

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**V. PROPPUN ŞEMASINA GÖRE
HOLLYWOOD TÜR SİNEMASININ
İNCELENMESİ**

FARRUKH HASANOV

2501150981

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ŞÜKRÜ SİM**

İSTANBUL-2018

TEZ ONAY SAYFASI

	T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI	
---	--	---

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : FARRUKH HASANOV Numarası : 2501150981

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA/
YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ. DR. ŞÜKRİ SİM

Tez Savunma Tarihi : 19.07.2018 Saati : 12.00

Tez Başlığı : V. PROPPUN ŞEMASINA GÖRE HOLLYWOOD TÜR SINEMASININ İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. ŞÜKRİ SİM		KABUL
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ONUR AKYOL		
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ CEM YILDIRIM		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT SARI		KABUL
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ KENAN DUMAN		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

V. PROPPUN ŞEMASINA GÖRE HOLLYWOOD TÜR SİNEMASININ İNCELENMESİ

FARRUKH HASANOV

Çalışmada popüler sinemanın güçlü örnekleri olarak tür filmlerinden en çok hasılat yapmış üç filmin anlatı yapısının eski fantastik masalların anlatısı ile örtüşme derecesini belirlemek amacıyla Vladimir Propp'un biçimbilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Propp'un olağan üstü masalların yapısını belirlerken oluşturduğu 7 karakter ve 31 işlevden oluşan şema çerçevesinde değerlendirilme yapılmıştır. Müzikal, Western ve Korku türünden gışede en çok hasılat yapan birer film seçilmiştir. “Kurtlarla Dans”, “Güzel ve Çirkin” ile “O” seçilen filmlerdir.

Propp çalışmasının sonucunda tüm olağanüstü masallarda var olan belli başlı işlevler ve karakterler saptamıştır. Bu işlevlere bir başlangıç durumun varlığı sonra bir eksikliğin ya da kötülüğün ortaya çıktığı görülür. Devamında kahraman diye isimlendirilen kişi bu eksikliği gidermek için yola çıkar. Bu yola çıkış bir göndericinin isteği ile gerçekleşir. Devamında kahramana karşısında çıkan engelleri aşmak için bir bağışçı tarafından sihirli nesne verilir. Öyküde kahramana yardımcı olacak karakter bulunmaktadır. Kahraman saldırganla birkaç çatışmadan sonra zafere ulaşır. Bazen bu zafer üzerine kimliğini gizleyerek ülkesine döndüğü ve bu sırada burada bir düzmece kahramanın asılsız savlarıyla karşılaştığı görülür. Kahramana bir güç iş önerilir, kahraman güç işi yerine getirir. Bundan sonra düzmece kahraman cezalandırıldığı gibi kahraman da bir evlilikle ya da başka bir yoldan ödüllendirilir.

Western, müzikal ve korku türlerinden örnek filmlerde Propp'un belirlediği kişilerin bulunmasında ciddi bir farklılık görünmemektedir. Western türü örnek filminde 7 karakterin tamamının bulunduğu ve müzikal ve korku türünün örneklerinde de 7 karakterin 6'sının bulunduğu tespit edilmiştir. Bu durum filmlerin anlatı yapısında belli eylem alanlarına sahip karakterin varlığı türlere göre ciddi bir farklılıklar göstermediği sonucunu göstermektedir. Propp'un olağan üstü masal analitlerinde bulguladığı ortak 31 işlevden icelenen filmlerde 18, 19, 20 tanesinin bulunması hem günümüz popüler filmlerin Propp'un şemasına uygunluğunu hem de türler arası bu şemaya uygunluk açısından ciddi farklılıklar bulunmadığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Propp, Tür Film, Hollywood Sineması, Yapısalcılık, Sinemanın Analizi.

ABSTRACT

In the study, the method of morphological analysis of Vladimir Propp was used to determine the degree of overlap of the three most-grossed and powerful example of popular cinema comic narrative structures in genre films with that of the ancient fantasy tale. In the framework of the scheme which Propp consist 7 characters and 31 functions to determine the structure of the fantastic tales has been evaluated. One top-grossing film were selected each genres in Musical, Western and Horror. *Dances With Wolves*, *Beauty And The Beast* and *It* are selected films.

As a result of Propp's work, it identifies the main functions and characters that exist in all the extraordinary tales. In these functions, it is seen that after a beginning state, there is a lack of a someting or bad case. The person who is called the hero then goes on to make this shortcoming. This jurney occurs at the request of a sender. Afrter that, a contributor gives a magical object to overcome the obstacles facing the hero. In the story, there is character to help hero. The hero arrives victorious after a few conflicts with the attacker. Sometimes, on this victory he comes back to his country, concealing his identity, and at this point he encounter unsubstantiated assertions of a fake hero. A hard work is suggested to the hero, the hero does the hard work. After that, the hero is rewarded with a marriage or another way, as the fake hero is punished.

In the case of Western, musical and horror genre films, there is no significant difference in the presence of the persons identified by Propp. In examples of the film in the Western genre has been found all 7 characters and in the examples of musical and horror genre has been found 6 of 7 characters. This shows that existence of the characters who have certain areas of action in the storytelling of the films do not show any significant differences according to the generes.

The fact that 18, 19, and 20 functions are present in the films examined according to the common 31 functions found in the fairy tale analyses of Propp shows that there is no serious difference between the conformity of today's popular films to the scheme of Propp and the compatibility between these generes.

Key Words: Propp, Genre Film, Hollywood Cinema, Structuralism, Sinema Analysis.

ÖNSÖZ

Çalışmanın amacı popüler sinemanın en güçlü örnekleri olarak tür filmlerinden en çok hasılat yapmış üç filmin anlatı yapısının eski fantastik masalların anlatısı ile örtüşme derecesini belirlemektir. Bunun yanında Türlerle göre anlatı yapısında bir değişikliğin var olup olmadığını saptamak. Eğer böyle bir bağlantı varsa bilimin ve tekniğin gösterdiği gelişmeye rağmen insanların, var olduklarından bu yana anlatmaya ve dinlemeye ya da izlemeye alıştıkları kalıpların değişmediğini ortaya koymaktır.

Propp'un şemasını daha iyi anlayabilmek için yapısalcı gelenekten dilbilim çalışmaları ve göstergebilim çalışmalarını ele alınmıştır. Aynı zamanda Vladimir Propp'un bu gelenekteki yeri incelenmiştir. Yine burada yapısalcılığın edebiyat, dilbilim ve sinemadaki ortaya çıkışı değerlendirilmiştir.

Kuramsal çerçeve ve bilgilerle anlatı yapısındaki değişimleri ve oluşturduğu başlıca türleri tarihsel süreçte incelenen Hollywood'un ele alınan Müzikal, Western ve Korku türlerinden her birisinden en yüksek gişe hasılatına ulaşmış üç filmi Propp'un dizisel ve dizimsel şeması açısından incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda bu çalışmada Propp'un eski olağan üstü masallardaki anlatı yapısının farklı türlere ait filmlerin anlatı yapısında da varlığını sürdürüp sürdürmediği ile ilgili küçük evrende de olsa bir sonuca ulaşmak hedeflenmiştir.

İstanbul-2018

Farrukh HASANOV

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii

GİRİŞ	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

ANAAKIM SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK; HOLLYWOOD SİNEMASI

1.1.Sinema Tarihi	5
1.2.Hollywood Sinemasının Endüstriyel Yapılanması	8
1.3.Hollywood Tür Sinemasının Doğuşu.....	19
1.3.1.Hollywood'tan Tür Örnekleri	23
1.3.1.1.Western.....	23
1.3.1.2.Müzikal.....	25
1.3.1.3.Korku	28
1.3.2.Tür Filmlerinin Karakteristik Özellikleri	30
1.3.3. Tür Filmlerinin Çatışan Kavramları.....	36
1.3.4. Tür Filmlerinin İdeolojik İşlevi.....	37
1.4. Tür Filmlerinin Anlatı Yapısı	44
1.4.1. Anlatı Kuramı ve Anlatının Temel Öğeleri	44
1.4.1.1.Öykü.....	45
1.4.1.1.1.Olaylar	46
1.4.1.1.2. Varlıklar.....	51
1.4.1.2. Söylem	54
1.4.1.2.1. Bakış Açısı	54
1.4.1.2.2. İç Monolog.....	55
1.4.2. Anlatıya Farklı Yaklaşım Modelleri	55
1.4.2.1. Syd Field'ın Üç Aktlı Yapı Modeli.....	57
1.4.2.2. Robert Mc Kee'nin Beş Parçalı Modeli	57

1.4.2.3. Linda Seger'in Sekkiz Parçalı Modeli	58
1.4.2.4. Joseph Campbell'in Monomiti yada Çok Evreli Modeli	58
1.4.2.5. John Truby'nin Yirmi İki Yapılı Modeli	62

İKİNCİ BÖLÜM

BİR YÖNTEM OLARAK YAPISALCILIK

2.1.Yapısalcılık Nedir?	66
2.1.1. Yapısalcılığın Doğuşu.....	67
2.1.2. Yapısalıcı Düşünce	69
2.2. Dilbilimde Yapısalcılık	72
2.3.Edebiyatta Yapısalcılık	77
2.3.1.Yapısal Halkbilim Kuramları.....	78
2.3.1.1.Kahramanın Yapısal Çözümleme Modelleri.....	79
2.3.1.2.Cloude Levi-Staruss Ekolü Yapısal Çözümleme Yöntemi.....	80
2.3.2.Yapısal Halkbilim Çalışmalarında Bir Öncü Olarak Vladimir Propp	83
2.3.2.1. Folklorda Türlerin Sınıflandırılması	87
2.3.2.2.Masalda Türlerin Sınıflandırılması: Masalın Biçimbilimi.....	88
2.3.2.3.Masallarda İşleyen İdeoloji.....	93
2.4.Sinemada Yapısalcılık.....	94

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

V. PROPPUN ŞEMASINA GÖRE HOLLYWOOD TÜR SİNEMASININ İNCELENMESİ

3.1. Araştırma.....	99
3.1.1.Problem	99
3.1.2.Amaç	99
3.1.3.Önem	100
3.1.4.Sınırlılıklar	100
3.1.5.Gereç ve Yöntem.....	100
3.2.Filmlerin Çözümlemesi.....	101
3.2.1 Western Tür Film Örneği Olan Dances With Wolves (1990) (Kurtlarla Dans) Filminin Anlatı Çözümlemesi	101
3.2.1.1.Filmin Künyesi.....	102
3.2.1.2.Filmin Öyküsü	102

3.2.1.3.Filmin Karakterleri.....	104
3.2.1.4.Filmdeki Karakter İşlevleri	106
3.2.1.5.Filmin İdeolojisi	109
3.2.1.6.Filmde Çatışan Kavramlar	110
3.2.2.Müzikal Film Örneği Olan Beauty And The Beast (2017) Güzel Ve Çirkin Filminin Çözümlemesi.....	110
3.2.2.1.Filmin Künyesi.....	111
3.2.2.2.Filmin Öyküsü.....	112
3.2.2.3.Filmin Karakterleri.....	113
3.2.2.4.Filmdeki Karakterlerin İşlevleri.....	115
3.2.2.5.Filmin İdeolojisi.....	117
3.2.2.6.Filmde Çatışan Kavramlar	118
3.2.3.Korku Tür Film Örneği Olan It(2017) (O) Filminin Çözümlemesi.....	119
3.2.3.1.Filmin Künyesi.....	119
3.2.3.2.Filmin Öyküsü	120
3.2.3.3.Filmin Karakterleri.....	121
3.2.3.4.Filmdeki Karakterlerin İşlevleri.....	122
3.2.3.5.Filmin İdeolojisi	125
3.2.3.6.Filmde Çatışan Kavramlar	127
3.3. İncelenen Filmlerdeki Bulguların Karşılaştırılması	127
SONUÇ	131
KAYNAKÇA	138

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1.1: Anaakım Sinema Ve Sanat Sineması Karşılaştırması	5
Tablo 1.2: Filmlerde Temsil Edilen İki Farklı Düzene Göre Türler	36
Tablo 3.1: Kurtlarla Dans (Dances With Wolves) Filminin Künyesi	102
Tablo 3.2: Kurtlarla Dans (Dances with Wolves) Filminde Propp'un İşlevlerinin Karşılığı.....	106
Tablo 3.3: Güzel ve Çirkin (Beauty And The Beast) Filminin Künyesi.....	111
Tablo 3.4: Güzel ve Çirkin (Beauty And The Beast) Filminde Propp'un İşlevlerinin Karşılığı.....	115
Tablo 3.5: O (It) Filminin Künyesi	119
Tablo 3.6: O (It) Filminde Propp'un İşlevlerinin Karşılığı.....	122
Tablo 3.7: İncele Üç Tür Filminde Bulunan Propp'un Kişiler Ve İşlev Sayısının Karşılaştırması	128
Tablo 3.8: İncelenen Üç Filmdeki Çatışan Kavramların Karşılaştırması	129
Tablo 4.1: İncelenen Üç Filmde Propp'un Kişilerine Karşılık Gelen Karakterler..	136

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şema 1.1. Anlatının Temel Öğeleri	45
---	----

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt:	Aktaran
Bkz:	Bakınız
S:	Sayfa
Tv:	Televizyon
Vd:	Ve diğerleri

GİRİŞ

Sinema teknolojik bir aygıt olarak doğmuş olsa da sadece doğadaki gerçekliği yansıtmakla kalmaz küçük gruplardan geniş kitlelere kadar etkileme ve yönlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Sinemanın atası olan sinematografin iki farklı merkezde icadı ileride sinemada da baskın olarak iki farklı yaklaşımın benimseneceğinin de habercisi olarak yorumlanabilir. Amerika’da buluna sinema aygıtı, sinemayı ticari araç olarak gören bir düşüncenin -“1892’de Thomas Edison kinetograf adlı bir çekim makinasının telif hakkını tescil ettirmesi” (Betton, 1986: 6) başlangıcı olurken Avrupa’daki buluşun -“Lumiere Kardeşler’in tasarlayıp, 1894 yazında Jules Carpentier adında bir optik uzmanına yaptırdıkları ilk sinematograf, hem alıcı hem de gösterici işlevi görmüştür” (Teksoy, 2009: 30), buradan sinemanın daha çok sanatsal ayağının başlangıcı olduğunu görülmektedir.

Sinema ilk önce bir merak unsuru olarak kitlesel seyirci tarafından çok yoğun bir ilgiyle karşılanmıştır. Fakat batılı entelektüeller için bir sanat olmaktan çok uzaktır. Böyle düşünülmesinin ilk nedeni sanat eserinin doğrudan insan eli ile yapılması gerektiği düşüncesi idi. Bu açıdan bakıldığında sinema üretiminde insan ve eserin arasına kameranın girmesi sinemanın bir teknik üretimden başka bir şey olarak yorumlanmasına yol açmıştır. İkinci nedeni ise sinemanın kitlesel ilgiye konu olması ve halkın bir eğlencesi olarak görülmesi idi. (Andrew, 2010: 21). Ancak 1920-30’lara gelindiğinde, sinema Amerikan tarafında birebir gerçekliği kaydetmeden ziyade bir hikâye anlatmaya müsait bir dille sahip bir araç ve Avrupa ayağında da bir sanat formu olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu noktada Amerikan tarafında Melies’in katkıları ve Avrupa tarafında da Rus biçimcilerin “montaj” diye adlandırdıkları kurgu denemeleri ve kuramlarının katkısı oldukça önemlidir.

Zaman içinde sinema, üretilen filmlerin birbirlerinden içerik ve biçim açısından farklılıkların nereden ve niçin kaynaklandığını araştıran araştırmacıların ve eleştirmenlerin konusu haline gelmiştir. Yine bazı yönetmenler ve eleştirmenler, sinemanın içerik ve biçim açısından nasıl bir yol izlemesi gerektiğini gösteren, sinemanın gerçeklikle olan bağını sorgulayan kuramlar ortaya koymuşlardır. Bu kuramları Andrew Dudley (2010) büyük sinema kuramları kitabında üç başlık altında

toplamıştır. Bunlardan ilki biçimci kuramcılar, daha sonra gerçekçi kuramcılar ve son olarak da çağdaş Fransız film kuramcılarıdır.

Biçimci kuramcılarının en önemli isimleri olarak sinemaya bir sanat payesi vermek, onun kendi kimliği olan yeni bir sanat dalı olduğunu ispatlamak ve kabul ettirmek için mücadele etmiştir. Çünkü bu kuram geleneğinde sinemanın, dünyanın sahip olduğu anlamsızlığı ve karmaşayı gidermek için kendi yapı ve ritmi açısından anlam bütünlüğünü koruduğu fikri Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergey Ayzanştayn ve Bela Balzaks tarafından savunulmuştur (akt: Andrew, 2010: 57).

Gerçekçi kuram geleneği incelendiğinde sinemada kullanılan diğer sanat türlerinin, sinemanın çevresinde yer aldığını ve sinema, gerçekliğin sanatı olarak kendi bütünlüğüne ulaştığını belirttikleri görülmektedir (Siegfried Kracauer; Andre Bazin; Akt. Andrew, 2010: 198). Kracauer'in aksine, Bazin gerçeklik ile ne kastetmek istediğine açıklık getirmekte “kesinlikle konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekçiliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturamazlar” demiştir (Bazin, 2011: 112).

Çağdaş Fransız Film Kuramcıları ise Bazin ile biçimci kuram arasında bir sentez çabasında olmuştur. Jean Mitry'yi ve Bazin'in idealist varoluşçuluğunun yerine maddeci bir yapısalcılığı geçirmeye çalışmış Christian Metz vardır. Bunların dışında sinemanın gösterge-sistemine yönelik sorgulamaların ya da sinema eserlerini belirleyen psikoloji ve ideolojiye yönelik sorgulamaların açıkça önemli olduğunu kabul eden, fakat sanat eserlerinin ön-kosullarını değil de, sanat eserlerini mutlak olarak ele alan varsayımdan başlayan bütün çalışmaları silmeye çalıştıklarından şikayet eden Amédée Ayfre ve insan sinemayı filmin yaratıcısı konumundan inceleyebilir (author, stüdyo, vs.), authorun dünya görüşünü arayabilir, onun niyetleri bizim hedefimiz olur ve onun içtenliği bizim kriterlerimiz olur diyen Henri Agel dikkat çeker (Andrew, 2010: 361).

Simenanın icadından bu yana teknoloji ile olan sıkı bağlantısı uygulamada sinemayı büyük sermayelerin gerektiği bir alan haline getirmiştir. Bu durum sinema sanatının üretim aşamasında harcanan sermayelerin geri dönüşlerini elde edebilmeleri

için sermayedarların üretilen ürüne bir sanat eseri olarak bakmaktan ziyade bir meta olarak bakılmasına ve seyirciye pazarlanabilmesi adına içeriğe her türlü müdahalesini kaçınılmaz görmesine yol açmıştır. Burada anlatılan durum her zaman geçerli olmamıştır. Sinemanın bir sanat olarak kavranıp üretildiği yerlerde ortaya çıkan eser, ticari kaygıları en aza indirgenmiş ve estetik kaygıların gözetildiği bir sanat eseri olarak görülmesini sağlamıştır. Yine dünya sinemasına baktığımızda, Avrupa sinemasının daha çok sanat sineması söylemi ile ön plana çıktığını, buna karşılık Amerikan sinemasının çoğu örneğinde, daha çok ticari bir kaygıyı güdüldüğü, büyük yatırımların yapıldığı, geri dönüşümlerin alınması adına içeriğin sadeleştirip standartlaştırıldığı ve üretim biçimlerinin güncel teknolojinin sunduğu tüm imkânların kullanılmasına bağlı olarak şekillendiği görülmektedir.

Sinema üretimindeki yaklaşımlardaki bu farklılıklar ortaya çıkan ürünlerinde farklılığını doğurmuştur. Bu eserlerin farklılıkları bu eserleri inceleyen ve çözümleyen eleştirmenlerin yöntem farklılıkları izlemiştir. İlk başta gazetelerde çıkan film eleştirileri daha sonra, filmlere göstergebilimsel, ideolojik, sosyolojik, türsel, tarihsel ve autourist açılardan yaklaşılarak, çeşitli bilimsel disiplinlerden eleştirel yardım olarak filmlerin daha derin eleştirel çözümlemesinin yapılması takip etmiştir. (Özden, 2004: 104).

Yetmişli yılların sonunda, Eleştirmenler başlangıçtaki sinemasal "çekim"i edebiyattaki "sözcük" ile eşitleme girişimlerinden, film içinde dil sistemlerinin eşdeğerini aradıkları karmaşık modellere geçmişlerdir. Aynı şekilde, bazı çağdaş eleştirmenler belirli filmlerdeki ve türlerdeki yapıların doğalarında bulunan ilkeleri izole etme girişimi içinde, antropolojik ve linguistik yönleri birleştirerek oldukça karmaşık disiplinler arası yapısal çözümleme yöntemleri kullanmaktadırlar. Son olarak, edebiyat eleştirisinin sanatın izler kitle üzerindeki etkisine yönelik ilgisi göze çarpmaktadır."(Özden, 2004: 60). Bu durum dilbilim ve gösterge biliminde Sassure ve Pierce ve bunların devamçıları, edebiyat eleştirisi denildiğinde Proppu ve onu izleyenleri, antropoloji denildiğinde de Lev Starusu ve diğerleri görülmektedir.

Proppun biçimbilimsel analiz yöntemini kullanarak Türkiye’de yapılan araştırmalar incelendiğinde sinema alanında Gülbuğ Erol (2005) tarafından Cesur

Yürek filminin, Mehmet Emin Bars (2014) tarafından Battal Gazi Destanı filminin ve Ömür Kınay (2014) tarafından Kayıp Balık Nemo filminin çözümlendiği görülür. Bu bağlamda çalışmada sinemanın ticari bir araç olarak kullanımının sonucu olarak ortaya çıkan popüler/tür sinemanın günümüzdeki durumu belirlemek adına dünya genelinde belli türlere ait en çok hasılat yapan üç film incelenmiştir.

Birinci bölümde sinemanın tecimsel ve sanatsal yönleri açısından dünya sinemasında öne çıkan örneklerden bahsedilmiştir. Bu çerçevede Hollywood sinemasını anlatı yapısı tarihsel süreçte ele alınmıştır. Yine Hollywood'un verdiği tür sineması örneklerine ve onların anlatı kalıplarına bakılmıştır. Yine bu bölümde Hollywood sinemasının ideolojik işlevine ve içinde barındırdığı bazı çatışan kavramlara değinilmiştir. İkinci bölümde çözümleme yapılan Propp'un şemasını daha iyi anlayabilmek için yapısalcı gelenekten dilbilim çalışmaları ve göstergebilim çalışmalarını ele alınmıştır. Aynı zamanda Vladimir Propp'un bu gelenekteki yeri incelenmiştir. Yine burada yapısalcılığın edebiyat, dilbilim ve sinemadaki ortaya çıkışı değerlendirilmiştir. Üçüncü, bölümde kuramsal çerçeve ve bilgilerle anlatı yapısındaki değişimleri ve oluşturduğu başlıca türleri tarihsel süreçte incelenen Hollywood'un ele alınan Müzikal, Western ve Korku türlerinden her birisinden en yüksek gişe hasılatına ulaşmış üç filmi Propp'un dizisel ve dizimsel şeması açısından incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda bu çalışmada Propp'un eski olağan üstü masallardaki anlatı yapısının farklı türlere ait filmlerin anlatı yapısında da varlığını sürdürüp sürdürmediği ile ilgili küçük evrende de olsa bir sonuca ulaşmak hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANAAKIM SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK; HOLLYWOOD SİNEMASI

Bu bölümde sinema tarihine genel bakış, Hollywood sinemasının endüstriyel yapılanması, tür sinemasına ilişkin açıklamalara yer verilmiştir.

1.1. Sinema Tarihi

Sinema tarihinde sinemaya iki farklı bakış açısı söz konusudur. Birincisi sinemayı bir sanat formu olarak görmekte ve bu sanat formunun diğer sanat formları gibi toplumların ister fiziksel ister düşünsel düzeydeki meselelerini ele alması gerektiği düşüncesini savunanlardır. İkincisi ise sinemayı daha çok bir zanaat ve meta gibi gören, kitlesel ve standartlaştırılmış üretim anlayışına sahip, yine genellikle egemen değerleri ve çerçeveyi savunan para kazanma aracı olarak gören bir anlayış içerisindeki üretici topluluktur. Sinemanın bulunuşunun merkezleri olarak da ön plana çıkan Avrupa, birinci anlayışa Amerika ise ikinci yaklaşıma denk düşmektedir. Avrupa ayağında sinemanın ilk bulunuş döneminde sanat olarak görülmesi hemen gerçekleşmiş bir durum olmadığı gibi Amerikan ayağında da sinema başlangıçta gerçek dünyayı yansıtan içeriği çok fazla kurgulanmamış ve standartlaştırılmış bir üretim biçimine sahip olduğudur.

Bu iki temel yaklaşımın farklılıkları incelendiğinde Bill Nichols'ın Katılımcı Sinema (Engaging Cinema) kitabında örnek filmlerle birlikte aşağıdaki şekilde belirtilmiştir (Nichols, 2010: 139).

Tablo 1.1: Anaakım Sinema Ve Sanat Sineması Karşılaştırması

Anaakım Sinema Özellikleri ve Örnek Filmler	Sanat Sineması Özellikleri ve Örnek Filmler
Örnekler: Bir Ulusun Doğuşu (Birth of Nation), Rüzgar Gibi Geçti (Gone with the Wind), Sapık (Psycho), Çöl Aslanı (The Searchers), Yıldız Savaşları (Star Wars), Titanik (Titanic), Okyanuslar 11 (Ocean's 11), Matrix (The Matrix), Bay	Örnekler: Umberto D, 400 Darbe (The 400 Blows), Konformist (The Conformist), 8 ½, Macera (L'avventura), Geçen Yıl Marienbad'da (Last Year at Marienband), Kurban (The Sacrifice), Shadows, Dalgaları Aşmak

ve Bayan Smith (Mr. and Mrs Smith), Karayip Korsanları (Pirates of the Carribbean), Charlie Wilson'ın Savaşı (Charlie Wilson's War), İhtiyarlara Yer Yok (No Country for Old Men).	(Breaking the Waves), Konuş Onunla (Talk to Her), Başkalarının Hayatı (The Lives of Others), 4 ay, 3 hafta, 2 gün (4 Months, 3 Weeks and 2 Days).
Her bir eylemin kurulduğu ve sonraki eylemlere yol açtığı çizgisel bir tema.	Eylemlerin izlenimlere, tutumlara veya zihin durumuna göre ikincil olabildiği epizodik tema.
Sahneler nedensellik gözetilerek bir birilerini takip ederler. Her eylem daha sonraki eylemlerin veya olayların nedeni olarak işlev görür.	Şans büyük bir rol oynar. Olaylar açık nedenler olmadan gerçekleşiyor gibi görünür. Duygular ve sonuçların araştırılması nedensellikten daha önemli rol oynar.
Stil nisbeten fark edilmez (devamlılık kurgusu sayesinde); Fiziksel eylemler, dramatik durumlar ana karakterlerin davranışlarında yansıtılır.	Tarz nisbeten daha belirgindir. Vurgu ana karakterin zihnin içsel durumlarda, duygusal tepkilerde ve genel bir atmosfer ve tondadır.
Eylemlerin gerçekleştiği dünya ve öykü de bir tutarlılık ve inandırıcılık vardır.	Karakterlerin dünyası tutarsız veya parçalanmış bu yüzden karakterler, durumlar veya olaylar arasındaki bağlantıların belirlenmesi zor olabilir.
Karakterler bir hedefi gerçekleştirmek için uğraşır; hedeflere ulaşmadaki engeller seyircinin filme katılımında anaktar rol oynar.	Şüphe, endişe ya da belirsizlik karakterleri meşgul edebilir; hedefler genellikle zihni sorunları keşfetmekle kıyasla ikincildir.
Son problemin çözümünü ya da kapatılmasını sağlar.	Sonlandırma keyfi olabilir, problemler ve duygular havada bırakılarak; açık uçlu son vardır.

Bu araştırmada Hollywood incelendiği için sanatsal sinema yerine tecimsel sinema aktarılmıştır. Bu bağlamda öncelikle Hollywoodun kurulma dönemindeki Amerikan sineması aşağıda ele alınmıştır.

“24 Ağustos 1891'de, Edison kinetograf (kinetograph) adını verdiği alıcıyla, kinetoskop (kinetoscope) adını verdiği göstericinin buluş belgelerini aldı. İki aygıt da kenarları delikli 35 mm'lik film kullanıyordu. 25x 19 mm boyutundaki her film karesinin iki yanında dörder delik vardı. Kinetoskop büyük bir tahta kutuydu. Üzerindeki bakaçtan bakan bir kişi, kutunun içinde gösterilen 15 metre uzunluğunda bir filmi izleyebiliyordu. Objektifin önünden saniyede, yatay olarak kırk görüntü geçiyor, bu tek kişilik sinema gösterisi yirmi saniye sürüyordu.” (Teksoy, 2009: 28)

Sinemanın bu döneminde hem süre hemde izleyici sayısı açısından sınırlı olan gösterim günümüzde milyonlarca izleyiciğe sunulabilmekte ve filmlerin süreleri de saatlere çıkabilmektedir.

Edison 1893 de kinetoskopu seri üretimine başlamasının ardından 1994'te Nev York'da ilk kinetoskop salonu faaliyete girdi. On kinetoskopun bulunduğu salonda farklı filmler gösteriliyordu. (Teksoy, 2009: 29)

Edison'un bu dönemden hem kinetoskopu toplu üretime geçmesi aslında ileride Hollywoodun başlangıcı olacak stüdyo sisteminin kurulacağını ve filmlerin seri üretimini gerçekleştireceğinin de habercisi olarak görülebilir.

“Execution of Mary, Queen of Scots'ta (İskoçya Kraliçesi Mary'nin idamı, 1895) idam edilen kraliçenin başsız vücudu da büyük ilgi çekecekti. (Çekim sırasında, giyotinin bıçağı diz çökmüş kraliçenin başına yaklaştığında alıcı durdurulmuş, oyuncunun yerine bir manken yerleştirilmiş, mankenin başı kesilmişti. Daha sonra iki bölüm birleştirilmişti. Bu stüdyoda çekilecek The Kiss (Öpücük, 1896) ise sinema tarihinin ilk öpüşmesine yer verecek, May Irvin ile John C. Rice alıcının önünde öpüşeceklerdi.” (Teksoy, 2009: 29)

Anaakım sinema örneği olarak Amerikan sinemasının bu eski dönemlerinden başlayarak içerik açısından seyircinin ilgisini çekecek ve gün geçtikçe filmlerin içeriğinde en çok ön plana çıkacak şiddet, korku ve cinselliğin izlerini görmekteyiz.

Yine bu döneme baktığımızda sinemaya bir anlatı mantığını getiren Georges Melies olmuştur. Melies sinemayı fotoğrafın bir uzantısı olmaktan kurtaran, tiyatrunun bazı imkanlarını sinemaya devşirmesi, sinema hilelerini bulması ve filmin süresini yaklaşık bir dakikadan on beş, yirmi dakikaya uzatarak, öykü anlatan filmlerin öncülüğünü yapmıştır (Teksoy, 2009: 39). Bunun yanı sıra Melies kişilerin görüntüden yok edilmesi, iki görüntünün geçişte birbirine bindirilmesi, kararma ve maket kullanımı gibi teknikleri getirmiştir. Melies'in bu teknikleri uyguladığı filme örnek olarak Jules Verne'in romanından yola çıkarak çektiği Le Voyage Dans la Lune (Ay'a Seyahat, 1902) söylenebilir.

Melies'den sonra Amerikan sinemasında öne çıkan bir diğer yönetmen Edwin S. Porter oldu. "İlk önemli filmi, altı dakika uzunluğundaki The Life of an American Fireman (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı, 1903) kurguya dayanan bir sinema anlayışının ilk örneği olmuştur" (Teksoy, 2009: 76). Bu film aynı zamanda daha önceki filmlerden farklı olarak izleyicilerin karakterle özdeşleşmesini de içeriyordu.

Ve yine Edwin S. Porter'in, 1903 yılında çektiği The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu) filmi amerikan sinemasının ileriki yıllarda takip edeceği tarzı daha açık bir biçimde belirlemiştir (Teksoy, 2009: 76). On dört dakika süren film, farklı mekanlarda ve farklı kamera açılarıyla kurgulanmış olması filme hız katmakla birlikte bir uzamsal genişlik sunmuştur. Daha sonraki dönemde Edwin S. Porter, Edison stüdyosundan ayrılarak kendi firmasını kurmuş ve burada daha çok toplumsal meselelere eğilen filmler çekmiş ancak ilk filmlerindeki başarıyı elde edemediği için film üretimini durdurmuştur.

İlk dönem Amerikan sinemasın bir başka önemli ismi O. W. Griffith dir. Griffith'in başyapıtı sayılan Bir Ulusun Doğuşu, yakın planın ve kararmanın gücünden ustalıkla yararlanan, paralel kurguyu kusursuz bir biçimde kullanan, kamera hareketlerine yer veren ve savaş ve duygusal sahneler arasında muheşem bir denge yakalayan özellikleriyle, sinema tarihinin en önemli filmlerindendir (Teksoy, 2009: 80).

1.2. Hollywood Sinemasının Endüstriyel Yapılanması

Sinema icadından sonra geçen 20 senede çok hızlı gelişti. 1895'de acemilik döneminde olan sinema 1913'e kadar yerleşmiş bir endüstriye dönüşmüştür. Başlangıçta filmler ya tek çekim ya da 1 dakika kadar uzunluktaydı. 1905 senesine gelindiğinde artık uzunlukları 5 ile 10 dakika arasında değişmekte, sahne değişimleri içermekte ve yine kamera pozisyonu değişikliklerini bir konuyu görselleştirmek ya da bir hikayeyi anlatmak için kullanılmaktaydı. Daha sonra, 1910'ların başına gelindiğinde ilk uzun metraj filmin ortaya çıkmasıyla karmaşık hikayeleri anlatmak

için yeni set düzeni kurulmuştur. Yine bu dönemde filmleri üretimi ve gösterimi kendi başına büyük bir sektör haline gelmiştir.

Sinema endüstrisine bakıldığında filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim aşamasından geçtiği görülür. Bunlarda kendi içinde belli başlı aşamalara ayrılmaktadır. Film üretimine baktığımızda “Film Sanatına Bir Giriş” kitabında David Bordwell ve Kristin Thompson 4 ana aşamadan bahseder. Bunlar:

1. Senaryo yazarlığı ve finansman. Bu süreçte film için fikir geliştirilir ve senaryo yazılır. Film yapımcıları da proje için maddi destek ararlar.
2. Filme hazırlık. Bu aşamada az çok senaryo tamamlandığında biraz finansman sağlanmış olur. Yapımcılar fiziksel üretimin planını yaparlar.
3. ekim. Yapımcılar filmin görüntülerini ve seslerini kaydederler.
4. Montaj. Görüntüler ve sesler son halleriyle birleştirilir. Bu resim ve sesi kesme, özel efektler, müzik ekleme veya ekstra diyalog ve başlıklar eklematiği kapsar (Bordwell ve Thompson, 2008: 15).

Üretim aşamasında Hollywoodun başlangıcında stüdyolar bir yapım şirketi gibi iş görmekteydi. 1920’li yılların başında Hollywood, o güne kadarki en parlak dönemini yaşıyordu. Birinci Dünya Savaşı, Avrupa’daki film yapımını engellemesi bu nedenle de Hollywood, uzun süre ABD pazarına tek başına egemen olmuştur. Güçlerini arttıran film stüdyoları, sürekli bir büyüme içindeydiler ve girişimci yapımcılar, ilerde birer imparatorluk haline gelecek işletmelerinin temellerini bu dönemde atmışlardır (Boyacıoğlu, 1986: 8). Beş büyük stüdyo üretim dağıtım ve gösterim aşamalarında önemli yer tutmuştur. Bunlardan en önemlisi Paramount şirketi idi.

Dünyaya yıldıızlı, konulu filmi kullanan ve tüketimini öğreten Adolf Zukor ve onun şirketi Paramount olmuştur. 1921 yılına kadar Zukor Paramountu dünyanın en büyük film üretim ve dağıtım şirketi olmuştur. 1930’lara kadar da Amerika’da en büyük sinema salonu zincirine sahip olmuş ve stüdyo sisteminin temellerinin dikey bir şekilde bütünleştirmiştir. Yine bu döneme kadar yapılan en büyük btceli film On Emir (The Ten Commandments) olmuştur. Bu filmin üretiminde 2500 den fazla insan

alışmasının yanısıra 3 bin binden fazla hayvan, 33 bin metre elbise, 55 bin fit kereste ve 25 bin pound çivi kullanılmıştır (Gomery, 2005: 21).

Bu dönemin bir diğeri önemli şirketi Loew'. Inc idi. 1919'a kadar Loew' Inc New York Borsasında 25 milyon dolar değerine sahip bir şirkettir. Onun bünyesinde 1000 yakın sinema salonu vardır. Ocak 1920 yılında Loew Metro Pictures'ı satın aldığını duyurmuş ve şirket dikey olarak sektörde bütünleşmeye başlamıştır. Buda şirketin Film retiminde, dağıtımında ve gösteriminde söz sahibi olmasını sağlamıştır. Dört yıl içerisinde Loew's Inc şirketi Metro-Goldwyn-Mayer şirketine çevrilmiştir. Lowe bunu film yapım şirketi olan Goldwyn satın alarak ve Luis B. Mayer kiralayarak sağlamıştır (Gomery, 2005: 30).

1929 yılı sonlarında Loews'ın şirketine baktığımızda Wall Street dergisinin belirttiğine göre New York'ta her insan haftada bir kez sinemaya giderdi ve bunlardan çoğu Loews'un Sinema Salonlarında film izlerdi. Loews'dan sonra şirketin yönetimini devir alan Schenck MNG'yi Paramount'tan sonra ikinci sıraya yükseltmiştir. Bu iki dev şirket temel stüdyo sistemini kurmuşlardır. 3 Mart 1929 da Wiliam Fox basın toplantısı yaparak Fox-Loew's şirket birleşmesini duyurmuştur. Wiliam Fox'un şirketi 1930 larda Amerikada 532 sinema salonunu bünyesinde barındırarak Paramount-Publix'ten sonra ikinci büyük salon zincirine sahip olmuştur. Fox artık dünyanın en büyük film üretim ve dağıtım ağını kontrol eden kuruluşu olmuştur. 1928 de piyasaya çıkan ve 1940'lara kadar Box Office'nin zirvesinde kalan Deli şarkıcı (The Singing Fool) Worner Bros şirketinin Hollywood stüdyo sisteminin devleri arasına girmesini sembolize etmektedir (Gomery, 2005: 35-53)

Stüdyo döneminin en geç başlayan majr Radio-Keith-Orpheum (RKO) sesin sinemaya girişinden sonra kurulmuştur. 1928 yılında the Radio Corporation of America, diğeri majörlerin yatırım yaptığı movietone sistemine karşı kendi ses sistemleri olan photophone'u tanıtmak amacıyla film yapım içine girmek istemiştir. Keith ve Orpheum salonlarının sahibi olan bir dağıtım şirketiyle birleşerek Radio-Keith-Orpheum'u (RKO) oluşturmuştur (Gomery, 2005: 56).

1926 yılında Balaban ve Katz'ı satın alan Paramount, Warner Bros ve RKO'nun başarısına cevap vermiş ve 1920'lerin sonunda bir dizi tiyatro satın alarak ve Detroit, Michigan'daki tiyatrolarda bir tekel olmuştur. 1930'larda Amerika'nın tüm tiyatroları Big Five stüdyoları -MGM, Paramount Pictures, RKO, Warner Bros ve 20th Century Fox'a aittir. Film yapımı hala bir işti ancak sinema film şirketleri ise stüdyo sistemi altında çalışarak para kazanmıştır. Ana stüdyolar binlerce insanı - aktör, yapımcı, yönetmen, yazar, dublör, zanaatkar ve teknisyenler maaşla çalıştırmıştır.

1930'lar boyunca, altın çağın büyük bir çoğunluğunda olduğu gibi, MGM film ekranına hakim ve Hollywood'un en iyi yıldızlarına sahip olduğu ve aynı zamanda Hollywood yıldız sistemini yarattığı için de ödüllendirilmiştir. Bazı MGM yıldızları arasında "Hollywood Kralı" Clark Gable, Lionel Barrymore, Jean Harlow, Norma Shearer, Greta Garbo, Jeanette MacDonald ve kocası Gene Raymond, Spencer Tracy, Judy Garland ve Gene Kelly yer almıştır. Ayrıca 1939'da MGM, enflasyona göre ayarlandığında, tüm zamanların en başarılı filmi olan, "Rüzgar Gibi Geçti"yi yapmıştır.

Stüdyo sistem ve Hollywood'un Altın Çağı 1940'ların sonlarına doğru gelişen iki güce boyun eğmek zorunda kalmıştır. Bunlardan birincisi film üretim ve dağıtım süreçlerini bir birinden ayıran anti tröst gelişmeler diğeri ise televizyonun gelişi olmuştur. Bu dönemde ABD sinemasının bir başka büyük başarısı, Walt Disney'in animasyon şirketinden gelmiştir. 1938'de, Walt Disney'in Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'i (Snow White and the Seven Dwarfs), büyük stüdyoların çekimlerinden bağımsız filmler sırasında piyasaya sürülmüş ve o güne kadar ki en yüksek gişe hasılatına sahip olmuştur. Bu stüdyolar için utanç verici bir şekilde, stüdyo yapımında kullanılan bir yıldızla sahip olmayan, bağımsız olarak üretilmiş bir animasyon filmidir. Bu durum, stüdyoların sadece bir yıl boyunca filmleri sinema salonlarında satabilecekleri ve vasat üstü kalite için kilitli kapağını kullanabilecekleri blok rezervasyon uygulamalarında zaten yaygın bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Roosevelt yönetiminin "tröst bozucu" olarak nitelendirdiği asistan Başsavcısı Thurman Arnold, bu fırsatı kaçırmayarak Sherman Anti-Tröst Yasası'nın ihlali nedeniyle Temmuz 1938'de sekiz büyük Hollywood stüdyoya karşı yasal süreci başlatmıştır. "Büyük Beş"

(Warner Bros, MGM, Fox, RKO ve Paramount) şirketleri Ekim 1940'ta Arnold ile uzlaşma sağladı ve üç yıl içinde kabul edilen bir rıza kararını imzalamıştır. Bu kararlar:

- "Tek çekim" veya "tam güç" blok rezervasyon olarak bilinen bir düzenlemede, kısa film konularının blok rezervasyonunu ortadan kaldırmak.
- Tiyatrolarındaki beşten fazla konunun blok rezervasyonunu kaldırmak.
- Artık kör satın alma (ya da sinema filmlerini önceden izlemeden satın alma) yerine, sinemadaki filmleri göstermeden önce ABD'deki 31 gösterim salonunda her iki haftada bir film izleyeceği ticaret gösterilerini sağlamak.
- Bu gereksinimleri uygulamak için her gösterim bölgesinde bir yönetim kurulu oluşturmak olarak belirlenmiştir.

Hollywood Kendini Denetliyor: Hays Yasası

Hollywood'un karşılaştığı bir başka mesele ise Katolik ve Protestan kiliseleri, okul aile birlikleri, taşra gazeteleri sinemanın cinsellik ve şiddet öğelerinden arındırılmasını istemesi olmuştur. Parlak bir geleceği olan sinema endüstrisinin bu tür eleştirilerle takılmamadan ilerlemesini sağlamak amacıyla 1922 yılında MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America / Amerika Film Yapımcıları ve Dağıtıcıları) kurulmuştur. Yapımcılar kuruluşunun başına dinine bağlı, yurdunu seven ve politikacılarla arası düzgün biri olan William Harrison Hays getirilmiştir. Indiana eyaleti Presbiteryen Kilisesi temsilcisi olan, Cumhuriyetçi Hays, ilkin kiliselerle, sivil toplum örgütleriyle bağlantılar kurulmuştur. Eyaletlere göre değişen ve birçok filmin yasaklanmasına yol açan sansür engelinden kaçınabilmek için de, "otosansür" uygulamasına yönelmiştir. Hays'in vurguladığına göre, böylece "film üretiminde en yüksek ahlak ve sanat değerlerine ulaşabilmek için, filmlerin eğitici ve eğlendirici özellikleri artırılacaktır". Artık yapımcılar kendi kendilerini denetleyeceklerdi. Yapımcılar çekecekleri filmlerin tema özetlerini Hays Office'e iletmekle sorumlu tutulmaları 1924 yılında başlamıştır. İki yıl sonra da Studio Relations Department (Stüdyo İlişkileri Bölümü) kurulmuştur. Bu bölüm, stüdyoların nelerere dikkat etmesi gerektiklerine dair bir yönetmelik hazırlanmıştır (Don'ts and Be Carefuls / Yasaklar ve Dikkat Edilmesi Gerekenler) . Artık filmlerde çıplak kadın ve

erkek vücudu göstermek, uyuşturucu kullanımına ya da kaçakçılığına yer vermek, cinsel sapmaları konu edinmek, din adamlarını aşağılamak, dinsel bağlamlar dışında Tanrı, İsa sözcüklerini kullanmak yasaklanmıştır. 1930 yılında ise kısaca "Hays Yasası" olarak bilinen Motion Picture Production Code (Film Üretim Yasası) oluşturulmuştur. Stüdyoların tümünün kabul ettiği yasayı, Cizvit rahibi Daniel A. Lord ve Motion Picture Herald dergisinin yönetmeni Martin Quigley hazırlamıştır. 31 Mart 1930'da yürürlüğe giren yasa 1966 yılına dek yürürlükte kalmıştır ve Amerikan sinemasının yönlendirilmesinde belirleyici bir işlevi olmuştur. İki bölümden oluşan yasa, seyircinin tepkisine yol açmayacak, sansür gerektirmeyecek, Hollywood ürünlerinin adını kirletmeyecek filmler yapılması için gerekli kuralları belirlemiştir. Yasanın ana ilkeleri şöyledir: (Teksoy, 2009: 99)

1) “Seyircinin ahlak seviyesine zarar verecek filmler yapılamaz, bu nedenle suç, hata, kötülük ve günah yüceltilemez.”

2) “Seyirciye dürüst yaşam kriterleri sunulur.”

3) “Kutsal buyruklar yada insanların koyduğu yasalar kötülenemez, bunlara karşı isyan övülemez.”

Bu genel ilkeler doğrultusunda amerikan sinemasının sıklıkla başvurduğu cinsellik ve şiddeti tümüyle yasaklamıyor, belli bir çerçeveye alınıyordu. Yasanın "kötü gözle" değerlendirdiği bu özellikler, filmin "iyi" tarafları sayesinde dengelenerek ahlak kuralları korunmuş oluyordu. Filmlerin sonlarında kötülerini cezalandırarak yada pişman ederek denge korunmuş oluyordu. Yasa kötülerin mutlaka cezalandırılmasını istiyor, seyircinin suçlulara ya da günahkarlara hoşgörüsüyle bakmasını engelliyordu. Yasanın, Hollywood'un geleneksel algısının gelişmesini garanti etmesi bilinmekle birlikte, Hollywood'un sosyal problemlere ve farklı ahlak anlayışlarına yönelmesini engellediği de bir başka bilinmesi gereken noktadır (Teksoy, 2009: 99-100).

Herhangi bir tiyatroya sahip olmayan "Küçük Üçlü" (Universal Studios, United Artists ve Columbia Pictures), rıza kararına katılmayı reddetmiştir. Bir dizi bağımsız film yapımcısı da uzlaşma konusunda mutsuzdur ve Bağımsız Sinema Oyuncuları

Derneği olarak bilinen bir sendika kurmuştur ve Detroit Tiyatroları üzerinde hâlâ sahip olduğu tekel için ve yine Paulette Goddard, Veronica Gölü, Betty Hutton, Crooner Bing Crosby, Alan Ladd ve Gary Cooper gibi aktörlerle egemenlik kurduğu için Paramount'a dava açmıştır.

Büyük Beşli olarak adlandırılan stüdyolar ikinci dünya savaşı boyunca Rıza Kararnamesinin gerekliliklerini karşılamamış fakat savaştan sonra Hollywood'da görünen anti-tröst davasında diğer Küçük Üçlü stüdyoları gibi Paramount'ta sanık olarak katılmıştır. Yargıtay sonunda sinema salonlarının ve film dağıtımının büyük stüdyo sahipliğinin Sherman Antitröst Yasası'nın ihlal ettiğine hükmetmiştir. Sonuç olarak, stüdyolar oyuncular ve teknik personeli sözleşmeleriyle stüdyolardan çıkarmaya başlamıştır. Bu, her biri farklı bir oyuncu kadrosu ve yaratıcı ekibi olabileceği gibi, büyük Hollywood stüdyolarının film yapma paradigmasını değiştirmiştir. Bu, MGM, Paramount, Universal, Columbia, RKO ve Fox filmlerini hemen tanımlanabilir kılan özelliklerin kademeli olarak kaybolmasına neden olmuştur. Ama Cecil B. DeMille gibi bazı film insanları ya kariyerlerinin sonuna kadar sözleşme sanatçıları olarak kalmış ya da filmlerinde aynı yaratıcı ekipleri kullanmıştır. Böylece bir DeMille filmi 1932 ya da 1956'da yapılmış olsa da tarz olarak aynıdır. Ayrıca, ortalama bütçe arttıkça yıllık olarak üretilen filmlerin sayısı düşmüş ve endüstrinin stratejisinde önemli bir değişikliklere neden olmuştur. 1949'a kadar, tüm büyük film stüdyoları sinema salonu sahipliğini bırakmışlardı.

Televizyon, aynı zamanda, Amerikan eğlence dünyasındaki film endüstrisinin hegemonyasını kırdığı için, Hollywood'un Altın Çağı'nın düşüşünde de etkili olmuştur. Buna rağmen, film endüstrisi, 1950'lerde uzun zamandır hükümet sansürünün ortadan kalkmasıyla gelecek filmler için de bir miktar güç kazanabilmiştir. Paramount anti-tröst davasının sona ermesinden sonra, Hollywood film stüdyoları artık sinemalara sahip değildi ve bu yüzden çok fazla yabancı filmler sansürsüz olarak Amerikan sinemalarında yayınlanmıştır. Stüdyo döneminin 'klasik' film formunun aksine, 1948 sonrası Hollywood'dan çıkan filmler, ana akım film tekniklerini her zaman takip etmemiştir. Klasik konvansiyonlar hala varken, yönetmen tarafında daha

fazla bireysellik ve yaratıcılığın yanı sıra, Avrupa sanat sinemasına dahil olma isteğinin artması, daha “alternatif” filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Paramount Davasının ve televizyonun gelişinin ardından, her ikisi de geleneksel stüdyo sistemini ciddi biçimde zayıflattığında, Hollywood stüdyoları başlangıçta karlılığı korumak için gösteri oyunları kullanmıştır. Teknikolor çok daha sık kullanılmaya başlanmış ve Sinemaskope, stereo ses ve 3-D gibi ve diğer geniş ekran süreçleri ve teknik geliştirmeler, azalan seyirciyi korumak ve televizyonla rekabet etmek için icat edilmiş, ancak genel olarak karları arttırmakta başarılı olamamıştır.

1950'ler ve 60'lı yılların başlarında, daha büyük ekranlardan, daha geniş çerçevelerden ve gelişmiş seslerden yararlanan müzikaller, tarihi destanlar ve diğer filmlerin hakim olduğu bir Hollywood oluşmuştur. Bununla birlikte, kitle payı azalmaya devam etmiş ve 1960'ların ortalarında endişe verici derecede düşük seviyeler kurulmuştur. Cleopatra ve Hello, Dolly! Gibi çeşitli pahalı başarısız örnekler ve The Sound of Music'in başarısını taklit etme girişimleri, stüdyolara büyük bir yük oluşturmıştır.

Bir stüdyo film yapımında bir şirket gibi çalışmıştır. Hollywood'da en ünlü stüdyolar 1920'lerden 1960'lara kadar Paramount, Warner Bros. Columbia, vb'dir. Bu şirketler, ekipmana ve geniş fiziksel tesislere sahip olmuş ve uzun süreli sözleşmelerde çalışanlarının çoğunu bünyelerinde tutmuştur. Her stüdyonun merkezi yönetimi tüm projeleri planlamış, daha sonra atanan denetçiler, sırayla stüdyodan oyuncular ve stüdyonun işçi havuzundan ekipler toplamıştır. Verimli bir şekilde organize edilen stüdyolar, tüm süreci kağıt kayıtlarla dikkatlice izleme geleneğini yaratmıştır. Başlangıçta, senaryonun versiyonları vardır; Çekim sırasında kamera görüntüsü, ses kaydı, özel efekt çalışması ve laboratuvar sonuçları hakkında raporlar yazılmıştır; montaj aşamasında, düzenleme için kataloglanmış günlükler ve müzik düzenleme için tablolar, döngü ve başlık düzeni için çeşitli işaret sayfaları vardır. Bu tür bir kayıt tutma, büyük ölçekli bir film yapımının bir parçası olarak kalmış, ancak şimdilerde ise bunlar daha çok bilgisayarda yapılmaktadır (Brodwell, 2008: 26).

1960'larda bebek kuşağı büyüdüğünde, 'Eski Hollywood' hızla para kaybetmiştir; stüdyolar çok değişen kitlenin demografisine nasıl tepki vereceğinden emin değildir. Dönemdeki belirgin değişiklik 60'ların ortalarında ortaokul lise eğitilmiş izleyicilerden, daha genç, kolej eğitilmiş, daha varlıklı olanlara değişmiştir; 70'lerin ortalarında, tüm film seyircilerin % 76'sı 30 yaşın altındaydı ve % 64'ü koleje gitmiştir. Avrupa sanat filmleri (özellikle İtalyan Komedileri, Fransız Yeni Dalgası ve Spagetti Western) ve Japon sineması Amerika'da bir sıçrama yapmıştır. Gençlerin büyük piyasası, Michelangelo Antonioni'nin Üflemesi gibi filmlerde mantıksal ve sanatsal bir anlam aramıştır. Bu ekonomik kriz döneminde stüdyolar tarafından hissedilen çaresizlik ve pahalı film başarısızlıklarda kaynaklanan kayıplar, yenilik ve risk almayı bu da genç yönetmenler ve üreticiler tarafından daha fazla kontrol sağlamayı olanaklı kılmıştır. Bu nedenle, Avrupa'nın “sanat filmleri” ile bağlantı kuran seyirciyi yakalamak için, Stüdyolar (birçoğu Roger Corman tarafından akıl hocalığı yapılan) bir dizi genç sinemacı tutmuş ve filmlerini nispeten az bir stüdyo kontrolü ile yapmalarına izin vermişlerdir.

Bu, Üretim Kodunun 1966'daki çöküşü ve 1968'deki yeni derecelendirme sistemi ile birlikte (büyüyen pazar segmentasyonunu yansıtarak) Yeni Hollywood doğmuştur. Yeni Hollywood'un çağına girişinin bir başka simgesi de 1975 haziranında Steven Shpielberg'in Testere (Jaws) filmi oldu. Bundan iki yıl sonra da George Lucas'ın Yıldız Savaşları (Star Wars) tek bir filmin stüdyoya milyon dolarlar kazandırabileceğini kanıtlamış ve ekonomik olarak kayıp bir yılı zafere çevirmiştir. Hollywood üretim sistemi içerisinde filmlerin yeri değişmiştir. Artık film üretimi için yüksek harcamalara, potansiyel olarak yüksek kazançlı atraksiyonlara yardımcı kaynaklar olarak televizyon gösterimlerinden ve 1980'ler de video kasetlerin satışından nakit paraya akışı sağlanamamaktadır. Bu dönemde ABD'de Kablo Tv dünyası Time Inc tarafından yenilikçi Home Box Office dönüştürülmüştür. Aylık 10 dolar karşılığında eski ve yeni Hollwood filmlerinin reklamlar ve sansür olmadan izleyebiliyorlardı. Bu şekilde Hollywood Kablo Tv'ler aracılığıyla sinemaya gitmeyen seyirciden para alma yöntemini bulmuş oldu (Geoffrey Nowell-Smith, 1996: 475).

Sony şirketinin 1975’de piyasaya sürdüğü Betamax video kaset kaydedicisinin orijinal fiyatı 1500 dolarken onun rakibi VHS’nin fiyatı 1980’lere gelindiğinde 300 dolara inmiştir. Bu sayede Amerika’da evlerin üçte ikisinde video kaset okuyucuları vardır. Artık Amerikalıların film izleme alışkanlıkları ciddi boyutlarda değişmiş buda sinema salonlarından gelir bekleyen Stüdyo sahiplerinin yeni ev video makinelerine nefreti doğurmuştur. Stüdyoların bu bakışı ancak dışardan girişimcilerin video kiralama dükkanları açmasıyla stüdyoların bu dükkanlara film kopyaları satması ya da kiralaması ile karlarını arttırmasıyla değişmiştir. 1986 yılına gelindiğinde artık video satışlar box-offise gelirlerini geçmiştir. 1990’lar da ise video kiralamak ve satmaktan 10 milyar dolar toplanmıştır. Tüm bu gelişmelere rağmen Amerika’da 1990’ların başında 20 milyona yakın film izleyicisi çeşitli sinema salonlarını ziyaret etmiş ve 1920’lerden beri hiç olmadığı kadar sinema salonu faaliyette girmiştir (Gomery, 1996: 476).

Bu dönemde Hollywood blockbuster¹ sezonunda (yaz, yılbaşı ve bahar tatillerinde) Batman (1989) ve Batman Returns (1992) sponsor oluyor ve Amerika genelinde 3000 salonda gösterime sokuyordu. Bu aynı zamanda son bahar ve bahar döneminde düşük bütçeli filmlerin piyasaya girmesi anlamına gelmiştir. Bunun sonucu olarak kara film yönetmeni olarak bilinen Spike Lee’nin She’s Gotta Have It (1986) ve Do The Right Thing (1989) filmleri ve David Lynch’in kült filmi olan Blue Velvet (1986) binlerce sinema salonunda gösterime girebilmiştir (Gomery, 1996: 477).

Yine Hollywood’daki şirket birleşmeleri incelendiğinde; 1989 yılındaki Time ve Warner şirketlerinin birleşmesi 20 milyar değerinde bir sermayenin tek bir çatı altında birleşmesi gerçekleşmiştir. Matsushita’nın MCA (ve Onun Universal Stüdyoları) devralması dış sermayenin Hollywood’da yer almak için ödenecek yüksek meblağların kanıtı olmuştur. Bir çok film fanlarının Hollywood’un altın çağı olarak 1930 ve 1940 senelerini görse de aslında 1990’lar Hollywood uluslararası arenada etkili olmanın, kitle iletişim araçlarında eğleneceği domine eden kurum haline

¹ Blockbuster: Yıldız oyuncularla ve büyük maliyetlerle yapılan, gişe getirisi 100 milyon doları aşan filmler için kullanılan bir deyimdir. Örnek olarak Steven Spielberg’in Jaws ve George Lucas’ın Star Wars serisi filmleri gösterilebilir.

gelmenin ve tarihte olmadığı kadar milyonlarca dolar kar elde etmiş bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Gomery, 1996:478).

Film edüstrisinin dağıtım aşaması ekonomik gücün merkezinde olduğu bilinmektedir. Film yapımları dağıtımıcılara filmlerini yaymak için film salon sahipleri ise salonlarına film tedarik etmeleri için ihtiyaç duyarlar. Avrupa ve Asya önemli media şirketlerine sahip olsada bu alanda asıl güç yine altı Hollywood firmasında toplanmaktadır. Bunlar Warner Bros, Paramount, Walt Disney/ Buena Vista, Sony/Columbia, Twentieth Century Fox ve Universal'dır. Bu firmalar dünyadaki sinema salonlarına eğlencenin en önemli ayağı olan popüler filmleri servis etmektedirler. Bunların piyasaya sürdükleri filmler ABD ve Kanada'da sinema bilet satışlarının yüzde 95'ni, dünya pazarının ise yarısından fazlasını oluşturmaktadır. Dünya başkentlerinde bu firmaların ofislerinde filmlerin reklamı, vizyona gireceği tarihi ve gerekirse alt yazılar ayarlanmaktadır. Hatta yerli filmlerin dağıtımını da bu Hollywood merkezli firmalar tarafından yapılmaktadır (Brodwell ve Thompson 2008: 34).

Bu dağıtım şirketleri filmleri stüdyo sahiplerine kiralarken Amerika'da stüdyo sahipleri önceden gösterecekleri film izleme hakkına sahipken dünyanın diğer bölgelerinde ise stüdyo sahiplerine böyle bir hak tanımamaktadır. Yine filmlerin gösteriminden elde edilen karın genellikle yüzde 35'i dağıtım şirketine gider. Dağıtım şirketi ayrıca filmin üretilmesine destek olmuşsa bu oran daha da artar. Gösterim aşamasına baktığımızda ise salon gösterimi ve salon dışı gösterim olarak ikiye ayrıldığını görüyoruz. Salon gösterimini insanlar giriş için para ödedikleri sinema salonları oluşturmalarının yanı sıra şehir sanat merkezleri, müzeler, film festivalleri ve sinema klüplerinden oluşmaktadır. Salon dışı gösterime ise ev videoları, kablo ve uydu tv ve okul ve kolejlerdeki gösterimler gibi tüm diğer alanlardaki gösterimlerden oluşmaktadır (Brodwell ve Thompson 2008: 34-39).

1980'lere kadar her sinema gösterim merkezinde bir salon varken artık birden çok sinema salonlarının olduğu gösterim merkezleri faaliyet göstermektedir. Bu sayede sinema salonu işletmecisinin maliyetleri düşürülmüş ve bölgenin tatlarına uygun atıştırmalıkların satıldığı bir işletme haline gelmiştir (Brodwell ve Thompson

2008: 39). Salon gösterimlerinin merkezi olan sinema salonları digital projeksiyonlara dönüşürken salon dışı gösterimlerde artık dijital tabanlı ortamlara kaymıştı. Hard diskler aracılığıyla filmler arşivlenip bilgisayar ve televizyonlarda izlenebildiği gibi direkt olarak da on-line olarak da internetten izlenmeye başlanmıştır.

Bu noktada Hollywooda ve onun temel finans kaynağı olan Salon gösterimini etkileyecek dünyada Netflix Türkiye’de de Blu ve Puhu tv gibi online ortam üzerinden aylık sabit ücret karşılığında satın aldıkları ve kendilerinin ürettikleri içerikleri pazarlayan sistemlerin varlığı Hollywood Şirketlerinin daha önce televizyonun ve DVD’lerin oluşturduğu tehditleri bertaraf edebildikleri yöntemleri tarzında bir yöntemi bulma gereksiniminin doğduğu görülmektedir.

1.3. Hollywood Tür Sinemasının Doğuşu

Hollywood sinemasını anlamak için tür kavramını ve tür sinemasının gelişimi incelemek gerekmektedir. Burada tür kavramına ve türlerin Hollywood’da seyirci beğenisi ve gişe gelirlerini arttırmak için nasıl geliştirildiğine ve kullanıldığı açıklanmıştır. Hollywood’un dağıtım sisteminde de türlerin oynadığı rol incelenmiştir.

“Tür” kavramının Fransızca bir kelime olan “genre” kelimesinde gelmiş ve sınıf, cins anlamında kullanılmıştır. Paul Watson, (2003: 151) bu kavramın edebiyat alanından sinema alanına aktarıldığını söylemektedir. Yine sanat alanında tür kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğünde: "İçerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi" olarak tanımlanmaktadır.

Sinemada tür kavramının kullanımı; film üretiminin ilk yıllarında bireysel çekilen filmleri uzunluk ve konusuna göre sınıflandırılırken 1910’larda film üretiminin patlak vermesiyle tür kavramı filmleri tanımlamak ve ayırmak için kullanılmaya başlanmıştır. Edebiyatta başlangıçta teorik sorulara bir cevap ve kütüphane arşivlemelerinde kullanılırken sinema da dağıtımçı ve gösterimci arasında iletişimde kullanılmıştır. Birinci dünya savaşından sonra Amerika’da sinema üretimi standartlaşmaya başlamasıyla birlikte artık sinemada iki türden melodram ve komediden bahsedilmiştir. Sessiz sinema dönemi boyunca komedi ve melodram da alt

dallara ayrılmıştır (Rick Altman, 1996: 276). Tür kavramını Altman 3 madde halinde sınıflandırmıştır:

Üretim: Türsel konsept üretim kararlarına bir şablon sağlar. Taktik bir bilgi olduğu gibi üretim ekibi arasında da kolay iletişim kurulmasını sağlamaktadır.

Dağıtım: türsel konsept ürünün (film) farklılaştırmasında temel bir yöntem sağlar. Yapımcılar ve dağıtımcılar arasında olduğu gibi dağıtımcılar ve salon sahipleri arasında bir kısa yoldan iletişim kurmalarını sağlamaktadır.

Tüketim: Türsel içerik seyirci katılımlarının standart örneklerini tanımlamaktadır. Ayrıca bu, filmle ilgili salon sahipleri ve izleyiciler arasında olduğu gibi izleyiciler arasında da iletişimi kolaylaştırır.

Hollywood'un büyük stüdyoları, 1920'lerin rekabet şartlarında, bir taraftan ilginç ve yeni konuları ararken, diğer taraftan denenmiş olanların garantisinden yararlanmıştır. Bunun sonucu olarak Amerikan sinemasında, türler, alttürler ve tarzlar çeşitlenmiştir. Hangi filmin gişede başarı elde edeceğinin tam bir formülü hiçbir zaman keşfedilemediğinden, yapılan yatırımın batmaması için, gişede başarılı filmlerin benzerleri yapılmıştır. Bunlarla birlikte stüdyolar zarar ihtimaline karşı, hem öngösterimlerle nabız ölçüp, hem de seyircinin hangi filmleri daha çok tercih ettiğini takip ederek kendilerini korumaya çalışmışlardır. Burdan da anlaşıldığı gibi Hollywood her zaman satılacağı şeyin ne olduğuna ve nasıl yapılması gerektiğine bakmıştır. Bunların sonucu olarak da Hollywood'da yıldızcılık ve film türleri sistemleri meydana gelmiştir (Abisel, 2010: 42).

Türler, izleyicilerin ve üreticilerin onları ayırt etmesine yardımcı olan, kodlar ve kurallar olarak bilinen farklı bir dizi özelliğe sahip olduğu görülebilir. Yapımcılar ve film yapımcıları türün nasıl tekelleştirileceğini bildiklerinden, Hollywood sinemasının tür film yapımcılığının sineması olduğu görülmektedir ve "Tom Ryall'ın Hollywood'un kesinlikle bir tür sinema, bir sinema filmi, gangster filmleri..." ifadesi ile de buna vurgu yapmaktadır." (Watson, 2003: 153). Ryall'ın da ifade ettiği gibi, Hollywood her bir film seyircileri belli bir ayrıma sokan ve onları istekler ve beklentilerle dolduran bir tür sinemasıdır. Başlangıçta her bir stüdyo belli bir tür

filmler seyirciler arasında ünlenmişken daha sonra bu şirketlerin dikey bütünleşmesi ile birlikte her bir şirket farklı türlerde sayısız film üretmiştir. Peter Hutchins'ın da vurguladığı gibi “Türler endüstriye önceki gişe hasılatının tekrarlanması ve katlanması bir yolunu önerirler.” (Peter Hutchins in *Approaches to Popular Film*, 1997, p.61).

Bu duruma örnek olarak 1978'de John Carpenter, gişede milyonlarca dolar kazanan ve aynı zamanda bu tür bir korku için bir hayran kitlesine hükmeden, korku filmi *Cadılar Bayramını* yayınladı. Bu korku filminin ardından, benzer temalara, karakterler ve stiller sahip diğer filmleri, 13. Cuma (Sean A. Cunningham, 1980), *Elm Sokağında Bir Kabus* (Wes Craven, 1984), *Çılgılık* (Wes Craven, 1996) ve *Geçen Yaz Ne Yaptığını Biliyorum* (Jim Gillespie, 1997) piyasaya sürmüştür. Gişedeki başarısı ve seyircinin olumlu tepkisi nedeniyle, listelenenler gibi alternatif filmler, kendilerine sadece para kazanmak için *Cadılar Bayramı* ile aynı tarzı benimsemiştir.

Tür filmlerinin üretiminin çoğalmasıyla birlikte içeriğe dayalı tür kavramından konuların, motiflerinin tekrarına, örnek karelerin yeniden üretilmesine ve tahmin edilebilir klişelere dayalı tür tanımına doğru kayma olmuştur (Rick Altman, 1996: 277).

Tür filmleri kendisine bağımlı seyirci kazandırdığı gibi, sinemanın tüm yönlerine de etki etmektedir. Yapım kadrosu için türsel normlar hızlı ürün teslimini kolaylaştıran bir şablon sağlamaktadır. Senaryo yazarları çabalarının çoğunu belli türlerle ilişkili konuları formüleştirmeye ve karakterleri tiplerini oluşturmaya harcarlar. Oyuncu ajansları da hangi tür filmlere hangi tür dış görünümlü oyuncuların kullanılacağını daha rahat belirlerler. Film üretiminde estetik kararlar almakla görevli olan (yönetmen, görüntü yönetmeni, ses yönetmeni ve sanat yönetmeni vb.) kişiler belli türlerde belli yapıların önceden varlığı yeniden bulma ve keşfetme ihtiyacını ortadan kaldırdığından zamandan tasarruf ederler. Film üretiminde görev alan diğer kişiler de daha önceki tür örneğinde kullanılan elementleri toplarlar. Tüm bunlar Hollywood sinema endüstrisinin bir ayağı olan üretim aşamasında zamandan ve paradan ciddi anlamda tasarruf etmesini sağlar (Rick Altman, 1996: 278). Endüstrinin diğer aşamaları olan dağıtım ve gösterim türsel normların oluşumu, onları seyircileri

ayrı ayrı birey olarak düşünmekten kurtarır ve onları belli türleri sevenler şeklinde gruplaştırır. Bu da film üretiminde hedef kitle belirlemede olağanüstü kolaylık sağlamaktadır. Tür kimliğini taşıyan tür ismi, görsellik, ses kullanımı, olay örgüsü, motifleri ve hatta oyuncular gibi araçlar seyirciyi sinemaya çekmekte önemli bir rol oynar.

Seyirciler açısından tür filmlerine baktığımızda türsel kalıplar seyircinin daha kolay karar vermesine ve belli beklentilerin karşılayacağını güvenini sağladığı görülür (Rick Altman, 1996: 279). Günümüz Hollywood'un ulaştığı noktalara baktığımızda Hollywood tür sinemasının sürekliliğin sağlanması için Amerika dışında da kabul görülmesi gerektiğini görmekteyiz. Hollywood bunu tarihsel süreçte iki önemli etkenle başardığını Abisel (Popüler Sinema ve Türler: 45) kitabında açıklamaktadır.

Birincisi, Hollywood sinemasının parlak, yeni ve hızlı filmleri devamlı bir şekilde piyasaya çıkarmasıdır. Bunu destekleyen güçlü bir endüstrinin varlığını görmekteyiz. Güçlü alt yapısı ve teknolojik imkanları kullanabilen insan gücü ile Hollywood, bunalımları atlatır ve kendini yenilerken, özellikle iç pazarının dayanıklılığını seyirci, salon sayısı ve sinemaya gitme sıklığı ile reklam ve tanıtım olanakları vb. açısından başarılı olmuştur. Bu pazar, yatırım giderlerini karşılayacak denli geniştir ve Hollywood sinemasının çeşitli türlerle cezbediği yabancı seyircilere yönelik dış satışlardan elde ettiği kazançla yeni büyük prodüksiyonların giderlerini rahatça karşılayabilmiştir. Sinemanın karlılığı, bu sektörün dışındaki yatırımcılarla Hollywood arasındaki sıkı ilişkinin de temeli olmuş ve endüstri daha da büyümüştür. Tür filmlerinin uluslararası kabulünde ikinci önemli sebebi ise Hollywood'un amerikan tiyatrosuna sahip olan geniş melodram birikimini ve melodramla benzer anlatı yapısına sahip popüler edebi eserleri başarıyla harmanlayarak kendi içine katabilmesidir. Böylece, benzer duygulara dokunan ve sinemanın sahip olduğu imkanlara uyumlu bir içerik birikimi var olmuş, benzer seyirci kitleleri oluşturması açısından yararlı olmuştur. Farklı değişimlere uygulanabilen melodramatik birikimden, bütün türler -parodiler aracılığıyla komediler de- kullanılmış ve toplumsal

çatışmaları duygusal boyuta taşımasında sahip oldukları yeteneği ile melodramlar, tüm ulusal sinemalar için vazgeçilmez haline gelmiştir (Abisel, 1995: 45).

Steve Neale, endüstri, seyirci ve eleştirmenler arasında ortaya çıkan bir cins uzlaşmaya dayanarak şöyle bir sınıflandırma yapmıştır: Komedi, dedektif, destan, fantazi-serüven, gangster, dehşet, melodram, müzikal, bilimkurmaca, gerilim ve western (akt Abisel, 1995: 45). Neale, türlerin kendi başlarına var olmadıklarını, tür sistemlerinin -ya da rejimlerinin- hiyerarşisi içinde yer alıp adlandırıldıklarını ve sistemle, sistemi oluşturan diğer parçalara atıf yapılarak belirlendiklerini, her dönemin kendi türler sisteminin olduğunu anlatmaktadır (Neale, 1990: 55).

1.3.1.Hollywood'tan Tür Örnekleri

Sinema tarihinde ön plana çıkan başlıca türler aşağıda açıklanmıştır. Tezin son bölümünde bu türlerin her birisinden öne çıkan bir örnek incelemesi yapılmıştır.

1.3.1.1. Western

Western türü sinemanın başlangıcından itibaren varlığını gösterdiğini ancak başlangıçta bu tarz filmlere western denilmemektedir. "Western" sözcüğü ilk kez, 1912 yılında, Hareketli Resim Dünyası (The Moving Picture World) isimli bir ticari sinema dergisinde, Madendeki Çatışma (The Fight at the Mill) adlı filmin tanıtım yazısında kullanıldı (Neale, 1990: 53). Geleneksel sinema tarihinde, Porter'ın 1903' de yapmış olduğu Büyük Tren Soygunu'nu (Great Train Robbery) ilk western olarak kabul edilir. Elbette ki bu film bir silahlı soyguncunun treni soyması, dış mekanlar, at sırtında kovalamaca gibi daha sonra western ikonografisine girecek öğeler içermiştir (Edward Buscombe: 287).

Western filmlerinde eylemler, kesin belirlenmiş mekanlarda -düello kasabanın sokağında, kavga barda, altın arama dağlarda, takip kıraç topraklarda, soygun demiryolunda, yerli saldırısına hazırlık kalede, topluluğun bir araya gelişi kilisede vb.- gerçekleştiğinden, bu mekanların görsel nitelikleri türün ikonografisinin temellerini oluşturur (Abisel, 1995: 112).

Western türünün ikonografisine bakmaya devam ettiğimizde, her çeşit silah ve onların taşınma ve kullanım biçimi, batı mitinin özgürlüğe koşmanın, zerafetin, gururun, ktidarın simgesi olan at, yalnızlığı vurgulanan kovboyun geniş çekimle gösterilmesi, hızlı eylemlerin takibi için toplu çekim ölçeğinde kameranın kaydırılması ve çevrinmesi, çarpıcı bakış noktalarının ve açıların kullanılması, göğsünde parlak yıldız taşıyan yasa adamı ve bunun karşısında tütün çiğneyip, yere tüküren çete üyesi kovboy, kordonlu saat taşıyan koyu renkli giysili kumarbaz, asılı pantolon giyen çiftçi gibi öğeleri görülmektedir (Abisel, 1995: 113).

1910 ve 1920 yılları arasında Western dünyanın baskın ulusal sinemalarının en fazla kullandığı bir türdü. Western türü, Hollywood'un dünya film piyasasını kontrol etmeden hayati rol oynamıştır (Edward Buscombe: 286). Westernlerin öyküleri, avcılık, Batı'ya göç ve yerleşme, çiftçilik, hayvancılık, altın arama, çobanlık -sürü götürme-, at ehlileştirme ve binicilik hünerleri, yerlilerin imhası ve süvariler, demiryolu yapımı, posta arabası, tren ve banka soygunları gibi konular üzerinde yoğunlaşır (Abisel, 1995: 97-8).

Tür olarak westernin tanımına baktığımızda Jean Mitry şu şekilde tanımlamıştır: "1840-1900 arasında Uzak Batıda var olmanın çatışmalarıyla, değerleriyle ve atmosferiyle ilgili olan [filmsel] eylemi, [yine] Amerika'nın Batı'sında gerçekleştiren film, western'dir." Bu western'e yapılan daha genel tanım örneği iken Marc Vernet daha sinemasal ve detaylı tanım yapmıştır. Marc Vernet, westernin atmosferini "toprak, su, deri gibi basit öğelere yapılan vurgu" aracılığıyla tanımlarken; karakterleri, "sert/yumuşak kovboy, yalnız şerif, sadık ya da hain yerli, güçlü ama nazik kadın gibi stok karakterler" olarak sıralıyor ve hızlı kaydırmalar, vinçle yapılan çekimler gibi bazı teknik öğelere de değinilmiştir (Akt Altman, 1984: 10).

Jim Kitses tamamen farklı bir bir tarz seçerek Western'in kelimelerini değil kelimeler arasındaki bağlantıları vurgulayarak bir tanım yapmıştır. Jim'e göre Western, bahçe ve çöl olarak batı (kültür ve doğa, toplum ve birey, gelecek ve geçmiş) arasında büyümüş bir diyalektiktir (Akt. Altman, 1984: 10). Western türünün zaman içindeki değişimde; 1960'lardan başlayarak yerlilere yönelik temsilde de belirli bir farklılık gözlenmektedir. Bazıları beyaz adamın arkadaşı olmuş, birçok problemin

devletin ve sürü sahiplerinin sözlerinden dönmelerinden kaynaklandığı anlatılmaya başlanmıştır. Yerlilerin edindikleri kötü alışkanlıkları beyazlardan aldıkları ve elli-altmış yıl içinde yüz binlercesinin katledildiğinin kamusal olarak idrak edilmesi önemli bir aşamadır. Altmışların ikinci yarısından başlayarak ortaya çıkan siyasi ve kültürel hareketler sonucunda yayılan insan hakları talepleri, Vietnam savaşının etkisiyle daha da artması; böylece, türün son dönemindeki bazı örneklerde tarihsel doğrular daha gerçekçi biçimde ele alınmıştır. Sayıları ciddi biçimde azalmış olan yeni kıtanın yerlileri artık tehdit olmaktan çıkmış, dolayısıyla toplum vicdanını temizlemenin zamanı gelmiştir. Böylece Mavi Askerler (Soldier Blue, Ralph Nelson, 1970), Küçük Dev Adam (Little Big Man, Arthur Penn, 1970) gibi filmler yapılır (Abisel, 1995: 109).

Westernlerde temel olan ataerkil yapının devam ettirilmesi olduğundan, kadınların Batı'daki rolü de bu amaçla yeniden şekillendirilmiştir. Göç ve yerleşme dönemi boyunca kadınların kamusal alanda çok önemli roller üstlenmesine karşın westernlerde, birkaç ayrıksı örnek -Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954), Kırk Silah (Forty Guns, Samuel Fuller, 1956), Maverick Kraliçesi (Maverick Queen, Joe Kane, 1957) - dışında sadece ev ve çevresinde konumlanmalarının esas nedeni budur. Değişik filmlerdeki, "ev kadınlığı"nın dışında kalan işler yapan kadınlar da sonuç itibarıyla, ya ölmekte ya da varlığını sürdürebilmeleri için bir erkeğin desteğine muhtaç olduklarını anlamaktadırlar (Abisel, 1995: 111).

Klasik Hollywood western filmi, ekonomik gerçeklikle kültürel ethos arasındaki uyumsuzlukları, Amerikan kapitalizminin iktidarın meşrutiye kazandıracak biçimde çözmüştür. Western filmi aslında muhafazakâr bir türdür. Belki sırf bu yüzden, altmışlı yılların western'in destek verdiği değerlerin çoğunu reddeden liberal bir etikle damgalı kültürel devrimlerinden zayıf düşerek çıkmıştır. Yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde western beyaz perdeden neredeyse silinmiştir (Ryan ve Kellner: 131).

1.3.1.2. Müzikal

Müzikaller, neredeyse bütün ülkelerin sinemaları tarafından -kendine özgü tarzlarla- yapılmışlarsa da, türün genel olarak değerlendirilmesinde belirleyici olan yine Hollywood'dur. Bunun bir sebebi, müzikalin yüksek maliyetli ve gelişmiş teknik olanaklara gereksinim gösteren bir tür olmasıdır (Abisel, 1995: 181).

Müzikaller, her zaman pahalıya mal olurlar ve bundan dolayı da para, yetenek, teknik üstünlük gerektirirler. Yapılan yatırımın kazanç sağlaması için güçlü bir “sanatçı kadrosuna, şarkı sözü yazarlarına, bestecilere, orkestra şeflerine, senaristlere, koreograflara, dansçılara, şarkıcılara, sahne tasarımcılarına” vb. ihtiyaç vardır. Bu durum, müzikallerin her zaman büyük stüdyoların manevra alanı içinde kalmasına neden olmuştur (Abisel, 1995: 182).

Müzikaller, klasik Hollywood sinemasının olumlu olumsuz her türlü özelliğini taşıyan bir tür olarak düşünülmüş ve müzikallere yönelik eleştiri, uzun süre Hollywood'a yönelik olan yaklaşımın içinde erimiştir. Bir çok sinema yazarı tarafından müzikaller yamalı bohça olarak kabul edilmiş ve birer kaçış filmi olduklarından, bu filmlerde herhangi bir konuda, birşeyler beklemek anlamsız bulunmuştur. Ancak 1950'lere gelindiğinde, o güne dek yapılmış olan en az bin müzikal filmin varlığı ve bunların sınıflandırılma sorunu türe yönelik belirli bir önemi gerekli hale getirmiştir (Abisel, 1995 :183).

Müzikaller filmlerle ilgili acımasız ve tutucu eleştiri ünlü İngiliz belgeselcisi John Grierson'dan gelmiştir. Grierson, 1929 yılında sesli sinemanın çok kaba olduğunu anlatırken, banal serüven öyküleri yeterince kötüyken müzikal komediler, müzikal dramalar ve benzerlerinin daha da berbat olduğunu, bu filmlere tamamen karşı olduğunu ifade etmiştir (akt. Abisel, 1995 :184).

Ses, sinemada müziğin eskisinden farklı ve daha zenginleştirici tarzda kullanılmasına olanak vermiştir. Film gösterimi esnasında piyanoyla yapılan eşliğin yerini çeşitli popüler melodiler, şarkılar ve caz müziği almış, sesli filmin kabulünde şarkıcıların büyük rolü olmuştur. Hollywood, 1926-1928 arasında gösterime sunduğu filmlerde, özellikle ilk sesli film olarak görülen Caz Şarkıcısı'nda (Jazz Singer,1927)

şarkı ve müziğe büyük yer vermişti. Ancak ilk özgün müzikal film olarak genellikle Broadway Melodisi (Broadway Melody, Harry Beaumont,1929) kabul görmüştür (Abisel, 1995: 193).

Hollywood müzikallerinde ikinci dönem Wamer Stüdyolarında üretilen 1933 tarihli filmlerle başladı. Bunların ilk ve en ses getirenleri, 42'nci Cadde (42nd. Street, Lloyd Bacon) ve Altın Arayıcılaradır (The Gold Diggers, Mervyn LeRoy) Otuzların sonunda Avrupa'da başlayan ve daha sonra ABD'yi de içine alan İkinci Dünya Savaşı, Hollywood'un dış pazarını ciddi boyutlarda sınırlamışsa da; film yapımı, savaş yılları boyunca yükselmiş ve bunların arasında müzikaller önemli yer tutmuştur. Müzikal, yeni sosyo-kültürel biçimlenmelerle türsel temsiliyet biçimlerindeki değişimler arasındaki sağlam ilişkiyi ortaya koyan ve ideolojik yönü rahatça görülebilen bir türdür. Müzikaller, seyirciyi eğlendirmek ve neşelendirmek üzere yapılandırılmıştır. Bundan dolayı çoğu kez "müzikal güldürü" olarak adlandırılırlar ve opera gibi ağırbaşlı sahne eserlerinden ayrılırlar. Müzikali “ağır başlı” yapıtlardan ayırma çabası sürekli devam etmiş, türü belirleyen şeyler, popüler müzikle, yetenek, hırs ve filmin sonunda ortaya çıkan mükemmel gösterinin seyircide uyandırdığı hayranlık olmuştur (Abisel, 1995: 194-207).

Müzikal filmlerin arkasında, eylemi, hareketleri ve müziği birlikte kullanan tüm sahne gösterilerinin -melodram, vodvil, sirk, müzikhol, varyete, kabare, sahne müzikali- oluşturduğu sağlam bir gelenek vardır. İnsan yaşamında önemli bir yer tutan ve kendini ifade etmenin en etkin araç olaması, sesle hareketin ve müzikle dansın kullanılması eğlence endüstrisinin vazgeçilmezleri olmuştur. Müzikallerde çevre, korku sinemasındaki kadar olmasa da büyük bir çeşitlilik gösterir. Sahne arkası müzikallerinde ve bir yıldızın yaşam öyküsünü anlatan filmlerde çevre kentsel alandır. Gösteri dünyasının merkezi olan New York ve Broadway, müzikal türün en bariz fiziksel çevresini oluştururlar. Ancak, sanatla olan bağlantısı nedeniyle Paris de, oldukça sık kullanılan bir kenttir. Kırsal yöreler ve uzak ülkeler de müzikallerde aldığı görülmektedir (Abisel, 1995: 209-218).

Müzikalin, western ve korku filmlerinden farklı olarak, çatışmaların çözümünün şiddete baş vurulmadan gerçekleşmesi, her şeyin güzel bitmesidir. Bunu

başaran, çalışma isteği, aşkın büyüklüğü ve ihtiyaç duyulduğunda meydana gelen dayanışmadır. Müzikal anlatılar en son, dansın, müziğin, tüm toplumun ve buna duygusal boyutta katılan seyircilerin bütünleşmesiyle kapanır. Herkesin arzusu gerçekleşir (Abisel, 1995: 220).

Müzikallerin görsel açıdan en belirgin özelliği, görüntülerinin aydınlık, parlak ve net olmasıdır. Rahatlıkla anlaşılacağı gibi bunun sebebi, müzikallerin neşeli, canlı havası, ütopyacı tutumudur. Çatışmalara ve çekişmelere karşın müzikalin temelinde, rüyaların gerçeye dönüşmesi, sevgililerin muradına ermesi, ortak başarının kazanılması ve doğa, sanat, eğlence bütünlüğü içinde yaşanacak mutlu günlere ulaşılması olduğundan, aydınlık bir ışıqlandırma söz konusudur (Abisel, 1995: 220).

1.3.1.3. Korku

Korku filmlerinin oluşmasında etkin olan faktörlere baktığımızda, vampirler ve kurtlarla ilgili Avrupa halk masalları, zombilerle ilgili karayip masallarını anlatı düzeyinde olduğu gibi, Alman dışavurumculuk resimleme ve tiyatro dizayn tarzında Avrupa'dan Amerika'ya gelen sanatçılarla korku türünün sinematografi bağlamında etkili olduğunu görmekteyiz (Vivian Sobchack, : 317) Sinema tarihinde en uzun ömürlü ve ilgi çekici türü olan korku filmleri ekonomik açıdan da ucuza maledilebilmelerinden dolayı sinema endüstrisinin kriz dönemlerinde de ayakta kalabilmelerini sağlamıştır. Bu ucuza maledilme ve popülerlik türün sinema eleştirmenleri tarafından başta görmezden gelinen daha sonraları da seyirciği kötü yönde etkilediğininie kanaat getirilerek olumsuz eleştirilerin hedefi olmasına sebep olmuştur (Abisel, 1995: 116).

Korku türü gelişim sürecinde sadece amerikan sineması değil aynı zamanda avrupa sineması da kendi sinema akımlarından bazılarının korku türünün atmosferinin oluşturmaya cindi ön ayak olacak filmler üretmiştir. Bu bağlamda alman dışavurumcu akımının temsil eden bazı filmleri gösterilebilir. Daha sonraları ikinci dünya savaşı ve sonrasında avrupa sinema endüstrisinin zayıflamasıyla birlikte korku türünde de Hollyoowood, liderliği ele almış ve dünya sinema sektörünün domine etmiştir. Hollywood, “korku”nun ticari açıdan en güvenilir tür olduğunu,

yetmişli ve seksenli yıllarda Şeytan (The Exorcist, William Friedkin, 1973), Jaws (Steven Spielberg, 1975) gibi yüksek gişe hasılatlarına ulaşmış filmlerle kanıtlamıştır (Abisel, 1995: 117).

Korku filmlerinin temel dürtüsü korku duygusu olmasından dolayı farklı coğrafyalarda korku türü kendi yerel sinema diliyle bütünleşik bir biçimde gelişmiştir. Bu nedenle, her ülke sineması kendi korku sinemasını üretmiş -Alman sessiz sineması, İtalyan, Japon ve İngiliz sinemaları- ve zamanla farklı ülkelrin farklı ülkelerde gösterime grime şansı elde etmesiyle birlikte bu ülke korku sinemaları birbirlerinden etkilenmiş ve bu da alttürleri zenginleştirmiştir (Abisel, 1995: 117).

Korku sinemasını konu alan kapsayıcı incelemeler ilk kez altmışlı yıllarda yayımlanmış, yetmişlerde tür yeni bir atılım göstererek sosyo-psikolojik incelemelere üstünlük verilmiş; daha sonraki yıllarda bu filmlerin feminist eleştirel yöntemi bağlamında sorgulanmıştır. Korku türünün oluşumunda farklı kültürlerin farklı korkuları ve bunları sinemaya taşıma biçimlerindeki farklılıklardan dolayı farklı miraslar dahil olduğundan dolayı kesin tanım ve alt tür ayrımı yapabilmek zorlaşmıştır (Abisel, 1995: 119).

Bazı araştırmacılar korku türünü sınıflandırmak zor olduğunu söyleselede Maurice Yacowar gibileri korku türünü sınıfladırmasını yapmıştır. Bu sınıflandırma,

“Doğal saldırı: Tarih öncesinden kalma dev yaratıklar, yırtıcı hayvanlar, ev hayvanları, fırtınalar/ve sonuçlan, depremler/ve sonuçları, yanardağlar ve radyasyon sonucu mutasyona uğrayan canlıların tehdit yaratması;”

“Aptallar gemisi: "yaşam yolu" benzetmesine dayalı olan ve bir grup insanın bir yolculukta karşılaştıkları tehlikeler;”

“Düşen kent: tehlikenin sezilmemesine, cezalandırılmayı gerektirecek biçimde yaşayan insanların bulunmasına dayalı olarak bir kentle simgelenen uygarlığın tümüyle yok oluşu;”

“Canavar: Doğal saldırı grubu dışında kalan öteki dünyalardan ya da yerin, denizin derinliklerinden gelen yaratıklar, insanın yarattıkları, bakteriler, zombiler, vampirler;”

“Hayatta kalma: herhangi bir felaketin -batan geminin, nükleer savaşın, düşen uçağın- ardından verilen yaşam mücadelesi;”

“Savaş: savaşın getirdiği ve getireceği yıkım tehlikesi; Tarihi olanlar: uzak geçmişe ya da uzak geleceğe ilişkin felaketler;”

“Komik olanlar: mutlu sona ulaşan felaketler ya da "irnha"nın mutluluk verici olması, kaos durumunun gülünç kılınması, parodidir” şeklindedir (Yacowar,1986: 217-23).

Robin Wood’a göre “1970’ler, türün daha korkunçlaştığı, daha fazla şiddete yöneldiği, daha iğrençleştiği bir dönem olmasına ve filmlerin artan bir şekilde rahatsızlık vermeye başlamasına karşın amerikan korku sinemasının Altın Çağıdır.” (akt. Abisel, 1995: 145). Buradan da anlaşılıyor ki korku sinemasının görünür düzeyde işleyen en büyük aracı seyirciği en yüksek düzeyde korkutmasıdır.

Savaş, westem, gangster vb. filmlerinde ölüm ve cinayet teması ile karşılaşılır ancak bu filmlerde olay örgüsü ölüm yada cinayet üzerine kurulmamıştır. Ölüm bu filmlerde öykünün varlığına sebep olmayan, daha çok sonuç olarak gerçekleşen ya da öykünün gerçekçiliği, olayın inandırıcılığını arttıran sıradan yaşamsal bir olgudur. Korku filmlerinde ise tüm olay örgüsü, genellikle ölme, öldürme ve yok olmayla bağlantılıdır ve dolayısıyla seyircinin kendi ölümünü akla getirmesi ve bundan korkması demektir. Özü itibarıyla korku türünde, sıradan bir yaşam kesitinin, felaket ve ölüm imgesinin egemen olduğu bir kesite dönüşmesi söz konusudur (Abisel, 1995: 149).

1.3.2.Tür Filmlerinin Karakteristik Özellikleri

Filmler pek çok kıstasa göre sınıflanabilir. Klasik anlatısal biçimler de sinemaya uygulanabilir: Dram, komedi, trajedi, melodram. Filmleri yönetmenlerine göre, içindeki olayların cereyan ettiği tarihsel döneme göre, öne plana çıkardığı duyguya göre, acıklı ya da gülünç olmasına göre, yöneldiği izleyici kitlesine göre, değindiği toplumsal ve kültürel soruna göre, çeşitli biçimsel özelliklerine göre, kısacası pek çok sayıda kıstasa göre sınıflandırmak olasıdır. Zaten bir açıdan böyle yapılmaktadır. Örneğin müzikal ve gangster türlerinin adları bile, daha baştan, ortak olmayan bir noktadan yola çıkılarak yapılan sınıflamaya işaret etmektedir. Macera, korku ya da bilim-kurmaca için de aynı şey geçerlidir. Filmler, klasik anlatı yapısının temel öğeleri olan kahramanlar -korsan, casus, gangster, dedektif, vampir ve yaratık gibi ve eylemin yer aldığı mekanlar -western, yol, hayaletli ev/şato gibi aracılığıyla da sınıflandırılmaktadır. Bunun yanı sıra sinema, özellikle tiyatro ve edebiyattaki sınıflandırmalardan da faydalanmış - aile melodramları, gerilim, bilim-kurmaca, durum güldürüsü vb- olarak sınıflandırmıştır (Abisel: 1995: 48-9).

Türsel sınıflama alanında temel sorunsal, bir türü, kapsadığı tüm örnek filmleri incelemekten ya da en azından gözden geçirmeden tartışmanın mümkün olup olmadığıdır. Çünkü bir filmi, türü bakımından ele almak için, çoğu filmde var olan bir özelliği bulmak demektir. Tüm filmleri izlemek mümkün olmadığına göre, tür eleştirisinden vaz mı geçilmelidir? Sorusuna, cevap olarak Tzvetan Todorov, bilimsel metodu ileri sürmektedir. Todorov'a göre, bilimsel metodun birinci niteliği, bir olguyu tanımlamak için, onun her kertesini gözlemek yerine tümdengelimle başvurmaktır. Genel bir hipotez, az sayıda durumun incelenmesi sonucunda kurulacak ve daha sonra bu hipotez öteki durumlara uygulanarak red ya da kabul edilecektir. Ancak, bu hipotez, ne denli çok sayıda örneğe uygulanırsa uygulansın bundan evrensel yasalar çıkarmak mümkün değildir. İncelenen film sayısına bakmaksızın evrensel kuralları belirlemekteki irademizin kısıtlı olduğudur; asıl olan izlemelerin sayısından çok kuramın mantıksal tutarlılığıdır (Todorov, 2004: 11-12).

Andrew Tudor'a göre bir türün karakteristik özelliklerini belirlemede bir ikilem yaşanır. Bu öncelikle bir türün üzerinde çalışmak için onu diğerlerinden ayırmak

gerek. Diğerlerinden ayırmak içinde bir türün karakteristik özelliklerinin bilinmesi gerek. Bu durumdan dolayıdır ki Tudor belli bir türden ziyade genel olarak tür sinemasının işlev ve özelliklerinden bahseder.

Andrew'a göre türler, seyircinin, kendi için inşa edilen imge ve anlatılarla arasındaki ilişkiyi düzenleyerek anlam üretimini sağlamaktadır. Ayrıca Andrew, “türlerin belirli bir etkileşim süreci içinde, kendi tüketimleri için uygun seyirciyi inşa ettiklerini, önce bir arzu oluşturup sonra da bunu tatmin ettiğini” söylemektedir. Ona göre türler, "endüstriye ait belirli bir üretim pratiği ve temaşayla ilgili bir haz alanı olarak; seyircilerle, sinema denilen devasa, anlamlandırıcı, ideolojik ve teknik makina, arasındaki dengeyi kurarlar."

Judith Hess Wrigt'a (1986: 42-43) göre tür filmlerinin karakteristik özelliklerini şu şekilde özetleye biliriz. Birincisi tür filmleri asla doğrudan sosyal ve politik problemleri sunmazlar. İkinci olarak tür filmleri ya var olmayan ya da bizim sahip olduğumuz sosyal yapıdan tamamen farklı bir yapı kurarlar. Son olarak da tür filmdeki toplum çoğunlukla bir arka plan olarak hizmet ediyor. Bu basit olduğu gibi dramatik bir güç olarak hareket etmemektedir.

Hollywood tür sineması genel olarak bakıldığında insanlar gerçek meselelerine değinmeyen tam tersine onları gerçek problemlerden koparıp onları geçici unutturmakla oluşturacağı hazzın pazarlandığı bir meta olarak karşımıza çıkmaktadır. Desser (1983: 14) tarihi olmayan (ahistorical) toplumların mitik öyküleriyle, modern kültürlerin tür filmleri arasındaki ilişkinin temelde işlevsel bir doğası olduğunu söylemekte ve fikirlerini, Claude Levi-Strauss'un mitlere ilişkin söylediklerinden ve John Cawelti'nin (1976: 35) dört hipotezinde dayanarak açıklamaktadır. Cawelti, formüllere dayalı metinler ve bunları üretilip ve okumaktan hoşlanan kültürler arasındaki dialektiğe yönelik olarak dört hipotez geliştirmiştir. Bu hipotezlerden birincisi, formülleşmiş öykülerin mevcut ilgilerle tutumları, bunlarla aynı çizgide olan bir imgelemsel dünya sunarak onayladığı; ikincisi, formüllerin, aynı kültür içindeki farklı grupların çatışan çıkarlarından ya da belirli değerlere karşı belirsizleşmiş tutumlardan doğan gerilim ve tuhaflıkları çözdüğü; üçüncüsü, formüllerin izleyiciye fantazi içinde, izin verilenle yasaklanan arasındaki sınırdan dolaşmaya imkan verdiği;

dördüncüsü ise, formüllerin değerlerde ortaya çıkan değişimin, geleneksel imgelemsel inşalar içinde eritilme sürecine destek olduğudur.

Thomas Schatz ise, “tür filmini popüler bir halk masalı olarak ele almanın, ortak idealleri ritüelleştirmek, toplumsal ve kültürel çatışmaların geçici olarak gidermeyi kutlamak ve tedirgin edici kültürel çatışmaları eğlence perdesi arkasında teselli etmek gibi mitsel bir işleve gönderme yapmak olduğunu” söylemektedir. Schatz için, bir Hollywood tür filmi, mitsel ifadenin popüler bir sanat dalı içinde aldığı biçimidir (Schatz, 1986: 96-98). Richard Collins (1976: 162-63) ise, “ne arketiplerin ve mitlerin, ne de tarihsel bir yapının, bir türü gereken biçimde oluşturmaya yetmeyeceğini öne sürmüştür.” Giysi, mekan ve aksesuar da, sadece zamansal ve mekansal bir bağlamı göstermekten başka bir anlamı yoktur. Bir tür, eğer niceliksel olarak varsa, muhakkak, depolanmış "durum"lar dağarcığına sahip olduğu için vardır.

Bir görsel dil, rüyalar, hayaller, fantazyalar olarak filmler alışılmadık özelliklere sahiptir. Bu özelliklerden: zaman ve mekan kolaylıkla şelillenebilir, karakterler olağanüstü kuvvete sahip olabilirler, gerçek hayatta olan problemler ve çatışmalar bozulmuş formlarda ortaya çıkabilir, gerçek dışı çözümler tamamen kabul edilebilir olurlar.

Bill Nichols’ın Katılımcı Sinema (Engaging Cinema) kitabında tür film özelliklerinde ilgilenmemiz gereken bir başka nokta yoğunlaştırma (condensation) ve yerdeğiştirme (displacement) kavramlarının olduğunu söyler. Yoğunlaştırma (condensation) bir şeye normalde alabileceyi anlam ve öneminden daha fazla anlam ve önem yükleme süreci olarak tanımlamaktadır. Yoğunlaştırma genellikle farklı anlam ve değerleri tek bir işaret ya da resime toplamaktadır. Bu duruma geleneksel semboller olan devlet bayraklarını, dini temsil eden göstergeleri ya da belli bir ideolojik akımın simgelerini yaşayan yoğunlaştırma örnekleri olarak verilebilir. Yoğunlaştırma bir karakter ya da filme özel olan sembollerde eşit şekilde işler: Yurttaş Keyn (Citizen Kane, 1941) filminde Charles Foster Keyn (Charles Foster Kane) için yoğunlaştırılmış ağır bir anlam taşıyan “Gülgoncası” (Rosebud) bir semboldür. Ancak diğerler karakterler için temel olarak bir gizemdir (Nichols, 2010: 268). Yine yoğunlaştırma olayına başka bir örnek Amerikan bayrağıdır. Çoğu filmimde Amerikan bayrağına yüklenen anlam

dirençlilik ve kararlılık, milliyetçilik ve vatanseverliktir ki gerçek hayattan çok daha fazla film izleyicilerine hissettirmektedir.

Tür filmlerinde yoğunlaştırmanın başka bir örneğinde yıldız karakterlerin yüzleridir. Bu seyircinin filmde verilmek istenen duyguyu alması için yakın plan çekimleri sayesinde katarsisi sağlamak için kullanılmaktadırlar. Tür sinemasının varlığını sürdürdüğü dönemlerden olan yıldız sistemi bu yoğunlaştırma sayesinde belli karakterleri seyircinin zihnine daha iyi kazımış ve ileride yapılacak filmler içinde bildikleri oyuncular üzerinde bir talep oluşturmuştur. Brad Pitt, Umma Thurman, Tom Hanks ve Kate Winslet gibi Hollywood yıldızları bu tarz stüdyo star üretme makinesinin altın çağından sonra ortaya çıkmıştır (Nichols, 2010: 269).

Son olarkta yoğunlaştırma iyi karakterler oluşturabildiği gibi şeytanlar da oluşturabilmektedir. İyi karakterlerde iyi işler yapabilecek güç yoğunlaştığı gibi kötü karakterlerde de karanlık güçler yoğunlaşmaktadır. Yine bu şekilde filmlerde problemler toplumsal bir çaba ve kurumların harcayacağı emekten çok bireysel çabalar sayesinde çözüleceği, yine aynı şekilde problemlerin ortaya çıkışı da toplum ve kurumlardan ziyade içleri yoğun bir kötülükle dolmuş şeytan karakterlerden kaynaklandığını anlatmaktadır. Bu duruma örnek olarak, Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977), Katil Doğanlar (Natural Born Killers, 1994), İlk Kan (Fist Blood Batman serisi, 1982) gibi filmlerdeki iyi ve kötü karakterler verilebilir.

Diğer bir kavram olan yerdeğiştirme'ye (displacement) baktığımızda yoğunlaştırmada olduğu gibi sosyal çatışmaların varlığını görmekteyiz. Yerdeğiştirme (displacement) sosyal meselelere karşı tutumundaki dengesizliği, tür filmlerdeki dikkati ciddi problemlerden daha ehemmiyetsiz problemlere çekme işlemi olarak tanımlamaktadır. Yoğunlaştırma tansiyonu, çatışmayı ve duygusal enerjiyi tek bir figürün üzerine odaklarken, yerdeğiştirme tansiyonu, çatışmayı ve duygusal enerjiyi onların asıl kaynağından ikincil kaynağa yönlendirmektedir (Nichols, 2010: 271)

Nichols, popüler filmlerde görünen en genel yerdeğiştirme, dikkati, sosyal meselelerin ve çatışmaların sebeplerinden onların etkisine ve sonuçlarına çekmektir demek ve bunun en önemli üç formunu aşağıdaki şekilde açıklamaktadır. Birincisi

toplumsal olan bireysel olmaktadır. Yer deşiştirmenin bu formunda sınıf ya da grup çatışmaları bireyler arası çatışma alanına kaydırılmaktadır. Buna örnek olarak aile içi şiddeti geniş bir toplumsal meseleyken bireyler arası anlaşmazlık meselesine indirgemenktedir. İkincisi politik meseleler ahlak meseleleri olmaktadır. İyi ya da kötü karakterlerin olaylar karşısında alacakları tavır toplumsal ve politik hiçbir baskı, engellemeler ve zorunluluk olamadan sadece bireyin ahlakına dayalıymış gibi gösterilir. Üçüncüsü politik güç bireysel otoriteye dönüşmektedir. Sistem içinde bireylerin davranışlarını sorgularken sistemi sorgulamadan sadece bireylerin kararlarına yoğunlaşır ve bu bireyler sistemin hiçbir etkisi olmadan aldığı kararlardan sorumlu tutulur. Bu şekilde kurumlardan kaynaklı gücün kaynağı bireysele kaydırılmakta ve çıkan sonuçlarda da bireylerin otoriteleri tartışılmaktadır. Yine bu durumun başka bir görünümü de bazı davranışların ideolojilerden arındırılarak doğal ve bireysel tercihler olarak gösterilmesidir (Nichols, 2010: 275-6). Tür filmlerinin bir başka özelliği, mekanların ve karakterlerin sabitliğidir. Bir film boyunca ya da türün bütünü içinde, bunların temel nitelikleri genellikle değişime uğramaz. Örneğin müzikalin dünyası, sürekli üzerinde yaşananla cennet arasında bir yerde duran ki burası Broadway'deki bir tiyatronun sahne arkası ya da İsviçre Alpleri olsun fark etmez- parlak bir dünyadır. Aynı şekilde, westernin beyaz erkek kahramanı yasa dışı bile olsa "onur"unu her şeyin üzerinde tutan bir karakterdir (Abisel, 2010: 63). Yine Nichols (Engaing Cinema, 2010: 258) kitabında tür filmlerini bir sistem olarak ele almakta ve bu noktada karşımıza iki kategori çıktığını söylemektedir. Bunlar:

1. Türler sosyal düzene ve toplumsal meselelere hitap eder. Bu sosyal ve siyasal politikaların dünyasıdır.

2. Türler iç ve özel alana hitap eder. Bu kişilerarası ilişkilerin ve aile bağlarının dünyasıdır.

Nichols filmlerde temsil edilen bu iki dünyadan yola çıkarak iki temel tür tipi belirler ve genellikle kabul edilmiş türleri de bunun altına yerleştirir. Bunlar aşağıdaki tablodaki gibidir.

Tablo 1.2: Filmlerde Temsil Edilen İki Farklı Düzene Göre Türler

Sosyal Düzen ve Devlet Yasası	İç Düzen ve Ataerkil Yasa
Bilim Kurgu	Müzikal
Western	Komedi
Gangster	Melodram
Dedektif	Korku
Macera	Gotik
Savaş	İşkence (Slasher)

Müzikallerin görsel açıdan en belirgin özelliği, görüntülerinin aydınlık, parlak ve net olmasıdır. Kolaylıkla anlaşılacağı gibi bunun nedeni, müzikallerin neşeli, canlı havası, ütopyacı tavrıdır. Çatışmalara ve çekişmelere karşın müzikalin temelinde, rüyaların gerçekleşmesi, sevgililerin birleşmesi, ortak başarının kazanılması ve doğa, sanat, eğlence bütünlüğü içinde yaşanacak mutlu günlere ulaşılması bulunduğundan, aydınlık bir görüntüleme söz konusudur (Abisel, 2010: 223).

1.3.3. Tür Filmlerinin Çatışan Kavramları

Judith Hess Wright, “tür filmlerinin toplumsal konumun aydınlanması için bu filmlerin "yaptıklarını" açıklamak gerektiğini öne sürmekte ve bu sorunun yanıtını da; toplumsal çatışmaların farkına varma korkusunu giderme, eylem yerine tatmin, isyan yerine acıma ve ürküntü yaratma”, başka bir ifade ile egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etme olarak vermektedir. Tür filmlerinin toplumsal sorunlara gerici çözümler getirdiğini ileri süren Wright, dört temel çatışmanın yoğunlaştırılmasıyla ortaya çıkan dört tür saymıştır: (Wright, 1986: 41-50)

“Westem (iyiyle kötü arasındaki çatışmanın şiddetli eylemle yalın biçimde çözülmesi);”

“Korku (sorun çözmede akla dayananla, imana ya da geleneksel akıl dışı inançlara dayanan yollar arasındaki çatışma);”

“Bilim kurmaca (işgalcilerle düzeni korumak isteyenler arasındaki çatışma);”

“Gangster (toplumsal ve ekonomik başarı arzusuyla "öteki" olma arasındaki çatışma).”

Wright'a göre, tür filmlerinin kapitalizmle ilgili çatışmalarda verdiği yanıt egemen sınıfa tabi olmaktır. Seyirci çevresindekileri ve kendisini suçlamaktan, tek çıkış yolu olan karşı gelmeyi bırakır ve fantazilerden oluşan hayalleri, bir kaçış olarak görür (Wright, 1986: 41-50).

Tür filmlerine baktığımızda kamusal ve özel alanlarla ilgili değişik ikili çatışma formlarının farklılığını görmekteyiz. Bunların en temelleri arasında kentleşme ve kırsal kaçışa, sınıf mücadelesi ve sosyal hareketlilik, bireysellik ve toplumsallık, ulusal özerklik ve dış tehditlerden korku gibi çatışmaları görebiliriz. Bu temel sosyal çatışmalar filmlerde tipik gerilimler oluşturmaktadır.

Bunlar: Kent ve kırsal: gizlilik/toplumsallık, karmaşıklık/ basitlik, manipülatif/dürüst, doğal olmayan/doğal olan; Alt ve üst sınıf, itaatkarlık/özgürlük, dengeli/dengesiz, hiyerarşi/eşitlik, uyumluluk/isyankarlık, Bireysel ve toplumsal, özerklik/dayanışma, tekbaşinalık/işbirliği, bireysel kimlik/ toplumsal aidiyet, karizmaik liderler/tutumlu konuşmacı, Ulusal bağımsızlık ve dış baskılar, özgürlük/mandacılık, saldırı/savunma, bağımsızlık/bağımlılık, kararlılık/kullanılma (Nichols, 2010: 265). Müzikal'de arzu ve tatmin genellikle iki grup tutarsız muhalefet biçiminde belirtilir: birincisi, özel ve genel arasında. İkincisi ise sosyal başarı ve başarısızlık arasındaki muhalefettir. Bu iki grubun her biri daha sonra zıt örnekleri bir yanda 'ahenk' öte yandan 'uyumsuzluk' olan bir ölçüye göre ifade edilirler.

1.3.4. Tür Filmlerinin İdeolojik İşlevi

Ryan ve Kellner, (2010: 39) ideolojiyi sıradan bir baskı vesilesi olarak değil, engellenmediği takdirde sistemi çökertecek güçlere bir karşı çıkış olarak kavranması gerektiğini söyler. Ve devamında aslında ideolojik ihtiyacın toplumda yanlış olan durumların varlığına gösterdiğini söylemekte ve bunun nedeni olarak da tehdit sezinlemeyen bir toplum ideolojik savunmalara gerek duymamasını göstermektedirler. Ve yine Ryan ve Kellner ideoloji, kendi halinde bırakılması durumunda eşitsizliğe

dayalı düzeni tersine çevirecek güçleri yönlendirmeye, yatıştırmaya ve tarafsızlaştırmaya çabalayarak, savaştığı güçleri kendisine bir delil oluşturduğunu söylemektedirler. Ryan ve Kellner, bunun sonucu olarak da muhafazakâr filmler bile önemli eleştirel içgörüler sunabileceğine, çünkü bir tür evrik olumsuzlama ile işaret etlikleri şey, muhafazakâr tepkileri gerekli kılan güçlerin varlığı olduğunu vurgulamaktadırlar. Ryan ve Kellner, film ideolojisi, adaletsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlerce tepki göstererek bir açıdan onları görünmez kılmaya çabalarken, aynı anda onları sergilemek zorunluluğunu duyduğunu ifade etmektedirler. Ryan ve Kellner son olarak ideolojisi Amerikan toplumunda ilerici değişime kaynak oluşturma potansiyeli taşıyan güçlerin varlığına işaret eden bir olgu olarak baktıklarını söylemektedirler.

“1940’lı yılların sonlarından 1960’lı yıllara kadar, Hollywood sineması Ben-Hur ve Kleopatra gibi sinemaskop seyirlikler, Oklahoma ve Neşeli Günler (The Sound of Music) gibi romantik müzikaller, Piknik ve Devlerin Aşkı (Giant) gibi aile melodramları, Red Menace ve / Was a Communist for the FBI gibi komünizme karşı filmler, Casuslara Karşı (The Manchurian Candidate) gibi soğuk savaş ajanlık serüvenleri, Gidget gibi tek tip plaj filmleri, Jerry Lewis komedileri, Yatak Sohbeti (Pillow Talk) gibi Rock Hudson-Doris Day romantik komedileri, Them ve The Thing gibi paranoyak canavar filmleri, Çöl Aslanı (The Searchers) ve Kırık Ok (Broken Arrow) gibi muhafazakâr ya da en iyi durumda liberal çoğulcu tarzda western filmleri, Hitchcock’un Sapık (Psycho) ve Kuşlar’ı (The Birds) gibi kadını cezalandırıcı korku hikâyeleri ve The Man with the Golden Arm, Asi Gençlik (Rebel without a Cause) gibi ahlakçı toplumsal problem filmleri ile doludur.”(Ryan ve Kellner, 2010: 20).

Büyük Toplum’un liberal programlarına ve Yeni Sol’un radikalliğine karşı doğan muhafazakâr tepki, sinemaya, altmışlı yılların ağırlıklı olarak eleştirel olarak görülen birçok filmine meydan okuyan sinemasal temsiller tarzında yansımıştır. Bu filmler, karşı kültürden çok karşı devrime ait değerleri korumuştur. Siyahlar ve yoksullar altmışlı yıllarda seyircide eşduyumu oluşturan kurbanlarken, yetmişlerin Kirli Harry gibi filmlerinde düzeni bozan rolünü üstlenmiştir. Feminizmin bağımsızlık mücadelesi az da olsa sempati ve dikkat toplamayı başarmışken, bu dönemde Şeytan (The Exorcist)* benzeri korku filmleri ile kadınlar, acımasız ve şiddetli bir eril tepkiyle karşılaşmıştır. Altmışlı yılların filmlerinde hakkaniyetsiz ve zorbacı kurumlar olarak temsil edilen kanun ve asayiş güçleri ise toplumsal kahramanlar olarak yüceltildi. Muhafazakâr tema, tiplere ve üsluplar Hollywood’da yeniden baskınlık göstermeye

başlamıştır. Aşk Hikâyesi (Love Story), Havaalanı (Airport), Baba (The Godfather), Şeytan ve Jaws (1970, 1971, 1972, 1974 ve 1975'te gişe başarısı elde etmiş filmler) gibi filmlerin başarısı, Hollywood yapımcılarını daha geleneksel ve alışılmış türsel formüllerde (genre) gişe başarısı elde etme yoluna itmiştir. Altmışlı yılların filmleri türsel bir belirsizlik varken, yetmişli yılların başında şeytani korku ve felaket filmleri tarzında dönüş yapan film türleri temel bir film biçimi ortaya koymuştur. Yine, altmışlı yılların sonlarına doğru ironik ve eleştirel bakış açılı toplumsal gerçekçi üsluplar yetmişli yılların ortalarında yerini özentili ve abartılı söylemlerin olduğu bir tarza dönüşmüştür. Gece yarısı Kovboy'daki eleştirel fikirselliğin ve erken dönem Altman filmlerindeki (Cephede Eğlence! M'A'S'H, Brewster McCloud, McCabe and Mrs. Miller) deneysel tarzın yerini Baba'nın çalışmalı muhafazakârlığı ve Şeytan'ın kadın düşmanlığıyla süslü dehşeti aldı. Klasik Hollywood sinemasının çözüm odaklı öyküleme tarzı tam anlamıyla geri dönerken, altmışlı yılların sonlarındaki bazı radikal filmlerde doruk noktasına ulaşan öykülemeye, görüntüye ve tipllemeye ilişkin deneysellik ve fikirsellik azalmaya başlamıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 30).

Tüm bu sürece rağmen yetmişlerin başlarından ortalarına kadar muhafazakârlık hâlâ savunma cephesinde olmuş ve bu yıllarda Hollywood sinemasının Amerikan kurum ve değerlerini tartışmaya açılması devam etmiştir. Bu sorgulama komplo filmlerinde, daha yeni boy gösteren siyah, kadın ve orta sınıf filmlerinde, yeniden gündeme getirilen toplumsal sorunlara dönük filmlerde ve western filmi, detektif filmi ve müzikal film gibi türlerin yaşadığı dönüşümde görülebilir. Bu filmlerin gösterdiği gerçek, altmışlardaki radikal toplumsal akımların 1971'den sonra kaybolduğu değil, Amerikan toplumunda giderek yayılan etkiler oluşturduğu ve bazı güçlü sosyal ve kültürel kurumlar hakkında sorular oluşturduğudur. Radikal hareketlere tepkisel olarak işaret eden muhafazakâr filmler dahi bu hareketlerin varlığına kanıt oluşturur (Ryan ve Kellner, 2010: 31).

Yetmişlerin ortalarında, altmış hareketlerinin en önemli etkileri açık bir tarzda gözlenmeye başlamıştır. Vietnam Savaşı Saigon'un kurtulmasıyla 1975'le bitmiştir. Clark yasa değişikliği Angola'nın işgalini engellemiştir. Kürtaj yasallaşmış, eşit haklara ilgili yasa değişikliği onaylanacaktı. Yurttaşlık hakları hareketi Meksika

kökenlileri ve Kızılderilileri de içine alacak bir şekilde genişlemiştir. Çevre korumacılığına yönelik detaylı yasalar kabul edilmiştir. Siyahlar seçim süreçlerinde önemli siyasi haklar kazanmış, sinemada siyahlarla ilgili kültürel yapımlar o güne kadarki en yüksek noktasına tırmanmıştır. Kongredeki liberaller yolsuzluk söz olduğunda sadece büyük şirketlerin değil, istihbarat örgütünün de cezasını kesmiştir. Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest) ve Başkanın Adamları (All the President's Men) gibi iktidar karşıtı filmlerin (1976'da en yüksek gişe hasılatını elde eden iki film) karşılandığı ilgi, iktidarı ellerinde bulunduranlara karşı güvensizlik ifade eden temsillerin seyircide karşılık bulduğu düşüncesini doğurdu. Yine, şirketlerdeki ve yönetimdeki seçkinler arasında oluşan komplo hikâyelerini anlatan filmler ilgi görmekteydi - Şebeke (Network) ve Koma'dan (Conta) Çin Sendromu' na (The China Syndrome) kadardır (Ryan ve Kellner, 2010: 30).

Ronald Reagan'ın liderliği altında, seksenli yılların başlarında yeniden canlanan muhafazakâr sosyal gruplaşmalar, önceki dönemin sosyal kazanımlarından çoğunu başlangıç noktasına çevirmeyi başarmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 38).

Sinema, günümüzde, politik mücadelelerin yürütülmesi bakımından ayrıcalıklı önemi olan bir kültürel temsil alanı oluşturur. Filmler, farklı temsil biçimlerinin, toplumsal realitenin nasıl kavranacağını, bir adım daha ötesi, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir alandır. Filmler, feminizm karşıtı eylemler olarak kadınlarla bağdaştırılan geleneksel temsilleri destekleyecek biçimde de kullanılmıştır, var olan kapitalist söylemin ve kapitalist hükümetin sorgulanmasına aracılık da etmiştir. Amerikan toplumunda hükümet ve aile benzeri kuramları ele almada son dönemlerde önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır ve sinema gibi kültürel temsillerin bu süreçte önemli yeri vardır. Ayrıca, bu dönem içinde baş gösteren ekonomik ve politik krizler, aynı zamanda temsil krizleri anlamına da gelen psikolojik krizleri de tetiklemiştir. Dünyayı temsil etmenin geleneksel yolları çalışmaz duruma düşmüş, kurumlara olan itibar kaybolmuştur. Liderlere ve kamusal erdeme ilgili kültürel temsillerde aşınmalar meydana gelmiş, psikolojik bütünlükleri bu temsillerin içselleştirilmesine dayalı bireyler, psikologların “nesnel süreklilik kaybı” olarak adlandırdıkları bir ruh hali içine girmiştir. Yani, kendi kişisel temsilleri artık güvenli

bir dünyayı dengede tutamaz olmuş, bu süreklilik kaybı kaygıyı doğurmuştur. Bu koşullarda ya değişimi kabullenen yeni temsiller yavaş yavaş yerleşecek ya da istikrarı geri getirecek eski temsiller yeniden diriltilecektir (Ryan ve Kellner, 2010: 38).

Tür filminde, Amerikan kapitalist yapısının özünde insani ve vazgeçilmez olduğu ya da var olan sistemler arasında en doğrusu olduğu söylemi, tarihsel ve sosyal olaylarla kaynaşarak değişmekle beraber, hiçbir zaman terk edilmemiştir. Bu ana amaca terk etmeden, her çeşit eleştiri yine Hollywood sinemasında tür filmleri aracılığıyla yapılmıştır. Bu bağlamda, Hollywoodun tür sineması aracılığıyla eleştiriye açık bir yapıya sahip görünümünün altında kapitalist sistemin temel dayanaklarını her zaman korumuştur. Amerikan toplumunun temel inançları, popüler tür filmleri aracılığıyla, farklılaşan toplumsal ortama uygun biçimde, farklı alışimlarla, daima gündemde tutulmuş, her defasında yeniden kitlelere mal edilmiştir. Tür filmleri yalnızca Amerikan toplumunu değil, uluslararası kültürel biçimler olarak tüm dünyadaki seyircileri etkilemiş ve ABD'nin "elçileri" olma görevlerini başarıyla gerçekleştirmiştir (Abisel, 1982: 3).

Bazı köktenci eleştirmenler popüler filmlerin, özellikle de Hollywood'un üreterek tüm dünyaya dağıttığı filmlerin, alışılmış egemen değerlerin ve kurumların meşrulaştırılmasında yardımcı olduğunu, bunlara ilişkin uyulaşımın belirli bir ideolojiyi filme azar azar kattığını iddia etmektedirler. Bu kurumlar ve değerler, bireyciliği (kendine güvenme ve yönetime güvensizlik üzerine vurgusuyla), kapitalizmi (yarışma, dikey hareketlilik, ortama uyabilenin yaşamasına ilişkin değerleriyle), ataerkilliği (erkekleri ayrıcalıklı kılıp kadınları ikincil konuma yerleştirilişle), ırkçılığı (toplumsal iktidarın eşitsiz bölüşümüyle) vb. içermektedir (Ryan ve Kellner, 2010: 17).

Westernler, Amerikan ideallerini yani, bireyciliği, özgüveni ve yarışma - çalışma - başarı ahlakını güçlendirdiğinden; seyircinin de neye inanması gerektiğini, davranış tarzlarının neler olması gerektiğini resmederek ideolojik birer araç olmuşlardır (Pye, 1986: 64). Robin Wood İdeoloji, Tür, Autor (Wood, 1986: 61-62) isimli makalesinde tür filmlerinde bazı kavramların ideolojik olarak nasıl işlev gördüğünü gösteren bir liste sunmuştur. Bu liste incelendiğinde,

Kapitalizm, sahiplik hakkı, özel girişimcilik, bireysel girişim: bir toprak parçasına yerleşme.

İş etiği: İşin ahlaksal yüksekliği libidonun yüceltmesine ve boyun eğmesinin gerekliliğine bağlıdır.

Evlilik (heteroseksüel çok evliliği yasallaştıran) ve aile öncelikle kapitalizm ve iş ahlakının ileriki doğrulamasıdır. Bunu da kadınlar için evler inşa ederek ve bu kadınların kendinkine benzer değerlere sahip çocuklar yetiştirmesiyle benim evim, benim kadını ve benim çocuklarım diyen bir erkek egemen toplum oluşturarak sağlarlar.

Tarım olarak doğa; Eden Cenneti olarak el değmemiş topraklar. Atarerkil toplum ve kültürel varsayımlar tarafından asimile edilen ve ideolojik fonksiyonu nütürleştirilen bir öğedir. Örnek olarak Vahşi Koşu (Drums along the Mohawk, John Ford, 1939) filmindeki ailenin tutumu gösterilebilir.

Vahşilik olarak doğa, inşa edilen medeniyete boyun eğdirilen Hindular; dolayısıyla Westernlar'da libidonun bir uzantısı ve cisimleşmiş halidir. Örnek olarak Çöl Aslanı (The Searchers, Ford, 1956) filmini gösterebiliriz.

İlerleme, teknoloji, şehir. Newyork muhteşem bir şehirdir.

Başarı ve zenginlik – Hollywood ideolojisinin bir değeri ve aynı zamanda bir utancıdır. Bundan dolayı yüzlerce film onun cazibesini konu edinirken çok azı da bu değerleri açıkça övmektedir. Bu yüzden onun ideolojik gölgesi üretilmiş olur.

Rosebud sendromu. Para her şey değildir; para bozar; fakirler daha mutludur. Kapitalist ideolojinin çok pratik bir varsayımıdır; olduğunuzdan daha mazlum ve daha mutlusunuzdur. Örnek olarak A Day at the Races (Sam Wood, 1937) filmindeki “karanlıklar” şarkısını verebiliriz.

Amerika herkesin toprağı ya da herkes orada mutlu olabilir; bu yüzden tüm problemler sistem içinde çözülebilirdir bu ülkede. Belki küçük değişikliklere ihtiyaç duyulabilir ancak radikal değişimlere ihtiyaç yoktur. Yıkıcı sistemleri mümkün olduğu kadar baskın sisteme hizmet etmek için asimile edilir. Bu listeni dışında mantıksal olarak iki ideal figür ortaya çıkmaktadır.

İdeal erkek: güçlü maceracı, kuvvetli, eylem alanı kısıtlanmamış.

İdeal kadın: Eş ve anne, mükemmel arkadaş, sonsuz bağlanabilir ev ve kalbin dayanak noktası.

Bu şaşırtıcı düzeyde uyumsuz ideal bir çift olarak karıştırdığımız için her birisi kendi gölgesine sahip olur. Yerleşik koca/baba, güvenilir ancak sıkıcı. Erotik kadın, cezbedici ancak tehlikeli, kahramana ihanetten ya da kara pantere dönüşmesinden sorumludur.

Bu listeyi ilgili en çarpıcı gerçek şu ki bu liste tek olmaktan uzak, kalıtsal olarak umutsuz çelişkiler ve çözülemez gerilimlerle dolu bir ideolojiyi temsil etmektedir.

Yapısal gelenekler -anlatının kapanma biçimi, görüntünün devamlılığı, çevrimsiz (nohreflexive) kamera hareketi, katarsis, ardışık düzenleme, gözetlemeyle nesnelleştirme, dramatik güdüleme, mantıksal nedensellik, kare dengeleme, çerçeve seçimi, gerçeklik kavranabilirlik vb.- perdede öznel bakış açısıyla kurulan bir yapı değil de gerçek hayatta yaşanan olayların nesnel bir bakış açısıyla sunumu olduğu yanlışlamasını oluşturarak ideolojinin yerleşmesine destek olurlar. Filmler, sıradan bir durumu olduğu gibi kaydedip aktarmaktan ziyaden istenilen bir durum oluşturulup seyirciye benimsenmesi istenilen tarzda sunulması olduğundan filmi üretenlerin vermek istedikleri mesajın taşıyarak seyircinin bunu özümsemesini isterler. Biçimsel olarak da, sinemasal kurguyu ortadan kaldırarak bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik gelenekler –erkek kahraman hikayeleri, “romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal kabul ve kurumlarla dayandırılarak bunların değişmez bir yaşamın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar” (Ryan ve Kellner, 2010: 18). Bu gelenekler izleyiciyi bazı sosyal düzenin önemli varsayımlarını özümsemeye ve bunlardaki mantıksızlıkları ve haksızlıkları görmezden gelemeye başlatır. Sistemin sorunlarını bireysel yaşamlarda detaylandırılması düzenin sorunsuz bireylerin sorunlu olduğu görünümünü verir. Devleti temsil eden karakterlerle özdeşleşme, adaletsiz uygulamaların var olduğu sisteme kişilerin rızalarıyla katılımın psikolojik temelini oluşturur (Ryan ve Kellner, 2010: 18).

1.4. Tür Filmlerinin Anlatı Yapısı

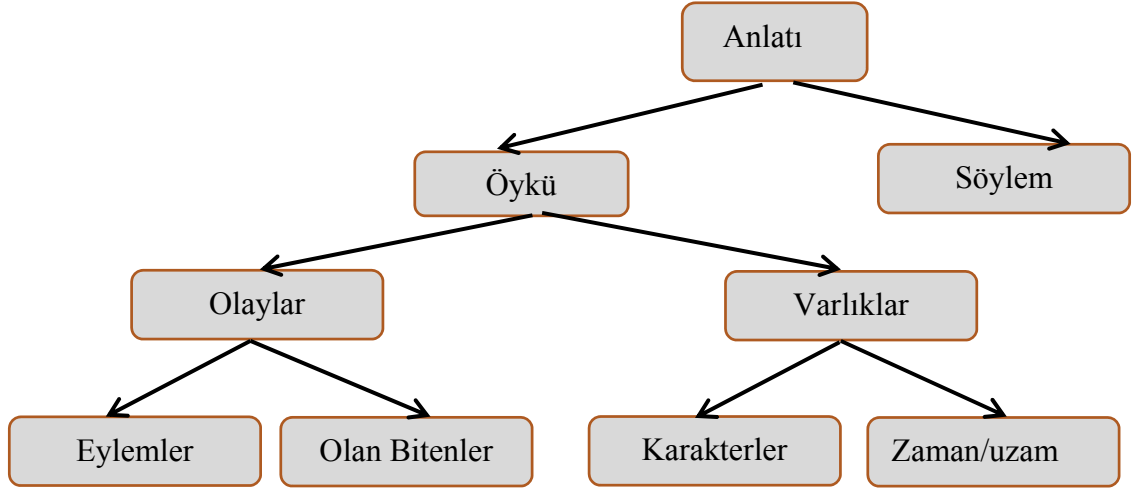
Thomas Schatz (1981: 34-35) ise, geleneksel anlatı yapılarındaki uyulaşmaları esas alarak tür filmlerine iki tip anlatısal stratejinin baskın olduğunu söylemekte, bunları da, eylemin yer aldığı ortam, karakterler ve olay örgüsünün yapısı bakımından "Düzen" ve "Bütünleşme" türleri olarak gruplamaktadır. Schatz'a göre, birinci başlık altında, toplumsal düzene yönelik bir tehdidin söz konusu olduğu western, gangster ve dedektif filmleri yer almakta; bütünleşme başlığı ise, toplumsal ve kişisel çatışmaların duygusal düzleme çekildiği, bütünleşmenin romantik aşk yoluyla gerçekleştiği müzikalleri salon güldürülerini ve aile melodramlarını kapsamaktadır.

Douglas Pye, Hollywood sinemasındaki anlatı geleneklerini, doğrusallık, psikolojik katılım, dramatik zaman mekan birliği ve yanılsamacılık gibi özellikleri sıralıyor. Pye'a göre, bunların da ötesine geçen, sinemayı da aşan geniş anlatısal eğilimlerin dışında, ulusal geleneklere ve yerel özelliklere, tarihi ana göre değişen özelliklere bağlı olan uyulaşmalar da vardır. Bu çeşitlilik sanatçıya çok geniş bir seçenekler, olanaklar yelpazesi sunmakta ve bu özelliklerin farklı bir araya getirilişleri türlerin farklılaşmasını sağlamaktadır (Pye, 1986: 144-145).

1.4.1. Anlatı Yapısı ve Anlatının Temel Öğeleri

Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümden oluştuğunu söyler: (Chatman, 2009: 30) "Bir öykü (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu." Başka bir ifade ile, öykü bir anlatının ne'si iken, söylem ise onun nasıl'ıdır. Aşağıdaki diyagram bu ayrımı ortaya koymaktadır:(Chatman, 2009: 31)

Şema 1.1: Anlatının Temel Öğeleri



Kuşkusuz bu tür bir ayrım Poetika'dan beri bilinmektedir. Aristo için gerçek dünyadaki eylemlerin taklidi, praxis bir iddia oluşturmak, logos olarak anlaşılıyordu, olay örgüsünü oluşturan birimlerin seçildiği (ve muhtemelen yeniden düzenlendiği) alan ise mitostur.

Rus biçimcileri de bir ayrım yapmış, ancak sadece iki terim kullanmışlardı: 'fabl' (fabula) ya da temel öykü malzemesi, anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünü ve (diğer ayrımların aksine) 'olay örgüsü' (sjuzet), olayları birbirine bağlayarak anlatıldığı biçimiyle öyküdür.

1.4.1.1. Öykü

Yazınbilimsel araştırmalara göre bir öykü genelinde "betimlemeler" ve "anlatılardan oluşur. Betimlemeler öykünün statik bölümlerini, anlatım ise dinamik bölümlerini oluşturur. Yine betimlemeler genellikle mekan ve nesneler üstünde odaklanırken, anlatım eylemler ve karakterler üzerinde yoğunlaşmaktadır (Adanır, 2003: 67).

1.4.1.1.1. Olaylar

Geleneksel olarak öyküde olayların “olay örgüsü” adı verilen bir düzen oluşturduğu söylenir. Aristo olay örgüsünü (mythos) “olayların düzenlenmesi” şeklinde tanımlar. Yapısalcı anlatı kuramı düzenlemenin tamamının söylem tarafından oluşturulan bir etkinlik olduğunu ileri sürer. Her hangi bir öyküdeki olaylar, öykünün söylemi yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne çevrilir. Söylem farklı ortamlarda ortaya konur lakin olası görünümelerde farklı bir niteliksel iç yapısı vardır. Bu da olay örgüsü, yani söyleme konu olmuş öyküdür. Olay örgüsü, her hangi somutlaştırmadan, herhangi bir filmde ya da romandan çok daha genel bir alanda var olur (Chatman, 2009: 39)

Anlatısal anlamda Olaylar ya *eylemler* (hareketler) ya da *olan bitenlerdir*. Bunların ikisi de durumdaki değişikliklerdir. Eylem, bir yapanın oluşturduğu bir durum değişikliği ya da maruz kalan bir kimseyi etkilemektir. Eğer eylem, olay örgüsü içinde önemli yer ediniyorsa, eyleyen ya da maruz kalan kimse bir karakterdir (Chatman, 2009: 41). Olan bitenler, karakterin ya da üzerinde odaklanmış diğer varlığın anlatısal nesne olduğu bir eylemliliği zorunlu kılar.

Ardışıklık, Olımsallık, Nedensellik: Klassik anlatıda olaylar belli bir dağılıma sahiptir: her olay diğer bir olaya neden sonuç ilişkisiyle bağlıdır, sonuçlar diğer sonuçlara sebep olurlar. İki olay birbirine açık bir şekilde ilişki içinde görünmese de bir bağlantının yalınlığını çıkarılır ve yaygın bir kural olarak bu ilişki sonra keşfedilir (Chatman, 2009: 42). Bazı modern yazarlar kesin nedensellik kuralını dönüştürme iddiasındadırlar. Jean Poillon gibi birçok yeni yazar modern beğenideki değişimleri ve metinleri bir arada tutan şeyin ne olduğunu “olumsallık” terimi ile açıklamaktadır. Bu terim “belirsizlik” ya da “rastlantı” anlamlarında değil, daha katı felsefi anlamında, “varlığı, gerçekleşmesi, karakteri ve henüz belli olmayan bir şeye bağlı olmak” anlamında kullanılmıştır (Chatman, 2009: 43).

Gerçekgibilik ve Güdüleme: “Doğallaştırma”, gerçek gibilik kavramına yakın bir kavramdır. Geçmişten bu yana gerçek olandan çok, akla yatkın görünen cazip gelir. Yapısalcılar, gündelik yaşam beklentilerinin geçerliliğinin sorgulandığı metinler

dahil, okuyucunun olayları ve varlıkları tutarlı bir bütünlüğe uyarlayarak metindeki boşlukları “doldurma”, doğallaştırma yerine tekniğini açıklayan ‘tat verme’ kavramını kullanırlar (Chatman, 2009: 45). Sanatsal olarak olasının, muhtemel olanın temeline baktığımızda Genette bunu temelin kamuoyu, sağduyu ideolojisi, Aristocu sıradanlık ya da topoi (Bugün ideoloji olarak anılan şey, ortaya bir dünya görüşü ve değerler sistemi koyan bir kurallar ve önermeler birliğidir) olduğunu gösterir. Gerçekgibilik sadece tesadüfi gerçek olanla değil, aslen ideal olanla; “şeylerin ne olduklarıyla değil, ne olmaları gerektiğiyle” ilgilidir. Yapısalcılara göre gerçekgibililiğin kuralları önceki metinlerde; sadece gerçek söylemlerde değil, genel olarak toplumda kabul gören davranış “metinlerinde” belirlenmiştir. Gerçekgibilik bir “corpus etkisi”dir, “metinlerarası”, yani özneler arasıdır. Etkiden nedeni gösteren, hatta bir kurala indirgenebilen bir açıklama şeklidir. Dahası, kurallar kamusal oldukları, “söylenmeden işlerlik gösterme eğiliminde oldukları” için kapalı olabilir, kendilerini gizleyebilir (Chatman, 2009: 46). Eylemlerin gerçekgibililiğine ilişkin tutumların değişmesi, sinemanın hızla değişen dünyasında son derece açıktır. Basit yer değiştirmeler: yirmi yıl önce yapılan filmlerde karakterin bir yerden başka bir yere nasıl gittiğini göstermekle için kullanılan çekim sayısı ve vakit günümüzde kullanılandan fazla olması buna iyi bir örnektir (Chatman, 2009: 48).

Çekirdekler ve Uydular: Anlatı olayları sadece bağlantı kuralına değil hiyerarşi kuralına da sahiptir. Bazı olaylar, diğerlerinden daha önemlidir. Klasik anlatıda yalnızca önemli olaylar olumsuzluk zincirinin öğeleridir. Önemsiz olaylar farklı bir yapıya sahiptir. Barthes’a göre her önemli olay (Barthes’ın noyau kavramını çevirerek çekirdek diyeceğim) yorumsal kodun bir parçasıdır; sorunlar çıkarıp bu sorunları çözerek olay örgüsünü inşa ederler. Çekirdekler, olayların yöneldiği doğrultuda düğüm noktalarını ortaya çıkaran anlatı anlarıdır. Yapının düğüm ve dayanaklar: olarak, hareketi iki ya da daha fazla muhtemel yoldan birine iten kavşaklardır (Chatman, 2009: 48). Olay örgüsündeki önemsiz olan ve anlamından vazgeçilmez olan uydudur. Uydunun eksikliği anlatıyı estetik olarak yoksullaştıracak olamsı olay örgüsünün mantığını zedelemesine yol açmayacağında uydu olay örgüsünden çıkarılabilir. Uydular hiçbir sonuç getirmediği gibi, onlar sadece çekirdeklerde ulaşılan kararların sonuçlarıdır. Çekirdeklerin varlıklarını ima

ederler. Uyduların işlevi, ayrıntılandırma, çekirdeği tamamlama, boşluk doldurmadır; iskelet üzerindeki yapıyı oluştururlar (Chatman, 2009: 49).

Geciktirim ve Sürpriz: Belirsizlik genellikle endişe ile birlikten anılır. Geciktirim çoğunlukla hazz ve acının ilginç bir biraradılığıdır. Sanat yapıtları genellikle sürprizden ziyade geciktirimi kullanırlar. Sürprizin ortaya çıkmasıyla sürprize dayalı yapıtlarda yeniden okunabilirliğini kaybederler. Geciktirim çoğunlukla nelerin ortaya çıkacağına dair ipuçları vererek önceden oluşturulur (Barnet, Berman, Burto, 1960: 83-84). Geciktirim ve sürpriz karşıt olmaktan ziyade birbirlerini tamamlayabilen kavramlardır. Anlatılarda bunların ikisi de karmaşık şekilde birlikte kullanılabilir. Olaylar zinciri bir sürprizle başlayabilir, geciktirim modeline evrilebilir ve beklenen sonucun gerçekleşmediği, başka bir sürpriz olan “bükülme” {twist} ile sonlandırılabilir (Chatman, 2009: 55).

Zaman ve Olay Örgüsü: Anlatılarda iki tür zamanın varlığından bahsedebiliriz. Biri okuma/izleme zamanı bir diğeri de olay örgüsü zamanı. Anlatılar bir şimdiki zaman duygusu kurarlar. (Chatman, 2009: 58)

Sıralama, Süre ve Sıklık: Gerard Genette’nin söylem ve öykü zamanı arasında olan zaman ilişkileri ile ilgili yaptığı süre (duree), sıralama (ordre) ve sıklık (frequence) ayrımı bu noktada önemlidir. İlk olarak sıra ayrımına baktığımızda söylem, öykü diziminin anlaşılır kalması şartıyla, öyküdeki olayların sıralamasını istediği tarzda yapabilir. Öykü diziminin anlaşılabilirliği kaybolursa klasik olay örgüsü “birliği” temin edemez. Bu durum sinema için bir problem olabilir. Sinemanın normal düzenleme tekniği montage ya da kurguda yapılan kesmedir. Bazen bir kesmenin geri dönüş, sıçrama ya da sadece öyküde olan sonraki (uzamsal olarak yer değiştirmiş) olay tarafından takip edilen bir eksilti olduğunu söylemek güç olabilir.

Söylem ve öykünün sıralamasının aynı olduğunu söyleyen Genette (1 2 3 4) normal dizilim ve “anakronik” dizilim arasında bir ayrıma gider. Anakroni de iki tarzda olabilir: geridönüş (analepsi) ve sıçrama (prolepsis) tarzında. Ortada yer alan olaylar sonrasında tekrar anlatılmalıdır, aksi halde atlama bir eksilti oluşturur. Atlamalar sadece geriye dönük olarak anlaşılabilirler. Atlama mutlaka çekirdek

gerektirdiğinden, ileriye yönelik uydudan farklıdır (akt. Chatman, 2009: 60). Süre, anlatıyı okumadaki zamanla ilgiliyken öykü olayların zaman arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bu açıdan baktığımızda beş olasılık vardır: (Chatman, 2009: 62).

- 1) “özet: söylem zamanı öykü zamanından kısadır;”
- 2) “eksilti: ilk olasılık gibi, yalnızca burada söylem zamanı sıfırdır;”
- 3) “sahne: söylem zamanı ve öykü zamanı eşittir;”
- 4) “esnetme: söylem zamanı öykü zamanından uzundur;”
- 5) “duraklama: bir önceki gibi, ancak burada öykü zamanı sıfırdır.”

1) Özet: Söylem, aktarılan olaylardan daha kısa sürer. Anlatı ifadesi bir grup olayı özetler; sözlü anlatıda bu bir çeşit süregelen eylem ya da belirteç gerektirir (“John New York’da yedi yıl yaşadı”) ve tekrarlayan formları da içine alır (“Şirket grevi sona erdirmek için yine zaman zaman girişimlerde bulundu ancak başarılı olamadı”). Sinemada ise özet problemlidir. Yönetmenler çoğunlukla özel araçlara sığınır. “Montaj sekansı” uzun zamandan beri popülerdir: Bu, genellikle devam eden bir müzik eşliğinde sunulan, bir olayın ya da sekansın değişik aşamalarından seçilmiş çekimlerin bir toplamıdır. Ayrıca yaprakları dökülen takvim, görüntü üzerine bindirilen tarih yazılan ve üst ses anlatıcılar gibi daha basit metodlar da kullanılır. Ancak Yurttaş Kane, başkahramanının yaşamını özetleyen bir haber filmiyle açılması bu sorunun başarılı bir çözümüdür (Chatman, 2009: 63).

2) Eksilti: Öyküde zaman geçmesine karşı söylemin duraksamasıdır. Hemingway’in Güneş de Doğar kitabının 5. bölümünün sonunda Jake Barnes, Robert Cohn ile öğle yemeğine çıkıyor: sonra, “şundan bundan konuştuk ve sonra ofise gelmek üzere yanından ayrıldım.” 6. bölüm şu şekilde başlıyor “Saat beşte Hotel Crillon’da Brett’i bekliyordum.” Burada değinilmeyen üç dört saat var; bu zaman diliminde Jake’in ofiste demavlı yaptığı gazetecilik işlerini yaptığını, sonrasında otele gittiğini varsayıyoruz. Ayrıntıların atlanması problem teşkil etmez burada. Sinemada eksilti bazen çekimler arasındaki “kesme” ile ifade edilir. Birbirlerine bağlanan iki

çekim arasındaki geçiş, gösterim esnasında ilk çekimin aniden diğeri ile yer değiştirdiği izlenimi uyandıran basit bir birleşmeyle gerçekleştirilir. Ancak “eksilti” ve “kesme” kavramları dikkatlice ayırt edilmesi gerekir. Aralarında bir düzey farkı vardır. Eksilti anlatıdaki öykü ve söylem arasındaki süreksizlikle ilgiliyken “kesme”, belli bir ortamdaki süreç olarak, basılı sayfadaki boşluğa” ya da yıldız işaretine benzer tarzda gerçekleştirilen eksiltinin görünür halidir (Chatman, 2009: 65).

3) Sahne: Sahne, öykü ve söylemin görece eşit sürede olduğu, dramatik ilkelerin anlatıda birleşmesidir. Sergilemesi anlatmaktan daha kısa süren iki olağan bileşen, diyalog ve görece kısa süreli açık fiziksel eylemlerdir (Chatman, 2009: 66).

4) Esnetme: Öykü zamanı söylem zamanından uzun olmasıdır. Sinema “ağır çekim” yöntemiyle esnetmeyi gerçekleştirebilir. Ancak söylem zamanını uzatmak için öykü zamanı örneğin bir çeşit bindirme ya da yinelenen kurguyla esnetilebilir. Bununla bilinen bir örnek Eisenstein’ın Ekim filminde vardır. Filmde Bolşeviklerin Petrograd’da aldıkları ilk yenilginin dokunaklılığı açılarak proleteryanın nehri geçip Kışlık Saraya ulaşmalarını engelleyen köprü ile bağlantılandırılır. Bindirme kurguyla köprülerin açılması sınırsız bir uzunlukta verilir; yenilginin bıraktığı hayal kırıklığı, daha önce Bolşeviklerin yük arabasını çekmiş ölü bir atın, yükselen köprüünün ortasında grotesk bir tarzda asılı kaldığı açının yinelenmesiyle vurgulanır (Chatman, 2009: 67).

Duraklama, betimleyici pasajlardaki gibi, öykü zamanı akmaz söylem zamanı akar. Zamanla ilgili bir sanat olduğu için anlatı farklı bir söylem tarzını ön plana çıkarır. Filmlerde perdeye görüntüler yansıtıldığı sürece, kameranın çalışmaya devam ettiğini hissederiz ve öykü zamanı akmayı sürdürür. Salt betimleme etkisi ancak film gerçekten “durursa”, yani “donuk kare” etkisi kullanılırsa (projektör çalışmaya devam eder ancak tüm kareler aynı görüntüyü gösterirler) oluşabilir (Chatman, 2009: 68-69).

Sıklık. Öykü ve söylem zamanları arasındaki başka bir ilişki sıklıktır. Genette’in bu noktada şöyle bir ayırım yapar: (akt. Chatman, 2009: 72).

1) “tekil; tek bir öykü anının tek bir söylemsel temsili. Örneğin, ‘Dün erken yattım’;”

2) “çoklu-tekil; her biri birçok öykü anından birine yönelik birçok temsil. Örneğin, ‘Pazartesi günü erken yattım; Salı günü erken yattım; Perşembe günü erken yattım’, vs.”

3) “yinelenen; aynı öykü anının farklı birçok söylemsel temsili. Örneğin, ‘Dün erken yattım; dün erken yattım, dün erken yattım’;”

4) “döngüsel; birçok öykü anının tek bir söylemsel temsili. Örneğin, ‘Haftanın her günü erken yattım.’”

1.4.1.1.2. Varlıklar

Öykü Uzamı ve Söylem Uzamı: Olayların öyküdeki boyutu zaman olurken varlıkların boyutu uzamdır. Bundan dolayı öykü zaman ve uzamı farklılaştığı gibi söylem zamanı ve uzamı da farklılaşmaktadır. Görsel anlatılarda bu ayrım kendini en açık biçimde göstermektedir. Kesin bir şekilde filmlerde gösterilen öykü uzamı perdedeki dünyanın bir bölümüdür, işaret edilen öykü uzamı ise kadrajın içinde olmayan ancak kişilerin görebildiği, onların duyma mesafesinde olan, ya da eylem aracılığıyla ima ettikleri her şeydir. Öykü zamanı olayları içine aldığı öykü uzamı da varlıkları kapsar. Olaylar uzamsal olmamasına karşın uzamda var olurlar. Uzamsal olan, olayların öznesi ya da nesnesi olan varlıklardır (Chatman, 2009: 89)

Sinemasal Anlatıda Öykü Uzamı: Sinemada öykü uzamı birebir, yani nesneler, boyutlar ve ilişkiler aracılığıyla iki boyutlu olarak gerçek dünyadakilerle benzer bir şekilde temsil edilir. Sözlü anlatıda soyut olan uzam, zihinde canlandırmaya ihtiyaç duyar.

Sinemada öyküyle ilişkili uzamsal ölçütleri nelerdir?. Bunlar açıkça belirtilmiş olmalıdır çünkü sinemanın kesin özellikleridir. Sinemayla ilgili birçok referans kitabında bu tür ayrımlara geniş yer verilir. Burada sadece öykü ve söylem uzamı arasındaki farkı gösteren maddeler verilmiştir (Chatman, 2009: 90-91):

1) Ölçek ya da boyut. Her varlığın kendine has boyutu vardır. Bu boyut, varlığın real dünyadaki (diğer nesnelerle karşılaştırıldığında) “normal” boyutuna ve

kameranın merceğine olan mesafeye göre biçimlenir. Uzaklığa bazı efektlerle müdahale edilebilir. 5 santimetrelilik bir kertenkele, yakın planda kayda alınıp back-projection (geriden gösterim) ile görüntüye bindirildiğinde Tokyo gökdelenlerine saldıran öfkeli bir dinozora benzeyecektir.

2) Kontur, doku ve yoğunluk. Sinema iki boyutlu bir ortam olarak üçüncü boyutunu kendisi oluşturmalıdır. Yüzeylerin dokusu düz perde üzerinde yalnızca gölge modellemesiyle gösterilebilir.

3) Konum. Her varlık (a) çerçevenin dikey ve yatay boyutunda (b) çerçevedeki diğer varlıklarla bağlantı içinde, kamera karşısında belli bir açıyla, kameranın tam karşısında ya da arkası dönük, kameraya göre daha yüksekte ya da alçakta, solda ya da sağda bulunmaktadır

4) Yansıtılan aydınlatmanın düzeyi, çeşiti ve alanı (ve renkli filmlerde renk ögesi). Varlık güçlü ya da zayıf olarak ışıklandırılır. Işık kaynağı odaklanmış ya da dağılmıştır, vb.

5) Optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesi. Varlık üzerinde keskin ya da “yumuşak” netlik vardır, varlık net ya da fludur ya da bozucu bir mercekten görüntülenir.

Öykü Varlıkları: Karakter

Aristo'nun Karakter Kuramı: O. B. Hardison'a göre “Yunanlarda vurgu, eylemi gerçekleştiren insanlar üzerinde değil, doğrudan eylem üzerindedir...Eylem, taklit edilen olduğu için önce gelir. Eylemi gerçekleştiren araçlar ise ikinci plandadır”. Hardison, Aristo'nun kuramındaki önemli bir ayrımın da altını çizer: “Araçlar {pratton) karakterden (ethos) dikkatli bir şekilde ayrılmalıdırlar çünkü eylemi gerçekleştiren insanlar olarak araçlar bir drama için zorunludur ancak teknik Aristocu anlamda karakter, daha sonra eklenmiştir ve başarılı bir trajedi için gerekli bile değildir”. Bununla birlikte Aristo (II. Bölümde) pratton'a yeni bir karakteristik özellik yükler: Aracı “ya asil ya da adi olmalıdır çünkü' insan karakteri düzenli olarak bu bölümlemeye uyar, hepimiz iyilik ya da kötülükten bağlamında farklı karakterde

oluruz”. Asillik (spoudaios) ve adilik (phaulos) nitelikleri; sadece bunlar, dolaylı yoldan ya da “ek olarak” karakterine {ethos) değil de doğrudan aracılara (pratton) ait başlıca niteliklerdir çünkü “bunlar giriştikleri eylemler sebebiyle araçların özünde olan niteliklerdir” (akt. Chatman, 2009: 101).

Aristo karakter tasarımının dört boyutundan bahseder. İlk boyut olan iyilikten (chreston) bahsettik. İkincisi harmotton, Hardison’a göre “[karakterin] özelliklerinin eylemle bağlantılı ve/ya da gerekli tarzlarda, daha detaylı olarak tasarlanmasını mümkün kılan, uygun karakteristik özellikler” anlamına gelir. Karakter tasarımının üçüncü ilkesini çevirmekteki zorluğunu kabul ederek homoios'un genellikle “benzer” olarak çevrildiğini söyleyebiliriz. Hardison “bir birey gibi” karşılığını teklif eder. Başka bir deyişle bu, “genel taslağı belirsizleştirmeden yumuşatan kişisel huylara” sahip olmak anlamına gelir. Yunan trajedisi gibi gelenekçi bir sanat formunda bahsettiğimiz “benzeme”, doğanın ve yaşayan modellerin tam bir taklidi demek değildir. Örneğin “Şair, Agamemnon’u betimlerken, efsanedeki Agamemnon’la geleneksel olarak özdeşleştirilmiş niteliklere ‘benzer’ karakteristik özellikler kullanmalıdır”. Son ilke homalon ya da “tutarlılıktır”: “oyunun sonundaki konuşmalarla var olan karakteristik özellikler, oyunun başındaki konuşmalarda var olanlarla aynı türde olmalıdır” (Chatman, 2009: 102).

Biçimci ve Yapısalcı Karakter Anlayışları: Biçimcilerin ve (bazı) yapısalcıların görüşleri ilginç bir şekilde Aristo’nun görüşlerini hatırlatır. Onlar da karakterlerin, olay örgülerinin ürünleri olduğunu, “işlevsel” bir statüleri olduğunu, kısaca personnage [kişilik] olmaktan çok destekte bulunan ya da actant [eyleyen] olduklarını, karakterlerin gerçek varlıklar olarak görülmesinin hatalı olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre anlatı kuramı psikolojik boyutdan kaçınmalıdır. Karakterlerin sadece “işlevler” boyutu olabilir. Bu sebeple karakterlerin ne olduklarıyla (dışsal psikolojik ya da moral ölçütlerle açıklanan boyutu) değil sadece öyküde ne yaptıklarıyla ilgilenirler. Dahası içinde bir karakterin manevra ettiği “eylem alanlarının görece küçük sayıda, tipik ve sınıflandırılabilir olduğunu savunmuşlardır. Aristo ve Biçimciler ve bazı yapısalcılar karakteri olay örgüsüne bağlı kılmışlar, karakteri olay örgüsünün bir işlevi, gerekli ancak öykünün zaman-mantığından doğan

bir sonuç olarak incelemişlerdir. Ancak Chatman’a göre “ncelik” ya da “egemenlik” sorunu çok önemli değildir. ykler hem olayların hem de varlıkların var olmasıyla ortaya çıkabilir. Bir metinde olaylar olmadan varlıklara yer verilebileceği doğru olsa da (bir portre, tanımlayıcı bir makale gibi), kimse o metni anlatı olarak görmemiştir (Chatman, 2009: 105).

1.4.1.2. Söylem

Her anlatı bir içerik (“yk”) ve bir ifade (“söylem”) düzlemine sahip yapıdadır. İfade düzlemi anlatı ifadelerinin kümesidir. “İfade” ise herhangi bir tezahrden bağımsız ve daha soyut bir şekilde, dile getirme tarzının en temel bileşenidir. Yani her sanat dalında değişen dile getirmenin temelidir. Baledeki belli bir duruş, bir dizi film çekimi, bir romandaki paragraf ya da tek bir sözcük, bunların her biri tek bir anlatı ifadesini olarak düşünülebilir.

1.4.1.2.1. Bakış Açısı

Film genellikle bir öykü, bir romandan hareketle yapılır. Bu filmler hayat ve olaylar üzerine odaklanmış duygu ve düşüncelerin dil düzleminde en kısa yoldan ve çoğunlukla da estetik ilkelere tabi kalınarak yapılmış formlardır. Yaşam ve olayların aksine öykü ve anlatılanların bir mantığı olmak zorundadır. yk önce belli bir işlemler dizisine tabi tutulmaktadır. Bu noktada sanatçının olaylara ve dünyaya bakış açısı düşüncesi esas faktör olması düşünülmektedir. Çünkü sanatçı hangi türden olursa olsun, sahip olduğu malzeme ve içeriğe bir şekil vermek için geçmişten ya da tarihten; daha önceki metinlerden ve anlatılardan faydalanmak zorundadır. Çünkü içinde bulunduğu çevreye “uygun” içerik aktarabilmesi açısından yapılması gereken bir çalışmadır. Sanatçının eserinde önem vermesi gerekli olan noktalardan biri “bakış açısı”dır. Seyirci ya da izleyici kendisine gösterileni sanatını ortaya koyduğu bakış açısıyla kavrayabildiği için sanatçının dünyaya, olaylara ve konuya bakış açış çok önemlidir. Bu bakış açısı özellikle çerçeveleme, senaryo, ışıklandırma, oyuncu yönetimi, dekor ve kurguda ortaya koyulacaktır. Sanatçının mantığı bu bakış açısının içinde bulunmaktadır. Bakış açısı biçimsel-içeriksel düzeyi yakaladıktan sonra yapıt kolaylıkla algılanmakta ve anlaşıla bilmektedir. (Adanır, 55-56).

1.4.1.2.2. İç Monolog

Sinema iç monologa ve bilinç akışına çok az başvurur. Bunun sebebi düşünüldüğünde bazı kuramcılar, genel olarak dilin, özellikle de düşünce dilinin önemini kaybettiği davranışçı modern kurmaca okulunun (örneğin Hemingway) etkisini ileri sürerler. Yine de filmler her şeyi gösterdikleri için bu durumu genel olarak dış sesin çok göze battığı ve pek sanatsal görülmediği, budanmış sözdizimi ve serbest çağrışım örneklerinin ise özellikle böyle görüldüğü düşüncesine dayandırmak daha mantıklıdır. Filmlerde iç monologu kullanmak teknik olarak oldukça kolaydır. Yapılması gereken şey, üst sesin dudakları kımıldayan karaktere ait olduğunun anlaşılmasını sağlamaktır. Ancak bu kombinasyon başka anlamları da çağırıştırabilir. Fısıldayan bir üst ses, iç monologun mahremiyeti anlamını verebilir. Ayrıca sözel anlatı pasajlarındaki klasik iç monologda olduğu gibi, metin, sözdizimi üzerinde parçalara ayrılıp psikolojik çağrışımları serbest bırakabilir. Ancak bu çok nadir görülür (Chatman, 2009: 181-82).

1.4.2. Anlatıya Farklı Yaklaşım Modelleri

Bunların dışında filmleri anlatı yapısı açısından gruplandırarak olursak istisnalar saklı kalmak kaydıyla iki bölüme ayırabiliriz. Birincisi **dramatik** yapılı, ikincisi **tematik** yapılı filmler. **Dramatik Yapılı** filmlerde baş karakter ya önceden belirlenmiş ya da filmin hemen başında karşılaştığı sorun karşısında edindiği amaç doğrultusunda hedefe ulaşmaya çalışır. Bu süreçte karakterin karşısına bir sürü engel çıkar, bir sürü çatışma yaşar ve bunların sonucunda karakter çoğunluklar amacına ulaşır. **Tematik Yapılı** filmlere baktığımızda ise birbirinden uzak kişiliklere sahip iki karakterin karşılaşması ve bunların birlikte yaşama zorunluluğu ya da görevin olması üzerine bu karakterlerin kişiliklerinin değişim geçirmesi ve birbirilerine yaklaşmasıdır (Başol, 2010: 242).

Yukarıda yapılan ayırım bir filmde bu iki yapının birbirlerini kesin hatlarla dışlamasını gerektirmez. Bu ayırım daha çok bir filmde hangi yapının baskın çıktığını anlatır. Örneğin bir filmde iki karakterin farklılığı ve bunların kendi başlarında amaç ve hedeflere sahip olması söz konusu olabilir. Burada filmin hangi yapıya ait olduğunu

söylemek için filmde karakterlerin bireysel hedefleri doğrultusunda ilerlemeleri mi yoksa karşılıklı etkileşimleri mi filmde vurgulanıyor ona bakmak lazım. Eğer karakterlerin karşılıklı etkileşim sonucu değişimleri ön planda tutuluyorsa burada Tematik Yapıyı baskınlığı söz konusu iken, karakterin bireysel hedefleri ve bu uğurda yaptıkları ön planda tutuluyorsa burada Dramatik Yapı'nın filmi domine etmesinden bahsedilebilir (Başol, 2010: 242).

Bu iki yapıda karakterlerin eylemleri ve olay örgüsünün kurulumunda Aristo'dan beri belli başlı kuralları vardır. Bunlardan en önemlisi bir sonuna kadar götürülen ve bir bütün oluşturulan eylemin trajediyi oluşturduğudur. Aristo bunu şu şekilde ifade eder:

“Bir bütün demek; başı, ortası ve sonu olmak demektir. Başlangıç; bir şeyi takip etmeyen ancak kendisinden sonra mutlaka başka bir şey gelendir. Son; ya gereklilik ya da olasılık nedeniyle bir şeyden sonra gelen ama kendisinden sonra hiçbir şey olmayandır. Orta ise; hem kendinden önce hem de kendinden sonra bir şey olandır. Bu bağlamda iyi kurulmuş öyküler ne rastgele başlar ne de rasgele biter, bahsettiğim kurallar dahilinde gelişir.”

Hollywood konulu film üretimine başladığından beri Aristo'nun yukarıdaki metinden de anlaşılan giriş, gelişme ve sonucun olduğu bir yapıyı takip etmektedir. Bu yapıda asıl olan ve yine Aristo'nun söylediği olayları ve eylemleri birbirine bağlarken takip edilmesi gereken iki önemli husus Gereklilik ve Gerçekçiliktir.

Gereklilik bir sahne ya da olay kendinden sonraki olayı hazırlamalı ve bunun gereği olarak ikinci olay meydana gelmelidir. Eğer bu sağlanırsa her bir sahnesinde Gerçekliği sağlanmış olur. Bu şekilde seyircinin de izlediği filmde kopması engellenmiş olur. Hollywood'un filmlerinin dünya genelinde başarısını bir sebebi de budur. Çünkü bu kuralları kültürel farklılıkların ötesinde insan zihnini çalışma prensiplerinden birisi olan nedensellik bağlamlıdır. Filmlerde bu nedensellik korunduğu sürece seyircinin özdeşleşme aracılığıyla olaya dahil olması da kolaylaşır. Dramatik anlatılarda olay örgüsünün yapısı üzerine gerek akademik çalışmalarda gerekse de Hollywood'un bu yapıyı uygulama alanı olan senaryo çalışma ve

eğitimlerinde belli yapı modellerin belirlendiğini görmekteyiz. Bunlardan ön plana çıkanlar Hollywood'un ve tür sinemasının anlatı yapısını aktarmak amacıyla aşağıda verilmiştir.

1.4.2.1. Syd Field'in Üç Aktlı Yapı Modeli

Syd Field paradigmasına göre bir film başlangıç, orta ve sonuç tarzında üç aktan oluşur. Francis Vanoye'in bu modeli uygulayarak yaptığı örnek Rambo First Blood (Rambo İlk Kan) çözümlemesini burda aktarmakta modeli anlamak adına yararlı olacağı kanısındayız (akt. Ötkem Başol, 2010: 293).

AKT: (22 dakika) Rambo, yeni geldiği bir şehirde, şerif tarafından sabıkalı olduğu iddia edilerek şehirden çıkmasına zorlanır. Şehre geri gelmeyi deneyince yakalanır ve acımasız bir sorguya tabi tutulur. Bundan dolayı kaçan Rambo, şehrin yanındaki ormana sığınır.

AKT: (40 dakika) İnsan avı... Bir polis öldürülür. Rambo'nun bir Viyetnam gazisi olduğu ortaya çıkar ve durum bir intikam savaşına evrilir.

AKT: (23 dakika) Rambo şehri içerden kuşatır. Zafere ulaşır ve teslim olur. (Başol, 2010: 294)

1.4.2.2. Robert Mc Kee'nin Beş Parçalı Modeli

Robert Mc Kee'ye göre film farklı uzunluklarda beş ayrı bölüme bölünebilir.

1-Harakete geçiren olay: Karakter sunumu ve tetikleyici olayın ortaya çıkması.

2-Olayın çetrefillenmesi: 1. Dönüşüm Noktası

3-Kriz: İçsel çatışmalar, kişisel çatışmalar, ekstra-kişisel çatışmalar

4-Klimaks veya sonuç: 2. Dönüşüm Noktası

5-Çözüm: Arzu nesnesine varış. (Başol, 2010: 294)

1.4.2.3. Linda Seger'in Sekkiz Parçalı Modeli

Linda Seger'in Syd Field'in üç aktlı yapı modelinden esinlenerek geliştirdiği neredeyse eşit uzunluktaki sekiz bölümden oluşan modeli şu şekildedir.

Giriş: Baş karakter sunumu

Birinci aktın gelişimi: Karakterin arzu ve ihtiyaçlarının ortaya çıkması

İlk dönüşüm noktası: Önemli hadise ve karakterin kararı

İkinci aktın gelişimi: Karakterin arzularının, niyetinin harekete geçmesi ve rakipleri

Orta: İlk Çarpışmalar

İkinci dönüşüm noktası: Geriye dönülmez nokta sahnesi

Klimaks (Doruk Nokta): Olayın sonuçlanmasına neden olan peripesiler ve sonuca ulaşma

Sonuç: Olayın sonuçlanması ve post klimaks bölümü

1.4.2.4. Joseph Campbell'in Monomiti ya da Çok Evreli Modeli

Campbel dünyadaki farklı kültürlerdeki mitleri inceleyerek ve burada bulduğu ortak özellik ve eylemlerden yola çıkarak anlatımın temel şemasını belirlemeye çalışmıştır. Bunları 3 ana başlık ve alt başlıklar halinde Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabında yazmıştır. Bunlar incelediğinde aşağıdaki başlıklar görülür.

Birinci Bölüm: Yola Çıkış

Maceraya çağrı: Bu bölümde kahraman bir maceraya davet edilir. “Bu aşama kahramanı çağırır ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi gösterir”(Campbel, 2013: 72).

Çağrının reddedilişi: Bu aşamada kahraman çağrışı reddeder. “Bütün dünyanın mitleri ve halk masalları, bu reddin özde, kişinin kendi çıkarı saydığı şeyden vazgeçmeyi reddetmesi demek olduğunu gösterir” (Campbel, 2013: 74).

Doğaüstü yardım: Çağrışı reddetmiş olanlar için kaderin iyi kalpliliğini temsil eden genellikle ufak tefek bir erkek ya da kadın bir yardımcıyla gönderilen doğaüstü güç tarafından yapılan yardım aşamasıdır (Campbel, 2013: 83-84).

İlk eşiğin aşılması: “Kahraman, kaderin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç alanının girişinde “eşik muhafızı”na gelinceye kadar ilerler” (Campbel, 2013: 94). Filmlerde eşik muhafızı genellikle kahramanı durdurmaya çalışan bir karakterdir. Bu spor filmlerinde bir kibirli doktor, korku filmlerinde korkmuş genç bir köylü, polisiye filmlerinde kafadar bir polis karakter olarak görülebilir (Indick, 2011: 178).

Balının karnı: “Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu düşüncesi, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla tasvir edilmiştir (Campbel, 2013: 107). Kahraman kendisini dönüştürecek olan yolculuğa balının karnına girmekle başlamış olur (Indick, 2011: 179).

İkinci Bölüm: Erginlenme

Bu aşama işlev açısından dünyanın neredeyse tüm kültürlerinde ortak olan ergenlik ritüellerine benzer. Ergenlik ritüeli (Kilise’ye kabul ayini, Musevi ergenlik töreni, Kızılderili ergenlik töreni gibi) genç erkeğin değerinin kanıtlamak üzere bir *dayanıklılık denemesi*, bir *testten* ya da *zorluk sınavından* geçtiği bir seremonidir. (Indick, 2011: 179).

Sınavlar yolu: “Bu mit-maceranın sevilen aşamasıdır; mucizevi denemeler ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Sınavlar alanına ilk yola çıkma, üyeliğe kabul edilme zaferinin ve aydınlanma anlarının uzun ve gerçekten zor yolunun ancak başlangıcını belirtiyordu” (Campbel, 2013: 113-125). Sınavlar yolu boyunca geçilen testler kahramanı daha da güçlendirir ve bir kahraman ve lider olarak kabul edilmek için kazanması gereken *önemli edimler* kazanır (Indick, 2011: 180).

Tanrıçayla karşılaşma: “Tanrıçayla (her kadında yeniden vücut bulur) karşılaşma, kahramanın, sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan yaşamın kendisi olan aşk ödülünü (cömertlik: amor fati) kazanmak için vereceği son sınavdır” (Campbel, 2013: 113-125). Campbel’da tanrıça hem anneyi hem de eşi temsil eder. O, yetiştiren ve bakan ilahi bir figürdür; aynı zamanda ruhun, kahramanın kutsal evlilik bağıyla birleşmek zorunda olduğu kadınsı yanıdır (Indick, 2011: 180).

Baştan çıkarıcı olarak kadın: Kahramanın edimini önceleyen sınamalar, bilincini geliştiren ve kaçınılmaz gelininin, anne yok edenin sahiplenişine dayanabilecek hale getiren araçların gerçeğe dönüşme krizlerinin temsiliydi. Böylece kendisinin ve babasının bir olduğunu bilir: babasının yerini almıştır (Campbel, 2013: 138). Kahramanın cinsel ve romantik ilgi duyduğu bu karakterler aynı zamanda *huy değiştiriciler*, isyancı kahramana yardım etmek için efendilerine ihanet eden döneklerdir. Bu evrede kahramanın meydan okuması, baştan çıkarıcı kadına *güvenmektir* (Indick, 2011: 181).

Babanın gönlünü alma: Yolculuğun zirvesinde kahraman babasına benzeyerek onunla uzlaşmış olduğu aşamadır. Uzlaşma, kahramanın babasını mirasını yaşatması ve ondan af dilemesidir (Indick, 2011: 182).

Tanrılaştırma: İnsan kahramanın son korkuların ötesine geçerek ulaşacağı tanrısal halin görüldüğü bir aşamadır (Campbel, 2013: 170). Kahraman bu aşamada mecazi ya da gerçekten ölür ve ruhsal olanın gücüyle yeniden doğar. Bu simgesel ölüm ve tinsel yeniden dirliş ‘ilahlaşmadır’ (Indick, 2011: 182).

Nihai ödül: Bu ödül kahramanın hem fiziksel hem de ruhsal düzeyde ulaştığı kazanımları temsil eder. Kahramana halkını kurtaracak bir iksir verilebileceği gibi kendi iç dünyasında dünyanın ve kendi varlığının gerçek gayesinin de anlaması ilham etmesi de bu aşamada bir ödül olabilir (Indick, 2011: 183).

Üçüncü Bölüm: Dönüş

Dönüşün reddedilişi: Kahraman yaşadığı ilahlaşmadan sonra geldiği yere geri dönme konusunda emin değildir çünkü o değişmiştir artık (Indick, 2011: 184)

Kahramanın macerası sona erdiğinde, maceranın yaşamı değiştiren yolculuğundan geri gelmelidir. “Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını dünyaya geri getirmesi gerekmektedir” (Campbel, 2013: 222).

Büyülü kaçış: “Kahraman eğer tanrı ya da tanrıçanın kutsamasını edinirse ve toplumun yeniden dirilmesi için bir iksirle birlikte dünyaya geri gitmekle görevlendirilirse, macerasının son safhasında doğaüstü efendisinin tüm güçleriyle desteklenir” (Campbel, 2013: 225). Filmlerde bu aşama genellikle kahramanın hızla bakire genç kızı kurtarmaya gittiği ya da kötüyü öldürdüğü ya da farklı tarzlarda arayışın son bulduğu heyecanlı ve gerilimli bir takip sahnesiyle tamamlanır (Indick, 2011: 185).

Dışarıdan gelen kurtuluş: “Eğer kahraman isteksizse, rahatsız eden kişi tatsız bir şok yaşar; ama diğer yandan, çağrılanlar yalnızca geciktiriliyorsa –(ölümü çağrıştıran) kusursuz varlık halinin güzelliğine hapsedilmişse- açık bir kurtarma gerçekleşir ve kahraman geri döner” (Campbel, 2013: 235).

Dönüş eşiğinin aşılması: Geri dönen kahramanın başlıca sorunu yaşadığı erginlenmeden sonra, grevi başarıyla tamamlamanın verdiği ruhu tatmin eden tecrübeyi takiben, hayatın acı ve neşelerini, basmakalıp yönlerini ve abartılı müstehcenliklerini hakikat olarak kabul etmesidir. Yine geri dönen kahraman, macerasını tamamlamak için dünyanın etkisinden kurtulmalıdır. “Olağan yaşamda önemli görülen değerler ve ayrımlar, benliğin daha önce sadece ötekilik olan şeyi ürkütücü biçimde benimsemesiyle kaybolur” (Campbel, 2013: 245) Kahramanın doğaüstü güçlerini arakada bıraktığında bu aşama gerçekleşmiş olur. Kahraman artık babası gibi kendisini toplumun davasına adanmıştır (Indick, 2011: 186).

İki dünya efendisi: Yeniden sıradan dünyaya dönen kahraman ünlü, akli, deneyimi ve kutsal olanla karşılaşması onu hem korkulan hem de ilham duyulan biri haline getirir. Bununla birlikte içinde macerasını yaşadığı dünyanın da hakimidir. Kahraman, iki dünya efendisi olarak aynı zamanda bir yol gösterici olmuştur (Indick, 2011: 186).

Yaşama özgürlüğü: Davası uğruna kendisin gönüllü olarak feda eden kahraman, bağımsızlık, cesaret ve kendi kaderini belirleme mesajını verir. Kahraman öyküsünün kendisi büyülü bir iksirdir; bu, başkalarına zorbalıkla savaşıma ve yaşamlarını korku olmadan özgürce yaşama ilhamı veren bir semboldür (Indick, 2011: 194).

Hollywood'un da Campbell'in çalışmasının kullanışlılığını George Lucas ve George Miller gibi yapımcılar Campbell'a olan borçlarını kabullenerek göstermekte ve kitabın etkileri, Steven Spielberg, John Boorman, Francis Coppola ve başka yönetmenlerin filmlerinde de izlenebilmektedir.

Hollywood'un, Campbell'ın ortaya koyduğu fikirleri benimsemeye başlamasının sebebi çalışmanın bir yazar, yapımcı, yönetmen ya da tasarımcı için onun kavramları, öykü anlatma zanaatına uygun sağlam araçlarla dolu makbul bir alet çantası gibi olmasıdır. Bu araçlarla neredeyse her duruma karşılayacak, dramatik, eğlenceli ve psikolojik açıdan gerçekçi bir öykü kurabilirsiniz. Böylesi bir donanımla, neredeyse her türden kusurlu kurgunun sorunlarına tanı koyabilir ve onu performansının doruğuna ulaştıracak düzeltmeler yapabilirsiniz (Vogler, 2009: 43).

1.4.2.5. John Truby'nin Yirmi İki Yapılı Modeli

Senaristler için oluşturulan blockbuster programının kurucusu olan John Truby, Syd Field'a eleştirel yaklaşırken, Joseph Campbell'in yöntemini geliştirerek bir yapı ortaya koymuştur. Bu model üç aktan ve toplam 22 alt parçadan oluşur. Truby'nin modelinde baş karakterin iç ve dış arzularına dayalı olarak şekillenen bölümlerden oluşmaktadır. Bu model aşağıdaki biçimde özetlenebilir (Başol, 2010: 295).

1. AKT

- 1) Arzu ve ihtiyacın farkına varış
- 2) Konu ve ortamın sunumu
- 3) Sorun ve ihtiyaç
- 4) Tetikleyici olaylar

- 5) Arzu
- 6) Müttefikler
- 7) Rakipler ve gizemler
- 8) Rakipler ve müttefiklerin karşılaşması
- 9) İlk ters tepiş ve arzunun değişmeye başlaması

2. AKT

- 10) Palan
- 11) Rakibin planı ve ilk karşı atak
- 12) Çarpışma
- 13) Müttefik saldırısı
- 14) Görece yenilgi
- 15) Ters tepiş ve arzunun değişimi
- 16) Rakip ve müttefiklerin netleşmesi
- 17) Üçüncü farkına varış ve karar

3. AKT

- 18) Tehdit ve ölüm tehlikesi
- 19) Savaş
- 20) Kendindeki değişimin farkına varma / Tematik değişim
- 21) Ahlaki karar
- 22) Karakterin yeni dengesi

Modelden de anlaşılacağı gibi Turaby karakterdeki değişimin kendi isteğine karşı olanlarla yaptığı mücadeleler sürecinde ve neticesinde yeni bir etik denge tarzında ortaya çıktığını savunur. Yine bu alanda bir başak model Christopher Voglerin, Campbell'in modelinden yola çıkarak oluşturduğu üç aktlı ve on iki bölümlü yapı modelidir. Bu modele baktığımızda karakterin öyküsünün bir yolculuğa denk geldiğini görmekteyiz. Vogler hatta kitabında bu aşamaların ortalama kaç senaryo sayfasına denk geldiğininide yazmaktadır. Vogler'e göre ilk beş aşama 30 senaryo

sayfasına sonraki dört aşama 60 senaryo sayfasına ve son üç aşama da 30 senaryo sayfasına denk gelmektedir. Modelin özeti aşağıdaki gibidir (Vogler: 2009: 48).

Kahramanın Yolculuğunun Aşamaları

- “Sıradan Dünya”
- “Maceraya Çağrı”
- “Çağrının Reddi”
- “Rehberle Karşılaşma”
- “İlk Eşiği Geçiş”
- “Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar”
- “Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak”
- “Çile”
- “Ödül (Kılıcın Kavranması)”
- “Dönüş Yolu”
- “Diriliş”
- “İksirle Dönüş”

Tüm yukarıda anlatılan modellere baktığımızda anlatıların Aristo’dan beri bilinen giriş, gelişme ve sonuç bölümleri altında toplanabileceğini görmekteyiz. Ancak her yazar ve araştırmacı bu bölümü daha detaylı ele alarak kendi modellerini geliştirmişlerdir.

Sonuç olaark; sinema tarihinin başlangıcından beri Amerikan sinemasının, sinemanın ticari yönüne ağırlık verdiği ve bunun sonucu olarak da Hollywood’un doğduğu söylenebilir. Hollywood da kendi içinde başlangıçtan beri sınırlı sayıda şirketler tarafından domine edildiği ve bu şirketler zaman dünyaya açılarak dünya sinemasında da baskın olduğu görülmektedir. Hollywood’un sinemada karlılığı arttırmak ve kazancı garanti hale getirmek için belli içerik ve biçim tarzlarından oluşan Tür sinemasını icad ettiği ve bu şekilde filmleri daha seri üretebildiği söylenebilir. Bu türlerin başında Western, Müzikal, Korku vb gibilerinin geldiğini görmekteyiz.

Hollywood sinemayı sadece kar elde etme aracı olarak kullanmamakta onu aynı zamanda Amerika'nın çıkarlarına hizmet eden bir ideolojik aygıt olarak da kullandığı tarihsel süreçten anlaşılmaktadır. Bu bağlamda her türün genel bir ideolojisi olmasının yanı sıra her filmde belli bir düşünceyi savunduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda filmlerde belli çatışan kavramların varlığı ve sonunda bazılarının diğerlerine baskın geldiğini ve filmin söyleminin o yönde oluştuğunu söylenebilir.

Bunlarla birlikte bir yandan eleştirmenler bir yanda sinema sektörü çalışanları hem sinemanın hem de diğer anlatı yapılarının belli başlı öğelerini belirlemekle birlikte kendilerine has bazı modelleri de geliştirdikleri görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR YÖNTEM OLARAK YAPISALCILIK

Bu bölümde yapısalcılık, dilbiliminde yapısalcılığın kullanılması, edebiyatta yapısalcılık, yapısal halkbilim kuramları, kahramanın yapısal çözümleme modelleri, Levi-Staruss ekolü yapısal çözümleme yöntemi, yapısal halkbilim çalışmalarında bir öncü olarak Vladimir Propp, folklorda türlerin sınıflandırılması, masalda türlerin sınıflandırılması: masalın biçim bilimi, masallarda işleyen ideoloji, sinemada yapısalcılık konularına yer verilmiştir.

2.1.Yapısalcılık Nedir?

Yapısalcılık, dilbiliminde, eğitimde, psikolojiye, güzel sanatlarda “sistem” anlayışı içinde farklı bir çözümleme ve değerlendirme yapma anlayışıdır (Taşçıoğlu, 2009: 138). Yapısalcılık, insan faaliyetlerine geniş bir şekilde iletişim ağları açısından bakan bir dilbilimsel yaklaşımdır (Taşçıoğlu, 2009: 138). Yapısalcılık var olan yapı üzerinden derinlemesine inceleme yapmaktır. Bu olay ve olgulara yaklaşım yöntemidir. Amacı varolanın ardındaki sistemi ve kuralları bulmaktır (Moran, 1981: 176). Bu sayede meydana gelen oluşumların arkasındaki sistemli yapı açıklanarak olayların var oluş gerçeğine ulaşmak mümkün olur (Vardar, 2001: 10). Nesneler ilişkilerde bulundukları konumlarından anlam kazanır. Yapısal analiz, bütün metinleri (ve metin biçimlerini) aynı altta yatan evrensel sisteme indirgeyerek eşitlemeye çalışır. Bu sistem klasik yapısal dilbilimin kelime bilgisi ile eklemlenmiştir (Taşçıoğlu, 2009, 138).

Kavramsallık terimi ise, çoğu zaman kavramlar arasındaki yapısal ilişkilerin farklı kültürler/diller arasında değiştiği ve bu ilişkilerin yararlı bir şekilde açığa çıkarılabileceği ve keşfedilebileceği varsayımını paylaşan beşerî bilimler, sosyal bilimler ve ekonomi üzerine çeşitli teorileri ifade eder. Bu anlamda yapısalcılık Saussure'ün dilbilime, genel olarak toplumbilimlerine, göstergebilim ile yapısalcılığa, Modernist düşünce ile bizim insanlık anlayışımıza yaptığı bütün bu katkılar, onun

çağcıl düşünsel tarihin ileriye dönük gelişmelere kaynak niteliğinde bir kişisi olmasını sağlamıştır (Culler, 1985: 9).

20. yüzyılın ilk üç çeyreğinde biçimci kültür, düşünce ve sanat genellikle sol politik hareketlerle ya da eleştirilerle hatta belirli devrimci olaylarla ilişkilendirilmiş olsa da (Foucault, 2001: 12) Saussure, ortaya koyduğu yöntem bilgisel örneklerle ve öne sürdüğü farklı önerilerle yapısalcılığın da gelişmesine yardımcı olmuştur (Culler, 1985: 8). Sonuç olarak yapısalcılık bir felsefe değil, dilbilim, psikoloji ve antropolojiden edebiyata, psikanalizden ve politik ekonomiden çok çeşitli disiplinlere uygulanabilir bir düşünce ve analiz tarzıdır. Yapısalcılık, sosyal ve beşeri bilimlere ve sanata uygulanabilir olduğu düşünülen bir analiz yöntemidir. Yapısalcılık genel olarak akademik disiplinlerde bir yaklaşımdır. Bu, temel ana unsurlar arasındaki dil, edebiyat, sosyal veya kültürel "yapılar" ve "yapısal ağlar" gibi diğer alanlardaki ilişkileri araştırır. Akademik ilgi alanı olarak yapısalcılık 1958'de başlamış ve 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başında zirveye çıkmıştır.

2.1.1. Yapısalcılığın Doğuşu

Yapısalcılık, yirminci yüzyılın ikinci yarısında dil, kültür ve toplumun analizi ile ilgili akademik alanlardaki en popüler yaklaşımlardan biri haline gelmiştir. Ferdinand de Saussure'un dilbilim ile ilgili çalışmaları genellikle yirminci yüzyıl yapısalcılığının başlangıç noktası olarak kabul edilir. "Yapısalcılık" terimi, Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un çalışmalarında ortaya çıkmış ve Fransa'da, tarihçi Michel Foucault gibi farklı alanlarda düşünürlerin çalışmalarını teşvik eden "yapısalcı hareket"e yükselmiştir. Bu yaklaşımın temeli Ferdinandde Saussure (1857-1913)'ün "Genel Dilbilim Dersleri" adlı kitabındaki dilbilim görüşlerine dayanır (Bu kitap öğrencileri tarafından ölümünden sonra derlenmiş ve 1915'te basılmıştır) (Taşcıoğlu, 2009: 138; Abraham, 2008). Bu eserde yapısalcılık oluşumunu sağlayan dilbilim prensipleri yer alır (Abraham, 2008). Kitap hem modern dilbilim hem de göstergebilim için temel oluşturan fikirleri bulundurması nedeniyle önemli bir düşünce eseri olarak kabul edilmektedir (Irmawati ve Hum 2014: 117). Dolayısıyla, bu kitap bize Saussure'ün önemini dilbilim, göstergebilim, düşünbilim ve toplumbilimleri alanlarına bıraktığı temel kaynak olması açısından önemlidir. Kitap özellikle yapısalcı

yöntemin şekli üzerinde etkili olmuştur. Bu kitapta toplanan fikirler modern bir dilbilimsel çizgiyi tasvir etmeye çalışmaktadır, ancak eşzamanlı olarak genel bir işaret biliminin kavramsal çerçevesini: “semyoloji” yi kendi düşüncesinde tasavvur etmektedir (Taşcıoğlu, 2009: 138). Saussure’ü bu derece etkin bir düşünce ve dil bilimci olmaya götüren süreçleri yaşam öyküsünden yola çıkarak incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda yaşamı aşağıda özetlenmiştir.

Saussure 1867’de Cenevre’de doğmuştur. Tanınmış bir doğa bilimcinin oğludur. Ailenin doğa bilimleri konusunda güçlü bir başarı geleneği vardır. Saussure’ü erken yaşlarda dilbilim çalışmalarına bir filolog ve aile dostu, Adolphe Pictet yöneltmiştir. 15 yaşına kadar Fransızca’yı, Almancayı, İngilizceyi ve Latinceyi ve Yunancayı öğrenmiştir. Saussure 1875’de Cenevre Üniversitesine girmiştir. Fizik ve kimya öğrencisi olsa da Yunan ve Latin dilbilgisi derslerine girmiştir. Paris Dilbilim Derneğine katılmış daha sonra Hint-Avrupa dillerini incelemek için Leipzig Üniversitesine gitmiştir. Saussure dört yılını Leipzig’de geçirmiştir. Leipzig ‘Yeni Dilbilimciler’in merkezi olduğundan önemlidir (Culler, 1985: 13). Bu dönemde Sanskritçe, Eski Slavca, Litvanca’yı inceledikten sonra dillerini evrimi ve toplumsal evrim arasındaki ilişkiyi incelemiş ve ses yasalarını belirlemeye çalışan yeni dil bilimcilerin tartışmalarına katılmıştır (Rıfat, 1998: 22). 1878 sonlarında “Memoire sur le systeme primitif des voyelles dans les langues indo-europeennes (Hint-Avrupa Dillerindeki Ünlülerin ilk Dizgesi Üstüne İnceleme)”sini yayımlamıştır. 1906’da, üniversite ona genel dilbilim öğretme görevini vermiş; böylece sırasıyla 1907-1911 yıllarında dil dersleri vermiştir. 1913 Şubatında 56 yaşında ölmüştür (Culler, 1985: 13).

Bu akımı savunan ilk çalışmaları 1960’lı yıllar boyunca Barthes’in, Bremond’un, Genette’un, Greimas’ın ve Todorov’un yaptığı görülür. Ayrıca Levi-Strauss, Foucault, Deleuze ve Lyotard ilgi çeken eserler ortaya koymuşlar insanı anlamaya yönelik katkılar sunmuşlardır (Sarup, 1997: 13). Saussure semiyotikleri, özellikle Ruslar ve Çekler ve mitler ve edebiyatı irdelemek için titiz bir sistem arayan düşünürler tarafından kabul edilmiştir. Örneğin, Vladimir Propp’un Halk Hikayesinin Morfolojisi (1929), yüzlerce Rus halkının genel yapısını hangi elementlerin sabit ve

değişken olduğunu belirleyerek parçalara ayırmıştır. Propp, analizindeki neredeyse tüm hikayelerin aynı temel yapıya sahip olduğu sonucuna varmıştır (Onart, 1973; Culler, 1985; Rıfat, 1998; Abraham, 2008).

Saussure kendinden önceki dilbilimcilerden farklı bir dil inceleme yöntemi geliştirdiği için çağdaş dilbilim kurucularından biri ve yapısal dilbilim akımının öncüsü olarak kabul edilmiştir (Onart, 1973; Culler, 1985; Rıfat, 1998: 21). Saussure’ün önermiş olduğu çözümleme yöntemi birçok dilbilimciye ufuk açmıştır. Birçokları da Saussure’ün düşüncelerini inceleyerek bunları geliştirmeye çalışmıştır (Onart, 1973: 243). Bu düşünürler arasında Propp ve diğerleri 1920’lerde yapısal bir yaklaşıma öncülük etmişlerdir. 1960’lı yıllara kadar, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da bir yapısal analizin tüm kültürel fenomenleri anlamak için bu yöntem kullanılmıştır. 1960’larda Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss, mitoloji ve akrabalık sistemleri üzerine yaptığı çalışmalarda Saussurean ilkelerini uygulamıştır. Yapısal-dilsel mantığının cesur aktarımı, edebiyat ve film çalışmaları da dahil olmak üzere bir dizi alanda yapısal analiz yapmıştır (Onart, 1973; Culler, 1985). Yapısalcılıkta sosyal anlam, gerçeklik algıladığımız sistematik kavramsal yapıların ürünü olarak düşünülmüştür (Abraham, 2008).

2.1.2. Yapısalcı Düşünce

Saussure “Genel Dilbilim Derslerinde” değindiği konularla ve ortaya attığı düşüncelerle yapısalcılığın temelini atmıştır. Bu kitapta yapı kelimesi yer almasa da dil üzerine düşünceleri ve yaklaşımlarıyla yapısalcılığın temelini atmıştır (Onart, 1973: 238). Saussure’un resmi dil yapıları ile dilin günlük kullanımında çeşitliliği bir ayırım yapmıştır. Onun düşüncesi bireysel kullanım örnekleri farklılık gösterebilirken, bunların altında yatan kurallar tutarlı bir diziliş, tutarlı kod ve dil sözleşmesidir (Abraham, 2008). Dilin analizinde, sembollerin, ritüellerin, edebiyatın, sanatın üzerinden “kategorik özne”nin “yaratımı” incelemeye alınarak ve genel ve tutarlı bir tavra ulaşılmaya çalışılır. Tüm bunlar bir bütünün parçaları olarak düşünülerek sistemsiz analiz yapılır (Gülgen, 2011). Ancak bu tarihsel incelemeye bağlı olarak temellendirilmez. Yapısalcılar tarihsel açıklamalarla genellikle ilgilenmezler. Bir olayı açıklamak üzere geçmişte olmuş bir olay sebep olarak gösterilmez, buna karşılık

açıklanması düşünölen olay belli bir yapı içinde düşünölererek, buna göre anlam kazandığı, değeri bulduğu ondan şekillendiği varsayımı ileri sürölmüşür (Onart, 1973: 237). Bu yönüyle tarihsel açıklamalar yerine, yapısalcılıkta kolektif olarak üretilen ortak değeri, ritüeller, semboller önemlidir (Gölgen, 2011).

Saussure, kendinden önceki dilbilimcilerin sormayı düşünmediği temel ve irdeleyici sorular sorar ve dilin inceleniş biçiminde devrim yapan yanıtlar verir. Bulduğu çözümlerle yaptığı tanımlar ilk bakışta yalnızca dilbilim öğrencilerinin ilgisini çekecekmiş gibi görünüyorsa da, fiziksel nesnelerle olayların kendisi yerine, doğrudan doğruya nesneler ile eylemler dünyasıyla uğraşan konulara değinir (Culler, 1985: 11). Saussure, kullandığı dil çözümleme yönteminde dilin yapısındaki karmaşıklık ve konuşmadaki temel dinamikleri inceleyerek dildeki evrensel yapıya ulaşmaya çalışmışır. Bu, yapı oluşturan parçalarıyla anlam kazanır. “Ağaç” sözcüğündeki sesleri gösteren (a-ğ-a-ç) bunlara ilişkin bütönlüğü de gösterge diyerek, dilsel analizin bunlara ilişkin bir kod çözme etkinliği olarak ele alınması gerektiğini belirtir (Saygın, 2010: 10). Yöntem bilgisel düşöncelerinde ve dile genel yaklaşımında Saussure, Modernist düşöncenin bir yansımasıdır denebilir.

Levi-Strauss, (1986: 21) yapısalcılığı “Değışmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değışmez öğelerin araştırılması” olarak tanımlamışır (Culler, 1985: 8). Yapısalcılık semiyotikle yakından ilişkilidir. Dönemsel olarak da 20. Yüzyılda etkin olmuş, dilbiliminden, psikolojiye kadar birçok disiplini etkilemişir. Yapısalcılık bir yöntem olarak düşönsel ve teknik açıdan olay ve olguları sistemsel derinlemesine analiz etmektir (Piaget, 1999: 124). Soeparno'ya (2002: 48-51) göre yapısal akış karakteristikleri aşğıdaki gibi sıralanabilir:

1. Davranışçıya bağlı kalmak: Davranış anlayışına uygun olarak, diğer davranışlar gibi dil süreçleri, uyaran-tepki sürecidir. Her insan temel olarak bir uyarana tepki olarak konuşur. Uyarıcı bazen konuşma biçimindedir, bazen vücut ile işaret biçimindedir. Hareket (jest) ve bazen de durum biçimindedir.

2. Dil konuşma biçimindedir: Bu özellik, konuşma biçimindeki tek şeyin dil olarak adlandırılabilceğini gösterir. Konuşmaya ek olarak diğcr düzenleme biçimleri, gerçek dil, yanı sıra yazma da yer alır.

3. Dil, İşaret Sistemi biçimindedir: Esasen dil bir işaret sistemidir.

4. Dil Alışkanlık Faktörüdür: Yapısalcılar, eğitim ve uygulama tarafından bilinen öğrenme dilindeki yöntemi uygulamlar.

5. Genelliğe Dayalı Gramer: Kullanılmakta olan veya hali hazırda yaygın olarak kullanılan dilin yapısı tek başına dilbilgisel bir form olarak kabul edilir.

6. Dilbilgisi Zorunludur: Dilbilgisi en düşük seviyeden (fonem) en yüksek seviyeye kadar detaylandırılmalıdır.

7. Morfoloji Analizi: Yapısalcılık morfolojik analizleri vurgular. Bu, diğcr alanların göz ardı edildiğı anlamına gelmez.

8. Dil, Sintaksla ve Paradigma ile ilişkilidir. Bu iki şekilde değcrlendirilebilir. Biri “Sözdizim Satırları” Bu satır, yatay bir öge dizisidir. Bu sıra tüm seviyelerde gerçekleşir. İkinci “Paradigmatik Satırlardır.” Paradigmatik sıra ile kastedilen, dikey olarak benzer yapıdaki bir sıradır. Bu paradigmatik sıranın yararlılığı, dil unsurlarını bulmak ya da tanımlamaktır. Bu paradigmatik ayrıca herhangi bir öge seviyesine de uygulanır.

9. Tanımlayıcıya Dayalı Dil Analizi: Yapısal analiz akışına göre, dil orijinal gerçekliğe dayanmalıdır. Analiz edilen dil verileri, yalnızca araştırmanın yapıldığı zamanda elde edilen verilerdir. Onların sloganı: “Gerçekleri, tüm gerçekleri ve gerçeklerden başka hiçbir şeyi açıklamayın. Tarihsel ögeleri düşünmeyin” Bu tür bir analiz, eşzamanlı bir yaklaşımla başlatılmıştır.

10. Doğrudan Ögeye Dayalı Dil Yapısı Analiz.

Saussure dildeki toplumsallık ve uzlaşıcılık yönüne vurgu yapmış “dil bir sözleşme ve anlaşmadır.” (Dersler, s. 42), diyerek düşüncelerini belirtmiş bu uzlaşımın

kaynağını, kökenini aramayı bir yana bırakmıştır (Onart, 1973: 243). Bu yaklaşımda her bir bireyin “ürün”e katkısı kabul edilmekle birlikte bunun düzeyinin tespit edilmesinin mümkün olmadığı düşünülür. Hiçbir birey benim de bu olguya böyle bir katkımlar olsun diye düşünmediği olayların olguların kendiliğinden geliştiği, dolayısıyla öğeler toplamından farklı bir şeydir ve ancak toplumsallıkta anlam kazanır (Gülgen, 2011).

2.2. Dilbilimde Yapısalcılık

Yapısalcılık kurucusunun bakış açısıyla dilbilimini toplumsal dinamikler içinde temel dayanaklarına ulaşarak ardındaki sistemsal yapıyı analiz eden akımdır (Gülgen, 2011). Bu akım dilin yapısı üzerinde durur. Bir kültürünün oluşumunda dilin, inanç sisteminin, coğrafyanın, hayat tarzının, tarihin etkisi büyüktür (Köse, 1999: 253). Bir dil, yalnızca, bağımsız varolan bir dizi kavrama nedensiz adlar takmakla kalmaz. Bir yandan, kendi seçtiği gösterenlerle, öte yandan, yine kendi seçtiği gösterilenle; arasında nedensiz bir bağıntı da kurar. Her dil, bir bütünselliği belirgin bir biçimde eklemleyerek ayrı bir gösterenler dizisi ürettiği gibi, her dil ayrı bir gösterilenler dizisi de oluşturur; her dilin, dünyayı kavramlara ya da ulamlara ayırmak için değişik bir yolu vardır (Culler, 1985: 24).

Yapısalcılık bir nesnenin varoluşuna ilişkin kurallara göre inşa sürecidir. Yapı kavramı nesnenin temel dinamikleridir ve temsilidir (Barthes, 2012). Bu açıdan yapısalcılık dil biliminde uygulandığı gibi birçok disiplinde de uygulanabilir. Bu düşüncenin yapısalcılık ismini alması çözümleme tekniğinden kaynaklıdır. Bu çözümleme tekniği gerek dil biliminde gerekse öteki disiplinlerde “yapı” kavramına dayanmış olmasındandır (Gülgen, 2011). “Yapı” kavramı olarak, “birbiriyle ilişkili olan öğelerin toplamından daha fazla olan bir bütünlüğü ifade etmektedir” (Taşçıoğlu, 2009: 138).

Saussure’ün eserlerinde aslına “yapı” kavramı yer almamaktadır. Ancak çözümleme tekniği yapısalıdır. Düşünceler tamamen yapıya aittir (Gülgen, 2011). Bu bakış açısındaki farklılık Avrupa kıtasında 1950’den sonra varlığını hissettirmiş birçok akıma karşı üstün olmuştur. Böylece edebî bir eser incelenirken gösteren ve gösterilene

ait düzleme yani bir yapının sahibi olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Gösteren-gösterilen ilişkisi üzerinden metindeki derin yapı bulanabilir (Taşçıoğlu, 2009: 138). Bu yönüyle yapıyı incelemeye yönelik yeni bir yöntem olarak bilimsel bakış açısı temellendirmiştir.

Saussure'ün dile yaklaşımı, özellikle dille insan anlığı arasındaki yakın ilişkiye odaklanır (Culler, 1985: 9). Saussure'un "dil yetisi (le langage)" adını verdiği yeti dilsel olguları tümüyle kapsadığı düşünülür. Bu yeti iki yönlüdür: Birincisi topluma ait olan; bununa "dil (la langue)" denmektedir. Diğeri bireyseldir buna da "söz (la parole)" adı verilir. Toplumsal bir kurum olan dil toplumdaki uzlaşmacı bütünleştirici rol üstlenir. Temel ilke olarak insanların uzlaşına dayanır (Onart, 1973: 239).

Genel olarak ve soyut sistem içinde ana unsur "dil"dir. Pratiğe dönüşmüş hali ve bir konuşmacının telaffuzuyla ise "söz" dür. Sözün somutluğu kadar ardında soyut olan dil bulunmaktadır (Taşçıoğlu, 2009: 138). Saussure'ün bağıntısal özdeşlik kavramını göstermek için kullandığı bir başka örnekleme, dil ile satranç karşılaştırmasıdır. Satrancın temel birimleri, şah, vezir, kale, at fil ve erdir. Taşların gerçek fiziksel biçimleriyle, neden yapıldıkları önemsizdir. Şah, onu ötekilerden ayırt etme yolları olduğu sürece, herhangi bir büyüklük ve biçimde olabilir. Üstelik, kalelerin öteki taşlardan ayırt edebildiği sürece, aynı büyüklük ve biçimde olmaları gerekmez. Böylece Saussure'ün belirttiği gibi, satranç takımından bir taş kaybolduğunda değişik değerde taşların yerini tutan öteki nesnelerle karıştırılmaması koşuluyla onun yerine herhangi bir tür nesne konulabilir. Değişik değerde taşlar arasında herhangi bir tür değişiklik olduğu sürece, taşların gerçek fiziksel özellikleri önemsizdir (Culler, 1985, 28). Dil toplumsal uzlaşya ait sistemli bir bütündür. Bu satranç oyunuyla izah edilmektedir. Satrancı oynamak için satrancın geçmişini bilmeye gerek yoktur. Kuralların bilinmesi oynamak için yeterlidir. Sözün kullanılması ve anlaşılması için dilsel yapının incelenmesi yeterli olur. Dilin nasıl oluştuğu bireylerin bu dile katkılarını ayrı ayrı incelemek gereksizdir (Taşçıoğlu, 2009: 138).

Sonuçta bireyler bir başkasına mesaj vermek isterse temel dilsel yapıya yani söz konusu toplumsal uzlaşmaya uymak durumundadır. Bireysel etki ile toplumsal uzlaşma değiştirilemez bozulamaz. Bireysel seçim hakkı sadece kurallar içinde tercih yapabilmesiyle sınırlıdır. Bu sadece dil söz ayrımını kuramsal ve yöntemsel olarak ele alma ile ilgilidir. Yapısalcılığın bakış açısını yansıtır (Onart, 1973: 239). Saussure, sözü dilsel yapıdan ayırarak bir inşa sürecini başlatır. Böylece dilin belli yapıları bünyesinde toplaması söz konusudur. Sözler bu temel yapılar içinde anlam kazanır. Bu anlayış sözlerin bireysel dünyada bulduğu anlamla insanın bireysel yönüne ışık tutar ve sözler anlam kazanır (Görgün, 2003).

Saussure ün dil ile söz ayrımı toplumsallık bireysellik ayrımı gibidir. Bu aynı zamanda temel yapı ile rastlantısal faktörlerin birbirinden ayrılmasıdır (Saussure, 1985). Uygulama da dil ile söz iç içedir. Uygulamada bunları birbirinden ayırmak söz konusu değildir. Söz dilin somutlaşmış halidir. Ancak “Saussure’ün anladığı biçimde dilbilim, bireyden bireye değişen gerçeklerle (sözle) ilgilenmek istemez.” (Onart, 1973: 239). Saussure, dilbilimine yönelik eleştirilerini şöyle ifade etmiştir; “Dilbilim incelediği konunun öz niteliğini ortaya koyma sorunuyla hiç ilgilenmemiştir. Oysa bu ilk işlemi gerçekleştirmeden bir bilim kendine özgü bir yöntem oluşturamaz.” (Dersler, 23). Bu işlem dilde gereklidir. Tek söz öğrenilmesi bile olağan dışı bir uygulama alanını içermektedir; birçok değişik, giderek çatışan bakış açılarından ele alınabilir. Seslerin ağızda, ses telleriyle dilde üretilişini inceleyebiliriz; yayılan ses dalgalarını ve bunların işitme düzeneğini etkileyişini araştırabiliriz. Konuşmacının gösterme niyetini, ifadelerinin dünyanın hangi yönlerine değindiğini, onu belli bir dizi ses üretmeye yönelten iletişimsel bağlamın o anki konularını ele alabiliriz. Konuşmacıyla dinleyicilerin, bu yolla iletişim kurmayı amaçlıyorlarsa, özümlemiş olmaları gereken dilbilgisel ve anlambilimsel kuralları çözerek birbirlerini anlamalarına olanak sağlayan uzlaşımları çözümlemeyi deneyebiliriz (Culler, 1985: 19).

Bu açıklamalar yapısalcılığın dil analizinde sözün ikincil olduğu ve bireysel yanı oluşturduğu söylenebilir. Bu ayrım bireyselci olan sözün sayısız bireysel kullanımı içerdiği, rastlantısal olduğu bu yönüyle sistem haline getirmenin imkansızlığının gereğidir. Dil ise bu toplumsal uzlaşmayı yansıtır. Belli bir yapı üzerine

inşa edilmiştir. Kuralları ve sistemi vardır. Bu sistem analiz edilebilir (Saussure, 1985). Böylece Saussure'un dil ve söz ayırımı sürecinde dilin sahip olduğu nitelikler şöyle ifade edilebilir (Gülgen, 2011):

1. Dil yapısal olarak kesin sınırlarla analiz edilebilir. Bireysellikten uzak oluşu bunu mümkün kılar. Dil yetisi bireysel özellikle oluşturulamaz ve değiştirilemez. Sadece toplumu oluşturan üyelerin katkıları ve uzlaşıları ile değişebilir ve oluşturulabilir. Bu bir tür toplumsal sözleşmedir. İşleyişin kavranması öncelikle dilin öğrenilmesi şartına bağlıdır. Dilin öğrenilmesi edinimseldir. Çocuklar bunu kurallarla değil edinimlerle öğrenirler ve yavaş yavaş geliştirirler. Dil öğrenildikten sonra yitirilmez.

2. Dil sözden bağımsız olarak incelenebilir. Dilin kuralları vardır. Bireysel değil toplumsal yapıyla ilişkilidir. Kullanılmayan diller bile olsa yani sözün olmadığı dillerin bile analizi yapısal olarak yapılabilir.

3. Dil yetisi farklı ve ayrılmış öğelerden oluşur. Bu sayede dili sınırlandırmak mümkündür. Bu bir göstergeler dizisidir.

4. Dil yapısal olarak ele alındığında somutlaşmış olur. Sistemin ve yapının analizi kuralların somutlaşmasını sağlar. Göstergeler anlık olsa da birer soyutlama değildir. Dil göstergelerin kuralların somutlaşmış halidir (Gülgen, 2011). Dil her şeyden önce bir bildirim aracı olarak toplumun temel dinamiklerinden biridir diyebiliriz.

Bunlarla birlikte, Saussure'un gösteren ile gösterilen ayrımı önemlidir. Göstergeler başkasını temsil etme özelliği olan geçici araçlardır ve her zaman iki yönlü işlevleri vardır. Bir yönüyle bir sese veya harfe sahipken diğer taraftan da bir kavrama söz konusudur Ses imgesi için gösteren denir, kavram için de gösterilen denir. Sözün çıkardığı ses ile nesne arasında bir ilişki olmaya bilir. Çünkü bir nesne birçok dilde farklı şekilde seslerle ifade edilebilir. Bu yönüyle dilin toplumsal uzlaşısı rolü olduğu söylenebilir. Bu bir tutarlı birlikteliğin sonucudur (Taşçıoğlu, 2009: 138).

Saussure'ün dil kuramı gösterge temel özelliğiyle ilgilidir. Dilsel bir gösterge nedensizdir: Sözcükler seslerinden ve gerçek anlamlarından farklı bağımsızdır ve bir yapı içinde varlık gösterir (Akay, 1991: 36). Dilin mekanizmasında toplumsal üretim vardır. Dil bu yönüyle göstergelerin dizilişidir (Saussure, 1976: 40). Saussure'e göre "sözcükler" bir ses imgesi olarak ele alınır ve buna gösteren denir (Gülgen, 2011). Gösteren ile gösterilen arasında hiç bir içsel bağ olmadığından gösterge nedensizdir (Culler, 1985: 22). Geniş anlamda; ses (gösteren) gösterge kavram (gösterilen) dir. Bu bağlantı gelişi güzeldir. Çünkü bir nesneyi veya varlığı o isimle anmak için bir kural yoktur. Bir nesne her dilde farklı gösterilebilir (Gülgen, 2011).

Genel Dilbilim Dersleri'nin ancak birkaç paragrafı göstergebilime ayrılmıştır. Ama Saussure için ciddi bir dil incelemesinin odak noktası göstergebilimsel bakış açıydı. Dili gereğince tanımlamak istiyorsak, 'dil her şeyden önce bir göstergeler dizgesi olması, bu yüzden de göstergeler bilimine başvurmamız gerektiği açık değil mi?' demiştir. Saussure'ün değerler adını verdiği şeyi, yani nesnelerle eylemlerin toplumsal önemini ele aldığımız tüm durumlarda açıklamayı amaçladığımız olgular sezgileriyle yargılarından kaynaklandığından özne vazgeçilmez bir rol üstlenir. Dili konuşan onun sesbilimsel ve dilbilgisel dizgelerinin farkında değildir. Ne de özne kendi ruhsal tutumluluğunun ya da davranışı yöneten karmaşık toplumsal dizgenin farkındadır (Culler, 1985: 77).

Diğer taraftan Saussure'ün direndiği temel sorun dilsel özdeşlik sorunudur. Dilbilimde hiç bir şey belli değildir. Elimizde, işe başlayacak kesin, kendini tanımlayan hiç bir öge yoktur. Aynı birimin iki örneğini özdeşleyebilmek için, işlevsel olmayan (bu yüzden, Saussure'e göre dilsel olmayan) değişikliklerle işlevsel olanları ayırt ederek biçimsel ve bağıntısal bir kendilik kurmalıyız. Bir kez, bir yanda gösterenler öte yanda gösterilenleri sınırlayan bağıntılarla karşılıkları özdeşledik mi, belli bir zamanda dil dizgesini oluşturan değişiklikler ağına dayanan ve bu ağdan doğan kendilikler olduğunu unutmamakla birlikte salt kendilikler ya da dil göstergeleri diyebileceğimiz şeyi ediniz (Culler, 1985: 46).

2.3.Edebiyatta Yapısalcılık

Yapısal dilbilim filolojinin tersine, yalnızca sanatsal değeri olan yapıtlara ve yazılı metinlere değil, konuşulan dile ağırlık vermiştir. Dilin kişisel kullanımlarından çok toplumsal dizgesine dikkat eder. Yapısal dilbilimi bir çıkış noktası yapan yapısalcılığın bu yüzden sanat ve edebiyattan uzak kalacağı düşünülebilir (çünkü yazılı bir metin olan edebiyat yapıtı her şeyden önce bireysel bir dil kullanımı, kişisel bir anlatım örneği olarak görülebilir). Oysa gelişmeler hiç de böyle olmamış; yapısalcılar özellikle edebiyata büyük bir ilgi göstermiş, edebiyat kuramcıları incelemelerinde yapısal dilbilim yönteminden yararlanmayı denemişler. Zamanla yapısalcı sanat yapıtları “yaratılmaya” bile başlanmış (Onart, 1973: 250). Yapısalcı edebi eleştiri, "bir edebi metnin yenilik değeri"nin, yapının ifade edildiği karakter gelişimi ve sesin özelliklerinden ziyade sadece yeni yapıda olabileceğini savunur (<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Structuralism>; Erişim tarihi: 30.05.2018). Edebiyatta yapısalcılık, altta yatan değişmez yapıyı inceleyerek anlatı materyalini analiz etmeye yönelik bir yaklaşım olmuştur.

Bu yöntemle edebiyat günlük dilin yansıması olarak ve dilin özel alanı olarak ele alınabilir. Yazara ilişkin bireysel bilgilere ulaşılabilir. Bu yöntemle döneme ait temel yönelimsel uygulamalara ilişkin bilgilere ulaşılabilir (Andrew, 2010). Yapısalcı edebiyat kuramında her esere aynı yöntemle ve aynı kurallarla yaklaşmak mümkün değildir. Eserler bireysel olarak ele alınır. Her biri farklı bir üretim sürecinden geçer. Yazara ilişkin bilgiler o yazarın üslubu içinde ele alınır. Bu üslubun belirlenmesi yazarın hangi koşullarda üretim yaptığı ve yapıtlarının temel düşüncesiyle ilgili bilgilere ulaşılmış olur (Onart, 1973: 250).

Edebi yapısalcılık, çoğu kez, hikayenin ve efsanelerin birçok farklı versiyonunu üretmek için çeşitli şekillerde bir araya getirilen hikayeler ve efsanelerdeki unsurlar ve temel öğeler anlam taşır (<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Structuralism> Erişim tarihi: 30.05.2018). Edebiyatta eşzamanlı olarak bakış açısı değerlendirilmeye çalışılır. Bu sebeple temel inceleme kuralları ile yaklaşılmaz. Önemli olan eseri oluşturan temel yapıyı keşfetmektir. Her eser kendi bünyesinde değerlendirilir. Buna göre,

“yapısalcılık; metnin değerlendirilmesinde direkt olarak yine metni esas alır, edebî değeri yapıda arar, asıl amacı olan edebiliğin ortaya çıkarılmasında metin dışı disiplin ya da verilerden faydalanmaz, dilbilimin göstergeler sistemini önemser ve eserin derinindeki yapıyı ortaya çıkarmaya çalışır” (Andrew, 2010).

Dilbilimcinin görevi insanların belli bir toplum içinde iletişim kurup birbirlerinin davranışını anlamalarını sağlayan örtük bilgiyi bulmaktır. Edebiyatta açıklamaya çalıştığı olgular insanın örtük bilgisine ilişkin olgulardır. Toplum içinde belli bir eyleme görgülü, başka birine görgüsüzlük gözüyle bakılması; belli bir giysinin bir durumda uygun ötekinde uygunsuz olması gibi. Bilgi ve herhangi bir tür ustalığın olduğu her yerde açıklanacak bir dizge kurallar vardır. Dilbilimden öteki bilim dallarına ilişkin kestirimlerde yol gösteren temel ilke budur. Bir ekin üyelerinin nesne ve eylemlere verdiği anlamlar salt gelişi güzel olmadığından gösterge bilimsel bir ayrımlar, ulamlar ve birleşme kuralları dizgesi de var demektir (Culler, 1985, 95). Yapısalcı inceleme edebiyat yapıtındaki günlük dilin kullanımına ilişkin bilgi edinmeyle kalmaz özel dil kullanım üslubu, yeni bir göstergeler dizgesi oluşturup oluşturmadığı inceleme konusu yapılıdır (Onart, 1973: 250). Edebiyat bu kurallar dahilinde ele alınabilir. Yazara ilişkin temel üsluba ulaşılabilir.

2.3.1.Yapısal Halkbilim Kuramları

Yapısalcılık bilimsel bir yöntem olarak ortaya çıkmış geleneksel yöntemleri aşmayı amaçlamıştır. Yapısalcılara göre, “kimi çalışma alanları ancak kendi yöntemlerinin kullanılması ile bilimsel bir düzey kazanır” (Onart, 1973: 233). Bu açıdan halk bilimini inceleyen düşünürler kuramlar geliştirmişlerdir. Yapısalcı Halkbilimi Kuramları ve Yöntemlerinin dilbilimsel çalışmaların sonucu olduğu söylenebilir. Halkbilimi çalışmalarında kullanılmış olan bu kuramlar şunlardır (Ekici, 2004: 80):

- A) “Kahraman biyografisinin yapısal çözümleme modelleri”
- B) “Vladimir Propp’un yapısal anlatı çözümleme yöntemi”
- C) “Claude Levi-Strauss ekolü yapısal çözümleme yöntemi”

“Yapısalcı Halkbilimi Kuramının Temel Paradigmaları” metnin yapısal analizi üzerine kurulmuş olmasıdır. Amacı, halkbilimi farklılıklarını incelemek ve sonuçları kurallaştırarak evrenselleştirebilmektir. Böylece insanlığa ilişkin kültür ve zihni gelişim açıklanabilir (Çobanoğlu, 2002: 189).

2.3.1.1. Kahramanın Yapısal Çözümleme Modelleri

Bu modeller dini ve mistik anlatıları inceleyerek benzerliklerini bulmaya çalışır. Bu alanda çalışan araştırmacılar dört farklı model geliştirmişlerdir (Çobanoğlu, 2002: 192). “J.G. Von Hahn’ın Aryan Kahramanı Biyografik Modeli, Otto Rank’ın Kahraman Kalıbı, Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı, Eric Hobsbawn’ın Sosyal Haydut veya Halk Kahramanı Kalıbıdır.”

J.G. Von Hahn’ın Aryan Kahramanı Biyografik Modeli: Alman halkbilimcilerden biri olan Von Hahn dört kahramana ait anlatımlar için benzer noktalarını tespit ettiği on altı maddeye ulaşmıştır. Bunlar: “Doğum, Gençlik, Dönüş ve İkinci Dereceden Şahıslar” olarak dört temel maddede toplanırlar. Bu çalışmalar yapısal yaklaşımın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Johann Georg Von Hahn farklı yapıtları incelemiş mistik ve epik kahramanların anlatılarda belli özellikleri taşıdıkları ortak bir modelde toplanabildiklerini tespit etmiştir. Çalışmalarında temel mantık ortak özelliklerin belirlenmeye çalışılması olmuştur. Bu ortak özellikleri tarihten bağımsız olarak ele alırlar. Kurmaca olduklarını temel bir mekanizma ile kurgulandıklarını tespit etmeyi hedeflemişlerdir (Ekici, 2006: 100-102).

Otto Rank’ın Kahraman Kalıbı: Otto Rank Freud’dan etkilenmiş bir psikanalisttir. Psikanalist yöntemleri kullanarak, kahramanları ele alır. Onların özelliklerinden yola çıkarak temel anlatı noktalarını bulmaya çalışmıştır. Kahramanın kral veya yönetici olmaları ele alınarak bölümlerin yapısal analizlerini yapmıştır (Ekici, 2004: 84).

Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı: “Geleneksel Kahraman Kalıbı” isimli çalışmasını yapmıştır. 18 kahramanı ele almış, 22 madde belirleyerek bunları bu maddelerle karşılaştırmıştır. Kahramanlara puan vermiş ve her kahraman için puan skalası oluşturmuştur. Sonuçta kahramanın etrafında olup bitenler tarihsel

olgudan bağımsız olarak ele alınması gerektiği ve tamamının kurmaca temelli olduğu sonucuna ulaşmıştır (Çobanoğlu, 2002: 195). “Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı” ülkemizde ilk kez Özkul Çobanoğlu tarafından Oğuz Kağan ile Er Töştük destanlarına (1996) uygulanmıştır. Ayrıca Ekici (1998) tarafından Türkçe’ye çevrilen Lord Raglan’ın “Batı ve Orta Doğu kaynaklı destan kahramanları” hakkındaki puanlamasını ve değerlendirmesini içine alan makalesi bu alanda ikinci adım olarak değerlendirilmiştir.

Eric Hobsbawn’ın Sosyal Haydut veya Halk Kahramanı Kalıbı: Hobsbawn Dünyadaki birçok eseri incelemiş eşkıyaların veya sosyal haydutların anlatıldığı öykü kahramanlarının yapısal benzerliklerinin analizini yapmıştır. Hobsbawn “sosyal haydut” olarak isimlendirilen bu halk kahramanları kahraman oluncaya kadarki süreçleri tarihsel süreç içinde ele alan bir şema oluşturmuştur. Son olarak bu kahramanların özellikleri belli başlıklar halinde toplanmış ortak noktalar bulunmaya çalışılmıştır (Ekici, 2004: 86).

2.3.1.2. Claude Levi-Staruss Ekolü Yapısal Çözümleme Yöntemi

Levi-Strauss yapısalcı bakış açısında önemli temsilcilerden biridir. Levi-Strauss yapı kavramı “Bütün kullanım biçimlerine ortak unsurların soyutlanması ve kıyaslanması üzerine kurulmuş tüme varımsal bir tanımla ortaya konulmaz” olarak değerlendirmiştir (Gülgen, 2011). Levi-Strauss yapısalcılık modelinin dilbilimle birlikte sosyal bilimler de kullanılması gerektiğini savunur (Onart, 1973: 245).

Levi-Strauss yapı sözcüğünün ele alınışında psikolojik bir anlayış getirmeye çalışmıştır. Kavramların ben (ego) ile ötekiler (others) arasında oluşan diyalektiğin çatışmasından doğduğunu toplumsal uzlaşa ile bu kavramların belirlendiğini ve uzlaştırıldığını düşünür. Ona göre, tüm sosyal yaşam biçimleri, aklın faaliyetlerini düzenleyen evrensel yasaların işleyişini temsil eder. Lévi-Strauss, yapısal benzerliklerin tüm kültürlerin altında yer aldığına ve kültürel birimler arasındaki ilişkilerin bir analizinin insan düşüncesinin doğal ve evrensel ilkelerine dair bilgi sağlayabileceğine inanmıştır (Gülgen, 2011). Levi-Strauss’a göre de bilim (etnoloji) ya da toplumsal insanbilim (sosyal antropoloji) ve belki genellikle toplumbilim

(sosyoloji), Saussure'ün tasarladığı genel göstergebilimin özel dalları durumundadır (Onart, 1973: 244). Levi-Strauss, dilbilimde gelişen eşsüremlî yaklaşım ve yapı kavramını ele almış ve bunu kültürel, sosyal olguların değerlendirilmesinde kullanmıştır.

Levi-Strauss kültürü, dile çok benzeyen bir desen olarak görmüş, dilin bir kelime koleksiyonu olduğu gibi, kültür de farklı sembollerden oluşan bir koleksiyon olduğunu ifade etmiştir. Levi-Strauss, farklı sembollerin birbirleriyle nasıl ilişkili olduğuyla ilgilenmiş sembollerin tekil olarak çok fazla bir şey ifade etmese de bir araya geldiklerinde anlamlı bir model oluşturduğunu belirtmiştir. Levi-Strauss, insan düşüncesine ve kültürüne evrensel kalıplar olduğunu öne süren yapısalcılığın en önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Temel olarak tüm insani eylemlerin ve sosyal hayatın temelini oluşturan evrensel yapılar var olduğunu belirtmiştir (Gülgen, 2011).

Levi-Strauss dilbilimdeki, özellikle sesbilimdeki, onun bilimsel bir dal olmasını sağlayan ilerlemelerden söz eder ve 'sesbilim, örneğin nükleer fiziğin fen bilimleri için oynadığına benzer bir yenileyici rolü toplumbilimleri için oynamaktan kendini alamaz, der. İnsanbilimcinin dilbilimci örneğini izleyip kendi alanında 'sesbilim devrimi'yle boy ölçüşebilecek bir şey üretmesini önerir. Sesbilim ayrışik terimleri değil, terimler arasındaki bağıntıları, bağıntı dizgelerini inceler; sesbilim bir dil konuşanlarının bilinçle kavradığı ya da bildiği görüngülerin incelenmesinden onların bilinç dışı altyapısına geçer. Levi-Strauss, bunu bir yöntem örneği olarak alabileceğini söylüyor ve gösterme görüngüsünü çözümlemek için, anlam taşıyan eylem ya da nesneleri araştırmak için, temelde yatan bir bağıntılar dizgesinin varlığını önvarsaymalı ve bir ekinin üyelerinin henüz fark etmediği bir bağıntı dizgesinde tek tek öge ya da nesnelerin anlamının, öteki öge ya da nesnelerle karşıtlığının bir sonucu olup olmadığını anlamaya çalışmalıdır der (Culler, 1985: 92). Levi-Strauss, kültürün anlam kazandıran gizli kurallardan bahsetmiştir. Yapısalcılığın işi bu kuralları ortaya çıkarmaktır. Levi-Strauss'a göre, ikili karşıtlıklar kavramıyla bu çözümlenebilir. İnsan düşüncesinin ikili ya da karşıtlıklar aracılığıyla kelimelerin anlam kazandığını düşünmüştür. Zıtlıklar gece-gündüz, erkek-kadın vb kelimelerle düşüncelerin ve dilin inşa edildiğini belirtir (Onart, 1973: 245).

Levi-Strauss mitosları m z k ile dil arasında bir konuşma biçimi olarak görüyor. M zi in bireysel bir temeli olmasına karşılık, mitosların toplumsal kökeni olduğunu öne sürmüştür (Onart, 1973: 247). L vi-Strauss, mitlerin Saussure'un dil teorisi gibi nasıl işlediğini gösterdi. Bir mitin hiçbir parçasının yalnız olarak anlamı yoktur; mitin yapısındaki diğer unsurlarla olan ilişkisinde sadece önem kazanır. Bundan sonra, tek bir efsane, diğer efsaneler, sosyal pratikler ve akrabalık sistemleri arasında yer aldığında ilk anlamlıdır. L vi-Strauss için efsaneler, evrensel işlevi, nihai işlevi toplumsal çatışmanın çözümünü temsil etmek olan, zamansız hikayelerdir. Levi-Strauss yapının oluşması için şunları şart koşar (G lgen, 2011):

1-Yapı bir dizilimdir. Bu dizilimde meydana gelebilecek bir değişiklik diğerlerini de etkiler.

2-Her modelin bir dönüşümü vardır bu dönüşümler model kümesini oluştururlar.

3-Belirtilmiş  zellikler, modeldeki değişikliklerin öngörülebilmesini sa lar.

4-Modeller g zlemlenebilmiş tüm olguları kapsamalıdır.

L vi-Strauss mitolojik "satırlar"ın yeniden inşası yönteminde Propp'un fikrini  d n   olarak, anlatımsal değişikliklerin rollerine odaklanmıştır. Yani, bir hikayenin tüm versiyonlarında tekrarlanan ba lı elemanların çiftleridir. L vi-Strauss'a göre, bir kültürü anlamak için, antropolog, mitolojik d ş ncenin böyle bir ilkel gramerini aramalı. Daha sonra, Althusser, Barthes, Bourdieu, Dum zil, Genette, Metz, Serres, Todorov ve diğerleri gibi geniş bir yapısal d ş n rl r çevresi, bu yöntemi geliştirmiştir.

L vi-Strauss da Propp'un resmi araştırma yöntemini ve kendi antropolojik yapısalcılı ını ayırt etmiştir. "Yapı ve Biçim" adlı makalesinde (1960) bi imcili in sınırlarını tartıştı. Her ne kadar L vi-Strauss Propp'un metnin anlatı analizini birçok nedenden dolayı paylaşsa da, aynı zamanda reformistlerin biçim ve içerik arasındaki karşıtlı ından şüphe duyuyor ve masalların analizindeki bu çelişkinin Propp'un kendi yanılısaması olduğunu iddia ediyordu. Bunun yerine, biçimcilik ve yapısalcılık

arasındaki temel fark, yapının araştırılması ve anlaşılması meselesidir. Bu içeriğin kendine ait bir yapısı olmalı ve formu "yapısallaşma"nın bir sonucudur. Lévi-Strauss için, form içeriği aracılığıyla tanımlanır, fakat herhangi bir yapı şekli yoktur, yani yapı, belirli bir sabit element miktarına indirgenecek bir şey değildir (Onart, 1973).

Sabit 31 fonksiyonun ve 7 kahramanın böyle bir kombinasyonu, tüm masallar için ortak olan arketiplere benziyor. Lévi-Strauss'un amacı, arketiplerle değil gerçek anlatımla ilgilenmek iken Propp, modeline uygun olmayan anlatı unsurlarını göz ardı etmiştir; bununla birlikte, daha fazla işlev bulmak ve daha fazla modeli düzeltmek için ilk sınıflandırmasına geri dönmek zorunda kalmıştır (Gülgen, 2011). Levi-Strauss'un bu çözümleme modeline, insanı mekanik olarak ele alması bireysel katkıyı göz ardı etmesi, sadece metinler üzerinde yoğunlaşmış olması sebebiyle eleştirel yaklaşmıştır (Çobanoğlu, 2002: 198).

2.3.2. Yapısal Halkbilim Çalışmalarında Bir Öncü Olarak V. Propp

Vladimir Propp yapısalcılığın en önemli temsilcilerinden biridir. “Masalın Biçimbilimi” önemli yapıtları arasındadır. Propp, hikayelerin altında yatan benzer bir derin yapı bulmaya çalışmıştır. Bu düşünceleri ile birçok düşünürü etkilemiştir. “Masalın Biçimbilimi” adlı eseri İngilizceye, İtalyancaya, Lehçeye, Fransızcaya, Rumencye, Macarcaya, Çekçeye, Almancaya ve daha pek çok dile çevrilmiştir. Eserin Türkçe çevirisi ise 1978-1982 yılları arasında yapılmıştır (Bars, 2014: 83). Vladimir Propp, 1928'de Folklorun Morfolojisi'ni yayınlamıştır. Bu kitapta sözde bir “dilbilgisi grameri” tanımlamaya çalışmıştır. Propp, herhangi bir sayıdaki hikayenin altında yatan benzer bir derin yapı bulmaya çalışmıştır.

O çalışmasında, incelediği masalların tarihsel ve sosyal bağlamını tamamen göz ardı etse de tarihsel süreç içinde masalları anlamının yolunun onların yapısal analiz edilmesinden geçtiğini belirtmiştir. Her türlü yapısalcı anlatı, anlatılan konu, olay ya da tarih ile anlatım biçimleri, fantezisi ya da söylemsel anlatımı birbirinden ayırmıştır (Ekici, 2004: 87). Propp, incelediği masalların tarihsel ve sosyal bağlamını tamamen göz ardı etmiştir. Rus halkları üzerine çalışmıştır. Peri masalları üzerine yaptığı araştırmalar, dünyaya yapısalcılığın ilk uygulaması olarak tanınır, semiyoloji

ve yapısal antropoloji gibi yeni disiplinler için temel oluşturmuştur. Vladimir Propp, yirminci yüzyıldaki beşeri bilimlerdeki başlıca analitik tekniklerden biri haline gelen yapısalcılığın mucitlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Roland Barthes, AJ Greimas ve Claude Lévi-Strauss gibi kişilerin bu yöntemi yaymaya ve benzer işleri çözmeye çalıştılar, tüm çağdaş kültürdeki anlatı unsurlarını aramışlardır: Propp'un araştırmaları oldukça sınırlı görünmesine rağmen (Rus masallarından tarımsal tatillere kadar), yöntemi çok çeşitli disiplinler için önemli hale gelmiştir ve metodolojik bir dönüm noktası olmuştur (Bars, 2014).

Propp, hem folklor çalışmalarında hem de narratolojide dört temel kitabın yazarı olarak bilinir. İlk ve en ünlü kitabında, Folklorun Morfolojisi (1928), en algısal yapısalcı fikirlerini savunuyor ve onların gelişimini ve uygulamasını projelendirmiştir. Daha fazla cilt, Masalın Tarihi Kökleri (1946), Rus Kahramanca Destanları (1958) ve Rus Tarım Bayramı (1963), yapısalcılığın detaylandırılması ve uygulanmasına devam etmiştir. Bu kitaplar farklı alanlara ayrılmış olsa da, Propp 35 yıl boyunca aynı yöntemi geliştirmiştir.

Propp, için dünyadaki tüm masallar aynı sistem üzerine inşa edilmiştir. Zamanla masallar farklılaşsa da bu iskelet bozulmaz. Propp'un incelemeleri olağanüstü (peri) masalları ile sınırlıdır diğerlerini kapsam dışında bırakmıştır (Bars, 2014: 84). Propp, anlatı yapısının araştırılmasına yönelik Formalist metodolojiyi uygular. Formalistlere göre, anlatıdaki bir cümlelin yapısı, analiz edilebilir öğelere, yani "morfemlere" bölünebilir ve Propp bu yöntemi halk hikâyelerini analiz etmek için analogi ile kullandı. Onun sistemi, sırasıyla, saldırı ve arayış hikayeleri oluşturan "yasaklama" ve "yokluk" kavramlarını içerir. Propp, masalların betimlemesi için doğru yöntemleri aşağıdaki durumlar ile karşılaştırarak açıklamıştır (Rıfat, 2011: 23):

1. “Kral, bir yiğide, bir kartal verir. Kartal, yiğidi, başka bir krallığa götürür”
2. “Büyükbaba, Suçenko’ya bir at verir. At, Suçenko’yu başka bir krallığa götürür.”
3. “Bir büyücü, İvan’a bir kayık verir. Kayık, İvan’ı başka bir krallığa götürür.”

4. “Kraliçe, İvan’a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iriyarı adamlar, İvan’ı başka bir krallığa götürürler”

Bu işlevlerin dört özelliği bulunur (Propp, 2011: 24-27):

1. “Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalların temel oluşturucu bölümleridir.”

2. “Olağanüstü masalların işlevleri sınırlıdır.”

3. “İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır. Ancak bütün masallarda bütün işlevler yer almaz. Bazı işlevlerin bulunmaması diğer işlevlerin düzenini değiştirmez.”

4. “Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar”

Propp'a göre masalların farklılıklarına rağmen değişmeyen "temel işlevleri" bulunmaktadır. Değişmeyen işlevlerin sayısı otuz birdir, bunlar: “Uzaklaşma; yasaklama; yasağı çiğneme; soruşturma; bilgi toplama; aldatma; suça katılma; kötülük (eksiklik); aracılık (geçiş anı); karşıt eylemin başlangıcı; gidiş; bağışçının ilk işlevi; kahramanın tepkisi; büyülü nesnenin alınması; iki krallık (ülke) arasında yolculuk (bir kılavuz eşliğinde yolculuk); çatışma; özel işaret; zafer; giderme; geri dönüş; izleme; yardım (kurtarma); kimliğini gizleyerek gelme; asılsız savlar; güç iş; güç işi yerine getirme; tanı(n)ma; ortaya çıkarma; biçim değiştirme; cezalandırma; evlenmedir.”

Propp inceleme sonuçlarına ilişkin “İşlevlerin sayısının, gerçekten de çok sınırlı olduğunu görüyoruz: Yalnızca otuz bir işlev saptayabildik. Bulunan tüm masallardaki ve çok değişik uluslara özgü başka birçok masaldaki olay örgüsü, bu işlevlerin sınırları içinde gelişmektedir. Bütün işlevleri art arda okursak, her işlevin kendisinden önceki işlevden nasıl bir mantıksal ve estetik gereklilikle doğduğunu görürüz. Gerçekten de hiçbir işlev öbürünü dışlamaz. Bu işlevlerin tümü, yukarıda da belirttiğimiz gibi, birçok değil, bir tek eksene bağlıdır” demektedir (Propp, 2011: 64).

Saussure'dan farklı olarak, Propp'in dikkati, göstericinin anlamı ve onun diğerleriyle olan ilişkisi üzerinde değil, anlatımın sistemleri içindeki gösterici

tarafından gerçekleştirilen işlev üzerinde odaklanmıştır. Propp, söylem anayasasının kurallarını araştırmış ve farklı alanlarda sürekli bir model sunmuştur. Saussure, form ve içerik arasındaki iletişimi geliştirirken, Propp sabit bir fonksiyonun tekrarlanmasını, yani belirteç arasındaki durgun bağı ve işaretli olarak aramıştır. Başka bir deyişle Propp, arsa gelişiminin farklı masalarda aynı ve tek olması gerektiğini; Dolayısıyla anlatımda anlamın ortaya çıkması onun sınavının ötesindedir. Gerçekte, anlatı metne eşit değildir, çünkü zaman ve ses gibi önemli unsurları içerir, bunlar kendilerini anlatımın dışında bir yapı oluşturur ve işlevini tanımlar. Masalları araştırırken Propp, sembolik ve hayali gerçeklerin ve onların karşılıklı etkilerinin emirleri arasında değil, sadece sembolik düzen ile çalışır. Propp, indirgemecilik ile taşınmış gibi görünüyor, bu yüzden çalışmalarının semiyoloji için psikanalizden daha üretken olmasının nedeni budur. Biçim arayışında, o formun öznelliğini geçti ve yalnızca metinden türetilen yapıyı değerlendirdi ve yalnızca sonuçlarını sadece ortak ve büyük detaylara dayandırmıştır (McQuillan, 2004: 6).

Sonuç olarak Vladimir Propp, en basit indirgenemez anlatı unsurlarını tanımlamak için Rus halklarının temel komplolarını analiz eden bir Rus filolog ve yapısalcıydı. Peri masalları üzerine yaptığı araştırmalar, dünyaya yapısalcılığın ilk uygulaması olarak tanınır ve semiyoloji ve yapısal antropoloji gibi yeni disiplinler için temel oluşturmuştur. Propp, folklorun unsurlarını ve bunların nasıl düzenlendiğini, her bir halk hikâyesinin oluşturulduğu belirli yapıları ve bileşenleri oluşturup listelemeyi öğrenmek için analiz etmiştir. Lévi-Strauss ayrıca Propp'un peri masalı modelini kimyasal formüllerle karşılaştırmıştır. Bu nedenle, morfolojiyi, biçimler doktrini, parçaların bütünü arasındaki ilişkilerin, yani yapıya ilişkin bir doktrin olduğunu düşündü. Buna göre, yaptığı araştırmada Propp, farklı peri masallarındaki değişken ve sabit unsurları birbirinden ayırmış ve çokluktaki labirente mükemmel bir bütünlük arayışına girmiştir. Başka bir deyişle, anlatının yapısından ziyade konuya daha az ilgi duyuyordu, parçaların bütünü arasındaki bütünlük içinde istikrarlı bir senaryo kurmayı denemiştir.

2.3.2.1.Folklorda Türlerin Sınıflandırılması

Propp folklara ilişkin olarak “Folklor, gelişmişlik dereceleri hesaba katılmaksızın, varolan bütün halkların alt toplumsal tabakalarının sanatıdır. Sınıfların oluşumundan önceki topluluklarda ise birlikte üretilen bütün sanatsal ürünler folklordur” şeklinde düşüncelerini belirtmiştir (Propp, 1998: 12). Bu açıdan yapısalcılıkta halk metinlerinin ele alınışı ortak kuralların ve yapının ortaya çıkarılmasına yöneliktir. Bu yönüyle teknik formüllerin üretmesine benzer analizler yapılmıştır (Ekici, 2012: 78).

Propp folklorün edebiyattaki manzum türlerle benzeştiğini belirtmiştir. Sadece folklara veya edebiyata özgü ürünler olsa bile bunların ortak olarak ele alınmasında bir sakınca yoktur. Bunun sebebi edebiyat ve folklorun amaçlarının benzerlik taşımasıdır. Edebiyat yazıyı folklor sözü kullansa da bu sadece teknik bir ayırımdır. Ancak bu teknik ayırım bir yönüyle en derin ayrımı da oluşturur (Propp, 1998: 12-16). Bu yönüyle Propp, folkloru anlamının yolunun masalların ortak özelliklerini tespit etmeden geçtiğini düşünmektedir. Her masal için ayrı ayrı çalışamayacağına göre masalların ortak noktalarının bulunması onların sınıflandırılmasına ve içeriğinin hangi kurallara göre oluşturulduğunun belirlenmesine ışık tutacağını savunur (Çıblak, 2005: 129).

Propp’un folklor ayrımı “Ritüel olmayan şarkılar, belirli ritmik vücut devinimleri (halka dansı, oyun, halk dansı, şarkıları) ile birlikte icra edilenler ve böylesi devinimler olmadan, yalnızca sessel olarak (ayakta, otururken, yürürken ya da çalışırken) icra edilenler” şeklindedir. Nesir folklorunda bu ilke, insanların inandıkları ve inanmadıkları eserleri birbirinden ayırmaya olanak tanır. Görünürde, sözü edilen sınıflamanın temelini konuşmacının subjektif tavrı belirler, ama aslında bu böyle değildir. Birinci durumda elimizde sanatsal bir kurgu (olağanüstü masal tipinin bütün formasyonları) var, ikinci durumda ise gerçekliğin ya da gerçeklik olduğuna inanılan şeyin (bütün efsane tipleri) sanatsal bir kopyası var. Bu iki tip, manzumları ve estetikleri bakımından birbirinden ayrılmıştır şeklindedir (Propp, 1998: 77). Folklor türlerinin (bilmece, atasözleri, büyü vb) saptanmasında sınıflamaların yapıldığı bu sınıflamalarda hataların olabileceği bazen birbirine benzeyen anlatımların

sınıflandırmasının güç olduğu, yapılan ayrımlar için sınıflandırma yapanların birbirlerini ve kendilerini kontrol etmeleri gerektiği, seçilen özelliğin, sınıflamayı nasıl etkilediği ve doğru olup olmadığının düşünülmesi gerekmektedir (Propp, 1998: 78).

2.3.2.2. Masalda Türlerin Sınıflandırılması: Masalın Biçimbilimi

Masalların tarihsel ve sosyal bağlamını tamamen göz ardı etse de tarihsel süreç içinde masalları anlamanın yolunun onların yapısal analiz edilmesinden geçtiğini belirten her türlü yapısalcı anlatı, anlatılan konu, olay ya da tarih ile anlatım biçimleri, fantezisi ya da söylemsel anlatımı birbirinden ayırması ile ilgilenen Propp (Ekici, 2012: 81); daha önce derlenmiş 100 Rus peri masalı üzerinde çalışmış ve "Morfolojik Yöntem" ya da "Propp Metodu" adlarıyla ünlenecek çalışma tekniğini "Morfolojiya Skazki" (Masalın Biçimbilimi) adlı eseriyle tüm dünyaya tanıtmıştır. "İncelemeye aldığı metinlerden yola çıkarak olağanüstü masalların çok renkli çeşitliliği ile tek biçimliliği olmak üzere iki temel özelliğine dikkati çeken Propp, öncelikle masalların oluşturucu bölümlerini tespit etmiş, ardından bu bölümleri göz önünde bulundurarak masalları birbirleriyle karşılaştırmıştır" (Çıblak, 2005: 130). Propp masalların ardındaki derin yapıyı bulmaya çalışmış onları ortak kurallar altında toplamıştır. Değerlendirmesinde halk biliminde bulunan yalın yasaları bulmaya çalışmıştır (Rıfat, 2011: 6). Farklı görünse de masalların hep aynı mekaniklikte çalıştığını, belirli yasalarla hareket ettiğini sayısız masalın ortak işlevlerinin bulunduğunu tespit etmeye amaçlayan Propp taksonami (sınıflandırma bilimi) oluşturmuş, analizleri sonucunda olaylar ve nesneler değişse de kuralların değişmediğini göstermeye çalışmıştır (Çıblak, 2005: 130). Bu yönüyle Propp Rus biçimci okulun temel prensibini paylaşarak, anlatıyı iyi ya da nitelikli yapan unsurları değerlendirmeyi bir kenara bırakmıştır. Kendisinin de vurguladığı gibi, çıkış noktası "olağanüstü masalların muazzam çeşitliliği ile yüzeydeki bu çeşitliliğin altında yatan tek biçimlilik" (Propp, 2008: 24). Amacı ise, bütün masallarda ortak olabilecek ve yüzeydeki çeşitli görünüşleri düzenleyen değişmez yasaları ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, hipotezini masalın değişen ve değişmez değerleri üzerine kurmuştur. Seçtiği inceleme alanı ise masalın değişmezleri, yani işlevlerdir.

Biçimbilim sözcüğü, biçimlerin incelenmesi anlamına gelir. Bitkibilimde, biçimbilim, bir bitkiyi oluşturan bölümlerin, bu bölümlerin hem birbirleriyle, hem de bütünüle kurdukları bağıntıların, bir başka deyişle, bir bitkinin yapısının incelenmesini kapsar. Masalın biçimbilimi diye bir kavramın ve terimin varolabileceğini hiç kimse, düşünmemiştir. Oysa halk masalı alanında, biçimlerin incelenmesi ve yapıyı düzenleyen kuralların ortaya konması olanaklıdır (Rıfat, 2011: 9). Propp, masalın yapısını ortaya koyan dört grup eleman tespit etmiştir. Bunlar (Ekici, 2004: 88):

- 1.Olaylar arasında irtibatı sağlayan bağlayıcı unsurlar
- 2.Hareketlerin maksat ve nedenleri
- 3.Masal kahramanlarının ortaya çıkış şekilleri
- 4.Masal kahramanlarının vasıfları

Bu kavrayış yapısal dilbilimin temel ayrımını hatırlatır: Dil ile söz. Saussure’ün ayrımında olduğu gibi, Propp’un ayrımında da sabitler ve değişkenler vardır. Nasıl ki söz bireysel bir edimi simgeliyorsa; değişen konular, kişiler ve kişilerin öznelilikleri her masalın sınırlı benzersizliğini ortaya koymaktadır. Karakterlerin değişken niteliklerine karşın, yerine getirdikleri işlevler aynıdır. Bu sebeple de, “masal incelemesinde, önemli olan tek şey, kişilerin ne yaptıklarını bilmektir; kim ne yapıyor ya da nasıl yapıyor, bunlar ancak ikinci dereceden sorulardır” (Propp, 2008: 23). Bu şekilde, Propp, kişilerin ne yaptıkları sorusunu takip ederek incelediği yüzlerce Rus masalında yinelenen otuz bir işlev belirlemiştir. Bu işlevler bir dizge niteliğindedir ve yapısal dilbilimde olduğu gibi, önemli olan dizgenin kendisidir. Birlikte ele alındığında –ki ancak birlikte anlamlı bir dizge oluştururlar– her işlev kendisinden öncekinden doğmakta ve kendisinden sonrakini de doğurmaktadır. Dolayısıyla işlevler bir nedensellik bağıyla bağlıdırlar ve bu sebeple de tek bir düzlemde yer almaktadırlar. Bununla beraber, dizgenin mantığı sonucu, belirtilen otuz bir işlevin tamamı her masalda yer almayabilir; ancak aralarından birkaçının yokluğu yapıyı değiştirmez.

Propp masaldaki kişiler belli işlevleri yerine getirdiğini düşünmüştür (Çıblak, 2005: 130-131). "Propp'a göre masallardaki fonksiyonlar 31 tanedir ve bu sayıyı

aşmaz. Bu fonksiyon ve hareketler masalların değişmeyen unsurları olup, kahramanlar değişse bile hareket ve fonksiyon sayısı sınırlı olduğu için fonksiyonlar bir masaldan diğerine aktarılır. Yani temelde aynı olan hareketler başka masalarda başka kahramanlar tarafından uygulanır. Masallarda bu fonksiyonlar temelde çift olarak karşımıza çıkar, bunların ortaya çıkması neden-sonuç ilişkisine dayandırılır. Her hareket bir sonuç doğurur. Örneğin takip varsa kurtarma sonuç olarak ortaya çıkacaktır; mücadele varsa sonuçta, zafer kazanılacaktır" (Temel, 2005: 85).

"Propp, masallarda tespit ettiği 31 işlevi sırasına göre verirken her işlevin içeriğinin kısa bir özetini yapar, ardından işlevi kısaca tanımlar ve şematik karşılaştırmalar yapmayı sağlaması için işleve uygun bir simge verir. Masallar genellikle bir başlangıç durumu ile başlar. Burada ailenin fertleri sayılır ya da geleceğin kahramanı, sadece ismiyle veya durumunun işaret edilmesiyle tanıtılır. Başlangıç durumu, bir işlev olmasa da önemli bir biçimbilimsel öge olarak kabul edilir" (Çıblak, 2005: 131). Propp' a göre masallarda değişmeyen temel işlevler otuz bir tanedir: "Uzaklaşma; yasaklama; yasağı çiğneme; soruşturma; bilgi toplama; aldatına; suça katılma; kötülük (eksiklik); aracılık (geçiş anı); karşıt eylemin başlangıcı; gidiş; bağışçının ilk işlevi; kahramanın tepkisi; büyülü nesnenin alınması; iki krallık (ülke) arasında yolculuk (bir kılavuz eşliğinde yolculuk); çatışma; özel işaret; zafer; giderme; geri dönüş; izleme; yardım (kurtarma); kimliğini gizleyerek gelme; asılsız savlar; güç iş; güç işi yerine getirme; tanı(n)ma; ortaya çıkarma; biçim değiştirme; cezalandırma; evlenmedir."

Bu otuz bir işlevin tümüne bütün olağanüstü masallarda rastlanılsa da, bu işlevler aynı sırayı izleyerek ortaya çıkarlar. V. Propp, "incelemesinin ikinci aşamasında söz konusu işlevlerin yedi kişinin (anlatı kişisi) eylem alanı içinde yer aldığını da belirtir: Saldırganın (kötü kişinin) eylem alanı; bağışçının (sağlayıcının) eylem alanı; yardımcının eylem alanı; göndericinin eylem alanı; prenses ve babasının eylem alanı, kahramanın eylem alanı ve düzmece kahramanın eylem alanıdır" (Rıfat, 2009: 75). Propp, masallarda kahramanlar değişse de hareket ve işlevlerin değişmediğini vurgular. Bu yönden masalları kahramanların masallardaki işlevlerine göre incelemenin temel bir yöntem olarak görülebileceğini söyler. Ana amaç, "bu

fonksiyonların, masalda, gerçekten hangi ölçüde sürekli, hangi ölçüde değişken olduğunu tespit etmektir" (Propp, 1987: 36). Propp'un yüzlerce Rus halk masalını inceleyerek belirlediği her bir işlevin kendisinden öncekiyle ve sonrakiyle olan ilişkisi vardır. Yine bu ilgi, yani durumların ve olayların birbirleriyle kurduğu neden-sonuç ilişkisi, olay örgüsünü meydana getiren şeydir. Olay örgüsü ise, ne anlatıldığı ile nasıl anlatıldığı ayrımındadır. Bu ayrımın izini Aristo'dan, Rus biçimcilere ve Fransız yapısalcılara kadar sürmek mümkündür. Masalın Biçimbilimi de, esasen, masallarda ortak olanın bu yapı olduğunu ortaya çıkartmıştır (McQuillan, 2004: 4).

Propp otuz bir olası fonksiyonların listesini derlemiştir. Karakterlerin / manzaraların/engellerin şekli ve kimliğindeki farklılıklara rağmen, hikayeler hala aynı yapı taşlarına sahiptir. Rus masallarının bu cephesinde, otuz bir fonksiyonun yer aldığı bir hikaye yoktur. Bir arsa yapmak istiyorsanız, listeden bir çift fonksiyon seçersiniz ve kronolojik sıraya koyarsınız (bazı fonksiyonlar tekrarlanabilir). Fonksiyonların listesi, bireysel bir yemek yapabileceğiniz malzemelerle dolu bir dolap gibidir. İşlevlerin sırası sabittir, çünkü olaylar düzenli bir siparişe sahip olur. Peter Barry'nin Başlangıç Teorisine koyduğu gibi : “bir ev kırılmadan önce hırsızlık yapamaz.” Propp için çözümleme birimi baştan sona bir tek masaldır; Lâvi-Strauss için ise çözümleme birimi bir sürü masalda bütün ya da parça olarak yer alan söylendir. Kısacası Propp'un anlatıya yaklaşımı dizimsel, Levi-Strauss'unki ise diziseldir (Yüksel, 1982: 49).

Propp incelemeleri sonucunda masalarda kötülüğün kaçınılmaz olarak işlendiği ve başlangıcının bu kötülük olduğu, ardından bir kahraman ortaya çıkar bu kahramanın görevi kötülüğü ortadan kaldırmaktır. Kahramana yardım edenler vardır. Karşısında duranlarda masallarda işlenir. Kahraman masalın sonunda görevini başarıyla tamamlar. Bu sırala 7 kişi çevresinde dağılım gösterirler (Rıfat, 2011; 7). Propp, olası karakter tiplerine çok fazla zaman harcamaz çünkü onun için, onlar sadece eylemler için kaplar, hikayenin etrafındaki fonksiyonları dağıtma mekanizmalarıdır. Yine de, yedi karakter tipini veya “eylem küreleri” ni tanımlar:

1. Kötü adam

2. Bağışçı

3. Yardımcı yardımcı
4. Prenses (ya da “aranan kişi”) ve babası
5. Sevcüsü
6. Kahraman (arayıcı ya da mağdur)
7. Sahte kahraman

Propp’un Çözümleme Yöntemine Yönelik Eleştiriler (Ekici, 2004: 91):

- “Herhangi bir kuram doğrultusunda yorumlanmamasından dolayı “bağlam” ve “sözel doku” kavramlarında son derece uzaktır. Son derece soyut ve mekanik bir yapıdır.”
- “Sadece Rus masallarına uygulanmıştır.”
- “Masalın dili incelenemez.”
- “Masalın kişileri üzerinde yorum yapılmaz.”
- “Masal ve toplum ilişkisi incelenemez.”
- “Metnin gerçek bir masal olduğu anlaşılamaz.”

Teorisyenler farklı perspektiflerden başlayarak yola çıkabilirler, farklı soruları sorarmış gibi görünebilirler, ancak bu onların birbirleriyle karşılaştırılmasını engellemediği gibi, birbirlerinin daha iyi anlaşılmasını da sağlayabilirler. Eğer bu olası olmasaydı, o zaman sinema kuramı değişik insanlar tarafından rastlantısal olarak yanıt verilen yalnızca birbiriyle ilişkisiz somlar toplamı olurdu. Sinema kuramını bir sistem olarak gören bu iki önermeyle birlikte, bütün perspektifler içsel ve yapısal olarak birbirlerine bağlı hale getirilmiş olurlar (Andrew, 2010: 54).

Propp'un masal çözümleme metodu Türkiye’de ilk kez Günay (Elazığ Masalları, 1975) doktora tezinde; makale olarak makale alanında (Çıblak, 2005; Abalı, 2013) müzik alanında (Gürdal, 1994), tiyatro alanında (Temel, 2005) ve roman alanında (Türker, 2013; Zariç, 2013) uygulanmıştır. Propp’un bu metodu ayrıca Gülbuğ (2005) tarafından Cesur Yürek filmine uygulanmıştır (Bars, 2014, s.84).

2.3.2.3.Masallarda İşleyen İdeoloji

Masalın zevk veren merakla takip edilen masum görünen kurgusunun ardında hemen fark edilmesi mümkün olmayan simgeleri ve mesajları barındırdığı bilinmektedir. Klasik masallardaki ideoloji yapısal analizle ancak tespit edilebilir (Sezer, 2010: 12). Masalların bilinçdışına hitap eden oluşturulmuş simgeleri, heyecan verici kurgunun altına ustalıkla yerleştirilmiştir. Çoğu zaman bu simgeler görmezden gelinir. Sonuçta masal olarak bakılır. Halbuki masallar yapısal analiz edildiğinde bir ideolojiye hizmet etmektedirler Barthes (2012:158), anlatı değişse de işlevin değişmediğini belirtmiştir.

Bugün ideoloji olarak anılan şey, ortaya bir dünya görüşü ve değerler sistemi koyan bir kurallar ve önermeler birliğidir (Chatman, 2009: 46). Masalın özelliği tarihi geçmişinin olması ve geniş halk kitlelerinde kabul edilmesidir. Masallar toplumsal öğretim aracı olarak kullanılmaktadır. Toplumsal algının yansıması masallarda görülür. Örneğin masallarda kadınlar genelde erkeği takip eder ve erkeğe bağımlıdır. Güzel olan her zaman korunmak kollanmak zorundadır. Kötüler hep çirkin olarak tasvir edilir. Masallarda geleneksel anlayış işlendiğinde dinleyenler bundan rahatsızlık duymaz böylece bu anlayış gelecek kuşaklara aktarılır (Yüksel, TY: 6). Umberto Eco (1995:148), mitlerin (mitoslar) tarihin, bireysel ve kolektif belleğin oluşturmada etkili olduğunu belirtmiştir. Bu açıdan masallar dinle, mitolojiyle ve gerçek üstü olaylarla bağıntılarıdır. Propp (1995:206-207), ise tüm toplumların masal anlatılarında benzer özelliklerle kurgulandığını belirtmiştir.

Propp, bütün hayatı boyunca folklordaki değişmeyi aramıştır. Değişmeyi keşfetmek her zaman hakikati bulmak değildir. Çünkü Propp folklorün ideolojik bir disiplin olduğunu düşünmektedir. Tarihten bağımsız değildir genel ideolojiyi hakim görüşü yansıtır (Propp, 1998: 8). Barthes ‘mit’ konusunda daha çok ideolojik temelli düşüncesiyle mitleri efsanelerden ayırır. Mit; “bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamayı ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür” (Fiske, 2003: 118). Yapısalcılık metinlerin iki türlü ele alır. Birincisi “mitolojik okuma” diğeri

“ideolojik okumadır.” Mitolojik anlatım somut anlatılar içerirken ideolojik anlatım temel düşüncenin istenilen doğrultuda işlenmesidir (Todorov, 2014: 80-81).

İdeolojik amaçları ortaya çıkarmak için yapısal incelemeler hangi masalın hangi amaçlara hizmet ettiğini ortaya çıkarabilir. Masalların sadece çocukları hedef aldığı düşünülmemeli yetişkinleri de etkilemek üzere kullanıldığı göz ardı edilmemelidir (Oktar, 2016: 206). Masallarda görülen karşıt roller ve anlatılar genellikle çocukların farkında olmadan düşüncelerine işledikleri ileti niteliği taşır. Bunlar bir çeşit bilinçaltına gönderilen mesajlardır. Bu gizli mesajların “Pamuk Prenses, Kırmızı Başlıklı Kız, Külkedisi, Uyuyan Güzel, Rapunzel vs. gibi” bilinen masallarda işlenen konu, güzelliğin şans ve avantaj olduğu olgusudur. Ancak genelde güzellik masallarda zayıf ve korunmaya muhtaç olarak işlenmiş kapitalizmin değerleri vurgulanmıştır (Yüksel, TY: 6). Kadın, masalda güzel olarak resmedilmişse muhakkak yardıma ihtiyaç duymaktadır. Çoğu zaman kurtarıcı zengin yakışıklı bir erkektir (Sezer, 2010: 119). Tüm bunlardan yola çıkarak masalların bir uygunluk ilkesiyle hakim olan anlayışa hizmet ettiği söylenebilir (Benjamin 2014: 102).

2.4.Sinemada Yapısalcılık

Modern matematikten edebiyat eleştirisine, sinemadan sibernetiğe kadar uzanan çok geniş bir alanda yapısalcılıktan söz edilebilir (Onart, 1973: 231). Sanat bir güzellik tasarımı ve yaratımı süreçlerinden çok daha farklı bir şeydir ve bütün modernist akımlar sanatın siyasal yönlerini baz alan eğilimlere gerçekten yakınlık duyarlar (Andrew, 2010: 27). 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bir anlatı aracı olarak kullanılan sinema sanatı gösterge bilimsel çözümleme yöntemleriyle çözümlendiği yıllar olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden biri de yazınsal çalışmaların çözümlenmesinde kullanılan kuramların sinema alanında da kullanılmasıdır (Aktulum, 2013: 4). Sinema göstergebiliminin önemli isimlerinden Christian Metz 1960’lı yıllarda Barthes’ın başlattığı genel göstergebilim akımına dayanarak yapısalcılığın sinemada uygulanabilirliğini göstermiştir. Metz sinemada kullanılan dilin sözle ilgisi olmadığını düşünmüştür. Amaç dil alanında yapılmış çalışmalardan yola çıkarak sinemada da ortak kodlara ulaşmaktır (Aydın, TY: 12).

Sinemada yapısalcı yaklaşım film, onu var eden tüm süreçlerden soyutlanarak yalnızca bir metin olarak ele alan, dikkat bu metnin yapısına yönelik kuramsal konulara çekilmiş; anlamın, ele alınan tek film içinde nasıl inşa edildiğini görebilmek her şeyden önemli olmuştur. Sinema endüstrisini ve seyirciyi değerlendirme dışı bırakmakla kalmayıp; sanatçının sorunlarından da uzaklaşan ve yalnızca metnin inşasına ilişkin sorunlarla uğraşmaktır (Abisel, 1995: 32). Sinema insanın dışavurumunu değil de, insanın görebildiği kadar dünyanın anlamının dışavurumudur; sanat birleşik değil belirlenimsiz olmalıdır; yapısal olarak kapalı değil açık olmalıdır; malzemesini aşmak için değil malzemesini onurlandırmak ve o malzemeye hizmet etmek için vardır. Yönetmen sanatsal olmalıdır, kesin olmak gerekirse, bir sanatçının tüm duyarlılığını taşımalıdır. Ancak son tahlilde kendi aracına kendi içinde bir değer atfedip onu sömürerek ya da öznel bir içeriğin peşinde aracın niteliklerini yıkarak değil, hem kendi imgelemine hem de tekniklerini sürekli değişen, akan ve sonsuz olan dünyayı anlamlandırmak için kullanmak zorundadır (Andrew, 2010, 201).

Göstergebilimsel açıdan Metz, ilk ve en önemli sinematografik kodun kurguya ait olduğunu göstermiştir. Sinemada pek çok alt kod vardır. Film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, tipler, kültür, sosyolojik, antropolojik, etnolojik kodlar örnek verilebilir (Adanır, 2003: 53). Sinema bir söylem ve anlatı türü olarak tasarlanmıştır. Göstergebilimsel çözümleme bu dönemlerde dilbilim ve yapısalcılık gibi alanlardan katkı alarak gelişimini sürdürmüştür. Algirdas-Julien Greimas, Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim alanında ortaya koyduğu çalışmalarından faydalanarak gösterge bilimsel çözümleme yöntemine olumlu katkılar sağlamıştır (Aktulum, 2013: 4). Yapısalcı sanat, özellikle yapısalcı kuramın aradığı ya da önerdiği özellikleri taşıyan yapıtlardan oluşur. Bunlar özellikle bir yapısallık gösteren, bir dizge oluşturan yapıtlardır (Onart, 1973: 250).

Yapısalcılık, kültürel ürün ve uygulamaların derin yapılandırma mantığını analiz etmek için bir yöntemdir. Kabile akrabalık yapılarından (Levi-Strauss 1977) giyim modasına ve reklamcılığa kadar her şey (Barthes 1972, 1983), yapısalcılar için yapısal analize tabi tutulabilir. Filmler, yapı görünümünün sadece içsel anlamlarını değil, aynı zamanda onun daha derin anlamını veya gizli ilişkisini de sağlamaz.

Sinemanın semiyotiklerini ya da yapısalcılıktan esinlenen bir sinema dilini incelendiğinde, göstergebilim kullanan ve yapısal analizler yapabilen filmleri belirlenebilir.

Yoğunlaşma film düzeyinde daha çok düşünce yoğunlaşması şeklinde olmaktadır. Çünkü sinema duygusal yoğunlukları nadiren yakalayabilen bir sanattır. Daha çok düşünceler üstünde yoğunlaşabilen bir sanat olmaktan henüz bütünüyle kurtulamamıştır. Tümüyle şiirsel bir sinema düzeyine henüz erişilememiştir (Adanır, 2003: 65).

Saussure dizimsel olguyla çağrışımsal olgunun iki anlaksal etkinliğin karşılığı olduğunu sezinlemiştir. Eğretileme düzleminde lirik Rus şarkıları, coşumculukla (romantizmle) simgeciliğe bağlanan yapıtlar, gerçeküstüsü resim, Charlie Chaplin'in filmleri (bu anlayışa göre, üst üste gelen kararmalar, sinema sanatındaki gerçek filmsel eğretilmelerdir) (Barthes 1979: 54). Ryan ve Kellner, farklı türlere ait filmlerin farklı temsiliyet stratejileri kullandıklarını, bunların yıllar içinde değişim geçirdiğini, filmlerin farklı toplumsal bağlamlarda farklı işlevler gördüklerini söylemekte, bunların polititik anlamlarının belirlenmesinin yapısalcı eleştirin sandığından çok daha karmaşık ve farklı biçimde ele alınması gereken bir mesele olduğu görüşünü savunmaktadırlar (Ryan ve Kellner, 2010: 19).

Sinema tarihindeki hiçbir büyük akımın hiçbir büyük yönelmenin, hiçbir köklü çıkışın yetkin bir semiyolojik çözümlemesi yapılmamıştır. Yaptıkları ise başta Alfred Hitchcock olmak üzere, gerçekten kendini tekrarlayan ve gerçekten ister plastik sanatlarda isterse teatral/sinemasal alanlarda yetkin olan hiçbir sanatçıyı çözümleyemeyen ikinci sınıf denebilecek insanların eserleri üzerine kolayından çözümlemeler yapmak girişimidir (Andrew, 2010, 32). Yapısalcı film kuramının "özne" gibi durağan, biçimsel, soyut kategorilerini eleştiren Ryan ve Kellner'e göre, bu yekpare Hollywood filmleri modelini tarihsellik aracılığıyla kırmak gerekmektedir. Bir filmin anlam ya da ideolojisinin belirlenmesinde, ona -önceden kesinleşmiş ve her yerde farklılık göstermeksizin aynı biçimde işleyen bir ideolojik kapalılık kategorisi açısından değil-: seyirciye yönelik olan retorik işleyişi açısından bakmak yararlı olacak

ve böylece film incelemesi çoğulcu bir toplumsal ve siyasal alana taşınabilir (Ryan ve Kellner, 2010: 19).

Barthes, sanat yapıtıyla ilgili “insanın rastlantının içinden çekip aldığı şeydir.” demektedir. Metz ise “Yazmak; yeniden üretmek, kopya etmek, bir şeylerden esinlenmekten başka bir şey değildir.” Diyerek Barthes’ın düşüncelerini bir başka açıdan yorumlamıştır. Yine Barthes’a göre: “Yaratıcılar diye bir şey yoktur yalnızca kombine edenler vardır.” Algıları duygu ve düşüncelerin diline aktarabilmek ancak benzer duygu ve düşünceleri aktarmış olanlardan ve onların yapıtlarından yararlanmakla mümkündür (Adanır, 2003: 78). Yapısalcılığa yapılan eleştiriye baktığımızda Dudley Andrew’ın özet olarak şunları söylediğini görmekteyiz. Yaklaşık son elli yıldır başta Avrupa literatürü olmak üzere bir salgın gibi ortaya çıkan bu yaklaşım bütün bilimsellik iddiasına rağmen eksiktir. Üstelik eleştiri/kuram/tarih alanlarından uzaklaşmayı sağladıkları ölçüsünde kökten zararlı olmuş bir akımdır. Bir sânat eserini kodlara indirgeyip bu kodlardan yola çıkarak anlam dizgelerini sınırlı bir çerçeveye indirmek, anlamın oluşmasını sağlayan formlar bulmak, bunlar arasında dizgeler oluşturup karşıtlarını bulmaya çalışmak, üstelik bunu yaparken bizzat üretilen anlam üzerine tartışmayı yasaklamaya çalışmak yapısı gereği sıgıktır (Andrew, 2010, 32).

Renk, ses ve perdenin boyutlan gibi bütün sorular sinema sanatı içinde film teknolojisiyle ilişkili sorulardır ve sinemanın yapıtaşlarını oluşturur. Ses hakkında bir teorisyenin yaptığı en küçük bir iddia, tespit ve bildirimden yola çıkarak teknolojiye ilişkin onun kendi görüşlerini daha büyük, daha türsel, daha yapısal alanlara doğru genelleştirebilir, buralardan sonuçlar çıkartabiliriz. Diğer bir deyişle, her bir farklı kategori içindeki sorular en genelden son derece özgül olana kadar bir hiyerarşi içinde düzenlenebilir, tanımlanabilir. Bu bizim şimdiye kadar sorulanlardan daha genel sorulara doğru sürekli ilerlenmesini sağlar (Andrew, 2010, 53).

Greimas, Eyleyenler Modeli’ni ortaya çıkarmıştır. Günümüzde de bu model yalnızca yazınsal metinlere değil, film ve televizyon reklâmları gibi görsel metinlere de uygulanmıştır (Aktulum, 2013: 5). Günümüzde sinemanın işlevi geçmişteki masalların ve destanların ve oluşturulan mitlerin işlevleri ile aynıdır. Bu yönüyle

sinema yeni mitler üretmektedir. Hollywood sineması farklı türleri ile insanlığın ortak birikimlerini birer ‘malzeme’ olarak kullanarak yeni mitler oluşturmaya çalışmaktadır (Çağlar, 2015: 32). Görüntüye doğru derin bir platonik şüphe içinde kök salmış olan yapısalcı film teorisi, simgesel bir kavrayışa sıkı sıkıya tutmuş ve bu sanatın çok önemli bir işaretleme eylemini gösterme rolü olduğuna inanmıştır. Endüstri üretiminden, yaratıcı endüstrinin faaliyetlerine olan ilginin artmasından sonra, Adorno'dan Debord'a kadar birçok yeni-Marksist filmleri, hareketli görüntünün yanıltıcı büyüüne kapılan pasif seyircilerin ruhları için yeni bir savaş alanı olarak görülmüştür. Sinemayı hiçbir zaman eyleme dönüştürmeyen bir tür ironik şüphecilik içinde bakma deneyimi bir ortak düşünce haline gelmiştir. Yapısalcılık teorisinin büyük katkısı, yüzeyin altında saklanabilecek ya da gizlenebilecek bir filmin mantığını ve anlamlarını araştırmak ve keşfetmek. Ayrıca bir filmde gizli ya da gizli olanı kurmak için tarihsel olarak önemli olabilecek sembolik anlamları ortaya çıkaran filmin yapısalcı yaklaşımı, film kuramında gelecek uzun yıllara veya daha fazlasına yönelmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖNE ÇIKAN TÜR

FİLMERİ’NİN PROPP’UN ŞEMASINA GÖRE ANALİZİ

Bu bölümde araştırmanın yöntemi ile Hollywood sinemasını öne çıkan tür filmleri’nin Propp’un şemasına göre analizi verilmiştir.

3.1. Araştırma

3.1.1. Problem

Sinema, başlangıçta sanat değerine sahip olduğu tartışılrsa da zamanla kendisine diğer sanat formları içerisinde yer edinmiş ve toplumun tarihsel süreçte geçirdiği evrelerden ciddi bir biçimde etkilenerek belli akımların ve tarzların oluşmasına sahiplik etmiş ve yine aynı şekilde oluşturduğu dille toplumun yapısını etkilemeyi başarmış bir sanattır. Bu noktada belli filmler toplumu olumlu açıdan etkilerken belli filmler de toplumu olumsuz açıdan etkilemiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinema eleştirmenlerinin çoğu toplumu toplum çıkarından ziyade belli azınlığın çıkarını temin edecek tarzda etkileyen filmler popüler/tür filmleri olarak isimlendirdiğini görülmektedir. Bu tarz filmlerin kaynağı ve en büyük üreticisi olarak da Hollywood suçlanmaktadır. Bu eleştirmenler Hollywoodun ürettiği tür filmleri sinemanın sanat boyutundan ziyade ticari boyutuna baktığını ve bir meta olarak seri üretime sokulduğunu söylemektedirler. Bu da en azından bir sanat formunun toplumun aydınlanmasına hizmet etmekten alıkoymak anlamına geliyor. Bizim çalışmamızda bu noktada bu sanat formunun istenmeyen kullanımının onun kullananlardan mı yoksa toplumun atketipsel ya da kalıtımsal alışkanlıklarından mı kaynaklanıp kaynaklanmadığına dair bir örnek analiz gerçekleştirilmiştir.

3.1.2. Amaç

Çalışmanın amacı popüler sinemanın güçlü örnekleri olarak tür filmlerinde en çok hasılat yapmış üç filmin anlatı yapısının eski fantastik masalların anlatısı ile örtüşme derecesini belirlemektir. Türsel farklılıklara rağmen anlatı yapısı özü

itibariyle aynı olup olmadığını belirlemektir. Eğer böyle bir bağlantı varsa bilimin ve teknolojinin gösterdiği gelişmeye rağmen insanların var olduklarından bu yana anlatmaya ve dinlemeye ya da izlemeye alıştıkları kalıpların değişmediğini ortaya koymak ve Hollywoodun inkar edilemez bir boyutu olan ideolojinin de bu filmlerdeki yansımalarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu amacı gerçekleştirmek için aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- 1) Hollywood sinemasının tarihsel çerçevede anlatı yapısındaki değişimi nasıldır?
- 2) Vladimir Propp'un yapısalci gelenekte yeri ve önemi nedir?
- 3) Üç farklı türe ait gişede en çok hasılat yapan üç filmin Propp'un şemasındaki karakter ve işlevlerin karşılığı nedir? Filmlerin türüne göre Propp'un şemasını uygunluk derecesi değişir mi?

3.1.3. Önem

Bağımsız filmler üzerinde yazılanlarla kıyasla popüler filmler ve tür filmleri üzerine yazılanlar az olmasıdır. Yine Hollywood üzerine yapılan standartlaştırma eleştirilerin aslında Hollywood'un iç dinamikler ile birlikte insanların tarihten bu güne kadar uzanan evrensel anlatım tarzından kaynaklanıp kaynaklanmadığına dair bir örnek analizi yaparak popüler filme bakış açısında boyut kazandırmaktır.

3.1.4. Sınırlılıklar

Çalışmanın sınırlılıkları, Müzikal, Western ve Korku türünden gişede en çok hasılat yapan birer filmin Propp'un şeması çerçevesinde analizidir.

3.1.5. Gereç ve Yöntem

Bu çalışmada Vladimir Propp'un biçimbilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Propp'un olağan üstü masalların yapısını belirlerken oluşturduğu 7 karakter ve 31 işlevden oluşan şema çerçevesinde değerlendirilme yapılmıştır. Bu yöntemin seçilmesinin nedeni diğer anlatı çözümleme yöntemlerinden daha detaylı ve eski anlatı

biçimi olan masallardan yola çıkmasıdır. Bununla birlikte film incelemelerinde diğer analiz yöntemlerinden ve kavramlarından da faydalanılmıştır.

Bu bölümde önceki bölümlerde edinilen kuramsal çerçeve ve yapısındaki değişimleri ve oluşturduğu başlıca türleri tarihsel süreçte incelenmiş Hollywood'un, ele alındığı Müzikal, Western ve Korku türlerinden her birisinden en yüksek gişe hasılatına ulaşmış üç film Propp'un şeması açısından incelenmiştir. Propp'un eski olağan üstü masallardaki anlatı yapısının farklı türlere ait filmlerin anlatı yapısında da varlığını sürdürüp sürdürmediği ve bunun filmin gişe başarısı ile paralellik oluşturup oluşturmadığı ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. Bununla birlikte filmlerde aktarılan ideolojik boyut ve film içinde var olan çatışan kavramlara, ikilemlere bakılmıştır.

3.2. Filmlerin Çözümlemesi

3.2.1. Western Tür Film Örneği Olan Dances With Wolves (1990) (Kurtlarla Dans) Filminin Anlatı Çözümlemesi

12 dalda oskara aday gösterilen ve 7 dalda oskar ödüle alan Kurtlarla Dans (1990) bir Western filmidir.² Yaklaşık olarak 22 milyon dolar bütçe ile yapılan film 424 milyon dolar hasılatla ulaşarak western türünde en çok hasılat elde etmiş bir filmidir.³ Michel Blake'in kendi romanından uyarladığı bu film Amerikan iç savaş dönemini anlatmaktadır.

Western türüne görünen geniş planları, kamera kaydırma hareketleri, çarpık planlar, silahlı ve güçlü erkek, yalnızlığın simgesi at, uygar kültürden yoksun Kızılderililerin varlığı bize filmin hangi türe ait olduğunu göstermektedir. Ancak yapım yılına baktığımızda bu türdeki Kızılderili temsilinin değiştiğini ve beyaz adamlar arkadaşlık kurması ve gerektiğinde beyaz adam için savaştığı görülmüştür.

² (<https://www.imdb.com/title/tt0099348/>)

³ (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=danceswithwolves.htm>)

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Tablo 3.1: Kurtlarla Dans (Dances with Wolves) Filminin Künyesi

Adı	Dances with Wolves (Kurtlarla Dans)
Süresi	183 dakika
Yapım yılı	1990
Yapım Bütçesi	22 milyon dolar
Hasılatı	424 milyon dolar
Yönetmeni	Kevin Costner
Senaryo yazarı	Michael Blake
Görüntü yönetmeni	Dean Semler
Oyuncuları	“Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd ‘Red Crow’ Westerman, Tantoo Cardinal” vs.

Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt0099348/fullcredits/?ref=tt_ov_st_sm. Erişim tarihi: 01.06.2018.

3.2.1.2. Filmin Öyküsü

ABD iç savaşı sırasında ayağından yaralanan birlik ordusu subayı teğmen John J. Dumber (Kevin Costner) yaralı bacağının kangren olmasına karşın kesilmesini reddeder. Bunu sebebi daha önce bacağı kesilenlerin çektiği sıkıntıları görmesi olmaktadır. Ancak doktorlardan kurtulamayacağını düşündüğü için bacağının kesilmesinden ölmeyi tercih ederek bir ata binerek kendisini Birlik ve Konfederasyon ordularının arsına atar. Bu davranışı konfederasyon birliklerinin dikkatinin dağılmasına neden olur ve Bilik ordusu zafer kazanır. Bundan dolayı Dumber nişanla taltif edilir, Sisko (Cisco) adında at verilir ve komutanın özel doktoru tarafından bacağı iyileştirilir.

Daha sonra kendisine görev yeri olarak ön cephe sınırını seçer ve oraya gönderilmesini ister. Bu yolculukta ona Timmons (Robert Pastorelli) arkadaşlık eder. Dumber ve Timmons Fort Sedgwick'teki karakola vardıklarında orayı terkedilmiş

kizmsesiz bir yer olarak görürler. Dumber erzak ve silahlarını indirerek merkezden gelecek askeri birlikleri beklemeye başlar. Ancak Timmons geri dönüş yolculuğunda Pawnee kızılдерileri tarafından öldürölür. Merkezden ayrıldıkları sırada Dumber'ın sınıra gönderme kağıdını imzalayan komiserinde intihar etmesi artık Dumber'ın sınırda olduğuna dair kimsenin bir şey bilmemesi demektir. Dumber bulunduğu karakolu bir düzene sokar ve her gün düşündüklerini ve gördüklerini bir deftere not etmeye başlar. Bu süreçte Dumber'ın tek arkadaşı atı Sisko ve sürekli karakolun yanına gelen ön ayakları beyaz tüylü bir kurt vardır. Dumber ona İki Çoraplı (Two Socks) demektedir.

Bir gün Dumber karakolun yanındaki gölde yüzerken Sioks (Sioux) kabilesinden Kicking Bird (Graham Greene) Dumber'ın atını terk edilmiş sanarak almak isterken tam bu sırada Dumber gölden çıkar ve üzerinde hiçbirşey olmadan adama doğru koşunca adam korkup kaçır. Dumber'ın Sioux kabilesiyle ilk tanışması bu olayla gerçekleşir. Daha sonra yine aynı kabileden bir grup karakola gelerek atı kaçırmak ister ancak at yarı yolda üzerindeki adamı düşürerek geri Dumber'ın yanına gelir. Bundan sonra Dumber artık bekleyip hedef olmaktansa gidip kabileyle tanışmak ister. Bunun üzerine Dumber hazırlığını yapar ve yola koyulur kabileye ulaşmaya yakın yolda yaralı, savaşta kocası öldüğü için kendini öldürmek isteyen, adı Stands With A Fist (Mary McDonnell) olan kadına rastlar ve onun intihar etmesine engel olarak yaralı halde kabilesine geri götürür. Ancak Dumber kabilede hoş karşılanmaz ve uzaktan kabileden Wind in His Hair (Rodney A. Grant) isimli biri kadını sinirli bir şekilde Dumber'dan alarak sürükeye sürükleye kabilenin adamlarının yanına götürür ve Dumber'dan gitmesi ister. Dumber geri karakola döner. Daha sonra kabile kendi aralarında görüşür ve Dumber'ı ziyaret etem kararı alırlar. Dumberı ziyaret ettiklerinde Dumber onlara kahve ısmarlar ve onları şekerle tanıştırlar. Daha sonra kabile Dumber'la daha iyi iletişim kurmak için çocukken yanlarına aldığı Stands With A Fist (Mary McDonnell)'den beyazların dilini hatırlamasını ister ancak kadın Kızılдерililer tarafından ailesinin öldürölldüğü günü hatırlattığı için konuşmak istemez. Ancak daha sonra konuşmayı kabul eder ve Dumber kabileye davet edilir. Stands With A Fist (Mary McDonnell) kabileye gelen Dumber'la kabilenin kutsal adamın Kicking Bird (Graham Greene)'in konuşmasına tercümanlık yapar. Zamanla Dumber kendinin bu kabile yaşamının içine dalmış bulur. Dumber kabilenin yiyecek, giyecek ihtiyaçlarını

karşlamak için ihtiyaç duydukları buffalo sürüsünü bulduğu ve orada bir çocuğun hayatını kurtardığı için kabilenin onursal üyeliğine kabul edilir. Dumber aynı zamanda Pawnee kabilesinin istilasına karşı karakoldaki silahları da getirerek kabileye korumaya yardım eder ve kabile bu istiladan kurtulur. Bu olayla birlikte Dumber kabilede tam üyelik kazanır ve hatta başta beyazları sevmediğini söyleyen Wind In His Hair ile arkadaş olur. Sonra Dumber Stands With A Fist (Mary McDonnell)'e aşık olur ve Kicking Bird'ün onayı ile evlenirler.

Dumber kabileye gökteki yıldızlar kadar beyaz adamın kabilenin yerini bulacağını ve bundan dolayı taşınmaları gerektiğini söyler. Kabile tam toparlanıp hareket ederken Dumber karakolda notlarını tuttuğu günlüğü unuttuğunu ve orda kalırsa oraya gelecek askerlerin kabileden haber tutacağını düşündüğü için günlüğü almak için geri karakola döner ve kabileye arkalarından yetişeceğini söyler. Dumber karakola döndüğünde karakolda askeri birliğin olduğunu görür. Birlikteki askerlerde onu üzerinde Kızılderililerin elbiseleri olduğu için onu kızıl derili sanarak atını vurur ve kendisini de yakalarlar. Dumber kendisinin de teğmen olduğunu söylese de oradaki komutan bunun için delil ister. Dumber'da burada bir günlüğün olması gerektiğini ona baksalar söylediklerinin doğru olduğunu göreceklerini söyler. Komutan ilk gelen askerlere günlüğü sorsa da askerlerden biri günlüğü bulmasına rağmen günlüğü kendisinde olduğunu söylemez. Bundan dolayı komutan Dumber'ı yargılanması için bir grup askerle merkeze gönderir. Ancak askerlerle merkeze götürülen Dumber, yolda Wind In His Hair ve beraberindeki bir grup kabile savaşçısı tarafından kurtarılır. Dumber kabileye döndüğünde artık kabilede kalamayacağını ve kabilesinde biran önce yer değiştirmesi gerektiğini söyler. Çünkü artık Amerikan askerleri Dumber'ın peşine düşmüşlerdir. Dumber'ın kabilenin ona verdiği ismiyle Dances With Wolves ve eşi Stands With A Fist kabileyi terk ederler. Ve kabilede Amerikan askerleri kamplarına geldiklerinde çoktan gitmiş olark görürüz. Ve film bu şekilde biter.

3.2.1.3. Filmin Karakterleri

Vladimir Propp'a göre olağan üstü masallarda belli işlevler belli kişileri eylem alanına girmektedir (Propp, 2011: 80). Bizde burada filmde var olan kişiler ve onların filmde gerçekleştirdiği işlevler açıklanmıştır;

1. Saldırgan (Kötü kişi): Filmde kötü kişi olarak Pawnee kızılдерilerinin konumlandırıldığını görmekteyiz. Pawnee Kızılдерilerin eylem alanlarına baktığımızda ilk olarak kahramnın yardımcısı olma işlevini üstlenen Timmons (Robert Pastorelli)'un öldürmelerini görmekteyiz. Bunu yapmadan önce de Dumber'ı ve yardımcısını izlema işlevini gerçekleştirdiğini görürüz. Başlangıçta ilk kötülüğün bu öldürme olduğunu düşünsek de devamında film bize flashback ile Pawnee kabilesinin Stands With A Fist'un ailesini öldürdüğü sahneyi görürüz. Aslında ilk kötülüğün burda başladığını anlarız. Sonrasında ise aynı kabilenin filmin kahramanı Dumber'ın da içinde bulunduğu Sioux kabilesinin yiyeceklerini ellerinden almak için saldırıldığını görürüz. Dumber'ın önderliğinde bu savaştan zaferle çıkılır.

2. Başışçı (Sağlayıcı): Filmin başında Dumber'ın bacağının kesilmesini kendi doktorunu Dumber'ın tedavisine veren komutanı başışçı (sağlayıcı) olarak görürüz.

3. Yardımcı: Filmde yardımcı karakter olarak Dumber'ın gönderildiği karakola ulaşması için yani uzamda yer değıştirmesi için at arabasıyla ona yardım eden Timmons'u söyleyebiliriz. Filminde at Cisco da yine yardımcı olarak görev üstlenmektedir. Bunula birlikte Dumber'ın en son beyazların elinden kurtulmasına yardım eden ve Dumber'ın kızılдерilere olan yaklaşımındaki tavır değışikliğine yardım eden Sioux kabilesinin öncü üyelerini yardımcı karakterler olarak değerdendirilebilir.

4. Prenses (Aranan Kişi) ve Babası: Filmde biz prenses olarak Stands With A Fist'i değerdendirebiliriz. Stands With A Fist Dumber'ın kabileye entegre olmasına yardım ederek bir yardımcı olarakta görev üstlendiğini görürüz. Kendi eylem alanından ise sadece evlenme kısmını yerine getirmiştir.

5. Gönderen: Dumber'ı ön cephedeki karakola göndere mayor Fambrough (Maury Chaykin) gönderici olarak filmde karşımıza çıkmaktadır.

6. Kahraman: Filmin kahramanı filmde hem üst ses hem de olayların etrafında cereyan ettiğı kişi olarak Dumber (Kevin Costner) olarak karşımıza çıkmaktadır. Dumber'ın eylem alanına baktığımızda Dumber ön cepheyi görme merakından ve ön cepheyi korumak için ön hattaki karakola gitmektedir. Kahraman Kızılderili kabileyle kurduğı dostluk ilişkisi ile yerine getirilmesi gereken güç iş sınırın güvenliği problemini de çözmüştür.

7. Düzmece Kahraman: Düzmece kahraman olarak Dumber'ı hainlikle suçlayan karkola gelen yeni beyaz askerlerden Spivey'yi gösterebiliriz. Dumber'ın gerçek kimliği ortaya çıkmaması için karakola geldiğinde bulduğu defteri komutana göstermez.

Filminin Propp'un belirlediği 7 karakter ve eylem alanları bağlamında baktığımızda filmde 7 karakterin tamamının varlığı bulgulanmıştır. Bu da bize Western türüne ait ve gişede en başarılı filmde Propp'un film kişileri açısından filmin yüzde yüzlük bir uyum sağladığını göstermektedir.

3.2.1.4. Filmdeki Karakter İşlevleri

Vladimir Propp'un belirlediği 31 işlevi ve filmde bunların karşılıkları aşağıda tablo halinde verilmiştir. Karşılığı olmayan işlevlerin tabloda karşısı boş bırakılmıştır (Propp, 2011: 29-64).

Tablo 3.2: Kurtlarla Dans (Dances with Wolves) Filminde Propp'un İşlevlerinin Karşılığı

No	Vladimir Propp'un 31 İşlevi	Filmdeki Karşılıkları
1	"Aileden biri evden uzaklaşır."	Dumber' uzak karakola bırakıp geri giden Timmons Dumber'ın yeni evinden bir nevi uzaklaşmış olur.
2	"Kahraman bir yasakla karşılaşır."	Dumber'ın kızılderilele iletişim kurmaması gerekir.
3	"Yasak çiğnenir."	Dumber Kızılderili kabilesine giderek yasağı çiğner.
4	"Saldırgan bilgi edinmeğe çalışır."	Pawnee kabilesi Kızılderilileri Dumber ve Timmons'u takip ederler.
5	"Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar."	Pawnee kabilesi Kızılderilileri Timmons'un Dumber'dan ayrıldığını takipleri sonucu öğrenirler.
6	"Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener."	

7	“Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.”	
8	“Saldırgan aileden birine zarar verir/Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister.”	Pawnee kabilesi Timmons vahşice öldürür.
9	“Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.”	
10	“Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmemeye karar verir.”	Kahraman Kızılderililerin hedefi olmaktan sıkılır ve onlarla tanışmaya karar verir.
11	“Kahraman evinden ayrılır.”	Dumber kabileye gitmek için yola çıkar.
12	“Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, sorgulama, saldırı, vb. ile karşılaşır.”	Dumber kabile yolunda kendi bileklerini keserek intihar etmek isteyen bir kadın (Stands With A Fist) ile karşılaşır. Kahraman onu alır kabileye götürür.
13	“Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (Bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.”	
14	“Büyülü nesne kahramana verilir.”	Dumber karakola gönderilirken ona verile at ve silah Dumber’ın savaşta kazanmasına büyülü nesne gibi yardım eder.
15	“Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kalvuzluk edilir ya da yol gösterilir.”	
16	“Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.”	Pawnee kabilesi Sioks (Sioux) kabilesine saldırır. Bu saldırıda Dumber da kabilede olduğu için saldırganla karşı karşıya gelir.
17	“Kahraman özel bir işaret edinir.”	
18	“Saldırgan yenik düşer.”	Dumber ve Sioks (Sioux) kabilesi Pawnee kabilesini yener.
19	“Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.”	Bu şekilde en başta hayal olarak beyazlara saldırdığı gösterilen Pawnee kabilesi tehdidi ortadan kaldırılmış olur.
20	“Kahraman geri döner.”	
21	“Kahraman izlenir.”	
22	“Kahramanın yardımına koşulur.”	Dumber beyazlar tarafından yakalanıp idama gönderilirken

		Sioks (Sioux) kabilesi Dumber'ı beyaz askerlerin elinden kurtarır.
	8.İşlev yenilenir. Kahramanın elde ettiği şey, nesne bir daha kaçırılır.	
	10 ve 11 işlevleri yenilenir. Kahraman yeniden yola çıkar, yeni bir arayış başlar.	
	12.işlev yenilenir. Kahramanın büyülu nesneyi edinmesini sağlayan olaylar yeniden yaşanır.	
	13.işlev yenilenir. “Kahraman ileride kendisine bağısta bulunacak kişiye yeniden tepki gösterir.”	
	14.işlev yenilenir. “Yeni bir büyülu nesne kahramana verilir.”	
	15.işlev yenilenir. “Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır ya da götürülür.”	
23	“Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider.”	Dumber not defterini almak için karakola geri döner.
24	“Düzmece bir kahraman asılsız savları ileri sürer.”	Spivey Dumber'ın notlarını tuttuğu defteri bulmadığını söyler. Ve kahramanı hainlikle suçlar.
25	“Kahramana güç bir iş önerilir.”	Dumber bir tabur askerin elinden kurtulması gerekir. Yoksa idam edilecektir.
26	“Güç iş yerine getirilir.”	Dumber Sioux kabilesinin yardımı ile askerlerden kurtulmayı başarır.
27	“Kahraman tanınır.”	
28	“Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.”	
29	“Kahraman yeni bir görünüm kazanır.”	
30	“Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.”	Spivey ve Dumber'ı idama götüren askerler öldürülür.
31	“Kahraman evlenir ya da tahta çıkar.”	Dumber kabilenin onursal üyeliğini kabul edilir ve Stands With A Fist ile evlenir.

Yukarıdaki tablo incelendiğinde filmin Propun işlevler dizisinin sadece belli kısmını karşıladığı görülmektedir. Filmde Proppun belirlediği 31 işlevden 20 tanesinin karşılığının olduğu bulgulanmıştır.

3.2.1.5.Filmin İdeolojisi

Filmin çekim yılına baktığımızda artık Kızılderililerin tam kötü tasvir edilmediği bir döneme denk geldiğini görmekteyiz. Bundan dolayıdır ki film de hem beyazları hem kızıladerilileri kendi içinde iyiler ve kötüler olarak ikiye ayırmakta olduğunu Pavni (Pawnee) ve Siouks (Sioux) kabilelerinin farkında ve Dumber ve onu Kızılderili sanıp hiç sorgulamadan vahşice öldürmek isteyen beyaz Amerikan askerlerindeki ayırmadan anlaşılmaktadır. Bu şekilde artık Kızılderililerin de normal insanlar gibi içinde iyilerin ve kötülerin olabileceği görüşünü film bize aktarmıştır.

Bunun yanında Dumber'ın ilk karakola geldiğinde karakolda kimsenin olmamasına rağmen burası benim görev yerim deyip tek başına aylarca orada beklemesi Amerikan askerinin vatansever olduğunu ve yine filmin başında Dumber'ın iç savaş döneminde savaşıyan iki gurubun arasına atının üzerinde cesurca dalması da Amerikan askerinin sahip olduğu cesaretinin örneği olarak yansıtılmaktadır.

Filmin toplumsal cinsiyet bağlamında verdiği mesaja baktığımızda ilkel bir yaşam biçimi olan ve ataerkil yapıyı destekleyen erkeklerin avcılık yaptığı kadınlarında toplayıcılık yaptığı ve çadırda ekekeri için çalıştığı bir yapının yüceltildiği ve Dumber'ın da onların yaşam tarzını benimsediğini ve evlendiği eşinin de Dumber ayrılmak durumunda kaldığında, “eşin yeri kocasının yanındır” deyip onunla gelmesi görülmektedir.

Filmin beyazların ve kızıladerililerin uygarlık düzeyini bakışına baktığımızda beyazların daha uygar olduğu ve Kızılderililerin bunlardan öğrenecek çok şeyi olduğu yönündedir. Bunu Dumber'ın onlara fincanda kahve ve yanında şeker ikram ettiği sahnede görülmektedir. Filmdeki hetoreseksüel bir ilişki biçiminin varlığını görürüz. Bu bağlamda film geleneksel ilişki biçimini ve aile yapısını koruma taraftarı bir yaşam biçiminin temsili ile bunu desteklediğini aktarmış olur.

3.2.1.6. Filmde Çatışan Kavramlar

Filmde çatışan kavramlar iyi/kötü, Beyaz/Kızılderili, kadın/erkek, iletişim/iletişimsizlik, İngilizce/Kızılderili dili, modern silah/ilkel silah, bireysellik/toplumsallık ve vahşilik/uygarlık gibi ikilemleri görülür.

İyi ile kötünün ayrımı bir ırkın tamamen iyi olamayacağı gibi tamamen de kötü olmadığını, Beyazlar ve Kızılderililer arasındaki iyiler ve kötülerin varlığı ile vermiştir. Beyaz ile Kızılderili arasındaki ayrım da temel insani dürtülerde benzerlik olduğunu yaşam biçimi ve kültürden kaynaklı bazı farklılıkların varlığıyla bir birlerinde ayrıldığını görülür. Kadın ve erkek kavramlarının ayrımı kadınların genellikle geleneksel yapı içinde tasvir edildiğini ve iç alanda varlıklarını sürdürdüğünü ve korunmaya muhtaç oldukları görülür. Filmde erkekler daha çok dışarıya açık, koruyucu ve karar mercii olarak konumlandırılmıştır. Yine aslında toplumda en büyük problemin iletişimsizlikten kaynaklandığını hatta beyazlar ve Kızılderililer arasındaki en büyük sorunun da bir birlerini tanımamaktan kaynaklandığını Dumber'ın bu konuda ısrar ederek kıızılderililerle iletişim kurarak onlarla arkadaşlık ilişkisi kurmasındaki başarısıyla yansıtır. Filmde iletişimsizliğin en büyük kaynağı olan dil farklılıklarında karşılıklı çabayla birbirlerinin dillerini öğrenerek giderildiği görülür. İlkel bir ihtiyaç olan kendini korumak için üretilen silahlara baktığımızda modern silahın ilkel silahı geride bıraktığını, avlanma ve koruma amaçlı bu silahların kullanılmasının meşrulaştırdığını biz filmde Dumber'ın karakoldaki silahları Pavni (Pawnee) kabilesinin saldırısında Sioks (Sioux) kabilesine vermesinden anlamaktayız. Dumber karakolda uzun süre yalnız bekledikten sonra başlangıçta düşman bildiği Kızılderililere katılarak insanın bireyselden ziyade toplumsal bir varlık olduğuna ve diğer topluluklarla kaynayıp karışması gerektiğinin mesajını vermektedir. Hayvanların avlanmasında ve insanlarla savaşta vahşi öldürme biçimini, kötü olan Pavni (Pawnee) kabilesinin eylem alanı içerisinde sunarak bize film Dumber örneğinde uygarlığın sonda kazandığını göstererek vahşiliğin yok edilmesi gereken bir tavır olduğunun mesajını yenilemiş olmaktadır.

3.2.2. Müzikal Filmi Örneği Olan Beauty And The Beast (2017) Güzel Ve Çirkin Filminin Çözümlemesi

Güzel ve Çirkin Avrupa folklorunda sıkça rastlanan hayvan gelin/damat türü masallarından biridir. Disney stüdyoları geçmişteki başarılı animasyonlarını bu kez gerçek oyuncularla yeniden çekerek gösterime sunmaya devam ediyor. Cinderella ve Jungle Book'tan sonra, şimdi de belki de en başarılı animasyonları Beauty and the Beast'in canlı kanlı versiyonu olan bu film karşımıza çıkmaktadır. 1991 de yapılan 3d animasyon film versiyonundan senaryo olarak neredeyse birebir alınarak yapılmıştır. Her iki filmin senaryosu da 1740 yılında Fransız yazar Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve tarafından yazılan “La Belle et la Bete” adlı romanından ve 1956 yılında Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont tarafından bir çocuk dergisinde yayımlanan özetinden uyarlanarak hazırlanmıştır. Filmin yönetmen koltuğunun Chicago ve Dreamgirls gibi başarılı müzikallerin yönetmeni olan Bill Condon'a verildiğini görmekteyiz. Film 1991 versiyonundaki Alan Menken imzalı "Be Our Guest", "Belle", "Gaston" ve "Beauty and the Beast" şarkılara yer vermektedir. (<https://www.imdb.com/title/tt2771200/>)

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Tablo 3.3: Güzel ve Çirkin (Beauty and the Beast) Filminin Künyesi

Adı	Beauty and the Beast (Güzel ve Çirkin)
Süresi	129 dakika
Yapım Bütçesi	160 milyon dolar
Hasılatı	1.263 milyar dolar
Yapım yılı	2017
Yönetmeni	Bill Condon
Senaryo yazarı	Stephen Chbosky, Evan Spiliotopoulos
Görüntü yönetmeni	Tobias A. Schliessler
Oyuncular	“Emma Watson, Dan Stevens, Luke Evans, Josh Gad, Kevin Kline, Hattie Morahan, Haydn Gwynne, Gerard Horan, Ray Fearon” vd.

Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt2771200/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm Erişim

tarihi:01.06.2018.

3.2.2.2. Filmin Öyküsü

Filmde eski Fransa’da bir şatoda yaşayan bencil ve acımasız bir prens (Dan Stevens) bir gece eğlencesi düzenlediği sırada soğuktan şatoya sığınan bir yaşlı kadının sığınma talebini reddetmesi üzerine, prensi canavara dönüştüğü görülür. Yaptığı büyüün bozulması için birisinin canavar prensi sevmesini şart koşar ve bir gülün yaprakları dökülene kadar zaman verir. Eğer gülün son yaprağı dökülene kadar birisi canavar prensi sevmezse prens ebedi olarak canavar kalacağı gibi o gece orda olan kişilerde ebediyen süs eşyası olarak kalacaklardır.

Filmde ayrıca bir köy vardır. Köyde Belle (Emma Watson) adlı bir kızın yaşadığını ve onun köyün diğer insanlarından farklı olduğunu köylülerim ona garip kız demesinden anlaşıldığı görülür. Belle kitap okumayı seven bir kızdır köydeki tüm kitapları okumuştur. Biz filmde Belle ile evelenmek isteyen narsist eski avcı ve komutan Gaston (Luke Evans)’u görürüz. Gaston’un LeFou (Josh Gad) adında bir arkadaşı vardır ve hep beraber gezerler. Belle Gasto’nu kaba ve bilgisiz olduğu için istememektedir. Belle babası Maurice (Kevin Kline) ile yaşamaktadır. Babası müzik kutu modelleri yapan birisidir. Her zamanki gibi babası şehre müzik kutularını satmak için giderken kızına ne istediğini sorar. Belle’de babasına gül istediğini söyler. Babası köye geri dönerken yolu kaybeder ve kurtların olduğu bir alana girer. Burada arabası devrilir ve atının sayesinde ancak kendisini kurtarır. Ancak eve dönmeden kızına söz verdiği gülü getirmek için terk edilmiş şatonun bahçesinde bir gül koparınca canavar prens onu yakalar ve zindana atar. Belle at (Philippe) sayesinde bundan haber tutar ve babasını bulmak için şatoya gider. Şatoda canavardan babasını bırakıp kendini hapsetmesini ister ancak babası bunu kabul etmez. Babası kabul etmese de Belle babasını içerden hile ile çıkarır ve kendisini kapatır zindana. Sonrasında konuşan şamdan (Lumiere) ve saat (Cogsworth) onu zindandan çıkarır ve odasını gösterirler. Belle ayrıca Bayan Potts (Emma Thompson’ın sesi), Chip’in şimdi bir çaydanlık olan annesi, artı Chip’in kendisi ile tanışır. Bunların yanında Belle, hizmetçi ve Lumiere’nin kız arkadaşı bir tavus kuşu andıran bir tüy yumağına dönüşen Plumette (Gugu Mbatha-Ham’ın sesi), Madame de Garderobe (Audra McDonald’nın sesi), şu anda bir gardırop olan İtalyan opera sanatçısı; ve Maestro Cadenza (Stanley Tucci’nin sesi), Garderobe’un kocası ve şimdi piyano olan eski besteci ile de tanışır. Tüm bu saray

eşyalarına dönüşen eski saray çalışanları Belle'nin şatodan gitmemesi ve canavar prensi sevmesi için ellerinden geleni yaparlar. Belle bir gün kaçmak isterken kurtların olduğu yola girer tam kurtlar Belle'yi parçalayacakken canavar prens yetişir ve kendisi yaralanmasına rağmen Belle'yi kurtarır. Sonrasında Belle'de onun tedavisine yardımcı olur. Zaman böyle giderken Belle canavar prensin kütüphanesini görür ona olan ilgisi daha da artar. Artık şatoda beraber kitap olur yemek yerlerdi. Hatta en son birlikte dans bile ederler. Canavar prens Belle'ye bir ayna hediye verir. Belle'de aynadan babasını görmek ister ve babasının zor durumda olduğunu görür. Babasını zor durumda olmasının nedeni Gaston'la beraber Belle'yi aramak için çıktığı yolculukta Gaston'un onu öldürme isteğini köylülere anlatması üzerine Gaston'un köylüleri Belle'nin babasını aklını kaçırdığına inandırması ve onu tımarhaneye götürecek bir arabaya bindirmesi idi. Canavar prens Belle isterse babasının yanına gidebileceğini söyler. Belle atına biner ve babasını bulunduğu yere gelir. Ancak Gaston köylüleri canavarın Belle'yi büyülediğine inandırır ve canavarın köy için bir tehlike olduğunu söyleyerek Belle'yi de babasının yanına arabaya kapatarak köylülerle canavar prensi öldürmeye yolla koyulurlar. Belle'nin babası arabanın kilidini açarak Belle'nin şatoya canavar prensin yardımı koşmasını sağlar. Şatoda köylüler ve Gaston'nun şatodaki konuşan eşyalarla ve canavar prensle savaşın sonucu köylüler kaçmak mecburiyetinde kalır. Gaston da canavar prensi arkadan vurduğu gibi şatonun üzerinde durduğu bölümün çökmesiyle düşüp ölür. Belle canavar prensin öldüğünü sanıp ağlayarak onu öper. Bu öpüşle birlikte sihir bozulur ve canavar prens yakışıklı haline, şatodaki eşyaya dönüştürülen çalışanlarda eski hallerine dönerler. Belle hayallerindeki gibi farklı bir hayatta Prenses hayatına başlar. Prensle ve saraydakilerle birlikte mutlu mesut yaşarlar.

3.2.2.3. Filmin Karakterleri

Vladimir Propp'a göre olağan üstü masallarda belli işlevler belli kişileri eylem alanına girmektedir. (Propp, 2011: 80) Bu bölümde filmde var olan kişilere ve onların filmde gerçekleştirdiği işlevlere değinilmiştir.

1. Saldırgan (Kötü kişi): Kapsadığı eylem alanları genellikle şunlardır; kötülük, çatışma ve kahramana karşı yürütülen diğer çatışma biçimleri ve izleme. Filmde ilk olaylar dizisinde saldırgan olarak Canavar Prens görev yapmaktadır. İkinci olaylar dizisinde ise düzmece kahraman ve saldırgan Gaston karakteri olmaktadır. İlk olaylar dizisinde Canavar Prens Belle'nin babasını hapsederek kötülük yapmış olur. İkinci olaylar dizisinde ise Gaston Belle ve babasını hapsederek ve şatoya saldırarak saldırgan rolünü üstlenmiştir.

2. Bağışçı (Sağlayıcı): Bağışçı ve sağlayıcı olarak birinci olaylar dizisinde şatodaki konuşan eşyaları ikinci olaylar dizisinde ise Canavar Prensi görmekteyiz. İlk olaylar dizisinde Şatodaki konuşan eşyaların büyülu nesnenin aktarılmasına Belle'ye iyi muamele yaparak zemin hazırlamıştır. İkinci olaylar dizisinde de Canavar Prens Belle'ye sihirli ayna verdiği görülür.

3. Yardımcı: Filmin ilk olaylar dizisinde Belle'ye babasını bulması için yol gösteren atı yardımcı olarak değerlendirebiliriz. Bununla birlikte Belle'nin kurtlardan kurtarıldığı sahnede Canavar Prens'in yardımcı karakter rolüne büründüğünü görürüz. İkinci olaylar dizisinde Belle'nin babası Belle'nin tutuldukları arabadan kaçmasına yardım eden yardımcı karakter olduğu görülür.

4. Prenses (Aranan Kişi) ve Babası: Bu filmde yardıma ihtiyaç duyan bir Canavar Prens ve Belle'nin babasını görürüz. Canavar Prens Belle'nin öpücüğüne ihtiyaç duyarken Belle'nin babası da Belle'nin onu kurtarmasına ihtiyaç duyar. Canavar Prens Belle ile evlenmektedir.

5. Gönderen: Ne birinci ne de ikinci olaylar dizisinde bir gönderen olmaksızın Belle harekete geçer. Bu da bu filmde bir gönderenin olmadığını ortaya koyar.

6. Kahraman: Belle'nin eylem alanına baktığımızda en baştaki eksikliği Canavar Prens'in eski haline dönmesini, Babasını bulmak için iki kez yola çıktığını, ikinci olaylar dizisinde bağışçı Canavar Prens'in tavırlarına tepki göstermesini ve eski haline dönmüş prensle evlenmesini söyleyebiliriz.

7. Düzmece Kahraman: Filminde düzmece kahraman olarak Gaston görülür. Belle'nin babasına karşı asılsız savlar ileri sürdüğünü ve ilk olaylar dizisinde Belle'yi ikinci olaylar dizisinde de Canavar Prensi aramak için yola çıktığını görülür.

Filmde Propp'un belirlediği yedi karakterden altısı yer almaktadır. Filmin kahramanı Belle'nin eyleme geçmesi için hiçbir gönderen kişi yoktur.

3.2.2.4. Filmdeki Karakterlerin İşlevleri

Vladimir Propp'un belirlediği 31 işlevi ven filmde bunların karşılıkları aşağıda tablo halinde verilmiştir. Karşılığı olmayan işlevlerin tabloda karşısı boş bırakılmıştır (Propp, 2011: 29-64).

Tablo 3.4: Güzel ve Çirkin (Beauty and the Beast) Filminde Propp'un İşlevlerinin Karşılığı

No	Vladimir Propp'un 31 İşlevi	Filmdeki Karşılıkları
1	"Aileden biri evden uzaklaşır."	Belle'nin babası kasabaya yaptığı eşyaları satmaya gider.
2	"Kahraman bir yasakla karşılaşır."	
3	"Yasak çiğnenir."	
4	"Saldırgan bilgi edinmeğe çalışır."	
5	"Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar."	
6	"Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener."	
7	"Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur."	Belle'nin babası şatodaki çiçeklerden birisini koparır ve Canavar Prensini onu yakalamasına sebep olur.
8	"Saldırgan aileden birine zarar verir/Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister."	Canavar Prens Belle'nin babasını hapseder.
9	"Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir."	Belle'nin babasının atı Belle'ye babasının başına bir şey geldiğinden haberdar eder.
10	"Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmemeye karar verir."	Belle babasını aramaya yola çıkma kararı verir.
11	"Kahraman evinden ayrılır."	Belle evden ayrılır.
12	"Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı, vb. ile karşılaşır."	Belle babasını kurtarmak için kendisinin hapse girmesi gerektiğini öğrenir.

13	“Kahraman ileride kendisine bağıшта bulunacak kişinin (Bağışının) eylemlerine tepki gösterir.”	Belle Canavar Prensine acımasız ve kibirli tavırlarına tepki gösterir.
14	“Büyülü nesne kahramana verilir.”	
15	“Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kalvuzluk edilir ya da yol gösterilir.”	
16	“Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.”	
17	“Kahraman özel bir işaret edinir.”	
18	“Saldırgan yenik düşer.”	
19	“Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.”	Belle babasını hapisten kurtarır.
20	“Kahraman geri döner.”	Belle saraydan kaçıp köyüne dönmek için atıyla yola çıkar.
21	“Kahraman izlenir.”	Canavar Prens Belle’yi takip eder.
22	“Kahramanın yardımına koşulur.”	Canavar Prens artık yardımcı konumuna girer ve Belle’yi kurtlardan kurtarır.
	8.İşlev yenilenir. “Kahramanın elde ettiği şey, nesne bir daha kaçırılır.”	Belle’nin babası Gaston tarafından tımarhaneye gönderilmek için yakalanır.
	10 ve 11 işlevleri yenilenir. “Kahraman yeniden yola çıkar, yeni bir arayış başlar.”	
	12.İşlev yenilenir. “Kahramanın büyülü nesneyi edinmesini sağlayan olaylar yeniden yaşanır.”	Belle Canavar Prensle kütüphanesini görünce daha iyi anlamaya ve onu kurtlardan kurtardığı için de duygusal yakınlık duymaya başlar
	13.İşlev yenilenir. “Kahraman ileride kendisine bağıшта bulunacak kişiye yeniden tepki gösterir.”	Belle Canavar Prensine: “mutlunuzun ?” sorusuna , “özgürlüğü olmayan birisi nasıl mutlu olabilir” diyerek tepki gösterir.
	14.İşlev yenilenir. “Yeni bir büyülü nesne kahramana verilir.”	Canavar prens Büyülü aynayı Belle’ye verir.
	15.İşlev yenilenir. “Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır ya da götürülür.”	Belle babasının zor durumda olduğunu aynada görür. Belleye ayna ile birlikte babasının yanına tutuklandığı kasabasına gider.
23	“Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider.”	Belle köyüne döner.

24	Düzmece bir kahraman asılsız savları ileri sürer.”	Gatson Belle’nin canavar prensin büyüsüne kapılarak yalan söylediğini söyler.
25	“Kahramana güç bir iş önerilir.”	Belle ve babası kapatıldığı arabadan kaçmaları gerekir.
26	“Güç iş yerine getirilir.”	Belle başındaki toka ve babası sayesinde arabadan kurtulmayı başarır.
27	“Kahraman tanınır.”	
28	“Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.”	
29	“Kahraman yeni bir görünüm kazanır.”	Belle artık bir prensesdir.
30	“Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.”	Gatson sarayın üzerinde durduğu bölüm çökmesiyle yükseklikten düşerek ölür.
31	“Kahraman evlenir ya da tahta çıkar.”	Belle yakışıklı genç prensle evlenir. ve sarayda prenses olur.

Filmin içinde iki ayrı olaylar dizisi olmasına rağmen Propp’un belirlediği bazı işlevlerin filmde yer almadığı bulgulanmıştır. Propp’un belirlediği işlevlerden 12 tanesi filmde yer almaz.

3.2.2.5. Filmin İdeolojisi

Filmin klasik masallarda var olan söylemi bazı noktalarda tersyüz ettiği görülür. Genellikle masallarda uyuyan ya da yardıma muhtaç bir prenses varken burada bu bir prensdir. Prens eril alana daha yakın olan bencillik, gurur ve acımasızlık tutumlarından dolayı bir kadın tarafından cezalandırılır ve yine başka bir kadının yapacağı bir dokunuşa muhtaç bırakılır. Canavara dönüşen prens ne zaman bir kadına kadının istediği gibi kibar ve şefkatli davranırsa o zaman canavarlıktan çıkıp insan olacaktır. Yine diğer açıdan hem erkekler hem de kadınlar için film okumayı, kültürlü olmayı ve hayallere sahip olmayı önermektedir. Belle kendi kasabasında tek kitap okuyan kızdır. Onun için kasaba hayatı sıkıcı ve tatminsizdir. Onun için dışarda daha büyük maceraları ve hayatları arzu eder. Ve filmde Belle buna ulaşır. Bu şekilde film genç kızlara okumayı ve daha etkin rol aldıkları bir hayatı hayal etmelerini önermektedir. Filmin baş kahramanının bir kadın olması ataerkil yapını telkin ettiği erkek egemen bir yapının bir zorunluluk olmadığına bir yansımasıdır. Yine film klasik

erkek güç gösteri ve baskın yapının temsili olan Gaston'un cezalandırmasıyla atarerkil erkek anlayışının artık yaşam alanına sahip olmadığını vurgusunu yapar.

Tüm bunlarla birlikte erkek ve kadın için modern moda endüstrisinin belirlediği ve desteklediği güzellik tanımının içinde kalınarak prens ve prenses olmak tasvirinin verildiği görülür. Belle'nin yaşadığı sınıf atlamasını da tesadüfî olaylara ve Belle'nin hayal etmesine bağlaması günümüz insanının da yaşadığı sıkıntılı yaşam içinde sınıf atlama hayalleri kurmasını ve hayatında yaşanacak beklenmedik olayları beklemesi gerektiğini filmin yan anlamı olarak okuna bilir. Bu şekilde filmi izlemeye gelen 8 belki 12 saat çalışmış insanlar, yaşadığı sıkıntılardan geçici olarak arındırılarak Belle'nin temsilinde bir sınıf atlama hayali kurdurarak var olan adaletsiz yapıda biraz daha çalışma enerjisi pompalanmış olarak sinema salonundan ayrılmaktadırlar. Buda kapitalist yapının devamını sağlamakta insanları bu yapıyı sorgulamadan biraz daha uzaklaştırmaktadır.

Bellenin babasının, yaptığı eşyalarda ihtiyaç duyduğu malzemeyi söylemeden Belle'nin anlayarak onu hazır etmesi de kadınların genellikle dışlandığı zeka alanında erkeklerden geri kalmadığı bir ifadesi olarak okunabilir.

3.2.2.6. Filmde Çatışan Kavramlar

Filmdeki ikili kavramlar baktığımızda sırdan insan/hayalperest insan, acımasız/şefkatli, dürüst/sahtekar, güzel/çirkin, okuyan/okumayan, kaba/kibar, karar alan/kararlara uyan ve sıradan hayat/saray hayatı olarak işlenmiştir.

Belle bulunduğu köydeki insanlardan farklıdır onun hayalleri vardır. Diğer insanlar sıradan ve dar düşünceli olduğu için ona tuhaf kız demekteler. Eski Fransa'da bir şatoda yaşayan prens acımasızdır. Bu yüzden bir akşam bir sihirbaz onu bir canavara dönüştürür. Ve yeniden insan olabilmesi için kalbinde sevgi olması gerekir. Film sonunda bu prens Belle'ye karşı böyle bir sevgiye ve şefkate sahip olur. Gaston adında eki bir avcı ve asker sahtekarlığın timsalidir filmde. Ve bunu cezası olarak da filin sonunda ölür. Canavar prens ise dürüsttür. Bu dürüstlük sonunda onun eski haline dönmesini sağlar. Belle filmde güzelliğin timsalidir. Canavar Prens ise

çirkinliğin temsil etmektedir. Belle ve canavar prens kitap okuyanlardır. Gaston ise kitabı hiç okumaz. Yine filmde Belle ve Prens'in en son hali kibarlığı temsil ederken Gaston ve Prens'in ilk ve canavar hali kabalığı temsil etmektedir. Biz saraydaki konuşan eşyalarda aslında karar alan ve kararlara uyan iki karakterin temsilini şamdan ve saatte görürüz. Şamdan inisiyatif alıp karar alırken saat ancak şamdanın kararlarını uygulamaktadır. Ve karar almaya cesaret yoktur. Ve biz filmde Belle'nin canavar prensi sevmesinin de en büyük rolü şamdanın aldığı kararlarda görürüz. Bir başka ikilikte sıradan hayat ve saray hayatının temsilinde görürüz. Belle'nin filmin başındaki hayatı sıradan bir hayatken filmin sonunda sarayda dans ederken saray hayatına geçmiş bir durumda görürüz. Film bize kahramanın en son ulaştığı nokta olarak saray hayatını göstererek saray hayatının köy hayatından daha üstün olduğunun da vurgusunu yapmış olmaktadır.

3.2.3. Korku Tür Filmi Örneği Olan It(2017) (O) Filminin Çözümlemesi

Stephen King'in romanından uyarlanan film aynı zamanda 1990'lar da tv serisi olarak televizyona uyarlanmıştı. "Arjantinli yönetmen Andy Muschietti, bu korku klasiğini romandan beyazperdeye uyarlarken, Stephen King hayranlarını tatmin edecek bir sonuç almayı başarmıştır (https://www.imdb.com/title/tt1396484/?ref_=fnalt1). Film Hollywood'un çocukların rol aldığı diğer filmlerinden daha fazla şiddet sahnelerine başvurusu belirtilmesi gereken başka bir husustur.

3.2.3.1.Filmin Künyesi

Tablo 3.5: O (It) Filminin Künyesi

Adı	It (O)
Süresi	135 dakika
Yapım Bütçesi	35 milyon dolar
Film Hasılatı	700 milyon dolar
Yapım yılı	2017
Yönetmeni	Andy Muschietti
Senaryo yazarı	Chase Palmer, Cary Joji Fukunaga ve Gary Dauberman
Görüntü yönetmeni	Chung-hoon Chung

Oyuncular	“Jaeden Lieberher, Jeremy Ray Taylor, Sophia Lillis, Finn Wolfhard, Chosen Jacobs, Jack Dylan Grazer, Wyatt Oleff Bill Skarsgård, Nicholas Hamilton, Jackson Robert Scott” vd.
------------------	--

Kaynak:https://www.imdb.com/title/tt1396484/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm Erişim tarihi:01.06.2018.

3.2.3.2.Filmin Öyküsü

Derry kasabasında 1988 yılı ekim ayıdır. Georgie (Jackson Robert Scott) abisi Bill Denbrough (Jaeden Lieberher)’ın yaptığı kağıt gemiyi dışarda yağmurdan oluşan su akıntısında yüzdürmek için dışarı çıkar. Bill hasta olduğu için kardeşiyle çıkamaz. Cadde de kağıt gemiyi takip ederek koşan Bill geminin bir kanalizasyon deliğine düşmesiyle ağlamaya başlar. Gemiye kaybettiği için abisinden korkmaktadır. Kanalizasyon deliğine eğilip baktığında kendisini Pennywise’in palyaçosu adlandıran (Bill Skarsgard) bir yaratığa denk gelir. Palyaço giyimli yaratık Georgie’i kağıt gemiyi geri vereceğim diye kandırarak elini uzatmasını ister. Georgie elini uzattığında bu yaratık keskin ve uzun dişleriyle Georgie’nin kolunu kopartır ve hemen arkasında Georgie’yi tamamen kanalizasyon deliğine çeker.

Aradan 8 ay geçtikten sonra biz filmde Mike Hanlon (Chosen Jacobs) ve onun dedesi olan Leroy (Steven Williams) ile tanışırız. Bu sahnede dedesi Mike Hanlon’a koyunları öldürmekten korkmaması gerektiğini söyler. Çünkü işleri artık onun öğrenmesini ve devralmasını ister. Bill’in gittiği okulun son günü arkadaşları Richie Tozier (Finn Wolfhard), Eddie Kaspbrak (Jack Dylan Grazer) ve Stanley Uris (Wyatt Oleff) ile ne yapacaklarını planlarlar. Yaptıkları plan lahım akan dereye gitmek olur. Bill’in babası olan Zach (Geoffrey Pounsett)’ın tersine Georgie’in öldüğüne inanmaz ve onun sadece kayıp olduğunu düşünür. Lahım deresine gitme planının sebebi de Georgie’nin oralarda olabileceğine inanmasıdır. Bu dört arkadaş lahım deresinde oynarken Henry Bowers (Nicholas Hamilton)’dan yaralı bir şekilde kurtulan Ben Hascom (Jeremy Ray Taylor) ile karşılaşır. Sonra arkadaşlarıyla birlikte onu ordan kasaba merkezine götürürler. Sonra Bil ve arkadaşları ilaç almak için girdikleri eczanede ilaçları almaya paralarının yetmediğini fark ettiği sırada Beverly Marsh (Sophia Lillis) ile karşılaşır. Beverly Marsh kasiyeri oyalayarak diğer arkadaşların ilacın parsını ödemedi eczaneden çıkmasını sağlarlar. Daha sonra Bill ve diğer 5

arkadaş beraber takılmaya başlarlar. Ancak her bir arkadaş yalnızken Palyaço giyimindeki adamı ya da zombi kadını görürler. Ben, Derry kasabesindeki kayıp oranlarının normalinden çok daha fazla olduğunu görünce kütüphanede araştırma yapar. Ben ve Bill her yirmi yedi yılda bir bir mahlukun kanalizasyondan çıkıp çocukları kaçırdığının kanaatine varırlar ve tüm arkadaşlar birlikte bu Palyaço yaratığın peşine düşerler. Palyaçoyla karşılaşmaları sonucu palyaçonun kendilerine birlikte olduğunda bir şey yapamadığını anlarlar. Birde palyaçonun insanların özellikle çocukların korkusunda güç aldığı çözülür. Bunun üzerine bazı arkadaşlar korkudan Bill'i palyaço bulma mücadelesinde Beverly ile yalnız bırakırlar. Bill, Beverly buluşma yerine gelmeyince Beverly'nin evine gider ve Beverly'nin palyaço tarafından kaçırıldığını fark eder ve bir daha arkadaşlarını yardıma çağırır. Arkadaşları bu sefer yardıma gelirler ve hep beraber Palyaçonun bulunduğu ev olan eski eve oradan da lahim çukuruna inerek palyaçonun peşine düşerler. Uzun çarpışma ve mücadeleden sonra Beverly'yi bulup kurtardıkları gibi Palyaço da beyni patlayarak karanlık çukura düşmesini sağlarlar. Son olarak arkadaşlar buluşup eğer o Palyaço bir daha geri dönerse nerede olursa olsunlar geri dönüp onunla mücadele edeceğine yemin ederler.

3.2.3.3. Filmin Karakterleri

Vladimir Propp'a göre olağan üstü masallarda belli işlevler belli kişileri eylem alanına girmektedir. (Propp, 2011: 80) Bu bölümde filmde var olan kişilere ve onların filmde gerçekleştirdiği işlevlere değinilmiştir.

1. Saldırgan (Kötü kişi): Kapsadığı eylem alanları genellikle şunlardır; kötülük, çatışma ve kahramana karşı yürütülen diğer çatışma biçimleri ve izleme. Palyaço giyimli Pennywise filmin kötü kişisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin başında Georgy'nin kolun koparması ve onu öldürmesi ilk kötülüğü ortaya çıkarmaktadır. Daha sonra Bill ve arkadaşlarının karşılaştığı korku dolu sahneleri de Pennywise'nin eylem alanına girdiğini görmekteyiz.

2. Bağışçı (Sağlayıcı): Filmde bağışçı görevini dedesinin koyunları öldürme silahını Bill'e veren Mike üstlenmektedir.

3. Yardımcı: Bill'in tüm arkadaşları filmde yardımcı görevini üstlenmişlerdir. Bill'le birlikte eski eve giden arkadaşları ve Derry kasabasında

yaşanan olaylarla ilgili veri toplayan Ben bile düşmanın izini takip etmede ve düşmanı yenmedeki çatışmalarda yardım etmişlerdir.

4. Prens (Aranan Kişi) ve Babası: Aranan kişi filmin genelinde Georgi olurken filmin ikinci olaylar dizisinde Pennywise’in Bewerly’yi kaırması sonucu Bewerly yardımcı karakterinden Prens (aranan kişi) karakterine dönüşmektedir.

5. Gönderen: Filmde gönderen karakterine yer verilmemiştir.

6. Kahraman: Filmin kahramanı Bill olarak karşımıza çıkmaktadır. Bill kardeşi Georgy’nin öldüğüne inanmaz ve onu aramaya başlar. Bu yolculukta ona okuldan 6 arkadaş yardım eder. Ve filmin sonunda Georgy’nin öldüğünü anlar ve onu öldüren Pallyaço Penniwise’ı kasabadan kovmayı başarır.

7. Düzmece Kahraman’ın eylem alanı: arayış amacıyla gidişi, bağışçının iseklerine karşı gösterilen her zaman olumsuz tepkiyi, özgül bir davranış olarak da asılsız savları kapsar. Filmde düzmece kahraman olarak Henry Bowers’ı görürüz. Henry’i kendi fiziksel gücüne güvenerek kendinden küçük olan Bill ve arkadaşlarına eziyet etmektedir. Ve kendini yenilmez sanmaktadır. Filmin sonuna doğru Mike’la olan bir kavgada Mike Henry’yi derin bir çukura iterek ondan kurtulmaktadır. Bu şekilde film bu düzmece kahramanın başka bir ifadeyle saldırganın da cezasını vermiş olur. Filmde, Proppun masallarda saptadığı 7 kişiden birisi yer almamaktadır. Bu kişi Bağışçıdır.

3.2.3.4. Filmdeki Karakterlerin İşlevleri

Vladimir Propp’un belirlediği 31 işlevi ven filmde bunların karşılıkları aşağıda taplo halinde verilmiştir. Karşılığı olmayan işlevlerin tabloda karşısı boş bırakılmıştır. (Propp, 2011: 29-64)

Tablo 3.6: O (It) Filminde Propp’un İşlevlerinin Karşılığı

No	Vladimir Propp’un 31 İşlevi	Filmdeki Karşılıkları
1	“Aileden biri evden uzaklaşır.”	Georgy kağıttan kayıkla yağmurda oynayarak cadde boyu evden uzaklaşır.
2	“Kahraman bir yasakla karşılaşır.”	
3	“Yasak çiğnenir.”	

4	“Saldırgan bilgi edinmeğe çalışır.”	
5	“Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar.”	
6	“Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.”	Pennywise palyaçosu Georgy’yi kağıt gemiyi alması için kanalizasyon çukuruna elini uzatmasını ister.
7	“Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.”	Georgy aldanır ve elini uzatır.
8	“Saldırgan aileden birine zarar verir/Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister.”	Pennywise palyaçosu Georgy’yi öldürür.
9	“Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.”	Georgy’nin kayıp ya da öldüğü haberi kasabaya yayılır.
10	“Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmemeye karar verir.”	Bill Georgy’nin ölümünü kabul etmez ve onu aramaya karar verir.
11	“Kahraman evinden ayrılır.”	Bill Georgy’yi aramak için arkadaşlarını kanalizasyon çıkışında oynamaya ikna eder.
12	“Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, sorgulama, saldırı, vb. ile karşılaşır.”	Bill ve arkadaşları tek başına Palyaço ya da Zombi tarzı yaratıkları görürler. Ve hepsi bu saldırılardan kurtulur.
13	“Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (Bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.”	
14	“Büyülü nesne kahramana verilir.”	Bill yarattığı insanların ve özellikle çocukların ondan olan korkusundan beslendiğini çözer.
15	“Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kalvuzluk edilir ya da yol gösterilir.”	Bill ve arkadaşları kasabanın haritasını incelediğinde Pennywise palyaçosunun Neibolt evinde olduğunu anlarlar.
16	“Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.”	Bill tek başına Neibolt evine gider. Başta Bill ile gelmek istemeyen arkadaşları da ona eşlik ederler. Neibolt evinde Pennywise ile Bill ve arkadaşları karşı karşıya gelir.
17	“Kahraman özel bir işaret edinir.”	Bill Pennywise’ın onlar bir aradayken bir şey yapamadığını anlar ve arkadaşları bir arada durmaya çağırır.

18	“Saldırgan yenik düşer.”	Bill ve arkadaşları birlikte Pennywise kanalizasyona inen kuyuya kaçamaya mecbur ederler.
19	“Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.”	
20	“Kahraman geri döner.”	
21	“Kahraman izlenir.”	
22	“Kahramanın yardımına koşulur.”	
	8.İşlev yenilenir. “Kahramanın elde ettiği şey, nesne bir daha kaçırılır.”	Burada Bill’İN arkadaşlarından Bewerly’yi Pennywise kaçıtır.
	10 ve 11 işlevleri yenilenir. “Kahraman yeniden yola çıkar, yeni bir arayış başlar.”	Bill ve arkadaşları Bewerly’yi aramaya Neilbolt evine giderler.
	12.işlev yenilenir. “Kahramanın büyülü nesneyi edinmesini sağlayan olaylar yeniden yaşanır.”	
	13.işlev yenilenir. “Kahraman ileride kendisine başta bulunacak kişiye yeniden tepki gösterir.”	
	14.işlev yenilenir. “Yeni bir büyülü nesne kahramana verilir.”	
	15.işlev yenilenir. “Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır ya da götürülür.”	Bill arkadaşlarının yardımıyla ve onlarla birlikte Pennywise’ın kaçtığı kuyuya iner.
23	“Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider.”	
24	“Düzmece bir kahraman asılsız savları ileri sürer.”	
25	“Kahramana güç bir iş önerilir.”	Pennywise Bill’i Georgy kılığına girerek aldatmaya çalışır.
26	“Güç iş yerine getirilir.”	Bill aldanmaz ve Pennywise Mike’dan aldığı silahla ateş eder.
27	“Kahraman tanınır.”	
28	“Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.”	Burada ana olay akışının kötü kişisi Pannywise.
29	“Kahraman yeni bir görünüm kazanır.”	
30	“Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.”	Henry Mike tarafından kuyuya atılarak cezalandırılır. Pennywise’da Bill ve arkadaşlarına yenilerek yere giden kuyuya kaçmaya mecbur olur.
31	“Kahraman evlenir ya da tahta çıkar.”	Bill Bewerly’yi öper ve huzurlu yaşama geri döner.

Tablo incelendiğinde Propp'un belirlediği işlevlerin 14 tanesinin bu filmde yer almadığı görülmüştür.

3.2.3.5. Filmin İdeolojisi

Filmde istenilen ideolojiyi aktarmak için korku kavramı üzerinden gidildiğini görmekteyiz. İlk sahnede bodrum kata inmekten korkan Georgie'nin daha sonra bir palyaço giyimli zombi tarafından öldürüldüğünü görürüz. Burada aslında korkanların sonu ölüm olduğunu söyler bize film. Bunu filmin devamından anlarız. İkinci sahne olarak dedesi tarafından koyunları öldürmeye zorlanan Mike Hanlon (Chosen Jacobs) babası gibi olması gerektiğini ve koyunları öldürmekten çekinmemesi gerektiğini söyler. Aynı zamanda eğer öldüren olmazsan koyun gibi öldürülen olursun söyleyerek bir hayat dersi verdiğini görürüz. Biz bu sahneyi Amerikan dış politikası bağlamında düşünecek olursak Amerikan'ın dünden bugüne, dışarda düşman diye tanımlayıp çıkarlarına ters düşen devlet ve milletlere müdahalesini gerçekleştirenleri, Mike'ın babası gibi doğru iş yapanlar olarak resmederken günümüz topluma ve gençlere de babaları gibi bu ideolojiye destek çıkmaları gerektiğin ve bunun kendileri için en iyisi olduğunun söylemi olarak yorumlanabilir. Nitekim filmin ilerleyen sahnelerinde Mike kafasına silahı dayayan Henry Bowers (Nicholas Hamilton)'ı kuyuya atıp öldürerek hem kendisini hem de arkadaşların kurtulmasına yardımcı olması filmin Amerikan dış politikasını destekleyen söylemin yansıması olarak görülebilir.

Diğer taraftan öfkenin kontrol edilmesi gerektiğinin mesajını Henry Bowers'ın polis babasını öldürmesi ardından kendisinin de ceza olarak Mike tarafından kuyuya itilerek öldürülmesinde anlarız. Bununla birlikte Amerikan polisini öldüren birsinin cezasının ölüm olacağı yorumuna da ulaşılabilir.

Bir başka karakterin yani, Beverly Marsh (Sophia Lillis)'ın filmdeki eylem ve tavırlarına baktığımızda erkeklerden farksız bir tarzda erkek arkadaşlarla gezdiğini ve onu daha çocuk olmasına rağmen babasının cinsel isteklerini defetmek için saçlarını kestirerek kendini erkelere benzetmesini, toplumda kadına biçilen sadece cinsel nesne olma tutumundan, kadınların kendi kendini kurtarması gerektiğini ve erkeklerin bulunduğu her alanda var olabileceğini ve bunları engelleyecek olan erkek, babası dahi olsa yok edilmesi gerektiğin mesajını verdiğini görürüz. Bu şekilde de toplumsal

cinsiyet meselesinde kadınların erkek gibi cesur ve sosyal hayatta rol üstlenebileceği mesajını verir. Ancak ne var ki tüm bunların yanında yine Bewerly'nin son aşamada erkekler tarafından kurtarıldığını görürüz. Bu kurtarıшта tamda peri masallarındaki gibi bi öpücüğün varlığı bize tamda ataerkil toplumun erkek egemen kültüründe kurtarıcı erkek figürünü hatırlatmış olur. Bu da bize kadın toplumda günümüzde bulunduğu konumdan daha etkin olması gerektiğini ancak hiçbir zaman bir erkek seviyesine ulaşamayacağın ve onun kendi tercihi dahi olsa onu koruyacak, kurtaracak bir erkeğe muhtaç olduğu mesajı verildiğini göstermektedir.

Film Bill karakteri örneğinde bizlere düşmanın peşini asla bırakılmaması gerektiğini bunu, gerekirse ailesini karşısına alarak yapması gerektiğini savunur. Derry kasabası Amerika'yı temsil ederken Palyaço da amerikan düşmanlarını temsili şeklinde okunabilir. Derry kasabasının halkının Palyaçonun dönem dönem kasabanın çocuklarına verdiği zararı görmezden gelinmesi kötülenirken bu durumun peşine düşüp palyaçoğu kaçırmaya mecbur edene kadar korkmadan mücadele eden çocukların durumu yüceltilir. Sanki film bize geçek amerikan yurttaşı böyle olunur düşmanlarını iyi tanıyarak onların bertaraf edilmesi için korkusuzca mücadele edilmesi gerekir tazında mesaj verir. Burada Palyaçonun en büyük güç aldığı noktanın da çocukların ondan korkuyor olması gösterilir. Ne zaman ki çocuklar bunu anlar ve artık korkmazlar o zaman palyaçoğu yenmişlerdir. Bu da yine Amerika düşmanlarının en büyük dayanak noktasının amerikalıların onlardan korkması olduğunu ne zaman ki amerikalılar korkmadan düşmanın üzerine yürüler o zaman zafer Amerika'nındır mesajını aşılamaaktadır. Yine filmin başka değindiği nokta çocukların birlik olduklarında düşmanın onlara birşey yapamaması söylemidir. Buda yine filmi izleyen amerikalıları düşmana karşı tek yumruk olmaya çağıran patreotik söylemin bir parçası olarak yorumlanabilir.

Başka bir açıdan baktığımızda tüm bu zafer bir beyaz çocuğun yani Bill'in önderliğinde gerçekleşmesi siyah olan Mike'in ise ancak ona arkadaşlık ettiğinde hem kendini hemde arkadaşlarının savunmasına bir katkısının olacağının mesajı verildiğini görmekteyiz. Bu da zaten Hollywood'un yıllarca uyguladığı beyazın siyaha üstünlüğünü savunan söylemin devamı olarak görülebilir.

3.2.3.6. Filmde Çatışan Kavramlar

Filmin geneline baktığımızda siyah/beyaz, cesur/korkak, temiz/kirli, kadın/erkek, dost/düşman, ahlaklı/ahlaksız, güçlü/zayıf, itaatkarlık/özgürlük, ve dengeli/dengesiz çatışan kavramları, ikilemleri görülür.

Siyah/beyaz ayrımını guruba liderlik edenin bir beyaz olmasına karşın siyahın ancak gruptan biri olabileceğini söylemesini filmde Bill ve Mike'ın durumunda gözlemlenebilir. Cesur/korkak çatışmasına baktığımızda Bill'in cesareti ve kardeşi Gerogie dahil diğer arkadaşlarının başlangıçtaki korkaklıkları filmde bize bu ikilemi göstermektedir. Temiz/kirli ayrımı ise bize düşmanın kirli olan alanda, kanalizasyonda tasviri ve kasaba halkının çocukların ise temiz alanda konumlandırılması olarak görülür. Kadın/erkek, Beverly'nin kadın çekiciliğini kullanarak eczaneden arkadaşlarının parayı ödemediği kaçmasına yardımcı olmasında görülür. Karşısındaki erkekde bunu karşısında aciz kalması bu ayrımı destekler niteliktedir. Filmde Bill'in 7 arkadaşı dostu iken Henry Bowers ve arkadaşlarının düşman olarak tasvir edildiğini görülür. Beverly babası tarafından ahlaksızlıkla suçlanırken asıl ahlaksız olanın kendisi olduğunu kızına karşı duyduğu cinsel istekten anlaşılabilir. Fiziksel olarak Henry Bowers'ın güçlü ve Bill'in zayıf olduğunu görülür. Ancak filmin ilerleyen kısmında Bowers babasını öldürürken kendi korkularını yenerek palyaçoğu mağlup eden Bill'in psikolojik olarak Bowers'tan çok daha güçlü olduğunu anlaşılır. Bill Georgi konusunda babasına itaat etmeyerek ve Beverly'nin de babasının cinsel istismarına karşı itiaatsizlik ederek özgürlüklerine kavuştuklarını görülür. Bill film boyunca dengeli tavır ve tutum içinde olurken Bowers'ın dengesiz tutumları filmde dengeli/dengesiz ikileminin yansımasıdır.

3.3. İncelenen Filmlerdeki Bulguların Karşılaştırılması

Hollywood'un en çok bilinen Western, Müzikal ve Korku türlerinin gişe hasılatı açısından en başarılı üç örneğini Proppun karakter ve işlevleri, ideolojik ve çatışan kavramlar açısından ele aldık. Bu filmler Western türünden 1990 yapımı Kurtlarla Dans (Dances With Wolves), Müzikal türünden 2017 yapımı Güzel Ve Çirkin (Beauty And The Beast) ve Korku türünden 2017 yapımı O (It) olmuştur.

Bu filmlerden edinilen bulguları Propp'un kişi ve karakterleri açısından karşılaştırıldığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3.7: İncele Üç Tür Filminde Bulunan Propp'un Kişiler Ve İşlev Sayısının Karşılaştırması

Filmin türü	Fimin adı	Propp'un karakter şemasındaki kişi sayısı (7)	Propp'un şemasındaki işlev sayısı (31)
Western	Kurtlarla Dans (Dances With Wolves)	7	20
Müzikal	Güzel Ve Çirkin (Beauty And The Beast)	6	19
Korku	O (It)	6	18

Tablo inceleniğinde başta sorulan film türü değiştikçe filmlerin Propp'un şemasına uygunluk derecesi değişir mi? sorusuna cevabımız yüksek oranda hayır olacaktır. Çünkü üç filmde de Propp'un belirlediği kişilerin neredeyse tamamının karşılığını olduğunu saptamaktayız. İşlevlere uyumluluk düzeyine baktığımızda yine sayıların bir birine yakın olduğunu görüyoruz. Filmlerde buluna işlev sayısı 18 ila 20 arasında değişmektedir. Bu bize en azından ele aldığımız örneklerde türlerin anlatı yapısı açısından çok fazla değişkenlik göstermediğini saptamaya imkan vermektedir.

Filmlerin ideolojik söylemlerine bakıldığında Amerikan çıkarlarına ters düşecek bir söylemi içinde barındırmadığı söylenebilir. Bununla beraber her türün özdeşleştiği konular ve ele alma biçiminden kaynaklı belli alanlarda ideolojik mesajların inşa edildiği görülmektedir. Western filmlerinin genellikle ele aldığı kızılderililere yaklaşımı Hollywood'un ilk yıllarından farklılaşmaktadır. Eskiden kızılderililer hırsız ve insani duygulardan yoksun bir vahşi yaratıklar olarak tasvir edilirken Kurtlarla Dans'da daha insani ve barışçıl bir topluluk olarak resmedilmiştir.

Müzikaller'in temelinde, rüyaların gerçeye dönüşmesi, sevgililerin muradına ermesi, ortak başarının kazanılması ve doğa, sanat, eğlence bütünlüğü içinde yaşanacak mutlu günlere ulaşılması olduğundan, buradaki ideolojide insanları

yaşadıkları adaletsiz dünyanın egemen sınıfına karşı isyan duygularını yatıştırmak için izleyicilerine sınıf atlayan öyküleri göstermektedir. Bu şekilde film gün boyu ağır şartlarda çalışan insanlara yeni hayaller yeni umutlar verilerek bulundukları hayatı sorgulamadan yaşamaya devam etmeleri sağlanmaktadır. Korku türünden incelediğimiz örneğe gelecek olursak insanların korku duygusunu kullanarak Hollywood Amerikan çıkarlarına uygun bir şekilde izleyenlerin nelerden korkması nelerden korkulmaması gerektiğini belirlemektedir.

O (It) fiminde Derry kasabası küçük bir amerika iken Pennywise palyaçosu da amerikan düşmanların canlandırmaktadır. Derry'nin halkına dönem dönem zarar veren ve çocukları öldüren Pennywise'in karşısına amerikan cesur askerlerini temsil eden bir gurup çocuğun kahramanlık ve cesaret öyküsü anlatılmaktadır. Ve film Pennywise'in kasabadakilerin ondan korkusundan güç alarak kasabadaki çocukları zarar verdiğini ve ne zaman ki bir gurup çocuk bu korkuyu yenerek Pennywisen üzerine gittiler o zaman düşmanın yenildiğini göstermektedir. Bu şekilde filmi izleyen amerikalılara düşmandan korkmaması gerektiğini ve onlarla sürekli mücadele edilmesi gerektiği düşüncesini aşılamış olmaktadır.

İncelenen filmlerdeki çatışan kavramlar tablolştırıldığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3.8: İncelenen Üç Filmdeki Çatışan Kavramların Karşılaştırması

	Kurtlarla Dans (Dances With Wolves)	Güzel ve Çirkin (Beauty And The Beast)	O (It)
Filmlerde bulunan çatışan kavramlar	iyi/kötü, Amerikalı/kızılderili, kadın/erkek, iletişim/iletişimsizlik, İngilizce/Kızılderili dili, modern silah/ilkel silah, bireysellik/toplumsallık, vahşilik/uygarlık	sıradan insan/hayalperest insan, acımasız/şefkatli, dürüst/sahtekar, güzel/çirkin, okuyan/okumayan, kaba/kibar, karar alan/kararlara uyan sıradan hayat/saray hayatı	siyah/beyaz, cesur/korkak, temiz/kirli, kadın/erkek, dost/düşman, ahlaklı/ahlaksız, güçlü/zayıf, itaatkarlık/özgürlük, dengeli/dengesiz

Tabloya bakıldığında bazı türlerin kadın/erkek ve siyah/beyaz gibi ortak ikilemleri olduğunu görülmektedir. Bunun dışında her filmin ve her türün de kendine has bazı çatışan kavramlar ortaya attığını ve onlar üzerine kendi yorumunu yaptığı sonucuna ulaşılmıştır. Mesela vahşilik/uygarlık Western türünün ikilemi olmakta iken güzel/çirkin sıradan insan/hayalperest insan da müzikal türündeki bir filmin ikilemi olmaktadır. Korku türünde de cesur/korkak gibi ikilemler vardır.

SONUÇ

Edinson'un kineteskopu seri üretime geçmesi ile yaygınlaşan ve daha geniş halk kitlelerine ulaşmaya başlayan sinema zamanla kendisi de seri halde üretilen bir metaya dönüşmüştür. Bu dönüşümde en büyük payı Hollywood sineması üstlenmektedir. Hollywood'dun kuruluşundan bu yana MGM, Paramount Pictures, RKO, Warner Bros ve 20th Century Fox gibi büyük şirketlerin tekelinde bulunan sinema, kar marjı arttırmak için farklı tekniklerin ve tarzların uygulandığı bir alan olmuştur. Bu bağlamda sinema, stüdyolar vasıtasıyla seri üretilirken aynı zamanda yukarıda bahsedilen şirketlerin sahip olduğu geniş dağıtım ağıyla hızlı bir şekilde dağıtılıp seyircisine ulaştırılmıştır. Tüm bunlar sinema endüstrisinin gelişmesine katkıda bulunurken geniş çaplı ekiplerle üretilen büyük bütçeli yapımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu da beraberinde harcanan paranın geri dönüşünü garanti etmenin yollarını aramaya götürmüştür. Bu açıdan seyirciden alınan geri dönüşler değerlendirilerek daha önce beyenilmiş bir filmin benzerini üretme yoluna gidilmiştir. Bu durum aynı zamanda üretim açısından da kolaylık sağlamıştır. Çünkü daha önce hazırlanan kostümler ve mekanlar tekrar kullanılma şansı bulmuş ve üretim ekibi de bu tarz işi daha önce yaptığı için daha hatasız ve başarılı işler ortaya koymaya başlamıştır. Tüm bunlar Tür sineması dediğimiz belli filmlerin işlediği konular ve biçim açısından benzerlikleri ifade eden bir kavram ortaya çıkarmıştır. Tür kavramının sinemanın üç farklı ayağı olan üretim, dağıtım ve gösterim (tüketim) de bulunn kişiler için farklı anlamlar içerdiğini Altman (1996: 276) ifade etmektedir. Üretim alanında bir kosept şablonu sağladığını ve ekip arasında iletişimi kolaylaştırdığını, dağıtım da ise dağıtımıcılar arasında iletişimi kısa yoldan kurmalarını sağlaması ve ürün farklılaştırması, gösterim ve tüketim de ise seyirci katılımlarının standart örneklerini sağladığını ve salon sahipleri ile seyirciler arasında daha kolay bir iletişim sağlaması olarak görülmektedir. Bu farklılaşan tarzlara koyulan tür isimleri ve sınıflandırmasında ise bir fikir birliği görülmemektedir. Türlerin bir birlerini dışlaması gerektiği için ortaya çıkan sınıflandırma sorununa rağmen kullandığı temalar ve üretim biçimleri açısından belli devamlılığı sağlayan filmler bir tür başlığı altında değerlendirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Hollywood'da öne çıkan başlıca Western, Müzikal ve Korku türleri bu çalışmada ele alınmıştır. Western türünün içeriğine

baktığımızda çöl sahnelerinin olduğu, beyazların ve kızıl derililerin çatıştığı, kovboyların kendilerine has elbise ve silahlarıyla duellolara çıktıkları, hızlı eylemlerin takibi için toplu çekim ölçeğinde kameranın kaydırılması ve çevrinmesinin olduğu, çarpıcı bakış noktalarının ve açıların kullanıldığı, göğüsünde parlak yıldız taşıyan yasa adamı ve bunun karşısında tütün çiğneyip, yere tüküren çete üyesi kovboy, kordonlu saat taşıyan koyu renkli giysili kumarbaz, asıllı pantolon giyen çiftçilerin bulunduğu görülmektedir. Müzikal türünün filmlerine ise aydınlık ve parlak görüntülerin olduğu, müziğin ve dansın bolca bulunduğu, peri masallar gibi sınıf atlama hikayelerinin konu edildiği, rüyaların gerçekleştiği ve mutlu sonla sevgililerin bulunduğu bir içerik ve biçime sahip olduğu söylenebilir. Korku türü filmleri ise Avrupa halk masallarındaki canavarların, Karayip masallarındaki zombilerlerin konu olarak alındığı, görsel olarak Alman dışavurmucu tarzından beslenen Avrupadan Amerika'ya gelen yönetmenlerin etkili olduğu bir alan olarak düşünülebilir. Korku'nun tek bir tür olarak incelenmesi Maurice Yacowar'ın korku türünü sınıflandırmasına engel olmamıştır. Yacowar'a göre korku kendi içinde doğal saldırı, aptallar gemisi, düşen kent, canavar, hayatta kalma, savaş, tarihi olanlar, komik olanlar olarak ayrılmaktadır (Yacowar, 1986 :217-23).

Tür filmlerinin karakteristik özellikleri açısından Nicols tür filmlerini bir sistem olarak ele almaktadır. Nicols (Engaing Cinema, 2010: 258) sosyal düzen ve devlet yasası grubunda bilim kurgu, western, gagster, macera ve savaş film türlerini değerlendirirken, iç düzen ve ataerki yasası grubunda da müzikal, komedi, melodram, korku, gotik ve işkence (slasher) türlerini sıralamaktadır.

Tür filmlerinin anlatı yapısı yapısalci kurama göre iki bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, öykü (histoire) ve içerik başka bir ifadeyle olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla beraber varlıklar olarak adlandırabileceğimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri)'dir. Bir diğeri söylem, yani ifade; içeriğin aktarmanın yolu. Yani öykü bir anlatının ne'si iken, söylem ise nasıl'ıdır.

Tür filmleri kamusal ve özel alanlarla ilgili değişik ikili çatışma formlarının farklılığını göstermektedir. Bunlar arasında kentleşme ve kırsal kaçışa, sınıf mücadelesi ve sosyal hareketlilik, bireysellik ve toplumsallık, ulusal özerklik ve dış tehditlerden

korku gibi çatışmalar görülebilir. Bu temel sosyal çatışmalar filmlerde tipik gerilimler oluşturmaktadır.

İncelenen filmlerdeki çatışan ikilemler ise şu şekildedir; iyi/kötü, Amerikalı/kızılderili, kadın/erkek, iletişim/iletişimsizlik, İngiliz dili/Kızılderili dili, modern silah/ilkel silah, bireysellik/toplumsallık, vahşilik/uygarlık, sıradan insan/hayalperest insan, acımasız/şefkatli, dürüst/sahtekar, güzel/çirkin, okuyan/okumayan, kaba/kibar, karar alan/kararlara uyan, sıradan hayat/saray hayatı, siyah/beyaz, cesur/korkak, temiz/kirli, kadın/erkek, dost/düşman, ahlaklı/ahlaksız, güçlü/zayıf, itaatkarlık/özgürlük ve dengeli/dengesiz.

Popüler filmlerin, özellikle de Hollywood'un üreterek tüm dünyaya dağıttığı filmlerin, alışılmış egemen değerlerin ve kurumların meşrulaştırılmasında yardımcı olduğu, bunlara ilişkin uylarımların belirli bir ideolojiyi filme azar azar kattığını iddia edilmektedir. Bu kurumlar ve değerler, bireyciliği (kendine güvenme ve yönetime güvensizlik üzerine vurgusuyla), kapitalizmi (yarışma, dikey hareketlilik, ortama uyabilenin yaşamasına ilişkin değerleriyle), ataerkilliği (erkekleri ayrıcalıklı kılıp kadınları ikincil konuma yerleştirmesiyle), ırkçılığı (toplumsal iktidarın eşitsiz bölüşümüyle) vb. içermektedir (Ryan ve Kellner, 2010: 17).

Çalışmada ele alınan western türü için örnek alınan Kurtlarla Dans filminde Kızılderilileri için geçmiş yıllardaki filmlerde daha farklı, daha eşit bir yaklaşım sergilenmekte, toplumsal cinsiyet bağlamında yine erkek egemen bir yaşam biçiminin sürdürülmekte, aile yapısını ve hetoreseksüel ilişki korunmaktadır.

Müzikal türüne örnek olarak ele alınan Güzel ve Çirkin fimide işleyen ideoloji şu şekildedir; klasik masallarda genellikle var olan erkek prensin kız prensesi kurtardığı ve kahramanın erkek olduğu anlarından farklı olarak erkek canavar prens bir kızın Belle'in sevgisine muhtaçtır. Belle erkek prensi bir öpücükle ebedi canavar kalmaktan kurtarır. Bir diğer açıdan bakıldığında ise Belle filmin başında bir köyde bir köylü iken filmin sonunda sarayda prensle dans eden bir preses sınıfına geçmesi masallarda toplumu ve çocuklar uyutmak için kullanılan bir sınıf atlama hikayesi gibidir. Masallardaki bu tarz hikayeler nasıl ki toplumu gerçek hayattaki var olan

eşitsizliği görmekten alıkoyar aynı şekilde filmde var olana adaletsiz kapitalist düzenin devamını sağlamaktadır. Birilerinin sınıf atlaması da tesadüflere ve şansa kaldığı gösterilerek toplumu egemen sınıfa karşı edilgen kılmaktadır.

Bir başka tür örneği olarak korku türünden O filminin taşıdığı ideolojiyi incelendiğinde şunları görmekteyiz; bir Amerikan yurttaşı düşmanını iyi tanımalı ve korkusuzca düşmanının üzerine gitmelidir. Amerikan düşmanları en çok Amerikalıların onlardan olan korkusunda beslenmektedir. Bir diğer beslendiği nokta da yurttaşların birleşerek hareket etmemesidir. Eğer Amerikalılar hep birlikte düşmandan korkmayarak düşman üzerine giderse onu yene bileceklerdir. Bu filmde seyirciğe aktarılan bir başka alt metin ise amerikanın dış dünyada yaptığı askeri müdahalelere sağlayacağı toplumsal onay ve rızadır. Bunu biz Mike karakterinin filmdeki serüveninden çıkarırız. Filmin değindiği bir başka mesele ise kadınların toplumda cinsel obje olarak görülmesine karşı koyuştur. Bunu da Beverly adında kız karakterinin kendisini babasını cinsel isteklerinden korumak için saçlarını kestirerek erkeye benzetmesi ve erkeklerle birlikte hareket etmesi ve bazen ekeklerden de cesur adımlar atamasından çıkarırız. Filmde baş karakter ve grubun lideri olarak Bill karakterinin beyaz olması ve siyah Mike'in ancak gruptan birisi olması Hoollywood'un siyah/beyaz ayrımındaki beyazın önderliği ve üstünlüğü söyleminde bir değişikliğin olamdiğini göstermektedir.

Vladimir Propp, en basit indirgenemez anlatı unsurlarını tanımlamak için Rus halklarının temel komplolarını inceleyen bir Rus filolog ve yapısalcıdır. Peri masalları üzerine yaptığı çalışmalar, dünyaya yapısalcılığın ilk uygulaması olarak tanınır semiyoloji ve yapısal antropoloji gibi yeni disiplinler için temel oluşturmuştur.

Halkbiliminde daha önceleri masal üzerinde içerik/tem esaslı bir analiz yöntemi uygulanmaktaydı. Daha sonra Propp, bu yöntemin uygulanmasının araştırmacıları doğru sonuçlara ulaştırmayacağını, masallarda -özellikle de peri masallarında temlerin/motiflerin birbiriyle çok bağlantılı olduğunu, bundan dolayı bu metodla masallar üzerine çalışmaların tutarlı sonuçlar vermeyeceğini söylemiştir. Bundan dolayıdır ki Propp, masalların yapı ve biçim açısından incelenmenin daha

tutarlı ve masalların ortak özelliklerin bulunmasına yardımcı olacağını düşünmüş ve bu yöntemle araştırma yapmıştır

Propp çalışmasının sonucunda tüm olağanüstü masallarda var olan belli başlı işlevler ve karakterler saptamıştır. Bu işlevlere bir başlangıç durumun varlığı sonra bir eksikliğin ya da kötülüğün ortaya çıktığı görülür. Devamında kahraman diye isimlendirilen kişi bu eksikliği gidermek için yola çıkar. Bu yola çıkış bir göndericinin isteği ile gerçekleşir. Devamında kahramana karşısında çıkan engelleri aşmak için bir bağışçı tarafından sihirli nesne verilir. Öyküde kahramana yardımcı olacak karakter bulunmaktadır. Kahraman saldırganla birkaç çatışmadan sonra zafere ulaşır. Bazen bu zafer üzerine kimliğini gizleyerek ülkesine döndüğü ve bu sırada burada bir düzmece kahramanın asılsız savlarıyla karşılaşır. Kahramana bir güç iş önerilir, kahraman güç işi yerine getirir. Bundan sonra düzmece kahraman cezalandırıldığı gibi kahraman da bir evlilikle ya da başka bir yoldan ödüllendirilir. Propp'un olağan üstü masal anlatılarında belirlediği kişileri aşağıdaki gibi sıralıya biliriz:

1. Saldırgan (Kötü adam)
2. Bağışçı (Sağlayıcı)
3. Yardımcı
4. Prenses (ya da “aranan kişi”) ve babası
5. Gönderen
6. Kahraman (arayıcı ya da mağdur)
7. Sahte(Düzmece) kahraman.

Propp'un kişilerinin bu araştırmada incelenen filmlerdeki karşılıkları aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Tablo 4.1: İncelenen Üç Filmde Propp'un Kişilerine Karşılık Gelen Karakterler

Propp'un masal kişileri/ Fimler	Dances with Wolves (Kurtlarla Dans)	Beauty and the Beast (Güzel ve Çirkin)	It (O)
Saldırgan (Kötü kişi)	Pawnee kızılderileri	Canavar Prens(ilk olaylar dizisinde), Gaston(ikinci olaylar dizisinde)	Pennywise'ın Palyaçosu
Bağışçı (Sağlayıcı)	Doktorunu Dumber'ın tedavisine veren komutan	Şatodaki konuşan eşylar(ilk olaylar dizisinde), Canavar Prens(ikinci olaylar dizisinde),	Mike
Yardımcı	Timmons, at Sisko (Cisco)	At (ilk olaylar dizisinde), Maurice (ikinci olaylar dizisinde)	Bill'in tüm arkadaşları
Prences (Aranan Kişi) ve Babası	Stands With A Fist	Canavar Prens ve Maurice	Georgi(birinci olaylar dizisinde), Bewerly (ikinci olaylar dizisinde)
Gönderen	Mayor Fambrough (Maury Chaykin)		
Kahraman	Dumber (Kevin Costner)	Belle	Bill
Düzmece Kahraman	Spivey	Gaston	Henry Bowers

Yukardaki tabloyu incelendiğinde western, müzikal ve korku türlerinden örnek filmlerde Propp'un belirlediği kişilerin bulunmasında ciddi bir farklılık görünmemektedir. Western türü örnek filminde 7 karakterin tamamının bulunduğu ve müzikal ve korku türünün örneklerinde de 7 karakterin 6'sının bulunduğu tespit edilmiştir. Bu durum filmlerin anlatı yapısında belli eylem alanlarına sahip karakterin varlığı, türlere göre ciddi bir farklılıklar göstermediği sonucunu vermektedir.

Propp'un olağan üstü masal analtilarında bulguladığı ortak 31 işlevden incelenen filmlerde 18, 19 ve 20 tanesinin bulunması hem günümüz popüler filmlerin Propp'un şemasına uygunluğunu hem de türler arası bu şemaya uygunluk açısından ciddi farklılıklar bulunmadığını göstermektedir. Popüler tür filmlerine bu noktadan

bakıldığında Hollywood üzerine yapılan standartlaştırma eleştirileri, tek farklılaşma aracı olan türlerin dahi kendi içinde anlatıların yapısı itibarıyla çok farklılaşmaması açısından doğru iken, bu anlatıların Propp'un incelediği fantastik masalların yapısı ile paralellik taşımasını da aslında anlatılardaki kalıpların Hollywood'un üretmediği, tarihsel bağlamda insanların masallarla birlikte ortak formalastırdığı belli kalıpların sürdürüldüğü görünmektedir. Tüm bunlarla birlikte hem folklor tarihinde hem sinema tarihinde anlatıların belli sınıfları destekleyen ideolojileri taşıdığı gerçeği inkar edilmemektedir.

Çalışmanın Hollywood'un geniş tür yelpazesi içinde sadece Western, Müzikal ve Korku türlerinden birer örnek üzerinde yapılması, varılan sonuçların hem Hollywood hem de tür sinemasının tamamını kapsayacak genellemeden mahrum kılmaktadır. Gerekli imkanlara sahip araştırmacılarca daha geniş örneklem üzerinden daha detaylı ve Propp'un fantastik masalları incelediği tarzda popüler sinemanın ortak yapısını ortaya koyacak bir çalışma yapılabilir.

KAYNAKÇA

Abalı, İsmail. **Yapısal Folklor Kuramı Bağlamında Bir Masal İncelemesi Örneği.** İDİL, 2013, 8, 26-40.

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

Abraham, L. **Structuralism in Visual Communication**
onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781405186407.wbiecs110
<https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbiecs110>, 2008.

Adanır, Oguz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2. Baskı, İstanbul, 2003.

Aktulum, Kubilay, “**Tahsin Yüsel’in Yalan Adlı Romanında Yapısal Dilbilimin ve Gösterge Bilimin İzleri**”, y.y, Ankara, 2013.

Andrew, J. Dudley, **Büyük Sinema Kuramları**, Çeviren: Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010

Aydın Sevim, Bilgen, “Gerard Genette’in Kavramları Çerçevesinde Mehmet Ali Birand’ın Anlatıcı Kimliği”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, t. Y

Aydın, Duygu, “**Göstergebilim ve Sinemada Propaganda Kodları**”, y.y, t.y.

Bakır Burak, Onat Emrah Suat, “Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü”, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 8, y.y, 2015

Balio, Tino-**The American Film Industry**, Univ. of Wnsconsin Press, Madison, 1985.

Barnet, Sylvan, Morton Berman ve Villiam Burto, **A Dictionary o f Literary Terms** (Boston, 1960), 83-84.

Bars, M. E. **Vladimir Propp’un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde “Battal Gazi Destanı” Filminin İncelenmesi Tarih Okulu Dergisi** (TOD) 7, (XVIII), 2014. ss. 79-97.

Benjamin, W. **Son Bakışta Aşk** (çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. 2014.

Barthes, Roland, **Göstergebilim İlkeleri**, Çevirenler: Berke Vardar-Mehmet Rifat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979.

Barthes, Roland, **Yazı ve Yorum**, Çeviren: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1990.

Barthes, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi. 2012.

Berger, John, **O Ana Adanmış**, Çeviren: Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1986.

Betton, Gerard, **Sinema Tarihi:Başlangıcından 1986’ya Kadar**, Çeviren: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, Tarih Yok.

Bilgen Aydın Sevim, Göstergebilim ve Sinemada Propaganda .Kodları Duygu Aydın. Öğretim Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi, ABMYO, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** 2015, 8/1.

Burak Bakir, Emrah Suat Onat, **Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği**, iletişim : araştırmaları, 2006, 4(1): 67-96.

Burak Bakir, Emrah Suat Onat, Akay, A., **Tekil Düşünce**, AFA Yayınları, İstanbul, 1991.

Butler, M. Andrew, **Film Çalışmaları**, Çeviren: Ali Toprak, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2011.

Chatman, Seymor, **Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çeviren: Özgür Yaren, De Ki Basım Yayınları, Ankara, 2009 .

Clarke, James, **Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler**, Çeviren: Çağdaş Eylem Babaoğlu, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2012.

Collins, Richard; **Movies and Methods; An Anthology**, (Ed.,Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1976, s . 157- 163.

Culler, Jonathan, **Sauusure**, Afa Yayınları, İstanbul, 1985.

Çağlar, Bayram Vladimir Propp’un Masal Anlatısı Perspektifinden “Interstellar” Filminin İncelenmesi. **Akdeniz İletişim Akdeniz İletişim Dergisi**, 2015, 24 (2) 31-55

Çiblak, Nilgün, **V. Propp’un Masal Çözümleme Metodu**. TürkDili, 2005. 638, 127-140.

Çobanoğlu, Ozkul. **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Akçağ Yayınları, Ankara, 2002. s.188- 221.

Desser, David; **The Samurai Films of Akira Kurosawa**, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983.

Douglas Pye, **The Western (Genre and Movies). Film Genre Reader III**, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 2003.

Dundes A. **The Morphology of North American Indian Folktales.** Helsinki: F.F. Communication, 1964

Eco, Umberto **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.** Çev., Kemal Aktay. İstanbul: Can.1995.

Ekici, Metin. “**Araştırma Yöntemleri**”, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, editör: M. Ocal Oğuz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2004.

Ekici, Metin, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı** (9. Baskı), (Editör: M. Öcal OĞUZ), Ankara: Grafiker Yayınları.2012.

Ekici, Metin. **Araştırma Yöntemleri. Türk Halk Edebiyatı El Kitabı** (Editör: M. Öcal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayıncılık, 2006.

Emrah Özen Sevilay Çelenk, Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** 2015, 8/1.

Erdoğan İrfan, Alemdar Korkmaz, **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirilmesi**, 2. Baskı, Pozitif Yayınları, Ankara, 2005.

Fiske, John, **İletişim Çalışmalarına Giriş.** Çev., Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat, 2003.

Foucault, M. **Yapısalcılık Ve Post Yapısalcılık** (Çev, Umacı, U. ve Utku, A.) İstanbul: Birey Yayıncılık, 2001.

Gidal, Peter, “**Theory and Definition of Structural/ Materialist Film**”, **Structural Film Anthology**, London: BFi, 1976.

Gilet P. **Vladimir Propp and the Universal Folktale: Recommissioning and Old Paradigm -- Story as Initiation.** Berlin: Peter Lang Publishing, 1998.

Gomery, Douglas-**The Hollywood Studio System**, Macmillan, London,1986.

Görgün, Tahsin, **Anlam ve Yorum**, İstanbul: Gelenek Yayınları (ayrıca bkz. Jean Piaget, Yapısalcılık, 2003.

Gülbuğ. Erol, Vladimir Propp'un Biçimbilimsel YaklaşımıÇerçevesinde Cesur Yürek Filminin İncelenmesi, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2005. 23, 353-361.

Gülgen, C. **Yapısalcılık: Ferdinand Saussure ve Claude Levi Strauss** <http://www.cangungen.com/2011/03/01/yapisalcilik-saussure-ve-claude-levi-strauss/> 2011. erişim tarihi: 24.05.20218.

Greimas A.-J. **English: Greimas A.-J. Maupassant: The Semiotics of the Text.** Trans. Paul Perron. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamin, 1988.

Guiraud, Pierre, **Göstergebilim**, Çeviren: Prof.Dr. Mehmet Yalçın, 3. Baskı, İmge Yayınları, Ankara, 2016.

Günay, U. **Elazığ Masalları (İnceleme)**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basım Evi.1975.

Güneş, Ahmet, "Melih Gülgen'in Tatar Ramazan Sürgünde Filminin Greimas'ın Eylemler Modeline Göre Çözümlemesi", İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, **İletişim Çalışmaları Dergisi**, Sayı: 5

Gürdal, Cem. **Propp Metodunun Rastgele Alınan Dört Türküden Hareketle Türk Halk Müziği** (Temel, 2005) 1994.

Lewis, Jacobs, **The Rise of the American Film**, Harcourt Brace, New York, 1939.

Cawelti, John, **Adventure, Mystery, and Romance**, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

Köse, Nerin. **Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ile Kurmanbek ve Kurbanbek. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Dr. Himmet Biray Özel Sayısı**, Ankara, 1999, 253-261.

Lotman, M. Yuriy, **Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş**, Çeviren: Oğuz Özüngül, 2. Baskı, Öteki Yayınları, Ankara, 1999

Maltby, Richard- **Hollywood Cinema: An introduction**, Blackwell, Oxford, 1995.

Mcquillan, Martin (der.) **The Narrative Reader**. London and New York: Routledge. 2004.

Matthews, P. A **Short History of Structural Linguistics Published By The Press Syndicate Of The University Of Cambridge The Pitt Building, Trumpington Street**, Cambridge, United Kingdom, 2001.

Moran, B. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, Cem Yayınları.1981.

Neale, Steve; **Questions of Genre**, Screen, Yol. 3 1, No. 1, Spring 1990, s.45-66.

Nilgün Abisel, **İngiliz Sineması Üzerine Notlar**, BYYO Yıllık, 1982, BYYO Yayınları, Ankara, 1983.

Noer, Doddy, Irmawati, Dr. M. Hum (2014) Structural Linguistics and its Implication to Language Teaching **International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)** Volume 2, Issue 8, August 2014, PP 116-130.

Oktar, Sema Ülper, Masalların Politik İşlevi: Binbir Gece Masalları Örneği
Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 2016. 6 (2) 205-226.

Onart, A. **Değişik Yönleriyle Yapısalcılık ve Yapı Kavramı, Özel Bölüm: Yapısalcılık**, Temmuz 1973, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi C: XXVIII, S: 262, s. 231-237.

Özen Emrah, Çelenk Sevilay, “**Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği**”, İletişim Araştırmaları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2010.

Özden, Zafer, **Film Eleştirisine Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi**, 2. Baskı, İmge Yayınları, Ankara, 2004.

Piaget, Jean, **Yapısalcılık: Structuralism**, Çeviren: Ayşe Şirin Okyayuz Yener, Doruk Yayınları, İstanbul, 2007.

Piaget, J. **Yapısalcılık**, (çev: A.Ş.Okyayuz Yener), Ankara, Doruk Yayınları. 1999.

Propp, Viladimir. **Masalın Biçimbilimi**. (Çev. Mehmet RifatSemaRifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Propp, Vladimir, “**Olağanüstü Masalların Dönüşümleri**” **Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerin Metinleri**. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev.Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi.1995.

Propp. Vladimir, **Masalların Yapısı ve İncelemesi**. Çev: H. Gümüş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlan, Ankara, 1987.

Propp Vladimir, **Theory and History of Folklore**. University of Minnesota Press, 1984.

Propp Vladimir, **Folklor teori ve tarih**, (Çev. Hasgöl Necdet ve Tanyel, Tolga). İstanbul: Avesta, 1998.

Propp Vladimir, **Russian Heroic Epos**. Moscow, 1958.

Propp Vladimir, **Theory of Literature**. Moscow, 1965.

Propp, Vladimir, **Masalın Biçimbilimi**. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: İş Bankası Kültür, 2008.

Propp, Vladimir, **Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri**, Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, 2.Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Rifat, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**: 1.Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.1998.

Rifat, Mehmet, **Göstergebilimın ABC'si**, 3. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2009.

Rizvanoğlu, Eren, **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık**, Derleyen: Armağan Öztürk, Phonix Yayınları, Ankara, 2010.

Ryan Michel, Kellner, Douglas, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, 2. Baskı, Çeviren: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Sarup, M. **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (çev: A. Baki Güçlü), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları. 1997.

Saussure, Ferdinand de, **Genel Dilbilim Dersleri**. ÇevB. Vardar, T.D.K..Ankara, 1976.

Saussure, Ferdinand de, **Genel Dilbilim Dersleri**, Ankara: Birey Toplum Yayınları, 1985.

Saussure, Ferdinand de, **Genel Dilbilim Yazıları**, Çeviren: Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.

Saygın, Tuncay, **Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa**, Derleyen: Armağan Öztürk, Phonix Yayınları, Ankara, 2010.

Schaltz, Thomas, **The New Hollywood**, Routlidge, New York, 1993.

Segal, R. **Structuralism and Myth: Levi-Strauss, Barthes, Dumezil, and Propp** (Theory of Myth). Garland Press, 1996.

Sezer, M. Özlem, **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul, Evrensel, 2010.

Sobchack, Thomas; **Genre Film: A Classical Experience, Film Genre Reader**, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.102-113.

Soeparno. **Dasar-Dasar Linguistik Umum**. Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya, 2002.

Soydan, Murat, “Yavuz Turgul’un Gönül Yarası Filminin Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 18, İzmir, 2007.

Strauss, Claude Levi, **Mit ve Anlam**, Çeviren: Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013.

Strauss, C. **Mit ve Anlam**, (çev: Ş. Süer, S. Erkanlı), İstanbul, Alan Yayınları. 1986.

Strauss C. **Anthropologie structurale**, Paris: Plon, 1958.

Tallis, Raymond. **Saussure Değil: Post-Saussurean Edebiyat Kuramının Eleştirisi**, Macmillan Press 1988, 2. baskı. 1995.

Taşcıoğlu, Y. **Yeni Türk Edebiyatı'nı Besleyen Edebiyat ve Eleştiri Kuramları** **Yeni Türk Edebiyatına Giriş**, (Ed. Güneş, Z.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını. 2009.

Teksoy, Rekin, **Sinema Tarihi**, I cilt, 3. Baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2009.

Temel, Süreyya, (2005), "Propp Metodu ve Bir Karagöz Metnine Uygulanması", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, S. 8, s: 85-106.

Thomas Schatz, **Hollywood Geores: Formulas, Fllmmaklng and the Studio System**, Temple University Press, Philadelpbia, 1981.

Todorov, Tzvetan, **Poetikaya Giriş**. Çev., Kaya Şahin. İstanbul: Metis.2014.

Türker, Elif, **Masal mı, Yeni Hayat mı? Yeni Hayat Romanını Masalın Biçimbilimi'ne Göre Okuma Denemesi**. Millî Folklor, 2013. 100, 154-161.

Warner, E.A. **Vladimir Propp, 1895-1970: The Study of Russian Folklore and Theory**. Hull University Press, 1999.

Wright, Judith Hess; **Genre Films and the Status Quo**; · Film Genre Reader III, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 2003.

<http://www.utoronto.ca/tsq/25/Olshansky25.shtml>. Erişim tarihi: 30.05.2018

<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Structuralism>; Erişim tarihi: 30.05.2018.

Vardar, B. **Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık**, İstanbul, Multilingual Yayınları. 2001.

Yacowar, Maurice; **The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre**, Film Genre Reader III, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 2003, s.217-235.

Yavuz Turgul'un **Gönül Yarasi** Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi Gerard Genette'in Kavramları Çerçevesinde Mehmet Ali Birand'ın Anlatıcı Kimliği (Mehmet Ali Birand's Narrator Identity within the Context of Gerard Genette's Concepts) Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü

Yüksel, A. **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, Yazko, İstanbul, 1982.

Yüksel, Özge, **Bilinçaltımızdaki Masallar: Masallardaki Toplumsal Cinsiyet Rollerine Erich Fromm'la Bakmak**, T.Y. <https://ar182.files.wordpress.com/2015/03/masallar.pdf> erişim tarihi:31.05.2018.

Zariç, Mahfuz. (2013). **Vladimir Propp'un İşlevler ve Eylem Alanları Modeli Açısından Yaşar Kemal'in Ağrıdaki Efsanesi Romanı**. Hece, 195, 108-117.

Zizek, Slavoj, **Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediyimiz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğumuz Her Şey**, Çeviren: Burcu Erdoğan, Agora Yayınları, İstanbul, 2012.