

“BİR ZAMANLAR FAKİR AMA GURURLU BİR GENÇ VARDI!”: TELEVİZYON DİZİLERİNDEKİ SÖZLÜ KÜLTÜR MİRASI

“Once Upon a Time There was a Poor but Proud Young Man!”:
The Legacy of Oral Culture in Turkish Television Series

Yrd. Doç. Dr. Bilgen AYDIN SEVİM*

ÖZ

Türkiye, on dokuzuncu yüzyılda başlayan Osmanlı modernleşmesi ve Cumhuriyet devrimlerine rağmen yazılı kültür topluma evrelemedi. Okuma yazma alışkanlığının zayıf olduğu bir toplumda kitlelerin hayatla bağımlı kuran Yeşilçam Sineması, sözlü kültür ürünlerinin mirasına yaslanan bir sinemaydı. Televizyon dizileri, tıpkı Yeşilçam gibi, masallardaki Keloğlan'a benzeyen başkarakterleri, birbirini tekrar eden temaları, uzayıp giden hikâyeleri, içsel çatışmadan çok dışsal çatışmanın ön plana çıkması ve büyük ölçüde diyaloga dayalı anlatı yapıları ile sözlü kültür geleneğini sürdürdü. Türkiye'de üretilen televizyon dizilerinde sözlü kültürün izlerini sürmeyi amaçlayan bu çalışma, Walter J. Ong (1999)'un birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür ayrımından yola çıkmaktadır. İkincil sözlü kültür ürünü olarak kabul edilebilecek televizyon dizileri; sözlü kalıplar, kahraman arketipleri ve seyircilerin özellikleri açısından birincil sözlü kültüre benzemektedir. Barry Sanders (1999), Marshall McLuhan (2001), Robert Fulford (2014) ve Walter Benjamin (1995) gibi yazarlar sözelliğin kitle kültüründeki dönüşümüne dikkat çekerler. Joseph Campbell (2000) ise sözlü kültürleri kahramanın mitolojik yolcuğu açısından değerlendirir. Bu çalışmada amaçlı örneklem olarak seçilen *Kara Sevda* dizisinin, teması, karakterleri ve olay örgüsü adı geçen yazarların ortaya koydukları argümanlar çerçevesinde incelenmektedir. Türk televizyon dizileri, sözlü kültürün hâlâ hâkim olduğu Balkanlar, Orta Asya, Arap Yarımadası, Kuzey Afrika ve Latin Amerika ülkelerinde de ilgiyle izlenmektedir. Bu uluslararası ticari başarının sırrı, Türkiye ile Türk dizilerinin izlendiği ülkelerin tarihsel, toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik ortak paydasında aranmalıdır. Söz konusu bu ortak paydayı, gecikmiş bir modernlik süreci yaşamak, üçüncü dünya ülkesi sayılmak ve güçlü bir sözlü kültür geleneğine sahip olmak şeklinde üç kategori altında toplamak mümkündür. Sonuçta, benzer sancıları çeken ülkelerin halkları benzer hikâyelerle avunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Sözlü kültür, mitoloji, kahraman arketipi, Yeşilçam Sineması, televizyon dizileri

ABSTRACT

In spite of the Ottoman modernization that started in the 19th century and the reforms of the Republic, Turkey has not yet evolved into a society of literate culture. Yeşilçam Cinema, which has made people get in touch with life, leans on the legacy of oral culture products in a society that has a weak literate culture. The TV series maintain the oral culture tradition with their protagonists that look like Keloğlan in the folk tales, repeating themes, everlasting plots, concentrating on external conflict rather than internal conflict and dramatic structures that are largely based on dialogs just like Yeşilçam Cinema does. This study, taking recourse to Walter J. Ong's (1999) concepts of primary and secondary orality, aims to trace back the oral culture in television series produced in Turkey. Television series that are considered as the products of secondary oral culture are alike the products of primary oral culture in terms of speech patterns, archetypal heroes and audience types. Authors such as Barry Sanders (1999), Marshall McLuhan (2001), Robert Fulford (2014) and Walter Benjamin (1995) all point out the transformation of oral tradition in mass culture. Joseph Campbell (2000) analyzes oral cultures in terms of the hero's mythological journey. The characters, the theme and the plot of the TV series *Kara Sevda*, which was chosen for purposeful sampling, are being analyzed by using the mentioned authors' arguments in this study. Turkish TV series are watched widely in the Balkans, the Central Asia, the Arab Peninsula, the North Africa and the South America states that are still dominated by oral culture as well. The secret of this international commercial success should be sought in the historical, sociological, political, cultural and economic common ground of Turkey and the states watching Turkish TV series. This mentioned common ground can be subsumed under three categories: Experiencing a belated modernity process, being considered a third-world country and having a strong oral culture tradition. Eventually, the people of countries that suffer from similar pains find solace in similar stories.

Keywords

Oral culture, mythology, archetypal hero, Yeşilçam Cinema, television series

* Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Sakarya/Türkiye, bsevim@sakarya.edu.tr

Giriş

Türkiye, gelişmiş Batılı toplumların on dokuzuncu yüzyılda tecrübe ettiği, örgün eğitimin yaygınlaşması, okuryazar sayısının artışı, gazete tirajlarının yükselmesi ve yayıncılığın güçlenmesi gibi modernleşme sürecinin beraberinde getirdiği gelişmeleri daha sınırlı bir çerçevede yaşadı. İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet'e rağmen toplumda sözelliğin hâkimiyeti kırılmadı.

Türkiye'nin büyük bir dönüşüm geçirdiği 1950'li yılların başından 1980'lerin ortalarına kadar uzanan yaklaşık kırk yıllık sürede varlığını sürdüren Yeşilçam Sineması; masallar, halk hikâyeleri, destanlar, Karagöz ve orta oyunu gibi sözlü kültür ürünlerinin mirasına yaslanan bir sinemaydı. Bu sinema; yazılı kültürü benimsememiş, okuma yazma alışkanlığının zayıf olduğu bir toplumda kitlelerin hayatla bağı kuruyor ve geleneksel dünya görüşünü onaylayan hikâyeler anlatıyordu. 1983 yılında Anavatan Partisi'nin iktidara gelmesiyle birlikte Türkiye'nin küresel kapitalizme açılma süreci hızlandı. Yeşilçam, hem ekonomik hem de sosyolojik açıdan varlığını sürdürme şansını yitirdi. 1980'li yıllardaki telekomünikasyon yatırımları, renkli ve çok kanallı televizyon yayıncılığına geçilmesi, özel televizyon kanallarının açılması ve uzaya uydu gönderilmesi gibi gelişmelerle Türkiye'nin çağ atladığı iddiaları dile getirildi. Ne var ki bu teknolojik yatırımlar, Türkiye'de yazılı kültürün güçlenmesine herhangi bir katkı sağlamadı. Türkiye için yirminci yüzyılın son çeyreği, yazılı kültür tam olarak idrak edilemeden sözlü kültürden

elektronik kültüre geçildiği bir dönem oldu.

1990'lı yılların başındaki kısa bir duraklama döneminden sonra Yeşilçam'ın yerini televizyon dizileri aldı. Televizyon dizileri, tıpkı Yeşilçam gibi, masallardaki Keloğlan'a benzeyen başkarakterleri, birbirini tekrar eden temaları, uzayıp giden hikâyeleri, içsel çatışmadan çok dışsal çatışmanın ön plana çıkması ve büyük ölçüde diyaloga dayalı anlatı yapıları ile sözlü kültür geleneğini sürdürdü. Nijat Özön (1995) ve Engin Ayça (1996) gibi sinema tarihçeleri kadar Bülent Oran (2004) ve Ayşe Şasa (1997) gibi Yeşilçam'ın önde gelen senaristleri tarafından da popüler anlatıların sözelliğine dikkat çekildi. Birçok çalışmada televizyon dizilerinin sözlü kültür geleneği ile bağlantısı vurgulandı (Çevik, 2015; Öktemgil Turgut, 2002).

Benjamin (1995), Fulford (2014), McLuhan (2001), Ong (1999) ve Sanders (1999) gibi yazarlar, sözelliğin kitle kültüründeki dönüşümünü ele aldılar. Anlatının mitsel kökenlerine inen Campbell (2000) ise sözlü kültürleri kahramanın mitolojik yolcuğu açısından değerlendirdi. Türk dizilerinde sözlü kültürün izlerini süren bu çalışmada, amaçlı örneklem olarak seçilen *Kara Sevda* dizisi, adı geçen yazarların ortaya koydukları argümanlar çerçevesinde incelenmektedir.

“Çınarlar Neden Hep Uludur?": Birincil Sözlü Kültürde Anlatı

Ong (1999:23), yazı ve matbaa kavramlarından habersiz, iletişimin yalnız konuşma diline dayandığı kültürleri, “birincil sözlü kültür” olarak

nitelendirir. Öte yandan, teknolojinin ilerlemesiyle insan yaşamına giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların yarattığı kültürü ise “ikincil sözlü kültür” olarak adlandırır (Ong, 1999:22-23).

Sanders (1999:14-15)’a göre, sözlü kültürün can damarı olan hikâyeler, masalcı tarafından rastgele anlatılan sıradan hikâyeler değildir; insanların beklediği, duymayı umduğu ve zaten bildiği hikâyelerdir. İnsanlara kim olduklarını anlatır, inandıkları şeyleri hatırlatır ve topluluk üyelerini birbirine bağlar (Sanders, 1999:15). Hikâyelerinin ağında tarihten gerçekliğe, kahramanlıktan dine, felsefeden ahlaka kadar her şeyi yakalayan masalcı, bu ayrıcalıklı konumunu edindiği deneyime borçludur (Sanders, 1999:15).

Ong (1999:51)’a göre, deneyimin kelimelerle ifade edilmesi anımsanmasını kolaylaştırır ve sözlü kültürün ayırt edici özelliği olarak bellekte yer eden kalıplar, tek tek kelimelerden daha fazla işlenmiştir. Birincil sözlü kültürü yaşayan toplumlarda düşünme ve anlatımın belleğe dayalı olduğunun fark edilmesi ile söz konusu edimin kalıplaşmış özelliklerinden öte göndermeleri olduğunun anlaşılması da kolaylaşır (Ong, 1999:52). Sözlü kültürde “çınar niçin uludur?” şeklinde bir bilmece sorulabileceğini ifade eden Ong (1999:55), böylesi bir sorunun söz kümesini canla başla korumak ve yaşatmak anlamına geldiğine vurgu yapar. “Bu nedenle askerler hep kahraman, prensesler hep güzel, çınarlar hep ulu çınar olur” (Ong, 1999:55).

Sözlü kültürdeki kalıplar güven ve rahatlık sağlar; bu kalıpların basit

olanları okuryazarlık dünyasında da varlığını sürdürür. Nitekim Sanders (1999:19) da Ong’un yaklaşımına benzer örnekler verir: “Akıllı bir kralın çocuğu olacaksa mutlaka üç tane olur. Kahraman, savaşmak için yollara düştüğünde mutlaka karşısına üç ayrı tehlike çıkar. Yoksul ve öksüz çocuğun varlıklı ve asil bir aileden geldiği günün birinde anlaşılır.”

Benjamin (1995:78), sözlü kültürdeki kalıplardan söz ederken tüm hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynağın ağızdan ağza aktarılan deneyim olduğunu vurgular. Benjamin (1995:80)’e göre, “[h]ayatın pratik meseleleriyle ilgilenme, doğuştan anlatıcıların temel özelliklerinden biridir”. Dolayısıyla gerçek bir hikâye, ahlak dersi, nasihat, atasözü ya da düstur gibi yararlılıkları açık ya da örtük biçimde barındırır (Benjamin, 1995:80). Bu özelliği nedeniyle hikâye anlatıcısı aynı zamanda akıl verebilecek kişidir ve gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş olan akıl bilgeliğe karşılık gelir (Benjamin, 1995:80).

“Masallar Neden Hep Mutlu Sonla Biter?": Mitlerin Gücü ve Anlatımın Zaferi

Deneyimden gücünü alan, bellekte depolanan, kalıplar aracılığıyla tekrarlanan tüm anlatılarda insanlığın ortak özellikleri görülür; çünkü insanlığın beklentileri ortaktır. Antropolog Clifford Geertz (Aktaran Fulford, 2014:26)’a göre, insanlar sembolize eden, kavramsallaştıran ve anlam arayan hayvanlardır: “[B]ir deneyimden anlam çıkarma dürtüsü, ona biçim ve düzen kazandırma isteği en bilindik biyolojik ihtiyaçlar kadar gerçek ve güçlüdür”.

Fulford (2014:25)'a göre bir hikâye yaratmak, kısmen de olsa yaşamın korkutucu rastlantısallığını kontrol altına alma çabasının bir ürünüdür. Nitekim tesadüfler yaşamda önemli bir yer tutar: “Bir kadın köşeyi döner, bir yabancıyla karşılaşır, iki yıl sonra evlenirler, çocukları olur ve yirmi yıl sonra dünyada, o kadın o köşeyi dönmeyeydi hiçbir zaman var olmayacak yetişkinler bulunmaktadır” (Fulford, 2014: 25).

Sanders (1999:15), kimi Kuzey Amerika kabilelerinde masalcının, hikâye anlatmanın kutsal aracı olan çubuğu elinde tuttuğunu, liderin çubuğu yakıp bir nefes çektiğini ve anlatının sarmallaşıp gözden kaybolduğunu söyler. Öte yandan kabile ya da topluluk, hayatta kalmaları için gerekli sırrı bilen ve bunu herkesle paylaşan masalcıya saygı duyar (Sanders, 1999:15). Kabilenin gereksinim duyduğu her tür temel bilgi, masalcının ağzında anlatıya dönüşür (Sanders, 1999:15). Sanders (1999:17), Guatemala'nın dağlık bölgelerinde yaşayan Mayalar'ın en bilge masalcılarına “yankı ustası” adını verdiklerini belirtir. Böylelikle, topluluğa yol gösteren bir ruh vasfı taşıyan masalcı, bir medyum hâline gelir; yaşamın ötesine geçerek korkuları yatıştırır ve umutları uyandırır (Sanders, 1999:17).

Campbell (2000); Benjamin (1995) ve Sanders (1999) gibi mitin büyümlü halkasına vurgu yapar. Öyle ki “[d]inler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki başlıca buluşlar, uykuyu kaçırılan düşler, mitin temel, büyümlü halkasında pişer” (Campbell, 2000:13). Böylelikle evrensel bir nitelik kazanan

anlatı, insanoğlunun ruhunun ürünüdür ve sürekli olarak bastırılamaz; bir peri masalının derinlere dokunması da bir damlanın okyanusun tüm sırrını taşıması ve yaşamın gizeminin bir pire yumurtasında saklı olması gibi bir mucizeye karşılık gelir (Campbell, 2000:13-14). Bunun için Campbell (2000:39), peri masallarındaki mutlu sonun bir çelişki olarak değil, evrensel bir trajedinin aşkınlığı olarak okunması gerektiğini ileri sürer.

Campbell (2000:20), ilkel toplumların yaşamındaki doğum, ad verme, ergenlik, evlilik ve ölüm gibi yinelenen geçiş ayinlerine dikkat çeker; bir sonraki aşamada yaşamdaki yeni durum ve biçimlere uyumlanma süreci olarak nitelendirilebilecek ayinlerin uygulandığı kısa ya da uzun bir kapanma dönemine geçildiğini ifade eder. Geçiş ayinlerinde sunulan formüle göre kahramanın mitolojik macerası belli bir kalıbı izler: “ayrılma-ergenleme-dönüş” (Campbell, 2000:41). Olağan dünyadan doğaüstü bir bölgeye doğru ilerleyen kahraman, masalsı güçlerle mücadele eder, kesin bir zafer kazanır ve bu maceradan üstün güçlerle geri döner (Campbell, 2000:41-42).

Fulford (2014:17)'un anlatının hem aşinalık içermesi hem de büyük bir dönüşümden söz etmesi gerektiğine ilişkin vurgusu, Campbell (2000)'ın kavramlarıyla bütünleşmektedir. Özellikle tekrarlanan mitosla birlikte düşünüldüğünde evrensel anlatı kavramı pekişir. Nitekim “[b]ir hikâye insanlık bilincinin o engin okyanusunda on yıllar, yüzyıllar, hatta bin yıllardır yüzüyorsa, bulunduğu yeri hak etmiş

demektir” (Fulford, 2014:19). Fulford (2014:19), bu durumu “anlatının zafetir” olarak nitelendirir.

“Neden Söz Uçar Yazı Kalır?": Yazılı Kültür ve Okuryazarlık

Sanders (1999:13), sözlü kültürlerin pek azının okuryazarlığa geçmek gibi sarsıcı bir değişimi yaşadığını ifade eder. Birleşmiş Milletler'in son sayımına göre, dünyada konuşulan yaklaşık üç bin dilden yalnızca yetmiş sekizi bir edebiyat ortaya koymuş ve bunların ancak beş ya da altısı uluslararası bir okur kitlesine sahip olmuştur (Sanders, 1999:13). Sözlü kültürdeki insanların asla yapamayacağı şekilde düşüncelerini ifade edebilme yetisi, okuryazarlığın gücünü gösterir (Sanders, 1999:14).

Ong (1999:21); Sanders gibi sözlü kültürde analiz ve inceleme yapmanın olanaksızlığına işaret eder. Ong (1999:28)'a göre, insan bilinci yazı olmadan gizil gücünü yeterince kullanamaz ve güçlü yapıtlar üretmez. Bilim, tarih ve felsefeyi geliştirmek, sanatı açıklamak ve dilin kendisini anlamak için okuma yazma yeteneği şarttır (Ong, 1999:28). Yazı ve okuma, insanları birleştiren sözlü iletişimin aksine kişinin iç dünyasına döndüğü eylemlerdir (Ong, 1999:87). Bunun için Ong (1999:97)'a göre, insan bilincini en çok değiştiren buluş yazı olmuştur.

McLuhan (2001:31), bir Avrupalı için genelde görmenin inanmaya karşılık geldiğini, bir Afrikalı içinse gerçekliğin daha çok işitilen ve söylenen şeylerde varlığını sürdürdüğünü vurgular. Bu nedenle bir Afrikalı için kulak ana duyu organı olma vasfını korurken göz iradenin aracı olarak kabul edilir (McLuhan, 2001:31).

McLuhan'ın verdiği bir diğer örnek Rusya'dır. Sözeleği kolektif bilinçaltında hâlâ sürdüren Rusya gibi toplumlarda casusluk dahi gözle değil kulakla yapılır (McLuhan, 2001:32). Birçok kişinin yaptıkları yüzünden değil, düşündükleri nedeniyle suçlu bulunması da sözeleğin bir göstergesi olarak kabul edilir (McLuhan, 2001:32). Çin ve Hindistan gibi yerlerde de hâlâ işitsellik ve dokunsallık egemendir (McLuhan, 2001:33).

McLuhan'ın verdiği örneklerden yola çıkılarak Türkiye'nin de hâlâ sözelekte kaldığı ve okuryazar bir toplum özelliğini tam olarak taşımadığı söylenebilir. Türkiye gibi yazılı kültürü yeterince tecrübe etmemiş toplumlarda rasyonel düşünceye dayalı düzyazı metinlerin azlığı, modern tiyatro ve roman geleneğinin zayıflığı, bireysel psikolojiyi gerektiği gibi yansıtan metinlerin eksikliği ve felsefi arka planı güçlü metinleri okuyup anlamlandırma konusundaki yetersizlik, sınırlı sayıda okuyucu kitlesinin varlığı ile yakından ilişkilidir.

Batılı toplumlarda on dokuzuncu yüzyıl, roman, tiyatro ve kitlesel okuryazarlığın yüzyılıdır. Okuryazarlığın geniş kitlelere yayılması ile kurmacanın gelişimi birbirini beslemiştir. On dokuzuncu yüzyıl Türkiye'sinde ise kurmaca ve okuryazarlık konusunda bu ölçüde bir niceliksel ve niteliksel gelişmeden söz etmek mümkün değildir. Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi edebiyatları ile İstanbul, İzmir ve Selanik gibi belli başlı liman şehirlerinde yaşayan sınırlı sayıda bir okuryazar kitlesi ilgilenmiştir. Türkiye için Gregory Jusdanis (1998:11)'in de ifade ettiği gibi “gecikmiş bir modernlik”

durumu söz konusudur. Harf İnkılabı (1928), Dil Devrimi (1932), Hasan Âli Yücel'in Batı klasiklerinin tercümesi yoluyla bir tür Rönesans başlatma çabası ve okullaşma oranlarındaki artışa rağmen okuryazarlık oranı, gazete tirajları ve basılan kitap sayısı açısından gelişmiş Batılı ülkelerin çok gerisinde kalan Türkiye, yazılı kültürü yeterince tecrübe edemeden elektronik kültüre atlamıştır.

“Şövalyelik Neden Ölmez?”: Elektronik Kültürde Anlatı

Ong (1999:99); yazı, matbaa ve bilgisayar gibi araçları, sözün bürüdüğü teknoloji çeşitleri olarak değerlendirir. Sesten görsel mekâna geçiş, “kulağın göze teslimi” ifadesinde vücut bulur (Ong, 1999:140). Sözel anlatımda telefon, radyo, televizyon gibi araçlarla yaşanan elektronik dönüşüm ile birlikte kelimelerin yazıyla başlayan ve matbaa teknolojisi ile pekiştirilen mekân bağları güçlenir ve ikincil sözlü kültür çağına geçilir (Ong, 1999:160). Bu ikincil sözlü kültür, özellikle katılımcı gizemi, geliştirdiği topluluk duygusu, yaşanan ana odaklanışı ve sözlü kalıpları kullanışı açısından birincil sözlü kültüre benzer; ancak daha amaçlı ve bilinçli bir yapıdadır (Ong, 1999:161).

McLuhan (2001:9), yaşanan bu çağı “elektrik çağı” ve “okuryazarlık sonrası (post-literate) çağ” olarak adlandırır. McLuhan (2001)'a göre, ilkel toplumlar modern toplumlar gibi görsel imgelerden yola çıkarak bir hikâye kurma yetisine sahip değildir. McLuhan (2001:54-55), bu gerçeği bir sağlık müfettişinin ilkel bir Afrika köyünde yaptığı çalışmayla örnekendirir: Köylülere su birikintilerinin kurutulması

için yapılması gerekenleri anlatan bir eğitim filmi gösterilir. Ne var ki seyirciler, filmin esas mesajını aktaran görüntülere değil, yalnızca kısa bir an için görünen bir tavuğun görüntüsüne tepki verirler. McLuhan (2001:55), bu ilkel Afrika köyündeki seyircilerin neden yalnızca tavuğu hatırladığına dair sayısız kuram geliştirildiğini ve sonuçta onlara göre bu filmdeki tek gerçekliğin tavuk olduğunu ifade eder.

İlkel toplumlarla modern toplumlar arasındaki tüm farklılıklara rağmen insanoğlu anlatıya olan inancını bugün de sürdürmektedir. Fulford (2014:20)'un da vurguladığı gibi, kitlelerin afyonu olarak öne çıkan televizyonun çeşitli program formatları, bilinen gerçeklerin hatırlatıcısı olma özelliğini korumaktadır. Fulford (2014:108), kitlesel hikâyeciliğin tarihine tema açısından bakıldığında, kitle kültüründe de sözlü kültürdekine benzer hikâye ve karakterler yaratıldığını; seyirciler tarafından bu kalıpların yadırganmadığını ileri sürer. Nitekim *Titanic* (1997) filmindeki Jack Dawson karakteri sevgilisine cesurca veda ederken eleştirel sinemaseverler bile Jack'in kararını doğru bulmuşlardır (Fulford, 2014:109).

Jack Dawson'un davranışının onaylanması, kadın erkek herkesin hayal dünyasına egemen olan fantezi ve kahramanlık geleneği ile ilgili arketipsel bir durumdur. Aşkı için kendini feda eden kahraman arketipi, romanslardaki şövalyelerde ve western filmlerindeki kovboylarda da görülür. Aslında Batıda bu geleneği inşa eden Sir Walter Scott'tur. Scott'un *Ivanhoe* (1820) romanı ve sonraki eserleri bütün modern anlatıları derinden

etkiler (Fulford, 2014:115). Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray* (1954)'ından *Star Wars* (1977) efsanesinin kahramanlarına kadar pek çok anlatıda Sir Walter Scott'un kahramanlarından izler görülür. Yirmi birinci yüzyılda Batılı toplumlardaki kitlesel anlatı kültürü; Scott'un romanlarındaki kahramanlık, kendini feda etme ve üstün ahlaki değerlere sahip olma gibi erdemleri yüceltmeye devam eder.

“Seyirci Filmi Neden Kulağı ile İzler?”: Yeşilçam Sineması'nın Mirası

Yirminci yüzyılın Batılı romancıları sözlü kültürle göbek bağlarını koparmışlardır. William Faulkner, Ernest Hemingway ya da John Steinbeck'i kasaba kasaba dolaşip belleklerindeki bir hikâyeyi kendilerini günlerce ve gecelerce dinleyecek bir topluluğa sözlü olarak aktaracak bir anlatıcı olarak hayal etmek mümkün değildir. Türkiye'de ise durum epeyce farklıdır. Modern Türk Edebiyatı'nın en büyük romancılarından biri olarak kabul edilen Yaşar Kemal, kariyerine destan anlatıcılığına öykünerek başlamıştır. Yaşar Kemal'in başyapıtı olarak kabul edilen *İnce Memed* (1955), Anadolu'daki yüzlerce yıllık kahramanlık hikâyesi geleneğinin vardığı son noktayı gösterir. Yaşar Kemal'in Batılılara bu kadar egzotik ve çarpıcı gelen hikâyelerinin gücünü sözlü kültüre yaslanmasında aramak gerekir.

Bir edebî tür olarak romanın olay örgüsü neden sonuç ilişkisine dayanır. Neden sonuç ilişkisi rasyonal düşünce ile ilgilidir. Sözlü kültür ürünlerinde ise nedensellik zayıftır. Sözlü geleneğin takipçileri, neden sonuç ilişkisini çözerek sonuca varma

konusunda okuryazarlar kadar hazırlıklı değildir. Nitekim Türk halkı, modern Türk edebiyatını sahiplenmediği gibi Batıdan gelen diğer sanatları da sahiplenmemiştir. Tiyatro, opera ve bale geniş kitlelere nüfuz edememiştir. Türk toplumu kendisine masallar anlatan Yeşilçam'ı benimsemiştir. Yaşar Kemal'in *İnce Memed* (1955)'i, okumuş kesime hitap ederken Yeşilçam seyircisi *Battal Gazi Destanı* (1971)'ni izlemeyi tercih etmiştir. Halit Refiğ (1958:30-31) gibi Yeşilçam Sineması'nın kurutulması gereken bir bataklık olduğunu söyleyen yönetmenler bile zamanla sıkı Yeşilçamcı olmuşlar; 1960'ların ikinci yarısında “ulusal sinema” kavramsallaştırmalarıyla halkın popüler sinemaya olan desteğini teorize etmeye çalışmışlardır.

Türk seyircisi, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Mısır sinemasının melodramları ile avunur. 1950'lerde yerli sinemanın güçlenmesi ile birlikte Yeşilçam melodramları öne çıkar. Yeşilçam, sözlü geleneğe yaslanan bir anlatı üretir. Nijat Özön (1995:78)'e göre, “[h]alk hikâyelerinin, romanlarının, masallarının ilkel yapısı, olağanüstü rastlantıları, kalıp tipleri, şematik yapılarına filmlerimizin yüzde doksanında rastlanmaktadır”. Engin Ayça (1996:137) da Yeşilçam'ın kendinden önce var olan sözlü anlatı geleneğini kendine göre birleştirip yaşatmaya çalıştığını vurgular.

Yeşilçam denince ilk akla gelen isimlerden biri olan Bülent Oran'la, Yeşilçam Sineması'nı kıyasıya eleştiren Nijat Özön'ün yerli sinemanın dayanakları konusundaki fikirlerinin tamamen örtüşmesi oldukça anlamlıdır. Yüzlerce senaryoya imza atmış

olan Bülent Oran (1996:284), halkın herhangi bir anlatıyı tutmasının mutlaka bir nedeni olduğunu ve söz konusu nedenin mutlaka araştırılması gerektiğini ifade eder. Ne var ki Yeşilçam eleştirilirken böylesi bir inceleme tabii tutulmamış ve üretilen filmlerin ardındaki masalsi dünya göz ardı edilmiştir (Oran, 1996:284). Oran (1996:284), Türk insanının masallarla büyüdüğünü; çoğu filmin orta oyunu, Karagöz ve Nasrettin Hoca'dan izler taşıdığını; özellikle Keloğlan'ın Türk insanının portresi olduğunu vurgular. Bu bağlamda Yıldız (2012:150), sinema tarihçileri kadar halkbilimi uzmanlarının da sorumluluk taşıdığına dikkat çeker.

Masala yatkın olan Türk toplumunda Ahmet Hamdi Tanpınar (1998:126)'ın ifadesiyle “[h]alk edebiyatı ve halk dili ile olan geniş bağlarına rağmen, genç nesiller eski kültürün büyük bir tarafına ve bu yüzden de o kadar peşinde koştuğu insanın bir tarafına hemen hemen yabancıdır”. Dolayısıyla bireysel psikoloji gelişmemiştir. Oğuz Atay (2013:24), *Günlük*'te Türk toplumunun olayları algılama biçiminin mitlere bağlı olduğunu ifade ederken bu çocuksu tarafa vurgu yapar: “Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, ‘myth’lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi biçimde. Akli başında bir batılının gülerken karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde.”

Türk toplumu, zalim zenginlere karşı onurunu ve gururunu koruyan fakirlerin dayanışma hikâyelerini hep baş tacı etmiştir. Bir zamanların fakir ama gururlu gencinin zenginleri

alt etmesi, üstelik bunu yozlaşmadan, onurunu koruyarak başarması, Yeşilçam seyircisinin yücelttiği geleneksel ahlaki değerlerle sınıf atlama özlemlerinin çelişkili birlikteliğini gözler önüne serer. Bu tam da Daryush Sharyegan (1997)'in işaret ettiği kültürel şizofreninin bir yansımasıdır.

Batıdaki gibi bir yazılı kültür devriminin yaşanmadığı Türkiye, kulağın dolma bilgilerle hayatını idame ettiren bir toplum olma özelliğini sürdürmektedir. Oran, İbrahim Türk (2004:219)'ün kendisiyle yaptığı görüşmede Türk seyircisinin özelliklerinden söz ederken aynı gerçeğe işaret eder: “‘Türk seyircisi filmi kulağıyla izler’”. Yeşilçam'daki diyaloga dayalı yapı bununla ilişkilidir. Bütün hikâyeler, yazılı metinlerle mesafeli bir ilişki kuran sözlü kültür toplumunun özelliklerini taşır.

Yeşilçam Sineması, filmleri gözüyle değil, kulağıyla takip eden bu seyirciyi sonsuza dek elinde tutamaz. 1970'lerin başında televizyon yayınlarının yaygınlaşması, renkli filme geçişin yarattığı yüksek maliyetlerin bilet fiyatlarına yansımaları, ülkede gündün güne artan siyasal istikrarsızlık, ekonomik darboğaz ve seks filmleri furçası, Yeşilçam Sineması'nın temel dayanağı olan aileleri sinema salonlarından uzaklaştırır. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren film üretiminde ciddi bir düşüş yaşanır. Sinema salonları bir bir kapanmaya başlar. 1980'li yıllarda art arda çekilen arabesk filmleri ve video teknolojisi ancak geçici bir çözüm olur. Amerikan kökenli majörlerin Türkiye'deki dağıtım ve gösterim zincirine hâkim olması, Yeşilçam Sineması'na son darbeyi vu-

rur. Yeşilçam'ı yıllarca ayakta tutan kitle televizyon seyircisine dönüşür.

1990'larda Yeşilçam Sineması'nın ortadan kalkmasından sonra Latin Amerika kökenli diziler uzun süre ekranları işgal eder. *Kezban* (1968)'in yerini *Köle Isaura* (1976-1977) alır. Gecikmiş bir modernlik sürecini yaşamak, üçüncü dünya ülkesi sayılmak ve güçlü bir sözlü kültür geleneğine sahip olmak Köle Isaura'yı Kezban'a yaklaştırır. Sonuçta 1990'lı yılların sonu ve 2000'lerin başında yerli dizilerin artmasıyla birlikte Latin Amerika kökenli diziler seyredilmez olur. Türk dizileri, özellikle 2000'li yıllardaki atılımla Brezilya ve Meksika'nın sahip olduğu pazarı ele geçirir. Artık bu ülkeler Türkiye'den ithal ettikleri dizileri seyretilmektedir.

Türkiye, ABD'nin ardından en fazla dizi ihraç eden ikinci ülke konumuna gelir; Türk dizilerini 75 ayrı ülkede 400 milyon kişi izler ("Türkiye Dizi İhracatında Dünyada İkinci", 2015). Deloitte Türkiye tarafından 2014 yılında "Dünyanın En Renkli Ekranı Türkiye'de Dizi Sektörü" başlığıyla yayımlanan araştırmaya göre dizi ihracatı yüz elli milyon dolara ulaşmış durumdadır. Nitekim birçok çalışmada Türk dizilerinin küresel ölçekteki bu ticari başarısına dikkat çekilmiştir (Cereci 2014; Deniz 2010).

"Kahramanın Yolcuğu Neden Tanıdıktr?": *Kara Sevda* Dizisi Örneği

Türkiye'de 2015-2016 sezonunda yayımlanan televizyon dizilerinin haftalık reytinglerine bakıldığında *Kırğın Çiçekler*, *Diriliş Ertuğrul*, *Eşkya Dünyaya Hükümdar Olmaz*, *Karagül*, *Kiralık Aşk*, *Paramparça*, *Kara Sevda*,

Kurtlar Vadisi Pusu, *İlişki Durumu: Karışık* ve *O Hayat Benim* dizileri ilk onda yer almaktadır (<http://www.medyatava.com>). Çarşamba günleri Star TV'de yayımlanan *Kara Sevda* dizisi, anlatının mitsel kökenleri açısından değerlendirmeye uygun teması, karakterleri ve olay örgüsü nedeniyle bu diziler arasından amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Dizinin yüksek izlenme oranlarında izleyicinin Yeşilçam'dan aşına olduğu sözlü kalıplara yer verilmiş olması belirleyicidir.

Dizinin adı olan *Kara Sevda*, birincil sözlü kültürden ödünç alınan kalıplara uygun biçimde halk dilinde sık kullanılan ifadelerden biridir. Ong (1999:55)'un dikkat çektiği gibi, sözlü kültürde "askerler hep kahraman, prensesler hep güzel, çınarlar hep ulu çınar olur" "Kara sevda" betimlemesi de sözü edilen diğer kalıplar gibi gücünü deneyimden alır. Güven ve rahatlık temin eden bu kalıplar, insanlığın ortak beklentilerine karşılık gelir ve kitle kültüründe de varlığını sürdürür. Aynı isimle 1973 yılında çekilmiş bir Yeşilçam yapımı da vardır. Bir ağa kızı ile yavaşmanın oğlu arasındaki aşkı konu alır. Televizyon seyircisi, daha en başta dizinin adının yarattığı çağrışımla geçmişte kabul görmüş hikâyelere benzer bir hikâye ile karşı karşıya olduğunu anlar.

Klasik anlatımcı sinemada seyircinin katarsise (catharsis) ulaşması için protagonist (başkarakter) ile özdeşleşmesi olmazsa olmaz bir koşuldur. Bu anlamda *Kara Sevda* dizisinin başkarakteri Kemal, âşık olduğu Nihan karakterine nazaran çok daha mütevazı bir aileden gelen, sınırlı imkânlarla mühendislik oku-

maya çalışan, mert, iyi kalpli, çalışkan ve yakışıklı bir gençtir. Kemal, masallardaki Keloğlan'ın yanı sıra halk hikâyelerindeki Ferhat, Kerem ve Tahir gibi âşıklerle ve kahramanlık hikâyelerindeki karakterlerle ortak özellikler taşımaktadır. Tıpkı diğerleri için olduğu gibi Kemal için de fakirlik ve bunun beraberinde getirdiği statü farkı sevgiliye ulaşma yolunda aşılması gereken bir engeldir. Kemal'in düşmanları olarak karşımıza çıkan Nihan'ın annesi, babası ve kocası Emir Kozcuoğlu'nun Kemal'e karşı kullandıkları en büyük silah, sahip oldukları zenginlik ve sosyal statüleridir. Onlar Kemal'i ve ailesini rencide etmekten hiç kaçınmazlar. Her şeye rağmen aşkından vazgeçmeyen Kemal ise arketipsel öncülleri gibi başlangıçta muharebeyi kaybeder; ancak sonrasında giriştiği mücadele filmin hikâyesi olur. Aslında bu hikâye, hem Yeşilçam senaryolarıyla hem de kahramanların izlediği mitolojik yolculukla benzerlikler taşır.

Sevgilisini geri kazanmak isteyen Kemal, peri padişahının kızı ile evlenmek için Kaf Dağı'nın ardındaki Zümrüdüanka kuşunun peşine düşen Keloğlan misali üniversiteden mezun olur ve yaşamın zorlu koşullarına kahramanca atılır. Zonguldak'ın kömür madenlerinde yerin yüzlerce metre altına işçilerle birlikte naif bir delikanlı olarak girip yeryüzüne kahraman bir mühendis olarak çıkar. Bu anlamda Campbell (2000)'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda bahsettiği dönüşüm de gerçekleşmiş olur. Bu kahramanlığı, onun medya sayesinde ulusal çapta tanınmasını ve patronu tarafından ödüllendirilmesini sağlar. Masallarda-

ki kahramanlar gibi bir dizi sınavdan geçen Kemal'in namı yayılır.

Campbell (2000:46-47)'in işaret ettiği gibi, Yunanlıların güçlü anlatılarından kutsal kitapların efsanelerine kadar kahramanın “dünyadan ayrılış”, “birtakım güç kaynaklarına yönelme” ve “yaşam yenileyen dönüş” kalıbını izlediği görülür. Dolayısıyla Kemal karakterinin hikâyesinde olduğu gibi kahraman yeniden doğmuş ve güçlenmiş olarak geri döner. Bunun için ilk aşama “ayrılma”, yani “yola çıkış”tır.

Campbell (2000:63-64), kahramanın yolculuğundaki ilk büyük aşama olan “ayrılma” kapsamında öncelikle “maceraya çağrı”dan söz eder. Campbell (2000:65), görünüşte şans olarak adlandırılacak bir hatanın beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkardığını öne sürer. Campbell (2000:65), bu durumun Freud'a göre bastırılmış arzuları yansıttığını ve gizeminin ruhun derinliklerinde yattığını belirtir. *Kara Sevda* dizisinde Nihan karakteri ile Kemal karakterinin tesadüf gibi görünen karşılaşmaları, Kemal'in kitabının yanlışlıkla Nihan'da kalması ve Nihan'ın Kemal'e verdiği sözü tutmaması, maceraya çağrının aşamaları olarak yorumlanabilir. Nitekim tasarlanmamış ve istek dışı biçimde kahramanın kaderi olan bu durum, melodrama yaslanan Yeşilçam yapımlarının da alametifarikalarından biridir.

Dramaturjide olayların gelişmesi için tesadüflere yaslanmak önemli bir zaaftır. Dizilerde olay örgüsünün modern dramaturjiye aykırı olarak neden sonuç ilişkisi ile değil de tesadüflerle birbirine iliştilmesi, sözlü kültür ürünlerinin gerçeküstü dün-

yasına benzer. Bu bağlamda Fulford (2014:25)'un da vurguladığı gibi, yaşamın korkutucu rastlantısallığının hikâyeler aracılığıyla kontrol altına alınmaya çalışıldığı söylenebilir. Nihal karakteri, Kemal'in yolculuk ettiği otobüse binmeseydi bu kara sevdadan hiçbir zaman söz edilemeyecekti.

Maceraya çağırıp reddetmeyen kahraman için önemli aşamalardan biri, doğüstü bir güçle, yani koruyucu bir figürle karşılaşmaktır (Campbell, 2000:84). Kemal karakterini, maden ocağının sahibi himaye eder. Kemal, ihtiyaç duyduğu öğütleri ondan alır. Böylelikle Kemal, kötülerini alt etmek ve unutamadığı aşkı Nihan'ı geri almak için önemli bir fırsat yakalamış olur. Kemal karakteri için aşılması gereken ilk eşiğin zamanı artık gelmiştir.

Campbell (2000:107)'in belirttiği gibi, büyü eşiğinden yeniden doğum alanına geçiş sürecinde eşiğin gücünü ele geçirmek yerine bilinmeyen içinde kaybolma ya da ölmüş gibi görünme durumu söz konusudur. "Balınanın karnı" olarak nitelendirilen bu aşama, Kemal'in maden ocağına girmesi ve maden ocağında yaşanan göçükle ilişkilendirilebilir. Kemal karakteri burada dönüşüme uğrar.

Bir zamanların fakir ama gururlu mühendisi Kemal, artık güçlü ve zengin bir işadamına dönüşmüş olarak düşmanı Emir Kozcuoğlu ile kozlarını paylaşmak için er meydanına çıkar. Bütün bu olay örgüsü, aslında gözle görülür bir biçimde masalsi ve tesadüfî olaylar silsilesi ile gelişir. Tıpkı masallardaki ve Yeşilçam melodramlarındaki gibi kader ağlarını örerek ve başkarakter bir dönüşüm geçirmiş olarak düşmanlarının karşısına çıkar.

İlk eşiği aşan Kemal karakteri bir dizi sınavdan geçer. Campbell (2000:115), "yola çıkış"tan sonra ikinci aşama olan "erginleme" kapsamında "sınavlar yolu"nda kahramanı zor görevlerin beklediğini vurgular. Bu zorlu yolda Kemal'in karşısındaki rakibi Keloğlan masallarından, halk hikâyelerinden ve Yeşilçam'dan izler taşıyan bir antagonist, yani kötü adamdır. Emir Kozcuoğlu, aşkına karşılık vermeyen Nihan'ı ve onun ailesini son derece sinsice hazırlanmış bir entrika ile tuzağa düşürür. Nihan'ın erkek kardeşini bir cinayet işlemiş gibi göstererek güya her şeyi örtbas etme ve aileyi bu beladan kurtarma karşılığında Nihan'la evlenmeyi başarır. Bu evlilik, Yeşilçam'da birçok benzeri görüldüğü üzere göstermelik bir evliliktir. Nihan, hiçbir zaman gerçek aşkı Kemal'e ihanet etmez ve Emir Kozcuoğlu'nun kendisine yaklaşmasına izin vermez. Kozcuoğlu, aşkına karşılık bulamayınca kötülüklerinin dozunu artırır. Kemal'i en zayıf yerinden vurmaya kalkar; onu kardeşleri ile sınırlar. Bu güçlü düşmanla mücadelede Kemal'in en büyük yardımcısı Nihan'dır.

Kemal karakteri, Nihan'ın ve ailesinin sakladığı sırrın peşine düşer. Nitekim Campbell (2000:136)'a göre, "kahraman bilmeye gelen kişidir". Kemal de bütün kahramanlar gibi gerçekleri öğrenmeye çabalar. Bu, onun sınavının önemli bir parçasıdır. Kemal karakterinde, halk masallarındaki gibi hem zekânın ve fiziksel özelliklerin getirdiği bir eylem gücü hem de düşmanlarına karşı ahlakî bir üstün-

lük görülür. Benjamin (1995:80)'in işaret ettiği üzere ahlak dersi ile birlikte bilgelik öne çıkar.

Kara Sevda dizisinde Emir karakterini sözlü kültür anlatılarındaki kötü karakterlerden farklılaştırma konusunda bir çaba da göze çarpmaktadır. Sözlü kültür anlatılarında kötülerin eylemlerine bir açıklama getirme zorunluluğu hissedilmez. Oysa Emir'in vicdansızlığının ardında yaralı bir ruh taşıdığı görülür. Onun varlığını herkesten sakladığı bir annesi vardır. Annesini yatağa bağlı bitkisel bir hayata sürükleyen olaylar silsilesi, babası ile olan iktidar mücadelesini keskinleştirmiş ve onu insanlara karşı acımasız biri hâline getirmiştir. Buna rağmen Emir Kozcuoğlu'nu üç boyutlu bir karakter olarak kabul etmek güçtür. Onun kötülüğünde klişelere yaslanan bir tür karton karakter olma hâli alttan alta kendini belli eder.

Nihan; güzelliği, saflığı ve temizliği ile tam bir masal prensesidir. Kemal'e sonuna kadar sadık kalmış, kuleye hapsedilmiş mazlum prensesler gibi yaşadığı lüks malikânede Emir Kozcuoğlu'nun tüm baskılarına rağmen kendini ona teslim etmemiştir. Bugüne kadar onu bu esaretten kurtaracak kahramanını, yani Kemal'i beklemiştir. Campbell (2000:136)'ın "Tanrıçayla karşılaşma" aşamasında vurguladığı gibi başkarakter olarak Kemal'i cezbeden, ona rehberlik yapan ve zincirlerini kırmasını sağlayan Nihan karakteridir.

Kemal karakteri sınavları başarıyla geçtiği takdirde dönüş aşamasından söz edilebilecektir. Campbell

(2000:280), kahramanın mitolojik yolculuğunu yineleyen sayısız hikâyedeki evrelerin yerlerinin değişebildiğine dikkat çeker. Nitekim, *Kara Sevda* dizisinde kahramanın maceraya çağırılması ve girdiği sınavlar ön plandadır.

Kara Sevda'nın hikâyesine genel olarak bakıldığında, Ong (1999) ve Sanders (1999)'ın dikkat çektiği sözelliğe ait kalıpların ağır bastığı, tıpkı diğer televizyon dizilerinde olduğu gibi diyalogların önemli bir yer kapladığı görülür. Bu özellik, televizyon dizilerinin işitsel olarak da takip edilmeye uygun olduğunu ortaya koyar. Tıpkı Yeşilçam melodramları gibi televizyon dizileri de gözden çok kulağa hitap eden bir anlatı muamelesi görür.

Sonuç

Her yayın döneminde onlarcası gösterime giren televizyon dizilerinde, tıpkı Yeşilçam Sineması'nda olduğu gibi birbirini tekrar eden tema, karakter ve olay örgüleri ile karşılaşmaktadır. Bu diziler, Doğu toplumlarına ait sözlü kültür kalıplarına yaslandığı kadar anlatının mitsel kökenleri ve insanlığın ortak bilincinin izlerini de taşımaktadır. Bu nedenle Türkiye'de üretilen televizyon dizilerinin sözlü kültürün hâlâ hâkim olduğu Arap Yarımadası'ndan Orta Asya'ya, Balkanlar'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir coğrafyada büyük bir ilgiyle izleniyor olması aslında anlaşılır bir durumdur. Yüksek teknoloji, ustalık ve bilgi birikimi gerektiren yaratıcı bir endüstri dalındaki bu uluslararası ticari başarının sırrı, Türkiye ile Türk dizilerinin izlendiği ülkelerin tarihsel, toplumsal, siyasal, kültürel ve ekono-

mik ortak paydasında aranmalıdır. Söz konusu bu ortak paydayı, gecikmiş bir modernlik süreci yaşamak, üçüncü dünya ülkesi sayılmak ve güçlü bir sözlü kültür geleneğine sahip olmak şeklinde üç kategori altında toplamak mümkündür. Sonuçta, benzer sancıları çeken ülkelerin halkları benzer hikâyelerle avunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Atay, Oğuz. *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Ayça, Engin. “Yeşilçam’a Bakış”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Haz. Süleymâ Murat Dinçer. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 1996. 129-148.
- Benjamin, Walter. “Hikâye Anlatıcısı”. *Son Bakışta Aşk*. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları, 1995. 77-100.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Cerçi, Sedat. “Türk Televizyon Dizilerinin Küresel Başarısı: Evrensel İnsan Yaklaşımı”. *The Journal of Academic Social Science Studies* 28 (Autumn II 2014): 1-12.
- Çatay, Kerem, yapımcı. *Kara Sevda* [televizyon dizisi]. Yönetmen Hilal Saral. İstanbul: Ay Yapım, 2015.
- Çevik, Mehmet. “Televizyon Dizileri Halk Hikâyelerinin Modern Şekli midir?”. *Millî Folklor* 106 (Haziran 2015): 34-46.
- Deloitte Türkiye. “Dünyanın En Renkli Ekranı Türkiye’de Dizi Sektörü”. (Ağustos 2014) 27 Aralık 2015. <www2.deloitte.com.tr>
- Deniz, A. Çağlar. “Gümüş Dizisinin Arap Kamuyuna Etkileri: Bir Sosyal Medya İncelemesi”. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5 (Aralık 2010): 50-67.
- Fulford, Robert. *Anlatımın Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik*. Çev. Ezgi Kardelen. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: YKY, 2001.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Bانون. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Oran, Bülent. “Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Haz. Süleymâ Murat Dinçer. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 1996. 277-292.
- Oskay, Ünsal. *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: YKY, 2000.
- “30 Aralık 2015 Çarşamba Tarihli Raiting Tablosu”. (30 Aralık 2015) 5 Ocak 2015 <http://www.medyatava.com>
- Öktemgil Turgut, Canan. “Arzu ile Kamber’den Yılan Hikâyesi’ne”. *Millî Folklor* 55 (Sonbahar 2002): 36-41.
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. 1. Cilt. İstanbul: Kitle Yayınları, 1995.
- Refiğ, Halit. “Kurutulması Gereken Bataklık”. *Akis* 203 (29 Mart 1958): 30-31.
- Sanders, Barry. *Öküzün A’sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*. Çev. Şehnaz Tahir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Shayegan, Daryush. *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. Çev. Haldu Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- Şasa, Ayşe. “Bülent Oran’ın Hayat ve Sinema Anlayışı”. *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1997. 133-138.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Türk Edebiyatının Umumi Meseleleri: Devirler, Nesiller ve Cereyanlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 83-128.
- Türk, İbrahim. *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- “Türkiye Dizi İhracatında Dünyada İkinci”. (9 Ekim 2015) 26 Aralık 2015. <http://www.ntv.com.tr/ekonomi/turkiye-dizi-ihracatinda-dunyada-ikinci.gWxDp1YE5E2bbsqU6cQxSw>
- Yıldız, Tuna. “Piyasadan Endüstriye, Melodramdan Mitolojiye Sinemanın Yarım Kalan Hikâyesi: 1950-1980 Yılları Arasında Türk Sinema Eleştirisi”. *Millî Folklor* 96 (Kış 2012): 148-156.