o dönem içerisinde araştırmalar yapmış olan bilim adamlarının görüşleri doğrultusunda ele alınmıştır. Kültür Endüstrisi hakkında bilgilendirme yapıldıktan sonra, araştırma konumuzun temelini oluşturan Kültür Endüstrisi etkisiyle ortaya çıkan popüler kültür ve televizyon kavramları, kültür endüstrisinin başlığı altında incelenmiştir.

Son bölüm olan ikinci bölümün ilk kısmında; araştırmamızın temelini oluşturan "O Ses Türkiye" yarışması hakkında genel bir bilgilendirme yapılmıştır; yarışmanın hangi yıllarda yapıldığı, kaç sezon sürdüğü, yarışmanın jüri üyeleri ve başka hangi ülkelerde yayınlandığı hakkında bilgiler verilmiştir. Son bölümün ikinci kısmında ise; sunucu ve jüri üyeleri kavramları üzerinden bilgiler verilerek; melodramın özellikleri bağlamında çalışmamızın temel sorunu üzerinde durulmuş ve niteliksel analiz çözümleme tekniği kullanılarak 16 Eylül 2013 – 20 Ocak 2014 tarihleri arasındaki üçüncü sezon bölümleri incelenmiştir. Bu araştırma yöntemiyle birlikte, konu hakkında

toplanan bilgilerin ve ortaya konulan verilerin bütüncül bir şekilde sıralanması amaçlanmıştır.

Sonuç olarak kapitalist sistem, toplumun ekonomik alanında olduğu gibi, sosyal, kültürel ve siyasal alanında da etkinliğini gittikçe arttırmıştır. Sinemayla başlayan melodram türünün tarihsel macerası, kültür endüstrisiyle birlikte yollarının kesişmesiyle birlikte, kapitalizmin hizmet dişlilerinin çarkına girmesine neden olmuştur.

Teknolojinin gelişmesi ve bu gelişmelerin kapitalizmin elinde olması sebebiyle, küresel olarak çok daha güçlü bir yapıya dönüşen kapitalist yapı, dönemsel olarak farklı alanlarda varlığını güçlü bir şekilde göstermektedir. Son dönemlerde, eğlence ağırlıklı programlarla birlikte kitleleri ekran karşısına kitleyen kapitalist yapı, kitleleri etkisi alarak; kendine uyumlu edilgin bireyler haline dönüştürmeyi başarmak amacıyla televizyonu kullanmaktadır. Bunun sonucunda, televizyonlardaki yetenek ve ses yarışmaları başta olmak üzere yayınlanan birçok programın kapitalist yapıya hizmet ettiği görüşü doğrultusunda, “O Ses Türkiye” yarışmasının da yine kapitalist yapı tarafından tasarlanarak kitlelere sunulduğu görüşü ele alınarak değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MELODRAM TÜRÜ ve TELEVİZYON

Melodram türü, ortaya çıktığı andan günümüze kadar toplumsal yapının yaşamış olduğu değişim ve gelişimlere uyum sağlamasının yanı sıra, kendisi de birçok değişim ve gelişimler yaşamış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüş olan bir türdür.

Bu bölümde tür kavramından yola çıkarak; melodram türünün kavramsal tanımı yapılacak ve tarihsel süreci incelenecektir. Melodram türünün özellikleri açıklandıktan sonra; kültür endüstrisi başlığı altında televizyon ve popüler kültürle olan ilişkisi ele alınacaktır. Bölümün son kısmında ise, günümüzün popüler televizyon programlarından biri olan yarışma programlarının tarihsel dönüşümü hakkında bilgiler verilecektir.

1.1. TÜR KAVRAMI ÜZERİNE DÜŞÜNME

Tür[3] kavramı doğaya aittir. Toplumsal ve teknolojik gelişmelerle birlikte Sosyal Bilimler'e aktardığımız bu kavramı, sinema ile buluşturduğumuz zaman, türün popüler kavramıyla birlikte aynı anlama geldiğini görebilmekteyiz.

Tür kavramı, 16. ve 17. yüzyılda, edebiyat türlerini sınıflandırmak için büyük önem taşımaktaydı. Tzvetan Todorov, edebiyat yapıtlarının türler açısından incelenmesinin anlamını şu şekilde açıklamıştır: *"Yapıtların her birinin özgül niteliklerini koymak yerine, birçok metinde geçerli olacak bir kuralı ortaya çıkarmak."* Bu anlamda, bir eseri fantastik tür açısından incelemekle, yazarın bütün yapıtı içindeki ya da çağdaş edebiyatı içindeki yeri açısından incelemek çok farklıdır.[4]

Sanatsal bir anlam ifade eden tür sözcüğü dilimize Fransızca bir kelime olan "genre" kelimesinin karşılığı olarak geçmiştir. Genre kelimesi aslında, aralarında ortak özellikleri bulunan varlık ve nesneler topluluğu anlamına geliyor olsa da, sanatsal olarak bu türün kullanılması çok daha uygun görülmektedir. Türk Dil Kurumu tarafından da: "*içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi"* olarak tanımlanması,

[3] Sanat ve iletişimde özgül anlatım biçemleri; Mutlu, 309.
[4] Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Bir Türe Yapısal Bir Yaklaşım,* (Çev. Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 11.

türün çeşitli sanat dalları için kullanılan bir kavram olarak kabul edildiğini göstermektedir.[5]

Tür deyince akla birçok sorun gelmektedir, fakat bazı eserlere net bir şekilde yaklaşıldığı zaman o eserlerin ayrılıp, sınıflandırılabilmesi, bu sorunların sayısını azaltmaktadır. Bu sorunların başında, bir türe ait eserlerin tümünün incelenemediği takdirde, o türü inceleme hakkına sahip olup olmadığımızdır. Todorov, bunu kitaplar arasına gömülmüş bir çalışkan öğrencinin, durmadan bütün kitapları okumaya çalışmasına benzetmektedir. Kuşkusuz bu öğrenci durmadan yayınlanan bütün metinleri özümseyemeyecektir. Zaten bilimsel yaklaşımın temel özelliklerinde biri de, bir olguyu betimlemek için o türe ait bütün örneklerin gözlemlenmesinin gerekmediğidir. Yapılması gereken, gerçekte sınırlı sayıdaki vakaların saptanarak genel bir sonuca varılmasıdır.[6]

İkinci sorun, bir eserin hangi türün içinde yer alıp almayacağının saptanması sorunudur. Türlerin sınırlı sayıda mı, yoksa sonsuz sayıda mı olduğudur. Üçüncü sorun ise, estetik sorunudur. Öteki yapıtlara benzerliği değil, kendine ait taklit edilemez oluşu ve bütün yapıtlardan ayırdığı yönleri o eseri değerli yapmaktadır.[7]

Edebiyat incelemelerinde tür kavramı daha çok, metinler arasındaki farklı düzenlemeler ve kategorileri belirlemek için kullanılmıştır. Sanat yapıtlarını türlere ayırma istediği, pozitivizmin hâkimiyetiyle beraber sınıflandırma ve düzen isteğine bağlı olarak daha fazla önem kazanmaktadır. Sinemanın endüstrileşmesi aşamasında ise tür kavramı, hem yapımcı için hem de izleyici için önem kazanacaktır.[8]

Sinema seyircisinin popüler filmlerle ilişkisi, mantıksal olmaktan çok, duygusal olmuştur. İnsanlar yaşadıkları tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak, sinemayla bağ kurmuşladır. Sinema da bu bağı kendine yakışır biçimde karşılayarak, teknolojiye dayalı bir kültürle kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Popüler kültür de, henüz televizyonun evlere girmediği dönemlerde sinema aracılığıyla, yinelemeli doğası ve uylaşımları bilmekten gelen bir rahatlıkla, modern dünyanın adeta bir "zevk iksiri" haline dönüşmüştür. Nilgün Abisel'e göre popüler filmler, büyük ölçüde klasik bir yol

[5] Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler,* Alan Yayıncılık, İstanbul 1995, 13.
[6] Todorov, 12.
[7] Todorov, 13.
[8] Oya Şakı Aydın, "Canlandırma Sinemasında Tür Sorunu", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(17), 2010, 105-118.

gösterici ilkeden yararlanmaktadırlar "Güneşin altında farklı bir şey yok." O nedenle de hakikati bulmanın yolu, sınavını geçmiş olan taklittedir. Ancak kabul edilmelidir ki, duygusal bir varlık olarak insanlar, sürekli farklılık arayışı içerisinde olmuştur. Bu arayışı bitiştirme amacının sonunda ise türler ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliği yakalamaya çalışan ve biricik olmayı amaçlayan filmlerin aksine tür filmleri[9], kendinden önceki filmlerle benzer olmaktan kaçınmamış; fakat biçimsel olarak farklı olanı bulmaya çalışmıştır.[10]

Tür, ilk bakışta kolay tespit edilebilen bir film formu olarak zannedilebilmektedir; ancak diğer yandan sıra türün tanımı ve amacı itibariyle sürekli tartışmalara konu olmaktadır. Korku, müzikal ya da western filmi ayırt etmek kolaydır bununla birlikte bazı "melez" filmler vardır ki onları tek bir tür kategorisine sokmak hem yanlış hem de zor olmaktadır.[11] İnsanlar korkmak isterlerse aile melodramı ya da müzikal türünde bir film izlemeyi tercih etmeyeceklerdir. Ancak film türlerini belirli normlara göre ayrıştırmaya çalışıp, sabit formüller listesi olarak görmek de yanlıştır. Çünkü film türleri özü itibariyle, seyircilerin izleme sırasındaki ilişkisini kapsayan ve değişkenlik gösteren bir süreçtir.[12]

Sinema toplumsal bir yapıya sahiptir. Bunun sonucunda toplum içerisindeki her türlü sosyo- ekonomik, kültür, siyasal yapı, vb. durumlara göre değişkenlik göstermektedir. Toplumsal, ekonomik, kültürel ve düşünsel yapının değişmesi sonucunda, sinemanın türleri de değişmektedir. Bu değişim türün yaşamasını ve değişerek de olsa devamlılığını sağlamaktadır.

Tür kavramı, popüler kültür ile sıkı bir ilişki içindedir. Bu durum popüler kültürün popüler sinema türlerine uygulanmasını kolaylaştırmıştır. Diğer popüler kültür ürünlerine oranla popüler filmlerin duygusal olarak katılımına daha yatkın olduğu söylenebilmektedir. Çünkü popüler sinema içinde bulundurduğu türlerle birlikte seyircisine, rahatlık, bilinmezlik ve heyecan duygularını vermesi sonucunda bir haz vermektedir. Tür filmlerinin, seyircinin zihnini yormadan kolay anlaşılır olması, tekrara

---

[9] Schatz, "film türü" ve " tür filmleri"ni şu şekilde tanımlamıştır. Film türü, film yapımcıları ve izleyiciler arasındaki üstü kapalı bir sözleşmedir. Tür filmi ise, bu sözleşmeyi hayata geçiren bir olaydır.
Mehmet Küçük, "Film Türleri ve Bir Tür Olarak Ganster Klasikleri Üzerine", *25. Kare Sinema Dergisi*, Sayı: 21, 1997, 132-138.

[10] Abisel, 8.

[11] Aydın, 110.

[12] Abisel, 8.

dayanması, kendi içinde sınıflandırılabilmesi onu diğer türlerden farklı kılmaktadır. Bunun yanı sıra "benzersiz" olmaya çalışmaması da tür filmlerinin ortak özellikleri olarak görülmektedir.[13]

Abisel, popüler filmlerin kapitalizmin kurallarına göre yapılandığını ve sinema endüstrisinin de teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleri olduğunu söylemektedir. Sanayi Devrimi'yle birlikte, şehirlerde yoğunlaşan nüfusun, giderek tüketici konumuna gelmesi, kapitalist girişimciler tarafından değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu durum geleneksel anlatım biçimlerinde, farklı anlatım biçimlerine bir gereksinim yaratmıştır.[14]

Sinemada tür kavramı, sinema endüstrisi içinde doğmuş ve eleştirmenlerin, seyircilerin son olarak da sinema yazarlarının katkısıyla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Bu yerleşik düzen içerisinde film türlerinin nasıl ortaya çıktığı ve nasıl tanımlanacağı, işlevlerinin ne olduğu sorularına kesin bir cevap bulunamamıştır. Bunun yanı sıra, tüketim kültürü ve ekonomik yapıyla bütünleşmiş sinema endüstrisinde popüler film türleri, seyirciler tarafından izlenilmekte, film araştırmacıları tarafından da farklılıkları araştırılmaktadır.

Film türlerinin, her ne kadar kapitalizm sonrası sinema endüstrisinin farklı arayışlar içinde olduğu sonucunda ortaya çıktığı düşünülse de, film türlerine yönelik kuramsal yaklaşımlar da söz konusudur. Tür filmlerinin daha ilk gelişim döneminde etkili olan iki yaklaşım; "auteur" yaklaşım ve "toplumsal gerçekliği ortaya çıkarma" dır. Bu iki yaklaşım da sanatçının yalnızca belli türler arasında sanat eserlerinin oluşturulduğunu varsayarak, sanatçının özgür yaratma olanağına sahip olmadığına inanılmasına neden olmuştur. Ayrıca popüler filmlerin incelemeye değer olduğu görüşü de, sanat eseri ve seyirci arasında doğrusal bir ilişki kurulmasına neden olmuş; sanat yapıtını üreten sanatçıyı arka plana atmıştır. Bu durum 1940'lı yıllara kadar devam etmiş, 1950'li yıllarda auteur yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla birlikte popüler filmler aracılığıyla eşşsiz filmler yapılabileceği kanısı ortaya çıkmıştır. Böylelikle filmleri yapan yönetmenler ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. Göstergebilimle birlikte ise, hem seyirci hem de sanatçı dışarıda bırakılacak, yalnızca sanat metninin oluşturulma

[13] İrfan Hıdıroğlu, "Bir Melodram Türü Örneği Olarak "Buruk Acı" Filminin İncelenmesi ", *Düşünen Siyaset: Düşünce Dergisi,* 2(28), Eylül 2012, 336.
[14] Abisel, 16.

sürecine yönelik çalışmalar yapıldığı görülmektedir. 1960'lı yıllarda ise, yeni bir tür eleştirisi ortaya atılmıştır. Gösterge bilimin açıklayamadığı konular ortaya atılmış, film türlerine toplumsal yaşam eklemlenmeye başlanmıştır. 1970'li yıllara kadar tür filmleri kapalı bir tür olarak kabul edilmiştir. Kendi durağanlığı içerisinde belirli kalıplar kullanılarak ortak bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. 1970'li yıllarda ise, üç temel yaklaşımla ortaya çıkmıştır. İlki popüler kültürle birlikte mitler arasında kurulan yaklaşımdır. Bu yaklaşım, film türleri içerisinde mitolojinin verdiği merak ve haz duygusuyla birlikte seyirciye izleme sırasında önemli bir etkinlik alanı sağlamaktadır. İkinci yaklaşım, "özdeşleşme" ve "temsiliyet" kavramlarını sorunsallaştırılıp gündeme getirerek, "ideoloji" başlığı altında insanları yönlendirmeye yönelik oluşturulan yaklaşımdır. Son yaklaşım ise, Marxist ve feminist söylemleri tarafından temellendirilip eleştirilerek, popüler filmler aracılığıyla tür filmlerinin "nasıl bir dünyanın temsil edildiği" sorununu açmaya yöneliktir. Bu filmlerde bireycilik, sömürücülük, kapitalizm, ırkçılık gibi konular işlenerek meşrulaştırılmakta, ideolojik olarak seyirciyi adapte ederek rızasını alma amaçlanmaktadır.[15]

Filmler pek çok kıstasa göre sınıflandırılabilmektedir. Dram, komedi, melodram, vb. klasik anlatı biçimleri tür filmlerinde uygulanabilmekte; bunun yanı sıra olayların geçtiği tarihsel döneme, ortaya çıkan duygusal, acıklı ya gülünç öğelere sahip olmasına ve elbette ki hitap ettiği seyircinin özelliklerine göre, kısaca birçok kıstasa göre de tür filmleri oluşturulabilmektedir. Bütün bunların en başında sanat filmi olup, olmadığı konusu, bu sınıflandırmanın temelini oluşturmaktadır. Abisel'e göre *"bir filmi tür açısından incelemek için birçok filmde işlerliği olan bir ilkeyi keşfetmiş olmak gerekmektedir."*[16]

Tür filmlerinin birbirinden ayırt edilebilmesi ya da sınıflandırılabilmesi için, biçimsel ve anlatısal olarak benzer özelliklere sahip olmaları gerektiğini belirtmiştik. Bütün bunların yanı sıra tür filmlerinin en önemli ortak özellikleri popüler olmalarıdır. Ancak koşulsuz olarak kabul edilmelidir ki, bir tür filminin ticari başarısı diğer bir tür filminin ticari başarısıyla eşit olmamaktadır. Popüler film türlerinde, ticari başarı hedeflendiği için, bu filmler egemen işleyiş tarzına uygun olarak, dağıtım ve salon

[15] Hıdıroğlu, 339, 2012.
[16] Abisel, 49.

zincirleri aracılığıyla seyirciye ulaştırılmaya çalışılmaktadır.[17] Çünkü türler tutarlaşıp izleyici kazandırır hale geldiğinde, sinema üzerindeki etkileri de aynı ölçüde artmaktadır. Bu durum sinema sektörünün gelişmesinde zincirleme olarak gelişim göstermektedir. Türlerin belirli kalıplarla ifade edilebilmesi yapım ekiplerinin daha hızlı çalışabilmesini sağlamakta, senaryo yazarları çalıştıkları türlerle bağlantılı olay ve karakterlere daha kolay bir şekilde yoğunlaşabilmektedirler.[18]

Türler, izleyicilerine (kapitalist yaklaşıma göre ise müşterilerine) film türleri arasından seçim yapma hakkı tanımaktadır. Yani tür filmlerine dayanan bir sinema endüstrisinin gelişimini özetlemek gerekirse benzer filmlerin üretilmesine ve standartlaşmış dağıtım ve gösterim sistemine bağlı olduğu kadar sadık bir izleyici kitlesine de bağlı olduğunu görebilmekteyiz.[19]

Burada esas ele alınması gereken konu, tür filmlerinin birer anlatısal kurmaca oldukları konusundaki ortak noktalardır ve bunların başında öykü gelmektedir. Çünkü yüzyılların birikimiyle birlikte bir anlatısal biçime sahip olan öykü, sinematografik olarak, film türlerine özgün olanaklarıyla yeni bir nitelik kazandırmıştır. Öykü tanımı itibariyle başlayıp biten, eylem ya da eylemler dizisi olarak karşımıza çıkan, sözlü ya da yazılı bir anlatım biçimidir. Öyküler bir ya da birkaç kişi tarafından okunmakta ya da canlandırılmaktadır. İyi bilinen öykülerin anlatılması, klasik sanatın yeniden kurgulanarak, statükonun[20] devamına yönelik ürkütme ya da ödüllendirmeyi içeren bir anlatıdır. Tür filmlerinde öykünün klasik yapı içerisinde öne çıkarılması, bu tür filmlerin yaşamı değil de yaşamı temsil etme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.[21]

Sinema bu bağlamda klasik anlatı biçimini kullanarak, statükocu yapının devam etmesine yardım etmektedir. Aynı şekilde, statükocu yapının devam etmesini sağlayarak da egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etmektedir. Bu durum, organize olmadıkları için eyleme geçmeye korkan baskı altındaki gruplara verilen bir ücret gibidir, böylelikle bu

---

[17] Abisel, 57.
[18] Aydın, 112.
[19] Aydın, 112.
[20] Statüko, "var olan durumu olduğu gibi korumak" anlamına gelmektedir. Tür kavramının, popüler ile aynı anlama geldiği göz önüne alınırsa, statükonun popüler kültürdeki kullanımı, Amerikan dizilerinin genellikle statükonun korunmasıyla sonlanması olarak örnek verilebilir.
Vikipedi, özgür Ansiklopedi: Status quo, (12 Şubat 2014), Erişim Tarihi: 5 Kasım 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Status_quo
[21] Abisel, 59.

gruplar tür filmlerinin ekonomik ve toplumsal çatışmalara bulduğu saçma çözümleri hevesle kabul etmektedirler.[22]

Kapitalizme hizmet eden sinema sektörünün en çok gelişme gösterdiği yer Hollywood sinemalarıdır. Dev stüdyoların rekabet ortamı içinde yenilik arayışı içinde olmaları ve sınanmış olanların güvencesinden yararlanmaları, Amerikan sinemasının, tür ve alt türlerini çeşitlendirmesine neden olmuştur. Hollywood her zaman neyin nasıl satılacağıyla ilgilenmiştir. Bu nedenle bir yandan en çok izlenen türlerin benzerlerini yapmışlar, diğer yandan ise seyircilerin hangi filmlere daha çok izlediklerini saptayarak kendilerini koruma altına almaya çalışmışlarıdır. 1920'li yıllardan 1960'lı yıllara kadar, seyirci kitlesine yönelik filmler üretmişler "Stüdyo Sistemi" başlığı altında bunun en parlak sonuçlarını almışlardır. Dolayısıyla sinema endüstrisi, öteki ticari girişim ya da endüstriyel üretim alanlarında olduğu gibi, daha en başından türlerini sınıflandırarak niteliklerini saptamak zorunda kalmışlardır. Bu nedenle bir yandan tanıtım olanaklarıyla birlikte film kiralama işlemlerinin hızlanması sağlanmış, bir yandan da tüketiciden gelecek talepler göz önüne alınarak değerlendirmeler yapılıyordu. Stüdyoların uluslararası dev şirketlerin içinde erimesiyle birlikte memur gibi binlerce kişiyi istihdam etme biçimi ortadan kalksa da, bugün hala elde ettiği kar ve yıllık yatırım payları, ABD ekonomisi için büyük önem taşımaktadır. [23]

Sonuç olarak, tür filmleri içinde doğdukları tarihsel dönemden, toplumdan ve kültürden bağımsız olarak ele alınamamaktadır. Hollywood sinema endüstrisi içerisinde üretilen tür filmleri de bu doğrultuda bir yandan bu endüstrinin, öte yandan da egemen güçlerin çıkarlarına göre yapılandırılmıştır. Bu durum izleyicinin çıkarlarıyla paralel düşmeyi ve bu doğrultuda da izleyicilerin tutum ve davranış biçimlerini geliştirmesini hedeflemektedir.[24]Çünkü film türleri, sinema sektörüne bağlı olarak ticari amaçlı üretilmelerinin yanı sıra, statükocu yapının devamlılığını sağlayıcı bir amaca da hizmet etmektedir ve bütün bunları izleyiciye sunduğu türlerle birlikte, onların rızasını almaya çalışarak yapmaktadır. Bu da tür kavramıyla birlikte seyircilerin yeniden üretildiği gerçeğini gözler önüne sermektedir.

---

[22] Zeynep Özarslan, nefretsöylemi.org, 2013, Erişim Tarihi: 1 Kasım 2014, ağ sitesi adı: http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=1174&bolum=makale

[23] Abisel, s. 43.

[24] Zeynep Özarslan, nefretsöylemi.org, 2013, Erişim Tarihi: 1 Kasım 2014, ağ sitesi adı: http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=1174&bolum=makale

1.2. KAVRAM OLARAK MELODRAM

"Melodram" kelimesini etimolojik olarak incelediğimizde; Yunanca kelimeler olan melos(şarkı) ve dram(hareket) kelimelerinden türetilmiş bir sözcük olduğunu görmekteyiz. "Müzikli dram" ya da "müzikli oyun" anlamlarına da gelen melodram sözcüğü, dram ve müzik kelimelerinin de türevini oluşturmaktadır.[25] Yine Peter Brooks'a göre ise; melodram kelimesi, orijinal olarak, "müzik eşliğindeki bir hareket" anlamına gelmektedir.[26]

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde melodram[27] dört anlamda karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; ilk olarak, tiyatroda Yunan trajedilerinde korobaşı ile bir oyuncu arasında geçen şarkılı diyalog; ikinci olarak, tiyatro oyuncuların müzik eşliğinde sahneye girip çıktıkları bir oyun türü; üçüncü olarak, çağdaş tiyatroda, duygusal ve acıklı olaylara dayalı bir oyun türü ve son olarak sıfat anlamıyla acıklı, dokunaklı anlamlarına gelmektedir.[28]

Bütün tanımlamalara rağmen, sinemacılar, araştırmacılar ve eleştirmenler melodrama net ve açıklayıcı bir tanım getirmekte zorlanmaktadırlar. Bu yüzden bu kavramı aydınlatmak için genellikle örnekleme yoluna gidilmektedir. Özellikle melodram filmleri genellikle ideolojik açılımlarla ve tarihsel bazda incelenmiş ya da estetik düzeyleri sorgulanmıştır. Bunun sonucunda da bir tür olarak melodram, bir formüle indirgenip bırakılmıştır. Oysa film türleri içerinde melodram, saptanması en kolay; ancak tanımlanması en güç bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.[29]

---

[25] Füsun Ataman, *Tiyatro: Tiyatroda Melodram Türünün Gelişimi ve Özellikleri*, İstanbul (13 Ağustos, 2010), Erişim Tarihi: 6 Haziran 2014.
https://www.facebook.com/note.php?note_id=424271218399&id=142996463851 e.t. 01.05.14
www.facebook.com/Tiyatr0

[26] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University, New Haven and London 1976, 9.

[27] Yine TDK'nın 1981 tarihli, BSTS / Sinema ve Televizyon Terimleri(Dipnot) Sözlüğü'ne göre melodram; sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Melodram da, ağlatı gibi insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı alt üst eden derin duyguları ele almakta, ancak bunu yaparken son derece yalınç, çizemsel bir yol izlemektedir; Pelin Agocuk, *Türk Sineması'nda Melodram: 1960- 1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme,* (YayımlanmamışYüksek Lisans Tezi), Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa 2012, 6.

[28] TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, Ankara 26 Eylül 2006, Erişim Tarihi: 6 Haziran 2014.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53a717a5c72835.09266437

[29] Aslı Tunç, "Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri: 1950- 1960 Dönemi Amerikan Toplum Yapısında Aile Melodramının Yeri," *25. Kare Dergisi*, Sayı: 14, 1996, 142.

Melodram kavramı, 18. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da popülerleşen bazı tiyatro oyunlarını tanımlamak için kullanılmaya başlanmış olsa da, bilindiği kadarıyla bu terimini ilk kullanan, Aydınlanma Çağı'nın önde gelen düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau'dur. Yunan mitolojisindeki Pygmalion Figürü'nden[30] yola çıkarak, 1762'de aynı adlı bir sahne eseri yazan Rousseau, bu eseri İtalyan Operası'ndan ayırabilmek için "melodram" terimine başvurmuştur.[31] Rousseau, oyununda, bir karakterin müzik yoluyla duygularını anlatabileceği bir yöntem kullanmıştır.

Aziz Çalışlar melodramı, tragedyanın bir altaşığı olarak ele alınmıştır ve ona göre tür olarak melodram, natüralizmde henüz kendini bulamamış, romantizmin de etkilerinden kurtulamamış, yüzeyde burjuva duygusallığının anlatım biçimi olarak, Fransa'da İmparatorluk döneminin "pişmanlık ortamında", halk tiyatrosu ile seçkinler tiyatrosu arasında yer alarak, tüm sınıfların beğenisine ve özellikle de "kültürsüz, sansasyon düşkünü bir seyirci" tanımının yapıldığı kitlelerin beğenisine sunulmaktadır.[32] Çalışlar'ın yaptığı bu tanımlama, tamamen burjuva bakış açısıyla yapılmıştır. Bu nedenle bu tanım üzerinden değerlendirme yapmak doğru olmayacaktır. Çünkü bu tanımdaki melodram, her ne kadar alt ve üst sınıfı bir araya getiriyor gibi tanımlansa da, gerçekte kabul edilmesi gereken gerçek şudur ki; melodram aydınlanma ve devrim sonrası dönemde yalnızca burjuva sınıfına hizmet etmiştir. Bu nedenle melodramın hem de alt sınıfa hizmet ettiği söylemi doğru olmayacaktır. Melodram, kitlelere hizmet etmekten ziyade onları yönlendirebilecek özelliğe sahip bir tür olarak burjuva sınıfı tarafından keşfedilip, oldukça etkili bir şekilde kullanılmış bir türdür.

Gledhill, melodramın, *"tür sınırlarını kıran yaygın bir estetik-kültürel kategori"* olarak tanımlanabileceğini söylemektedir. Diğer bir değişle melodram, pek çok türde görülebilecek bir kip olarak tanımlanmaktadır. Byars da melodramın, tarz olarak çok

---

[30] "*Bir zamanlar, yapayalnız bir heykeltıraş olan Pygmalion, hayalindeki kadının heykelini yarattı. Bittiğinde, yüzünde eşsiz gülümsemesi ve mükemmel vücuduyla, heykel gerçek bir kadın gibi görünüyordu. Heykelin yanından ayrılamayan Pygmalion'u gören arkadaşları ona, "Ne kadar güzel olduğu önemli değil, sonuçta bu sadece bir heykel, bir kadın değil" diyorlardı. Pygmalion ise, yarattığı heykele aşık oldu. Onun gerçeğe, gerçek bir kadına dönüşmesini diledi, umut etti, bunun için bildiği tüm tanrılara dua etti. Bu dileği o kadar içtendi ki, Afrodit sesini duydu ve yarattığı heykeli gerçek bir kadına dönüştürdü. O gün bu gündür, kendini gerçekleştiren kehanetlere, Pygmalion Etkisi denir oldu."*
Psikoloji İstanbul: Pygmalion'un Ardından, İstanbul (2014), Erişim Tarihi: 6 Haziran 2014.
http://www.psikolojistanbul.com/portfolio/pygmalionun-ardindan/

[31] N. Göksun Özhan, *Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara 2011, 9.

[32] Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC'si,* Say Yayınları: ABC Dizisi, İstanbul 2009, 59.

sayıda türü kapsadığını belirtmektedir. Yine Gledhill'e göre "*melodramatik kip*" yalnızca türlerin geniş bir yoğunlaşmasını oluşturmamaktadır, aynı zamanda öteki türlere de eklemlenme sürecini de içermektedir. Böylece melodram, romantik kurmacaya sadık kalsa da komediye, kara filme(film noir), polisiye ve macera filmlerine de eklemlenebilmektedir. Melodramın farklı türlere bulaşarak, o türlere hizmet ederek egemen olmaktadır. Melodramın temel öğeleri şöyle sıralanabilir: acı, ağlama ve gülerek rahatlamaya dayalı bir duygusallık, aksiyon ve heyecanın arada boşluklar bırakılarak süreklilik ve sürükleyicilik içinde kullanılması ve sonuçta iyi ve masumiyetin altının çizilmesi.[33]

1.3. MELODRAM ve MELODRAMATİK İMGELEM ÜZERİNE TARİHSEL ÇERÇEVE

İlk olarak tiyatroyla hayatımıza giren "melodram" kavramı zamanla, edebiyat, sinema ve sonraki yıllarda televizyon başta olmak üzere birçok alanda görülmeye başlamıştır. Modernleşmeyle birlikte toplumda birçok alanda görülmeye başlayan bu dönüşüm, "melodram" kavramının karakteristik özelliklerinin temellendirilmesinde de etkili olmuştur.

Melodramın ilk evresi, klasik melodram olarak tanımlanırken, ikinci evresi romantik melodram olarak belirtilmekte, son evresi ise yurtsever ya da tarihsel melodram olarak tanımlanmaktadır. Bu evreleri içinde de melodram; toplumsal-eleştirel melodram, natüralist töre melodramı, cinai(cinayet konulu) melodram gibi hem içerik olarak hem de motif olarak farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar bazı yönlerden ayrılıyor gibi olsa da, aslında hep aynıdır. Çünkü farklı şekillerde, aynı kitlelere hitap etmektedir ve özünde hepsi aynı amaca hizmet etmektedirler.[34]

Özgün melodramların yanı sıra, çok tutulmuş romanlardan uyarlanan melodramlar da dünyada yaygınlık kazanmıştır. Bunlar, burjuva acıklı ya da diğer bir deyişle acıklı oyun türleri içinde, toplumsal eleştirel bir işlevi de yerine getirmiş olduğunu savunmaktadırlar[35]; ancak tam aksine toplumda uyumlu yaşamın yeniden üretimi,

---

[33] Akbulut, 53, Aktaran, Hasan Akbulut *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
[34] Çalışlar, 61.
[35] Çalışlar, 61.

toplumsal üretim sorunlarına el atmasının yanı sıra, aslında burjuvaların lehine toplumun devamlılığı için hizmet etmektedirler.

Melodramın iki yüz yıllık tarihsel çerçevesini çizebilmek ve buna bağlı olarak tarihsel dönüşümlerini inceleyebilmemiz için, oluştuğu tarihsel dönemleri incelememiz gerekmektedir. Aydınlanma ve devrimler sonrası Avrupa'da gelişme göstermeye başlayan "melodram", kapitalizmle birlikte doruk noktasına Amerika'da ulaşmıştır. Kültür endüstrisiyle birlikte kitlelere en yaygın biçimde ulaştığı iletişim aracı ise sinema olmuştur.

1.3.1. Melodramatik İmgelem

Melodram, her ne kadar İtalya'da ortaya çıkmış olsa da, asıl özgürlüğüne Fransa'da kavuşmuştur. Bunda Fransa'nın 18. yüzyıl devrim sonrası ortaya çıkan mevcut toplumsal yapısı büyük önem arz etmektedir.

Melodramın kökenlerini iki ana akım beslemektedir. Biri, ortaçağ sonu ahlaksal oyunlar, diğeri ise masallar ve yöresel şarkılar gibi sözlü anlatılardır. Bankellied'in içeriği gölgede bırakan ahlakçı yapısı, ironik etkiyi arttırıcı ses paralelliği, yoğun olarak tekrarlanan şiirsel sözleri ve laternanın[36] mekanik olarak inip çıkan ritmi ile yirminci yüzyıl melodram anlayışına giden yolda il yapıtaşlarından olmaktadır. Hugo, Byron, Helne ya da Scott'ın pitoreks[37] geleneği, modern melodramın gelişiminde derin izler bırakmışlardır; izleyiciyi şaşkına uğratmak ya da açıkça izleyicinin ilgisi üzerinde oyun oynamaktan çok oyun kişilerinin psikoloji dışı algılarını öne çıkarmak en açık verilebilecek örneklerdendir. Bu açıdan baktığımızda melodramın, mit yapıcı bir işleve de sahip olduğunu söyleyebilmekteyiz.[38]

"Melodramatik İmgelem" kavramını bize kazandıran kişi Peter Brooks olmuştur. Peter Brooks ilk defa 1976 yılında "The Melodramatic Imagination" adında bir kitap yazarak, bize bu sözcükle çeşitli yan anlamlar kazandırmıştır. Bu anlamları sıralayacak olursak; güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlaki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin

[36] Kolu çevrilerek çalınan, sandık biçiminde bir çalgı türü.
[37] Fransızca pitoresk (pittoresque) sözü, durumu ve görünüşü resim konusu olmaya değer (görünüş) anlamında kullanılmaktadır. Türkçe Genel Başvuru ve Bilgi Sitesi: Pitoresk Sözlükteki Anlamları, Erişim Tarihi: 23 Haziran 2014.
http://www.turkcebilgi.com/sozluk/pitoresk
[38] Tunç, 143.

ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü. Bu yan anlamlar, melodram olarak etiketlenen filmlerin çoğunda bulunmaktadır; ancak bu filmlerin alçaltıcı biçimde görülmesine de neden olmaktadır.[39]

Melodramatik imgelemlerin ortaya çıkmasına birçok etken neden olmuştur. Bu etkenlerin başında, Fransız İhtilali'yle yükselen "kardeşlik, özgürlük, eşitlik" kavramlarının güçlenmesi, "spactacle(oyun)'ın sahnede önem kazanarak; cafcaflı, şatafatlı görsel düzenlemelerin artması, burjuvanın da etkisiyle kaba bir ahlak anlayışının getirilmesi, yani iyi ve kötülerin keskin bir şekilde konumlandırılarak; iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılması olarak görülebilir. Ayrıca toplumdaki kesimleri temsil ederken "hâkim" ve "tabi" sınıfları değil de "kahramanları" ve "alçakları" betimlemesi, olaylara çözümler getirirken politik çözümler yerine bireysel çözümler önermesi, protesto yerine şiirsel adalet getirilmesi(örneğin trajedideki ilahi adalet yumuşatılmıştır) de melodramın özelliklerinin ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştur. Tragedyadaki "soylu" insanlar yerine "sıradan" insanların konu edilmesiyle birlikte de; "basitleştirilmiş duygu ve düşüncelere" yer verilerek, "umut aşılama, katlanma, kapalı bir ortamda geçme, tutkuları çok yoğun işleme, her şeyi şiddetli ve derinliksiz bir şekilde vermesi" sebebiyle melodram, insanlar için popüler bir tür olma özelliklerine sahip olmasına neden olmuştur.[40]

Kısacası, melodramatik imgelerle birlikte en uç örneklerle birlikte, izleyiciyi ya da okuyucuyu en kısa yoldan etkilenmeye çalışılmaktadır. Normal olarak verilen bir hikâye, birden olağanüstü bir hikâyeye dönüştürülebilmektedir. Bu da aslında melodramatik imgelemleri bir bakıma fantastik olana sürüklemektedir. Bireyin yaşadığı gerçek hayat ve melodramatik imgelerle birlikte ona sunulan fantastik hayat gerçekliği, kapitalist burjuva sisteminin toplumsal yapıdaki çarkını döndürmekteki en önemli temel taşı oluşturmaktadır.

Melodram ve melodramatik imgelemelerin iki yüzyıllık tarihsel süreci içerisinde yaşadığı bu dönüşümleri daha iyi konumlandırabilmek için, bu süreç içerisinde dönüştüğü toplumsal yapının geçirmiş olduğu etmenler incelenmelidir. Melodram ve melodramatik imgelemler, Aydınlanma Çağı'nın getirmiş olduğu akıl merkezli yapı

[39] Akbulut, 13.
[40] Hıdıroğlu, 333- 334, 2011.

sonucunda, ortaya çıkan teknolojik ve toplumsal devrimlerle birlikte değişimler geçirerek, varlığının sürdürebilmiş bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3.2. Aydınlanma Dönemi

En geniş anlamıyla ilerlemeci bir düşünme biçimi olarak Aydınlanma Dönemi, başından beri tek bir şeyi hedeflemekteydi: *"İnsanları korkudan arındırmak"* ve *"onları efendi konumuna getirmek."* Dünyanın büyüsünün bozularak, ortaya çıkan bütün kuruntuları akıl yoluyla bozmayı hedefleyen bu dönem, insanın üstünlüğünün de akıl yoluyla ulaşılan bilgiye dayandığını savunmaktaydı.[41]

Aydınlanma Çağı[42] olarak da adlandırılan bu dönem, Batı toplumlarında 18. yy. da akılcı düşüncenin benimsenmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Rönesans ve Reform hareketlerinden sonra, aklın başat konumu ve bilimsel bilginin akıl yoluyla inşa edilme süreci başlamıştır.

Rönesans'tan itibaren düşünce kavramı ve düşünme eylemi, tarihi otoritelerden kurtulmuştur. Aydınlanma felsefesiyle birlikte, akıl yoluyla kişisel yaşam hakkında akla ve deneyime başvurulması söz konusu olmuştur. 17. yüzyılda bu gelişmeler sistemleştirilmiştir ve temel ilkelere dönüştürülmeye başlanmıştır. Bir anlamda bu yüzyılda, aydınlanma felsefesinin düşünsel temellerinin atılmış olduğunu söyleyebiliriz.[43]

Bu dönemde her türlü tasarım akıl yoluyla yapılmaktadır. Çünkü doğru bilgiye ancak akıl yoluyla ulaşılabileceği görüşü hâkimdir. Tanrı merkezli toplumsal yapı ve düzenlemeler yerine, aydınlanma felsefesiyle birlikte akli bir toplumsal yapı oluşturulmaya başlanmıştır. Bu toplumsal yapının oluşmasında;

- Koşulsuz olarak kabul edilen ve verdiği hükümlerin asla sorgulanamadığı kilise otoritesinin sarsılması,

---

[41] Max Horkheimer, *Akıl Tutulması,* (Çev.: Orhan Koçak), Metis yayınevi, İstanbul 2010, 19.

[42] Avrupa'da 17. yüzyılın ikinci yarısından, 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar süren ve önde gelen birtakım filozofların aklı insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yaparak ve insan zihniyle birey bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleştirdiği kültürel dönem, bilimsel keşif ve felsefi eleştiri çağı, felsefi ve toplumsal harekettir; Frm Artuklu, *Kaliteli Paylaşım Sitesi: Aydınlanma Çağı Hakkında Bilgi*, (22 Aralık 2011), Erişim Tarihi: 6 Kasım 2014. http://www.frmartuklu.net/tarihi-bilgiler/261355-aydinlanma-cagi-hakkinda-bilgi.html

[43] Vikipedi, Özgür Ansiklopedi: "Aydınlanma Çağı", (8 Mayıs 2014), Erişim Tarihi: 6 Kasım 2014. http://tr.wikipedia.org/wiki/Ayd%C4%B1nlanma_%C3%87a%C4%9F%C4%B1

- Dine dayalı hükümet yapısının başarısız olması,

- Kiliseyle birlikte elde edilen bilimsel bilgilerin tutarsız olmaları ve sonrasında Fransız Devrimi'yle birlikte gelişen akılcı düşüncenin desteklenmesi, Aydınlanma Çağı'nın temellerinin atılmasına neden olmuştur.

Immanuel Kant[44] aydınlanma dönemini; "aklı kullanma cesareti" olarak tanımlamıştır. Ona göre aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. İnsan bu ergin olmayışa kendi suçuyla düşmüştür, çünkü aklını başkasının yardımı ve kılavuzluğu olmadan kullanma yürekliliğini gösterememiştir. İnsanlar, çoğunun tembel ve korkak olmaları sebebiyle, kendi rızalarıyla ergenleşmemiş olmayı seçerler, çünkü bu onlar için rahat olandır. Kendi vicdanları yerine hüküm veren din adamları, kendileri yerine düşünen kitapları, perhizleri konusunda karar veren bir doktorları olması bu insanlar için yeterlidir. [45]

Özetle, Aydınlanma Çağı'nın temelini insan aklı oluşturmaktadır. İnsanın merkezinde akıl vardır ve bu sebeple insan belki de ilk defa hak ettiği değere kavuşma imkânına sahip olmuştur.

1.3.3. Aydınlanma Dönemi Eleştirisi

"Us" merkeze koyularak, akıl dışı sayılan din, mit ve batıl inançları yok saymaya çalışan bu dönem, kendinden önceki döneme eleştirel olarak bakamamış ve bunun soncunda toptancı bir reddedişle birlikte dindeki rasyonel ve ahlaki damarları ıskalanmıştır. Mit, her ne kadar bu dönemde akıl dışı kabul edilmiş olsa da, aydınlanmanın özü olan "akıl" ile aynı işleve sahip olmuştur. Buradaki değişim yalnızca tapınılan, korkulan ve sorgulanmayan bir değişimdir ve eski çağlarda korkulan tanrılarının yerini bugün bilim, teknoloji ve üretim almıştır.[46]

---

[44] Eleştirel felsefenin babası olarak kabul edilen Kant, 22 Nisan 1724 – 12 Şubat 1804 (Königsberg) tarihleri arasında yaşamış olan Alman filozoftur. Modern felsefenin seyrine uygun olarak "bilgi felsefesini" ön plana çıkarmış ve bu konuda birçok çalışmalar yapmıştır. Vikipedi, Özgür Ansiklopedi: *Immanuel Kant,* (30 Eylül 2014), Erişim Tarihi: 7 Kasım 2014. http://tr.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant

[45] Immanuel Kant, *Felsefe Yazıları "Aydınlanma Nedir"(1784)*, (Çev.: Nejat Bozkurt), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1984, 213.

[46] Ömür Karslı, *academia.edu.,* "Aydınlanmanın Diyalektiği'nin Frankfurt İçindeki Yeri ve Aydınlanma, Pozitivizm, Totalitarizm Eleşitirisi, 2014, Erişim Tarihi: 7 Kasım 2014,

Aklın egemenlik arzusu, Aydınlanma Dönemi sonrasında çok daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır. İnsanın akıl yoluyla dünyaya egemen olacağı düşüncesi, önce kendi doğasına sonra da içinde yaşadığı doğaya yabancılaşmasına neden olmuştur. Akıl, insanın kendi içindeki ve sonrasında kendi dışındaki doğaya boyun eğdirme aracı haline geldiğinden beri, doğruyu keşfetme çabaları hep boşuna çıkmıştır. Bunun nedeni olarak, doğanın yalnızca bir nesne düzeyine düşürülmüş olması ve yalnız tanrılarda ve tinde değil, madde ve eşya kavramları gibi nesneleşmelerde de kendi izlerini görememiş olması yatmaktadır. Horkheimer'in belirttiği gibi: *"Bugün, toplama kamplarından görünüşte en zararsız kitle- kültürü olgularına kadar gözlerimizin önünde sürüp giden kolektif çılgınlığın daha ilk nesneleşmede, dünyayı bir av gibi gören ilk insanın hesaplı bakışında tohum halinde bulunduğu söylenebilmektedir."*[47]

Aydınlanma dönemi, genel açılımlar sunsa da aslında eylem olarak yerel bir hareket olarak kabul edilmektedir. Çünkü yalnızca Avrupa ve Amerika'da da hızlı dönüşümler yaşanmış ve gelişmeler sağlanmıştır. Bu dönüşüm ve gelişmeler karşısında gerçekleştirildiği ülkelerde hızla gelişmeler yaşanmış olmasının yanı sıra diğer ülkelerin ve insanların buna ters orantılı olarak bir gerileme içine düşmelerine neden olmuştur. Bütün bunların sonuçları olarak sömürge ülkeler çoğalmıştır. Her ne kadar aydınlanma Avrupa ülkelerini derinlemesine değiştirse de, sömürge ülkelerde aydınlanmanın getireceği değişimlerin önü kesilmiştir. Çünkü ham madde sağlayan ülkelerin gelişmesi engellenmek istenmiştir.

Görüldüğü gibi, Aydınlanma Dönemi vadettiği özgürlük, kardeşlik, barış ve mutluluk gibi kavramlar yerine insanlara; teknoloji ve bilim gibi mitin yerini dolduran başka korkular vermiştir. İnsanların akıl yoluyla doğaya hükmedebileceği hazzını veren aydınlanma, aslında insanları derin bir yalnızlığa sürüklemiştir. Bunun sonucunda, akılla birlikte dünyanın büyüsünün bozulmasına karşılık, insanları şeyleştiren yeni bir toplum yapısının da temelleri atılmış olmuştur.

---

http://www.academia.edu/6829328/Ayd%C4%B1nlanman%C4%B1n_Diyalekti%C4%9Finin_Frankfurt_Okulu_%C4%B0%C3%A7indeki_Yeri_ve_Ayd%C4%B1nlanma_Pozitivizm_Totalitarizm_Ele%C5%9Ftirisi

[47] Horkheimer, 179.

1.3.4. Sanayi Devrimi

Sanayi Devrimi, Aydınlanma Çağı sonrası; dinsel, bilimsel, siyasal ve felsefi değişimler sonucu ortaya çıkmıştır. Teknolojinin gelişmesi ve kitlesel üretime geçilmesiyle birlikte özellikle Avrupa ve Amerika'da toplumsal ve ekonomik anlamda insanlık tarihini değiştirecek gelişmelerin temeli atılmıştır.

Bütün bunların yanı sıra Sanayi Devrimi'nin oluşmasında birçok etken olduğu kabul edilebilir. 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'daki nüfusun hızlı bir şekilde artması; teknolojinin gelişmesiyle birlikte tarım sektöründe insan gücüne duyulan ihtiyacın azalmasına neden olmuştur. Ayrıca toprak zenginliğinin yerini artık teknoloji almıştır. Bunun sonucunda da nüfus yoğun bir şekilde köylerden kentlere göç etmeye başlamıştır. Nüfusun göç etmesiyle birlikte sanayide hazır iş gücü ihtiyacının karşılanması amacıyla işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. İşçi sınıfının yaşam seviyesinin artmasıyla birlikte eskiden lüks sayılan şeker, kahve, çay gibi malların artık orta sınıf ve alt sınıf için doğal bir gereksinim olmaya başlaması, tüketicilerin taleplerinin de artmaya başlamasına neden olmuştur.

İnsanlar, her ne kadar yoğun ve yetersiz şartlarda çalışsalar da yaşam seviyelerinin artması ve temel ihtiyaçlarını karşılamaları sonucunda yeni arayışlar içine girmişlerdir. Ticaret ve siyasetin yanı sıra, entelektüel yapı ve sanat da kentlerde bulunmaktaydı. Özellikle sinema o dönem içerisinde oldukça önemli bir yer kaplamaktaydı. Sinema kitlesel bir iletişim aracıydı, ucuzdu ve yeni olması nedeniyle oldukça rağbet görmekteydi. Bunun farkına varan sinema yapımcıları, istenilen talebi karşılamak amacıyla farklı arayışlar içine girmişlerdir. Ayrıca kapitalist yapının sömürücü gücü sinema aracılığıyla yumuşatılarak kitlelere sunulabileceği durumu keşfedilmişti ve artık bu amaca yönelik yapıtlar yapılmaya başlanmıştı. Bu durum egemen kapitalist yapıya daha çok sermaye kazandırmasının yanı sıra ayrıca kitlelerin istenilen amaca yönelik davranış göstermesine de zemin hazırlamıştır.

Melodram türü, her ne kadar teknolojinin gelişmesiyle birlikte Fransız Devrimi sonrasında daha belirgin olarak görülse de aslında ilk olarak, kapitalizmin ve sömürgeciliğin başladığı Sanayi Devrimi'nde tohumlarının atılmış olduğunu söyleyebilmekteyiz. Melodram türü; kültür, sanat ve felsefe gibi burjuva beğenisiyle değişime uğrayan bir tür olmuştur.

Buhar gücüyle çalışan lokomotiflerin ve gemilerin yapılması, yeni ticaret yollarının kullanılmasını sağlamıştır. Ulaşımın kolaylaşmasıyla birlikte uzak ülkelerden bol ve ucuz ham madde getirilmeye başlanmış, bu durum iç ve dış ticareti geliştirmiştir; ancak Sanayi İnkilabı'nı gerçekleştiremeyen tarım toplumlarının sömürge haline dönüşmesine de neden olmuştur. Avrupa ülkeleri, bu toplumlarda yeni koloniler kurarak, buradan getirdikleri malları sanayide kullanmaya başlamış ve işleyerek tekrar sömürgelerine satmışlardır. Bu gelişmeler sonucunda, Avrupa'da çok daha ucuza çok daha fazla mal üretilmeye başlanmıştır. Bu durum geri kalmış ülkeler üzerindeki sömürgeleşmeyi daha da arttırmış: ülkeler, sanayi ve tarım toplumu olarak sınıflandırılmaya tabi tutulmuştur. Sanayileşemeyip tarım toplumu aşamasında kalan ülkeler Sanayi İnkılabı'ndan olumsuz etkilenmiş ve birçoğu, sanayide gelişmiş Avrupa devletlerinin ekonomik ve siyasi işgaline uğrayıp sömürgeleşmiştir. Avrupa ülkeleri arasındaki sömürge elde etme mücadeleleri, devletlerin silahlanma yarışına girmesine neden olmuştur. İtalya (1870) ve Almanya (1871)'nın da siyasi birliklerini tamamlaması ve sanayileşmesi sonucu bu rekabet daha da artmış ve devletler arası gruplaşmalar başlamıştır. Bu gruplaşmaların sonucunda 1. Dünya Savaşı'nın da temelleri atılmış olmuştur.

Sanayi İnkilabı'nın bu sonucu her alanda olduğu gibi sinema alanında da etkilerini göstermiştir. Savaş sonrasında, savaşın sonuçlarını kitleleri kendi lehlerine yönelik dikte etmek amacıyla, özellikle aile ve trajik melodram türünde filmler yapılmıştır. Teknolojik olarak gelişmiş ülkelerin savaş sonunda daha da güçlenmesi, diğer ülkelerin daha çok sömürge haline dönüşmesine neden olmuştur. Kendi kültürlerini sömürge toplumlarına dayatma konusunda ise sinema oldukça etkili bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

1.3.5. Fransız Devrimi

Fransa'da egemen aristokrasiye karşı, toplumdaki hemen tüm diğer sınıfların birlikte hareket ettiği, iktidar yetkisini Tanrı'dan aldığını öne süren mutlakıyetin devrilmesi ve bir cumhuriyet kurulması ile sonuçlanan Fransız Devrimi[48], toplumun

[48] Fransız Devrimi veya Fransız İhtilâli (1789-1799), Fransa'daki mutlak monarşinin devrilmesi ve yerine cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, Roma Katolik Kilisesi'nin ciddi reformlara gitmeye zorlanması

geniş kesimleri için özgürlük, eşitlik ve kardeşlik vaatlerinin yankılandığı bir dönemi açmış, ancak devrimin ardından burjuvazinin kendi düzenini, yani bir başka sınıflı toplum düzenini kurma çabaları ile birlikte bu vaatlerin içi farklı bir şekilde doldurulmaya başlanmıştır.[49]

Melodramın hizmet ettiği ve yaşadığı dönüşümler, Fransız Devrimi'nin etkisiyle, burjuvazinin aristokrasiye karşı savaşında halk adına bir söylev oluşturması, devrimin dramatik yönlerini, geleneksel olanın çok dışında bir yöntemle, aksiyon ve heyecan dolu oyunlarla yeniden canlandırılması ve alt sınıflar arasında popüler olması, melodramın gelişiminde önemli etken olmaktadır. Böylelikle toplumun alt katmanlarındaki insanlar ilk defa kendilerine kamusal alanda bir yer bulmuşlarıdır. Melodram ilk çıktığı yıllarda, kitlelerin hoşuna gidecek hikâyeler oluşturulmuştur, böylelikle burjuvalar istedikleri yönde değiştirebilecekleri bir halk desteği elde etmişlerdir. Melodramla birlikte aristokrasinin ulaşılmaz hükümranlığına karşın kendini kamusal alanda gören kitleler, sosyal düzeni sağlamak için kişisel olana atıfta bulunan, aslında burjuvazinin inanç ve arzularına hizmet etmişlerdir. Yani ilk çıktığı yıllardaki demokrasi, eşitlik, özgürlük gibi kendi düzenini kurmaya çalışan burjuva sınıfına yardımcı olan melodram; Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle, modernleşme sürecinde geleneksel ve modern çatışmanın sonucunda ortaya çıkan "çatışmanın" ve "kutuplaşmaların" içerisinde yer almak zorunda kalmıştır. Melodram bir yandan kaybedilmiş olan geleneksel ve kültürel düzenin yerine, yeni düzen gereği evrensel bir ahlak oluşturmaya çalışırken, diğer yandan da modern yaşamın gerektirdiği gerçekliğe bir tepki olarak, eski düzene olan özlemi sürekli olarak canlı tutmuştur. Bu nedenle melodram, her dönemin koşullarına göre bakış açısını değiştirmiş olsa da, değişime ve yeniliğe kapalı bir tür olmuştur."[50]

Fransız Devrimi sonrasında dinsel kurumların gücünün zayıflaması ve laik dünya görüşünün yaygınlaşmasıyla birlikte melodram, oluşan bu kırılma sonucunda kendi dünyasını inşa etmeye başlamıştır. Cunningham'a göre melodram, bu kırılmanın her iki yanında da işler gözükmektedir. Çünkü melodram; hem kişisel inançlar, arzu, korku ve

---

sürecidir. Avrupa ve Batı dünyası tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Sosyal akımını başlatan en büyük etkenlerden biri olarak görülmektedir.
Vikipedi, Özgür Ansiklopedi: Fransız Devrimi, (5 Kasım 2014), Erişim Tarihi: 6 Kasım 2014. http://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_Devrimi

[49] Özhan, 7.

[50] Agocuk, 19- 20.

beklentileri uygun bir kamusal alanda dile getirmekte hem de geleneksel olarak kalıplaşmış inançları tiyatral ve siyasal oyunlarda yansıtmaktadır.[51]

1.3.6. Devrimler Sonrası Oluşan Boşluk ve Bu Boşluğun Doldurulması

Devrimler sonrasında, burjuva sınıfı siyasal, ekonomik ve sosyal yapı olarak değişmiş ve aynı zamanda yeni bir işçi sınıfı ortaya çıkmıştı. Devrimler öncesinde de bir işçi sınıfı vardı; ancak bu sınıf bilinçsiz bir yapıya sahipti. Devrimlerden sonra çok daha bilinçli bir işçi sınıfı oluşmaya başladı. Nüfusun çoğunluğunu oluşturan bu sınıf, sağlıksız ve uzun saatler süren çalışma koşullarına rağmen, toplumda herhangi bir siyasi ya da sosyo- ekonomik haklara sahip değildi.

Orta ve alt sınıfın desteğiyle aristokrat sınıfı alt eden burjuvanın, nüfusun çoğunluğunu oluşturan bu bilinçli işçi sınıfı bir şekilde yönetmesi gerekiyordu. Çünkü Aydınlanma Çağı öncesi toplumdaki alt sınıflar çoğunlukla köylerde yaşıyordu ve mitolojik öğelerle birlikte korkutulup, yönetilebiliyordu; fakat artık mitlerin yerini akıl almıştı. Akıl ise; bulunduğu dönem doğrultusunda insanlar için sürekli baskı oluşturmasına karşın, kitlelerin akıldan çok hislerine yönelmelerine sebep olmuştu. Melodram bu noktada, sinema aracılığıyla, bu durumu fark eden burjuvanın işte tam da bu amacına hizmet etmiştir.

Thomas Elsaesser'e göre melodramı besleyen asıl damar, 18. yüzyıla ait dinamiklerdir. Roman sanatının yükselişi, gerçekçilik ve romantizm gelenekleri, özellikle de sıkıntı ve keder içindeki bireyleri işleyen, okuyucuyu duygulandırmayı amaçlayan "dokunaklı roman" (sentimental novel) türünün yaygınlaşması, bu dinamiklerin en önemlileridir.[52]

Elsaesser melodramın, aristokrasiyi alt etmeye çalışan burjuvalar tarafından oldukça etkili kullanıldığını söylemektedir. O zamana kadar hep kötü sonla biten, acı veren olayların yerini, eninde sonunda adaletin ve hak edenin aldığı mesajı verilerek, birey hak ettiği toplumsal konuma ulaştırılmaktadır, "böylelikle yeni 'açık toplum' da her şeyin mümkün olduğu, iyi vatandaşın eninde sonunda kazanacağı" mesajı verilmektedir. Kısacası, devrim öncesindeki dönüştürücülüğünü kaybederek yeni

[51] Akbulut, 14.
[52] Özhan, 7.

toplumu kendi amaçları doğrultusunda şekillendirme kaygısına düşen burjuvazi, melodramları artık eşitlik idealini yüceltmek yerine, "sınıf atlamanın olanaklılığı" ve "ahlakça iyi olanların yeni toplumsal düzende eninde sonunda refaha kavuşacağı" gibi eşitlik fantezilerini yerleştirmek için kullanmaya başlamıştır.[53]

Brooks da melodramın oluşmasındaki etkenleri, tarihsel ve politik olaylara dayandırmaktadır. Ona göre, melodramın yükselişinde, 19. yüzyılda melodramın burjuvanın aristokrasiye karşı tepkisi sonucunda ortaya çıkması etkili olmuştur. Fransız devrimi sonrasında tiyatrodaki melodramlar, kutsal ve değerli olanın sonsuza dek kaybolduğuna dair tepkiler içermektedir.[54]

Hayward'ın melodramı, geçmişi ve toplumsal düzenin bozulmamış olan ideal dönemini aradığı için nostaljiktir. Bu dönemi yalnızca erken dönem melodramlarında görebilmekteyiz. Buna karşın Brooks ise melodramın aynı zamanda yeniye de ayak uydurmak istediğini vurgulamaktadır. Bunun sonucu olarak da melodram, eski ve yeni, önce ve sonra arasında gidip gelmektedir.[55]

Cunnighum, melodram söylemlerini Brooks gibi açıklamaktadır. Ona göre de kutsal olanı temsil eden kiliseye karşı melodram, monarşi gibi kurumlardan moderniteye ve yeni toplumsal yapıya yönelik bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Melodram, önceki toplumsal ve politik düzenin değerlere bağlılığı nedeniyle bir çeşit yeniden-kutsallaştırma rolü oynamaktadır, Brooks bu nedenle melodramın işlevinin bir çeşit "ahlaki-estetik canlandırıcılık" olduğunu savunmuştur.

Thomas Elsaesser, melodram olarak yaşanılan değişimler hakkında birçok Avrupa ülkesini incelemiş ve sonuç olarak; sınıf mücadelesi özellikle de burjuvazinin aristokrasiye olan üstünlüğüyle bu değişimi ilişkilendirmiştir. Elsaesser'e göre melodram; ne gerici ne de ilerici olan, çeşitli çekimleri olan kararsız bir formdur.[56]

18. yüzyılda başta İngiltere olmak üzere, sanayi devrimini tamamlamış olan ülkeler(İspanyol, Portekiz, Fransa) Amerika'ya farklı ülkelerden vatandaşlar göndererek, burada sömürgeci koloniler kurmuşlardır. Farklı milletlerden oluşan bu

---

[53] Özhan, 9. Akt.
[54] Peter Brooks, T*he Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University, New Haven and London 1976, 4-16.
[55] Akbulut, 14. (Akt. Hasan Akbulut.)
[56] Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Drama [Ses ve Şiddet Masalları: Aile Melodramı Üzerine Gözlemler], *Monogrom*, 1972.

yeni işçi sınıfını yönetmek, tabii ki burjuva sınıfına düşmüştür. Toplumda büyük bir nüfusa sahip olan ve yeni bir kitle toplumu oluşturan işçi sınıfı, kitle endüstrisinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Toplumsal ve ekonomik yapının değişmesiyle birlikte toplum içinde bir büyük boşluk[57] oluşmuştur.

Brooks, bu boşluğu şöyle özetlemektedir; *"Melodram, Fransız İhtilali'nden sonra gelen modern dünyada, tanrı cennetine geri çekilince ardında kalan kara deliği(kaosu) doldurma çabalarından biridir. Mutlak değerlerin yarattığı evrenin altında yatan varoluşu gösterebilmek için yapılandırılmış olan melodram, kaolitik ve belirsiz olan üst yüzeyin altında olanı dışa vurma, dışsallaştırma çabasıdır.*[58]

Dönemin melodram araştırmacılarının elde ettiği sonuçlara göre burjuva sınıfı, devrimler sonrası oluşan boşluğu doldurma amacıyla melodramı oldukça etkili bir şekilde kullanmayı başarmıştır. Her ne kadar Aydınlanma Çağı ve devrimler sonrasında akıl temelli yaklaşımlar söz konusu olsa da, kitleleri etkilemek için hissiyata yönelik girişimler söz konusu olmuştur. Melodram, özü itibariyle karmaşık bir yapıya sahiptir; ancak sonuç olarak burjuva tarafından istenilen amaca yönelik oldukça etkili bir tür olarak kullanılmıştır. Burjuva hem işçisi olan hem de müşterisi konumuna gelen işçi sınıfına yeni türler ve seçenekler sunarak, onların yeni talepler oluşturmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda, özellikle sinemanın sosyal hayata girmesiyle birlikte melodram, kitle toplumunu etkileme amaçlı kapitalist ekonomiye büyük faydalar sağlamıştır.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa edebiyatının ve tiyatrosunun Amerikan Sineması'na bağlandığı noktada önemli bir ad göze çarpmaktadır ve bu isim D. W. Griffith[59]'den başkası değildir. Griffith'in yapıtlarındaki temel melodramatik unsurlar, filmdeki başkahramanın duygu ve tutkuları ile sömürücü toplumsal arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Griffith'in filmlerinden örnek verecek olursak, "Way Down East" filminde, 1920 yıllarındaki kente ve taşraya ait değerler arasındaki karşıtlığı, birey

[57] Burada bahsedilen boşluk, din ve mutlak otoritenin yıkılmasıyla birlikte, toplumu yönetme konusunda ortaya çıkan boşluktur. Burjuva bu boşluğu, özellikle toplumda nüfus yoğunluğu oldukça fazla olan, Aydınlanma Çağı ve devrimler sonucunda bilinçlenen işçi sınıfını yönetmek amacıyla kapatmaya yönelik girişimlerde bulunmuştur.

[58] Brooks, 4-6.

[59] David Llewelyn Wark Griffith (22 Ocak 1875 - 23 Temmuz 1948), Akademi ödülü sahibi ABD'li film yönetmeni. Vikipedi, özgür ansiklopedi: "D.W. Griffith", (12 Haziran 2014), Erişim Tarihi: 25 Haziran 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/D.W._Griffith

ahlakı ile sosyal ikiyüzlülük arasındaki ikileme oturtarak anlatmaktadır. Sessiz sinema döneminin ustası olarak, uzun çekimlerle kurbanın acılarını uzatarak ve arttırarak da ilk anlatı yöntemlerini denemiştir ve buluşlarıyla sinemaya büyük katkılar sağlamıştır.[60]

Sinema, yaşadığı bu olağanüstü gelişmelerin bedelini, kitlelere ve tüketim kültürüne hizmet ederek ödemiştir. Çünkü kapitalist üretim süreci, ilkesi saf doğadan çıkmadığı için, kendisine hem araç olacak hem de karşı koyacak doğal organizmaları zorunlu olarak yok etmektedir, bu onun doğasında vardır çünkü. İstenen şey hesaplanabilirlik olduğunda, topluluk da birey de yok olup gidecektir, insan yalnızca bir kitlenin parçacığı olarak, istatistiklerde kolayca yükselip makinelere hizmet edebilmektedir. Gerçekliğin önemli bileşenleri dünyamızda görünmez hale geldiğinde, sanat geriye kalan bileşenlerle idare etmek zorunda kalır; çünkü estetik bir temsil, estetik alanın dışında kalan gerçekliği ne kadar az göz ardı ederse, o kadar gerçek olmaktadır.[61] Sinema ortaya çıktığı ilk yıllarda sanat olup olmadığı tartışmalarına maruz kalmışken ve henüz kendini sanat adına tanımlayıp konumlandıramamışken, Kracauer'un da belirttiği gibi kapitalist üretim süreciyle birlikte toplumsal otoriteler tarafından etkili bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Görüldüğü gibi kapitalizm, kitlesel olarak toplumu yönlendirebileceği her şeyi dönüştürerek, başarıyla kullanmıştır. Melodram, taşıdığı karakteristik özellikler dolayısıyla, özellikle Sanayi Devrimi'nin sonunda gelen modernleşmeyle birlikte, birçok dönemsel değişiklikler yaşamıştır. Avrupa ve sonrasında Amerika'da görülen bu değişimlerle birlikte, melodram türünün kendi içinde de belirli bölümlere ayrıldığını görmekteyiz. Savaş sonrasındaki dalgalanmalar sonucunda yaralarını sarmaya çalışan Avrupa ülkeleri ve bu savaştan en az etkilenen ülke olarak Amerika, "melodram kavramını" çok iyi değerlendirmiştir. Almanya'dan zorunlu bir şekilde Amerika'ya göç etmek zorunda kalan sinemacılar, Amerika'da kendilerine tanınan imkânlarla birlikte özellikle sinema alanında büyük gelişmeler göstermişlerdir. Çünkü Amerika'da, Avrupa'da görülen, aristokrasiye karşı savaşmak zorunda kalan bir burjuvazi yoktur. Bununla birlikte, tüketim kültürüyle temeli kurulan ve hızla büyüyen Amerikan kültürü, sahip olduğu toplumsal- ekonomik ve politik özelliklerle melodram türünü değişime

[60] Tunç, 144.
[61] Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü,* (1977), (Çev.: Orhan Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2011, 51-52.

uğratmıştır. Kapitalizm, sinema aracılığıyla melodramı kitleleri yönlendirmede etkili bir şekilde kullanmıştır.

Kitle kültürü dönemindeki en önemli isimlerden olan Adorno, Benjamin ve Kracauer üçgenindeki kitle kültürü tanımlamasını şu şekilde yapmaktadır; Giderek kültür endüstrisinin süzgecinden geçen dünyada insanlar sokağı ve günlük yaşamlarını biraz önce izledikleri filmin devamı olarak algılamaktadır ve filmlerde sağlanan özdeşleşme ile birlikte seyirci diğer bir adıyla kitle istenilen imgelem bağlamında eğitilmektedir. Kracauer, bu konuyla bağlantılı olarak filmlerin egemen toplumun aynası olduklarını belirtir. Filmler seyirciyi göz önünde bulundurmaktadır çünkü izleyicilerin çoğu işçi ya da yaşam koşullarından şikâyetçi olan insanlardan oluşmaktadır. Bu yüzden de yapılan filmler, toplumda sosyal ihtiyaç olarak bir şekilde izleyicisini tatmin etmek zorundadır. Fakat aynı zamanda da kapitalizmin gereği olarak, toplum temellerine saldırmak gibi kendi varoluşuna zarar verebilecek şeyler yapmayacaktır. Adorno, gerçek yaşamın filmden ayrılmasının güç hale geldiğini belirterek, seyircinin filmin yapısı içinde imgelemini ve düşünmesini kaybettiğini belirtmiştir.[62] Sonuç olarak, bu imgelem ve düşünme yetisindeki kaybediş, modern melodram karakteriyle birlikte seyirciye verilmektedir. Seyirci bu karakterlerle birlikte özdeşleştirilerek edilgin hale dönüştürülmektedir.

Modern melodramın karakterlerinde, geleneksel melodramlardaki sonların aksine şansa bağlı olarak çaresizliğin vermiş olduğu bir endişe görmekteyiz. Bu nedenledir ki modern melodram karakterleri, çevrelerindeki tahriklere karşı daha edilgin bir tepki göstermektedirler. Bu en iyi zihinsel ya da fiziksel bir arayış olarak nitelendirilebilir.

Bu edilginlik diğer bir deyişle eylemsizlik, kadın karakterlerin düşüşüne, erkek karakterlerin yalnızlaşmasına yol açan, görünürde akli olmayan bir tepki olarak görülebilir. Aslında bu durum, melodramın modern türevi olarak da açıklanabilir. Klasik melodramlardaki gibi gurur yapıp dertlerini anlatmayan kadın ya da erkeklerin modern melodramda eylemsiz olarak kalması, onurlu olmak, erdemli olmak ya da sabırlı olmakla gibi değerlerle kesiştirilebilir. Modern melodram, modernleşme ile birlikte modernleşmenin sancılarını dile getirmede bir anlatım yolu olarak

[62] İrfan Hıdıroğlu, "Kültür Endüstrisi ve Sanat Yapıtı", (Ed. Beybin Kejanlıoğlu), *Zamanın Tozu,* (IV,449-496), De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. Ankara 2011, 454.

kavramsallaşmaktadır. Modernleşmenin bu sancıları, belirsizlik ve şaşkınlık sonucunu doğurarak özgü bir dili yeniden üretmiş olur.[63]

Bütün bunların yanı sıra kabul edilmelidir ki, gelenekselde kök salan ve aynı zamanda moderne de uzanan melodram yüksek sanattan ziyade kitlelerin gerçekliğine ait olan bir türdür.[64] Bu nedenle de melodram girdiği her tür ve yapıya eklemlenebilmekte ve eklemlendiği türle birlikte de değişmektedir. Bunun sonucu olarak da artık önemli olan şey, melodramın özünde ya da kökeninde ne bulunduğundan çok, melodramı oluşturan bileşenlerin neyi anlatmak için kullanıldığı gerçeğidir.[65]

1.4. MELODRAMIN ALT TÜRLERİ

Melodram, sinema içerisinde önemli bir türdür. Bunun yanı sıra, kendi içinde de farklı alt türler barındırmaktadır. Bu türler, özellikle toplumsal dönüşümleri sağlamak amacıyla kullanıldığı için değerlidir; ancak araştırma konumuz, toplumsal dönüşümler ve statükonun devamı üzerinedir. Bu bağlamda melodramın alt türü olarak iki önemli tür ele alınacaktır: "trajik melodram" ve "aile melodramları".

TDK' ya göre "trajik" kelimesi; "çok acıklı, feci" anlamlarına gelmektedir.[66] Dolayısıyla trajik kelimesiyle melodramın birbirlerini karşılaması kaçınılmaz bir durum oluşturmaktadır. Zeki Demirkubuz'a göre her ne kadar melodram özellikle günümüzde popüler kültüre hitap ettiği için, trajedi ya da trajik kelimelerinin felsefesini karşılamakta sığ kalıyor olsa da, tarihsel sürecine baktığımızda melodramın uzun bir dönem trajedi üzerinden nitelendirildiğini görmekteyiz.[67]

Melodram, kadınlara yönelik bir film türüdür. Bu nedenle melodramın tarihsel gelişimini incelediğimizde; kadının toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimleri, bulunduğu dönemin koşullarına göre melodram film türlerinin de değişimine neden olmuştur. Bunun doğal sonucu olarak da kadın ve melodram birbirini karşılıklı olarak etkilemiştir. Örneğin; kadınların ekonomik bağımsızlığına kavuşması, boşanma

---

[63] Akbulut, 153.
[64] Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford University Pres, New York 2011, 88.
[65] Akbulut, 14, 15.
[66] TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, Ankara 26 Eylül 2006, Erişim Tarihi: 18 Eylül 2014. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.541b4147aa1dd3.66453096
[67] Demirkubuz, 4.

sayılarının artması, iş hayatına giren kadının erkeklerin uzmanlık alanlarına girmesi, o dönemde yapılan melodram filmlerinin genel karakteristiklerini etkilemiştir.[68] Böylelikle melodramlar, her ne kadar ataerkil toplumlarda eril yapılara dönüşümler yaşasa da, bir bakıma kadın kimlik sorunlarına da açıklık getirmeye çalışmıştır.

Tannen, eril egemen kültürde kadınların "dinleyen", erkeklerin ise "konuşan" olduğunu belirterek, bu durumun kadının erkeğe tabii kılındığı gerçeğini gözler önüne sermektedir.[69] Eril bir kültürde kadın susar ve erkeğin sözünü dinler. Yani eril bir toplumda dilin cinsiyeti de erkektir.

Kadın filmleri ve trajik melodramlar aile melodramlarıdır. Marcia Landy, kadın ve erkek kimliklerinin üzerinde durarak ve kadın ve erkek bakış açılarındaki farklılıkları göz önüne alarak, kadın filmleri ve trajik melodram filmlerini birbirinden ayırmıştır.[70]

Thomas Elsaesser, aile melodramlarını melodramın bir çeşitlemesi olarak görmektedir ve olayları biçimlendirme ve çevresini etkileme konusunda baskıcı toplumsal ortam içinde başarısız olmuş kahramanları konu edinmektedir. Kahramanlar engelleri aşmada çaresizdir, bu da anlatıyı dokunaklı kılmaktadır ve bu da izleyiciyi çoğu zaman gözyaşına boğmaktadır. Melodramlar, izleyicilerinin büyük kısmını kadınların oluşturması ve kadın karaktere yoğunlaşması sebebiyle, kadına ait bir tür olarak kabul edilmektedirler.[71]

Melodram, her ne kadar gerçek karşıtı bir tür olarak görünse de aslında gerçeklikle güçlü bağları olan bir türdür. Bu durum en çok aile melodramlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Landy, aile melodramının diğer türlerinin aksine durağan olmadığını savunmuştur. 1960'lı yıllardaki aile içinde yaşanan değişimler, melodramları da etkilemiştir. Aile melodramı; ailesel kurallar ve büyüyen toplumsal kurallara bağlı olarak evlilik, cinsellik ve çoğalma gibi toplumsal konulara hizmet etmiştir.[72]

Ataerkil otoriteler ve baskın ekonominin merkez olduğu toplumlarda cinsellik, kadınlık ve evlilik gibi kavramlar aile melodramlarıyla birlikte kamusal alana ulaştırılmıştır. Ailedeki evrimsel değişimler, melodram için önemli bir ifade biçimi

---

[68]Marcia Landy, *British Genres Cinema and Society*, Princeton University Press, Princeton 1991.
[69]Deborah Tannen, *Gender and Discourse*, Oxford University Press. , New York 1996, 11.
[70] Landy, 285.
[71] Elseasser, 177.
[72] Landy, 285.

olmuş ve özellikle de burjuva aileleri tarafından sosyal dönüşümleri şekillendirmeye yardımcı olan bir etkiye dönüşmüştür.

Melodram kapalı bir dünyada geçmektedir. Bu kapalılık dekorun işlevi ve nesnelerim simgeleştirilmesiyle vurgulanmaktadır. Aile melodramlarının kuruluşu genellikle nesnelerle, eşyalarla dolu bir orta sınıf evi oluşturularak kurulur. Burjuva ev eşyasının zamanın durağanlığına işaret etmesi, hayatı hareketsizleştirmesi, ev içi mülkiyet ilişkileri toplumsal hayatın bir modeli olarak vurgulaması söz konusudur. Kadın pasifliğe zorlanmaktadır, evde bekleyen kadın, kurbanlaştırılarak evin içine tıkılmış eşyayla kendini göstermektedir. Bu baskıyla birlikte melodramla birlikte karakterler arasında bir ilişki kurulmaktadır. Bu da bize daha çok eşyayla daha da kapalı bir dünyayı anlatmaktadır.[73]

Kadınlar aile melodramlarıyla birlikte sınıflandırılmıştır: Düşük kadın, fahişe, çaresizlikle kuşatılmış iffetli kadın, acımasız, alkolik, çocuklarından acımasızca ayrılan kadın figürü gibi. Bu kadın figürü 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, sinema ve tiyatrodaki melodramlarda baskın bir figür olarak görülmektedir. Toplumdaki aile istikrarını sağlamak ve tanıklık etmek için bu figürler temsili olarak kullanılmakta, ideal olan kadın figürünün nasıl olması gerektiği gösterilmektedir.[74]

Film çözümlemelerine dayalı olarak Elsaesser, aile melodramlarındaki olguları daha çok teknik açılardan ele almaktadır. Filmlerdeki müzikler, karakterlerin giyim kuşamları, replikler, vb. gibi teknik unsurların melodramatik olarak kurgulandığını ve melodramın özelliği olarak zıtlıkların bu şekilde verildiğini söylemektedir. Örneğin müzik, belirli halleri formüle etmede kullanılmaktadır. Acı, gerilim, mutluluk, şiddet ya da korku gibi unsurlar müzikle verilebilmektedir. Toplumda ahlaksız olarak nitelendirilen kadınların aşırı dekolteli kıyafetleri, replikleri ve hareketleri dolayısıyla izleyicileri üzerinde itici bir etki oluşturulmaktadır. Ekonomik durum, aile saadeti kahramanın çektiği sıkıntılar burjuvazinin zaferinden sonra da devam etmiştir; ancak acı son yerini mutlu sona bırakmıştır.[75]

Aile melodramlarındaki toplumsal baskılar ağırdır. Saygınlık çerçevesi öylesine keskin tanımlanmıştır ki güçlü eylem yapabilmek mümkün değildir. Amerikan aile

[73] Elsaesser, 182.
[74] Landy, 286.
[75] Elsaesser, 172.

melodram filmlerini araştıran Elsaesser, Amerikan rüyasının bir kâbusa dönüşmesi gibi olanaksız karşıtlıkları çözümlemekten çok tarif edilen sınıf, ırk, cinsiyet gibi tarihsel gerilimlerde duygusal aşırılık yansısını bulmaktadır. Elsaesser, aile melodram formlarını kültürel psikolojik bağlamda çözümlemiştir ve melodramatik durumları anlatan yazılı ya da görsel türlerin ülkeden ülkeye değişkenlik gösterdiğini belirtmiştir. Örneğin İngiltere'de melodram; roman ve yazınsal gotik üzerinden gelişme göstermiştir, Fransa'da tarihsel roman ve drama üzerinden, İtalya'da ise opera üzerinden ele alınan bir melodramın gelişkenlik gösterdiğini belirtmiştir. Teknik olanaklar da yine gelişkin yeni bir melodramın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinemanın sese ve renkli görüntüye kavuşmasıyla birlikte de, yine diğer türler gibi melodram da kendi türünü seyirciye daha rahat ifade etme olanağına sahip olunmuştur.

Freud'un ABD tarafından keşfedilmesi de yine aile melodramlarının popüler olmasına katkı sağlamıştır. Freud'un bilinçaltına yönelik çalışmalarının incelenmesiyle birlikte, insanları ya da diğer bir ifadeyle seyircileri sinema aracıyla nasıl daha fazla etkileyebiliriz sorularına yönelik çalışmalar yapılmış, seyircileri yönlendirebilme amaçlı bilinçaltına yönelik filmler çekilmiştir. Buna Victorianism Dönemi'ni örnek olarak verebiliriz. Savaş yıllarında ünlü yönetmenler tarafından kullanılan victorianism (viktoryanizm)[76] ile birlikte kadınlar iş hayatına yönlendirilmiştir. Bunun sonucu olarak da eziyet gören, tecavüz edilen ve hatta ölümle ilgili fantaziler, kocanın gerçekten sapıkça emellerinin mi olduğu yoksa bunun kadının bir fantazisi mi olduğu belirsizliğinin kullanıldığı bir dizi filmler görülmektedir.[77]

---

[76] Kelime anlamı olarak; dar kafalılık, muhafakazarlık anlamına gelen "victorianism", 1837- 1901 yılları arasında Britanya'nın genellikle en çok sevilen hükümdarı olarak kabul edilen Kraliçe Viktorya'nın hüküm sürdüğü döneme verilen addır; ancak birçok tarihçiye göre 1832 Reform Hareketi bu kültürel devrin asıl başlangıcıdır. Victoria ayrıca Britanya tarihinde en uzun hüküm süren kişidir.
"*Mina Urgan'a göre, kavramsal olarak çelişki ve çatışmalarla dolu olan Victoria dönemini yine çelişki ve çatışmalarla dolu anahtar kelimeler aracılığıyla vermektedir ki bunları aşağıdaki gibi özetlemek mümkündür:*
Ailevi değerlerle saygıdeğer olma merakı ve bunun getirdiği ikiyüzlülük,
Toplumsal durumlardan ve bireysel koşullardan aptalcasına memnunluk,
Cinsel konularda yapay çekingenlik ve sevgisiz evliliklerin kutsal bulunması,
Dar kafalılık ve dinsel yobazlığa karşın Hristiyanlığın dibini oyan bilimsel araştırma ve gelişmeler,
Para ve madde severlik ve alt sınıfların ve parasızların saygın bulunmaması,
Plansız gelişen sanayileşme ve haksızlıklarla dolu çalışma şartları ve adaletsiz ekonomik düzen,
Sanata duyulan düşmanlık ve edebiyatın salt eğlence aracı olarak algılanması."
Vikipedi, Özgür Ansiklopedi: Victoria devri, (20 Ağustos 2014), Erişim Tarihi: 22 Ekim 2014. http://tr.wikipedia.org/wiki/Victoria_devri

[77] Elsaesser, 180.

Ekonomik bağımsızlığına kavuşan ve erkeklerin çalışma alanlarına giren kadınların; cinsellik olarak da gittikçe büyüyen bir özgürlüğe kavuştuğu, toplumsal olarak birçok yönden genişleyen bir çerçevede olası alternatif olanaklara sahip olduğu ve yine büyük ölçüde geleneksel olarak sahip oldukları kadın pozisyonlarından sıyrıldığı görülmektedir. Bu da kamusal alanda yer almaya başlayan kadınların, artık yalnızca evlerinde değil, toplum içindeki hemen her alanda görülmeye başlandığı ve bunun sonucunda da melodramın bu yapıya göre bir dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Aile melodramıyla başlayan ve yoğun olarak talep gören bu sürecin sonunda, kadınlara istenilen yönde verilmek istenen mesajlar, kadının toplumdaki değişimiyle birlikte büyük değişimler yaşamıştır.

1.5. MELODRAM ve KADIN

19. yüzyılda, özellikle sinema alanında çok büyük gelişmeler yaşanmıştır. Sinema artık endüstrileşen bir sektör haline dönüşerek, kitlelere ulaşan ve tüketim kültürüne hizmet eden bir alan haline gelmiştir.

Melodram bir kadın türü olarak kabul edilmektedir; ancak öncelikle belirtmemiz gereken husus melodramın toplumun her alanında gelişimi hedeflediğidir. Melodram, ailede söz sahibi olmaya başlamasının yanı sıra, kamusal alanda da yer almaya başlayan kadınları hedef kitle olarak ele almıştır ve bu da melodram türünün dönemsel olarak değişimler gösterse de her dönem popüler olmasına neden olmuştur. Bunu doğal sonucu olarak da, "kadın merkezli" çalışmalar ağırlık kazanmaya başlamıştır.

Kadının melodramla özleştirilmesini çok yönlü olarak ele alabilmekteyiz. Melodramın özellikle kadınlar tarafından bu denli yükselişe geçmesini ilk olarak, romanla birlikte kadınının hayatına giren melodramın, teknolojinin gelişmesiyle birlikte kitlesel olarak eğitimli- eğitimsiz herkese ulaşabilen sinema ve televizyonlardaki pembe dizilerle birlikte daha da yükselişe geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu da kadının melodramatik imgelem bağlamında çeşitli alanlarda araştırılmasına ön vermiştir.

Melodram, özellikle kadınların içindeki tutkuları ve bastırılmış duygularının açığa çıkarılmasında kullanılmış, belki de gerçek hayatta asla tecrübe edemeyecekleri şeyler, o dönemde özellikle sinema aracılığıyla kadınlara sunulmuştur. Yine kadının görsel haz

olarak kullanılması, her ne kadar özellikle feminist akımlar tarafından büyük eleştirilere maruz kalmış olsa da, ataerkil toplum yapısına hizmet etmiştir.

"Kadın merkezli" popüler öykü anlatım tarzı olarak melodram, günümüzde eleştirel ve kuramsal anlamda oldukça fazla dikkat çeken bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Pembe diziler ve melodram filmleri, feminist düşünüşün görsel temsili hakkında birçok araştırma alanını incelemiş ve geniş kapsamlı bir dizi sorular ortaya çıkarmıştır. Annette Kuhn, "Kadınlara Yönelik Türler" adlı çalışmasında bir film türü olarak melodramın ve televizyonlardaki pembe dizilerin, yalnızca kadın izleyicileri hedef almakla kalmadığını, gerçekten de milyonlarca kadın tarafından beğeniyle izlenildiğini savunmaktadır. Kadın bakış açısı tarafından yönlendirilen seyirci tanımlama süreçleri ve kadınların istekleri doğrultusunda hazırlanan hikaye içerikleri metinsel bir sistem olarak kadın resminde tanımlanan bir özelliktir. Diziler kadın merkezli hikayeler içermektedir ve de tanımlanmaktadır; fakat melodram, onun sinemadaki karşılığı olarak diğer bazı açılardan metinsel olarak dizilerden farklıdır; diziler bitmez ve kısa zamanda başlangıçtaki izini kaybettirirler.

Dizi ve melodram üzerine çizilmiş mevcut teoriler, film ve TV çalışmalarındaki metot ve perspektifler, hikâye ve analizlerindeki yapısal içerikler, metne ait göstergesel ve psikanalizler, seyirci araştırmaları ve ekonomi politik kurumlar, hakkında son zamanlarda dizi ve melodram üzerine çizilmiş mevcut teoriler vardır. Aynı zamanda, yine de bu çalışmalarda mevcut yaklaşımlardaki sınırlamalar da ortaya çıkabilir.

Film teorilerinde Freud ve Freud sonrası psikanalitik alanlardaki metin ve seyirci arasındaki sorular gündemdedir. Cinsellik ve toplumsal cinsiyet ile psikanalitik kaygılar mevcuttur. Feminist film teorilerinin ilgileri ve genel yaklaşımlı film teorileri cinsiyet farklılıklarıyla birlikte bir sorun paylaşırlar.[78]

Dünyada mevcut bulunan birçok toplumsal altyapı gibi, film türlerinden olan melodramda da toplumsal eşitsizlikler mevcuttur. Melodramda cinsiyet farklılıklarına bağlı olarak kadın ve erkeklere toplumsal bağlamda ulaşılmak istenen hedeflere yönelik çeşitli misyonlar yüklenmektedir.

---

[78] Annette Kuhn, "Women's Genres", (Ed. Graeme Turner), *The Film Cultures Reader*, (ss. II, 20-27), Routledge, London 2002.

Elsaesser'in de belirttiği gibi, dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinde sunulmaktadır. Melodram bu karakterlere, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik yükler ve anlatı hayal kırıklığı, genellikle de teslimiyetle sonuçlanmaktadır. Bu teslimiyet büyük ölçüde kadınların teslimiyeti olmaktadır. Çile çekenler çoğunlukla kadınlardır ve kadınlar erkeksiz bırakılmalarıyla birlikte çile çekerler. Kadınlar mutlu olmak için, pek çok acıya katlanmak zorundadırlar. Kadınlar; fakir, namuslu, sessiz ve erkekler tarafından kurtarılmayı bekleyen mahluklardır. Kadın için ataerkil bir toplumda "erdemli" olmak namuslu olmak, namuslu olmak ise kadının evlenene kadar hiçbir erkekle cinsel münasebette bulunmaması demektir. Bu da ataerkil toplumda istenilen değerleri sağlamlaştıran bir anlatının alt okumasını oluşturmaktadır.[79]

Abisel, "Laura Mulvey''in çalışmalarını incelediği makalede, filmlerde kurulan erotik hazzın örülüşü, anlamı ve özellikle de kadının merkezdeki yerini mercek altına almıştır.[80] Sinema görselliğe dayalı olarak, tabiatı itibariyle bir takım olası hazlar sunmaktadır. Bu hazlardan biri skopofilidir.[81] İnsanlar nasıl bakılmaktan haz duyuyorsa, aynı şekilde bakmaktan da zevk almaktadırlar. Freud'un "Cinsiyet Üzerine Üç Denemesi"nde ise skopofiliyi cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak ele almaktadır. Çünkü skopofili; bedeni nesneleştiren ve ötekileştiren, gizli olanı ve merak edileni açığa vuran, bunun sonucunda da haz veren bir işleyişe sahiptir.[82]

Sinema, her ne kadar ilk bakışta seyirciye, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görünse de, sihirli biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmetmektedir. Seyircinin sinema salonundaki ışıksız bir ortamda bulunması, projeksiyonun koşulları ve anlatısal uylaşımlar izleyiciye, sanki özel bir dünyaya bakıyormuş yanılsamasını vermektedir. Melodram sinemasında ise yine belirleyici erkek bakışıyla kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarmaktadır. Cinsel bir nesne olarak teşhir edilen kadın, güçlü görsel ve erotik etkiyle kodlanmıştır. Melodram sinemasında kadının tek başına bir önemi bulunmamaktadır.[83] O edilgin bir kişiliktir, başına ne gelirse gelsin boyun eğer ve sonunda kendisini kurtaran bir erkek kahraman tarafından bulunduğu zindan hayattan

---

[79] Akbulut, 23.
[80] Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", (Çev.: Nilgün Abisel), *25. Kare Dergisi,* 21, (Ekim-Aralık 1997), 38-46.
[81] Scopophilia: Gözetlemecilik.
[82] Mulvey, 40, (Çev. Nilgün Abisel).
[83] Mulvey, 42, (Çev. Nilgün Abisel).

kurtulur. Erkek tarafından cinsel bir obje olarak gösterilen kadın, yine bir erkek tarafından bu konumdan kurtarılarak, ancak bu toplumda yer edinebilmektedir.

Bunun yanı sıra ataerkil toplumlarda, kadın izleyicilerin melodram üzerindeki taleplerini inceleyen film melodramı sorusuna ise Mulvey, kadın merkezli bir hikâyede, kadınların istekleri doğrultusunda: "O ne istiyor?" sorusuna kadın seyircilerin yapılarından dolayı, melodram hakkında elde edilen çelişkili imalar sonucu garanti sonuçlar çıkarılamayacağını söylemektedir.[84] Çünkü Mulvey'e göre kadınsal isteklerle ilgili çözülmesi gereken bir dizi sorun ortaya çıkmaktadır. Kadınsal temsillerin erkekler tarafından yönetildiği toplumlarda ise bu sorun çok daha karmaşık bir hal almaktadır.

1.6. MELODRAMIN ÖZELLİKLERİ

Melodram; abartı ve zıtlıkların bir arada bulunması halidir. İyi- kötü, zengin-fakir, namuslu- ahlaksız, güzel-çirkin, kır- kent, kadın-erkek, vb. Kısacası beyaz beyazdır, siyah siyahtır. Zıtlıklar daima bir aradadır; ancak asla birbirine karışmazlar. Bu zıtlıklar ise melodrama ahlaki bir görev yüklemektedir. Masumlar acı çeker, erdemli olanlar ise sonunda ödüllendirilmektedirler. Bu durum izleyiciye umut aşılamaktadır ve yaşadığı durumu daha da katlanılabilir hale getirmektedir.

Melodram, iyi ve kötünün çatışması bağlamında üç tipe ayrılmaktadır: Sonunun kötü bitişiyle tragedyaya yaklaşan yenilgi melodramı, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılışıyla iyi sonla biten yengi melodramı, adalet duygusunu kabartmaya ya da öfke yaratmaya yönelik başkaldırı melodramı.[85]

İyi ve erdemli bir insan, ne kadar çok kötülüğe maruz kalırsa kalsın, asla erdemini bozmamaktadır. Melodram, eleştirmenler tarafından değişime kapalı bir tür olarak görülmekte ve aynı zamanda modern insanın çaresizliğini yansıtmada bir araç olarak da kullanılmaktadır. Anlatı yapısı sürekli yinelenen ve yaratılan çatışmalarla tam çözüme ulaşacakken, tekrar başa dönen bir yol izlemektedir. Melodramda, her şey gerçekte olandan daha abartılı sunulmaktadır. Ayrıca bu abartı ikonografik klişeler kullanılarak da dışavurumcu bir şekilde desteklenmektedir. Zenginler lüks mekânlarda dolaşmakta,

[84] Kuhn, 21.
[85] Çalışlar, 60.

giyimleri, yaşadıkları evler, sosyal ve ekonomik konumları bize doğrudan fikir vermektedir.

Kahramanlar, gerçekte olamayacak kadar saf ve duygu yoğunluğu yaşayan kişilerdir. Karakterlerin başına gelen olaylar ve rastlantılar, gerçekte olamayacak kadar fazladır[86]. Fantastik[87] de bu kararsızlık süresinde yer almaktadır. Algılanan şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, "gerçeklik" olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişisinin ortak kararsızlığı ortaya çıkmaktadır. Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyorsa ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer. Ya da okuyucu aksine, olayı açıklamak için yeni doğa yasalarını kabul ediyorsa olağanüstü türe girmiş olmaktadır.[88]

Oyun kişileri arasında ruhsal yönden neden-sonuç ilişkisi bulunmamaktadır, kişiler kendinden iyi ya da kötüdürler, toplumda yaşamın kendi içinden var olan kişilerdir. Bu yüzden melodram yer ve zaman dışı, soyut- kalıpsal bir ortamda ya da düzlemde geçiyormuş izlenimi vermektedir. İzleyici ya da okuyucunun, bilgisizlikten bilgiye geçiş ya da baht dönüşleri içinde şaşırma halleri sürekli ayakta tutulmaktadır ve tüm görsel ve işitsel öğeler bu amacın gerçekleşmesine hizmet etmektedir. Gerilim abartıyla sağlanırken, dil de aşırı duygulanımlı verilerek mevcut içler acısı durumunu ortaya koymakta ve anlatımsallığı ağır basmaktadır.[89]

Melodramda çoğunlukla kötüler zengin insanlardır ve alt sınıftaki iyi insanlara zarar veririler. Elsaesser, başat ideolojik çatışmayı metaforik olarak şöyle yorumlamaktadır; zengin üst sınıf, soylu birey, alt sınıfa tecavüz eder. Yani, çoğunlukla soylu hainler ve onların politik-ekonomik güçlerinin getirdiği cinsel saldırganlık ve tecavüz girişimleri sonucunda, kahraman kıza intihardan başka yol bırakmamaktadır.[90]

Elsaesser ise, melodramdaki acı çeken kişi ya da kişileri "negatif kimlik" olarak tanımlamaktadır. Çünkü iyi olarak belirlenmiş baş karakterlere, başına gelenler karşısında boyun eğen, acı çeken, kötülüklere karşı tepkisiz kalan, kaderine razı olan bir

---

[86] Agocuk, 32.
[87] Tzvetan Todorov, "Fantastik" adlı kitabında 'fantastik' kavramını şöyle tanımlamaktadır: "Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır." (Tzvetan Todorov, Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım,(1970), (Çev. Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 31.)
[88] Todorov, 47.
[89] Çalışlar, 61.
[90] Elsaesser, 178.

profil çizilmiştir. Brooks'un negatif kimlik tanımında da, geleneksel modern çatışmasından doğan gerilimleri yansıtarak dramatize eden bir tür olarak melodram, karakterleri pasifize ederek, başına gelenler karşısında boyun eğmeyi öngörmüştür. Melodram tarihsel olarak 18. Yüzyıl Avrupa'sında, Batı modernleşmesi sürecinde ortaya çıkmış, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir ortamda yaşanan gerilimleri, "pasif karakter" üzerinden "pasif izleyici" yaratarak dramatize etmiştir.[91]

Yazınsal anlamda melodram gücünü, kahramanlarındaki ahlaksal idealizmin en yüksek bireysel biçimi ile her şeye gücü yetiyor görünen, tamamen fırsatçı ve çürümüş sosyal sınıf arasındaki çelişkiden almaktadır. Rahatça görebileceğimiz melodramik unsurlar; aile ilişkileri, şanssız âşıklar ve zorlama evlilikler etrafında dönen temalar mevcut bulunmaktadır. Soylu ve kötü olan karakterler, ekonomik, toplumsal ve politik güçlerini, tecavüz etmeye yeltenerek ve cinsel saldırganlıklarla, kadın kahramanları intihara sürüklerler. Bu durumun ideolojik iletisi oldukça saydamdır: Feodalizm kalıntılarına karşı ahlaksal ve duygusal olarak özgürleşmiş burjuva bilincini yüceltmek amaçlanmaktadır. Burada Kant'tan ve Romantik akımdan etkilenen Rousseau'nun doğal iyi ve toplum içinde yaşayan bireysel çıkarcılığın ayrımına varabilmekteyiz. Burada okuyucu ve izleyicinin bulmaya çalıştığı asıl soru, kahramanın nasıl başaracağıdır.[92]

Son olarak, melodramın özelliklerini maddeler halinde bir araya toplayacak olursak;[93]

- Melodramlarda, olaylar, insanlar, mekânlar, durumlar ve duygular kalıplaşmış olarak yer almaktadır.

- Melodramlarda zıtlıklar sürekli kullanılan temel öğeler olmaktadır.

- Aile melodramlarında izleyicileri en kolay yönden etkileyebilmek için çok farklı yol ve yöntemlere, fantastiğe başvurulmaktadır.

- Ticari sinemanın bir özelliği olarak melodramların izleyicisi genellikle kadınlar olmaktadır, filmlerin olay örgüleri çoğunlukla kadının ana karakter olduğu ev çevresinde gelişmekte ve sıradan kadın olarak ortaya çıkan başkahramanlar sınıf atlamaktadır.

---

[91] Agocuk, 33.
[92] Tunç, 143.
[93] Aydın Ziya Özgür, "Tür Filmi Olarak Melodramların ve TV Programlarının Reklam Filmi Yaratıcı ve Yapım Sürecine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme", *Selçuk İletişim*, Cilt 4, Ocak 2006, 101.

- Filmlerde rol alan kadınların yaşamı ev içi mekânla sınırlıdır, eş ve annelik rolünde özveri ve katlanmacı, kendini feda eden, zor ve beklenmedik durumlara karşı daha kolay uyum sağlayan, erkeğe destek olan ve boyun eğen bir kişiliğe sahip olmaktadır. Kadınların bu filmleri izlerken filme düşünsel değil duygusal olarak katılımı olmakta, kısa bir süre de olsa kendi gerçeklerinden uzaklaşmaktadır.

- Melodramlarda yer alan erkekler ise kocalık ve babalık rolünde anlayışlı, sevecen ve korumacı, ev dışında çalışan, ekonomik gücü elinde tutan, otoriter, duygusal, babacan ve anlayışlı kişiliklerdir.

- Melodramlarda yer alan bu kadın ve erkek karakterler aynı zamanda dönemin ideolojisini de hem desteklemekte hem de olduğu gibi yansıtmaktadır.

- Melodramlarda karakterler sürekli olarak çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalmakta, karşıt duygular abartılı olarak ifade edilmekte, ancak filmler "mutlu son"larla bitmektedir. İnsanlar ya mutlu ya da umutsuzca mutsuz olarak gösterilmekte; ancak sonunda aniden dönüşen talihle birlikte sonsuz mutluluğa kavuşturulmaktadırlar.

- Melodramların konuları basit olaylardan oluşmakta, karakterleri masalsı bir atmosferde sunulmaktadır.

- Melodramlarında temel amaç, hangi sınıftan olursa olsun bir toplumda aile bütünlüğünü ve birlikteliğini korumaktır.

Melodramın popüler olması, onun uzun ömürlü bir tür olmasına neden olmaktadır. İçinde her ne kadar abartı, zıtlık, günlük hayat- ütopik hayat karşıtlığı, bireysellik, kabalık, olağanüstü tesadüfler üzerine dayandırılmış şans, şiddet, vb. gibi öğeler barındırsa da melodram, o dönemin oluşturulmak istenen toplumsal yapısına kolaylıkla dönüştürülebilmiştir. Bunda aristokrasiye asla kavuşamayacak olan alt sınıfa karşın, kapitalist burjuvaziye kavuşma umudunun aşılanması büyük önem taşımaktadır. Ayrıca fakir; ama erdemli alt sınıfla birlikte toplumsal yapının farkında olunması ve buna yönelik umut aşılayıcı bir yol ile mevcut sınıf farklılığında uzlaşmacı bir yol izlenmesi de melodramın devamlılığına hizmet etmektedir.

1.7. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Kültür Endüstrisi[94], kitlesel bir toplum yapısının oluşması ve kapitalizmin yükselmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Aydınlanma ve özellikle de devrimler sonrasında görülen teknolojik gelişmeler, Batı'nın toplumsal ve ekonomik yapısında köklü değişimler yaşanmasına neden olmuş, sanat yapıtlarını da üretim ve nitelik açısından değişime uğratmıştır.

Eleştirel kuramcıların kitle kültürü ve iletişime yönelik yaklaşımlarının kökenleri her ne kadar Teodor Adorno'nun müzik üzerine yazdığı ilk yazılarında görülse de, Frankfurt Okulu mensuplarının 1930'lu yıllarda Amerika'ya göç etmesiyle birlikte, "sahici sanat" ve "kitle kültürü" arasındaki ayrıma yönelik yaptıkları çözümlemeler sonucunda temellendirilmeye başlamıştır. Okul mensuplarının ABD'deki tüketim toplumunun ortaya çıkışına tanık olmaları, bunu ilk elden deneyimlemeleri ve oluşan kapitalist yapının kitle iletişim araçlarını kullanarak, modern toplumun gereği bahanesiyle rızaya dayalı kitleleri tüketmeye yöneltmeleri, kültür endüstrisinin araştırılmasında temel etken olmuştur.[95]

Kitle kültürü[96] yerine "kültür endüstrisi" kavramını ilk defa kullanarak bu kavramları birbirinden ayıran Adorno, sözü edilen kullanımında popüler sanatın çağdaş biçimi olarak algılanması olasılığına karşı kültür endüstrisi ile kitle kültürü arasında bir ayrıma gittiklerini ifade etmektedir. Kültür endüstrisi, eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirirken, tüketicileri de kendisine uydurmakta, böylelikle de yüksek ve düşük sanat ürünleri, her ikisinin de aleyhine bir araya getirilmektedir.[97]

Nesnel dinde bulunan desteğin yitip gitmesi ve kapitalizmin yükselişe geçmesiyle birlikte ortaya çıkan teknik ve sosyal ayrımlaşma, kültürün her şeye benzerlik bulaştırması sonucu sosyolojik görüşe göre her gün yalanlanmaktadır. Sinema, radyo, televizyon ve dergi gibi kitlesel araçlar ortak bir sistem oluşturarak, kültürün bu benzerliğini topluma bir virüs gibi yaymaktadırlar. Bu kitle iletişim araçları, hem kendi içlerinde hem de hep birlikte söz birliği içindedir. Dolayısıyla oluşturulan bu tekelci

---

[94] Eleştirel Kuram'ın kitle iletişim araçlarını nitelemekte kullandığı terim. Mutlu, 206.
[95] Mutlu, 206.
[96] Almanca "çöplük" anlamına gelen "Kitsch", kitle iletişim araçlarıyla üretilen ve yayılan, sadece kitlesel Pazar için imal edilen standartlaştırılmış kültürel ürünler anlamına gelmektedir. Mutlu, 189.
[97] Bilgen Aydın Sevim, "Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 2010, 509- 516.

sistemde, tüm kitle kültürü özdeştir ve bu dizginleri elinde tutanlar artık kendilerini savunmak zorunda kalmamaktadırlar.[98]

Kültür Endüstrisi'ni elinde tutan taraflar, oluşturdukları bu tekdüze kültürü, teknolojik terimlerle açıklamaya çalışırlar. Çünkü günümüzde sinema ve radyonun artık kendisini sanatmış gibi göstermesine gerek yoktur. Onlar kendilerini endüstri olarak adlandırarak, milyonlarca insanın taleplerini karşılamak amacıyla yeniden üretim yapma sebeplerini meşrulaştırmaktadırlar. Az sayıdaki üretim merkezi, ürettikleri standart ürünler ile birlikte tüketicilere seri üretimler sunarak onları da standart bireyler haline dönüştürmektedirler. Bunun sonucunda da çok az bir dirençle kabul görmektedirler.[99] Tüketiciler; işçi, memur, çiftçi ve küçük burjuvalardan oluşmaktadır. Kapitalist sistem onları tümüyle içine almaktadır, bunun sonucunda da kapitalist üreticiler, neredeyse hiçbir dirençle karşı karşıya kalmamaktadırlar. Bu kitleler, kendilerini yönetenlerin ideolojilerini adeta bir "köle" gibi benimsemektedirler.

Kültür endüstrisi, gerçek anlamda kültürel ürünler yerine; şeyleşmiş ürünler üretmektedir. Üretilen her şey kalıplaşmış ve birbirine çok yakındır. O kadar ki izlenilen bir filmin sonunun nasıl olacağı hemen anlaşılabilinmekte, dinlenilen müziğin devamındaki ritim kolayca getirilebilmektedir. Bu durum imgelem dünyasının köreltildiği tüketiciler tarafından ise mutlulukla karşılanmaktadır. Kültür endüstrisinde üretilen her şey, daha en başından kitlesel beğeniye uyum sağlayacak şekilde, izleyicilerin yaygın düşüncelerine yönelik ortaya çıkarılmaktadır. Bu nedenle denilebilir ki, sinema ve sanat arasındaki uçurum ekonomik ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Filmler yatırılan sermaye sonucunda ekonomik kaygılarla üretilmektedir. Bu nedenle egemen kapitalist yapıya göre sinema sanat olarak değil, endüstri olarak değerlendirilmektedir.[100]

Kültür endüstrisi, egemen kültür yapısıyla ürettiklerini, bireylerle uyumlu hale getirmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken de eski dönemlerdeki gibi baskı ve zor kullanma yerine, kapitalizmin tehlikeli yöntemlerini kullanarak, kitleri razı etme yolunu

---

[98] Thedor W. Adorno, Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği,* (Çev.: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, 162.
[99] Adorno, Horkheimer, 163.
[100] S.Evren Yüksel, "Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu", Beybin Kejanlıoğlu(Ed.), *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri,* (395-448), De Ki Basım Yayım, Ankara 2011, 398.

seçmektedir. Teknolojiyle birlikte ürettiği sanat yapıtlarının kitleler arasında olumlu anlamda bir ilişkisinin olduğu vurgusunu taşıyarak, kitlelerin sanat ile olan ilişkisinde daha ileri bir konuma yükseldiğini belirtmektedir. Bunun sonucunda "aura"sı kalkan sanat yapıtının yerini, politika temeline dayanan sanat almaktadır. Sanat yapıtlarının estetik üretim yerine teknolojik olarak üretilmesinin, siyasal yönden ilerici bir kitle sanatına yol açacağını düşünmektedir.[101]

Aura[102] kavramı, kültür endüstrisiyle birlikte sanatın ve sanatçının değişen doğasını inceleyen Walter Benjamin için büyük önem arz etmektedir. Teknolojinin değişimine göre, gelenek ve geleneğe dayanan yaşam tarzı yıkılıp yok olmaktadır. Ancak Benjamin bu duruma olumsuz olarak bakmamaktadır. Aksine sanatı olumlama olarak ele alarak; elle yapılan sanat yapıtlarının bir defaya özgü olması yerine, teknolojiyle yeniden üretilmesinin, geleneksel sanat yapılarındaki törensel "biriciklik" özelliğinden kurtularak bağımsızlaşması gerektiğini söylemektedir. Buna fotoğraf ve sonrasında gelişen sinema örneğini vermektedir. Kitlelerin özgürleşmesi bağlamında yeniden üretilen sanat yapıtlarının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Sanatı amaç yerine, toplumu yönlendirme aracı olarak gören Benjamin, bu nedenle sanat yapıtlarını niteliksel olarak değerlendirmekten ziyade, biçimsel olarak ele almaktadır. Onun bu tavrı, kitleri kuşatan kültür endüstrisinin niyetine göre iyimser değerlendirilmesine karşılık, kültür endüstrisinin dışında kalan ya da planlayamadığı noktalarda, teknolojinin bize sunduğu potansiyelleri göstermesi adına tarihsel süreç içerisinde değerlendirebiliriz.[103]

Benjamin, teknolojilerdeki gelişmelerin olumlu yönlerini ön plana çıkarırken, Adorno ve Horheimer, bu teknolojilerin egemen güçler tarafından kitleleri nasıl yönlendirdiğini ve bu kitlelerin nasıl bağımlı hale getirildiğini incelemişlerdir. Bu araştırmacıların tek bir ortak noktaları vardır o da sinemadır. Araştırmalarını daha çok sinema üzerinden temellendirmelerine karşın, özellikle Adorno ve Benjamin çok farklı bakış açılarıyla farkı sonuçlara varmışlardır. Adorno için sinema, kültür endüstrisi için çok önemli araçlardan biridir. Ve kapitalist sistemde sinema, her şeyden önce ticari

[101] Hıdıroğlu, 451, 2011.
[102] Sanatın toplumsal tarihini "aura" kavramı içerisinden kuran Benjamin; teknolojiyle birlikte üretilen sanat yapıtlarının biricikliğinin, başka bir deyişle yaptın hakikiliğinin ve buradanlığının kaybolduğunu söylemektedir.
[103] Hıdıroğlu, 452, 2011.

amaçlı hizmet vermektedir. Benjamin için ise, sinema kitlelerin özgürleşebilmeleri için önemli bir araçtır. Burada Benjamin'in sinemanın nasıl bir toplumsal yapıda üretim yapıldığını göz ardı ettiğini görebilmekteyiz.

Kültür endüstrisi teknik işini standartlaşmaya ve seri üretime bağlayarak, yapıtın mantığını toplumsal sistemin mantığından ayıran şeyi feda etmesinin nedeni olarak iktisadi kaygıları göstermiştir. Çünkü teknik gelişmeler iktisadi olan şeylere hizmet etmektedir. Bir radyo dinleyicisinin ya da sinema izleyicisinin ruh hali o sistemin mazereti değil, parçası olmaktadır. Kültür endüstrisi her ne kadar müşteri taleplerine göre üretim yaptığını savunuyor olsa da, aslında bütün seyirciler ya da dinleyiciler, kültür tekelcilerinin kendilerinde oluşturduğu taleplere göre hareket etmektedirler.

Kültür endüstrisi, bireylere dolayımlanmış bir şekilde amaçsız bir amaç üreterek, onların kendi düşünmelerine olanak tanımamaktadır. Bunu eğlence vasıtasıyla, seyircilerine vermektedirler. Eğlence insanlar için "mekanikleşmiş çalışma saatlerinden bir kaçış" olmuştur.[104] Eğlenme, kültür endüstrisi olmadan önce de var olan bir olgudur. Kültür endüstrisinin getirdiği yenilik ise, sanat ve eğlenceyi amaç kavramında tek bir potada eritmeye çalışarak, kültürün uzlaşmaz iki öğesini, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabii tutmaya çalışmasıdır. Bu durum kültür endüstrisinin seri üretimini yinelemekten başka bir şey değildir. Günümüzde eğlence ve kültürün kaynaşması yalnızca kültürün alçaltılması olarak değil, eğlencenin zorla entellektüelleştirilmeye çalışılmasıyla da tezatlık taşımaktadır. Eğlence sayısız içerisi boşaltılmış ve tekniğin dayatmasıyla birlikte her yerde görülebilen şablonlarda kendisini göstermektedir. Bütün bunların yanı sıra yine de, kültür endüstrisi bir eğlence işletmesi olarak kalmaktadır. Çünkü aslında eğlencenin eğlence olarak kalabilmesi için, tekrar bir çabaya gerek kalmamaktadır ya da eğlence eğer eğlence olarak kalacaksa hiçbir çaba harcanmamalıdır. İzleyicinin kendisine ait herhangi bir zihinsel faaliyette bulunmaya gereksinim duymaksızın sunulanı izlemesi titizlikle önemsenen bir durumdur. Eğer düşünceye gerek duyulan bir bağlam söz konusu olursa bu bağlam kesinlikle parçalanmaktadır. Bu nedenle eğlencenin entellektüelleştirilmeye çalışılması hedeflenenin tümünün gözden yitirilmesine neden olabilmektedir.[105]

[104] Hıdıroğlu, 453, 2011.
[105] Adorno, Horkheimer, 183.

Burada seyircilerin, sermaye tarafından edilgin bireylere dönüştürüldüğünü görmekteyiz. Kültür endüstrisiyle birlikte izleyicinin bütünselleşeceği vaadi, sürekli tekrarlanan; ancak asla hayata geçirilemeyen bir durumdur. Kültür endüstrisi gerçekleştirmediği vaatlerle tüketicilerini durmadan aldatmaktadır. Kültür endüstrisi tarafından durmadan arzu üretilmesi ve üretilen bu arzunun asla sonuca varmayacağı gerçeği, kitleleri aldatmada aracı olduğu fikrinin temelinde yatmaktadır. Kültür endüstrisindeki ürünlerinin tümü, seyirciden hayal gücünü, kendiliğindenliği, düşlemi ve etkin düşünme yetisini esirgeyerek, hatta bunları engelleyerek kitleleri edilgin bir hale sokacak şekilde tasarlanmıştır. Bu da seyircileri istatistiki bir konuma sokarak, olağanüstü bir şekilde edilginleştirmektedir. Edilginleştirilen bu kitleler; aldatılan, ihanet edilen ve köleleştirilen toplumlar olarak nitelendirilmektedir.[106]

Tüketiciler boş zamanlarını bile üretimin birliğine uydurmak zorunda kalmışlardır. Boş zaman, endüstri tarafından öznenin elinden alınarak, planlanmakta ve tüm rasyonelleşme çabalarına rağmen irrasyonelliğini sürdüren toplumun ataleti tarafından endüstriye dayatılmaktadır. Tüketici kendisine sunulan yapıtları sınıflandıramaz, zira üretilen her yapıt daha en başından tüketicinin yapısına göre şemalandırılmıştır; ancak bu izleyiciye fark ettirilmeden verilmelidir. Film karakterlerine uygulanan şiddetten zevk alma izleyiciye karşı şiddete, kendini oyalamak ise zahmete dönüşmektedir. İzleyiciler, uzun süren iş çalışma saatlerinden sonra yorgun gözleriyle uzmanların birer uyarıcı olarak tasarladıkları hiçbir şeyi kaçırmamalıdırlar. Seyirci izlediği aldatıcı gösteri karşısında bir kere bile aptal durumuna düşürülmemelidir. Böylelikle kültür endüstrisi, seyircilerin zihnini oyalama işlevini yerine getirmiştir; fakat artık günümüzde bu durum araştırmacılar ve seyirciler tarafından fark edilmiştir. Yine de egemen yapı tarafından denetlenmeye ihtiyaç duymadan, birkaç saatliğine karanlık bir ortamda bütünleşip sığınma yeri arayan bir kadın ya da yazın serinlik, kışın ise sıcak bir ortam bulmak amacıyla sinemaya giden bir bireyin, ekonomik amaçlar dışında, farklı amaçlarla sinemaya gitmesi de söz konusu olmaktadır.[107]

---

[106] Elçin Gen, *e-skop: Sanat Tarihi Eleştiri,* "Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler", (22 Mayıs 2013), Erişim Tarihi: 8 Kasım 2014.
http://www.e-skop.com/skopdergi/kitlelerin-aldatilisi-olarak-yaratici-endustriler/1306

[107] Adorno, Horkheimer, 186.

Görüldüğü gibi kültür endüstrisi, kapitalizmin bütün olanaklarını kullanarak; sanatı ve bireyleri teknoloji aracılığıyla kitleselleştirmiştir. Hem sanat hem de bireyler tekdüze halinde standartlaştırılarak, ipin ucundaki kuklalar gibi istenilen yöne doğru çekilmişlerdir. Sinema, dönem içerisinde toplumu en çok etkileyen kitle iletişim araçlarından biri olmuştur. Daha çok sermaye elde edilmesi amacıyla, sanatın kültür endüstrisi bağlamında basitleştirilerek kitlesel bir endüstri haline dönüştürülmesi, sinemanın kendi içinde çeşitli tür filmlerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Ortaya çıkan bu türler ise popüler kavramıyla bütünleştirilerek, kültür endüstrisine daha çok hizmet eder hale getirilmiştir.

1.7.1. Kültür Endüstrisi ve Popüler Kültür

Kültür, bir toplum içinde yıllarca yaşamış insanların; din, dil, gelenek-görenek, bilgi, sosyal yaşantı, vb. manevi değerleri içine almaktadır. Kültür; toplum içinde oluşan ortak noktalardan oluşmaktadır ve bir toplumu diğer toplumdan ayıran bütünlükçü bir yapıya sahiptir.[108]

Popülerin en klasik anlamı ise; "halka ait" olan demektir. Ancak günümüzde bu kavram "birçok kişi tarafından sevilen veya seçilen" anlamında kullanılmaktadır. Popüler kültür söylemini en çok tercih edilen şekliyle ele alacak olursak karşımıza en yaygın ve yanlış olan popüler kültür tanımı çıkmaktadır. Bu tanım; popüler kültür modern toplumda devam eden "halkın" kültürüdür.[109]

Popüler kültür, ilk olarak Amerika ve Avrupa'da, sonrasında ise dünya ülkelerinin genelinde, sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte kentin kültürü olarak ortaya çıkmıştır. Kentte gün boyunca çalışan insanlar için zamanla, yorgunluklarını ve sorunlarını unutturan "gündelik hayatın kültürü" olarak kabul edilmeye başlamıştır.

İnsanlara popüler kültürün ulaşımı kitle iletişim araçlarıyla sağlanmaktadır. Günümüzde televizyonun en yaygın kitle iletişimi araçlarından biri olması, kültürün eğlenceye dönüşmesinde etkili olmuştur. Televizyondaki birçok olay ve olgu popülerleştirilmiş bir biçimde kitlelere sunulmaktadır. Toplum için büyük önem arz eden siyasi, sosyal olaylar bile televizyon aracılığıyla magazinleştirilip, gerçek değeri

[108] Melek Coşgun, "Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu", *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 2012, 837-850.
[109] İrfan Erdoğan, "Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine", *Eğitim Dergisi, Özel Sayı: Popüler Kültür ve Gençlik*, 5(57), 2004, 7-19.

dışında verilmektedir. Böylelikle haberleri izleyen insanlar, kendilerine sunulan haberi bir nevi tüketerek, kitle insanına dönüşmektedir. Var olan toplumsal yapının devamlılığı vurgulanarak, insanların yaşanan olayları sorgulaması engellenmektedir. Çünkü popülerleştirilip, magazinleştirilen her olay izleyicilerin gelecekleri için yeni bakış açılarına sahip olmalarını engellemektedir.[110]

Tekelci kapitalizmin himayesindeki kültürün endüstri haline dönüştürülmesi, dönemin birçok eleştirel aydınları tarafından araştırılmaya tabii tutulmuştur. Bunun sonucunda sanat alanında birçok çalışmalar yapılarak "eleştirel toplum teorisi" başlığı altında sonuçlar elde edilmiştir. Eleştirel toplum teorisinin popüler kültüre uygulanması, özellikle Adorno tarafından "sanatın manipüle edilmesi" olarak açıklanmaktadır.[111] Teknolojiyle birlikte yeniden üretilen sanatın, sermaye odaklı egemen yapıya hizmet etmesi sonucunda sanat yapıtlarının standartlaştırılarak tüketicilere sunulması ve popüler kültür aracılığıyla bir ekonomik manipülasyon sağlıyor olması, eleştirel toplum teorisinin temelini oluşturmaktadır. "Kitlelere istediklerini vermek" iddiasıyla üretilen popüler ürünler aslında, popüler olanın yaratılarak tüketilmesini hedeflemektedir.[112]

Kültür endüstrisi bağlamında popüler kültürün eleştirilmesi, araştırmacılar tarafından birçok nedene bağlanmaktadır. Bu nedenlerden kısaca bahsetmek gerekirse: Popüler kültürün sevimsiz olduğunu çünkü yüksek kültürün aksine, kâr zihniyetli yatırımcılar tarafından sadece parasını ödeyen izleyiciyi memnun etmek üzere toptan üretildiği belirtilmektedir. Popüler kültür yüksek kültürden alıntı yapmaktadır ve böylece yüksek kültürü ayağa düşürmekte; ayrıca geleceğin pek çok yüksek kültür yaratıcısını da baştan çıkartmaktadır. Böylece yüksek kültürün yetenek kaynaklarını tüketmektedir. Popüler kültür içeriğinin tüketilmesi tüketicide ya sahte mutluklar yaratmakta ya da onlara duygusal olarak zarar vermektedir. Popüler kültür, kültür endüstrisi bağlamında, ayrıca toplum üzerinde de olumsuz etkilere neden olmaktadır. Popüler kültürün yaygınlaşması yalnızca o toplumun kültürel kalitesini düşürmekle

[110] Özlem Güllüoğlu, "Bir Kitle İletişimi Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme", *Global Media Journal Turkish Edition*, 2(4), 2012, 64-86.
[111] Phil Slater, *Frankfurt Okulu*, (Çev.: Ahmet Özden), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, 233.
[112] Slater, 235.

kalmamakta, aynı zamanda edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak totaliter rejimlere de çanak tutmaktadır.[113]

Popüler kültür kitlelere ulaşırken, diğer yandan aslında insanları kalabalık içinde büyük bir yalnızlığa sürüklemektedir. Özellikle kapitalist ekonominin devamlılığını sağlamak amacıyla sürekli tüketime özendirilen insanlar, popüler olanın sürekli değişmesiyle birlikte, modern olabilmenin gereklerini getirmeye çalışmakta, bunun sonucunda da kendilerine yabancılaşma ve eğer popüler kültürün öğretilerine uymazlarsa o toplum içinde ötekileşme tehdidiyle karşı karşıya kalmaktadırlar.

Popüler kültür, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak egemen yapının toplumsal ve ekonomik ilişkilerini desteklemektedir. Ayrıca kitle endüstrisinin sunduklarını daima haklı çıkartarak, bu yapının sürüp gitmesine de yardımcı olmaktadır. Bu nedenle popüler kültür her ne kadar halkın kültürü olarak belirtilse de, kapitalist yapının ürettiği ürünlerin pazarlaması, dağıtımı ve tüketme biçimlerine dayanan bir kültürdür.

Popüler kültürün çabuk tüketilen bir tür olması da yine popüler ürünlerin ilk aşamasından son aşamasına kadar kullanılıp, tüketilmesine neden olmaktadır. Ayrıca popüler olana uymayan bireyler, bir şekilde kendilerini eksik ve huzursuz hissettirilerek popüler kültüre adapte edilmektedir.

Bütün bu süreçte, popüler kültürün hayatımıza dayattıkları, modern toplumun bir gerçeği olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğitim seviyesi ya da ekonomik seviyesi ne olursa olsun, bir toplumdaki popüler kültür sunumları o toplumun her kesimine hitap edebilmektedir. Öte yandan kapitalist dünyanın devamlılığını sağlamada etkin bir araç olan televizyon, tüketim toplumlarına kurgusal bir dünya içerisinden hitap ederek, popüler olanı kitlelere anlamlandırmakta, onlara popüler dünyanın kapılarını sonsuza kadar açmakta ve böylelikle popüler kültürü meşrulaştırmaktadır. Bu durum da doğal olarak kitlelerin gözünü boyamakta, onları düşünme yetisinden alıkoyarak, fantastik bir dünya sunmaktadır.[114]

Televizyon; "popüler olanı verip, insanları etki altına alarak onları az düşündürmek ve çok eğlendirmek, kapitalist düzenin gereği olarak insanlara evrensel

[113] Enderhan Karakoç, "Medya Aracılığıyla Popüler Kültürün Aktarılmasında Toplumsal Değişkenlerin Rolü" [Elektronik Sürüm], *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi,* 2(3), 2014, 245-269.
[114] Güllüoğlu, 75.

bir dille herkesçe algılanan mesajlar iletmek ve popüler kültür unsurlarının da tüm bu etkenlerin bileşimi olduğu için bu iki kavramın izleyici üzerinde sanal bir gerçeklik oluşturmak, vb." unsurları içinde barındırmaktadır. Popüler kültür ve televizyon tam olarak da bu nedenlerle ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır.[115]

Görüldüğü gibi kültür endüstrisi, kapitalist yararlar sağlamak adına yarattığı popüler ürünleri kitlelere ulaştırmak için önce sinemayı bir endüstri haline getirmiş, sonra zaten endüstri olarak ortaya çıkan televizyonu kullanarak evrensel bir kültür endüstrisi oluşturmayı hedeflemiştir.

1.7.2. Kültür Endüstrisi ve TV

Kültür endüstrisi, teknoloji odaklı kitlesel bir yapıya sahiptir. Kapitalist toplumlarda medya ve kültür endüstrileri temelde hem kar elde etmek ve karı çok daha fazla artırmak hem de egemen ideolojileri meşrulaştırmak amacıyla kitle iletişim araçlarına ihtiyaç duymaktadır.

Televizyonun kültür endüstrisi bağlamında incelenmesi öncelikle "ekonomi politiği" yaklaşımı adı altında ele alınmaktadır. Bu yaklaşımın önemli bir kısmına araçsalcı bir yaklaşım sahip olmaktadır. Serbest Pazar yaklaşımının tarihsel süreç içerisindeki tekelleşme ve holdingleşmeye neden olması sonucunda kültür endüstrisinin küresel olarak küçük bir kapitalist grubun elinde olduğu belirtilmektedir. Bu grup medyanın içeriğini belirterek, halka nelerin nasıl biçimde sunulacağına karar vermektedir. Ancak ekonomi politik temelde bu sorunları ele almasına karşın, yalnızca medyanın yönlendirme ve toplumsal kontrolü sorunuyla ilgilenmez; ekonomik ve kültürel kaynakların dağıtım aracılığıyla birlikte kapitalist sistemin işleyişini de incelemektedir[116].

Ekonomik yapılarına bakılarak kültür ve ideoloji üreten medyanın yapısı anlaşılabilmektedir. Medya içeriği ve ürettikleri ideolojiler kurumların ekonomik yapılarına göre belirlenmektedir. Çünkü kapitalist toplumlarda kültür endüstrisi ve kültür endüstrisinin kitlelere ulaşmasını saplayan kitle iletişim araçları tamamen tekelci bir pazara göre işletilmektedir. Sanat yapıtları, filmler, diziler, akla gelebilecek bütün

[115] Güllüoğlu, 75.
[116] Levent Yaylagül, *Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar,* Dipnot Yayınları, Ankara 2010, 144-145.

ürünler kitle iletişim araçlarıyla birlikte ticari bir etkinlik alanı içerisinde alınıp satılmaktadır. Günümüzde bu amaçla kullanılan en etkili kitle iletişim araçlarının başında televizyon gelmektedir.

Televizyon, radyo ve sinemanın sentezini hedeflemektedir. Bunun en büyük nedeni teknik medyaların kendi içinde doymak bilmeyen bir örnekliğe zorlanmasıdır. Bu yöntem teknik olarak ayrımlaştırılmış kitle iletişim araçlarının sonuçta hep aynı amaca hizmet ettiği gerçeğini tekrar ispatlamaktadır.[117]

Bunun yanı sıra televizyonun toplumsal bir araç olması ve teknolojik özellikler açısından birçok avantajı içinde barındırıyor olması, kültür endüstrisi bağlamında büyük önem arz eden bir kitle iletişim aracı olmasına da neden olmuştur. Devrim sonrası çok uluslu devletlerin bir araya gelmesi, eğitim seviyesi düşük orta ve alt sınıfın nüfusun büyük çoğunluğu oluşturması, her eve televizyonun girmesiyle birlikte, kültür endüstrisinin de her eve girmesini sağlamıştır.

Adorno, Horkheimer ve Benjamin bulundukları dönem içerisinde sanat yapıtlarını farklı bakış açılarıyla ele alarak araştırmışlardır. Araştırmalarında kitleleri o dönem içerisinde etkileyen ve büyük bir endüstri haline dönüşen sinemayı temel almışlardır. Sinemanın sanatsal ve kitlesel olarak, egemen güçler tarafından kapitalist amaçlarla kullanılması, günümüzde büyük ölçüde sinemanın yerini alan televizyonun, sanat olma kaygısı olmadan doğrudan endüstri olarak gündelik hayata girmesine neden olmuştur.

Televizyon, sahip olduğu özellikler açısından kültür endüstrisine en iyi hizmetleri verebilecek özelliklere sahip bir medya aracıdır. Radyonun sahip olamadığı görselliğe, dergi ve gazetelerin sahip olamadığı anlık güncelliğe sahiptir. Ayrıca akşam işinden yorgun çıkan bireylerin sinemaya gitmeme olasılığına karşılık televizyon bireylere, evlerinde rahatça kendilerine sunulanı izleme imkânı tanımaktadır. Bütün bunların yanı sıra kitle iletişim araçları içerisinde en tehlikeli olan medya aracı televizyondur. Diyebiliriz ki Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi üzerine yapmış olduğu bütün olumsuz araştırmaların sonuçlarının çok daha fazlası televizyon için geçerlidir. Sinema aracılığıyla yalnızlaşan ve şeyleşen birey; televizyon aracılığıyla daha çok yalnızlaşmaktadır. Egemen otoritenin kitleleri uyuşturarak kendi ideolojilerini

[117] Adorno, Horhheimer, 166.

gerçekleştirmesi, televizyonun seyircileri içine almasıyla birlikte çok daha fazla görülmektedir.

Televizyon, teknik örgütlenme yoluyla kolayca görselleşebilen ve imgeler aracılığıyla okunabilen bir dünyaya ideolojisine aracılık etmektedir. Televizyon, kendisini bir ileti olarak dayatmaktadır. Bu dayatmalara maruz kalan izleyiciler ise standartlaştırılarak bilinçdışı bireyler haline dönüştürülmektedir. Kültür endüstrisinde televizyon, ortaya çıktığı andan itibaren egemen ve ideolojik yapılara hizmet etmektedir. Bu nedenle televizyonun kullanım tarihini, kültür endüstrisi tarihi içerinden ele alabiliriz.

1.8. TELEVİZYONDA YARIŞMA PROGRAMLARI

Televizyonun diğer işlevlerine(bilgi verme, tanıtım, eğitme,) nazaran, en çok kullanılan işlevi eğlence işlevidir. Bu nedenle kitlelerin eğlence taleplerini karşılamak amacıyla, çeşitli yayın programları ve formatlar geliştirilmiştir. Bu yayın programların bir tanesini de yarışma programlarıdır.

Günümüzde kitle iletişim araçlarının imajının değişmesiyle birlikte, toplumsal ve siyasal açıdan önem taşıyan olaylar bile magazinleştirilerek verilmektedir. Bu durum, özellikle televizyonun eğlence aracı olarak görülmesinde sakınca oluşturmamakla birlikte, her şeyin eğlence temalı sunulması hususunda sıkıntı yaratmaktadır. Çünkü televizyon böylelikle tamamen bir gösteri haline dönüşerek, kendi kurguladığı dünyada seyircilerine çizilmiş bir eğlence alanı sunmaktadır. Bu eğlence programları içerisinde önemli bir yer tutan "yarışma programları" özellikle son yıllarda dünyada ve ülkemizde en çok izleyici toplayan programlar olarak karşımıza çıkmaktadır. [118]Yarışma programları, dünya üzerinde genellikle aynı dönemlerde yayınlanmakta ve popülerleştirilmektedir.

Yarışma programları ulusal ve uluslararası olarak, yıllara göre değişkenlikler göstermiş ve belki de kitleler arasında en çok gündemi oluşturan bir eğlence aracı olarak yerini almıştır. Eğlence programları içerisindeki yarışma programları her zaman izleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle takip edilmiştir.

---

[118] Karakoç, 255.

Yarışma programları bulundukları teknolojik ve toplumsal yapıya göre değişimler yaşamıştır. Bilginin parayla eşitlendiği yarışmaların tarihi ilk olarak 1954 yılında Amerika'da, 1980'li yıllarda da Türkiye'de görülmeye başlamıştır. 1990'lı yılların başına gelindiğinde ise, popüler kültürün toplumumuza iyice yerleşmesi sonucu yarışma programlarının da yapısal değişimler geçirdiğini görebilmekteyiz. Bu değişim paranın artık bilgiyle değil, daha çok şansa bağlı olarak kazanılabileceği yönünde olmuştur. Ayrıca bu durum, 2000'li yıllarda televizyon sektörünün gelişmesine bağlı olarak yarışma programlarındaki artışla birlikte etkisini iyice hissettirmeye başlamıştır.[119]

Paketlenmiş bir medya türü olarak nitelendirebileceğimiz yarışma programları, günümüzde kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında, egemen kapitalist yapının yüksek oranda kar elde etmesini sağlamaktadır. Bir ülkede tutan paketlenmiş bir oyun, kitlesel olarak edilgin bir yapıya dönüştürülmüş diğer toplumlarda da büyük ölçüde tutmaktadır. Böylelikle yarışma programları, ekonomik olarak risk alma ihtimallerini de bu şekilde en aza düşürmektedir.

1990'lı yıllarda Türkiye'de ticari yayıncılığın başlamasıyla birlikte, TRT tekelindeki yayın ve program akışı kırılmış, dünyadaki çoğu ülkelerle aynı anda ve hemen hemen aynı formatta yayınlanan programlar yayınlanmaya başlamıştır. Popüler kültürle birlikte çoğu dünya ülkeleri gibi Türkiye'de de, TRT'nin daha çok bilgi gerektiren ve öğretici amaçlı yarışma programlarının yerini, artık kitlelerin daha çok düşünmeye ihtiyaç duymayan, salt boş zaman geçirme ve eğlenme amaçlı yarışma programları almıştır.[120]

Yarışma programları, zaman geçtikçe artık kitleler için yalnızca eğlence amaçlı izlenen programlar olarak kalmamış, çoğu izleyiciler için; ünlü ve zengin olma, herkes tarafından tanınma, memnun olmadıkları mevcut sosyal-ekonomik koşullarından kurtulma, sınıf atlama, vb. alanlarda fırsat sağlayan bir araç olarak görülmeye başlamıştır. Çünkü yarışmalar "eğlence" işlevinin yanı sıra aynı zamanda belli bir yaşam tarzı da üretmektedir. Eğlenceyle programlarıyla birlikte izleyiciler hoş vakit

---

[119] Özge Çepni, *Kamusal Alan, Televizyon ve Yeteneklerin Temsili: Yetenek Sizsiniz Türkiye Programı Eleştirisi,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2014, 89.

[120] Hande Salbacak, *Küresel Kültür ve Türkiye Televizyonlarında Bilgi Yarışmaları: "En Zayıf Halka" ve "Kim 500 Milyar İster",* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004, 9.

geçirip, serbest zamanlarını tüketirken aynı zamanda da izleyici veya katılımcı olarak bir şeyler yaparak hem biyolojik ve sosyal, siyasal, kültürel ve psikolojik biçimde kendini üretmekte hem de bu üretimin gerçekleştirdiği toplumsal yapıyı üretmektedirler. Bu da aslında kitle iletişim araçlarının dünyada ve ülkemizde her şeyi metalaştırdığı gerçeğini gözler önüne sermektedir.[121]

Yarışma Programları bir çeşit öykü içermektedir ve sunucu, yarışma ve başarı hakkında bize bildik bir öykü anlatan anlatıcı haline dönüşmektedir. Katılımcılar çoğunlukla kadın ver erkek kahramanlardan oluşmaktadır. Görüntüsel göstergeler oldukça şaşalıdır ve dekorlar da aynı şekilde son derece göz alıcıdır. Işıklarla bezeli dekorlar ve ünlü bir sunucu ise, yarışma programlarının vazgeçilmez unsurlarını oluşturmaktadır. Eğer yarışma programlarında kadın yarışmacılar mevcutsa, bu yarışmacılar yarışmanın stok karakterlerdir. Ayrıca stüdyodaki izleyiciler de bir başkası olarak orada bulunmaktadırlar. Televizyon sistemi yarışmanın jürilerine, yarışan kişilere karşı hükmetme imkânı tanımaktadır. Yarışmacılar jüri ya da yarışma kurallarına boğun eğmek zorunda bırakılmaktadır. Bütün bu uyarılarla birlikte ise, "normal" ve "egemen" kabul edilenin ne olduğu hakkında topluma yönelik bir takım iletiler gönderilmektedir.[122]

Her ne kadar ünlü olmak ya da tanınmak amacıyla katılan yarışmacılar da olsa, bu yarışmaya katılan yarışmacıların çoğu, hangi sosyo- ekonomik yapıya sahip olursa olsun, daha çok para kazanmak amacıyla yarışmaya katılmaktadır. Özellikle gelişmekte olan ülkelerde görülen bu durum, genç nüfus yapısına sahip olan toplumlarda çok daha fazla talep görmektedir. Televizyonun sunmuş olduğu bu büyülü dünya, bir şekilde şansının yaver gitmesi ümidiyle çok para kazanabileceği düşüncesine sahip insanlara umut vermektedir. Bu durum kültür endüstrisiyle birlikte popüler kültür endüstrisinin, kapitalist temelli toplumsal yapılar inşa etmesinin sonucu olarak görülmektedir.

Sanat yapıtlarının gelişen teknolojiyle niteliksizleştirilmesi sonucunda, eğlence ve sanat gibi birbirleriyle zıt olan iki kavram bir araya getirilmiştir. Yarışmalarda bahsedilen bilginin yerini "yeteneğin" aldığı görüşü, üstü kapalı bir şekilde sanatın

---

[121] Karakoç, 256.
[122] Graeme Burton, *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, (Çev.: Nefin Dinç), Alan Yayıncılık, İstanbul 2008, 104.

yeniden üretilerek metalaştırılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Sanatın başlı başlına kültürel bir yapıt olması, eğlence kültürüne indirgenmektedir.

Bütün bunların yanı sıra değişen yarışma programlarında belki de değişmeyen tek şey, yarışmaya katılan yarışmacıların ilgi çekici bir hayat hikâyesine sahip olmalarıdır. Sahip oldukları yeteneklerin yanı sıra, geçmişte yaşamış oldukları ve katlandıkları acılar öyküleştirilip sunularak, stüdyodaki ve televizyon karşısındaki seyirciler tarafından büyük bir merak ve ilgiyle takip edilmektedir. Bu yarışma programları her ne kadar eğlence amaçlı yayınlanıyor olsa da, duygusal olanın her zaman izleneceği gerçeği, "melodramın" her alanda olduğu gibi yarışma programlarında da etkili bir şekilde kullanılmasına neden olmuştur. Kapitalizm her ne kadar sermaye odaklı ve mantık şemalı bir yapı olsa da, kitlelerin hislerine nasıl hitap edebileceğini çok iyi bilmektedir. Devrimler sonrası sinema aracılığıyla çok kazandıran bir tür olarak kendini ispat eden melodram, televizyon endüstrisinin gelişmesi sonucu çeşitli yapısal değişimler geçirerek, kolaylıkla televizyona eklemlenebilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

O SES TÜRKİYE YARIŞMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ ve MELODRAM TÜRÜNÜN TEMSİLİ İÇERİSİNDE KURULAN O SES TÜRKİYE

Tür kavramından yola çıkarak, bir film türü olan melodram kavramının sahip olduğu özelliklerin, kültür endüstrisiyle birlikte önce sinema sonrasında ise televizyonun hayata girmesiyle, tarihsel süreç içerisinde yaşadığı dönüşümleri incelemiştik. Hayatın her aşamasında görülebilen melodramatik unsurların, kapitalist egemen yapı tarafından fark edilmesi sonucu gelişen teknolojiyle birlikte endüstri olarak ortaya çıkan televizyonda sektöründe de kullanılmaya başladığını belirtmiştik. Her dönem popülerleşen televizyon programlarında görülen melodramatik unsurları; özellikle son yıllarda büyük bir ivme kazanan yarışma programlarında da sıkça görmekteyiz.

Kapitalist egemen yapıyla birebir örtüşecek bir yapıya sahip olan melodram türünün kitlelere yönelik; "sınıf atlama imkânlılığı vaadinde bulunması", "umut vermesi", "yapay merak öğeleri kurması", "zıtlıkları sunması", "duygusal düşkünlüğe yer vermesi" ve sonunda da "erdemlinin ödüllendirileceğini belirtmesi", vb., gibi alt metinler sunması bu türün kültür endüstrisine kolayca adapte edilmesini sağlamıştır.

Çalışmamızın merkezine oturtmaya çalıştığımız konu, melodram türünün iki yüzyılı aşkın süreç içerisinde, ortaya çıkan popüler kültürle birlikte yaşadığı dönüşümler sonucunda, o dönemdeki mevcut popüler programlar aracılığıyla kitlelere sunularak, kapitalist yapıya nasıl hizmet ettiğini göstermektir. Dünyanın birçok ülkesinde yayınlanan[123] ve ülkemizde de dört sezondur ilgiyle izlenen "O Ses Türkiye" yarışmasının tam da melodramın özellikleriyle kurgulanan bir yarışma olduğunu söyleyebilmekteyiz. Yarışma formatı gereği her ne kadar bir ses yarışması olarak kabul edilse de, sunucu/ anlatıcı tarafından anlatılan kurgulanmış bir dünya sunmaktadır. Sinemanın büyülü dünyasının devamlılığı, stüdyo ortamında kurulan programlar aracılığıyla kitlelere sunulmakta ve kurgulanan bu dünyayı hayatın gerçekliği gibi göstermeye çalışarak kitle endüstrisine hizmet etmektedir. Sunulan yeni yaşam formuyla birlikte yarışma programları, egemen yapıya uyumlu olacak şekilde kitlelere

[123] "O Ses Türkiye" yarışmasının yayınlandığı diğer ülkelerin tablosunu Ek 1'de görebilirsiniz.

dikte edilmesinde yardımcı olmaktadır. Bu yardımda da melodram türünün özellikleri oldukça etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Bu durumda yarışmanın bir ses yarışması olmasından ziyade, eğlence programı başlığı altında, aslında tam olarak melodramik öğeler içeren bir program olduğunu söyleyebilmekteyiz. Dünyanın birçok ülkesinde yayınlanan bu tarz yarışma programları, kitleleri çemberi içine alarak pasifleştirmektedir. Yarışmanın nesnel olmayan seçimlerden ibaret olması, jürinin vermiş olduğu kararların koşulsuz kabul edilmesi, kitlelerin otoriter güçler tarafından istenilen amaca yönelik boyun eğmelerine zemin hazırlamaktadır. Saatlerce süren bu yarışma programlarında, seyircilerin ilgilerini sürekli üzerlerine çekebilmek adına program içinde jüriler ve yarışmacılar arasında birçok saçma sayılabilecek davranışların gösterilmesi, yarışmacıların bu davranışlarda bulunmasına izin verilmesi de, aslında kitlelerin toplum içinde bulundukları konumu sorgulamalarını önlemek amacıyla kurgulanmaktadır. Bu kurgunun temelinde melodramın çoğu özelliklerini görebilmekteyiz.

Bu bölümde inceleyeceğimiz "O Ses Türkiye" yarışmasında ilk olarak yarışmanın formatı, biçimi/künyesi ve önceki sezonlar hakkında kısa bilgiler verilecektir. Sonrasında esas araştırma konumuz olan üçüncü sezonla ilgili daha genel bilgiler verilerek, anlatıcı/sunucu ve jürinin özelliklerine değinilecektir. Bölümün son kısmında ise; "O Ses Türkiye" yarışması melodramın özellikleri bağlamında çözümleme yöntemiyle birlikte ele alınacaktır.

2.1. PROGRAMIN KÜNYESİ/İÇERİĞİ VE BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

Birçok ülkede Voice Of adıyla yayınlanan "O Ses Türkiye" 10 Ekim 2011'de Show TV'de yayınlanmaya başlamıştır. 2012-2013 sezonu için Star TV ile anlaşan Acun Medya, 2014 yılından itibaren Acun Ilıcalı'ın TV 8 kanalını almasıyla birlikte yarışma bu kanalda yayınlanmaya başlamıştır. Yapımcılığını ve sunuculuğunu Acun Ilıcalının yaptığı yarışma, format değişikliğiyle birlikte yine 2013-2014 sezonu içinde yaşları 7-14 arasında değişen yarışmacılardan oluşan O Ses Çocuklar yarışmasını gerçekleştirmiştir.

Daha kolay incelenebilmesi amacıyla, yarışma programının künyesini tablo şeklinde gösterecek olursak; [124]

Tablo 2.1. O Ses Türkiye Yarışma Künyesi

O SES TÜRKİYE	
Format:	Yarışma
Sunucu:	Acun Ilıcalı Alp Kırşan
Jüri:	Hadise Açıkgöz (2011-) Ebru Gündeş (2013-) Gökhan Özoğuz (2013-) MFÖ (Mazhar Alanson & Özkan Uğur) (2014–) **Eski:** Murat Boz (2011- 2014) Mustafa Sandal (2011-2013) Hülya Avşar (2011-2013)
Ülke:	Türkiye
Dili:	Türkçe
Sezon Sayısı:	4
Prodüksiyon	
Yapımcı:	Acun Medya
Mekân:	İstanbul
Yayın Bilgileri	
Kanal:	Show TV (2011-2012) Star TV (2012-2014) Tv8 (2014-günümüz)
Yayın Tarihi:	10 Ekim 2011 – Devam ediyor
Yayın Durumu:	Yayında

[124] Vikipedi: Özgür Ansiklopedi, (27 Nisan 2014), Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/O_Ses_T%C3%BCrkiye

2.2. YARIŞMA FORMATI

"O Ses Türkiye", son yıllarda dünyada ve ülkemizde oldukça çok izlenen popüler yarışma programlarından biri olmuştur. Ülkemizde dört sezon olarak yayınlanan "O Ses Türkiye", ayrıca Haziran ve Temmuz 2014 yılında "O Ses Çocuklar" adıyla çocuk yarışmacıların yarıştığı bir formatla yayınlanmıştır.

2.2.1. Yarışmanın Kuralları

Yarışma beş turdan oluşmaktadır ve yarışmada; dört jüri, bir sunucu bulunmaktadır.[125]

İlk turda jüri üyeleri, yarışmacıları sırtı dönük bir şekilde, yalnızca seslerini duyarak seçmektedir. Yani koltukları sahneye dönüktür. Yarışmacılar şarkılarını söyler ve jüri üyeleri eğer adayın sesini beğenirse butona basarak, oturdukları koltukları sahneye döndürürler. Tüm jüri üyeleri şarkı bitene kadar butonlarına basabilirler; anca şarkı bittikten sonra adayı seçmek için bütana basamazlar. Eğer bir yarışmacıyı birden fazla jüri beğenirse, bu sefer yarışmacı istediği jüriyi seçerek, bir üst tura yükselir.

İkinci tura "Düello" adı verilmektedir. Bu turda her jüri ilk turda seçtikleri on sekiz yarışmacıyı kendi aralarında ikişerli olarak eşleştirerek, düet yaptırmaktadır. Yapılan düet sonrasında jüri üyesi, yarışan yarışmacılardan birini seçer ve seçilen yarışma üçüncü tura yükselir.

Üçüncü tur artık canlı yayında gerçekleşmiştir ve bu yüzden "Canlı Yayınlar" olarak isimlendirilmiştir. Bu turda, ikinci turu geçen yarışmacılar canlı yayında, her ekipten her hafta kalan yarışmacı sayısına göre üç ya da dört yarışmacı olarak yarışmaktadır. Her yarışmacı performansını sergiledikten sonra, SMS oy sistemiyle birlikte sonraki hafta yarışmak için hak kazanmakta ya da elenmektedir. Oylar sonucu son ikiye kalan yarışmacılar ise, jüri üyelerinin seçimiyle sonraki hafta yarışmak için hak kazanmakta ya da elenmektedir. Jürinin koruma aldığı yarışmacı da, sonraki hafta yarışma hakkı kazanmış olmaktadır. Her ekipten son iki kişi kalana kadar bu yarışma devam etmektedir.

[125] Acun Medya'nın sayfası yapım aşamasında olduğu için ve de başka bir ağda yarışma hakkındaki istenilen verilere ulaşılamadığı için, yarışma hakkındaki genel bilgiler Vikipedi: Özgür Ansiklopedi'den alınmıştır.

Yarı finalde ise, her ekipten iki yarışmacı olmak üzere toplamda sekiz yarışmacı yarışmaktadır. Yarışmacılar performanslarını sergiledikten sonra, jüri üyeleri her yarışmacısına toplamı yüz olacak şekilde puan vermektedir ve gelen SMS oyları da bu puanlamaya eklenerek toplamda yüz puana ulaşan yarışmacı finalde yarışmaya hak kazanmaktadır.

Finalde dört yarışmacı kalmış olup, her bir yarışmacı birbiriyle yarışmaktadır. Dördüncü yarışmacı belli olduktan sonra, kalan üç yarışmacı tekrar şarkı seslendirmektedir ve SMS oylarıyla üçüncü de belli olduktan sonra, kalan iki yarışmacının puanları sıfırlamaktadır. İki yarışmacı arasında tekrar oylama yapılır ve sonuç olarak en çok oyu alan yarışmacı "O Ses Türkiye" nin şampiyonu, jürisi ise yarışmanın "Şampiyon Jürisi" olur.

2.2.2. Yarışmanın Sezonları

"O Ses Türkiye", 2011- 2015 yılları arasında toplamda dört sezon olarak yayınlanmıştır.

2.2.2.1. Birinci Sezon

Show TV HD'de, 10 Ekim 2011 yılında yayınlanmaya başlayan "O Ses Türkiye"nin sunuculuğunu Acun Ilıcalı yapmıştır. Jüri üyelikleri ise; Hülya Avşar, Mustafa Sandal, Murat Boz ve Hadise olmuştur. 19 Şubat 2012 tarihindeki büyük finalde; Hülya Avşar'ın ekibinden Fatma İşcan; Murat Boz'un ekibinden Oğuz Berkay Fidan; Mustafa Sandal'ın ekibinden, İbrahim Şevki ve Hadise Açıkgöz'ün ekibinden Bihter Erkmen yarışmıştır.

Oylamaların sonucuna göre ise; Bihter dördüncü, Fatma üçüncü, İbrahim ikinci ve Oğuz birinci olarak yarışmanın şampiyonu olmuştur. Yarışmanın birincisi olan Oğuz Berkay Fidan, Murat Boz'un ekibinden olduğu için şampiyon jüri Murat Boz olmuştur.

Ayrıca Mart 2014 tarihinde, Van'daki deprem sonucu mağdur olan vatandaşlarımız için "O Ses Türkiye Van Özel" programı yapılarak, en iyi on iki yarışmacı şarkılar seslendirmişler ve büyük ilgiyle izlenen programla birlikte 260.000 TL'lik yardım toplanmıştır.

Yarışmanın sonunda Oğuz Berkay Fidan isimli yarışmacı birinci olmuştur.

2.2.2.2. İkinci Sezon

İkinci sezonda jüri üyelerinde herhangi bir değişiklik olmamıştır. Yarışmanın birincisi ise, Mustafa Bozkurt* isimli yarışmacı olmuştur.

Tablo 2.2. 2. Sezonda Jüri Üyelerinin Canlı Yayına Katılan Yarışmacıları

Hadise	**Mustafa Sandal**	**Hülya Avşar**	**Murat Boz**
Selin Ataş	Mustafa Bozkurt*	Onur Uğuş	Ayda Mosharraf
Burcu Demirtaş	Erkam Aydar	Eren Şenay	Berkan Taşkın
Samet Nohut	Efe Dumancı	Mümtaz Ateş	Ertunç Tuncer
Aydan Ceren Yolcu	Cansu Çebi	Duygu Karakuş	Çağrı Emrah Yıldırım

2.2.2.3. O Ses Çocuklar

"O Ses Çocuklar" iki sezondan oluşmaktadır. Yarışma; "Kör Seçmeler, Düellolar, Yarı Final ve Final" bölümlerinden oluşmaktadır.

İlk sezon 21 Haziran 2014 – 15 Temmuz 2014 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Jüri üyeleri ise; Murat Boz, Hadise Açıkgöz ve ilk defa jüri koltuğuna oturan Mustafa Ceceli olmuştur. Birinci sezon toplamda dokuz bölümden oluşmaktadır. Finalde Hadise'nin yarışma koçu olduğu yarışmacı Şahin Kendirci, "Gülüm Benim" adlı şarkıyı söyleyerek, ilk sezon "O Ses Çocuklar" yarışmasının birincisi olmuştur.

O Ses Çocuklar' ın ikinci sezonu ise; 1 Eylül 2014 – 24 Eylül 2014 tarihleri arasında gerçekleşmiştir ve ilk sezon jüri üyelerine ek olarak Oğuzhan Koç da jüriye katılmıştır. Bu sezonda on iki bölümden oluşmaktadır. Bu sezon da Oğuzhan Koç'un

koçluk yaptığı yarışmacı Bade Karakoç, “Empire State of Mind” şarkısıyla birinci olmuştur.

2.2.2.4. Dördüncü Sezon

Sezon 29 Eylül 2014 tarihinde başlamıştır ve Acun Ilıcalı’nın sahip olduğu TV8’e transfer olarak halen devam etmektedir. Bu sezon yarışmaya, Murat Boz’un yerine Mazhar Alanson ve Özkan Uğur, ikili koltukta oturarak tek jüri olarak katılmaktadır. Yarışma halen devam etmektedir.

2.3. MELODRAMLA DONATILMIŞ “O SES TÜRKİYE”

Bu bölümde “O Ses Türkiye” yarışmasının üçüncü sezonu hakkında bilgiler verilecek ve içerik çözümleme metodu kullanılarak yarışma içerisindeki melodramın özellikleri bulunup, incelenecektir.

2.3.1. Üçüncü Sezon “O Ses Türkiye”: Yarışamaya Genel Bir Bakış

16 Eylül 2013'te başlayan üçüncü sezonda jüri üyeleri değişmiştir. Murat Boz ve Hadise önceki iki sezon gibi bu sezonda da jüri üyeliğine devam ederken; jüriden ayrılan Mustafa Sandal ve Hülya Avşar'ın yerine Gökhan Özoğuz ve Ebru Gündeş yarışmaya jüri olarak katılmışlardır. Düellolar kısmında ise, Alp Kırşan sunucu olarak yarışmaya dâhil olmuştur. 16 Ekim 2013’te sezonun ilk bölümü yayınlanmıştır.

Eleme aşaması 16 Eylül 2013’te başlamış, 18 Kasım 2013 yılında yayımlanan on yedinci bölümle birlikte sona ermiştir.

19 Kasım'da on sekizinci bölümle birlikte “Düellolar” bölümü başlamıştır. Önceki sezonlardan farklı olarak, bu sezonda her jüri üyesine rakip jüri üyelerinin düelloda elediği isimlerden üçünü kadrolarına katma şansı verilmiştir. 23. bölümde ise jüri üyelerine toplamda iki elenen yarışmacıyı daha seçme şansı verilmiştir.

2.3.1.1. Program Sunucusu/Anlatıcısı

Kitle iletişim araçlarının birçoğunda izleyiciyle ilişki kurma aracı olarak bir sunucuya/anlatıcıya ihtiyaç duyulmaktadır. Önceleri radyo programlarının en önemli

öğesi olan sunucu, zamanla televizyonun yaygın bir kitle iletişim aracı haline dönüşmesiyle birlikte bir takım değişikler geçirmiştir.

Sunucular, radyo ve televizyon programlarını anlamlandırmamızda çok önemli bir rol oynamaktadırlar. Özellikle son yıllarda popüler kültürün etkisiyle birlikte, televizyon kanalları ve program türlerinin artmasıyla, sunucuların önemi daha da artmıştır.

Sunucular, film yıldızları gibi bizi programlara çekmektedirler. Yansıttıkları kişilik sayesinde programa ait bütün ileti ve anlamları bize sunarak; programın havasının belirlemektedirler. Birçok programın ilişki noktası sunucuya dayanmaktadır ve programın hangi yönde ilerleyeceğini sunucu belirlemektedir; duygusal, neşeli, ciddi, vb. Kadın ya da erkek sunucular, ortaya konulan öyküyü anlatan kişilerdir. Seyircilere açıklamalarda bulunarak, daha önceden kurgulanmış öyküyü, programın mevcut yapısına uygun bir şekilde sunmakla hükümlüdürler. Ayrıca programdaki diğer insanların aksine, kameraya yönelik konuşma ayrıcalığına sahip olan sunucular; yalnızca stüdyo içinde değil, ekran başındaki seyircilerle de iletişim kurma üstünlüğüne de sahiptirler. Bu durum seyirciyi, sunucunun gözleri tarafından doğrudan etki altına almasına neden olmaktadır. Seyirciyi etki altına almada, bakış ve yüz yüze olmanın gücü epeyce önemlidir.[126]

Son yıllarda yarışma programlarındaki artış dolayısıyla, yarışma programlarındaki sunucuların önemi daha da artmıştır. Özellikle çok izlenen popüler yarışma programlarında yarışmanın içeriğinin yanı sıra, yarışmayı sunan sunucunun sahip olduğu nitelikler de yarışmanın geleceğini belirlemekte büyük bir rol oynamaktadır. Sunucunun program için "ne yaptığı" ve "öyküyü nasıl şekillendirdiği" yarışma için önem taşımaktadır. Bu nedenle sunucuların, televizyonun dikişsiz giysisi olarak nitelendirilmesi, yayınlanan popüler programların temel tanımı olarak ele alınabilmektedir. Çünkü sunucular, her şeyin sorunsuz akıp gitmesi ve bize anlatılan hakkında soru sormamamız için orada bulunmaktadır. Bütün bunların teknoloji aracılığıyla kurgulanmış olarak seyirciye sunulması, sunucular aracılığıyla seyirciler tarafından haberdar olunmamasını sağlamaktadır.[127]

[126] Burton, 117.
[127] Burton, 118.

Son yıllarda ciddi bir maliyet kazanarak medya endüstrisinde önemli bir yere sahip olan yarışma programlarının başında, Acun Ilıcalı'nın hem yapımcılığını hem de sunuculuğu yaptığı yarışma programları gelmektedir. Yapım aşamasından itibaren yarışmanın formatlarına hakim olması sebebiyle, diyebiliriz ki yarışmanın temel kurgulayıcısı ve sözcüsü olan Acun Ilıcalı, programın seyri içinde programı istenilen seyre yönelik yönlendiren temel karakterdir.

Acun Ilıcalı, diğer yarışma programlarında hem sunucu hem de jüri olarak yer almasına karşın, "O Ses Türkiye" yarışmasında yalnızca sunucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok kez kendisine yardımcı olmasını isteyen jüri üyelerine, ses konusunda uzman olmadığı için bu konuda yardımcı olamayacağını belirten Ilıcalı, her ne kadar diğer yarışmalardaki gibi baskın kişilik olmadığını göstermeye çalışmasına karşın, aslında yarışma programının temel yönlendirmesini yapmaktadır. Her ne kadar seçme şansı jüri üyelerinde gibi görülse de, yarışma programının coşkusunu, eğlencesini ya da duygusallığını Acun Ilıcalı inşa etmektedir.

Jüri üyeleri ilk turda yarışmacıları arkaları dönük bir şekilde, yalnızca seslerini duyarak dinlemekte ve beğendikleri sesleri seçmektedir; ancak yarışmacının sunucusu olan Acun Ilıcalı, yarışmaya katılan ve özellikle de acıklı bir hayat hikayesine sahip olan yarışmacıların hayat hikayelerini önceden bilmektedir. Örneğin, üçüncü sezonun dördüncü bölümünde Acun Ilıcalı, jürinin sesine döndüğü Soner Kıp'a: *"Baban galiba gırtlak kanseri."* diyerek, hayat hikayesini anlatmasını istemiş ve yarışmanın seyrini birden hüzünlü bir platforma taşımıştır.

Jüri üyelerinden Murat Boz ile ağız birliği edip, diğer jüri üyesi Hadise'ye göndermeler yapan ve yine aynı şekilde jüri üyeleri arasında yapay bir rekabet ortamı oluşturup, seyircileri eğlendirme amacıyla birbirlerine düşürücü söylemlerde bulunan Acun Ilıcalı, yarışma programını zaman zaman ses yarışması olmaktan çıkartıp, bir reality show a dönüştürmektedir. Yarışma için dikkat çekici yarışmacıların ön plana çıkarılmasını sağlayan Acun Ilıcalı, her ne kadar jüri koltuğunda oturmasa da jüriyi etkileyerek yarışmanın seyrini yönlendirmektedir.

Ortaya çıkan anlaşmazlıklar ve jüri üyeleri arasındaki yapay rekabetin getirdiği sürtüşmeleri çözümleme ve politik olmayan çözümlerle birlikte adaleti sağlama görevini üstlenen Acun Ilıcalı, yarışmanın devamlılığı açısından büyük önem taşımaktadır.

Bunun yanı sıra yarışmanın diğer bir sunucusu olarak kabul edilen bir kamera anlatıcısı da vardır. Kamera seyirciye neyi nasıl görmelerini gerektiğini gösteren bir anlatıcıdır. Kamera kimi ya da neyi gösteriyorsa; seyirci ona odaklanmaktadır. Kamera ağlayan birini gösteriyorsa, seyirci buna bağlı olarak duygusallaşmakta, eğer komik bir anı gösteriyorsa eğlenmektedir. Bu durum bize kültür endüstrisinin teknolojik araçlarla birlikte seyirciyi istenilen amaca yönelik yönlendirmesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Kamerayla verilen görüntüler seyircileri tek tipleştirerek ve yeniden üretilen ideolojiyi sunarak kültür endüstrisine hizmet etmektedir.

2.3.1.2. Uzmanlar/ Yıldızlar: Jüri Üyeleri

Yarışma programlarının 2000'li yıllardan sonra değişen içeriğiyle birlikte, uzman olarak karşımıza çıkmaya başlayan jüri üyeleri, yarışmanın temelini oluşturan önemli kişilikleridir. Özellikle şarkı yarışmalarında jüri üyelerine oldukça sık rastlanmaktadır. Giyimleriyle, konuşmalarıyla, yorumlarıyla yarışmanın izlenmesini sağlayarak, kendi aralarında geçen diyaloglarla da yarışmayı daha da ilgi çekici hale getirmektedirler.[128]

Uzmanlar ya da yıldızlar, yansıttıkları etkileyici kişilikleri nedeniyle çok iyi bir konuma ulaşan kadın ya da erkek oyunculardan oluşmaktadır. Sinemanın endüstrileşmesiyle birlikte ortaya çıkan yıldızlar sistemi, televizyon programlarıyla birlikte, en çok da yarışma programlarıyla var olan egemenliğine katkıda bulunarak devam etmektedir. Her ne kadar sinemanın önceden kurgulanmış ve çekilmiş bir öykü olması sebebiyle, canlı yayınlarda gösterilen yıldızların farklı bir şekilde yansıtıldığı düşüncesi söz konusu olsa da, aslında hiçbir değişim söz konusu olmamaktadır. Elbette seyretme koşulları farklıdır; ancak hedeflenen tek bir şey vardır; seyirciyi etki altına alarak, popüler kültür ve kültür endüstrisine hizmet etmek.[129]

Ses ve şarkı söyleme yarışması olarak kabul edilen "O Ses Türkiye" yalnızca iyi sesleri değerlendirmek amacıyla oluşturulan jüri tarafından seçilmektedir. Yarışmadaki uzmanlık aynı yarışmada daha önce de jüri koltuğuna oturmuş olmakla ölçülmektedir. Ebru Gündeş, önceki yıllarda farklı formattaki bir ses yarışmasında jüri üyeliği yapmış olmasına ve yıllardır şarkı söylemesine rağmen, yarışmaya üçüncü sezonda katıldığı için yarışmanın acemisi kabul ediliyor. Aynı şekilde yarışmaya aynı sezon katılan

[128] Çepni, 105.
[129] Burton, 116.

Gökhan Özoğuz da ilk bölümlerde Hadise ve Murat Boz arasındaki diyalogları şaşkınlıkla izlemesine rağmen, sonraki süreçte o da yarışma formatına uygun bir şekilde davranışlar sergilemeye başlamıştır.

Yarışma çoğu zaman, yarışmacılar ve söyledikleri şarkıları aşarak bir eğlence programına dönüştürülmektedir. Jüri üyelerinin yarışmacıyı değerlendirirken yarışmacılar üzerindeki hâkimiyetleri, farkında olmadan mevcut ideolojinin bir alt okuması olarak seyirciye verilmektedir. Jüri üyelerinden Murat Boz hariç, diğer jüri üyeleri "alaylı" olarak tabir edilen işleri alanında eğitim almamış kişilerden oluşmaktadır. Ancak yarışmacılar eğitim, ses ve yetenek olarak jüriden çok daha iyi bir konumda olsalar dahi, hakim konumda bulunan jüri üyeleri istedikleri yarışmacıyı seçme hakkına sahip olmaktadırlar. Ayrıca jüri üyelerinin, kişisel olarak seslerinden etkilenmedikleri yarışmacıları seçmediklerini belirtmeleri, nesnellikten uzak bir karar verildiği gerçeğini de gözler önüne sermektedir. Nesnel olarak verilmeyen kararlar, seyirciye nesnel bir gerçeklikmiş gibi verilerek, onların düşünce yapıları istenilen yönde etkilenmeye çalışılmaktadır. Bu da yine kültür endüstrisinin kitle iletişim araçlarıyla birlikte seyircilere kendi gerçeklerini dayatmalarına yönelik durumunu göstermektedir.

Yarışmada çoğu zaman jüri üyeleri, seslerine döndükleri yarışmacıları kendi takımlarına almak için olmadık davranışlar sergileyerek, ses yarışmasından ziyade programı adeta bir talk show haline dönüştürmektedir. Bu durum yetenek yarışması olmaktan çok jürilerin kendi aralarındaki konuşmalara dayalı olarak, yarışmada ilgi uyandırmak ve dikkat çekmek amacıyla yapılmış bir durumun söz konusu olduğunu göstermektedir.

Karar mercii olarak jüri üyeleri, her ne kadar belli bir tura kadar istedikleri yarışmacıyı eleme şansına sahip gibi görülse, aslında yarışmanın son anına kadar halkı etkileyebilmektedirler. Melodramın temel özelliklerinden biri olan iyi ve kötü tanımı burada, jüri üyeleri tarafından karar verilerek seyirciye dayatılmaktadır. Bu da kapitalizmin seyircileri her ne kadar sisteme dâhil ediyormuş gibi görülse de aslında jüri üyeleri ve sunucular tarafından oluşturulan yapay gerçekliklerle yönlendirildiğini göstermektedir.

2.3.2. Spactacle(Temaşa): Sahne/Mekân

Spactacle, Türkçe'ye çevirisi sıkıntılı olan bir cümledir. Her ne kadar dilimize, oyun, piyes, temsil, görünüş, seyirlik olarak çevrilse de Türkçe karşılığını tam olarak karşılayamamaktadır. Sapactacle kelimesini oyun olarak nitelendirmek ise yine kısır bir anlam olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kelimeyi "temaşa"[130] olarak ele aldığımızda ise; spactacle kelimesini tam olarak karşılayamasak Türkçe bir kelime olarak ele alabilmekteyiz. Aslında bütün bu kelimeler, oyun içindeki dekor, kostüm, makyaj, ışık kısacası bir oyun içinde akla gelebilecek her şeyi kapsayan bir anlam taşımaktadır.

"O Ses Türkiye" yarışmasının stüdyosunu incelediğimizde, melodram türü ve kültür endüstrisine ait birçok veriler elde edilebilmektedir.

Melodram türünün belirgin özelliklerinden biri, çok eşyalı, kapalı ve karanlık bir ortamda yaşayan insanların bulundukları mekânlardır. Ne kadar çok eşya varsa o kadar kasvetli bir hava hâkim olmaktadır. Yarışmanın stüdyosuna bu açıdan baktığımız zaman karanlık içinde kalmış seyircilerin olduğunu görmekteyiz. Seyirciler hiçbir zaman ışıkla aydınlatılmaz, yarışma boyunca sadece sesleri duyulmaktadır. Hatta bir bölümünde Gökhan Özoğuz: *"Acun, sen bir düğmeye mi basıyorsun, ses var görüntü yok."* diyerek bu durumu esprili bir şekilde eleştirmiştir. Kamera hızlı hareketlerle birlikte, karanlıktaki seyirciyi hızla geçerek, seyircilere sanki bir sit-com efekti misyonu yüklemektedir.

Gerçekten de yarışma boyunca hiçbir seyirci gösterilmemektedir. Bütün seyirciler sıradan insanlar olarak karanlık bir ortama mahkûm edilmektedir. Bunun yanı sıra jüri üyeleri ise, "star" oldukları için, kendilerine odaklı cafcaflı ışıkların altında, yine kendilerine ait kırmızı ve oldukça fazla dikkat çekici koltuklarında oturmaktadırlar.

Yarışmacılar, sahneye çıkmadan önce ilk olarak diğer yarışmacıların, ailelerinin ya da yakın arkadaşlarının bulunduğu kalabalık bir mekânda gösterilmektedir. Ailesiyle birlikte kısa bir röportaj verdikten sonra, tek başına belki de geleceğin "starı" olacağı

[130] TDK'ya göre temaşa; Hoşlanarak bakma, seyretme, seyredilecek görüntü, seyredilmeye değer şey, anlamlarına gelmektedir. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*, (26 Eylül 2006), Erişim Tarihi: 25 Kasım 2014.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5474f518885a25.12320036

ışık patlamalı bir koridordan geçmektedir. Sahneye çıkmadan önce beklediği yer ise, starların sahneye çıkmadan önceki odalarına benzetilmiştir.



Jüri üyeleri sahneye arkası dönük bir şekilde yarışmacıları dinlemektedir. Beğendikleri seslere döndükleri zaman üstteki fotoğrafta görüldüğü gibi jüri üyesinden yarışmacıya çizgi şeklinde ışıklı bir yol çizilmektedir. Bu yol birkaç şekilde anlamlandırılabilmektedir. İlk olarak jürinin o yarışmacıyı kendi takımına davet ederek, ona "star olmanın yolu"nu göstereceği anlamı taşımaktadır. Yarışmacı takip ettiği ışıklı yol sayesinde seçtiği jüri üyesiyle birlikte star olma yolunda devam etme şansına sahip olacaktır. İkinci olarak yazının sonunda jüri üyesinin altında yazan "O Ses Sensin" yazısı ile yarışmacılara umut vaat edilmektedir. Kısacası, yarışmacı ve jüri üyesi arasındaki bu ışıklı yol, imgeleye verilen star aurasını sunmaktadır.

Stüdyo jüri ve sahne odaklı ışıklandırmalardan oluşmaktadır. Kapalı ve karanlık bir mekânda stüdyonun kırmızı renkli oluşu, başta seyircilerin ilgisini çekme amaçlı olmasının yanı sıra, yarışmacılar ve jüri üyeleri arasında ateşli bir rekabetin olacağı sinyalini vermektedir.

İlk tur olan "Kör Seçmeler" den sonra, "Düellolar" turunun başlamasıyla birlikte sahne, boks ringine dönüştürülmektedir. Kapalı bir dünyanın oluşturulması ve dekorun işlevleri Elsaesser'in de belirttiği gibi nesnelerin simgeleştirilmesiyle vurgulanmaktadır.

Ring yarışmacıların, istedikleri amaca ulaşmaları için dövüşmeleri gereken bir arenadır. Halk ve jüri üyelerinin önünde yarışan yarışmacılar, bütün hünerlerini bu ringde göstermek ve kazanmak için kıyasıya bir yarış içine girmektedir.



Yarışmacılar, performanslarını sergiledikten sonra, jüri üyesinin kararını beklerken, Alp Kırşan iki yarışmacının arasında kazanan yarışmacının kolunu kaldırmak üzere ring üzerindeki hakem görevinde yer almaktadır.

Aslında bu durum kültür endüstrisi temelli bir sonucu ortaya çıkarmaktadır. Stüdyo; ışıklandırma, sahne, jüri üyelerinin ve seyircilerin bulunduğu konum açısından tamamen kültür endüstrisi odaklı hazırlanmıştır. Ayrıca farklı ülkelerde yayınlanan bu yarışma programı, birebir aynı özellikler taşıyan stüdyolarda gerçekleştirilmektedir. Bu da kapitalist toplum yapısının ne kadar yaygınlaştığını ve bunu sonucunda da ülkeleri ve insanlarını ne denli tektipleştirdiğini göstermektedir.

2.3.3. Yapay Merak Öğesi

Yapay merak öğelerinin kullanılması, programlarda seyircinin ilgisini canlı tutmak için sıkça başvurulan bir yöntemdir. Hemen her program türünde yapay merak öğeleri kullanılmaktadır. Özellikle son yıllarda kanalların ve programların hızlı bir şekilde artmasıyla birlikte rekabet edilecek kanal ve program sayısında da bu doğrultuda artma görülmektedir.

Seyirciler kanal ve programların müşterileridir. Çünkü doğrudan para harcamıyor olsalar da, izledikleri her şeyi tüketmektedirler. Bu nedenle televizyon programları, seyircilerin ilgisini çekmek amacıyla birçok farklı yollara başvurmaktadır. Saatlerce süren programlarda izleyicilerin ilgisini çekmek için bu yollara başvuran programların başında yarışma programları gelmektedir. Çünkü yarışma programları, son dönemlerin en popüler program türlerinden biridir.

Melodram özelliklerinden biri olan seyircide yapay merak öğesi oluşturma çabaları "O Ses Türkiye" yarışmasında da oldukça kullanılan bir özelliktir.

Canlı yayın olmayan, daha önce çekilmiş ve kurgulanmış programlarda yapay merak öğeleri çok daha kolay bir şekilde kullanılabilmektedir. Yapay merak öğeleri, canlı yayınlara kadar olan süreçte, "O Ses Türkiye" de oldukça sık kullanılmaktadır. Reklamlarda ve yarışma aralarında gösterilen jürinin söylediği sözler, jestler ve mimikler, kesmelerle birlikte ve parça parça gösterilerek izleyicide programın tamamını izlemesi için önceden bir merak oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Bu durum, aslında hemen hemen kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sesi merak edilen yarışmacıların, sesinin ve konuşmasının yanı sıra görüntüsünün net olarak verilmemesi de seyircide merak oluşturmaya yönelik kullanılan bir tekniktir. Yarışmacının jüriyle konuşurken, merak öğesi oluşturacak sözlerin verilmesi ve bu durum karşısında hayret eden jüri üyelerin şaşkın ifadeleri de yine sıkça kullanılmaktadır. Üçüncü sezonun ilk bölümünde Rıdvan Çelenk adlı yarışmacının, kafa sesiyle birlikte hem erkek hem de kadın sesi çıkarması, yarışma yayınlanmadan önce yarışmacının net olmayan görüntüsüyle önce reklamlarda gösterilmiş, yarışmanın yayınlandığı saatlerde ise; yarışma aralarında aynı görüntüler verilerek, seyircilerin o sese ait kişiyi merak etmeleri sağlanmıştır.

Yarışma her ne kadar ses yarışması olsa da, jüri üyelerinin kendi aralarındaki yapay rekabet sonucu ortaya çıkan diyaloglar ve atışmalar da seyirciler arasında büyük bir merak oluşturmaktadır. Özellikle Hadise ve Murat Boz arasındaki atışmalar, seyircilerin yarışma programını izlemelerinde en önemli etkenlerden biri olarak gösterilebilir. İkinci bölümde Murat Boz, Hadise ile aynı yarışmacıya dönmüştür ve Murat Boz, yarışmacıyı kendi takımına alabilmek için oturduğu koltuktan kalkarak, koltuğun üstüne çıkmıştır. Bunun üzerine yarışmanın üçüncü bölümünde, Hadise ve Murat Boz farklı yarışmacıyı yine kendi takımlarına alabilmek için bir rekabet içine

girmişlerdir ve “Ben de çıkarım.” diyerek bu sefer Hadise kendi koltuğunun üzerine çıkmıştır. Bu durum Hadise’yle Murat Boz arasında ilginç diyaloglar yaşanmasına neden olmuştur. Hadise’nin bu davranışı sonucunda seyircide: “Acaba Murat Boz bu duruma nasıl cevap verecek?” şeklinde bir merak oluşturulmaya çalışılmaktadır. Yarışmanın hemen hemen her bölümünde bu tarz atışmalarla birlikte reality bir show haline dönüşen yarışma seyirciyi tamamen etkisi altına almayı amaçlamaktadır.

Yine Murat Boz ve Hadise’nin kendi aralarında ve yarışmacılara yönelik davranışları izleyiciler tarafından büyük bir merakla izlenmektedir. Murat Boz’un beğendiği kadın yarışmacılarla romantik bir şekilde dans etmesi, Hadise’nin bu durumdan şikâyet etmesi, arkada bulunan ve sadece sesleri duyulan seyircilerin verdiği tepkiler, yarışmanın daha çok bir sit-com havasında geçtiğini göstermektedir. Gerçek hayatta arkadaş olmalarına rağmen, programda zaman zaman sevgilermiş gibi birbirlerine karşı gösterdikleri aşırı tavırlar, izleyicide ilgi uyandırmak amacıyla yapılan kurgusal hareketlerdir.

Salt eğlence amaçlı bir amaçsızlığın sıkça görüldüğü bu yarışma programında insanlar, merak ettikleri ünlülerin gösterdikleri davranışların yanı sıra; onların giydikleri kıyafetleri, yaptıkları makyajları da merak ettikleri için bu yarışma programlarını büyük bir merakla takip etmektedirler. Bir bölümde birden fazla kıyafet ve farklı tarzlarda karşımıza çıkan jüri üyeleri, onlara özenen seyirciler tarafından: “Acaba bu hafta nasıl giyinmiş?” ya da “Saçı ve makyajını nasıl?” merakıyla takip edilebilmektedir. Bu durum elbette ki popüler kültürün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Özendikleri starlar gibi asla olamayacak olan bireyler, starların üzerlerinde sundukları kıyafetleri ya da kullandıkları markaları takip ederek, bir nebze de olsa kendilerini tatmin etme olanağına kavuşmaktadırlar. Amaç seyircileri daha fazla tüketime yöneltmek olduğu için jüri üyeleri, şık; ancak abartılı olmayacak ve gündelik hayatta da giyilebilecek ve özellikle de seyircilerin de ulaşabileceği nitelikte kıyafetleri tercih etmektedirler. Bu durumu aslında büyük çoğunlukla kendilerine sponsor olan markalar oluşturmaktadır. Jüri üyelerinin giydikleri kıyafetler kendilerine ait olmamakla birlikte, kendilerine para veren sponsorların vitrini olarak moda olarak tabir edilen ürünleri seyircilere sunmaktadırlar.

2.3.4. Umut Aşılama

Melodramın temelinde seyirciye, "umut aşılama" amacı vardır. Çünkü melodramın karakteri ne kadar büyük acılar yaşarsa yaşasın, sabrederek bütün bu sıkıntılara katlandığı sürece, mutlu sona ulaşacağı inancı seyircilere melodram film türleriyle birlikte oldukça etkili bir şekilde dayatılmaktadır.

Bunun sonucunda kültür endüstrisinin, kitleleri egemen yapıya göre yönetme arzusu sebebiyle umut aşılama, kapitalist egemen yapı tarafından da etkili bir şekilde kullanılan bir olgu olma özelliği taşımaktadır. Aslında hiçbir şeyin değişmediği ve değişmeyeceği kapitalist yapıda, sonu her zaman hayal kırıklığı olsa da, farklı zaman ve farklı şekillerde kitlelere umut vaat edici girişimlerde bulunulmaktadır. Bunun esas sebebi elbette ki kitleleri nehrin üstündeki kabarcıklar gibi zararsız bir hale dönüştürmektir.

Kapitalist yapı umut aşılama sürecini, dönemsel olarak farklı şekillerde ve farklı metotlarla ortaya çıkarmaktadır. Hiçbir bilgi ve birikim gerektirmeyen, çabaya gereksinim duyulmayan yarışma programları özellikle son yıllarda kapitalist yapının bu ihtiyacına hizmet etmektedir.

Umut aşılama öyle bir şekilde gerçekleştirilmektedir ki yarışmada yalnızca bir kazananın olacağı halde, binlerce insan ünlü ve zengin olma umuduyla yarışmaya katılmaktadır. Ayrıca bu durum yalnızca yurt içinden değil; Fransa, Almanya, Rusya, Belçika ve Hollanda gibi yurt dışından katılan Türk ve yabancı uyruklu yarışmacıların katılımıyla çok daha fazla talep edilen bir yarışma olmasını sağlayarak, daha çok izlenilen ve daha çok sermaye elde edilen bir yapıya dönüşmesini sağlamaktadır. Yurtdışından aldığı yarışma formatlarını Türk kanallarına uyarlayan Acun Ilıcalı, birkaç yıl içerisinde elde ettiği sermayeyle birlikte bir kanal satın almış olması bu duruma verilebilecek en uygun örneklerdendir.

Yarışmada umut aşılama oldukça irrasyonel bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Yarışmanın show amaçlı bir program olduğu düşünülürse, çoğu zaman aslında tekrar katılsa bile seçmeyecekleri aşikâr olan yarışmacıları yarışmaya tekrar davet etmeleri, yarışmanın tamamen irrasyonel bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Örneğin yarışmanın on dördüncü bölümünde, ikinci sezon seçilmeyip, üçüncü sezona tekrar davet edilen Derya, bu umutla Fransa'dan gelerek tekrar yarışmaya katılmıştır; fakat

yine jüri üyeleri tarafından yarışmaya seçilmemiştir. Şarkı bitip, jüriler dönünce Murat Boz kızı görüp tanımış ve verdiği sözü hatırlayarak dönmediğine pişman olmuştur. Sonrasında ise Murat Boz, Acun Ilıcalı'ya dönerek: "Yaktın bizi Acun!" diyerek durumun aslında ne kadar gerçeklikten uzak bir umut verildiğini gözler önüne sermektedir. Bunun üzerine, kızı tekrar gelecek sezon beklediklerini söyleseler de, büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Derya, artık yarışmaya gelmeyeceğini söylemiştir.

Bunun yanı sıra yarışmaya katılan her yarışmacıya, buraya önceki elemeyi geçerek geldiğiniz için, aslında kötü söylemediniz gibi telkinler verilmeye çalışılsa da sonuç olarak yarışmacıları seçmemektedirler. Genç nüfusun fazla olduğu ülkemizde, çok genç denilebilecek yarışmacılara ise geleceğin potansiyel yarışmacıları ya da seyircileri olacakları için daha hassas bir şekilde davranılmaktadır. Örneğin on dokuzuncu bölümde, on altı yaşında olan Aybike isimli bir yarışmanın seçilmemesi üzerine Acun Ilıcalı: "Kimler iz bırakamadan elendi. Tekrar katılırsın." şeklinde otoritesini de kullanarak, yarışmacıya umut aşılamıştır.

Umut aşılama, yarışmacılar farklı olsa da aslında yarışmaya katılan çoğu yarışmacıya sürekli aynı şekilde, jüri tarafından kalıp haline getirilmiş tekrar sözcüklerle gerçekleşmektedir. Seslerine dönmedikleri yaşı küçük yarışmacılara: "Sesin kötü değil; ancak tam oturmamış. Bu nedenle tekrar kesinlikle gelmelisin!" ya da yaşı daha olgun yarışmacılara; "Sesiniz kesinlikle kötü değil. Zaten buraya gelmeden önce de bir elemeden geçtiğiniz için, sesinize diyecek bir şeyimiz yok. Bu sefer olmadı; ama bu önümüzdeki sezon için olmayacağı anlamına gelmiyor kesinlikle.", "Buraya asla kötü sesler gelmiyor, yalnızca bu seferlik şarkıyı hissedemedim, önümüzdeki sezon tekrar katılmanızı tavsiye ederiz." Gibi telkinlerle birlikte; aslında tekrar katılsa da büyük ihtimalle seçmeyecekleri yarışmacılara umut vermektedirler. Buradaki en büyük amaç, yarışmacıları, yarışmacı yakınlarını, seyircileri bu umut aşılama yöntemiyle televizyona olan bağlılıklarını koparmamaya çalışmaktır.

Görüldüğü gibi kapitalist yapıların temelinde verilen umutların gerçekleşmemesi vardır. Melodramla desteklenen bu durum, umut aşılamanın oldukça etkili bir şekilde kullanılması sayesinde, yine de kitlelerin bu tarz yarışmalara taleplerini azaltmamaktadır; aksine daha da arttırmaktadır. Bu durum kitlelerin yaşadıkları sosyo-ekonomik yapıya ne denli bağımlı olduklarını göstermektedir.

2.3.5. Sıradan İnsanların Sınıf Atlama Konusunda Temsili

Yarışma programları özü itibariyle, televizyon sektörünün büyük bir endüstri haline dönüşmesiyle birlikte, program yapımcılarının yeni arayışlar içine girmeleri sonucu ortaya çıkmıştır. Seyircilerin diğer bir ifadeyle kitlelerin televizyon karşısında iyi vakit geçirmeleri amacıyla kurgulanmış bir eğlence türü olan yarışma programları, aynı zamanda son yıllarda binlerce hatta milyonlarca insana sınıf atlama imkânı tanımaktadır.

Melodram türünün karakterlerinde sınıf atlama öyküsü oldukça fazla işlenmektedir. Fakir ve hakir görülen bir kadın, kendini sahiplenecek zengin ve cömert bir erkekle evlenerek sınıf atlama imkânına sahip olabilmektedir. Bu durum melodramın temel özelliklerinden biridir. İnsanlar kendi başlarına sınıf atlayamamaktadır; ancak başka bir vasıtayla birlikte sınıf atlama imkânına kavuşabilmektedir.

Kültür Endüstrisi de ortaya çıktığı andan itibaren, egemen yapının kitleleri yönetebilmesi için her dönem farklı şekillerde; ama her zaman aynı amaca yönelik, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte kitlelere umut vaat edici girişimlerde bulunmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri de yarışma programlarıdır.

2.3.5.1. Jüri Üyeleri

Jüri üyeleri yarışmanın başından itibaren star muamelesi görmektedir. Her ne kadar ekonomik- politik olarak nereden geldikleri açıkça belirtilmese de, zaman zaman kendi sınıf atlama öykülerini paylaşarak, yarışmacılara ve seyircilere çeşitli telkinler vermektedirler.

Jüri üyelerinden yalnızca Murat Boz müzik eğitimi almıştır. Hadise ve Ebru Gündeş ise, maddi sebeplerden dolayı erken yaşta çalışma hayatına atılarak bugünlere geldiklerini belirtmişlerdir. Gökhan Özoğuz da müzik eğitimini, uyum sağlayamadığı gerekçesiyle yarım bıraktığını belirtmiştir. Ayrıca, jüri üyesi olmamasına rağmen, programın sunucusu, yapımcısı, hatta yarışmanın yapıldığı kanalın sahibi olan Acun Ilıcalı, çeşitli programlarda anlattığı hayat hikâyesiyle, sıradan bir insan olarak nasıl sınıf atladığını kitlelere anlatmaktadır.

İstedikleri yarışmacıları kendi takımlarına almak isteyen jüri üyeleri, yarışmacılar ve kendi aralarında buldukları ortak noktaları dile getirmektedirler. Örneğin; konservatuar okumuş olan kimselere Murat Boz: "Kaderimiz bir." diyerek, kendisinin de okullu olduğunu ve bu şekilde sınıf atladığı mesajını veriyor. Aynı şekilde Ebru Gündeş de, "Kalbinin sesini dinle. Alaylı arkadaşlar hepimiz burada oturuyoruz. İbrahim Tatlıses de alaylı." örneğini vererek, yarışmacıları kendi sınıf atlama öyküleriyle birlikte etkilemeye çalışmaktadır.

Bu durumu daha net ve somut bir örnekle açıklayacak olursak; yarışmanın "Düeollar" olarak adlandırıldığı yirmi birinci bölümünde Hadise'nin kendi sınıf atlama öyküsünü anlattığı kısmı gösterebiliriz. Bu bölümde Hadise yarışmanın formatı gereği üç yarışmacısından yalnızca bir tanesini seçip, diğer iki yarışmacıyı elemek zorundadır.

Yarışmacılar şarkılarını söyleyip, sıra Hadise'nin hangi yarışmacıyla devam edeceğine geldiğinde, Acun, Hadise'ye: "- Şimdi Hadise, hangi gençlerin rüyalarını bitireceksin?" diye sormaktadır. Hadise: "-Benim de zamanında rüyalarımı bitirdiler Acun; ama bak şu an programında bu koltuktayım!" diyerek cevap vermiştir. Bunun üzerine yalnızca ses efekti olarak kullanılan stüdyodaki seyirciler, Hadise'yi alkışlamaktadır. Hadise de bu durumdan cesaret alarak konuşmasına şu şekilde devam etmektedir.

Hadise:

- "Ben de on altı yaşındaydım yarışmaya katıldığımda. O yüzden içinizdeki heyecanı hissedebiliyorum, görebiliyorum yani. Çok güzel bir his. Elenmek nedir, çok iyi bilirim. Ben de elendim. Ama insan sonrasında çok güçlü olabiliyormuş, onu da öğrendim. Kendime inandım ve yoluma devam ettim. Bu yüzden elenen iki kişi ne olur üzülmesin. Bunu hep söylüyorum: Kendinize inanıyorsanız, ne olur hiç vaz geçmeyin rüyanızdan."

Görüldüğü gibi yarışmanın uzman starları melodram öğesi olan sınıf atlama konusunda, sıradan insanlara ve yarışmacılara örnek gösterilecek sınıf atlama öyküleri anlatmaktadır. Aslında jürinin söylediği her söz, gösterdiği her davranış, kılık kıyafetleri, kitleler tarafından yakından takip edilmektedir. Örneğin, kültür endüstrisine göre üst sınıf sayılabilecek olan Gökhan Özoğuz'un daha ilk bölümde, yarışmacının sesine nasıl döndüğünü anlatmak için, "butona asıldım" tabiriyle yarışmada halk ağızını

kullanması, yıllar önceki ses yarışmalarına nazaran şimdiki jüri üyelerinin daha doğal sayılabilecek makyajla, abartılı elbiseler yerine daha sade kıyafetleri tercih etmesi, star kavramına ve sınıf atlama imkanına daha kolay ulaşılabileceği umudunu empoze etme amacı taşımaktadır. Ancak burada açık bir şekilde belirtilmesi gereken şey şudur: Star kavramı ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren dönüşümler yaşamıştır. Star kavramı kapitalist odaklı ve popüler kültür aracılığıyla kitlelere ulaştırılan bir kavramdır. Popüler kültür daha çok tüketime yönelik bir yapı oluşturmaktadır. Bu nedenle star kavramı, değişen yıllar içerisinde ulaşılmaz bir niteliğe sahipken, günümüz şartlarıyla birlikte sınıf atlamanın olanaklılığı ile ulaşılabilir bir durummuş gibi ifade edilmektedir. Bu da yarışma programlarındaki jüri üyelerinin, sıradan insanlardan oluştuğu gerçeğinden yola çıkılarak kitlelere gösterilmektedir.

2.3.5.2 Yarışmacılar

Yarışmacılar birçok farklı nedenle yarışmaya katılmış olabilmektedirler. Ancak genel olarak ünlü olma, zengin olma amacıyla yarışmaya katılmaktadırlar. Bu durumların tümünü kapsayan kavram "sınıf atlama" kavramıdır.

Yarışma programları, bulundukları sosyo-ekonomik konumundan memnun olmayan insanlara, popüler kültürle birlikte özendirilen hayat şartlarına sahip olma imkânları sunuyor gibi görünmektedir. Bu da bilgi ve beceri gerektirmeyen yarışma programlarına, toplumun her kesiminden binlerce insanın katılmasını sağlamaktadır.

Yarışmaya katılan bütün yarışmacılar, jüri karşısında performanslarını sergilemeden önce, yarışmanın formatı gereği kendilerini ifade etmek için kısa bir röportaj vermektedirler. Verdikleri röportajların çoğunda, yarışmacıların genellikle aynı cümleler kullanmaları, her ne kadar sıradan insan olmaktan kurtulmak isteseler de aslında kamusal alanda standartlaşan bireyler topluluğu olarak karşımıza çıktıklarını gözler önüne sermektedir. Hemen hemen bütün yarışmacıların kullandığı bu cümleler aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir:

Tablo 2.3. Yarışmacıların Yarışmaya Katılma Nedenlerini Belirttikleri Cümleler

Kendimi göstermek istiyorum.	Kendimi kanıtlamak istiyorum.
Müzik hayatımda hep vardı.	Müzikle kendimi çok iyi ifade ettiğimi düşünüyorum.
Küçüklüğümden beri oyuncaklarım hep müzik aletleri oldu. Elimde hep mikrofon vardı.	Büyük hayallerim var. Bu yarışma büyük hayallere ulaşmamda sebep olacak.
Sesimi Türkiye'ye ve dünyaya duyurmak istiyorum.	İş hayatımın yanında müzik hep oldu.
Sahnelerde olmak istiyorum.	Milyonlarca insana konser vermek istiyorum.
İleride en büyük hayalim güzel bir şarkıcı olmak.	Bu dünyada sadece şarkı söylemek içimi rahatlatıyor.
Müzik tek sığınağım.	Müzik küçüklüğümden beri aşk.
Sesime güveniyorum.	Tek kaldığım zamanlarda söylüyorum.
Müziksiz nefes alamam.	Müzik aileden gelme, sürekli müzikle iç içe olmak istiyorum.
Müzik eşittir aşk. Yani müziğe sevdalıyım.	Şarkı söylemeyi, müzik dinlemeyi ve enstrüman dinlemeyi çok seviyorum.
Müzik benim için bir tutku.	Müziği daha profesyonel yapmak adına geldim.
Bu yarışmayla büyük tecrübe kazanıp, kendimi geliştireceğim.	Küçüklükten beri en büyük hayalim.
Yarışma benim için çok farklı bir platform.	Kendimi bildim bileli şarkı söylüyorum.
Kendimi şarkı söyleyerek yansıtıyorum.	Kendimi bildim bileli müzikle hep iç içe oldum.
O Ses Türkiye'nin kalitesine inandığım için yarışmaya katıldım.	Burada bulundum hayalimi gerçekleştirdim.
Kalabalıkların önünde, usta isimlerin önünde ve değerlendirebilecekleri bir yerde şarkı söylemek istiyorum.	Bu yarışmayla hayatımda birçok şeyin değişeceğini düşünüyorum. Bir kişi bile dönse, belki bana bambaşka bir hayat yolu çizebilir. Bambaşka düşünceler kazandırabilir.

Tabloda görüldüğü gibi yarışmacıların birçoğu, müziğe olan ilgileri sebebiyle "O Ses Türkiye" ye katıldıklarını beyan etmişlerdir. Yarışmacıların hemen hemen hepsi ise, bu yarışmayı hayatlarının bir dönüm noktası olarak kabul etmektedir. Örneğin, bu yarışmayla birlikte profesyonel olarak müzik dünyasına girme düşüncesi yarışmacılar tarafından üstü kapalı bir şekilde ifade edilse de aslında "O Ses Türkiye" nin bir sınıf atlama yeri olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Televizyon yarışmasında şarkı söyleyerek profesyonel şarkıcı olunacağı düşüncesi, kültür endüstrisinin sanat konusunda toplumu nasıl bir dar görüşlülüğe sürüklediğini gözler önüne sermektedir. Yarışmacıların halkın içindeki sıradan insanlardan oluşması ise, toplumun genelinde, kitlesel olarak bu dar görüşlülüğün ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir.

Bazı yarışmacılar ise, niyetlerini belli ederek neden yarışmaya katıldıklarını açıkça belirtmişlerdir. Örneğin, on dördüncü bölümde; otuz iki yaşında, evli ve iki çocuk sahibi olan Sezgin Gezer, sokak müzisyenliği yaparak evine baktığını ve karısının da mendil sattığını belirterek, yarışmaya katılmasının bir tek nedeni olduğunu söylemiştir: "Çocuklarına iyi bir gelecek sağlamak."

Yarışmaya müzik eğitimi alan insanların yanı sıra, alaylı(eğitim almamış) ya da meslek olarak müzikle ilgilenmeyen farklı meslek gruplarından(öğretmen, öğrenci, yüksek mühendis, garson, vb.) da birçok kişi katılmıştır. Bu da göstermektedir ki sosyo-ekonomik olarak iyi durumda olan insanlar bile bulundukları durumdan hoşnut değildir.

Elsaesser, artık soylu insanlar yerine sıradan insanların gündeme getirildiğini belirtmektedir. Sıradan insanın sınıf atlamasını konu edinen melodram, sınıf çatışmasını işlemesine rağmen geleneksel ahlakı sorgulamamaktadır. Örneğin, üçüncü bölümde çok iddialı bir yarışmacı olduğunu söylediği halde daha ilk turda kendisine dönmeyen jüriden ısrarla son bir şans isteyen Ömer Kocabaş, tekrar şarkı söyleme isteği kabul edilmeyince, şansını daha da zorlayıp taliplerini beklediğini söylemesi bu durumu özetlemektedir. Israrlı yarışmacıya en sonunda annesi için İbrahim Tatlıses'ten "Yalan" şarkısını söylemesine izin verilmiş ve şarkı bitince yarışmacı adeta önemli bir sanatçıymış edasıyla sahneden ayrılmıştır.

Yarışma yalnızca yarışmacılar için değil, aynı zamanda yarışmacı yakınlarına da sınıf atlama imkânı tanımaktadır. Birçok yarışmacı eskisi gibi ailelerinden kaçarak değil, aksine ailelerinin desteğini alarak yarışmaya katılmaktadırlar. Aileler ya da yarışmacı yakınları, çocuklarının ya da yakınlarının sınıf atlama mücadelesini, pencere görünümlü bir ekrandan izlemektedir. Ailelerin çoğu yarışmaya katıldıkları yakınlarının bu yarışmayla geleceklerini değiştireceklerini inanmaktadırlar. Hatta yarışmacı elendiği zaman, yarışmacıdan çok daha fazla üzülen aileleri olmaktadır. Bu da toplum yapısının bize ne denli değiştiğini göstermektedir.

O Ses Türkiye, insanlara sınıf atlama konusunda formatı gereği de cesaret vermektedir. Jürinin, şarkı söyleyen yarışmacıları görmemesi, görsel olarak kendini yeterli görmeyen, yaşlı, kilolu, vb. insanlara da sınıf atlama imkânı tanımaktadır.

Yarışmaya yüzlerce hatta binlerce kişi başvurmaktadır ve bu yarışmacıların her biri ses ve şarkı yarışmasında başarılı olmaktan çok; melodramatik olarak ani baht

dönüşümleri, şans ya da tesadüfe dayalı olarak sınıf atlama mücadelesi vermektedirler. Yarışmacılara umut aşılanmasıyla birlikte de, insanların sınıf atlama konusunda da beklentileri pekiştirilmektedir.

2.3.6. İrrasyonel Seçim: Cinsiyetçi Yaklaşım, Formatın Dayatması, Hissi Kararlar Verilmesi ve Politik Olmayan Çözümlerin Sunulması

Yarışma programının daha ilk bölümünde Ebru Gündeş, bu zamana kadar kimseye yalvarmadığını bu nedenle jüri üyesi olarak takımına yarışmacıların gelmesi için yalvarmakta zorlanacağını belirmiştir. Murat Boz ve Hadise ise daha önceki ilk iki sezonda da yer aldıkları için bu konuda artık hiç zorlanmadıklarını ve Ebru Gündeş'in de bu duruma ilerleyen bölümde alışacağını belirtmişlerdir.

Peki, jüri üyelerinin iki dudağı arasında olan bu seçim ne kadar rasyonellik taşımaktadır? Jüri üyelerinin yaptıkları seçimlerin kriterlerini neler oluşturmaktadır? Yarışmaya katılan birçok yarışmacı, aslında tamamen show amaçlı kurgulanan bu yarışmayı hayatının dönüm noktası olarak kabul etmektedir. Ancak yarışma programı, yarışmacıların verdiği bu hayati değere karşılık aynı ölçüde yarışmacıları önemsemeyen bir yapıya sahiptir. Önemli olan programın sürekli izlenilmesini sağlamak ve kendi egemen ideolojilerini yeniden üreterek kitlelere dayatmacı bir yaklaşımla empoze etmektir.

Yarışmanın on sekizinci bölümünde Acun Ilıcalı ve jüri üyeleri arasında geçen bu diyalog, yarışmanın ne kadar irrasyonel bir şekilde gerçekleştiğini kanıtlar bir nitelik taşımaktadır. "Birebir" olarak adlandırılan bu turda Acun, yarışmacıların artık aynı şarkıları söylemek zorunda olmadıkları için, bu durumun bir avantaj olduğunu belirtmektedir. Bunun üzerine Hadise, yarışmacıların farklı şarkılar söylemesinin bir avantaj olmasının yanı sıra; Türkçe ve İngilizce söyleyen yarışmacılar arasında doğru seçim yapamayabileceğini itiraf etmektedir. Sonrasında ise yine Gökhan Özoğuz, bu gibi durumlarda Acun Ilıcalı ve formatın böyle gerektiğini belirterek, söz konusu seçimlerdeki kendi sorumluluğunu bu şekilde bertaraf edeceğini söylemiştir.

Jüri üyeleri, her şeyden önce, yarışma programının söz konusu ortamı irrasyonel olduğu için de çoğu zaman rasyonellikten uzak kararlar vermektedirler. Çünkü jüri üyeleri kapalı ve abartılı bir ortamın içinde, yalnızca yarışma programının çok daha

fazla izlenmesi doğrultusunda kararlar vermek zorundadırlar. Yarışmada, yarışmacıların seçilmesi hususunda rasyonel davranıldığını göstermek için jüri üyelerinin arkası dönük bir şekilde ve yalnızca duydukları sese göre seçim yapmaları sağlanmaktadır; ancak bu durum çoğu zaman jüri üyeleri tarafından memnun karşılanmamaktadır. Özellikle iyi bir fiziğe sahip olan kadın yarışmacılarda bu durum daha çok görülmektedir.

Görsel olarak iddialı yarışmacıların katılmasıyla birlikte, jüri üyeleri cinsiyetçi bir yaklaşımla yarışmacıları etkileyip, takımlarına almaya çalışmaktadırlar. Örneğin Hadise beğendiği çoğu kadın yarışmacıya, onu seçerlerse alışveriş, konser, vb. birçok vaatte bulunarak, yarışmacının buna bağlı olarak seçim yapma tercihini etkilemeye çalışmaktadır. Ayrıca takımına almak istediği erkek yarışmacıları kadınlığını kullanma girişiminde bulunarak ve eğlendirme amaçlı bir show programının da kaideleri gereğince etkilemeye çalışarak kendi takımına alma girişimlerinde bulunmaktadır. Daha ilk bölümde ilk yarışmacının sesine dönen Hadise: "O kadar güzel okudun ki birazdan ara vereceğiz ya, benim odama gel, bir daha oku bu şarkıyı." ya da yirmi yaşındaki yarışmacıya yaşını sorduktan sonra, ona neden yaşını sorduğunu sorduklarında; "Çünkü bende yalnızım ne zamandır." gibi verdiği cevaplar durumu örnekler niteliktedir.

Söz konusu bu durum Murat Boz tarafından da takımına almak istediği hemen hemen kadın yarışmacılar için de geçerlidir. Kadın yarışmacılara şarkılar söylemesi, bakışları, onlarla romantik danslar etmesi ve flört edici konuşmaları da yarışma programında çokça görülen durumlardandır. Murat Boz ve Gökhan Özoğuz, görsel olarak güzel olan kadın yarışmacıların sesine dönmedikleri zaman pişmanlıklarını belirterek, bu yarışmacılara mutlaka tekrar yarışmaya katılmalarını söylemektedirler. Gökhan Özoğuz'un, Melisa Yazman isimli yarışmacıya dönmemesi sonucunda yaşadığı pişmanlık sonrasında verdiği tepkiler haftalarca espri konusu olarak konuşulmuştur. " Ayy! Melisa çok şekersiniz. Abi, çok güzelmiş, süper, arkeoloji. Yaa, eee, şeyy.(burada dili tutuluyor) Çok pişmanım şu anda, ne yapacağız? Ben ne yaptım ya! Yap bir güzellik Acun be! Baştan alalım şunu, gözünü seveyim." Görüldüğü gibi dönülen kadın yarışmacılara daha çok Murat Boz cinsiyetçi yaklaşım sergilerken, dönülmeyen şarkıcılarda ise, özellikle erkek jüri üyelerinde büyük pişmanlıklar yaşanmaktadır.

Jüri üyeleri, ilk olarak hoşlarına giden ya da hissedebildikleri sese döndüklerini söyleyerek daha en baştan irrasyonel seçim yaptıklarını göstermektedirler. Bu işin

eğitimi almış bir yarışmacı, eğer o gün şarkıyı jüri üyelerine hissettiremezse seçilmeyecektir. Diğer bir irrasyonel seçim de jüri üyelerinin, diğer jüri üyelerine fark ettirmeden yarışmacıları etkilemeye yönelik yaptıkları hareketlerdir. Örneğin Gökhan Özoğuz, diğer jüri üyeleri konuşurken, gizlice "Ya beni ya da Ebru Gündeş'i seç!" şeklinde yaptığı hareketlerle yarışmacının vereceği kararı etkilemiştir. Bunun sonucunda yarışmacı: "İçindeki Ebru Gündeş sevgisinden dolayı Gökhan'ı seçiyorum." diyerek kararını vermiştir. Gökhan bu hareketlerini gören sunucu Acun Ilıcalı ise diğer, bu durumu diğer jüri üyelerine söyleyerek gayri resmi bir şekilde jüri üyelerini birbirine düşürmüştür; fakat jüri üyeleri arasındaki söz konusu rekabetin yapay olduğu düşünülürse, bu atışmaların eğlendirme amaçlı yapıldığı ortada olan belki de tek gerçekliktir.

İrrasyonel seçim yalnızca ilk turda istediği jüriyi seçme hakkı verilen yarışmacılar için de geçerlidir. "Kör Elemeler" olarak adlandırılan ilk turda yarışmacılar, seslerine dönen jüri üyelerinden birini seçmek zorunda bırakılmışlardır. Eğer yalnızca bir jüri üyesi sesine dönerse, o seçme hakkı da elinden alınarak direkt olarak kendisini seçen jüri üyesinin takımına girmektedir. Zaten yarışmacılar, yarışmanın diğer turlarında kesinlikle herhangi bir seçim hakkına sahip olamamaktadırlar. Ancak bu durum yarışmacıları rahatsız etmekten ziyade, yarışmaya katılma hakkı elde edebildikleri için bir memnuniyet olma durumu oluşturmaktadır.

Bu noktada hem yarışmacılar hem de jüri üyeleri sınırlı seçeneklere mecbur bırakılmaktadırlar. Yarışmacılar çoğunlukla, kendi tarzlarına yakın jüri üyelerini seçmekte ya da jüri üyeleri gibi yarışmacılar da o an "altıncı his" olarak içlerine doğduğunu söyledikleri jüri üyelerinden birini tercih etmektedirler.

Yarışmanın ilerleyen dönemlerinde ise, yarışmacı kontenjanları dolan jüri üyeleri, çok iyi sesler çıkmasına karşın bu yarışmacıları kendi takımlarına alamamaktadırlar.

Gökhan Özoğuz, neredeyse programın yarısına kadar bu durumu değiştirme amacıyla Acun Ilıcalı'ya ısrar etse de, formatın dışına çıkılamayacağı belirtilerek, sınırlı seçeneklerle birlikte sınırlı bir seçim dayatması söz konusu olmuştur.

Yarışmada genel olarak aniden ortaya çıkan problemlerde politik olmayan çözümler üreten Acun Ilıcalı, yarışmacılara zaman zaman müdahale ediyor gibi görünse de, aslında çoğu zaman yarışmanın seyrini kendi isteği ve reytingi doğrultusunda

etkilemektedir. Örneğin yarışmanın yirmi sekizinci bölümünde ilk canlı yayınlara başlanmıştır. "Canlı Yayınlar" olarak adlandırılan bu turda, Mehter Takımı'yla eşliğinde şarkı söyleyen Abdullah Civliz, Hadise'nin takımındaki Emrah Uçar'ı geçince Hadise ağlamıştır. Bunun üzerine Abdullah, elemeyi geçtiği ve kazandığı halde tekrar yarışabileceğini söylemiştir. Gökhan Özoğuz'un da bu durumdan rahatsızlık duyması sonucunda, o an canlı yayında politik olmayan bir çözüm üretilerek, yarışmacılar ertesi hafta tekrar yarıştırılmıştır Abdullah Civliz'in bu davranışı, onu finale kadar çıkaracak şekilde halk tarafından ödüllendirildi. Görüldüğü gibi her ne kadar format gereği dayatmalarıyla birçok kez irrasyonel seçim yapılabilirken, reyting için söz konusu bu format esnetilebilmektedir. Görüldüğü gibi ortaya çıkan olaylar irrasyonel olarak çözülseler bile, rasyonel bir biçimde sunulmaya çalışılmakta ve insanların geleceklerini etkileyecekleri bu durum bir show haline dönüştürülmektedir.

Elemelerin olduğu bölümlerde irrasyonel seçimlerin çok daha fazla görüldüğü söylenebilmektedir. Çünkü jüri üyeleri çoğu zaman eledikleri yarışmacıları neden elediklerini açıklamada zorlanmaktadırlar. Birilerinin elenmesi gerektiğine dair bir düşünenin sonucunda görülen bütün irrasyonel tutum ve davranışlar, yarışmanın formatının bu olduğu gerekçesiyle meşrulaştırılmaktadır.

2.3.7. Güçlü Duygusallığa Düşkünlük

Melodramın en temel özelliği acıklı, duygusal olaylar etrafında dönen hikâyelerin seyircide bıraktığı izlerdir. Söz konusu yarışma programı her ne kadar bir eğlence programı olduğu vurgusunu taşıyor olsa da, özellikle duygusal bir millet olarak kabul edilişimiz, bizi ağlatan olaylara ne kadar düşkün olduğumuz gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Yarışmacılar, sahneye çıkıp performanslarını göstermeden önce, hayatları hakkında anekdotlar vermektedirler. Bu anekdotların çoğu yarışmacıların yaşamış oldukları travmatik olaylardan, sağlık sorunlarından ya da maddi imkânsızlıklardan oluşmaktadır. Bu duruma genel olarak kısa bir göz atacak olursak;

Tablo 2.4. Yarışmacıların Sahneye Çıkmadan Önce Verdikleri Röportajların Birkaçı

Annem 7-8 yıldır marangozluk yapıyor.	Babamı küçük yaşta kaybettim.
Yanlış iğneden dolayı üç yaşında felç oldum.	Babam trafik kazasında felç oldu. Babamın başaramadığını ben başarmak istiyorum, sunmak istiyorum.
Bu şarkıyı annem için söyledim.	Babamı on iki yıl önce kaybettim.
Askerde aldığım ilaç nedeniyle aşırı kilo aldım ve tedavim devam ediyor.	İki abim de şehit oldu. Kızlarımın ve abilerimin şansına katılıyorum.
Babamı on iki yaşında kaybettim. Babam bana huzur veren şeyleri yapmamı isterdi.	Bu yarışma benim için büyük bir eğitim, çünkü konservatuara gidemedim. Babamı küçük yaşta kaybettiğim için, küçük kızın yapamadığı işleri yapmak zorunda kalıyordum. Annem ben küçükken pazarda çalışıyordu. Rahmetli babamın uğuruna inanıyorum.
Bu yarışma yirmi yıllık hayatımın patlaması.	Çok zor yıllar geçirdik. Çalışmak zorunda olduğum için eğitimime devam edemedim.

Yarışmacıların çoğu zaman gözyaşları içinde anlattığı hayat hikâyeleri, televizyon karşısındaki seyircileri de etkileyerek tesiri altına almaktadır. Zaten her ne kadar yarışmacıların tanınması amacıyla yapılıyor gibi görülse de, aslında duygulara hitap edenin ve acıklı olanın her zaman sattığı düşüncesiyle bu röportajların yapıldığı oldukça açıktır. Bazı yarışan yarışmacıların, röportaj vermeden direkt olarak sahnede gösterilmesi, bu yarışmacıların hayatlarına dair izleyicileri etkileyecekleri bir hikâyeye sahip olmadıklarını göstermektedir.

Yarışmadaki güçlü duygusal düşkünlüğe daha net örnekler verecek olursak, üçüncü bölümde sağ bacağını kaybetmiş olan Çiğdem Bezci'yi gösterebiliriz. Çiğdem Bezci, sahneye çıkıp şarkısını söylemeden önce, VTR'sinde çocuğunu parkta kaykaydan kaydırırken ve çocuğuyla parkta yürür halde gösterilirken, dış ses olarak yaşadığı trajik trafik kazasını anlatmaktadır. Eşiyle nişanlıyken trafik kazası geçirdiğini, sağ bacağını kaybettiğini, bir yıl boyunca yoğun bakımda kaldığını ve nişanlısının kendisine baktığını, hastaneden çıktıktan sonra evlendiklerini ve çocukları olduğunu gözyaşları içerisinde anlatmaktadır.

Çiğdem Bezci:

-“Trafik kazası geçirdim. Bacağımı kaybettim; ama sesimi kaybetmedim. O yüzden size şarkılarımı söylemek istedim.”

Çiğdem Bezci hayatını anlatırken, jüri üyeleri gözyaşlarına boğulmuştur. Bu dakikalarda ise; arka fondaki pencere şeklindeki ekranda, yarışmaya beraber geldiği eşi ve oğlu da gösterilmektedir. Bu durum güçlü duygusallık taşıması sebebiyle, basında da oldukça fazla yer almıştır.



Programın yapımcısı ve sunucusu olan Acun Ilıcalı, jüri üyeleri bilmese de kendisi yarışan yarışmacıların hayatları hakkında bilgilere sahip olmaktadır ve buna göre yarışmanın akışını istediği amaç doğrultusunda değiştirebilmektedir. Buna verilebilecek en net örnek dördüncü bölümde yarışmaya katılan Soner Kıp’tır. Henüz ergenlik yaşlarında olduğu için sesinin tiz çıkması nedeniyle, jüri üyeleri tarafından kadın yarışmacı sanılan Soner Kıp, Acun Ilcalı’nın araya girip, hayatıyla ilgili soru sormasıyla birlikte, stüdyoda duygusal anlar yaşanmasına sebep olmuştur. Acun Ilıcalı’nın, babasının gırtlak kanseri olduğunu belirtmesi üzerine yarışmacı, on kardeş olduklarını, okuyamadığını, eve baktığını duygusal bir anlatımla izleyicilerle paylaşmaktadır. Hadise de gözyaşları içinde, küçük yaşta aile bakmanın ne olduğu çok iyi bildiğini söyleyerek, yarışmacıya sarılmıştır. Sonrasında seçilen yarışmacı gözyaşları ve alkışlarla sahneden ayrılmıştır.



Bu yaştaki genç bir bireyin, reyting uğruna milyonların önünde bu şekilde gösterilmesi, ancak acımasız kapitalist yapının söz konusu olduğu toplumlarda görülebilmektedir. Buradaki acıklı- duygusal durum, seyircilere çeşitli alt okumalar gösterilmesi amacıyla yayınlanmakta ve bu şekilde egemen ideolojik yapı yeniden üretilmeye çalışılmaktadır. Soner Kıp'ın söz konusu mevcut durumu, aslında binlerce insanda görülen bir durumdur. Bu duruma sosyo-ekonomik olarak bir çözüm bulmaktansa, popüler yarışma programlarında bu şekilde gösterilerek, seyircilerde geçici duygusal boşalmalar sağlanması egemen yapıya çok daha kolay gelmektedir. Çünkü ağlatılan insanlar mantıklı düşünmek yerine hissi olarak düşündürülerek, duygusal olarak daha kolay yönetilebilir hale getirilmektedir.

Büyük reytingler getiren duygusal düşkünlük yalnızca yarışmacıların hayatları tarafından sağlanmamaktadır. Sezon içindeki belki de en duygusal bölüm olarak kabul edilebilecek bölüm 24 Aralık 2013 tarihinde yaşanmıştır.

Ebru Gündeş'in yarışma döneminde eşi gözaltına alınmıştır. Bunun sonucunda, Acun Ilıcalı, duygusal bir konuşma yaparak, destek olduğunu belirttiği Ebru Gündeş'e söz hakkı vermiştir. Bu konuşmanın, daha önce kurgulandığı açıkça belli olmakta beraber, eğlence programı olduğu belirtilen yarışma programı bir anda abartılı bir şekilde duygusal bir arenaya dönüşmüştür ve Ebru Gündeş, çok mutsuz bir şekilde beklenen konuşmasına başlamıştır.

“Reza, benim çocuğumun babası ve benim de kocam. Biz çok severek evlendik. Ve evlenirken bir söz verdik: “İyi günde, kötü günde beraber olacağız.” diye. Evet, bir karanlıktan geçiyoruz. Bildiğim bir şey var ki, her gecenin bir sabahı var. Biliyorum ki bunun da bir sabahı var (Alkışlar ve tezahüratlar başlıyor). Hayatta her şey hiç kimse unutmasın ki insanoğlu için. Daha önce çok ciddi bir hastalık yaşadım ve onun sonrasında bir TV programında, yine bu kanalda yine televizyona çıktım. Üç ay sonrasında yine sahneye çıktım. Ben işimi çok severek yapıyorum. Şarkı söylemeyi çok seviyorum. Evlenmeden önce de işimi yapıyordum, evlendikten sonra da işimi yaptım, bugünden sonra da yine işimi yapacağım. Allah’ım inşallah bu kara günler çok çabuk geçer. Çünkü “çocuğumun incinmesini istemiyorum.”. İnşallah çabuk geçer. Bu gece bir tek arkadaşlarımdan ricam onlar benim yükümü hafifletecekler, (Acun’a dönerek) sen benim yükümü hafifleteceksin. Vücut olarak buradayım; ama duygu olarak asla burada değilim. Çünkü için kan ağlıyor.”

Acun Ilıcalı:

-“Biz bütün ekip olarak, bütün kalbimizle yanınızdayız.”

Ebru Gündeş, Acun Ilıcalı’ya:

-“Sen ne koca yürekli bir adammışsın be!



Görüldüğü gibi melodramatik unsurlar yalnızca yarışmacılar tarafından değil, jüri üyeleri tarafından da kitle iletişim araçlarıyla birlikte seyircilere gösterilmektedir. Ebru Gündeş’in açıklamalarını izleyerek, star/ uzman olarak kabul edilen jüri üyesiyle seyirciler arasında bir özdeşim kurulması amaçlanmaktadır. Ebru Gündeş’in yaptığı konuşmasında edebi sayılabilecek ve güçlü duygusal nitelikte cümleler kurması, konuşmasının aslında daha önce bir metin olarak hazırlanmış olduğunu göstermektedir.

Bu durumda, sıradan insanların başına gelebilecek bir olayın starların da başına gelebileceği, kitle iletişim aracı vasıtasıyla canlı olarak seyircilere öykü biçiminde aktarılarak, seyircilere yönelik bazı mesajlar verilmektedir. İnsanların sıradan ya da star olmasının fark etmediği ve aynı olaylarla karşılaşabileceği gerçeği sonucunda seyircilere, kitlelerin bu gibi durumlarda kaderlerine razı olarak, sonunda mutluluğa ulaşma ümidiyle sabretmeleri konusunda birtakım telkinler verilmektedir.

2.3.8. Pasifliğe Zorlanan Yarışmacılar ve Bireyin Yok Oluşu

Melodram, kapitalizm temelli kültür endüstrisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir film türüdür. Dolayısıyla kültür endüstrisinin bütün özelliklerini melodram türünde görebilmekteyiz.

Kitle iletişim araçlarıyla birlikte insanlar pasifleştirilmekte ve birey olmaktan çıkartılıp, birer kitle haline dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Adorno bu durumu *"paketlenmiş aydınlanma"* kavramıyla insanların standartlaştırılan yaşam düzeyine monte edilmesi olarak tanımlamaktadır. Başta filmler olmak üzere kitle iletişim araçlarıyla insanların kendilerini yaşamalarının son olanağının da örgütlenmiş bir kültür tarafından ele geçirildiğini belirtmektedir.[131] Günümüzde bu ele geçirilmişlik durum filmler yerine televizyon vasıtasıyla gerçekleşmektedir.

Kültür endüstrisinden geçen filmlerin insanlar tarafından hayatı filmin bir devamı olarak algılamalarına neden olması, günümüzde aynı algının televizyonla devam ettiğini göstermektedir. Çünkü seyircinin hızlı bir şekilde görsel olarak sunulan her şeyi tüketme arzusu yüzünden düşünme etkinliğinde bulunmamaları, seyircilerin kendiliğinden körleşmelerine neden olmaktadır.[132] Saatlerce izledikleri televizyon programlarıyla bireyler, önlerine ne sunulursa sunulsun, sunulanları koşulsuz kabul edip, kendilerine dayatılan her şeyi içselleştirmektedir. Bu durum seyircilerin duygu ve düşünce olarak pasifleştirilmesine neden olmaktadır.

O Ses Türkiye yarışmasındaki pasifleştirme ve bireyleri kitleselleştirme durumu çok şekillerde ortaya çıkmaktadır. Ancak öncelikle belirtilmesi gereken, yarışmacıların öncelikle duygusal olarak pasifleştirilmekte olduğudur.

---

[131] Hıdıroğlu, 454.
[132] Hıdıroğlu, 454.

İlk olarak jüri tarafından ikna edilmek yoluyla yarışma hakkı kazanan yarışmacılar, sonrasında söz konusu elemeler zamanı geldiğinde kolayca yarışmadan elenebilmektedir. Eğer ilk turda birden fazla jüri bir yarışmacıya dönmüş ise, yarışmacı istediği jüriyi seçme hakkına sahiptir. Onun dışında yarışmacıların kaderi tamamen kendileri dışında gelişmektedir. Bütün bu olanlarda bütün söz hakkı, halk oylamalarına geçilene kadar jüriye aittir. Sonrasında ise yarışmacılar halk jürisi tarafından seçiliyor gibi görünse de aslında kitleselleşmiş olan halk, jürinin dayatmış olduğu fikirler doğrultusunda oyunu kullanmaktadır.

Yarışmacılar melodramın özelliklerinde görüldüğü gibi pasifleştirilmiş insanlar topluluğundan oluşmaktadır. Örneğin bir yarışmacı şarkı söyledikten sonra, jüri ya da stüdyodaki seyirciler, yarışmacının tekrar şarkı söylemesini isterse, Acun Ilıcalı'nın izin vermesi koşuluyla yarışmacıya tekrar şarkı söylettirilmektedir. Ayrıca jüri üyeleri de belli bir zamandan sonra artık yarışmacıları bir nesne gibi değerlendirmeye başlamaktadırlar. Örneğin, yirminci bölümde Gökhan Özoğuz seçeceği yarışmacı konusunda kararsız kalınca, üçlü düellodaki yarışmacılar tekrar şarkı söylemek durumunda kalmışlardır.

Yarışmacıların pasifleştirilmesi, aslında kitlelere örnek teşkil edilecek biçimde verilmektedir. Yarışmacıların kendileri hakkında alınan kararlara karşı tepkisiz oluşu, seyircilerin, onlara kitle iletişim araçlarıyla verilen iletiler sonucu toplumda egemen yapıya karşı tepkisiz kalmasıyla aynı özellikleri taşımaktadır. Yarışmadaki bu dayatmalar kronojik ani dönüşümlere karşı da yarışmacıların sessiz kalmasına neden olmaktadır. Kronojik olarak ani dönüşümleri daha iyi ifade edebilmek adına, Acun Ilıcalı'ının on yedinci bölümde yapmış olduğu bu açıklamayı örnek olarak gösterebiliriz:

Acun Ilıcalı:

- "'Haftalarca bana gel.' dediğiniz yarışmacıları, şimdi burada hepimizin önünde eleyeceksiniz. Bana gel dediğiniz yarışmacıları, lütfen takımıma gel dediğiniz yarışmacıları, burada elemek zorunda kalacaksınız. Ama kurallar böyle, sizi biraz rahatlatayım."

Ebru Gündeş:

- "Ne kadar zor işmiş."

Acun- Gökhan

- "Dramın, eğlencenin, mutluluğun, belki gözyaşların olduğu bir bölüm bizi bekliyor."

"Transfer" olarak adlandırılan ve bu sezon yarışmaya dahil edilen yeni bir kuralla birlikte, jürinin elediği yarışmacıları, diğer jüri üyeleri eğer isterlerse kendi takımlarına tekrar alabilmektedirler. Bu da yarışmacıların sanki yer değiştiren bir eşya gibi görülmesine neden olmaktadır. Bu durum kapitalist toplumlarda da bu şekilde görülmektedir. Toplum içinde eğer egemen yapının lehine olacak ani bir kronojik değişim söz konusu olursa, kitleler bu duruma kolaylıkla adapte edilmektedirler.

Yarışmada haftalarca yarışan yarışmacı, elendikten sonra aniden yarışma dışına itilmekte ve bu durumda da yine elenen yarışmacıya pasif bir rol verilmektedir. Çünkü elenen yarışmacı elendiği andan itibaren ötekileştirilmektedir. Bu durum kültür endüstrisi ve kitle iletişim araçlarını reddeden bireylerin toplumdaki ötekileştirilmesine benzetilmektedir.

Örneğin, yine on yedinci bölümde, Hadise'nin elediği ve diğer jüri üyelerinin de seçmediği yarışmacının ardından Acun Ilıcalı:

- "Evet, Petek O Ses Türkiye maceran bitti!" diyerek yarışmacıyı elendiği andan itibaren yarışmadan dışlamaktadır.

Görüldüğü gibi kapitalist sistem kitle iletişim araçlarıyla birlikte, kitlesel olarak ele aldığı toplumun bireylerini pasifleştirmeyi amaç edinen bir sistemden oluşmaktadır. Jüri üyelerinin yalvararak kendi takımlarına aldıkları yarışmacılar, bir anda acımasız bir şekilde sistemin dışına itilmektedir; ancak toplum bu duruma tepki gösterebilecek bir yetkinliğe sahip olmaktan uzak olacak kadar edilginleştirilmiş bireylerden oluştuğu için, önlerine sunulan her şeyi sorgulamadan kabul etmektedirler.

2.3.9. Peripetie(Baht Dönüşü)

Melodram türü için baht dönüşümleri büyük önem taşımaktadır. Çünkü karakterler baht dönüşümleri ile birlikte hak ettikleri sona kavuşabilmektedirler. İyiler mutlu sona bahtlarının bir şekilde dönmesi sonucunda ulaşmaktadırlar.

Tragedyanın amacı ve hazlarına ait önemli maddelerinden biri olan baht dönüşü, Aristotales[133]'in de etkisiyle birlikte, yaşadığı dönemlerde tiyatro oyunlarında sıkça görülmektedir. Bu anlamıyla baht dönüşünü, var olan koşullarda beklenen olasılık ve zorunluluk kriterlerine aykırı olmamak kaydıyla gerçekleşmesi beklenen durumun tersinin gerçekleşmesidir ve bu da olasılığa ya da zorunluluğa göre olmaktadır.[134]

Yarışmada yalnızca bir kişinin bahtı dönecek ve o kişi şampiyon olacaktır. Ancak şampiyon olan yarışmacıların dışında, diğer yarışmacılarında baht dönüşünün söz konusu olma ihtimali bulunmaktadır. Yarışmada yalnızca bir şampiyon çıkacağı düşünürse, yarışmaya katılan ve çoğunluğu oluşturan diğer yarışmacıların şampiyon olamasalar da, kendilerini ve ses konusundaki yeteneklerini jüri üyelerine göstermeye çalışarak bahtlarının dönmesini amaçlamaktadırlar. Bu konuda en büyük etken jüri üyelerinin "Kör Seçmeler" turunda kendi takımlarına almak istedikleri yarışmacılara verilen vaatlerle desteklenmektedir. Örneğin, Ebru Gündeş'in: "Seni vokalime alacağım." vaadinde bulunması o yarışmacı için bir baht dönüşüdür ve yarışmada şampiyon olamasa da, hayatını bir şekilde kurtardığı düşüncesi söz konusu olmaktadır. Bu durum seyirciler tarafında gayet olumlu bir sonuç olarak görülse de, aslında mevcut durum yalnızca toplumsal sefaletin üstünü örtmeye yönelik yapılmış olan bir eylemdir. Bu vaatlerde özellikle Ebru Gündeş ön plana çıkmaktadır. Birçok yarışmacıya kendi imkânlarıyla eğitim vereceğini, vokaline alacağını söyleyerek yarışmacıları kendi takımına çekmeye çalışmaktadır.

Zaten en çok da bu nedenle yarışmacılar Ebru Gündeş'in takımında olmak istemektedirler. Ayrıca Acun Ilıcalı'nın da son yıllarda ekonomik olarak hızla yükselmesiyle birlikte; diğer yarışmalarındaki bazı yarışmacılara iş olanağı sağladığı ve yine ünlü olmaları konusunda onlara yardımcı olduğunun bilincinde olan yarışmacılar, başta jüri üyeleri olmak üzere, Acun Ilıcalı'ya karşı da oldukça lütufkâr davranmaktadır. Fakat ilerleyen süreçte, Acun Ilıcalı ve jüri üyelerinin bu vaatlerini yerine getirip getirmediği konusunda bilgiler verilmemektedir. Çünkü asıl amaç aslında, sefalet içinde yaşayan insanların bir şekilde çarkın içine sokulması çalışılarak, çarkı döndüren dişlilerden biri olmasını sağlamaktır.

---

[133] Felsefe başta olmak üzere; zooloji, mantık ve siyaset üzerine birçok eser vermiş Antik Yunan filozofu.
[134] Hilmi Atıl Ünal, "Poetika: Şiir Sanatı Üzerine", *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi,* Sayı: 12, 2007, 317-339.

Kapitalist sistem de, yemeden önce kurbanlarını çikolatayla besleyen cadı misali, baht dönüşü yaşayan birkaç insan örneğiyle birlikte, kitleleri çikolatayla besleyen cadı olarak kendi egemen ideolojisini bir kez daha pekiştirmektedir. Ancak bu durum, kitleler tarafından farkına vardırılması önlenerek yapılmaktadır.

2.3.10. Erdemlinin Ödüllendirilmesi

Erdemlinin ödüllendirilmesi, melodramın en sonuncu özelliği olarak, büyük acılar yaşamış ve ne olura olsun sabretmiş olan karakterlerin ulaştığı mutlu son olarak nitelendirilmektedir. Kötüler her zaman cezasını çekerken, iyiler de erdemli davrandıkları için hak ettikleri ödüle eninde sonunda kavuşmaktadırlar ve bu durum hiçbir zaman değişmemektedir.

Melodramın erdemli insanları ödüllendirmesi yalnızca filmlerdeki iyi roldeki karakterlerde değil; televizyonlarda özellikle insanları irrasyonel bir biçimde değerlendirme olanağına sahip yarışma programlarında da sıkça görülen bir durumdur. 23 Aralık 2013 yılında yayınlanan O Ses Türkiye yarışmasında Gökhan Özoğuz bu durumu: "Gördük ki, iddialı yarışmacılardan çok, mütevazı yarışmacılar kazandı." diyerek ifade etmiştir.

Yarışmanın şampiyonu Hasan Doğru olmuştur. Yarışmaya ilk katıldığı andan itibaren neredeyse hiç konuşmayan, mütevazı ve çekingen tavırlarıyla dikkat çeken Hasan Doğru, daha ilk eleme turunda sesiyle jüri üyelerini etkilemiş, bunun yanı sıra fiziksel görünüşü, giydiği smokini ve taktığı papyonuyla, diğer yarışmacılar kadar çok iddialı durmasa da, izleyiciler tarafından fark edilmiştir. Çünkü yarışma her ne kadar ses yarışması gibi görünse de aslında, yarıştıran şey yalnızca ses olmamaktadır. Şarkısını söyledikten sonra eğitimi ve hayatı hakkında bilgiler veren Hasan, Gökhan Özoğuz'un yorumuyla, hayat hikâyesinin çok iyi olduğu yönündedir.

Acun Ilıcalı, Hasan Doğru'nun lokantada garsonluk dâhil, birçok işte çalıştığını anlatmaktadır. Hasan Doğru, tiyatro sınavlarına iki kez girdiğini, kazanamayınca ise yeni açılan opera bölümüne girip, mezun olduktan sonra ailesinin yanında lokantada çalıştığını söylemektedir. Yarışmada geçen diyalog aynen bu şekildedir: Gökhan:

- "Hikâye çok iyi." Hadise:

- “Böyle bir ses var Türkiye’de; ama keşfedilmemiş. Ayıp!”

Bunun sonucunda Acun Ilıcalı, Hasan Doğru’ya iki tane daha şarkı söyletmiştir. Murat Boz, daha ilk defa karşılaştığı yarışmacı Hasan Doğru’ya:

> “Adam gibi adamsın!” diyerek, Hasan Doğru’yu daha tam olarak tanımadığı halde, yalnızca dış görünüşüne ve o anlık davranışlarına dayanak bu sözü söylemiştir. Burada erdemlinin kim olup olmadığı konusunda jüri üyelerinin kendi görüş ve düşünceleriyle birlikte kitleleri nasıl etkilediğini görebilmekteyiz.



Hasan Doğru, çekingen tavırlarıyla yalnızca jüri üyeleri ve izleyenler tarafından değil, diğer programcılar tarafından da oldukça dikkat çekmiştir ve Hasan Doğru O Ses Türkiye yarışması dışında, farklı programlara da katılmıştır. Böylelikle halk onu daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Yaşadığı yere gidip, ailesi ve arkadaşlarıyla röportajlar yapılmış, talk showlarda skeçlerde oynatılmıştır. Sonuç olarak yarışmayı melodram bağlamında açıklayacak olursak; utangaç tavırlarıyla dikkat çeken, hayatında sıkıntı çekmiş, masum görünüşlü, mahcup, edilgen, yarışma sonuna kadar çizgisini bozmadığı için de erdemli sayılan yarışmacı Hasan Doğru kazanmıştır. Bunun ödülü olarak da Hasan Doğru’ya; albüm ve son model bir araba verilmiştir.

Görüldüğü gibi aylarca süren yarışmada, binlerce yarışmacı arasından yalnızca bir kişi erdemli kabul edilerek mutlu sona ulaşmıştır. Üstelik bu mutluluk yarışmanın kazanılması dışında herhangi bir manevi haz vermeksizin, bazı maddi verilerle sağlanmaktadır. Bu da zaten kapitalist toplumların çarkını döndürmeye yönelik bir durumdur. Bir akşam boyunca seyirciyi saatlerce esir alan yarışma O Ses Türkiye, daha

fazla izlenilmek uğruna hazırlamış oldukları hikâyeleri, melodramın birçok özelliğini kullanarak seyircilere sunmuşlardır.

SONUÇ

Çalışmada melodram türünün, kitle iletişim araçlarıyla birlikte uğradığı dönüşüm ve iki yüzyıllık tarihçesine bağlı olarak, kültür endüstrisine nasıl hizmet ettiği incelenmiştir. Melodramın tarihsel süreci incelenirken, özellikle başta Avrupa olmak üzere ekonomik ve teknolojik olarak dünyanın da tarihi akışını değiştiren dönemler(Aydınlanma Dönemi ve sonrası), devrimler(Sanayi ve Fransız Devrimi) ve yine gelişen teknolojiyle birlikte, günümüzün en yaygın kitle iletişim aracı olan televizyonun kitleler üzerindeki etkileri, melodram türünün özellikleri kapsamında ele alınmaktadır. Bir film türü olarak artık yalnızca sinemada değil; televizyon programlarında da sıkça görülmeye başlayan melodram türünün, özellikle son yıllarda oldukça fazla izlenen popüler televizyon programlarına sızdığı görüşünden yola çıkılarak, son dönemlerde dünyada ve ülkemizde oldukça fazla izlenen yarışma programlarından biri olan "O Ses Türkiye" yarışması incelenmektedir. Güzel sesleri değerlendirme amaçlı yayınlandığı öngörülen bu yarışma programı, aslında melodram türünün özellikleriyle kurgulanarak, mevcut kapitalist yapıya hizmet etmektedir.

Toplumsal alandaki birçok kavram gibi melodram türü de tarihsel bir niteliğe sahiptir. Tür kavramı özü itibariyle doğaya ait bir kavramdır. Sosyal bilimlere aktarılmasıyla birlikte, bir film türü olarak ortaya çıkarak, zamanla popüler kültürle aynı anlama gelen bir kavram olmuştur.

Müzik ve hareket kelimelerinin birleşiminden oluşan melodram ise, asıl dönüşümünü aydınlanma dönemi sonrasında ortaya çıkan devrimlerin sonucunda, birçok alan gibi sinema alanının da egemen kapitalist yapının amaçlarına yönelik kullanılmaya başlanmasıyla birlikte yaşamıştır. Aydınlanma dönemi, dinsel yapının ve dogmatik düşüncelerin yerini aklın almasıyla birlikte ortaya çıkmış, ancak bu durum dinsel mitlerin yerini doldurabilecek bir arayışın içine girilmesine neden olmuştur.

Devrimler sonrasında insanların köyden kentlere göç etmesi, kentlerin hızlı bir şekilde nüfusunun artmasını sebep olmuş ve bu sebeple daha da büyüyen bu boşluk, gelişen teknolojiyle birlikte kitle iletişim araçları vasıtasıyla doldurulmaya çalışılmıştır. Bu durum kültür endüstrisi kavramını ortaya çıkarmıştır.

Kültür endüstrisi, sanatın her alanını işgal ederek, söz konusu sanat ürünlerini kitlesel bir meta haline dönüştürmüş, sanatın aurasını ve biricikliğini yok etmiştir.

Almanya'dan Amerika'ya göç etmek zorunda kalan Frankfurt Okulu üyelerinden oluşan bilim adamlarının birkaçının bu duruma canlı şahit olmaları sonucunda, eleştirel bir yaklaşımla birlikte kültür endüstrisinin sanatı nasıl etkilediği incelenmiştir. Sanat yapıtlarının artık yalnızca üst sınıfa ait olmaktan çıkartılarak, kitle iletişim araçlarıyla birlikte halka indirgenmesi sonucunda sıradanlaştırılması ve popüler bir nesne haline dönüştürülmesi, kapitalist yapının daha da güçlenmesine neden olmuştur. Bu durumun farkına varılmasıyla birlikte bilim adamları, o dönemin en etkili kitle iletişim aracı olan sinema üzerinde çalışmalar yaparak, kültür endüstrisinin kitle iletişim araçlarıyla birlikte kitleleri nasıl etkilediğini incelemiştir.

Kapitalist toplumsal yapının egemen olduğu Amerika'da, sinemanın bir endüstri haline dönüşmesi, kitlelerin ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte film türleri arayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu türler bir yandan popüler kültürle birlikte kitleleri tüketime yönlendirirken, diğer yandan egemen ideolojinin dayatmalarını da kitlelere sunarak, toplum içindeki bireyleri pasifleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu da aydınlanma dönemi sonrasında din ve mitolojinin oluşturduğu boşluğun kitle iletişim araçlarıyla birlikte doldurulmasını sağlamıştır. Aydınlanma dönemi öncesinde din ve mitoloji aracılığıyla korkutularak yönetilen kitleler, aydınlanma dönemi sonrasında kitle iletişim araçlarıyla birlikte istenilen amaca yönelik, kitleleri razı ediyormuş gibi gösterilerek yönetmeyi başarmışlardır. Bu razının sağlanmasında en etkili kitle iletişim aracı olan sinema ve film türleri büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu türler sayesinde seyirciler hayatı izledikleri filmin devamı gibi görerek, düşünce ve davranışlarını bu şekilde gerçekleştirmektedirler.

Melodram türü, yaşadığı dönemlere göre değişimler geçirerek her dönem popüler bir film türü olmuştur. Bunda melodram türünün sahip olduğu özellikler büyük önem taşımaktadır. Çünkü aslında hayatın gerçekliğinde bir melodram vardır. İnsanların günlük hayatlarında melodramın türünün özelliklerini görüyor olması, seyircilerin bu türü daha kolay içselleştirmesine neden olmuştur. Ayrıca gelişen teknolojiye ayak uydurabilen bir tür olarak melodram türü, televizyonun gündelik hayata girmesiyle birlikte, sinemada olduğu gibi televizyona da kolayca uyum sağlayabilmiştir.

Sinemanın kapitalist yapıya göre yaşadığı değişimler, teknolojinin gelişmesi ve kapitalist yapının güçlenmesiyle birlikte, küresel olarak kapitalizme çok daha büyük

yararlar sağlayacak olan televizyon sektörünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Televizyon kitlelere ulaşma konusunda sinemaya oranla çok daha üstün bir konuma sahiptir. Bu durum televizyon aracılığıyla, kapitalizmin özelliklerinin dünya çapında yayılmasına ve kitlelerin sömürülmesine büyük katkılar sağlamaktadır.

Sinemada ve televizyon, her ne kadar görsel ve işitsel olması dolayısıyla aynı özellikler taşıyor gibi görünse de, temelde birbirlerinden farklı yapılardan oluşmaktadırlar. Televizyon tamamen tüketime ve popüler kültüre yönelik bir kitle iletişim aracıdır ve hemen hemen her evde bulunması sebebiyle bu durum çok daha hızlı gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra televizyon egemen ideolojik yapının yeniden üretilerek halka dayatılmasında oldukça etkili bir şekilde kullanılmaktadır. İnsanlar her dönem, popüler hale getirilen televizyon programlarıyla birlikte toplum içindeki devamlılıklarını kültür endüstrisinin sunduğu dayatmalara bağlı olarak sağlamaktadır. Bu durum son yıllarda yüksek reytingler alan yarışma programlarıyla birlikte kitlelere empoze edilmektedir.

Televizyon programları, sinemalarda olduğu gibi büyülü ve fantastik bir dünya kurarak seyircileri etkisi altına almaya çalışmaktadır. Bunu yaparken, sinema için de büyük bir önem taşıyan melodram türünün özelliklerini de kullanmaktadır. Çünkü melodram türü kültür endüstrisi bağlamında, sahip olduğu özellikler dolayısıyla girdiği kabın şeklini kolayca alabilen bir türdür. Saatlerce süren yarışma programının izlenmesinde büyük bir katkıya sahip olan melodram türünün özellikleri sinema türü olarak televizyona kolayca adapte olmuştur.

Melodram türünün bu adaptasyonunu örneklendirebilecek bir televizyon yarışma programı olan "O Ses Türkiye", melodramın birçok özelliğini kullanmaktadır. Kapitalizm ve kültür endüstrisi sonucunda dünyanın birçok ülkesinde, milyonlarca insan tarafından izlenmekte olan bu yarışma programı, çeşitli alt metinlerle birlikte seyircilere sunulmaktadır.

Sunucu/ anlatıcının anlatmış olduğu bir öyküyü izleyen seyirciler, zihinlerini fazla yormadan ve izledikleri seyirleri sorgulamadan olduğu gibi hayatlarına monte etmektedirler. Yarışmacının sunucusu olarak Acun Ilıcalı da yarışma programının başından itibaren, seyircilere bir sınıf atlama öyküsü anlatarak, onları yarışmanın etkisi altına almaya çalışmaktadır.

O Ses Türkiye'nin öncelikle farklılıkları kaldırması dolayısıyla, kitleselliğin oluşması konusunda kapitalizme hizmet ettiği söylenebilmektedir. Stüdyodaki seyircilerin, sadece sesten ibaret olması ve yayın boyunca karanlık içerisinde bırakılması ya da en fazla kameranın hızlı hareketleriyle stüdyo atmosferinin gösterilmesi amacıyla kamerayla üstlerinden geçilmesiyle birlikte, toplum içindeki sıradan insanları temsil eden bir metafor olarak değerlendirilebilir. Starlar görkemli ve dikkat çekici bir renk olan kırmızı koltuklarına oturarak, sıradan insanlar arasından yalnızca bir kişinin sınıf atlayabileceği irrasyonel bir seçim yapmaktadırlar.

Seçme hakkına sahip olan jüri üyelerinin yarışma programındaki uzmanlık ölçütü, önceki sezonlarda jüri koltuğuna oturup oturmamalarına bağlı olarak değerlendirilmektedir. Daha önceki yıllarda televizyonlarda yayınlanan ses yarışmalarının aksine bu yarışmada, jürilerin yer yer halk ağzını kullanması, eski abartılı makyaj ve kıyafetler yerine daha sade bir tarzın tercih edilmesi, jürinin seyircilere hem yakın hem de uzak olduğunu göstermektedir. Bu görüntüsüyle yarışma programında, yarışmacıların çok daha kolay sınıf atlayabileceği konusunda umut aşılanmaktadır.

Jüri üyelerinin yarışmacılarla ortak kadere sahip olduklarını söylemeleri, yarışmacıların ve ekran başındaki seyircilerin aynı yollardan geçerek sınıf atlayabileceği mesajını almalarını sağlamaktadır. Yarışmacı yakınlarının sınıf atlama mücadelelerini pencere görünümlü bir ekrandan seyretmeleri de yine melodram türünün bir unsuru olarak kabul edilebilir. Yarışmacılar sahneye çıkmadan önce ve sahneye çıktıktan sonra tekrar ailelerinin yanına dönmektedirler. Bu durum kültür endüstrisinin vaat ettiğini asla gerçekleştirmeyeceği gerçeğini tekrar ispatlar nitelikte kendini göstermektedir.

Jüri üyelerinin döndükleri yarışmacıları takımlarına almak için atıştıkları zamanlarda seyirciler, starların sıradan insanlar için nasıl mücadele ettiğini görerek, kendi hayat mücadeleleriyle birlikte bir özdeşim kurmaktadırlar. Oysaki jüri üyeleri arasındaki bu atışmalar tamamen yapay bir rekabetten ibaret olmaktadır. Çünkü jüri üyeleri birçok kez, farklı yarışmacılara aynı ithamlarda bulunmaktadırlar. Bu durum Kracauer'ın da belirttiği gibi, sınırsız sayıdaki filmde bulunan sınırlı sayıdaki söylemlerden oluşan, gerçekçilikten uzak bir yapaylık sonucu ortaya çıkmaktadır. Zaten jüri üyelerinin çoğu zaman hissettikleri şarkılara döndüklerini söylemeleri ve aynı

şekilde yarışmacıların da altıncı hisleriyle o an verdikleri bir kararla jüri üyelerinden birini seçtiklerini belirtmesi, söz konusu seçimlerin de rasyonellikten uzak bir şekilde oluştuğunu göstermektedir.

Yarışma programlarında yarışmacıların ailelerine bağlılığını ve düşkünlüğünü gösteren görüntüler vermesi her ne kadar toplumsal onarıma katkıda bulunuyor gibi görünse de, jüri üyelerinin kendi aralarında ve yarışmacılarla birlikte aralarında kurdukları cinsiyetçi yaklaşım diyalogları, yarışmanın bir eğlence programı olduğu vurgusuyla meşrulaştırılmaya çalışılsa da büyük ölçüde toplumsal çözülmelere yol açtığı söylenebilmektedir.

Jüri üyeleri eğitim seviyelerine ve diğer niteliklerine bakılmaksızın, yarışma boyunca sürekli değer atfedilen bir konumda yer almaktadırlar. Ses ve yetenek olarak başarılı olmasına rağmen yarışmacı, seçildiği zaman inanılmazı başardığını belirterek, melodram türünün pasif karakter rolüne bürünmektedir. Formatın dayatmaları ve sınıf atlamanın ring biçimindeki sahnede söylenen bir şarkıya bağlı olması da yarışmacıları pasifleştiren diğer etmenlerdendir.

Melodram türünün diğer en önemli özelliklerinden biri de güçlü duygusallığa düşkünlüğün, yarışmada çokça kullanılmasıdır. Geçmişi acılarla dolu yarışmacıların hayat hikâyeleri asla es geçilmemektedir. Aksine Acun Ilıcalı aracılığıyla çok daha fazla ön plana çıkarılmaktadır. Acıklı bir hayat hikâyesine sahip olan kişiler yarışma süresince diğer yarışmacılara oranla daha fazla yer alma hakkına sahip olmaktadırlar. Bu yarışmacıların hayatları sunulurken ya da anlatılırken, yarışmada kullanılan fon müziği bile, duygusal formuna uygun olacak şekilde değişmektedir. Seyirciler izledikleri duygusal hikâyelerle birlikte merak ettikleri yarışmacıları modası geçene kadar takip etmektedirler.

Yarışma programın, merak öğelerini oldukça profesyonel bir biçimde kullanmaktadır. Parça parça ya da eksik gösterilen görüntülerle birlikte seyircilerin merak etmesi sağlanarak, program boyunca seyircilerin başka bir kanal ya da programları izlemesi engellenmeye çalışılmaktadır.

Yarışmada yalnızca bir kişi kazanacağı halde, binlerce insanın yarışmaya katılması ve seyirciler önünde yarışmacıların jüri üyeleri tarafından yarışma sonrasında

da destek alacağı vaatleri, toplumsal sefaletin üstünü örtmek için yapılan girişimlerdendir.

Eğitimli ya da iyi bir meslek grubuna mensup kişilerin de bu yarışmaya katılmaları bu durumun yarışmacılar için, yarışmanın eğlence programı olmasından çok daha fazla şeyler ifade ettiğini göstermektedir.

Fazla bir çaba ya da bilgiye gereksinin duyulmayan bu yarışma programında, bir şekilde var olup, sistemin pastasından bir parça alabilme umuduyla yarışmacılar, kendilerini ifade edebilmek için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Yarışmacılar, çocukken yaşadıkları travmaları, geçirdikleri kazaları, kullandıkları ilaçları, ailelerine bağlılıkları, vb. gibi durumların hepsini yarışmada seyircileri ve jüri üyelerini etkileyebilecekleri düşüncesiyle anlamaktadırlar.

Yarışmada kazanan kişi, melodram türünün özelliklerine sahip karakter olarak erdemli kabul edilen kişidir. Erdemli kişi, ne olursa olsun iyi olarak kalan, sabreden ve sonunda hak ettiği mutlu sona kavuşan kişidir. Yarışmada özellikle mütevazı, suskun ve pasif olan yarışmacı, yarışmanın sonunda birinci olmaktadır. Bunun asıl okuması ise, sistemin her zaman edilgin karakterleri içine alarak, çok nadir de olsa içlerinden belki birini ödüllendirmesidir. Bunun aksi durumunda ise kapitalist sistem, kendisine karşı çıkan bireyleri dışlayarak cezalandırmaktadır.

Görüldüğü gibi "O Ses Türkiye", bir ses yarışması olarak kabul edilse de, aslında seyircilere melodram türünde bir hikâye anlatmaktadır. Seyirciler, sinemada bir film izler gibi, televizyonda bu yarışma programını izlemektedir. Her ne kadar farkında olmasa da seyirciler, kendilerine dayatılan bu iletilerle birlikte, mevcut egemen ideolojilerin tekrar üretilmesine katkıda bulunmaktadırlar. Seyirciler bu programları izledikçe; kapitalist yapının daha çok sermaye elde etmesine, mevcut ideolojilerin daha çok pekiştirilmesine, birey olmaktan çıkıp kitlesel bir toplumsal yapıya dönüştürülmelerine konusunda kapitalizme yardımcı olmaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1995.

Adorno, Horkheimer, Thedor W., Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev.: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Agocuk, Pelin, *Türk Sineması'nda Melodram: 1960- 1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa 2012.

Akbulut, Hasan, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.

Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford University Pres., New York 2011.

Ataman, Füsun, *Tiyatro: Tiyatroda Melodram Türünün Gelişimi ve Özellikleri*, İstanbul (13 Ağustos, 2010), Erişim Tarihi: 6 Haziran 2014. https://www.facebook.com/note.php?note_id=424271218399&id=142996463851 e.t. 01.05.14www.facebook.com/Tiyatr0

Aydın, O. Şakı, "Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), İstanbul 2007.

Aydın, O. Şakı, "Canlandırma Sinemasında Tür Sorunu", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(17), 2010.

Batmaz, Veysel ve Aksoy, Asu, *Türkiye'de Televizyon ve Aile*, T.C. Başbakanlık ve Aile Araştırma Kurumu, Ankara 1995.

Baudrillard, Jean, *Tam Ekran, (1997),* (Çev. Bahadır Gülmez), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2000.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University, New Haven and London 1976.

Burton, Graeme, *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, (Çev.: Nefin Dinç), Alan Yayıncılık, İstanbul 2008.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatronun ABC'si,* Say Yayınlar: ABC Dizisi, İstanbul 2009.

Çepni, Özge, *Kamusal Alan, Televizyon ve Yeteneklerin Temsili: Yetenek Sizsiniz Türkiye Programı Eleştirisi,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2014.

Coşgun, Melek, "Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu", *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 2012.

David Llewelyn Wark Griffith (22 Ocak 1875 - 23 Temmuz 1948), Akademi ödülü sahibi ABD'li film yönetmeni. *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*, D.W. Griffith, (12 Haziran 2014), Erişim Tarihi: 25 Haziran 2014. http://tr.wikipedia.org/wiki/D.W._Griffith

Elsaesser, Thomas, *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Drama,* [Ses ve Şiddet Masalları: Aile Melodramı Üzerine Gözlemler], Monogrom, 1972.

Erdoğan, İrfan, "Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine", *Eğitim Dergisi*, Özel Sayı: Popüler Kültür ve Gençlik, 5(57), 2004.

FrmArtuklu, "Kaliteli Paylaşım Sitesi: Aydınlanma Çağı Hakkında Bilgi", (22 Aralık 2011), Erişim Tarihi: 6 Kasım 2014. http://www.frmartuklu.net/tarihi-bilgiler/261355-aydinlanma-cagi-hakkinda-bilgi.html

Gen, Elçin, e-skop: Sanat Tarihi Eleştiri, "Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler", (22 Mayıs 2013), Erişim Tarihi: 8 Kasım 2014. http://www.e-skop.com/skopdergi/kitlelerin-aldatilisi-olarak-yaratici-endustriler/1306

Güllüoğlu, Özlem, "Bir Kitle İletişimi Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme", *Global Media Journal Turkish Edition,* 2(4), 2012.

Hıdıroğlu, İrfan, "Bir Melodram Türü Örneği Olarak "Buruk Acı", Filminin İncelenmesi", *Düşünen Siyaset: Düşünce Dergisi* 2(28), Eylül 2012.

Hıdıroğlu, İrfan, *Kültür Endüstrisi ve Sanat Yapıtı*, (Ed. Beybin Kejanlıoğlu), Zamanın Tozu, (IV, ss.449-496), De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. Ankara 2011.

Horkheimer, Max, *Akıl Tutulması*, (Çev.: Orhan Koçak), Metis Yayınevi, İstanbul 2010.

Karakoç, Enderhan ,"Medya Aracılığıyla Popüler Kültürün Aktarılmasında Toplumsal Değişkenlerin Rolü", [Elektronik Sürüm], *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi,* 2(3), 2014.

Kant, Immanuel, "Felsefe Yazıları "Aydınlanma Nedir"(1784)", (Çev.: Nejat Bozkurt), Remzi Kitabevi yayınları, İstanbul 1984, 213.

Kars, Neşe, *Haberin Tarihi, Kuramları, Söylemi ile Radyo- Televizyon Haberciliği*, Derin Yayınları, İstanbul 2013.

Karslı, Ömür, academia.edu, "Aydınlanmanın Diyalektiği'nin Frankfurt İçindeki Yeri ve Aydınlanma, Pozitivizm, Totalitarizm Eleşitirisi. 2014, Erişim Tarihi: 7 Kasım 2014.

Küçük, Mehmet, "Film Türleri ve Bir Tür Olarak Ganster Klasikleri Üzerine", *25. Kare Sinema Dergisi,* Sayı: 21, 1997.

Kracauer, Siegfried, *Kitle Süsü, (1977),* (Çev. Orhan Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Kuhn, Annette, *Women's Genres*, (Ed. Graeme Turner), The Film Cultures Reader, (ss. II, 20-27), Routledge, London 2002.

Landy, Marcia, *British Genres Cinema and Society*, Princeton University Press, Princeton 1991.

Mulvey, Laura, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", (Çev.: Nilgün Abisel), 25. Kare Dergisi, 21, (Ekim- Aralık 1997).

Mutlu, Erol, *İletişim Sözlüğü, Sofos,* Kıta Basın Dağıtım Yayıncılık, Ankara 2012.

Özarslan, Zeynep, sayfa adı, 2013, Erişim Tarihi: 1 Kasım 2014, ağ sitesi adı: http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=1174&bolum=makale

Özgür, A. Ziya, "Tür Filmi Olarak Melodramların ve TV Programlarının Reklam Filmi Yaratıcı ve Yapım Sürecine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme", *Selçuk İletişim*, Cilt 4, Ocak 2006.

Özhan, N. Göksun, *Zeki Demirkubuz, Sinemasında Melodramatik İmgelem,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara 2011.

Psikoloji İstanbul, *Pygmalion'un Ardından, İstanbul* (2014), Erişim Tarihi: 6 Haziran 2014. http://www.psikolojistanbul.com/portfolio/pygmalionun-ardindan/

Salbacak, Hande, *"Küresel Kültür" ve Türkiye Televizyonlarında Bilgi Yarışmaları: "En Zayıf Halka" ve "Kim 500 Milyar İster",* (YayımlanmamışYüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004.

Sevim, A. Bilgen, "Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 2010.

Slater, Phil, *Frankfurt Okulu*, (Çev.: Ahmet Özden), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998.

Şentürk, Rıdvan, "McLuhan'ın Televizyon Teorisi", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8,* 2009.

Tannen, Deborah, *Gender and Discourse*, Oxford University Press. New York 1996.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik: Edebi Bir Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev.: Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Tunç, Aslı, "Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri: 1950- 1960 Dönemi Amerikan Toplum Yapısında Aile Melodramının Yeri", *25. Kare,* Sayı: 14, 1996.

TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*, Melodram, Türk Dil Kurumu: Ankara(26 Eylül 2006), Erişim Tarihi: 18 Eylül 2014. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.541b4147aa1dd3.66453096

TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*, Trajik, Türk Dil Kurumu Ankara(26 Eylül 2006), Erişim Tarihi: 6 Haziran 2014. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts &arama=gts&guid=TDK.GTS.53a717a5c72835.09266437

Türkçe Genel Başvuru ve Bilgi Sitesi: Pitoresk Sözlükteki Anlamları, Erişim Tarihi: 23 Haziran 2014. http://www.turkcebilgi.com/sozluk/pitoresk

Ünal, H. Atıl "Poetika: Şiir Sanatı Üzerine", *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 12, 2007.

Yaylagül, Levent, *Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*, Dipnot Yayınları, Ankara 2010.

Yüksel, S. Evren, "Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu", Beybin Kejanlıoğlu (Ed.), *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*, (395-448), De Ki Basım Yayım, Ankara 2011.

Vikipedi, *tr.wikipedia.org/wiki/*

EKLER

EK 1. Yarışmanın Yayınlandığı Diğer Ülkeler

"O Ses Türkiye", farklı isimlerle; ancak aynı formatta dünya üzerinde birçok ülkede yayınlanmış ve yayınlanmakta olan bir yarışmadır.

Bölge/Ülke	Yerel adı	Televizyon kanalı	Seriler ve kazanan
Arnavutluk **Kosova** **Makedonya** **(Arnavutça)**	The Voice of Albania (Vokali)	Top Channel	Season 1, 2011-2012: Rina Bilurdagu Season 2, 2012-2013: Upcoming season
	La Voz... Argentina	Telefe	Season 1, 2012: Upcoming season
	The Voice	Nine Network	Season 1, 2012: Upcoming season
	The Voice van Vlaanderen (The Voice of Flanders) (Felemenkçe)	Vtm	Season 1, 2011-2012: Current season
	The Voice Belgique (Fransızca)	La Une La Une HD	Season 1, 2011-2012: Current season
	A Voz (The Voice)	Rede Globo	Season 1, 2012: Upcoming season

Bölge/Ülke	Yerel adı	Televizyon kanalı	Seriler ve kazanan
	Glasat na Bulgaria Гласът на България (The Voice of Bulgaria)	Btv	Season 1, 2011: Steliyana Khristova Season 2, 2013: İvaylo Donkov
	La Voz de Chile	CHV	Season 1, 2012: Upcoming season
 	Hlas Česko Slovenska (The Voice of Czecho Slovakia)	 Nova  Markíza	Season 1, 2012: Current season
	TBA	Dragon TV	Season 1, 2012: Upcoming season
	Voice – Danmarks største stemme (Voice – The Biggest Voice of Denmark)	TV 2	Season 1, 2011-2012: Kim Wagner
	The Voice of Finland	Nelonen	Season 1, 2012: Current season

Bölge/Ülke	Yerel adı	Televizyon Kanalı	Seriler ve kazanan
	The Voice: La Plus Belle Voix (The Voice: The Prettiest Voice)	TF1	Season 1, 2012: Current season
	The Voice of Germany	ProSieben (Thursdays) Sat.1 (Fridays)	Season 1, 2011-2012: Ivy Quainoo Season 2, 2012-2013: Upcoming season
	The Voice Greece	Alpha TV	Season 1, 2012: Upcoming season
	The Voice of India	Imagine TV	Season 1, 2012: Upcoming season
	The Voice Indonesia	Trans TV	Season 1, 2012: Upcoming season
	The Voice of Ireland	RTÉ One	Series 1, 2012: Current Season
	The Voice ישראל (The Voice Israel)	Channel 2 (Reshet)	Season 1, 2012: Current season
	The Voice of Italy	Rai 2	Season 1, 2012: Upcoming season

Bölge/Ülke	Yerel adı	Televizyon Kanalı	Seriler ve kazanan
	Lietuvos Balsas (The Voice of Lithuania)	LNK	Season 1, 2012: Current season
	La voz... México	Televisa Canal de las Estrellas	Season 1, 2011: Oscar Cruz Season 2, 2012: Upcoming season
	The Voice of Holland	RTL 4	Season 1, 2010-2011 Ben Saunders Season 2, 2011-2012 Iris Kroes Season 3, 2012-2013 Upcoming season
	The Voice Kids		Season 1, 2012: Current season
	The Voice Norges Beste Stemme	TV2	Season 1, 2012: Current season
	The Voice Philippines	ABS-CBN	Season1,2012: Upcoming season
	The Voice of Poland Najlepszy głos	TVP2	Season 1, 2011: Damian Ukeje Season 2, 2012: Upcoming season

Bölge/Ülke	Yerel Adı	Televizyon Kanalı	Seriler ve kazanan
	A Voz de Portugal (The Voice of Portugal)	RTP1	Season 1, 2011-2012: Current season
	Vocea României	Pro TV	Season 1, 2011: Ştefan Stan Season 2, 2012: Upcoming season
	The Voice of Korea 보이스 코리아	Mnet	Season 1, 2012: Current season
	La Voz	Telecinco	Telecinco
	The Voice Sverige	TV4	Season 1, 2012: Current season
	The Voice of Switzerland	SF 1	Season 1, 2013: Upcoming season
	O Ses Türkiye (The Voice Turkey)	Star TV	Season 1, 2011: Oğuz Berkay Fidan Season 2, 2012: Mustafa Bozkurt Season 3, 2013: Hasan Doğru
		TV 8	Season 4, 2014: -

Bölge/Ülke	Yerel adı	Televizyon Kanalı	Seriler ve kazanan
	Holos Krayiny Голос країни (The Voice of the Country)	1+1	Season 1, 2011: Ivan Hanzera Season 2, 2012: Current Season
	The Voice UK	BBC One BBC One HD	Series 1, 2012: Upcoming series
	The Voice	NBC	Season 1, 2011: Javier Colon Season 2, 2012: Current season
	Giọng hát Việt (The Voice Viet)	VTV	Season 1, 2012: Upcoming season

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Sibel MERT
Doğum Yeri ve Tarihi	Trabzon- 05/02/1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2007-2012 Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık
Y. Lisans Öğrenimi	2012-2014 Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İletişim	
E- Posta Adresi	smert61@hotmail.com
Tarih	