

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**POPÜLER SİNEMADA EVRENSEL ANLATIM ÖĞELERİ
VE SENARYO ANALİZİ**

Hazırlayan
Gülçin GÖK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Zuhale ÇETİN ÖZKAN

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Popüler Sinemada Evren Anlatım Öğeleri ve Senaryo Analizi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../...

Gülçin GÖK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin..... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Gülçin GÖK'ün 'Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri Ve Senaryo Analizi' konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

‘Popüler Sinema’ diyince aklımıza gelen ilk şey; ‘Amerikan ticari sineması’ popüler tanımıyla ‘Hollywood’ sinemasıdır. Hollywood Sineması; dünya sinemasının merkezi aynı zamanda sinema endüstrisinin çok büyük bir bölümünü elinde bulunduran bölgedir. Popüler filmleri büyük bir ustalıkla gerçekleştiren Hollywood sineması; farklı kültürdeki insanlara kadar ulaşabilmekte filmleri dünyanın her yerindeki insanlar tarafından izlenmektedir. Hollywood sineması nasıl oluyor da bütün dünyanın ilgisini çeken popülerliği kazanmıştır? Hollywood sinema yapısı incelendiğinde; ortaya çıkan hikayeleme yöntemlerinin evrensel özelliklere sahip olduğu görülür. Hollywood sinemasının başarısının sırrı kuşkusuz hikâyeleme yöntemi, kolay anlaşılır ve ilgi çekici anlatımıdır. Bu çalışmanın ana sorunsalı popüler sinema filmlerinin kullandığı evrensel hikâye anlatma öğelerini ortaya çıkarmak, kültürel ve ticari kaynaklarıyla temellendirmektir.

ABSTRACT

The first thing that comes to our mind when we say “Popular Cinema” is “American commercial cinema”, that is to say “Hollywood Cinema”. Hollywood is the center of world cinema and also the region holding a large part of the cinema industry. Making popular movies in a great expertise, Hollywood Cinema addresses people from different cultures and it is followed by people all over the world. How has it gained this worldwide popularity? When we study the structure of Hollywood Cinema, we can see that its storytelling techniques have universal properties. The mysterious success of Hollywood Cinema is undoubtedly based on its storytelling techniques, clear and attractive narratives. The main question of this study is to clarify universal storytelling elements used by popular movies and to base it on the ground of cultural and commercial resources.

ÖNSÖZ

Dokuz Eylül Sinema-TV bölümünde öğrenciyken; ‘Kitle İletişim Kuramları’ dersinde Prof. Dr. Ertan YILMAZ; Frankfurt Okulu adında bir okuldan söz etmişti. Hafızamda kalan tek cümlesi; Marx’ın ekonomi politığının dünyayı açıklamada yetersiz kaldığı, toplumların ve insanların değiştiğini ve sürekli bir değişim içinde olduğunu, bundan dolayı Marx’ın kuramının eksik kalan yönlerini tamamlamak için bu okulun kurulduğunu söylemesiydi. Aklımdan geçen tek şey; bu bilginin sinema eğitiminde ne işe yarayacağı idi. Mezun olduktan sonra batılı ülkelerin sinema sektöründe ‘Senaryo Doktoru’ olarak bilinen; Türkiye sinema sektöründe henüz yer edinmemiş bir uzmanlık olan ‘Senaryo Doktorluğu’ kavramını kullanarak; yapım şirketlerine gelen senaryoları analiz etmeye başladım. Senaryoları evrensel anlatım dili olan klasik anlatı yapısına göre inceledikten sonra yapıya uygun olup olmadığı belirleyip, ticari risk analizini içeren raporlar yazdım. Bu deneyimden edindiğim kazanımları kelimeleri dökmek istediğimde ve bütün dünya ülke sinemalarında evrensel duygulara hitap eden klasik anlatı öyküsünün mekanizmasının nasıl işlediği konusunda tez yazmaya karar verdiğimde, neredeyse okuduğum her sinema kitabında Prof. Dr. Ertan Yılmaz’ın ismiyle karşılaştım. Senaryo analizinin dayandığı kaynakları ortaya çıkarmaya çalışırken; Frankfurt Okulunun Kültür Endüstrisi kavramına ve sinemanın da kültür endüstrisinin bir aracı olduğu bilgisine ulaştım. Bu yolda Sevgili Ertan Hocam; sanki elinde bir fener bana ışık tutuyordu. Öncelikle huzur içinde uyusun tezimi yazarken ışığını benden esirgemeyen Prof. Dr. Ertan Yılmaz’a, yüksek lisans tez aşamasında Kültür Endüstrisi ile ilgili makale yazdırarak kafamda Frankfurt Okulu ve sinema bağlantısını yeniden kuran Doç.Dr. Ragıp Taranç’a, ve bu tezi yazarken doğru yolda olup olmadığım konusunda ne zaman kendimden şüphelense; ‘sen yaparsın’ deyip, üstesinden geleceğime koşulsuz inanan, bu yolda doğru kaynaklara yönlendiren, inancıyla, güveniyle, anne şefkatiyle, sevgisiyle ve o müthiş koruma içgüdüleriyle hep yanımda yer alan değerli hocam Dr.Öğr. üyesi Zuhal Çetin Özkan’a sonsuz teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE SİNEMA

1.1. Kültür Kavramı ve Tanımı.....	6
1.2. Kültür Tartışmaları.....	9
1.2.1. Frankfurt Okulu ve Kültür.....	12
1.2.2. Kitle Kültürü.....	16
1.2.3. Adorno ve Kültür Endüstrisi	19
1.3. Popüler Kültür.....	25
1.3.1. Gündelik Hayatın Kültürü Olarak Popüler Kültür.....	29
1.3.2. Popüler Kültür, Sanayi Devrimi ve Kitle İletişimi.....	33
1.4. Popüler Kültür ve Sanat.....	36
1.4.1. Walter Benjamin'in 'Tekniğin Olanaklarıyla.....	39
Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı'	
1.4.2. Frankfurt Okulu ve Sanat Anlayışı.....	42
1.5. Popüler Kültür ve Sinema.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER SİNEMADA EVRENSEL ANLATIM ÖĞELERİ VE SENARYO ANALİZİ

2.1.	Popüler Sinema.....	50
2.2.	Popüler Sinemada Senaryo Anlatı Yapısı.....	54
2.3.	Klasik (Geleneksel) Anlatı.....	56
2.3.1.	Mimesis.....	57
2.3.2.	Katharsis.....	61
2.4.	Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri.....	62
2.4.1.	Öykü.....	66
2.4.2.	Karakter.....	66
2.4.3.	Olay Örgüsü.....	68
2.4.4.	Serim.....	69
2.4.5.	Düğüm.....	70
2.4.6.	Çatışma.....	71
2.4.7.	Doruk Noktası.....	72
2.4.8.	Çözüm.....	72
2.5.	Aksiyon.....	73
2.6.	Neden Sonuç Zinciri ve Etkisi.....	74
2.7.	Diyalog.....	74
2.8.	Mekan.....	75
2.9.	Zaman.....	76
2.10.	Son.....	77
2.11.	Senaryo Analizi.....	77
2.11.1.	Rüzgar Gibi Geçti Filmi Senaryo Analizi.....	80
2.11.2.	Aşk ve Gurur Filmi Senaryo Analizi.....	103
	SONUÇ.....	112
	KAYNAKÇA.....	116
	ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

İcadından bu yana; üzerinde düşündüğümüz, formüller geliştirmeye çalıştığımız, ne yapsak da başarsak diye sürekli kafa patlattığımız bir konumuz var: Sinema. Ortaya çıktığı ilk yıllarda basit bir eğlence olarak görülen sinema; daha sonraki yıllarda yatırımı milyonlarca kar getiren endüstri haline dönüşmüştür. Sanayileşmesi ve endüstri biçimi haline gelmesi kuşkusuz Hollywood sinemasıyla gerçekleşmiştir. Bir endüstri olarak kurulan Hollywood; sineması daha çok gelir elde etmek için hem anlaşılır olma, hem de ilgi çekici olma gibi zorunluluklar hissetmiştir. Popüler olmak ve yenilikler sunmak; güçlü bir endüstrinin gelişimi için başarılı bir formül olarak uygulanmıştır.

İnsanların duyguları kültürden kültüre değişse de, ortak yaşadığı evrensel duygulara sahip olmaları en çok sinema öykücülerinin ve öykülerinin işine yaradı. Peki seyircinin bir filmde beklentisi neydi? Tabi ki gerçek dünyada yaşadığı duyguları perdede görmektir. Bu duygular dünyanın neresinde olursa olsun her insanın yaşadığı evrensel duygulardır. Gülmektir, ağlamaktır, eğlenmektir, korkmaktır, sevmektir, öfkelenmektir, şaşırmaktır, heyecanlanmaktır. İşte bu duygular filmleri türlere ayırarak; hikaye anlatma biçiminin belli olmasını sağladı. Böylelikle tür filmleri belirli kalıplara oturtularak, insanların nelerden hoşlandığının formülü de ortaya çıkartılmış oldu. Hollywood'un kısa zamanda büyük bir endüstri haline gelmesini sağlayan en büyük sırrı; seyircinin nelerden hoşlandığının formülünü çıkartmasıydı. Güçlü ve çekici formüller Hollywood sinemasının en büyük başarısı olmuş ve bu formüller uzun yıllar boyunca küçük değişikliklerle devam etmiştir. Hollywood sinema endüstrisi bu formüllerdeki gücünün önemli bir kısmını senaryodan almaktadır. Bu formüle göre kurulan bir anlatı yapısı klasik anlatıdır. Klasik anlatımla yapılan filmler uzun yıllar boyunca eskimeyen, her dönem geçerliliğini koruyan popüler yapıtlar olarak seyircinin ilgisini çekmektedir. Dünyanın her yerinde kabul görecektir, izleyiciyi yakalayabilecek anlatım yapısına sahip filmler; sinema eğlence aracı olarak ortaya çıktığından bu yana bilinçli olarak üretilmektedir. Popüler filmlerdeki olaylar ve olayların oluş sıraları farklılaşsa da; tüm dünya ülkelerinin öykü anlatımının temel aşamasında büyük

benzerlikler bulunmaktadır. Öykü sanatı; dünyadaki egemen kültürel güçtür ve sinema sanatı bu büyük yatırımın egemen ortamıdır. Bu nedenle ortaya konulan filmler, popüler filmler olarak ticari başarıyı yakalamaya yardımcı olmaktadır.

Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri ve Senaryo analizi için seçilen Aşk ve Gurur ve Rüzgar Gibi Geçti filmlerinin seçilmesinde üç ana etken söz konusudur. Birincisi etken aynı türe ait olmaları, ikinci etken roman uyarlaması olmaları, üçüncü etken ise klasik yapıya uygun olmalarıdır. Öncelikle popüler sinemada ‘tür’ ilişkisine değinecek olursak; sinemanın kendinin ve ürünlerinin alacağı yeni biçimler ya da bunların kültürel yaşam içindeki yerleri üzerine düşünürken film türleri pek çok ipucu verebilecek incelenmesi gereken bir konudur. Film türlerinin araştırılması, sanata, sanat yapısının niteliklerine, yaratıcılığa, sanatın endüstri ve ticaretle ilişkisine değin tartışmaların esas noktalarını da ortaya koymaktadır. Sinemanın seyirciye kitlesel düzeyde ulaşma başarısı ise popüler kültüre yönelik çalışmalarda tür filmlerinin önemli yer tutmasına neden olmuştur. Film türleri baştan beri sinemanın ticariliğini ve kitlelerle kurduğu ilişkiyi yani popülerliğini en açık biçimde kanıtlayan filmlerdir. Sinema endüstrisini özel girişim ve kar temeline dayalı olarak inşa etmiş tüm ülkelerde, tür filmleri kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Türler bütün ulusal sinema endüstrilerini anlamak açısından önemlidir. Özellikle Hollywood 1930’lardan beri tür filmi üretiminde dünya çapında bir egemenlik kurmuştur. En fazla sayıda seyirci tarafından seyredilenler Hollywood filmleridir ve bunların popülerliği, siyasi sınırları aştığı gibi kültürel sınırları da aşmıştır. Bunlar büyük seyirci kitlelerine uzanan, dünya çapında kültürel biçimler haline gelen filmlerdir. ABD’nin ekonomik ve siyasi gücü sinema aracılığıyla kültürel alana da taşınmış; Hollywood filmleri doğrudan ve dolaylı olarak öteki ülkelerin sinema endüstrilerini, filmlerini, seyircilerin beklentilerini etkilemiştir. Hollywood’un dünya çağındaki hakimiyeti ortaya çıkardığı ya da kendine mal ettiği film türlerinin uzun ömürlü ve zengin olmasını tür incelemelerinde Hollywood türlerinin ağırlık taşımasını anlaşılır kılmaktadır.

Senaryo analizine kaynaklık edecek filmlerin seçiminde ikinci etken olarak popüler sinema-roman uyarlamaları etkileşimine değinecek olursak; sinema doğduğundan bu yana en güçlü ilişkilerini edebiyat ile özellikle de romanla kurmuştur. Popüler romanlar, film endüstrisi için önemli birer kaynak oluşturmaktadırlar. İlk olarak; popüler romanlar film endüstrisi için hazır birer malzeme niteliğindedirler bu nedenle roman uyarlamaları ticari sinema endüstrisi için birer garanti teşkil etmektedir. İkinci olarak okuyucu kitlesi ve seyirci kitlesi arasındaki ortak noktalar ve benzerlikler bulunmaktadır bu nedenle sinema endüstrisi ağırlıklı olarak roman uyarlamalarını tercih etmektedir. Üçüncü etken olarak sinema; popüler romanın sahip olduğu reklam gücünden yararlanmaktadır, böylece zaten var olan popüleritenin üzerine kendi filmsel reklam gücünü de ekleyerek amaçladığı ticari başarıyı yakalayabilmektedir. Popüler romanlar günümüzde en çok Amerikan sinema endüstrisi tarafından kullanılmaktadır. Popüler roman ticari sinema için büyük bir malzeme deposu olmuş ve bu anlamda ticari sinema endüstrisinin kâr sağlama fikri çerçevesinde sıkça popüler roman uyarlamalarına yönelinmiştir.

Senaryo analizine kaynaklık edecek filmlerin seçiminde dikkate alınan son etken olarak popüler sinema klasik yapı ilişkisine değinecek olursak; tür sinemasının temelinde; popüler filmlerin yapısal olarak geleneksel özellikler taşıyan kurmaca anlatılar olması ve anlatıları sınıflandırılmada Aristoteles'ten kaynaklanan modelin etkisinin sürmesi yatmaktadır. Popüler sinemanın hikayeleme yönteminde kullandıkları öğeler; bir filmin hikâyesini ilgi çekici bir biçimde kurmaktan başka hikâye analizleri konusunda da bir kaynak durumundadır. Klasik ya da başka bir ifadeyle popüler anlatım yapısında evrensel olan belirlendikten sonra hikâyede nelerin kullanılacağı ya da hikâyede nelerin eksik olduğu anlaşılabilir. Senaryo analizleri açısından bakıldığında bu yöntemle verimli sonuçlar elde edilebilmektedir. Klasik yapıdaki evrensel öğeler; bir filmin popüler anlamda neden başarılı, ya da neden başarısız olduğu konusunda yapılacak incelemeler için yeterli verilere sahip bulunmaktadır.

Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri ve Senaryo Analizi çalışmasının amacı; kitle iletişim araçlarından biri olan ‘sinemanın’ endüstriyel yapısının senaryo anlatım öğelerine yansımalarını ortaya çıkarmak, senaryo analizi için yöntem geliştirmektir. Popüler Sinemada evrensel anlatım öğelerine geçmeden önce kültürün anlamı, insanların kültüre neden ihtiyaç duyduğu; insan-toplum ve kültürel bağ üzerinde durulmuş, popüler kültür ve bununla ilgili kavramlar açıklanmış; sonraki bölümler için gerekli altyapı oluşturulmuştur. Kültür kavramı Frankfurt Okulu’nun kültür kavramına yaklaşımı ve kültür endüstrisi bağlamında değerlendirilmiştir. Son bölümde senaryo analizine kaynaklık edecek popüler sinemada evrensel anlatım öğeleri ortaya çıkarılmış, Hollywood sinemasının bütün dünya ülkelerinde büyük gişe yapmış, popüler film örneği Rüzgar Gibi Geçti (1939) ve Aşk ve Gurur(2005) filmlerinin senaryo analiziyle çalışma sonlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
POPÜLER KÜLTÜR VE SİNEMA

BİRİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE SİNEMA

1.1. Kültür Kavramı ve Tanımı

Kültür kavramını ele aldığımızda çok çeşitli tanımlarla karşılaşırız. Her kuramın disiplinin öncelik verdiği konu, sorun ve problemlere göre kültür tanımı da değişmektedir. Kültür kavramının gerek maddi temele bağlayarak, gerekse aklın yapısına, ideallere, inançlara, simgeye, mitosa ve gerekse estetik/sanatsal bağlamları içinde çeşitli şekillerde ele alınıp tanımını yapmak mümkündür. “Kültür sözcüğü köken olarak Romalıdır ve etimolojik kaynağı Latince ‘cultura’ sözcüğüne dayanmaktadır. Cultura; işleme, toprağı ekip biçme, ürün yetiştirmek, çiftçilik, tarım; terbiye, yetiştirme, uygarlık, yaşama biçimi, giyinme biçimi, kıyafet, giysi, tapma, hürmet, saygı anlamlarına gelmektedir.”(Kabağa,1995:143). Cultura kök sözcük, colere’den gelmektedir. ‘Colere’ ise, ikamet etmek, yetiştirmek, korumak, ibadetle onurlandırmak anlamlarını taşımaktadır ve insan-doğa arasında, insanın yerleşmesine uygun hale gelince kadar doğayı işlemek, uğraşmak anlamında bir etkileşimi ifade etmektedir. Romalılar doğada kendiliğinden yetişen bitkileri, insan eliyle yetişen bitkilerden ayırmak üzere ‘cultura’ sözcüğünü kullanmışlardır. Bu genel kullanıma karşı Cicero, Horatius ve Tacitus; ‘cultura’ sözcüğünü, toprak ya da bitkiler için değil doğrudan insan için kullanan ilk düşünürler olarak bilinir. 1718’in Fransız Akademisi Sözlüğünde ‘sanat kültürü’, ‘bilim kültürü’, ‘edebiyat kültürü’ gibi isim tamlamalarına rastlanır. Bu örnek kültürün, ‘insan kültürü’ anlamında yaygınlaşmaya başladığının göstergesidir. Bu durum 1798’in Fransız Ansiklopedisi’nde daha açık hale gelir. İnsana dair tek başına kullanım, artık bir fiilin yanında bir durum olarak yer alır. Böylece ‘işlenmiş insan’ gibi anlamlara ulaşılır. Bu noktada insan ham bir varlık olarak nitelenir ve insanın ham hali, çoğunlukla doğayla bağlantılı olarak ele alınır. Bu düşünce adım adım doğa ve toplum arasında bir karşıtlığı ya da en azından bir farklılığı belirtmek üzere kullanılır ve kültür Aydınlanma Felsefesi’nde yer alan önemli bir kavram haline gelir. (Kulak, 2017: 27).

Kültür kavramının Fransızcadaki bu evrimi ‘Aydınlanma’ içinde oldukça etkili olmuş ve çoğunlukla akıl, eğitim ve ilerleme gibi kavramlarla birlikte anılmıştır. Bu noktada Aydınlanma düşünürleri; insanın kendisini nasıl doğa karşısında konumlandığını, eylemlerini belirli rasyonel ilkeler çerçevesinde nasıl oluşturduğunu ve birikim elde ederek tarihte nasıl ilerlediğini kültür kavramı etrafında sorgularlar. Kültür kavramının tanımı; konumuz gereği insanın doğa karşısında yapıp ettiklerinde hakim güç müdür yoksa toplumsal sistemin nesnesi haline mi gelmiştir sorgulaması çerçevesinde yapılmaya çalışılacaktır. Kültür dilimizde hars, ekin, uygarlık ve medeniyet kavramları yerine kullanılabilmektedir. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde Fransızcadan geldiği belirtilen kültür kavramı şöyle tanımlanmaktadır:

“1. Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunların yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın ve doğal toplumsal çevresine egemenliğin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin. 2. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü. 4. Bireyin kazandığı bilgi.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2019).¹

Önder Kulak ‘Theodor Adorno Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür’ isimli kitabında Kültür kavramını Frankfurt Okulu üyelerinden Theodor Adorno’nun eleştirel yaklaşımı ışığında ‘kültür endüstrisiyle’ sorgulamaya çalışırken bir yandan Kültür endüstrisinin kıskaçında yaratılan kültürün, bireyin özgün beğenilerini yansıtamayacağını savunur. Kulak, kitabında kültürü şöyle tanımlar:

‘Kültür, insanın doğa karşısında ya da doğadan farklı olarak ortaya koyduğu tüm etkinliklerin bir aradalığıdır; ekonomi ve teknik dışında kalan insana dair bilinç biçimleri ve bunlara bağlı etkinliklerin toplamıdır; ve siyaset, hukuk, din gibi diğerlerinden farklı özgül bir bilinç biçimidir. Bu bilinç biçimi beğeni, eğlence ve bireyin kendisini bedensel ve bilişsel bakımdan iyi hissetme ya da geliştirme haline dair bir etkinlikler bütünüdür.’ (Kulak, 2017: 29).

Kültür ile ilgili yapılan bütün tanımlarda kültür-toplum-insan-doğa ilişkisi karşılıklı olarak ele alınmakta, birbiriyle olan etkileşimleri dikkate alınmaktadır.

¹ Kaynak: Güncel Türkçe Sözlük (2019). Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <http://sozluk.gov.tr>

Kültür, geçmişten günümüze gelen ihtiyaçlara göre şekillenen ayırt edici özellik taşıyan bir sistemdir. Bir toplumu diğerinden ayıran yaşam biçimidir ve ihtiyaçlardan doğmuştur. Toplum kültürünün en önemli öğelerini dini inançlar, değerler, düşünce ve davranışlar oluşturur. Kısaca kültür; bir milletin dil, din, duygu, düşünce yaşayış tarzındaki bütünlüktür. Kültür toplumun temel taşıdır. “Kültürsüz bir insan topluluğu olamayacağı için, en ilkelinden en modernine kadar her toplumun kendine özgü bir kültürü vardır. Kültür, bireylerden meydana gelir ve toplumun yapısını oluşturur. Bu haliyle, insanların maddi ve manevi üretiminde gerçekleşen etkin, yaratıcı faaliyetlere dönüşür.” (Kongar, 1981:398). Hal böyle olunca da kültür toplum tarafından oluşturulan ve iletilen davranış ve düşünce yapısı olarak karşımıza çıkmakta, toplumsal alanda bir güç olarak varlığını sürdürmekte ve içinden çıktığı toplumun değerlerini yansıtmaktadır.

Marx; kültür doğanın yarattıklarına karşılık insanoğlunun yarattığı her şeydir tanımıyla kültürün tanımında insan ve doğa ilişkisinden yola çıkarak, kültürün hem doğayı hem de insanı kapsadığını ifade eder. Tunalı da kültürün; insanın doğaya hükmetmeye başlamasıyla ortaya çıktığının altını çizer. Tunalı; “İnsanın toplumsallaşmasıyla, özgürleşmesiyle, doğa üzerinde insanın yarattığı yeni bir varlık doğar. Bu varlık, kültür varlığıdır. Buna göre, kültür, insanın doğadan ve doğal zorunluluktan kurtulmasıyla başlar.”(Tunalı,1976:114). Kültür tanımında en çok başvurulan kaynaklardan biri İngiliz antropolog E.B. Tylor’un tanımıdır. Tylor 1871’de kültürü, uygarlıkla eş anlamlı bir biçimde, “Kültür ya da uygarlık, insanın bir toplumun üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklarını içeren karmaşık bir bütündür.”(Göktürk, 2016:32). Bir başka en çok kullanılan kaynaklardan biri de Edebiyat eleştirmeni İngiliz T.S. Eliot’un tanımıdır. Eliot; kültürü bir yerde ve birlikte yaşayan belli bir toplumun yaşayış şekli olarak tanımlamaktadır. Ortaya çıkan kültür, toplumların sanatlarında, toplumsal sistemlerinde, alışkanlık ve adetlerinde ve dinlerinde gözle görülür bir şekle bürünmüştür. Erdoğan da kültürü insanın toplumsal yaşamının her alanında kendisini ifade ettiği alan olduğunu çünkü kültürün insanın kendi yaşamını geçmişten gelen tecrübeler ve birikimlerle ve kendi yarattıklarıyla üreterek ortaya çıktığını söyler. ‘İnsan kendini nasıl üretiyorsa,

insan odur ve bu üretme yolu onun kültürüdür.’ (Erdoğan, 2001:69). Kültür hangi özelliği ön plana çıkarılarak tanımlanırsa tanımlansın, kültür insanın ortaya koyduğu ve içinde insanın var olduğu tüm gerçekliktir.

1.2. Kültür Tartışmaları

Kültür bakımından iki temel tartışma bulunmaktadır. Birey düşünce ve eylemleri bakımından ne kadar özgürdür? Kültür tüm bireylerin kolektif katılımı sonucunda mı oluşur yoksa ‘sınıf’ kavramına bağlı olarak, farklı düşünce ve eylem yapılarından farklı kültürler mi kurulur ya da egemen ve iktidar gibi kavramlara bağlı olarak, toplum içerisinden birtakım bireyler tarafından oluşturularak, diğer kimselere dayatılması sonucunda mı kurulur? Bu sorulara farklı yanıtlar verilmiş ve çok farklı anlayışlar doğmuştur.

Kültür tanımları daha çok batı kaynaklı tanımlarla belli bir dönemde özellikle XIX. yüzyılda belli bir toplum tipini evrenselleştirmekte ve tanımlar modern olarak sunulmaya çalışılmaktadır. Evrensel kültür nedir? “‘Bilim, teknik, felsefe ve din gibi kültür öğelerini içeren ve bir topluma özgü olmayan, genel geçerlikli kültüre ‘evrensel kültür’ denir.’”(Sarı,2006:17). Her ulusal kültür, evrensel kültürün bir parçasıdır. Evrensel kültürde kendimizi bir ulusun üyesi olmaktan çok, insanlığın bir üyesi olarak görürüz. Evrensel kültür bir çağa ve bir tarihsel döneme dünya ölçüsünde hâkim olan, diğer kültürlerle baskın çıkan herhangi bir ‘çoğul kültür’dür. Örneğin bugün için bu anlamda ‘evrensel’ olan kültür, batı kültürüdür. Fakat bu batı kültürünün halen yaşayan diğer kültürlerden ‘üstün’ ve ‘iyi’ olduğu anlamına gelmez; sadece var olan diğer kültürlerle baskın çıktığı ve dünya ölçüsünde yaygınlaştığı anlamına gelir. Emre Kongar’ın da belirttiği gibi, “Sanayi Devrimi ile bütün dünyaya üstünlüğünü kabul ettiren Batı Avrupa ideolojik olarak da ulusçuluğun yaratıcısı ve ihracatçısı oldu.” (Kongar,1984: 32) . Sanayi Devrimiyle birlikte toplum düzeni belli bir toplum modeli ve belli bir düzen üzerinden evrenselleştirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle Kültür kavramına yaklaşım çeşitli biçimleriyle tartışma konusu olarak yeniden gündeme alınmıştır.

I. ve II. Dünya savaşı ile sosyalizm, faşizm, Stalin'in uygulamaları hem Doğu halkları açısından hem de Batı tarafından tartışılmıştır. ABD; I. Dünya savaşı ile birlikte ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünya düzeninde etkili tek güç olmuş ve bu dönemde batı ülkeleri evrenselliği konusunda kuşku duymuş ve içe kapanmışlardır. Aynı dönemde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla kültür endüstrisi üzerinden kitle kültürü ve popüler kültür tartışmaları yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan kitle kültürü veya popüler kültür bir yönüyle de Batı toplum modeline uyumun temsili haline gelmiştir. 1980'lerden sonra kitle iletişim araçlarının rolünü ön plana çıkaran yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu dönem ile birlikte kültür temelde 'bütün bir yaşam tarzı' olarak tanımlanmaya başlamıştır.

Kültüre yönelik bütün bir yaşam tarzı ekseninde oluşan tanımlamalar, hem farklılıkların hem de benzerliklerin yaşam tarzı düzeyinde bir araya gelişini temsil etmektedir. Kültürel çalışmalar bu temeller üzerinden yeni bir disiplin olma iddiasıyla kendisini biçimlendirmektedir. Bu biçimlendirmeye; küreselleşme aracılığıyla bütün bir yaşam tarzı evrenselleştirilirken, yerelleşme aracılığıyla tarzların farkları vurgulanacak, çeşitli görünümüleriyle küreyerelleşme sentezi içinde bütünleştirilecektir. Kültür tartışmasının eksenini XX. yüzyılın başlarında temelde kitle kültürü, popüler kültür üzerine kurulu iken ardından çokkültürcülük tartışmaları ile birlikte kitle/popüler/halk/alt/üst kültür tartışmalarını aşan kültürün çoğul görünümü gündeme gelmiştir. Bütün bir hayat biçimi olarak tanımlanan kültür; toplumsal olanın ötesinde bireyin gündelik yaşamının anlık görünümünü ifade eden yaşam tarzlarına dayanmaktadır. XX.Yüzyıl kültür tartışmaları temel olarak Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi merkezli kitle toplumu/kültürü eleştirisi ile açılmıştır. Kültür endüstrisi bugün bile en çok tartışılan konulardan biridir. Ancak günümüzde kültür analizi kitle kültürü başlığı altında özellikle II. Dünya Savaşı sonrası kitle iletişim araçlarının gündeme gelmesiyle birlikte medya eleştirine indirgenmiştir. Frankfurt Okulunun Kültür endüstrisi analizinde; kültür endüstrisi ile sunulan hayat tarzı yadsıma unsuru barındıran bir estetik kategorinin meta tüketiminin bir niteliğe dönüşmesini temsil etmektedir. Kültür endüstrisinin aracılığı ile egemen kapitalist sistemin kültürel unsurlarını eleştiren Frankfurt Okulu; kültüre ilişkin tartışma biçimlerinin temel

eksenini değiştirmiştir. Günüümüzde de kültürel çalışmalar için önemli bir kaynak olan Frankfurt Okulu kültürle ilgili temel bakış açısını Marxist teori etrafında geliştirmiştir. Marxist teoride ekonomi, kültürü belirlemektedir. Kültür, Marx'a göre sanayi toplumunda, egemen ideoloji olarak işlev görmektedir. Kültürün egemen ideoloji olarak belli ayırt edici özellikleri mevcuttur. İlk olarak kültür, burjuvazinin yani yönetici, mülkiyet sahibi kapitalist sınıfın çıkarlarını ve görüşlerini yansıtmaktadır ve onların otoritesini meşrulaştırmaya hizmet etmektedir. İkinci olarak kültür, temel üretim ilişkilerinden ortaya çıkmakta ve temel üretim ilişkilerini ifade etmektedir. Daha sonra kültür, örneğin ücretli emek, meta formu gibi unsurlarla geleneksel olanı ve toplumsal olarak kurulanı doğal ve kaçınılmaz kılmaktadır. Son olarak kültür, yanlışlanmış ya da çarpıtılmış bir gerçeklik algısını ortaya çıkarmaktadır. (Göktürk,2016:36) .

Marxist teorinin oluşturduğu çerçevenin etkisi, kültürü iktidar ve ekonomik yaşam ile sistematik biçimde ilişkilendirmesinden kaynaklanmaktadır. Kültür, üstyapının bir öğesi olarak ekonomik belirlenimlere dayalıdır ve özünü meydana getiren unsur olarak üretim biçimine bağlıdır. İnsan toplum içerisinde iki temel etkinlik biçimine sahiptir; ihtiyaçlarını karşıladığı üretim, değişim, bölüşüm ve tüketim edimlerinden oluşan maddi ilişkiler ve toplumsal bilinç biçimleri. Bu noktada Marx'a göre öncelikli olan insanın, ihtiyaçlarını karşılamak üzere doğa nesnelerini emek aracılığıyla metalara dönüştürmesi, üretim etkinliğine girmesi ve tabii ki diğer ekonomik ilişkiler içerisinde yer almasıdır. (Kulak, 2017:36). Marx açısından toplumsal bilinç biçimleri denildiğinde üstyapı terimi kullanılır. Üstyapı siyaset, hukuk, din gibi kurumları kapsar ve altyapı olarak nitelenen ekonomi tarafından koşullanır. İkisi arasında çok yönlü ve karşılıklı etkileşim söz konusudur. Bireyin toplumsal koşullar altında ancak ona çizilen ya da kendisinin elde ettiği sınırlar içerisinde özgürdür. Marx'ın kültürü toplumdaki farklı öznelerle göre şekillendiğini belirtmesi kültür tartışmaları üzerinde oldukça etkili olmuştur. Weber; kültürün rasyonalizasyon aracılığıyla tek tek öznelerden ayrı bir üst akıl tarafından kurulduğunu söyler. Böylece bireyin aklını kullanması, dışarıdan gelen bir müdahaleyle engellenir ve ona dayatılan her neyse onu kabullenmeye zorlanır. Kültürün kurulduğu bu koşullar altında bireyin

özgürlüğünden ise ancak görece söz edilebilir; çünkü söz konusu özgürlük daima rasyonalizasyonun izlerini taşır.

Kültür öğeleri zamana ve şartlara göre gelişir ve değişir. İçinde bulunduğu toplumun tarihsel ve kültürel süreçleriyle birlikte farklı şekillerde tanımlanır. Kültür ortaya çıktığı ilk dönemlerde belli bir coğrafik bölgeye ait yerelliği taşıırken sanayileşmeyle birlikte egemen bir pazarın yaşam koşullarını bizzat belirlediği, üretim ve tüketim ilişkilerinin ön planda olduğu bir iletişim aracı haline geldi. Böylelikle farklı coğrafyada bulunan insanların yaşamları da bu egemenlik anlayışına dahil edilerek ‘kültür’; pazar ilişkileriyle açıklanan bir meta haline geldi. Kültür bilginin önem kazandığı çağda bilgi aracı olarak, sanayileşmeyle birlikte gelişen toplumlarla üretim tüketim nesnesi olarak tanımlanmıştır. Bu çalışmada kültürün senaryo anlatı yapısına etkilerinden söz edileceğinden ağırlıklı olarak kültür-toplum-sanat ilişkileri çerçevesinde kültür ele alınmaya çalışılacaktır. Bu doğrultudan hareketle öncelikle kültürün genel tanımından başlayıp, çalışmamızın temel çıkış noktası olan Frankfurt Okulu ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin kültür tanımlamalarıyla devam edilecektir.

1.2.1. Frankfurt Okulu ve Kültür

Kültürel çalışmaların kaynakları açısından Frankfurt Okulu’nun ayrı bir yeri ve önemi bulunmaktadır. Alman toplumsal kuramında yer alan ‘Frankfurt Okulu’ terimi, diğer adıyla ‘Eleştirel Teori’ 1923’te Marksist kuram çalışmaları için kurulan, kurulduğu üniversitenin adını taşıyan Toplumsal Araştırma Enstitüsüne verilen isimdir. Bir grup entelektüel ve özgün bir toplum kuramını belirtmek için kullanılan Frankfurt Okulu’nun ilk kurucu müdürü Carl Grünberg’tir. Grünberg Alman üniversitesinde görev yapan ilk marksisttir. Bu enstitünün üyeleri; Karl August Wittfogel, Franz Borkenau, Henryk Grossmann, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamin, Otto Kirchheimer ve Franz Neuman’dır. ‘Frankfurt Okulu’ dendiğinde en belirgin olan düşünürler; Horkheimer, Adorno ve Marcuse’dur. (Dellaloğlu, 2014:18). 1930 yılından itibaren okulun yeni müdürü Horkheimer olmuştur. Okulun ilgi alanı da felsefe ve kültüre doğru kaymıştır. Almanya’da Nazilerin iktidara gelmesiyle çoğunluğu yahudi

olan bu düşünürler ve okul için zorlu sürecin başlangıcı olmuştur. 1933'te Hitler enstitüyü kapatmıştır ve Horkheimer üniversiteden atılan ilk profesör olmuştur. 1934'ten itibaren okul üyeleri ABD'ye gitmeye çalışmıştır. Daha sonra Newyork'ta kurulan enstitü 1950'ye kadar orada kalmıştır. Okulun verdiği birçok eser de burada şekillenmiştir. 1950'de Adorno ve Horkheimer Almanya'ya dönmüştür ama Marcuse ve Löwenthal ABD'de yaşamaya devam etmiştir. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü yeniden Frankfurt'ta kurulmuştur. 1973 Horkheimer'ın ölümü, 1969 Adorno'nun ölümü ve 1979'da Marcuse'un ölümü ile Frankfurt okulu etkisini kaybetmiştir.

20. yüzyılın en önemli düşünce gruplarından biri olan 'Frankfurt Okulu' üyeleri için kültür; her zaman temel konu olmuştur. Buna paralel olarak kültürel eleştiri, kültür endüstrisi ve kitle kültürü Frankfurt Okulu'nun temel düşünceleri ve belirgin özelliklerindendir. Bu özellikler ve XX. Yüzyılda kültür kavramına ilişkin olarak açtığı tartışmalar bugün birçok kitle kültürü, popüler kültür ve sanat kuramları çalışmalarına kaynaklık etmektedir. Amacı 'toplumsal bir dönüşümü ve insanın özgürleşmesini sağlamak' olarak açıklanan enstitünün asıl uğraştığı konu; bilim ve teknolojinin gelişmesiyle otoritenin yapısının değişmesi, kitle kültürünün ortaya çıkarak, yaşamın her alanında etkisini göstermesidir.

Frankfurt Okuluna iki farklı etkiden söz edilebilir. Bunlardan ilki Almanya'daki nazizmin etkisidir. Hemen hepsi yahudi olan düşünürlerin yaşadıkları ülkeyi bundan dolayı terk etmek zorunda kalmışlardır. "30 Ocak 1933 yılında Nazilerin iktidara gelişiyle, enstitünün de geleceği değişmiş ve yine 1933 yılı mart ayında enstitü 'devlete karşı eğilimler taşıdığı' gerekçesi ile kapatılmıştır." (Göktürk, 2016:69). Okul marksizmden farklı olarak faşizmi hiçbir zaman kapitalizmin ekonomi politığının doğal bir sonucu olarak tanımlamayı yeterli görmemiş ve faşizmin ideolojik ve kültürel boyutuyla ilgilenmişlerdir. Enstitü düşünürleri Marx'ın ekonomi politığa yaptığı katkıyı önemsemekle birlikte, söz konusu görüş ve katkının günümüz toplumunu anlamak bakımından yetersiz kaldığını savunmuşlardır. Frankfurt Okuluna göre altyapı ve üstyapının artan kenetlenmesi kültür endüstrisi olgusunun yayılması, otoriterliğin gelişmesi gibi konular ekonomi politığın diğer ilgi alanlarıyla bütünleştirilmesi

gerektiğine işaret etmektedir. Böylelikle Marx'ın toplum çözümlemelerinin yanında siyaset sosyolojisi, kültürel eleştiri, psikanaliz ve diğer disiplinler de yer almıştır. Daha başka bir ifadeyle Marx'ın sınıfsal farklılıklara göre çözümleme yaptığı toplumda kültür endüstrisi kavramıyla farklılıkların ortadan kalktığı, homojenleştiği ve evrensele dönüştüğü görülmüştür. Bu nedenle toplum ve kültür kavramları açıklanırken Marx'tan yola çıkmak yetersiz kalmış, diğer disiplinlere ihtiyaç duyulmuştur.

Frankfurt Okuluna ikinci etkisi ise Almanya'daki rejim yüzünden ABD'ye göç etmeleri olmuştur. Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesinden sonra Almanya'yı terk etmişler kısa bir süre Avrupa'da kaldıktan sonra Amerika'ya yerleşmiş savaşın sonuna kadar da Amerika'da yaşamışlardır. 1930'lardan 1940'lara kadar olan ABD'de kaldıkları sürgün dönemleri boyunca Avrupa'ya göre daha ileri bir kapitalizmi yaşayan Amerikan toplumundaki gelişmeleri yakından görmek fırsatını elde etmişlerdir. ABD'de kitle iletişiminin ve kültürün gelişmesine, tüketim toplumunun ortaya çıkışına tanık olmuşlar ve bu gelişmeleri ilk elden deneyimlemişlerdir. Bu deneyim bağlamında, kültür endüstrisi diye adlandırdıkları kurum ve pratikleri, kültürü, reklamı, kitle iletişimini ve yeni toplumsal deneyim biçimlerini kapitalist toplumun yeni biçimlerine rıza sağlamak amacıyla kullanan kapitalist modernitenin özsel bir parçası olarak görmeye başlamışlardır. (Mutlu, 1995:231). Bu dönem boyunca ABD'de toplumu yönlendirme ve manipüle etmede başat formlar/öğeler olarak gördükleri basın, radyo ve sinema üzerine yoğunlaşmışlar ve genel olarak da söz konusu kitle iletişim araçlarının egemen güçlerin sınıfsal çıkarlarına nasıl işlevde bulunduklarını analiz etmişlerdir. (Kızılcı, 2000:222).

Frankfurt Okuluna göre iktidar, kapitalist sistem ve teknolojinin egemenliği altındaki birey, kitle iletişim araçlarının etkisi altında toplumsallaşıyor varolan toplumsal düzeni devam ettiriyor, karşıt bir düşünce geliştiremiyor. Enstitü üyelerinden Herbert Marcuse; teknolojiyi ve bilimi ele geçiren sanayi toplumu, kaynaklarından her zaman daha etkili biçimde yararlanabilmek için insana ve doğaya her zaman daha etkili bir biçimde egemen olmak üzere düzenlendi, diyerek kapitalist sistemin kitle kültürüyle olan ilişkisinin kendi lehine olduğunu çizmiştir. Sanayi

devriminin başlangıç evresinde gelişen klasik kültür Marcuse'ye göre ekonomik düzeni" 'onaylayıcı' işlevler görmekteydi çünkü kişileri günlük yaşamın sorunlarından uzaklaştırıp başka bir yapay dünyaya sürüklüyor ve böylelikle sorunların geçici olarak unutturulup örtbas edilerek düzenin devamını sağlıyordu.

Frankfurt Okulu eleştirisinde kapitalizmin bir ürünü olan kitle toplumunda yüksek kültür, eğlence kültürüne ya da pop kültürü yüksek kültüre karıştırılarak tüm kültür, kitlesel ve tecimsel hale getirilmiştir. Teknoloji, bürokrasi, ideoloji, kültür endüstrisinin ürünleri bireyi sınırlandırarak pasif bir kitle yaratmıştır. Bu haliyle kitle toplumu standardize edilmiş, tek tipleştirilmiştir. XIX. yüzyıl kapitalizmi gibi kitle kültürü de dinamik, devrimci bir güç olup, eski sınıf, gelenek, beğeni engellerini yıkıp parçalamakta, tüm kültürel farklılığı yok etmekte; türdeşleşmiş bir kültür üretmekte, değerleri yok etmektedir. (Mutlu, 1995:215-216).

Gittikçe yaygınlaşan teknolojinin güçlendirdiği kapitalizm, kültürel yaşamı görülmemiş ölçüde denetleme konumuna ulaştırmıştır. Kitle kültürü biçimleri kitle iletişim araçları kanalıyla, kültürel yaşamı asgari ortak noktaya indirgeyerek tek biçimli bir kitle kültürü yaratmıştır. Bu açıdan bakıldığında Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu kuramında iki tema hakimdir. İlk olarak yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumları zayıflaması, ikinci olarak bireyin emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelerin insan kontrolünün dışında gözüken bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaştırması söz konusudur. Böylece kitle toplumunun parçalanmış insanı anlaşılabilir bir zorunluluk tarafından yönetilmektedir. Dolayısıyla kültür, açıkça herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir. Bir bütün olarak kültürel üretim; kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

1.2.2.Kitle Kültürü

Sanayi devrimi her alanda olduğu gibi kültürel alanı da kendi çıkarları doğrultusunda biçimlendirmiştir. Başka bir deyişle sanayi devrimiyle beraber ivme kazanan modernleşmenin toplumda yarattığı değişim sürecinden kültür de büyük ölçüde etkilenmiştir. Sanayileşme öncesi temel geçim kaynağı tarıma dayanan kırsal kesim insanı; yaşam tarzını kendi ihtiyaçlarına göre belirlemekteydi. Örneğin tarımla geçindikleri buna paralel olarak kendileri toprağı ekip biçtikleri için yaşam biçimleri de toprağı dayalı şekillenmekteydi. Sanayileşme ile birlikte kente göç eden ve fabrikalarda çalışmaya başlayan halkın yaşamı başkaları tarafından yani işverenlerce çalışma saatlerine yönelik belirlenmektedir. Bu durum sadece iş zamanında değil iş dışındaki zamanı da kapsamıştır. (Dağıtaş,Özer,2011:29). Köyden kente göç eden halk çalışma zamanı dışındaki zamanın nasıl değerlendireceğı konusunda belirsizlik yaşamış, kentlileşmeye çalışan bireyler kültür boşluğuyla yüz yüze kalmıştır. Ortaya çıkan bu kuralısızlık halinde halk artık ne eski geleneksel kültürünü devam ettirebiliyor ne de kentin aristokrasinin kültürü olan yüksek kültüre uyum sağlayabiliyorlardı. Egemen sınıf bu durumdan istifade ederek bu kültür boşluğunu kapitalizm lehine değerlendirme çabasına girişmiş ve en düşük gelir düzeyini temel alan, kolay üretilip kolay tüketilen ürünlerle doldurmuştur. İş mesaisi biten bireyin; iş dışındaki zamanını nerede ve kimlerle geçireceğı belli seçeneklerle bireye sunulduğundan; birey kendini sinema, alışveriş merkezi, kahve, futbol vb. etkinliklerden birini seçmeye mahkum hissetmeye başlar. Böylece kırsalda kültürlerini kendi üreten halk kentin yaşam koşullarına ayak uydurarak kültürlerini kitlesel olarak satın almaya başlarlar ve böylece bir kitle kültürü meydana gelir.(Güngör, 2011: 223- 237).

Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan kitle kültürü olgusu; birden çok insanın bir araya gelerek oluşturduğu önemli bir olgudur. Dönemin koşulları doğrultusunda, insanların bir araya gelerek oluşturduğu bu olguyu iki açıdan değerlendirmek gerekir. İnsanlar tek başına olmak yerine, artık aynı mekanı paylaşan başka insanlarla bir arada olmaya başlamışlardır. Bu kalabalık olgusudur. Kalabalık insanların tek tek duygu ve düşüncelerini önemsizleştiren onları sürü içgüdüleriyle hareket etmeye yönlendiren bir olgudur. Bir diğer durum da insanların bir mekanı paylaşmadan bir araya gelmesidir.

Sanayi devrimi sürecinde insanlar birbirlerinden uzakta, coğrafi mekana yayılmış olarak, birbirleriyle fiziksel ilişkiye girmeden bir güç oluşturmaya başlamışlardır. Bu da kitle olgusudur. Kitle belirli bir coğrafi mekana yayılmış insanlar bütünüdür. Bu yüzyılda kalabalık ile kitlenin farkı kesin olarak ortaya çıkmıştır. Ve toplumlar kitleleşmeye başlamıştır. (Kılıç, 2012: 38). Üretimin gelişmesi ve işbölümünün artması, nüfusun kentlerde toplanması, karar alma süreçlerinin merkezileşmesi, iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve kitlesel işçi hareketleriyle kitle toplumu ortaya çıkmıştır.

Kitle kültürü, sanayi devrimini izleyen yıllarda ortaya çıkmış kavramlardan birisidir. Kitle denildiğinde günümüzde sayısı belli olmayan insan çokluğu anlatılmak istenir. Kitle iletişimindeki kitle sayısı bilinmeyen izleyici, okuyucu, seyredici ve kullanıcıdır. “Kitle kültürü kavramı ile daha çok, endüstriyel tekniklerle üretilen ve çok geniş kitlelere yayılan, karşı konulması güç, davranış, mitos ya da temsili olguların tümü anlatılmak istenir. Genel olarak kitle kavramı sınırları belirsiz bir kavram olmakla birlikte kalabalıkları ifade etmektedir.” (Kızıldağ, 2001:18). İletişim bağlamında kitle terimi ise sinema ve radyo gibi araçların izler kitlesinin belli özelliklerini dile getirecek şekilde kullanılmaktadır. İzler kitle üyeleri; genellikle birbirini ya da bu izler kitlenin oluşmasına neden olan her kimse, onu tanımayan bir topluluktur. Bir öz kimlikten, öz bilinçten yoksundur ve birtakım amaçları gerçekleştirmek için örgütlü bir şekilde bir araya gelip eylemde bulunma yetisine sahip değildir. Değişen sınırlar içinde değişen bir bileşimle karakterize olur, ayrı türdendir, tüm toplumsal katmanlardan ve demografik kümelerden gelen büyük sayılarda kişilerden oluşur. Özgül bir ilgi nesnesini, kendisini güdüp yönetmek isteyenlerin algısına göre seçme davranışında ise türdeştir (Mutlu, 1998: 210-211).

Ekonomik anlamda kitle, bilinmeyen sayıdaki tüketicidir. Kültür bazında kitle kültürü tüketenler ve dolayısıyla tüketimden geçerek üretim için gereksinimi üretenlerdir. Kısaca kitle kültürü kitle iletişim araçları tarafından oluşturulan ve kitlelere yayılan kültür olarak tanımlanabilir. Kitle toplumu, kapitalizmin bir ürünü olup, sanayileşme, kentleşme ve modernleşme süreçleriyle ortaya çıkmıştır. Bütün bu

süreçler, bireyler arasındaki farklılıkların ortadan kalkmasına, bireylerin özgürlüklerini yitirmelerine, birbirlerine daha benzer hale gelmelerine neden olmuştur. Kitle toplumunun kültürel alandaki ifadesi, kitle kültürüdür. Kitle kültüründe amaç kişilerin ihtiyaçlarını karşılamak değil, tam tersi ihtiyaç yaratarak kişileri hem üretime hem de tüketime sevk ederek bazı egemen kesimlerin kendi çıkarlarını, düşüncelerini gerçekleştirmesidir. Kitle kültürü egemen kapitalist kesimlerce, kitleler tarafından üretilen düşünce mal ya da hizmetin yine o kitlelerce tüketilme bilinci oluşturulmasıdır. Bireyi edilgen bir kültür tüketicisi haline getiren bu oluşum, sanat, eğlence gibi yaşam pratiklerini de bir tüketim eylemine dönüştürdü. E. Morin'in deyişiyle, tarihte ikinci bir sanayileşmeye tekabül eden kitle kültürü, bir kere ortaya çıktıktan sonra, ona karşı gelmek olanaksızlaşmakta, onu yaratan kitle iletişim olgusu ve kitle iletişim araçları, onun yasalarına uymak ve onun denetimine girmek zorunda kalmaktadır. Bu özellikleriyle kitle kültürü, bir yandan uluslararası kültür piyasasının değerlerine göre biçimlendirilmiş, bir yandan da yerli özellikler taşıyan, çoğunluğa yönelik kültür konserveleri olarak değerlendirilmektedir. Bu kültür konservelerini tüketmek zorunda olan birey ise, yaşamın her anında bu ürünlerin denetimi altında kalmaktadır. Bu ürünlerin sağladığı perspektif ile dünyayı anlamlandıran insan var olanı benimsemekte ve akış içinde yerini almaktadır.(Özkök,1985: 111).

Kitle kültürü ürünlerinin kabullenilmesi ve çabuk yayılmasındaki en büyük araç kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları kullanılarak kitlelere, üretilenler "gereksinim" gibi gösterilmekte kitlelerin tüketimi sağlanmakta böylece kapitalist sistem de hedefine ulaşmaktadır. Atiker; Frankfurt Okulu eleştirisinde kapitalizm bir ürünü olan kitle toplumunda yüksek kültür; eğlence kültürü veya pop kültürüne karıştırılarak tüm kültürün kitlesel ve tecimsel hale getirildiğini söyler. (Atiker,1998:54).Gittikçe yaygınlaşan teknolojinin güçlendirdiği kapitalizm, kültürel yaşamı görülmemiş ölçüde denetleme konumuna ulaştırmıştır. Kitle kültürü biçimleri kitle iletişim araçları kanalıyla, kültürel yaşamı asgari ortak noktaya indirgeyerek tek biçimli bir kitle kültürü yaratmıştır. Dolayısıyla kitle toplumu standardize edilerek, tektipleştirilmiştir.

Kitle iletişim araçlarıyla üretilen ve yayılan, sadece kitlesel pazar için imal edilen standardize kültürel ürünlerdir. Bunların kullanımlarında ve tüketimlerinde de kitlesel bir davranış söz konusudur. On dokuzuncu yüzyıl kapitalizmi gibi kitle kültürü de dinamik, devrimci bir güç olup, eski sınıf, gelenek, beğeni engelleri yıkıp parçalamakla, tüm kültürel farklılığı eritip yok eder, türdeşleşmiş bir kültür üretir, değerleri yok eder. (Mutlu, 2005:215–216).

Kapitalist sistem sanayileşmeyle birlikte kültürü; eğlenme, dinlenme ve boş vakit geçirme faaliyeti olarak değerlendirir bu yaklaşımla iktidarını devam ettirebilmek için; iş yerinde çalışanların verimlilik kontrolünü sağlamak, aynı zamanda düşünsel faaliyetlerini de yönlendirmenin aracı haline getirme amaçlı, planlı olarak kültürel faaliyetleri de üretmeye başlamıştır. Marksist ve eleştirel yaklaşım kitle kültürünü, metalaşma, şeyleşme ve ideolojik egemenlik kavramları çerçevesinde açıklamaktadır. Marksist açıdan kitle kültürü eleştirisi, Frankfurt Okulu tarafından ‘kültür endüstrisi’ kavramıyla gündeme alınmıştır. ‘Kitle kültürü eleştirisi’ denilince akla gelen ilk isim Adorno’dur.

1.2.3. Adorno ve Kültür Endüstrisi

Theodor W.Adorno (Frankfurt,1903-İsviçre,1969) Frankfurt okulunun en önemli mensuplarından. Frankfurt üniversitesinde felsefe, müzikoloji ve sosyoloji eğitimi aldı. Almanya’da Hitler’in iktidarı ele geçirmesinden (1938) sonra Toplumsal Çalışmalar Enstitüsünde çalışmak için Amerika’ya göç etti. Horkheimer’la birlikte ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’ni (1944) yazdı. Kitle kültürünün eleştirilerinin önemli bir bölümünü oluşturan Horkheimer ve Adorno’nun birlikte yazdığı Aydınlanma’nın Diyalektiği enstitünün ABD yıllarının ürünüdür. Frankfurt Okulunun en etkili yapıtlarından biri olarak değerlendirilen Aydınlanma’nın Diyalektiğinde Aydınlanma dönemi eleştirilmektedir.

Aydınlanma dönemi; geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde belirleyici olmakla birlikte, kültür tarihinde dönüm noktası oluşturmuştur. Bildiğimiz üzere ‘Akıl çağı’ olarak da nitelendirilen Aydınlanma Çağı 18.yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Her konuda akla öncelik tanıyan düşünce sistemine ‘Aydınlanma’, bu düşünce sisteminin etkisiyle bilim ve felsefede büyük gelişmelerin olduğu bu yeni

döneme de ‘Aydınlanma Çağı’ denilmiştir. Aydınlanma genel anlam itibariyle, insanın dinsel inanç ve bağlılığa dair görüşlerden ve bu görüşlerin biçimlendirdiği otorite ve yaşam tarzlarından kendini arındırarak, akıl ve bilime göre yaşamayı kavramaya, organize etmeye ve yaşama çalışması sürecine tekabül etmektedir. (Kızılçelik, 2000:72). Aydınlanma düşüncesiyle; din, gelenek vb toplumsal değerlerin insanların özgürleşmesinin önünde engel teşkil ettiği bu durumdan kurtulmanın ancak aklın egemenliğiyle gerçekleşeceğini, insanın ancak akıyla özgürleşebileceğini ve özgür aklın yeni bir düzen kuracağını savunuluyordu. Aydınlanma çağıyla birlikte gelişen düşünce yapısıyla insanoğlu akıl ve bilimin öncülük ettiği ideal bir yaşam kurmanın peşine düştü. Fakat ideal bir yaşam şöyle dursun Aydınlanma çağından sonra bile insanlar otoriter, totaliter iktidar rejimlerine maruz kalmışlar ne akılla ne bilimle bu baskıcı rejimlerin üstesinden gelebilmişlerdir. Frankfurt Okulu ve düşünürleri insanın akılla ve bilimle özgürleşeceğini iddia eden Aydınlanma’yı eleştirmiş hatta baskıcı düzenin kaynağını Aydınlanma’nın getirdiği düşünce biçimi olduğunu iddia etmişlerdir. Aydınlanma’nın savunduğu özgür aklın toplumları nasıl oluyor da ideal bir topluma doğru götürmediğini tartışarak, Aydınlanma’nın getirdiği düşünce yapısının iktidarın savunma mekanizmalarını daha da güçlendirdiği sonucuna varmışlardır. Adorno; Aydınlanmayla başlayan insanın kendi akıyla özgürleşeceği fikrine inanmıyor, kapitalist üretim ilişkilerinin doğası gereği insan aklının özgürleşmesi yolunda unsurlara sahip olmadığının altını çiziyor, özgürlüğün bile manipüle edilerek bireyin sistemle daha fazla bütünleşmeye götürdüğünü, sistemin bunu da kültür endüstrisi yoluyla gerçekleştirdiğini savunuyordu.

İlk kez Aydınlanmanın Diyalektiği’nde yer alan; ‘Kültür Sanayi, Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma’ adlı makalede işlenmiş olan kültür endüstrisi Frankfurt Okulu ile özdeşleşmiş bir kavramdır. Horkheimer ve Adorno Aydınlanmanın Diyalektiği’nde, geliştirmiş oldukları ‘Kültür Endüstrisi’ kavramını bir kültür kuramından ziyade bir endüstri kuramı olarak geliştirmişlerdir.

Bu bağlamda ‘endüstri’ sözcüğü doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel bir ürünün standardizasyonunu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır (Adorno, 2003:78).² Kültür ve ekonomi arasındaki etkileşim, Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından, kapitalist üreticiler ile kitle tüketimi ve kitle kültürünün üretimini tanımlamak için ‘Kültür endüstrisi’ terimiyle keşfedilmiştir. Frankfurt Okulu’nun kültür endüstrisi kavramı tercih edişleri iki farklı biçimde tartışılabilir. İlk olarak kavramda, kültür ve endüstri gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı ifade eder görünen iki terim birlikte kullanılmaktadır. İkinci olarak bu kavramın kitle kültürü yerine kullanılmasıdır. Oysa Frankfurt Okulu’nun kültür endüstrisi ile öne çıkarılmaya çalışılan nokta, kültür endüstrisi kavramında varolan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması ve kültürün bu süreçte bir ikna aracı oluşu gerçeğidir. Vurgulamak istedikleri şey kültürün aşağıdan ya da kitlelerden yükselmediği, kültür endüstrileri tarafından yukardan yönetildiğidir. Temelde amaç kitle kültürü/ popüler kültür üzerinden bir kültür eleştirisi yapmak yerine bu kültürlerin yukarıdan nasıl yönetildiği üzerinden kültür endüstrisini eleştirmektir. Enstitünün kültür endüstri kavramıyla işaret ettiği nokta bugün bile geçerliliğini korumaktadır. İktidar Popüler Kültür/ Kitle kültürü kavramlarıyla; kültürün kitlelerden gelen talepmiş gibi algılanmasına neden olmakta böylelikle kültürün üzerindeki denetimini görünmez kılıp, kitleleri manipüle etmektedir.

Kültür endüstrisi ya da eş deyişle endüstriyel kültür, müzik, sinema, edebiyat gibi her türden kültürel öğenin ve etkinliğin meta formunda üretildiği ya da metalaştırıldığı, böylece sıradan nesneler gibi alınıp-satılabilir bir hale dönüştürüldüğü ve kültürel ürünler aracılığıyla rasyonelizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir. Bir sürecin ekonomik ve kültürel olmak üzere iç içe geçmiş iki boyutundan bahsedilebilir. ‘Kültürel ürünler ekonomik ve kültürel bakımdan birbirlerine benzer ya da iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bu sistemin oluşabilmesi için bugünkü teknik olanaklar kadar ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir.(Adorno,2009:109).

² Kaynak: ADORNO Theodor W.(2003). “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Cogito Dergisi, sayı 36, <http://www.ykykultur.com.tr/cogito/36/theodor.html>, Erişim Tarihi : 10.05.2005

Kültür endüstrisi eleştirisinin her ne kadar temelleri Avrupa’da atılmış olsa da asıl gelişim yeri Amerika’dır. Frankfurt düşünürlerinin hayatlarının bir bölümünde yaşadıkları Amerika deneyimi onların kültür eleştirilerinde son derece belirleyici olduğu görülmektedir. Bu anlamda 1930’lu yıllarda başlayan Amerika günleri onların bu konuda daha önceden potansiyel olarak var olan düşüncelerini daha bir derli toplu hale getirmelerine de imkan vermiştir. Nitekim onların Amerika’da iken kitle toplumunun belki ilk versiyonu sayılabilecek Amerikan toplumu, Avrupa’dan farklı bir noktada bulunmaktadır. Kültür endüstrisi ile okul temel olarak şu noktaları eleştiri konusu yapmaktadır:

1. Kültür endüstrisi aracılığıyla üretilen ürünler bireyin var olan düzeni kabullenmesini ve onunla özdeşleşmesini sağlayarak kişiyi çepeçevre sarmaktadır. Bunun temelinde de kitle kültürünün oluşturmuş olduğu kitlesel tüketim aracılığı ile birey sürekli olarak yanlış ihtiyaçların boyunduruğu altına alınmaktadır. Dolayısıyla eleştiri ilki tüketim yoluyla bireylerin katı bir denetim içinde tutulmasına vurguda bulunmaktadır. Bu anlamda kitle kültürü ve onun ürettiği kültür endüstrisi, bireyin sahip olduğu toplumsal statü ve rolü ile bağlaşıklık olan bir gereksemeler düzeyi belirleyerek bireyin hangi metaları tüketmesi gerektiğini simgesel biçimde belirlemektedir.

2. Kültür endüstrisi, tüketiciyi düşünceye yöneltmez, tersine ona dünyanın hazır yorumlarını sunar.

3. Kültür endüstrisi, esasında statükonun yeniden üretilmesinden ibarettir. Bu nedenle de toplumdaki eşitsizlikleri onaylar. Geçmişte insanlara hitap eden kültürel alanlar farklılaşmıştır. Burjuva toplumlarında yüksek kültür ve eğlence kültürü arasında kesin çizgilerle bir ayrım vardı. Kitle toplumunda ise yüksek kültür, eğlence kültürüne ve popüler kültüre karıştırılarak tümünden kitlesel ve ticari bir hale dönüştürülmüştür.

4. Kültür endüstrisi temelde bireye belli bir yaşam alanı tanıyor gibi görünse de aslında onların bireyselliklerine temelden karşı çıkmaktadır. Bu anlamda bireysellik denetlenen bir boyut ile mümkün olmaktadır.

Çağan, Popüler Kültür ve Sanat adlı kitabında; Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi kavramını 19. Yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa’da yükselmeye başlayan eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşmasını vurgulamak amacıyla kullandıklarını belirtir. Söz konusu düşünürlere göre, eğlence endüstrisinin yükselmesi kültürel ürünlerin standartlaşması ve rasyonalizasyonu ile sonuçlanmıştır. Üretilen bu kültürel veya sanatsal ürünler kapitalist birikim ve kâr elde etme amaçlarına uygun olarak kitlelerin tüketimi için hazırlanmıştır (Çağan, 2003: 183). Bu ürünler, tüketici bireye bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü benimsetir, şartlandırır ve değişik toplum sınıfları içinde çok sayıda insan tarafından benimsenir duruma geldikleri zaman, reklam değerleri bir yaşam biçimi yaratır. Böylece tek boyutlu düşünce ve davranışlar biçimlenmiş olur. (Marcuse,1975:27). Mutlu; gittikçe yaygınlaşan teknolojinin güçlendirdiği kapitalizmin, kültürel yaşamı görülmemiş ölçüde denetleme konuma ulaştırdığını, kitle kültürü biçimleri kitle iletişim araçları kanalıyla, kültürel yaşamı asgari ortak noktaya indirgeyerek tek biçimli bir kitle kültürü yarattığını söyler. (Mutlu,1998:217).

Gündelik yaşamın tek düzeliğinden kaçışı mümkün kılan kültür endüstrisi; insanlara cennet diye yine aynı günlük yaşamı sunmaktadır. Bu yönüyle kültür endüstrisi tüketiciyi daima aldatmaktadır. Tüketicilerin ihtiyaçlarını yönlendiren, disiplin altına alan kültür endüstrisi tüketici adına yeni ihtiyaçlar üretmektedir ve yüceltici değil baskı altına alıcıdır. (Göktürk, 2016:30-35). Kültür Endüstrisi tüketicilerin gereksinimlerine uygun ürünler ürettiğini savunmaktadır ancak temel amacı, üretimin tüketilmesi için tüketicide ihtiyaç doğurmaktır. Tüm kitle kültürü üretimi, ekonominin çıkarları doğrultusunda programlanmıştır ve dolayısıyla ekonomi, tüketicide yanlış gereksinimler yaratarak, tüketime yönelik yaşam biçimleri oluşturarak kültürü araçsallaştırmaktadır. Kültür endüstrisi, kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurmakta, tüketicileri tepeden bütünleştirmektedir.

Adorno, Horkheimer ile birlikte yayınladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta, ‘kitle kültürü’ yerine ‘kültür endüstrileri’ terimini kullanmalarını, kitle kültürü teriminin kitlelerin kendiliğinden kültürünün anlaşılması ihtimalini, böylelikle de bu kültürü savunanların kabul edebileceği bir yorumu baştan dışlama yoluyla açıklamaktadır. Bu kavram ekseninde karşıtlaşan iki kültürel durum vardır. Birincisi, sahici, otantik, kendiliğinden bir kültür, yani ‘halk kültürü’ ve bunun karşısında yapay, aldatıcı ve imal edilen bir kültür, ‘kitle kültürü’. (Mutlu, 2005:307). Halk kültürü, endüstri dönemi öncesindeki, toplumsal tabakalar arasında önemli farklılıkların olmadığı ve bu yüzden üreticilerle tüketiciler arasında yakın ilişkilerin söz konusu olduğu toplumlara aittir. Endüstriyel kapitalizmin gelişmesiyle halk kültürüne dayalı yaşam yapılarının yıkılmasıyla, toplumsal farklılıklar ortaya çıkmıştır. Halk kültürü, kültürel yapıda günlük yaşamda ve dinsel-büyüsel inançlarda çok etkilidir. Üretim, üreticilerin öz kaynaklarıyla yapılmasıyla birlikte, daha çok anonim üretimlere rastlanılmaktadır. (Kara,Ç.,1997:87-90).

Frankfurt Okulu düşünürleri, sanayi sonrası toplum için; “Pasif, ilgisiz insanların atomize bir şekilde çoğaldığı, geleneksel değerlerin çözüldüğü, insanların kitlesel bir şekilde üretilen tüketiciler haline geldiği” belirtmiştir. Toplum kitle iletişim araçları vasıtasıyla herhangi bir tepki vermeden bilgi ve becerilerini egemen sisteme sunmaktadır. Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olmuş gitmiştir. Kültür endüstrisi yüksek kültür ürünlerini metalaştırarak yozlaştırmış ve asıl değer ölçütlerinin kendisini değişime uğratmıştır. Kültür endüstrisi standartizasyon ile bir anlamda küreselleşme olgusuna katkıda bulunmuştur. Başka bir deyişle küresel ölçekte popüler kültürleşme şeklinde yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla kültür endüstrisi, kültürün içini boşaltmak ve bu içi boşaltılmış kültürü evrenselleştirmek ve buna bağlı olarak kültürel emperyalizmin oluşmasına neden olmak gibi bir etkiye sahiptir.

1.3.Popüler Kültür

Fransızca'dan dilimize geçmiş olan popüler sözcüğü Türk Dil Kurumu tarafından; belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütünü olarak tanımlanır. Çağan'a göre popüler; halka ait olan siyasi ve hukuki bir kavramdı. 16.yy' da örneğin popüler hükümet terimi, halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sistem anlamına geliyordu. Aynı zamanda aşağı ya da değersiz gibi anlamları da barındırmaktaydı. Sonraları hakim olan, yaygınca tercih edilen ya da çok beğenileni ifade eden modern anlamların içindeyse beğenilmek için hesaplı çaba gösterilen anlamını da kapsamaktaydı. (Çağan,2003:31). Popülerin İngilizcede kullanımı, ortaçağlarda 'halk' günümüzde ise 'çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen' anlamında kullanılır. Popüler kültür terimini kaynağı halk'tan gelmektedir.

Çoğu zaman popüler kültür, kitle kültürü, halk kültürü gibi kavramlar birbirine karıştırıldığı, birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Halk kültürü halkı içinden çıkan, halka ait olandır. Halk kültürünün üretici de tüketicisi de aynıdır. Ürün üreticiden tüketiciye kadar bütün evrelerde halkın içinden çıkan, halkın yaşamı ile bütünleşik olan, halka ait olandır. Halk kültürü popüler kültür gibi iş zamanı dışında oluşmuş bir kültür değildir. Kitle kültürü ise sanayileşme ve kentleşme sürecinin bir sonucu olarak yalıtılmış ve soyutlanmış insan gruplarının standartlaştırılmış tek düze kültürel oluşumdur. Popüler kültür kavramının kullanımına bakıldığında ise halk tarafından üretilen halka ait kültür, halk tarafından tüketilen kültür, halk tarafından beğenilen kültür, halka dayatılan kültür olmak vs. birçok anlamı içinde barındırmaktadır.

20.yy' a kadar popüler kültür merkezileşmiş kültür endüstrileri tarafından yaratılmak yerine yerel bağlamda kendiliğinden meydana gelen ürünler olarak nitelendiriliyordu. Başka bir deyişle popüler kültür modern kitle iletişim araçlarının gelmesinden önceki zamanlardan gelen halk kültürünü içeriyordu. Fakat modernleşme ve getirileri ile birlikte 'halkın, halka ait, halktan' anlamını yitirmiştir ve kapitalist pazar mekanizmasının bir parçası olmuştur. Popüler kültür kavramı; 'kitle üretim endüstrileri tarafından üretilen ürünlerin yaygın kullanımı' anlamına dönüşerek kapitalist sermaye lehine dönüşüme uğratılmıştır. Böylece popüler kültür kavramı gerçek bağlamından

koparılarak pazarda üretilen ve satılan mallar gibi, ticari bakımdan üretilen ve pazarlanan kültür olarak kullanılmaya başlanmıştır. (Erdoğan,2001:73-74). Popüler kültür ‘halkın kültürü’ olmasına rağmen artık günümüzde halk tarafından oluşturulan bir kültürel yapı olmaktan çıkmış tam tersi halka sadece tüketmeleri için bazı güçlerin amaçları doğrultusunda oluşturdukları, yön verdikleri, şekillendirdikleri bir kültürel yapı haline gelmiştir. Popüler kültür ile birlikte halkın kültürü artık egemen sınıflarca üretilen ve kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştırılan bir form kazanmıştır.

Kültürün artık halk gibi bir çoğunluk yerine, yine halk için fakat daha küçük gruplar tarafından üretilmesi ve üretilen kültürel ürünlerin kitle iletişim araçları tarafından halka ulaştırılması popüler kültür kavramını kitle kültürü kavramına yakınlaştırmaktadır. Kitle kültürü kapitalizmin halkın beklentilerine göre düzenlediği, paketleyip sunduğu bir kültürdür, Popüler kültür ise kitlelerin popüler beğeni tercihleri ve sürekli tüketimi doğrultusunda kitle kültürünün belirleyicisi ve gerçekleştircisi konumundadır. Kapitalist pazar mekanizması, toplumsal her faaliyete sızarak yeni tüketici arayışlarını sürdürmek amacıyla kitle kültürüne popülerin kalıp halinde biçimlenmesi ve üretilmesi işlevini yükler.

‘Popüler Kültür’ kavramı ilk olarak Amerika’da kitle kültürü olarak tartışılmış; elit kesimin kültürüne karşı; halkın kültürünü karşılamak için üretilmiştir. Amerika en hızlı kapitalist değişimi yaşayan ülkelerin başındadır ve kapitalizm eğlenceden müziğe, giyimden sanata her alanda kendine bir sektör oluşturmaya başlaması nedeniyle, popüler kültür kavramı ilk kez orda kullanılmaya başlamıştır. (Erdoğan, Alemdar, 2005: 33). Popüler kültür çalışmalarının özellikle Amerika eksenli olmasının haklı nedenleri olduğunu konunun başında söylemenin faydaları var. Küresel kültürün oluşturucu formülü, program formatı ve temel konuları, Amerikan etkisindedir. Bunun temel nedeni, Amerika’nın kitle iletişim araçları alanında ve ticari boş zaman malları ve hizmetlerinin kullanılması konusunda savaş sonrası dönemde göstermiş olduğu ilerlemedir. Devasa bir yerli pazara sahip olması, kitle üretimi ve yaratıcı potansiyellerini geniş merkezlerde toplanmasını olanaklı kılmıştır. Ölçek ekonomisi ve birçok etnik gruptan oluşan bir ulusun kültürel geleneğinin zenginliği, yetenekler ve

yenilikler için eşitsiz ve bereketsiz bir toprak sağladı. Üstelik Amerikan kültür endüstrisindeki (film ve müzik, ticari radyo ve televizyon, reklamcılık vb.) dikey bir biçimde bütünleşmiş, büyük şirketlerin erken gelişimi, her çeşit yeni formda ve yeniden üretim medyasında yapılan geniş bir ölçekte oluşu, popüler kültür formlarının içerde ve dışarıda yayılması için elverişli koşullar yarattı. (Elteren,1999:291). Amerikan kültürü, Amerika'nın başlangıcından beri çok kültürlü bir toplumda bölgesel ve etnik farklılıkları aşarak ortak bir kültür olarak doğmuştur. Endüstriler, ulusal pazarı ele geçirmek için, etnik farklılıkları boydan boya yansıtacak estetik bir dil geliştirme zorunluluğu duydular. Böylece bunlar, ihraç etmek için çok uygun olan popüler kültürün yaratıcısı olmuştur.

Amerika'da sanayi devriminden sonra kentli işçi sınıfın (kitlenin) eğlencesi olarak ortaya çıkan popüler kültür toplumun çoğunluğunun bir seçim söz konusu olmaksızın benimsediği ve kapitalist endüstri biçiminin dayattığı, tüketme eylemi ile temellenen bir kültürdür. Popüler kültür; kitlelerin popüler beğeni tercihleri ve sürekli tüketimi doğrultusunda kitle kültürünün belirleyicisi ve gerçekleştiricisi konumundadır. Popüler kültür, toplumun satın alacağı, tüketeceği, hayal edeceği her şeyi önceden planlamıştır. Böylece, düşüncelerinin, görünüşlerinin ve ideallerinin birbiriyle aynı olduğu bireyler, kendilerini bir tüketme yarışının içinde bulur. Popüler kültür toplumdaki bireyleri dil, din, ırk, yaş, eğitim vb. diğer özelliklerini göz ardı etmeden tek bir çatı altında toplar. Farklılıkları törpüler, bireysel fark temasını kullanıp insanları aynılaştırır.

Popüler kültür, toplumun çoğunluğunun bir seçim söz konusu olmaksızın benimsediği ve kapitalist endüstri biçiminin dayattığı, tüketme eylemi ile temellenen bir kültürdür. Bireylerin çalışma zamanı dışındaki aktivitelerini kapsayan popüler kültür insanların boş zamanlarını kapitalizmin lehine değerlendirmek için ortaya çıkmıştır (Erdoğan,2004:9). Popüler kültür, en geniş ve kabul gören tanımıyla 'gündelik hayatın' kültürüdür. "Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklar ile gündelik yaşam arasındaki ara kesimde üretilir."(Fiske,1999:159) Popüler kültür; kültürel 'şeylerin' teknolojik araçlarla üretimi ve geniş işbölümü etrafında kurulan

kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür. Günümüzde popüler kültür kitle üretimi yapan pazarın somut örneğidir. Kitle kültürü tekelci kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve gereksinimlerine göre biçimlenip değişen önceden yapılmış önceden kesilip biçilmiş paketlenmiş bir kültürü anlatır.

Marksist edebiyat ve kültürel eleştirilerde popüler kültür; halk üzerine empoze edilmiş kitle kültürüdür. Ticari aygıtlar tarafından üretilir ve dağıtılır; halk birbirinden farklı olmayan atomlaşmış kitle olarak görülür. Halkın bu üretim ve dağıtımda hiçbir denetimi yoktur ve halka hiçbir yaratıcı ve verimli girişim olanağı verilmez. Burada Frankfurt Okulunun belirttiği gibi, kültür endüstrisinin rolü aydınlatma/aydınlanma kılığında altında yürütülen kitle kandırmasıdır. (Çağan,2003:47). Frankfurt Okulu üyelerinin çoğu kitle kültürünün kültürün özünde gördükleri otoriter ve baskıcı eğilimlerin popüler kültürde de aynen varlığını sürdürdüğü görüşündedirler.

Kültürün tanımını yaparken kültürü, insan faaliyetlerinin bir sonucu olarak değerlendirdik. Fakat kültür artık günümüz toplumunda popüler kültür adı altında büyük ölçüde iktidarın egemenliği altındadır. İktidar halkın tercih ettiği, beğendiği kültürel öğelerin üretimini gerçekleştirme, bu üretimi tüketmek amaçlı endüstriye dönüştürmektedir. Dolayısıyla popüler kültür özünde tüketimi teşvik eden, insanların sisteme olan bağımlılığı ve bağlılığını kuvvetlendiren bir aracı, ticari bir metadır. Popüler Kültür ürünleri sadece bir toplumda değil, dünyanın geri kalanı için de popüler olarak algılanmakta küresel ölçekte satışı gerçekleşmektedir.

1.3.1.Gündelik Hayatın Kültürü Olarak Popüler Kültür

Popüler kültür ya da kitle kültürü, 19.yy sonlarında, üretim koşullarının değişmesine bağlı olarak, gelişmiş, kapitalist toplumlarda, kültürün o ana dek sahip olduğu anlamların dışında yeni bir anlam kazanmasının, yeniden adlandırmalarını ifade eder. Popüler kültür, halk ve çoğunluk terimlerini içermesinden dolayı, belli bir grubun kültürel faaliyetleri olarak değil herkesin paylaştığı kültürel gerçekliği ifade eder. Popüler kültür, en geniş ve kabul gören tanımıyla, gündelik hayatın kültürüdür. Sözen'in ifadesiyle "muteber olanla değil, rağbette olanla sınırları çizilen popüler kültür, gündelik hayata ilişkindir ve gündelik hayat bilgisine diğer kültürden çok daha fazla bel bağlar."(Sözen,Edibe,2001:55). Gündelik hayat, bir arada biçimlenen ekonomik/siyasal iktidar ile bu iktidarın bağlam belirleyiciliğinde eklemlenen öteki türlerin (düşünsel, kültürel, cinsel, sanatsal, etnik vb.) üretildiği, gerçekleştirildiği alandır. Küreselleşmiş dünyada giderek rafineleşen tahakküm ve bağımlılık, itaat ve direniş düşünceleri ve pratikleri de gündelik hayatta üretilmektedir. (Oktay, 2001:4).Oktay'a göre; gündelik hayat, yönetenleri ve yönetilenleri yan yana getirir. Bu sınıf, katmanlar, gündelik hayatın kültürel ve simgesel pratikleri içinde şu ya da bu ölçüde zaman zaman bir ortak paydaya sahip olarak iletişim ve etkileşime girerler. Bu etkileşim sonucunda popüler kültür her şeyi birbirine kaynaştırır, karıştırır ve homojenlenmiş bir kültür yaratır.

Popüler kültür, temalarını ve özünü halk kültüründen almakla birlikte, işleyişi, üretimi ve işlevleri açısından halk kültüründen tamamen ayrılan çağdaş bir kültürdür. Halkın taşıdığı yerel, bölgesel, kapalı topluluklar anlamı popülerde önemli ölçülerde değişmektedir. Popüler kavramının içerdiği halk, ulus devlet içinde yer alan vatandaşların tümünü veya büyük bir çoğunluğunu ifade eder. Bugün popüler kültür, kitle kültürü ile özdeşleşirken, burada farklılaşmış ve süreç içinde geleneksel halk kültürünün çağdaş bir değişkeni olarak kabul edilmiş, dolayısıyla artık geleneksel halk kültürü olmayan bir kültürden söz etmiş oluruz.

Popüler kültürün homojenleşmiş kültür yaratma alanı gündelik hayattır. Gündelik hayat popüler kültürün temel karakteristiklerinden biridir. Çünkü bütün sıradanlığı içinde gündelik hayat tekrarlardan oluşur ve üreticiye standart üretim için fırsat alanı yaratır. Gündelik hayatta insanlar son derece ticarileşmiş ve yoğunlukla tüketime dayalı bir kültürün kendilerine sunduğu malzemeleri belirli şekilde değiştirir ve yeniden yaratırlar. “Gündelik hayat, şimdi ve burada zevk almanın veya acı çekmenin mekanıdır. O, bir biçimiyle, önce ve sonrayla bağlantısız olmanın ifade biçimidir. Gündelik hayat arzusunun mekanı olduğu kadar arzu olmayanın da mekanıdır; arzu tatmin içinde ölür, kendi küllerinden yeniden doğar.” (Lefebvre,1998:119). Bu yüzden kapitalizm, oluşturduğu pazara her sınıftan insanı katma amacıyla, bütün sınıfsal farkları aşarak, “ideal” olan ortak bir yaşam biçimi, ortak bir kültür sunmuştur: Popüler Kültür. Popüler kültürü etkileyici biçimde kullanabileceği en iyi alan da gündelik hayattır.

Popüler kültür iş dışında, herhangi bir baskı unsuru olmaksızın yapılan boş zaman aktivitelerini içerir. Bu aktiviteler, tüketiciler tarafından haz ya da eğlence sağlayıcı eylemler olarak değerlendirilmektedir. Popüler kültür ile eğlenceyi bir arada anmanın konu bütünlüğü açısından önemi var. Tabi ki eğlence bir boş zaman etkinliği olarak insanların gündelik yaşamlarında yer edinir ve günümüz toplumlarında neredeyse diğer bütün insani etkinlikler kadar önemlidir. Denilebilir ki, popüler kültürün içinde yaşam olanağı bulduğu toplum ihtiyacı kültür değil, eğlencedir. Eğlence endüstrisinin sunduğu eşyalar, toplum tarafından tıpkı diğer tüketim metaları gibi tüketilirler. Eğlenmek için gerek duyulan ürünler toplumun yaşam sürecine hizmet ederler. Popüler kültür evreninin bireyleri baş başa bıraktığı yaşam tarzının belki de en önemli öğelerinden bir tanesi olan eğlence, gündelik hayatta bireylerin iradelerini sergiledikleri ve nispi de olsa özgürlüklerini yaşadığı bir alan olarak kendini gösterir.

Bir iş günü sonrası evlerine dönen bireylerin kendi yaşam koşullarından memnun olduklarını söylemek oldukça zordur. Bireyler gündelik yaşamda uzun çalışma saatleri, toplumdaki kimi imkanlardan ve birçok tüketim metasından mahrum olma, gelecek kaygısı gibi birçok sorunla boğuşurlar. Bu sorunlar mevcut toplumsal ilişkiler

bakımından bir anlamda çözümsüz bir nitelik taşırlar. Öyle ki bireyin deneyimlediği sorunlar aslında tüketim toplumunun yerleşik özelliklerinden kaynaklanırlar. Bu durumda sürekli gündelik sorunlarıyla yüzleşen bireyin mutsuz olmak dışında bir seçeneği yoktur. Bu mutsuz birey çözümsüz sorunların altında ezilirken, kültür endüstrisi ona gündelik yaşamdan kaçabilmesi için bir çıkış kapısı önerir. (Adorno, 2007:210) . Beğenilen bir sinema filmi, ünlü bir televizyon dizisi ya da belki çok satan bir roman, onun hiç değilse bir süre tüm sorunlarından uzaklaşmasını sağlar. Kendi yaşamını bir an olsun unutup, kültürel ürünlerde karşılaştığı karakterlerin yaşantılarına bağlanır. Bu karakterlerin yaşantılarındaki sevinç, öfke, hüzn gibi duygulara ortak olur. Dahası çoğunlukla kendini bu karakterlerle özdeşleştirir. Ne var ki birey, kurduğu özdeşlik aracılığıyla o kurgusal yaşantılar içinde kendi gündelik yaşamında sahip olamadıklarına ulaşmış ve yapamadıklarını yapmış olur. Dahası kültür endüstrisi bu hayallerin bir gün gerçekleşebileceği vaadini verir. (Adorno,2009:72-76). Bu vaade kapılan birey, belirsiz bir gelecekte de olsa bir gün şu an ki yaşam koşullarının ötesine geçebileceğini umar. Birey kültürel ürünlerdeki karakterlerin yaşantılarına bağlanır, bir an olsun gündelik sorunlarını unuttur ama en sonu yine başladığı yere döner ve kendi yaşam koşullarına boyun eğer. Böylece bir yandan çözümsüz sorunları, diğer yandan umutsuz hayalleriyle baş başa kalır. Adorno; ‘Kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar.’ der. Hatta gündelik yaşam öyle bir sunulur ki, her gün aynı ortamda yer alan bireyler kendi deneyimlerini tanıyamaz olurlar. Kültür endüstrisi, yansıttığı yaşantıların gündelik yaşamı olabildiğince kopyalamaya, onunla çeşitli olgusal bağlantılar kurmaya çalışır. (Adorno,2009:55-2010:351). Atiker; Modernizm ve Kitle toplumu isimli çalışmasında günlük yaşamın tek düzelighinden kaçışı mümkün kılan popüler kültürün insanları daima aldattığını, kültür endüstrisi yoluyla insanların ihtiyaçlarını yönlendirdiğini, tüketici adına yeni ihtiyaçlar ürettiğini ve bu anlamda baskıcı olduğunu belirtir. Popüler Kültürün tüketicilerin gereksinimlerine uygun ürünler ürettiyor gibi görüldüğünü ancak temel amacının; üretimin tüketilmesi için tüketicide yanlış gereksemeler uyandırdığını savunur. “Tüm kitle kültürü üretimi, ekonominin çıkarları doğrultusunda programlanmıştır ve dolayısıyla ekonomi, tüketicide yanlış gereksemeler yaratarak ve tüketime yönelik yaşam biçimi oluşturarak kültürü araçsallaştırmaktadır.”(Atiker, 1998: 30-35).

Herbert Marcuse, tüketim toplumu ve tüketim kültürünün, bireyleri tüketime dayalı yaşam biçimlerini ‘satın almaya’ zorlayan ‘yanlış ve sahte ihtiyaçlar ürettiğini’ ileri sürmüştür. Ona göre modern birey ne kadar mutlu ise, farkında olmadan kurulu sosyo-ekonomik sistemin iktidarına o kadar şaşmaz biçimde teslim olmaktadır.³ (Şan, Hira, 2007:15).

Frankfurt Okulu düşünürlerine göre kültür endüstrisi, günlük yaşamın sorumluluğundan çok az bir çaba ile geçici bir kaçış sağlamakta, oyalanma ve zihinsel uzaklaşma yaratmaktadır. Kültür endüstrisinin sunduğu bu kaçış gerçek bir kaçış değil, dinlenmeye ve insanların azimlerini yeniden yaratmaya hizmet etmeye yöneliktir. Kültür endüstrisi bu amaca ulaşmak içinse, bir takım standardizasyon teknikleri kullanarak sıradan tepki mekanizmaları geliştirir ve sözde bir bireysellik için uygun yollar ortaya koyar. Bu aşamada kültür endüstrisinde kültürel anlamda eski sürekli olarak yenilenir çünkü yeni olanın üretimi risklidir. Burada birbirine zıt kültürel unsurlar yan yana gelse de, çelişki ve farklılıkları oluşturan öğeler yok edildiği için gerilim ve yenilik yaratmazlar. Kitle toplumunun üyeleri ise, eskinin yeni biçimde üretilmesine direniş göstermeden boyun eğler. Çünkü onlar için artık öncelikli olan, kültürde yaratıcılık değil, eğlencedir.

Popüler Kültür asıl gelişimini modern toplumlarda kazanmıştır. Yirminci yüzyıl sanayileşmenin, kentlere göçün, üretimin artmasının, kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasının başlangıcıdır. Yirminci yüzyılın başlangıcı, geçmişten süregelen gelişmelerin göç, kitle iletişim araçlarının gelişimi, üretimin kiteselleşmesi vb. hız kazandığı bir dönemdir. Gerek üretimin kiteselleşmesi, gerekse kitle iletişim araçlarının çeşitlenmesi popüler kültürün gelişimini hızlandırmıştır. Popüler kültür ait olduğu toplumda biçimlenir ve endüstrileşme, teknoloji ve elektronikten beslenir; kitle iletişim araçlarıyla kendini evrenselleştirir.

³ Kaynak: ŞAN, Mustafa. K.-HİRA, İsmail (2007.) ‘‘Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi’’, PolitikaDergisi,http://politikadergisi.com/sites/default/files/kutuphane/frankfurt_okulu_ve_kultur_endustrisi_elestirisi.pdf Erişim Tarihi: 13.06.2019

Popüler kültür, dinamik toplumsal iletişim ilişkilerinin bir parçası olarak kültürel bir hareketlenmedir ve tüm toplumu kuşatarak, etkisi altına alma eğilimindedir.

Popüler Kültür, insanları tüketmeye teşvik eder, bunu gerçekleştiremediği zamanlarda ise özendirir, teşvik eder. Böylelikle endüstriyel bir piyasanın bir aracı olarak kültür endüstrisini oluşturur. İnsanları etkisi altına alarak kendi sınırları içerisinde sanki insanlar özgürce seçimlerini yapmış gibi, kendi ürünlerini ihtiyaç haline getirir. Çağımızda popüler kültür ürünleri bütün toplumları kuşatarak küresel bir boyut kazanmış, bunu da kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştirmiştir.

1.3.2. Popüler Kültür, Sanayi Devrimi ve Kitle İletişimi

Sanayi devrimi sonrasında öncekilere benzemeyen, değişmeye yönelik, durağan olmayan yeni bir toplum düzeni ortaya çıkmıştır. Fiziksel, siyasal, kültürel ve toplumsal değişiklikler sonucunda toplumsal yaşam baştan sona değişmiştir. Tarihsel bir süreç içinde bakıldığında insanoğlu, feodal toplumdan kapitalist topluma başka bir deyişle ise tarım ve zanaat toplumundan sanayi toplumuna geçmiştir. Yaşanan bu toplumsal süreçler modernleşme olarak adlandırılır. Modern kaynağını bilimsel buluşlar ve ilerlemeden alır. Modern toplumun yapısının temel göstergelerinden biri olan kitle iletişimi, teknolojik değişmelere bağlı olarak kitle iletişim araçlarının yapısındaki dönüşümden kaynaklı olarak ortaya çıkmıştır. Özkök'e göre; 'Verici denilen zamansal/mekansal bir evrenle, alıcı denilen bir öteki zamansal/mekansal evren arasındaki her tür bilgi ve duygu değişimi şeklinde tanımlanan iletişim, özünde bir anındalık ve yüz yüzelik özelliği taşır. (Özkök,1982:12-13). Başka bir deyişle, iletişimde insan açısından aslolan şey, bu eyleme konu olan insanların karşı karşıya gelip, mesaj ve karşı mesajlarını birbirlerine iletebilme olanağına sahip olmalarıdır. Kitle iletişimi ise ne olduğu belli olmayan yığın iletişimini anlatır. Kitle iletişiminde 'kitle' kavramı izleyicilerin sosyal, siyasal ve ekonomik bakımlardan belirsiz, ayırt edilemeyen kişiler kümesi olduğunu ima eder. Kitleden kapalı olarak bahsedilen insanlar geniş izleyici, okuyucu, seyircidir. İzleyici kitle geniştir, yalnızca belirli bir gruba değil, yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası topluluklara seslenir. İzleyici kitle çeşitli

toplumsal kümelerden gelen ve değişik niteliklere sahip insanlardan oluşan bir topluluktur.

Kitle iletişimi, bir kitlesel araçla, radyo, televizyon, gazete, sinema vb reklam panoları veya sinemalarla dolaymlanan iletişimdir. Kitle toplumu ve kitle kültürünün ortaya çıkmasında kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Sanayi devriminin sonuçları olarak bu olgular karşılıklı olarak birbirlerini etkilemektedirler. Dolayısıyla kitle iletişimi kitle kültürünü güçlendirirken ve toplumunu kitle halinde davranmaya iterken, kitle toplumu ve kitle kültürü iletişimi de kitleleştirmektedir. Kitle iletişim araçları, genel bir tanımla ‘kitlesel bir boyutta ileti dağıtabilen araçlar’ olarak tanımlanabilir. (Özkök,1985:93). Kitle iletişim araçları, sosyal statüsüne göre herhangi bir farklı yaklaşım oluşturmada çok sayıda insana aynı iletiyi, aynı anda ulaştırabilmektedir. Kitle iletişim araçları, sürekli ve düzenli yayınları ile toplumda kendilerine karşı bir talebin oluşmasına neden olurlar; bu talep, zamanla alışkanlığa, hatta ihtiyaca dönüşür.

Kitle iletişim araçlarının dünyada etkili olarak kullanılması yazılı basın ile başlamıştır. Daha sonra 1930’lardan 1950’lere kadar radyonun etkili bir elektronik basın aracı olduğu görülmüştür. 1950’lerden sonra ise televizyon, çok hızlı bir biçimde toplum hayatı içinde yerini almaya başlamıştır. Sanayi devrimi en belirgin etkisini sahip olduğu yeniden üretim imkanlarıyla; kültürel malların üretilmesinin şartlarını değiştirmiştir. Bununla beraber kitle iletişim araçlarının gündelik hayatın içinde daha baskın bir yer edinmesi, kültürel yapının popüler kültür yönünde evrilmesini kolaylaştırmıştır. Popüler kültür; kültürel bir içeriğin yanı sıra kitle iletişim araçlarının etkinlik kazandığı bir ortamdaki kültürel üretim, dağıtım ve tüketimi kapsamaktadır. İletişim araçları, kültürleri diğer kültürlere taşıma gibi evrensel bir fonksiyonu ifade eder. Popüler kültür gibi insanlığın yakın dönem kültürel çabaları denilebilir ki, tamamen kitle iletişim araçları üzerinden işlerlik kazanırlar. Kültürleri diğer kültürlere taşıma; kültürel emperyalizmi kitle iletişim araçları üzerinden gerçekleştirmeyi beraberinde getirir. (Çağan, 2003:77).

Kitle iletişim araçları kaynaktan uzak bulunan, birbirlerinden de ayrı olarak konumlanmış çok sayıda insanla aynı anda ilişki kurabilir, aynı andalık özelliği, coğrafi sınırları aşar. Günümüzde posta, telgraf, telefon, faks gibi haberleşme araçları; gazete, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçları; uydular, bilgisayarlar (İnternet ve email) birer iletişim aracı olarak iletişimin ayrılmaz parçaları durumuna gelmiştir. Bu elektronik iletişim araçları kurduğu haberleşme ağıyla kültürü de yaygınlaştırmış, dünyamızı Mc. Luhan'ın deyimiyle 'küresel bir köy'e dönüştürmüştür.

Frankfurt Okulu kültür endüstrisi kuramı; basın, radyonun ve sinemanın baskın kültürel biçimler şeklinde göz önünde olduğu ABD'de geliştirmiştir. Kültür endüstrisi Adorno ve Horkheimer'in öngörmüş oldukları televizyonun devreye girişinin ilk dalgasından hemen önce tartışmaya açılmıştır. Bu dönemde yeni iletişim araçlarına duyulan ilgi büyümüş, bu araçların toplumsal etki ve işlevlerini incelemek üzere yeni bir disiplin ortaya çıkmaya başlamıştır.

“Frankfurt Okulu üyeleri ABD yılları boyunca, Roosevelt'in radyoyu siyasal ikna amacıyla başarıyla kullanışını, 110 milyon Amerikalının her hafta filmi seyretmek için para ödediği bir dönem boyunca sinemanın giderek artan popülerliğini, dergilerin, çizgi romanların, ucuz romanların ve kitlesel olarak üretilen diğer kültür ürünlerinin yaygın popülerliğini deneyimlemişlerdir.” (Zipes,2005:234-236).

Frankfurt Okulu analizlerini eleştirel toplumsal teori çerçevesinden gerçekleştirmiş ve böylece kapitalist toplum çalışmaları bağlamında iletişim ve kültür çalışmalarını birleştirmişlerdir. Kültür ve iletişimin karşılıklı bağımlılığını incelemiş, düzende oynadıkları rolleri ve işlevleri analiz etmişlerdir. Frankfurt Okulu'na göre kültür endüstrisi ürünleri, kitle iletişim araçlarıyla üretilen ve yayılan, sadece kitlesel pazar için imal edilen standardize olmuş kültürel ürünlerdir ve bunların kullanımlarında ve tüketimlerinde de kitlesel yani standardize davranış kalıpları söz konusudur. Kültür endüstrisinin yaygınlaşma, kitleselleşme, standardizasyonu sağlama, tektipleştirme, bilinçsizleştirme yönündeki temel aracı kitle iletişim araçlarıdır. Bu açıdan hem kültürel çalışmalar ve hem de Frankfurt Okulu, iletişim araçlarını kültürel ve ideolojik araçlar olarak görmektedir. Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi eleştirisi temelinde

geliştirdiği tezin günümüze kadar gelen bir süreçte iletişim tartışmalarının başlangıcını oluşturduğu ve temel tartışma biçimini şekillendirmiş olduğu söylenebilir. İletişim araçlarını egemen ideoloji tarafından kitleleri yönlendirme/manipüle etme aracı olarak gören Frankfurt Okulu, iletişim araçlarının ideolojik/kültürel sonuçlarını kültür endüstrisi bağlamında tartışmaya açmışlardır. Frankfurt Okuluna göre, kültür endüstrisi ürünleri manipülatif ve ideolojiktir. (Göktürk, 2016: 95).

Popüler kültür gibi insanların yakın dönem kültürel çabaları tamamen kitle iletişim araçları üzerinden işlerlik kazanırlar. Kültürel süreçlerin merkezinde yer alan ve toplumsal bir olgu olan iletişimin, teknolojik imkanların katkısıyla popüler kültürün inşasında ve yaygınlık kazanmasında merkezi bir yer edindiği ve daha sonraları hareketli film ve televizyonun keşfiyle toplumun tamamen bir gösteri büyüsünün etkisi altına girdiğini söyleyebiliriz. 1950’den sonra televizyonun ortaya çıkması toplumsal ilişkileri değiştirdi. Televizyon boş zamanın ve eğlencenin etkin aracı olarak yeniden şekillenmesinde, yani insanların yaşam alışkanlıklarını değiştirmede örneğin tüketim olgusuna yepyeni bir anlam ve boyut kazandırarak, etkin bir rol oynamaya başladı. Sinema ise başlangıcından beri salonların yaygınlaşmasına ve halka inmesine paralel olarak bir kitle iletişim aracı halinde gelişmiştir. Kitle iletişim araçları sayesinde bir zamanlar yalnızca seçkin bir çevrenin malı olan kültür artık bu araçlar sayesinde milyonların malı olmuştur. Dolayısıyla televizyonu ve diğer bütün iletişim araçlarını kapsayan kitle iletişiminden bir endüstri olarak bahsetmek ve onu da popüler kültür ile ilintilendirmek, doğru ve gerekli bir tutumu ifade eder.

1.4. Popüler Kültür ve Sanat

Kültür ve sanat birbirleriyle yakından ilişkilidir, bu nedenle sanat eserlerini kültürle ilişkilendirilerek değerlendirmek kaçınılmazdır. Her sanat yapıtı belli bir toplumun ürünü olarak doğmakla kalmaz, aynı zamanda o toplumda meydana gelen değişimlerin izlerini taşır. “İnsanlık kültürünün başat öğelerinden biri olan sanat, hem kültürel yapıya bağlı olarak biçimlenip gelişmekte, hem de kültürel oluşuma katkıda bulunmaktadır.”(Armağan, 1992:2).

Yirminci yüzyıl, tüketim arzusunun bir kültür biçimi olarak kendine yer ettiği, belki de popüler kültürü tanımlayan tek unsur olarak belirlendiği bir çağ; kültür göstergelerinin tüketimle birlikte çoğaltıldığı, kültürün gündelik yaşamda dolaşımda olan her şeyin görüntüsüyle kendini gösterdiği bir dönem olarak tamamlanmıştır. Bu tamamlanan çağın, özellikle, ikinci yarısında başlayan, şimdilerde başlamış olduğu yerlerden uzaklara doğru yayılan kültürü ya da tüketim istemi, varolan kavramların anlamlarını değişime uğratmış, yeni ticari kültürel değerler yaratmıştır. Tüketiciliğin yarattığı bu ticari kültürel değerler kitle kültürü ya da bir tür popüler kültür olarak adlandırılmakta; kültürün endüstriyel bir üretim sürecinde üretildiği, üretilen her türlü nesnenin -sanat eserleri de dahil- kitlelerin tüketim zincirinde dolaşımı gerçekleşerek yeni bir kültür tasarımı olarak ‘popüler kültür’ her yerde kendini inşa etmektedir. Popüler kültürün ortaya çıkmasıyla birlikte kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte, sanat metalarının karakterinde önemli değişiklikler olur. Bu yeni kültür tasarımı sanat çoğunlukla piyasa için üretilmeye başlanarak metalaşmaya başlar. Dellaloğlu Frankfurt Okulu’nun Sanat Anlayışı üzerine yazdığı yüksek lisans tezinde sanayi devrimi sonrası kapitalist toplumlarda sanatın özerk yapısının kalmadığının meta ekonomisi tarafından tüketim nesnesi olarak varlık gösterdiğinin altını çizer.

“Burada yeni olan sanatın metalaşması değildir, fakat sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde yerini gururla almasıdır. Sanat ayrı bir alan olarak yalnızca burjuva toplumunda mümkün olabilmıştır. Fakat pazar yoluyla gelişen, toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğü meta ekonomisi tarafından sınırlandırılmış oldu.” (Dellaloğlu,1994:135) .

Toplumsal ve teknik şartlara bağlı olarak değişimler yaşayan sanat, belki kendi tarihi içerisinde en büyük değişimi aydınlanma düşüncesiyle başlayan ve modern teknolojinin hakim toplumsal öge olduğu bu dönemde yaşamıştır. Bu dönemde teknoloji ve bilimin sayesinde ilk kez bazı yaratıcı sanat ürünlerini ucuz bir maliyetle ve daha önce görülmedik bir biçimde yeniden üretmek, teknik olarak olanaklı hale geldi. Asıl önemli değişim; teknolojik imkanlarla sanat eserinin biricikliğinin bozulması ve sürekli bir yeniden üretime tabi kılınmasıdır. Benjamin; teknolojinin gelişmesiyle birlikte sanat yapıtının giderek yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüştüğünü,

teknoloji yoluyla çoğaltılan ve pazarlanan sanat ve kültür ürünleri yine aynı yolla üretilen ve pazarlanan öteki ticari metalarla aynı varlık alanında buluştuğunu ve biriciklik özelliğini yitirerek homojenleştğini söyler. (Benjamin,1993:85). Böylelikle kültür endüstrisinin getirdiği tüketim anlayışıyla birlikte biricik, tek ve orijinale yönelik sanat anlayışı, yerini çoğaltılan ve dağıtılan bir sanat anlayışına bırakmıştır. Dağıtım olgusu ise sanatsal ürünü iletişim araçları ile ayrılmaz bir ilişkiye sokmuştur. Bütün bu olgular popüler sanat başlığı altında toplanabilecek yeni bir sanat biçiminin habercisi niteliğindedir. Sanat formlarının ve anlayışlarının kendi içinde yaşadığı değişikliklerinin yanı sıra, sanatın üretim ve dağıtım şartlarındaki değişimin sonucu olarak, kitlelerin sanatla önceki dönemlerden farklı bir biçimde karşılaşmasına tanık olunur, yani bu dönemde sanat popüler kılınır. Adorno; kültür endüstrisinin gelişmesine paralel sanatın geldiği nokta için şu sözleri sarf eder;

“Sanat eseri pekala bir eğlence malzemesi değil bir beğeni nesnesidir. Bu niteliği aşındırılır ve sanat gibi belirli bir uğraş gerektiren alan, eğlence gibi süratli bir alana adapte edilir. Böylece sanat eseri olarak üretilen şey artık kısa sürede tüketilen basit bir ürün haline gelir. Her şey gibi sanat da tüketim tercihlerine uygun bir hale sokulur.”(Adorno,2009:96,99).

Kültürün ve onunla ilişkili olarak sanatın değişime tabi olması ve geniş kitlelerin beğenilerine sunulması ve hatta onların beğenileri tarafından belirlenmesi olgusu, klasik kültür ve sanat anlayışlarını etkilemiştir. Estetik kaygılarla üretilen sanat eserleri popüler kültür ile birlikte geri plana itilmiştir. Popüler kültür kendiliğinden gelişen, bilinçdışı bir oluşum olarak kültürün her yönünü içinde barındıran, kendi estetik duyumunu, sanatını, müziğini yaratan; şimdiye ait olmasının yanı sıra kimi zaman geleneğe de göndermede bulunan bir kabullenmedir. Popüler kültür, yüksek kültürün karşısında, kendi beğeni ölçütünü yansıtan, sınıfsal bir niteliği olan, kimi zaman gelenekle bütünleşen bir özellik taşımaktadır.

Popüler kültür ile birlikte sanat eserinin metaya dönüşen karakterine bağlı olarak sanatçının da meta üreticisine dönüşmesi yeni bir olgudur. Tüm bu gelişmeler sanatın belli kesimin uğraşısı olmaktan çıkıp geniş kitlelere kadar ulaşmasını sağladı. Her şeyin pazar ilişkileriyle temellendiği modern toplumsal sistemde sanatın

özgünlükten uzaklaşması, sanatın gerçeğin ve estetik olanın paraya dönüştürülebilene indirgenmesi, insanların başka bir alternatifi olmayacağı düşüncesine yönlendirmiş, estetik yoksunu sanat çalışmaları ön plana çıkmıştır. Kar etme, para kazanma, satma isteği ya da zorunluluğu sanat alanında bile başarının tek göstergesi olmuştur. Bugün bile estetik üretim; genelde meta üretimi ile bütünleşmiş durumdadır. Popüler kültür; sanat yapıtının geleneksel sürecini; tüketim olgusuyla yeniden şekillendirmiş ve sanatı tüketim nesnesine indirgemıştır.

1.4.1. Walter Benjamin'in Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı

19. yüzyıldan itibaren kültürel ve sanatsal etkinlikler öteki ekonomik etkinliklerle aynı özelliklere sahip olur ve yeniden üretimle yeni bir şekil alır. Modernliği belirleyen temel değişim dinamikleri, sanattaki değişiminde belirleyicisi olmuştur. Endüstriyel ve teknolojik gelişim sanat eserlerinin üretim şartlarını kökten değişime uğratmış ve sanat eserinin biricikliği olgusunu ortadan kaldırmıştır. Teknik gelişmelerle yeniden üretim yöntemleri gelişmiş, sanat yapıtlarının çoğaltılması ve yeniden üretilbilir olması sağlanmıştır. Yeniden üretim 19. yüzyıldan beri yaygın bir kopya ya da kopyalama anlamına gelmektedir. Sanat eserinin yeniden üretimi ve sanat eserinin biricikliği probleminden bahsederken, bu konunun merkezinde yer alan ve bu konuya ilişkin tartışmaların başlamasına sebep olan W.Benjamin'den ve onun düşüncülerinden yararlanmak gerekmektedir. Frankfurt Okulu üyelerinden Walter Benjamin, kültür, sanat, tarih ve felsefe alanlarında önemli çalışmalar yapmıştır. 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı' adlı çalışmasını 1935 yılında kaleme almıştır.⁴

⁴ Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı çalışmasını; teknik yardımıyla yeniden üretilbildiği bir süreçte sanat eserinin özgün haline, işlevine ve değerine ne olduğu soruları üzerine yapılandırır. Metnin birinci bölümünde sanat yapıtının yeniden üretilme amaçlarının neler olduğu üzerinde durduktan sonra teknik aracılığıyla yeniden üretilmesine değinilir. Sanat eserinin tekniğin yardımıyla yeniden üretilmesinde ve yeniden üretimle sanat eserinin aldığı yeni hali tartışmaya açar.

Eserde yeniden üretim tekniklerinin sanat eserinin biricikliğini ortadan kaldırdığından söz etmektedir. ‘Yeniden üretim’; sanat eserinin orijinallliğini sanatçı yaratıcılığından bağımsız ama tıpkı benzerini istenilen çoklukta pazar için yaratmaktır. Pazar için üretim sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramlaştırmayı getirmiştir. Bunların tümü üretim şekli basit parasal mübadele için yapılan üretim şekli içine girmektedir. (Williams,1993:184).

Benjamin yeniden üretimin ortaya çıkış nedeni için; “Bir sanat yapıtı, ilkesel olarak daima yeniden üretilebilir olmuştur. İnsanlar tarafından yapılan nesneler her zaman insanlar tarafından kopyalanabilmiştir. Çıraklar zanaatlarını pratiğe dökmek, ustalar kendi yapıtlarını yaymak ve son olarak, üçüncü şahıslar kazanç elde etmek amacıyla kopyalar yapmıştır.” (Benjamin, 2015:11). Seri üretim ve kopyalama, sanat eserinin üretilmesi sürecine yeni ama farklı bir katkı sağlamıştır. Bu, sanat eseriyle sanatçının ilişki biçimi olduğu kadar, sanat eseriyle muhatabı arasındaki ilişkiyi de değiştirmiştir. Asıl değişen ise sanat eserinin sanat objesi olarak değerinin metaya indirgemesi olmuştur. Benjamin yeniden üretimin doğal bir süreç olduğunu kabul etmekle birlikte yeniden üretimin sanat yapıtının biricikliğini yok ettiğini söyler: “Sanat yapıtının teknik yolla yeniden üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada’lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir.”(Benjamin,1995:49). Benjamin’e göre, özgün yapıtın şimdi ve buradalığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. ‘Hakikilik’ yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır. Ona göre hakiki yapıt; elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretim için durum böyle değildir. Öncelikle teknik yolla yeniden üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Fakat teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölmeyecek konumlara getirebilir. (Benjamin, 1995:48-49). Yani seri halde çoğaltılmış yapıtta yitirilen şey, yapıtın atmosferidir, şimdi ve buradanın o özel niteliğı, estetik biçimi ve orijinalin bundan böyle hiç yer almadığı biçimidir. Benjamin’e göre, bir sanat ürününün en yetkin bir

biçimde gerçekleştirilmiş yeniden üretimi aslının üretildiği, olduğu ortaya çıktığı yerdeki zaman ve mekan içindeki varoluşundan yoksun kalır. Sanat yapıtının ‘biriciklik’ i olarak adlandırdığı bu ilk ve özgün varoluş, sanat ürününün kendi varoluş süreci boyunca konusu olduğu tarihe ışık tutar, onu açıklar. Bir nesnenin özgüllüğü, o nesnenin başlangıcından itibaren, özü ile varlık sürebildiği süre içinde yaşadığı tarihe yaptığı tanıklığa kadar uzanan, ona ait aktarılabilecek olan her şeyin esasıdır. Tarihsel tanıklık özgünlüğe dayalı bir şey olduğu için; nesnenin özüyle varlık sürdürebildiği zaman dilimi, modern yeniden üretim tekniklerindeki gelişmelere göre kısalıp yok olduğu oranda, ilgili sanatsal nesnenin kendi tarihi için yapacağı tanıklık da azalmakta, hatta kimi kez tümüyle ortadan kalmaktadır. Tarihe tanık olma durumu, bu nedenle etkilendiği gerçeklikte yaralanan nesnenin gitgide ölgünleşen otoritesidir. Bu ölgünleşen otorite, sanatsal ürünün solgunlaşan halesidir. ‘Hale’ sanat ürününün biriciksel, o nedenle de tarihsel olan varoluşudur. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin yaygınlaşması oranında, sanat ürününün bu halesi ortadan kalkmaya başlamıştır. Halenin ortadan kalkmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Nesneler her bakımdan birbirinin aynısıdır artık. (Benjamin, 1995:154-155).

Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı isimli yapıtında Benjamin; ağırlıklı olarak tiyatro ve sinema karşılaştırmasına başvurarak sinemanın olanaklarını ortaya koyar. Sanat yapıtının hakikiliği kavramını gündeme getiren yazar, sinema alanında da bu kavramı tartışır. Yeniden üretimle yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla; onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulduğundan böylelikle daha çok insana ulaşmayı hedeflendiğinden söz eder. Dolayısıyla yeniden üretim kitle hareketleriyle ilgilidir. Bu kitle hareketinin en güçlü temsilcisi de ‘sinema’dır. Çünkü sinemanın bulunuşuyla; insanın aynadaki görüntüsü sinema aygıtı aracılığıyla kitlelerin önünde temsil edilir hale gelmiştir.

Teknoloji ilk çıktığı dönemde doğaya hakim olma amacı gütmekteyken, daha sonraları çoğunlukla doğayla insanlık arasında bir etkileşimi amaçlamıştır. Günümüzde sanatın birincil toplumsal işlevi bu etkileşimi tekrarlamaktır. Sinemanın diğer sanatlardan ayıran en önemli ve asıl başarısı; gerçek hayatta olan şeyleri teknik araçları

kullanarak, benzersiz inandırıcılıkta eşsiz bir anlatım biçimiyle vermesidir. Sinema, sanatsal niteliği tamamıyla yeniden üretebilirliğine göre belirlenen ilk sanat formudur ve mekanik yoldan çoğaltımın egemenliğinde bir sanattır ve kaynağını bu çoğaltımda bulur. Sinemaya geniş bir perspektiften bakıldığında ticari boyutunun diğer sanat dallarından çok daha ileride olduğu açıktır.

1.4.2. Frankfurt Okulu ve Sanat Anlayışı

Yeni üretim şartlarından etkilenerek değişen sanatın; ihtiva ettiği yeni anlamlar üzerinde düşünen Frankfurt Okulunun Popüler kültür ve sanat konusuna ilişkin görüşlerine bakmakta yarar var. Frankfurt Okulu için sanatın özerkliği ve toplumsallığı vazgeçilmez iki özelliğidir. Birbirlerine karşıt görünseler de, aslında ve ancak birlikte var olabilirler. Sanatın özerkliği ise kapitalizmin gelişmesiyle ve sanat eserlerinin piyasa koşullarında diğer metalar gibi değişime girmesiyle yeniden gündeme gelmiştir. Bu nedenle popüler kültür ve sanat kavramlarını kültür endüstrileri bağlamında değerlendirmeden geçmek konuyu eksik bırakacaktır. Sanayi devrimi sonrası oluşan yeni dönemin kültürünü, tamamıyla kültür endüstrisinin bir ürünü olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Kültür endüstrisi, kültürel ortamın bütünüyle şekillenmesinde etkin bir rol oynarken, en belirgin etkisi sanat formları üzerinde göstermiştir. Kültür endüstrisiyle sanatların kazandığı yeni yapı; geleneğinden tamamen farklıdır.

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi terimini 19. yy'ın sonu ve 20.yy'ın başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselen eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşması anlamında kullanmışlardır. Bu aydınlara göre eğlence endüstrilerinin kapitalist işletme olarak yükselmesi kültürel biçimlerin standartlaşmasıyla sonuçlanmıştır. Bu endüstriler tarafından üretilen ve kültürel şeyler/mallar kapitalist birikim ve kar elde etme amaçlarına uygun biçimde hazırlanır ve üretilirler. Kitlelerin tüketimi için biçimlendirilip hazırlanırlar. Üretilenler; sanatsal değerlere göre değil satılabilir olarak üretilir. Frankfurt Okulunun kurucularından Adorno ve Horkheimer; kitle kültüründe 'sanat sanat içindir.' ve 'sanat toplum içindir' tartışmasının anlamsız

olduğunu sanatın ekonomik çıkarların aracı olduğunu söyler. Çünkü kitle kültüründe sanat kullanım değerini yitirmiş, değiş tokuş değeriyle tüketime sunulmuştur.

“Oysa klasik kentler sanatı, yararsızlığa yönelikti ve yararlılıklar dünyasından kişiyi özgürleştiriyordu. Kitle kültürü ise tüketicinin eğlence, dinlenme gereksinimlerine karşılık verdiğinden, yarara yönelik olup, gerçek sanatın amacından sapmıştır. Bu tür kültür için yalnızca değiş-tokuş edilebilen şeyler değerliydi ve sanat eserleri reklam amaçlı kullanıldığında, tüketiciye parasız olarak sunulmalar dahi ve tam da bu yüzden değiş-tokuş değeri kazanmaktaydılar.” (Atiker,2012:1).⁵

Frankfurt okulu üyelerinden Leo Lawenthal, kitle kültürünün standartlaşma, sahtecilik ve yönlendirmeye sanatın ‘gerçek deneyimine’ karşın ‘sahte hazları’ önerdiğini savunur. Benzer bir bakış açısına sahip olan Arnold Hauser, kitle kültürünü, genellikle şehirli olan ve kitle davranışına eğilimli yarı eğitilmiş halkın talebini karşılayan sanatsal ya da yarı sanatsal ürün olarak tanımlamaktadır. Ona göre kitle kültürünün toplumsal işlevi, şehirli insanın hiçbir şey yapmamaktan duyduğu sağlıksız korkuyu ve yaygın sıkıntıyı hafifletmektedir. Adorno ve Horkheimer sanatın aynı zamanda eğlence sektörünün bir aracı haline geldiğini söyler. Onlara göre; sanat eseri düzeysizleşmiş, sanatın özü tehlikeye girmiştir. Amaç eskiden olduğu gibi seçkin sanat eseri üretmek yerine en çok satışı sağlayacak ürünler ortaya koymak olmuştur. Sanat olarak üretilen eserin kültür eseri olmaktan uzaklaştığını ileri sürmüşlerdir. (Sarı, 2006: 45) .

⁵ Kaynak: ATİKER, Erhan (2012). “Kitle Kültür Eleştirisi”, Ay Mavisî Felsefe Psikoloji Şiir Sözler Hikaye Edebiyat Kişisel Gelişim, <https://www.aymavisi.org/felsefe/Kitle%20Kulturu%20Elestirisi.html> Erişim Tarihi: 08.03.2018

Sonuç olarak; Frankfurt Okulu düşünürleri, sanayi toplumuyla birlikte geleneksel değerlerin yok olmaya başladığını tüketime endeksli yeni bir kitle kültürü ve kitle toplumunun ortaya çıktığını ileri sürmüşlerdir. Bu yeni toplumsal düzende; sanat kültür endüstrisi içerisine alınmış, metalaştırılıp tüketime sunulmuştur. Kitle kültürü, kapitalist sistemde uluslararası pazarın ihtiyaçlarına göre biçim değiştirerek etkisini günümüze dek sürdürmüştür.

1.5. Popüler Kültür ve Sinema

Popüler Kültür 19.yüzyılın sonlarında, üretim koşullarının değişmesine bağlı olarak gelişmiş kapitalist toplumlarda, kültürün o ana dek sahip olduğu anlamların dışında yeni bir anlam kazanmasının, yeniden adlandırılmasını ifade eder. Kavram olarak rağbette olanı ifade eden popüler, kültür olarak gündelik yaşamı içinde olan her şeyi kapsamaktadır. Teknik imkanların gelişmesiyle özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmasıyla, kapitalist sistemin iş dışında yaşamı hedefleyen çabalarını içeren ve kültür endüstrilerinin oluşmasına zemin hazırlayan ve onlar tarafından üretilen popüler kültür, boş zaman ve eğlence etkinlikleriyle beraber bütün bir yaşamı sürekli üretir ve tüketimine sunar.

Kitle iletişim araçlarından olan sinema diğer bütün sanatlardan daha fazla popüler sanat ölçütlerine uyar çünkü tamamen popüler bir sanattır. Sinemayı popüler kültür ile olan ilişkisini ele almak istediğimizde sanayi devrimi sonrası toplum ve o dönemin insanlarını değerlendirmek gerekmektedir. Kılıç; sanayi toplumunda insanların günlük yaşamları, çalışma zamanı ve boş zaman olarak kesin bir çizgiyle ayrıldığını, çalışma zamanı dışındaki zamanın kendi dışındaki kişiler tarafından kontrol edildiği bir zaman dilimi olarak değerlendirir. Bunun nedeni de sanayi devriminin ortaya çıkardığı toplumsal ilişkilere bağlar. Bu yeni toplum düzeninde insan, çalışma zamanını doğrudan düzenleyemeyen bir konuma gelmiştir. Çalışma zamanı dışında kalan boş zaman insanın özgür zamanıdır. Eğlence ve sanat etkinlikleri insanın boş zamanı içinde yer alır. Karartılmış sinema salonlarını dolduran insanlar, çalışma zamanı dışında kalan özgür zamanlarını tüketmek durumunda olan bireylerdir. Sinema, insanın günlük

yaşamının kesin bir çizgiyle çalışma ve boş zaman olarak ayrıldığı bir dönemde, günlük yaşama girmiştir. (Kılıç, 2012: 260).

Sinema, makinelerin günlük yaşama egemen olduğu bir dönemin aracı olarak, diğer makineler gibi dönemin insanına birçok yeni şey sunmuştur. Mekan ve olaylar, gidip görülmesi gereken bir coğrafi uzaklık olmaktan çıkmıştır. Sinema bütün mekanları ve olayları beyazperde yoluyla insanlara ulaştırmıştır. Boş zamanlarında sinema salonlarına gelen kişiler, uzak mekanları, yani kendi dışındaki dış dünyayı algılamalarını sağlayan bir aygıtın oluşturduğu ortamla karşılaşmışlardır. Boş zamanında para ödeyerek bu eyleme katılan insanlar tek tek değil gruplar halindedirler. Sinema, insanların diğer insanlarla bir araya gelerek izledikleri bir gösterebilir. Sinema salonlarında toplanan insanlar, aynı mekanda görsel bir sunuşla karşılaşırken, birlikte izlediği insanlardan giderek uzaklaşarak izleme konumundadırlar. Beyazperde karşısında kitle olarak toplanan insanlar gösterinin başlamasıyla birlikte tek tek bireyler olarak yakalar. Dönemin insanının para ödeyerek katıldığı, bu boş zaman etkinliğinin en belirleyici özelliği ise, sinema iş zamanını, yani çalışma zamanını olumsuz olarak etkilememesidir. Bu anlamda bir boş zaman etkinliği olarak sinema, tarihsel açıdan, tam zamanında gerçekleştirilmiş bir buluştur. (Kılıç,2012:261).

Kılıç'ın da belirttiği gibi sinema 1900'lü yılların başında sinema salonları aracılığıyla kitlelere yönelik bir araç olarak günlük yaşama girmiş, yeni bir sanat formu olarak, toplumdaki yerini almıştır.

Sinema; resme ve fotoğrafa meraklı Fransız Louise ve Auguste Lumiere Kardeşlerin öncülüğünde doğmuştur. Lumiere Kardeşler Edison'un sadece tek bir kişinin izleyebildiği 'kinetoskop' cihazını geliştirerek, daha fazla kişiye gösterim yapabilecekleri sinematograf aygıtına dönüştürür. Dünyanın tanıştığı bu yeni icada mucitleri Lumiere kardeşler 'Cinematographe' (sinematograf) adını verir. Cinematographe, Yunanca'da 'hareket' anlamına gelen 'kine' ve 'yazmak' anlamına gelen 'graph' sözcüklerine dayanır ve 'hareketle yazma' ya da 'hareketi yazan' demektir. Sinema tarihçileri Edison'un kinetoskop cihazını değil, hem film çeken hem de oynatan birçok kişinin izlemesine olanak sağlayan, sinematografin bulunuşu sinemanın doğuşu olarak kabul edilir. Bu nedenle bir sanat dalı ve teknoloji olarak yalnızca yüzyıldır varlığını sürdüren sinemanın başlangıcı Lumiere Kardeşler'in 28 Aralık 1895'te Paris'te, Grand Cafe'de gerçekleştirdiği ilk film gösterimi kabul edilir.

Lumiere Kardeşler, Cinematographe'ı yalnızca geçici bir süre ilgi çekecek bir aygıt olarak düşündükleri ve bir çeşit oyuncak olarak gördükleri için insanların bu aygıtı olan ilgi ve meraklarından mümkün olduğunca çabuk yararlanmak istemişlerdir. Çünkü ilginçtir ki Louis Lumiere, sinema için 'Ticari bir geleceği yok' diyerek

insanların kendi keşiflerine olan bu icada ilgilerinin azalacağını düşünüyorlardı. Lumiere'lerin sinemaya en büyük katkısı teknik olarak görüntülerden hareketin elde edilebileceğiydi lakin bu görüntülerle öykü anlatılabileceği ortaya çıkınca seyircinin beklentisi değişti. Sinemanın eksikliği dram sanatıydı ve bu ilişki bir illüzyonist olan Fransız Georges Melies tarafından kurulacaktı. Melies, Lumiere kardeşler tarafından "ticari geleceği olmayan ve bilimsel bir merak konusu" olarak görülen bu yeni tekniğin önündeki parlak geleceği fark etti. Lumiere'lerin öncelikle belgeseller gösterdikleri Cinematographe'ı Fransız üstünlüğünün bir kanıtıydı fakat yurttaşları Georges Melies, sinemanın bu ilk döneminde dünyanın önde gelen öykülü film yapımcısı oldu. Tiyatrolarda sihirbazlık yapan Melies mesleğinin gerektirdiği hile tekniğini sinemaya uygulayarak film hilelerinin mucidi olur ve (Akbulut, 2012:31-53). Lumiere'leri neredeyse saf dışı bırakır. Melies'in öyküleme tekniği ve sahneler arasındaki geçişi, günümüz sinemasında hala kullanılmaya devam etmektedir.

Lumiere Kardeşler, Edison, Melies kim bulmuş olursa olsun sinema, daha önce hiç bir sanat dalının erişemediği kadar gerçekliğe yaklaşabilme gücüne sahiptir. Tarihte ilk kez kullanılan bir anlatım biçimini kullanır. Bu kendine özgü anlatım biçimi, diğer sanat dallarında yoktur. Sinemanın sanat olarak asıl değeri, insanı ve yaşanan gerçekliği dolaysız bir şekilde aktarabilme ve bu gerçekliği değiştirebilme gücünde saklıdır. Sinema hem hayata çok yakın, onun dolaysız bir aktarımını verirken, hem de beyazperdede bir illüzyon yaratma becerisine sahiptir.

Yaşamın sıradan bir parçasını yüzey üzerinde ifade edilememiş bir biçimde sunması, sinemayı sanatın ortamına taşımıştır. Demek ki, sinema diğer sanat alanlarından farklı bir ifade yeteneğine sahiptir. Sinema bunu nasıl sağlar? Sinema teknik bir icat olarak diğer sanatlardan çok daha güçlü bir anlatım öğesine sahiptir. Farklı ifade edebilme yeteneğini de teknolojiyle sağlar. Sinema kendine özgü teknolojiyle, çoğaltarak yayan bir sanat olarak geleneksel anlatım biçimlerini kökten değiştirmiştir. Fotoğrafla başlayan çoğaltma teknolojisi sinemayla gelişerek yaygınlaşmıştır. Mekanik çoğaltma teknolojilerinin yaygın bir sanat alanı olarak kitlelere ulaşması sinemayla olmuştur. Bu sayede sanayi öncesi toplumlarda sadece

zenginlerin ve asillerin izleyebildiği sanat eserleri; çoğaltma teknolojileriyle birlikte kitlelere ulaşmıştır. Benjamin, sanat eserinin aurasını bozan yeniden üretimin fotoğraf ve sinemanın nesnesini meta haline getirdiğini, özellikle sinemanın ayrıca bir eğlence, kitlesel bir faaliyet alanı olarak değerlendirilmesine de neden olduğunu söyler. (Kılıç, 2012:264).

Teknolojik ve ekonomik belirleyenler her sanatın temelini oluştururlar. Bütün sanatlar doğaları gereği ekonomik ürünlerdir ve sinema bunun başlıca örneğidir. Sinema, toplumsal değişimleri herhangi bir sanat gibi ama her şeyi içermesi ve popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan daha fazla yansıtır. Bu nedenle sinemayı ele alırken iktisatçıların ve tarihçilerin ‘altyapı’ adını verdikleri ekonomik ve teknolojik temellerine bakmak önemlidir.

Sanatı ekonomik bağlamlar içinde değerlendiren Frankfurt Okulu düşünürleri; bütün kitle sanatlarına karşı takındıkları tavrı sinema içinde takınmışlardır. Sinema onlar için kitlelerin manipüle edilmesini kolaylaştıran, sahte yaşamlar içinde olmalarını sağlayan bir şeydir. Frankfurt Okulu üyeleri sinemanın kendini bir sanat gibi göstermemesi gerektiğini söylüyorlar. Çünkü onlara göre o sadece bir ticarettir. Adorno’nun kasvetli seyirlik dediği sinema, ona göre sanatı tasfiye etmiştir yani o’na göre bir sanat değildir, o yalnızca kitlelerin çekip çevrilmesi için kullanılan bir metadır. Adorno’ya göre sinemanın yansıttığı zevkler kitlelere ait değildir, türlü entrikalarla kitlelere yutturulmaya çalışılır.(Adorno,2000:234-210). Frankfurt Okulu düşünürlerine göre de sinema egemen güçlerin elinde kitleler üzerinde tahakküm kurmanın bir aracıdır. Giovanni Scognamillo Türk Sinema Tarihi kitabında; Frankfurt Okulu düşünürlerinin sinemayla ilgili görüşlerini destekler: “Sanatların yedi bin yıldır karşılaştıkları en zorlu meydan okuyuş, sanayi devrimiyle gelişen kitlesel üretim teknikleriyle ortaya konmuş olanıdır. Kitlesel üretimin yararı, sanatı artık seçkin bir girişim olmaktan çıkarırken, aynı zamanda bu sanatçıların yapıtlarını saf tüketim içinde bozulmaktan koruma yönünde sürekli mücadele etmek zorunda olmaları anlamına gelmiştir. ” Bir film yapmak için; ekonomik, politik ve teknolojik vb faktörlerin etkisini düşündüğümüzde, zorlu film yapım sürecinden geriye ‘sanatın’ kalması bir mucizedir.

Sinema bir meta olarak; kültür endüstri şartlarında daha geniş pazarlarda daha kalabalık ve değişik seyirci topluluklarının ilgi ve beğenisini kazanabilmek için, evrensel ve kozmopolit olmayı amaçlar. Bu sebeple de endüstrinin gereklerinin dışında kalamaz. Endüstri; pazarın beğenileri doğrultusunda üretimde bulunmakta ve üretilen ürünlerin tüketilmesini gerektirmektedir. Bunun için önce ortak beğenilerin evrensel çapta oluşturulması ve sonra da çok geniş bir yelpazenin eğlenme taleplerini karşılıyor nitelikte olması gerekir. Sinema tamamen popüler bir sanat olduğundan ve endüstrisi olmadan olmayacak bir sanat olduğundan dolayı pazarı her zaman gözetmek zorundadır. Günümüz dünyası şartları düşünüldüğünde sinema kültürel etkileşimin ve iletişimin bir aracı olmanın yanı sıra, bunları aşan ve bunlar kadar masum olmayan bir misyonu daha yerine getirir; o da kültürel emperyalizmdir. Sonuç olarak; sinema ekonomik işlevlerini yerine getirmek için geniş bir tüketici topluluğuna bağlı olan popüler bir sanattır.

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER SİNEMADA EVRENSEL ANLATIM ÖĞELERİ VE SENARYO ANALİZİ

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER SINEMADA EVRENSEL ANLATIM ÖĞELERİ VE SENARYO ANALİZİ

2.1. Popüler Sinema

Sinema kökeni ve gelişimi bakımından incelendiğinde her şeyden önce popüler bir sanattır. Belgeselci Paul Rotha 1930'larda, "Sinema, sanat ve sanayi arasında çözülmemiş büyük bir denklemdir" diye yazmıştı. Sinema, yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki belki de en büyüğüdür. Panayır meydanlarında ki mütevazı başlangıcının ardından zaman içinde milyar dolarlık bir endüstri ve en görkemli ve özgün çağdaş sanat biçimi haline gelmiştir. (Smith, 2003:13). Sinema, kültürlü seçkin kesimlerden çok 'halk'tan kaynaklanan sanat şeklindeki modası geçmiş yaklaşımla değil, yirminci yüzyıla özgü mekanik kitlesel yayma araçlarıyla aktarılan ve gücünü geniş, kitleselleşmiş bir kamunun ihtiyaçları, çıkarları, arzularıyla birleşebilme yeteneğinden alan bir sanat anlamında bir yaklaşımla bakıldığında popüler bir sanattır. Sinemadan bu geniş kitlelerle kenetlendiği düzeyde söz etmek, yine Paul Rotha'nın 'çözülmemiş büyük denklem'ini, sanat ve sanayi olarak sinema sorununu kesin bir biçimde gündeme getirmek demektir. Sinema, hem film yapımı ve gösterimi için endüstriyel teknolojileri kullanması nedeniyle hem de tanımı gereği endüstriyeldir. (Smith,2003:13-14). Sinema her ne kadar teknolojinin sağladığı olanaklar sonucunda sanatsal kaygılarla gelişmeye başlamış bir alan olsa da ticari bir meta olarak değer taşıdığının keşfiyle profesyonel bir sektör haline gelmiştir. Kültürel değerlerin kullanıldığı ve yeniden üretildiği bu alanın ürünleri ciddi ekonomik çalışmalar sonucunda profesyonel olarak pazarlanmaktadır. Bu ürünleri yüksek bütçelerle büyük yapım şirketleri hazırlasa da ürünler aslen orta ve düşük gelir düzeyine sahip toplumun geneli için üretilmektedir. Bu fark üretenle tüketenin eğitimi ve kültürü alanında da kendini göstermektedir. Gerçekten de halkın geneline hitap eden sinema eserlerinin temel bir iletişim stratejisi olarak kolay anlaşılabilir olduğunu söylemek mümkündür. Bu eserlerin ürettiği söylem değişik yaş, eğitim, kültür ve cinsiyet grupları tarafından rahatlıkla okunabilmektedir. Sinema eserleri üzerine yapılan kültürel

analizler bu ürünlerin ürettikleri değerleri de analiz etmektedir. Bu bağlamda tüm popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi sinema eserlerinde de belirli tiplerin üretildiği, bunların yeniden şekillendirildiği üzerinedir. Sinema sanat üretiminin endüstrileşmiş yollarını geliştiren endüstriyel bir sanat biçimidir.

Günümüzde, yaratıcı faaliyetlerin pazar mekanizmalarına belirli ölçüde bağımlı olduğu bilinen bir olgudur. Ama yirminci yüzyıla özgü bir kurum olan sinema endüstrisinin doğrudan doğruya para kazanmak için film üretmesinin, daha doğrusu, para kazanmak için film yapma çabalarının sinema endüstrisini inşa etmiş olduğu gerçeğinin kendine özgü bir önemi vardır. Sinema geçmişleri yüzyıllara dayanan öteki sanatsal faaliyetlerin arasında, doğrudan teknolojiye bağımlı olan ilk yaratıcılık alanıdır ve üstelik yüzlerce kopyası çıkarılabilecek, milyonlarca kişi tarafından aynı anda izlenebilecek filmler üretmek üzere kurulmuştur. Dolayısıyla filmler, sıradan insana hitap ettikleri, kolay anlaşılır oldukları, ciddi sorunlarla değil günlük yaşamda karşılaşılan manzaralarla ilgilendikleri, para kazanmayı hedeflediği için çok uzun süre yalnızca bir ‘eğlence aracı’ olarak görülmüştür. Ortaya çıktığı ilk zamandan bu yana insanların büyük çoğunluğu tarafından eğlence aracı olarak görülen popüler sinema dışında aynı tarihlerden itibaren bağımsız ticari olmayan filmler yapılmıştır. Ancak bu filmler genellikle kitlenin ihtiyacını karşılamak amacıyla değil ticari sinemanın oluşturduğu yapıyı kırıp sinemanın sanat olmasına katkı sağlamak amacıyla yapılan filmlerdir. Sinemaya eğlenmek, mutlu olmak, bir an bile olsa gerçek dünyadan uzaklaşıp filmin dünyasına girip rahatlamak, boş zaman geçirmek isteğiyle gitmek isteyen kitlelerin büyük çoğunluğu sanat filmlerini izlemek istememektedir. Bu nedenler popüler sinemada sanat anlayışından önce ticarilik ve filmin pazarlamasına yönelik kaygılar gelir. Popüler sinemanın sanat olmadığını söylemek doğru değildir. İzleyici beklentisiyle biçimlendirilen ticari filmlerin sanatsal değerinden uzaklaşacağını söylemek daha doğru olacaktır. Sinema ürünlerinin genelinin toplumun tüketmesi için yapıldıklarını söylemek mümkündür. Seyirciye mutluluk ve eğlence sunan popüler sinema ürünleri kitlelerin çoğunluğunu tarafından tercih edilmektedir. Dolayısıyla popüler sinema, içinde bulunulan çağın değerlerini üreten işleyen aktaran yeniden dolaşıma sokan ticari nitelikli bir popüler kültür ürünüdür.

Günümüzde popüler sinema deyince akla ilk gelen Hollywood Sinemasıdır. Lumiere kardeşlerin; "Ticari geleceği olmayan bilimsel bir merak konusu" (Betton,1993:7) olarak değerlendirdiği sinema; ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra Fransa, Almanya, İngiltere ve Birleşik Devletlerde panayırların en çekici yanlarından biri olur. İlk yıllarında basit bir eğlenceden pek farklı değildir fakat daha sonraki yıllarda kendisine yapılan yatırıma milyonlarca kâr getiren muazzam bir endüstri haline gelir. Sinemanın sanayileşmesi ve endüstri biçimi haline gelmesi kuşkusuz Hollywood sinemasıyla gerçekleşmiştir. Betton; özellikle I. Dünya Savaşı sonrası Amerikan Sinemasının yükselişe geçtiğini, Bağımsızlar denilen grubun Avrupa sinemasının yöntemlerini uygulayarak çok başarılı olduklarını Los Angeles'in yirmi km kadar dışında kurdukları yerleşim merkezinin dünya sinemasının başkenti kendi deyimiyle 'Sinemanın Mekke'si (Betton,1993:9) olduğunu söyler. Sinema doğumundan çok uzun olmayan bir süreden sonra, Amerikan sinemasıyla, daha doğrusu Hollywood ile özdeş kılınır oldu. Amerikan sinemasının kendisi ile sembolleştiği Hollywood, Amerikan yaşam biçiminin yeniden üretimini üstlenen eğlencelik dev bir endüstriye dönüşmüştür. Bir ülke sinemasının kimliğini çizen ve belirten ulusal temellerdir. Amerikan sinemasına baktığımızda, başlangıçtan günümüze kadar en çok kullandığı kaynaklara bir göz attığımızda, kültürel yelpazenin çeşitliliği ve karmaşıklığı hemen dikkatimizi çeker. Amerikan sineması bir kültür taşıyıcısıdır. Çok kültürlü bir toplum olmasından ve pazarın gereklerini çok iyi kavramasından dolayı, Amerikan sineması bütün kültürlerle seslenebilmeyi hedeflemiştir. O ortak bir dilin görsellikle keşfi peşinde olan bir sinemadır. Ortak dil yeniden üretimin geniş bir yelpazede izlenmesini sağlamak açısından önemli bir olgudur. Amerikan sineması ortak ürünleri kullanmaya sevk ettiği topluma, ortak beğeniler oluşturarak popüler kültür evreninde yaşama zorunluluğu getirir. Sinema ortak beğenileri oluştururken, beraberinde popüler kültürün tanımlayıcı özelliği olan tüketime artan bir talebi oluşturarak katkıda bulunur.

Amerikan sineması yüksek kültür ürünlerini kullanmaktan ve ona denk düşecek kültürel ürünler üretmekten endüstrinin gereği olarak kaçınır. Saf estetik beğenilere sahip olmayan ortalama insanlara seslenebilmenin yolu popüler beğeniler üzerinden iş yapmaktır, dolayısıyla da Amerikan sineması da öyle yapar. Popüler kültür

olarak programlanan bir devingen görüntü sanayinin, dönem dönem kendini tekrarlaması doğaldır. Bu salt bir kaynak eksikliğinden değil, denenmiş ve tutmuş formülleri bir kuşaktan bir başkasına, yeni kuşağa aktarmak siyasetinden kaynaklanır. Popüler kültürün, örneğin kırk yıl önce kullandığı içerikler ve temalar teknoloji sayesinde daha etkin hale getirilen bir biçimde yeniden harmanlanıp sunulunca eskinin yeni formülü daha bir güç kazanmış olur. (Scognamillo,1994:64-65). Sinemada tekrarlar popüler sanatların da bir özelliği olan standartlaşmaktan kaynaklanır bu nedenle popüler sinema öngörülebilir, şaşırtmayan yapıtlar üretir.

Popüler Sinema sadece Hollywood sineması değil, Hollywood'un dolaylı olarak etkileyip popülerleştirdiği diğer ülke sinemalarının da içinde yer aldığı üretim ve tüketim faaliyetlerinin tümünü kapsar. Popüler Sinema tüketimi kolay, ticari ve sistemi olumlayan sinemadır. Popüler Sinema örneği olarak adlandırılan filmlere ticari sinema da denilmektedir çünkü popüler sinema her şeyden önce bir ticari amaç güder.

Popüler filmler kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleri olarak değerlendirilir. Sinema seyircisinin popüler filmlerle ilişkisi, ilk günden beri, daha çok duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Öfke, sevinç, hüzn ve korku, film seyrederken hissedilip, dışa vurulan duyguların bir kısmıdır. Sinema, duygusal katılımı öteki popüler kültür biçimlerine göre çok daha yetkin ve yoğun olarak yaratır. (Abisel,1995:7). Sinemayı, başka türlü değil de bildiğimiz sinema yapan tarihsel ve toplumsal koşullar, seyircinin sinemayla kurduğu ilişkiyi de belirlemiştir. Öte yandan filmlerin kurmaca anlatılar haline gelmesi binlerce yıllık sürecin devamı, mitler, fanteziler, düşler, ütopyaalar yaratma gereksiniminin bir sonucudur. Popüler kültür ürünlerinin temelde uyuşumlara dayanan yinelemeli doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, uyuşumları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir. Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan -Aristoteles'in katarsis dediği- rahatlama; adeta modern dünyanın 'zevk

iksiri' olmuştur. (Abisel,1995:7-8). 20.yy'da Sinema bu gereksinimi karşılayarak teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere ulaşmayı başarmıştır.

Endüstriyel sinema tek sinema türü değildir. Popüler sinema dışında yine aynı tarihlerden itibaren bağımsız, deneysel, yeni kuramlar etrafında filmler çekmiş yönetmenler bulunmaktadır. Ancak bu filmler genellikle kitlenin ihtiyaçları için değil bu ticari dünyanın gerçekleştirdiği yapıyı kırmak ve sinemanın sanat olmasına katkı sağlamak adına gerçekleştirilmiş filmler olarak ortaya çıkmıştır. Elbette diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da yapıt ile onu ortaya çıkaran arasında doğrudan bir ilişki bulunması gerektiğine dair bir kabul vardır. Popüler sinema ürünlerinde ise genel itibariyle filmlerin hangi yönetmen tarafından çekildiği sinemaya giden çoğu seyirci açısından önemsizdir, önemli olan seyircinin film boyunca yaşadığı gerçek dünyadan sıyrılıp filmin dünyasına katılması ve zevk iksirini içmesidir. Seyirci genellikle festival-sanat sineması olarak değerlendirilen filmlere gitmeyi istememektedir. Filmde yaşadığı gerçeklikten ötesini göremeyen seyirci sinema filminden beklediğini alamaz ve mutsuz olarak sinema salonundan ayrılır. Bunun farklı nedenleri olduğu düşünülmektedir. Bunlardan birisi bilgi eksikliği olarak değerlendirilebilir. Seyirci anlamadığı ve anlamlandıramadığı her görüntü sonrasında sinema deneyiminden uzaklaşır ve zevk iksirini içemediği için bir daha bu tür filmlere gitmek istemez. Dolayısıyla yapımcılar sinema seyircisinin bu tercihten edindiği deneyimle, popüler sinemayı geliştirip çok çeşitli ülkelere ait filmleri mesafe ve kültürel farklılık gözetmeksizin seyircisine ulaştırarak etkili bir hale getirdi. Filmlerin bu denli etkin ve gelişkin araçlar haline gelmeleri de popüler sinemanın kendine özgü yapılanışının sonucudur. Bu yapılanmada en önemli ögesi senaryodur. Popüler filmin başarılı olmasının ilk koşulu; içeriğiyle, biçimiyle senaryosunun iyi olmasıdır.

2.2. Popüler Sinemada Senaryo Anlatı Yapısı

Sinema tarihi boyunca -kitlelerle buluşma, onları etkileme gücü ve uzun ömürlü olma açısından- yaygın olarak kullanılan senaryo anlatı yapısı; klasik anlatımdır. Klasik anlatım biçimi, kuralları Amerikan Stüdyo sistemi tarafından Hollywood'da geliştirilen ve tüm dünyaya yayılan bir öykü anlatma biçimidir.

Sinemada öykü anlatmanın en akıcı ve dolayısıyla en büyüleyici biçimi olduğu söylenebilir. ‘Klasik Hollywood Sineması’ tanımında ‘Klasik’ nitelemesinin sebebi bu biçimin uzun yıllar, değişmez bir şekilde sinemada öykü anlatmanın en etkili yolu olarak egemenliğini sürdürmesinden dolayıdır. Hollywood film yapısı tarihsel süreçte toplumsal değişmelere rağmen aynı kalabilmiştir çünkü bu filmler dev film şirketleri tarafından, dev bir pazara, milyonlarca insanın beğenisine sunmak ve para kazanmak, kar etmek amacıyla yapılmışlardır. Bu yüzden bu filmler birbirlerinden farklı görünmelerine rağmen birbirlerinin aynı anlatım biçim ve tekniklerine sahiptirler. Robert Mckee; Story isimli kitabında; öykünün formüllerle ilgili değil, ölümsüz evrensiz biçimlerle ilgili olduğunu öykü üçgeninin tepesinde Klasik Tasarım’ı oluşturan ilkelerin yer aldığını bu ilkelerin en doğru şeklinin de ‘klasik’ olduğunu söyler.

“En mütevazı Hollywood bütçeleri bile on milyonlarca dolara ulaşıyor ve her film, aynı paranın güvenli bir yatırımda kazandırdığından daha büyük bir maliyetini çıkaracak sayıda yeterli izleyici bulmalıdır. Neden yatırımcılar milyonlarca doları iki festivalde gösterilecek, serin bir mahzende rafa yerleştirilecek unutulacak bir ürüne değil de, gayrimenkule ve en azından yaptıkları bir binaya sahip olabildikleri bir alana yatırırlar? Eğer bir Hollywood stüdyosu bu vahşi ata sizinle beraber binecekse en azından bu dev riski telafi etme şansı olan bir film yazmalısınız. Bir başka deyişle klasik olay örgüsüne yönelmelidir.” (Mckee,2007:54).

Çünkü kitlelerin çok az bir yüzdesi sanatsal filmlerle ilgilenmekte bu da yapımcıların bu alana yatırım yapmaktansa klasik anlatı yapısına yatırım yapmalarına neden olmaktadır. McKee; klasik tasarım belleğin bir modelidir, insanın aklında geçmiş canlandığında, geleceğe dair hayal kurduğunda, korktuğunda ya da olacaklar için dua ettiğinde duygu ve düşünceleri klasik olay örgüsü çevresinde toplanır ve şekillenir der. McKee bu sözleriyle; insan belleğinin işleyişini klasik olay örgüsü kalıbına dökülerek gerçekleştiğini dolayısıyla klasik kalıbın evrensel olduğuna işaret eder.

“Klasik tasarım yaşama Batılı bir yaşam görüşü değildir. Binlerce yıldır Doğu Akdeniz’den Java’ya ve Japonya’ya Asyalı öykü anlatıcılar çalışmalarını macera arzusu ve büyük bir tutkuyla klasik olay örgüsü içinde şekillendirdiler. Asya filmlerinin yükselişe geçmesinin gösterdiği gibi Doğulu senaryo yazarları Batıda kullanılan klasik tasarım ilkelerini aynen uyguladılar, anlatılarını nükte

ve ironiyle zenginleştirdiler. Klasik olay örgüsü ne eskidir ne de modernidir ne Batılı ne Doğuludur, insana aittir. ”(McKee, 2007: 53).

Sinema dünyanın en evrensel dilidir. Sinema dili ile herhangi bir ülkede yapılan filmin diğer dili konuşan bir ülkelerde de rahatlıkla anlaşılabilir. Bu nedenle sinema kitlelere ulaşmak konusunda diğer sanat dalları arasından daha özel ve özellikli bir öneme sahiptir. Sinema tıpkı popüler kültürde olduğu gibi kitlenin gereksinimlerini göz önüne alarak film yapımını A’dan Z’ye bu gereksinimler üzerine kurar. Bir filmin senaryosundaki her sözcük, yapımdaki her görüntü ve devinim, dikkati dağıtmama ve ilgiyi kopartmama amacına yöneliktir. Popüler kültürde, klasik anlatı sineması da kaynağını kitlelerinin yaşam deneyimlerinden yapıp ettiklerinden, kısaca kültür adını verdiğimiz birikiminden, daha başka bir ifadeyle insanın aklından alarak, bunu paraya dönüştürmektedir. Klasik anlatının sırrı izleyici kitlesinin gelenek, görenek, kültür kalıplarıyla olabildiğince tanıyıp olması ve bütün farklılıklarına rağmen ortak özelliklere sahip insana hitap ediyor oluşunun bilincinde oluşundandır. İzleyici olayların sunumunda sarsılmalı, üzülmeli, korkmalı, gülmeli, düşünmeli, bilinçlenmelidir. Bir öykü anlatımının izleyiciyi duygusal açıdan en çok etkileyecek biçimi olan ve yüzlerce yıldır uygulana gelen drama sanatının mirasçısı geleneksel klasik sinemadır. Klasik anlatı sinemasının biçim açısından dayandığı en eski yapı Aristoteles’in Poetika’da kurallarını tanımladığı ve ilkçağdan bu yana, hakim estetik ölçüt olan klasik dramatik yapıdır.

2.3. Klasik (Geleneksel) Anlatı

Klasik anlatı; dramatik yapının en eski biçimi Aristoteles’in ‘Poetika’ isimli kitabına dayanır. Özellikle onun tragedya (dram sanatı) üzerine geliştirdiği düşünceler; bugünkü klasik anlatı yapısının da temelini oluşturmakta ve hala geçerliliğini korumaktadır. Aristo Poetika’ında günümüz klasik anlatı yapısını temellendiren dram sanatının ne olduğuna ve işlevlerine dair görüşleri yer almaktadır. Aristo kitabında dram sanatını şöyle tanımlar: “Tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir.” (Aristoteles,2017:44). Aristoteles, tragedyayı ‘hareketin taklidi’ olarak tanımlarken, dramın insanı eylemi içinde gösterdiğini ve bunu anlatarak değil, göz önünde canlandırarak yaptığını belirtmiştir.

Dram sanatının ilk klasik temel ilkelerini ortaya koyan Aristoteles, bunu, ‘yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması’ olarak açıklamıştır. Başka deyişle, dram sanatı yaşamın kendi değil, ama yaşamdaki gerçekliğin yansılanmasıdır. Gerçekliğin olduğu gibi aktarılışı değil, gerçekliğin belli bir kimsenin yaratış özellikleri ile yansılanmasıdır. Ayrıca, dram sanatını öbür sanat yaratılarından ayıran özellik, yansılanma işleminde yaşamın kişiler yoluyla sahne üzerinden canlandırılmasıdır. Şiir sözcüklerle, resim; çizgi ve renklerle, müzik; uyumlu seslerle yansılar. Oysa dram sanatında yaşamın yansılanması canlandırma yoluyla olur. Ancak bunların tümünde odak noktası tıpkı Nutku’nun işaret ettiği gibi insan ve insanlığı ilgilendiren şeylerdir. Nutku; dramatik olan, her şeyden önce insanla ilgili olan bir duygudur, insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşüncüyü ya da duyguyu ileten bir görünümdür ve dram sanatı insanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işidir der. Ona göre dram sanatı bir eylem sanatıdır. (Nutku,2001:28).

Dram Sanatının, başka bir asal ilkesini yine Aristoteles vermiştir: aksiyon. Aksiyonun olmadığı yerde dram sanatı da yoktur. Bir konunun ya da kişinin sahne üzerindeki canlandırıcındaki değişiklikleri ve konunun ilerleyişini aksiyon sağlar. Aksiyon, bir nedene dayanarak değişiklik getiren ve etki uyandıran bir düşünce ya da harekettir. Öyleyse toplamak gerekirse dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri; ‘yansılama, canlandırma ve aksiyondur’.

2.3.1. Mimesis

Aristoteles dram sanatının temel öğelerini; ‘yansılama, canlandırma ve aksiyon’ olarak açıklamakta, bu öğelerin esasında mimesis ve katharsisle var olduğunu belirtmektedir. Aristoteles’in sanat anlayışının şekillendiği İlkçağ Yunan felsefesinde, taklit ya da öykünme anlamında kullandığı mimesis kavramı; sanatın doğayı taklit ettiği düşüncesinin bir sonucudur. Aristoteles Poetika’nın birinci bölümünde ‘sanatı’ taklit (mimesis) olarak niteler. Aristoteles, bu bölümde, sanatın ortaya çıkmasında ve varlığını sürdürmesinde rol oynayan iki ana nedenden söz eder. Bu nedenlerden biri insanda doğuştan var olan ve çocukluktan itibaren gelişen taklit etme dürtüsüdür diğeri ise taklit edilen şeyler karşısında duyulan hoşlanmadır. “Şiir sanatını iki neden ortaya

çıkarıyormuş gibi görünüyor ve bunların ikisi de doğal nedenlerdir. Nitekim hem taklit etme hem de herkesin taklitlerden hoşlanıyor olması, çocukluktan itibaren insanlarla birlikte gelişen bir özelliktir.”(Aristoteles,2005:5-15).

Aristoteles’e göre sanat, genel olarak taklittir (mimesis). Fakat mimesis kavramının özünü oluşturan taklit, basit bir kopyacılıktan ziyade yeniden üretmek ve yansıtmak anlamlarını da taşımaktadır. Aristo ressam, şair gibi pek çok sanatçının, taklit eden bir tasvirici olduğunu belirterek, taklit etmesi gereken üç olasılıktan bahseder; “Birincisi nesneleri olduğu gibi, ikincisi nesneleri mitoslara ya da insanların inançlarına göre, üçüncüsü de nesneleri nasıl olmaları gerekiyorsa, ona göre betimlemelidir.” (Aristoteles,2017:85). Üçüncü maddeden de anlaşılacağı gibi Aristoteles, sanatı doğanın basit bir taklidi olarak görmemekle birlikte, sanatçıya yeniden yaratma imkânı da sağladığını düşünmektedir. Çünkü Aristoteles’e göre taklit denilen şey, sanatçının nesnesini birebir kopyalayarak izleyicisine amaçsız bir zevk vermesi değildir. Buradaki amaç nesneyi arındırarak izleyene konunun tam özünü göstermektir.

Konuya sanat yapıtlarının işlevi açısından bakıldığında, Aristoteles, bir taklit ürünü olan sanat yapıtlarından hoşlanmanın temelinde bilme, tanıma, anlama, öğrenme isteğinin – hatta merakının da denilebilir - yer aldığına işaret etmektedir. “Öğrenmek, yalnızca filozoflar için değil, diğer insanlar için de en haz verici şeydir. Resimlere bakmaktan zevk almamızın nedeni, bakarken öğrenmek ve her birinin neye ilişkin olduğu konusunda, bu mu, yoksa şu mu olduğu konusunda sonuç çıkarmaktır.” (Aristoteles,2005:5). Buradan da anlaşılacağı gibi sanata özgü hoşlanmaya temel olan bilginin özelliği, bunun olanaklar bütününe ilişkin bir bilgi olmasıdır. Bu özelliği ile sanat, insana, yaşantılara ve eylemlere ilişkin olan çeşitli olanakların bilgisini vermektedir. Sanat bu bilgiyi, nesne edindiğini ya söylenildiği veya sanıldığı gibi ya olup bittiği veya olmakta olduğu gibi ya da olması gerektiği gibi tasvir ve taklit etme yoluyla vermektedir. (Aristoteles,2005:10).

Aristoteles'in sanatın doğasında bulunduğu söylediği, öykünmecilik/taklitçilik ya da Yunancadan kabul edildiği biçimiyle mimetik sanat kuramı, Platon ve Aristoteles ile birlikte kabul edilmiş ve on dokuzuncu yüzyıla kadar da önemini korumuştur. Mimesise dayalı anlatım türü, insanlığın gündemine yazılı kültüre geçişle birlikte gelmiştir ve sadece iki bin beş yüzyıllık bir geçmişe sahiptir. Bu yapılanma daha çok tiyatro, film gibi olayların doğrudan gösterilmesine dayanan dramatik anlatılarda kullanılır.

Mimetik anlatım canlandırma ilkesine dayalı anlatımdır. Oyuncular; öykü kişilerini 'taklit ederek' canlandırırlar. Öykü kişileri nasıl davranıyorsa öyle davranır, ne söylüyorlarsa onu söylerler. Mimetik anlatım öykü evrenini elle tutulur, gözle görülür hale getirecek şekilde, bu evrenin taklidine yani yeniden canlandırılmasına dayanır. Öykü evreninin mekanı, dekorlar aracılığıyla taklit edilir, karakterler oyuncular aracılığıyla, öykü evrenindeki nesneler sahne aksesuarlarıyla, giysiler kostümlerle taklit edilir. Kısacası öykü evrenini seyredilir hale getirmektir mimetik anlatım.

Mimetik anlatımın gerçeklik yanılsaması yaratma konusunda izleyici üzerinde sanki anlatılan olay 'o an orada' oluyormuş izlenimi yaratmasıdır. Çünkü anlatılan şey ile izleyici arasında bir aracı olarak anlatıcı yoktur. İzleyici olup biten olaylara birinci elden tanık olmaktadır, bir anlatıcının ağzından daha önce olmuş bitmiş olayları dinlememekte ya da okumamakta, bizzat görmekte tanık olmaktadır. Olaylar izleyicinin 'şu anda burada'sında olmaktadır. Kurmacanın zamanı ile izleyicinin içinde bulunduğu gerçek zaman çatışmakta, bir zamandaşlık yaşanmakta, izleyici ile kurmaca evren aynı zaman diliminde, zamansal olarak aynı noktada bulunmaktadır. Kurmaca evrenin 'şimdiki zaman'ı, izleyicinin şimdiki zamanının önüne geçer. İzleyici artık kurmaca evrenin şimdiki zamanını yaşamaya başlar. Kendi şimdi zamanından çıkıp, kurmaca evrende gözlerinin önünde olan olayların geçtiği zamana girer. (Oluk,2004:21).Bu aşamada bütün dramatik yapı, anlatının konu aldığı olaylar ile alımlayıcı arasında herhangi bir 'aracının' olmadığı inancını oluşturmak ve pekiştirmek üzere inşa edilir. Alımlayıcının, olayları sanki bir sokağı dönüverince karşısına çıkan gündelik bir gerçekmiş gibi algılaması ve yaşaması amaçlanır. Mimetik anlatımın insanları

büyüleyen yanı da budur. Büyüleyiciliğin ardında yatan ‘tanık olma’ durumudur. Böylece okuyucunun/izleyicinin yapıtla özdeşleşmesi sağlanır.

Aristoteles’in sanatın ve insanın özünde olduğunu iddia ettiği mimesis kavramını sinema açısından değerlendirdiğimizde ise sinemayı da hayatın bir izdüşümü veya yansıması olarak görmek mümkündür. Sinema gerçekliğin kusursuz taklidinin yapılmaya çalışıldığı yani, gerçek ile gerçek olmayanın ayırt edilememesini öncelikli olarak kendisine temel edinen öykülemelerdir. Çünkü bir olay ya da mekânın hareket ve süresini yeniden üretebildiği için sinema diğer sanatlar içinde ve yeniden canlandırma biçimleri arasında en gerçekçi olanıdır. Bu bakımdan sinema doğal olarak yaşamın, daha doğrusu yaşam gerçekliğinin taklidi, yansıması ya da temsildir. Sinemanın bir görüntüyü gerçeğe en yakın şekilde verme çabası aslında Aristo’nun mimesis kavramı ile belirttiği taklit ve yeniden yaratma anlayışından kaynaklanmaktadır.

Sinemanın bu çabaya verdiği tepkiler sadece teknolojik açıdan gösterilen gelişimlerle sınırlı değildir. Teknikten estetiğe sinematografik yeniden canlandırma, sadece kamerayla ilgilenmez; kullanılan filme, ışık kaynağının türüne, objektif seçimine, seslerin tasarımına, mizansene, sekansların dizilişine ve kurgu seçeneklerine kadar bütün bu unsurlarla ‘gerçekliğin algılanışını’ daha güçlü bir şekilde yeniden üretilmeye çalışır. Bir başka deyişle sinemada mimetik anlatım, kameranın önündeki nesnenin ya da olayın gerecin izin verdiği ölçüde yeniden canlandırılması olarak tanımlanabilir. Kamera, önündeki dünyaya yönelip onu aktarırken, izleyici kameranın veya yönetmenin farkında olmaz, çünkü her imge, kamerada vücut bulan görünmez bir anlatıcıyla yüklenmiş olarak yansıtılmaktadır. Chatman;

“Öykü, kurgu yoluyla oluşturulan bütüncül bir uzam-konum-olay yanılsamasıyla görünmez bir anlatıcıya refere edilir ve onun bakış açısından bize sunulur. Bu anlatıcı çoğu kez kamerayla özdeşleştirilir ama bu çok da doğru değildir zira sinematografik anlatıcı görüntü ve ses gibi iki ana kanal ve bu kanalların alt dallarının organizasyonu ile oluşan bileşik bir yapılanmayla üretilmekte; anlatıcı da bu çoklu bileşenin içinde oluşmaktadır.”(Chatman, 1990:135).

Popüler sinemanın başlangıcından bu yana Aristoteles'in mimetik anlatımını benimsediği söylenebilir. Aristoteles'in sanat kuramındaki klasik anlatı yapısında mimesis bir başlangıç noktasıdır. Fakat kuramın son noktada geldiği yer katharsistir. Onun kuramı mimesis ile başlar ve katharsis ile son bulur.

2.3.2. Katharsis

Katharsis terimin tarihçesine bakıldığında; “ Eski Yunanda katharsis sözcüğü bir hekimlik terimi olarak kullanılmış. Kötü ve zararlı maddelerin vücuttan atılması anlamına gelmiştir. Bu sözcüğün dinsel ve ahlaksal anlamda, mecazi olarak da kullanılabildiği söylenmektedir.” (Şener,1982:39). Sözcük anlamıyla arınma ya da temizlenme olarak ifade edilen katharsis terimi, İlkçağ Yunan felsefesinde ruhun tutkulardan arınması anlamında kullanılmıştır. Başlangıçta daha çok dinsel anlamlar içeren katharsis teriminin sanat yoluyla duyguların boşaltımı, kişinin estetik deneyimler aracılığıyla olumsuz duygularından arınması anlamındaki kullanımı ise Aristoteles'e dayanmaktadır. Aristoteles Poetika adlı yapıtında tragedyanın sonunda gerçekleşmesini istediği bir katharsis olgusundan söz eder. İnsan ruhunun fazlalıklarını bir dengeye götüren, korku ve acıma duygularından temizlenmeyi (arınmayı) ifade eden bu psikolojik süreci Aristo şöyle ifade etmektedir; “Tragedyanın amacı acıma ve korku duygularını harekete geçirerek, ruhu kendi tutkularından arındırmaktır.” (Aristoteles, 2017:44). Aristo bu tanımı ile sanatın görevinin sadece estetik bir haz üretmekle kalmayıp aynı zamanda ahlaki bir duruluk yaratmak olduğu vurgulamaktadır. Mimesis ile yaratılan taklidin ardından, katharsis ile ortaya çıkan arınma, Aristo'ya göre sanatın amacını oluşturmaktadır. Antik Yunan'da gerçekleştirilen tragedyalarda seyircinin kendisini oyuncunun yerine koyması ve korkularından, acılarından arınması bu zihinsel sürecin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Aristoteles: “Tragedya, soylu, tamamlanmış bir eylemin taklididir. Tragedya eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür duyguların arınmasını sağlayarak yapar.” (Aristoteles,2005:25). Denebilir ki buradaki acıma ve korku, insan olmak bakımından bize benzeyen, buna bağlı olarak da kendimizi yakın duyduğumuz kişinin, belirli bir kaçınılmazlığın yol açtığı eylemi nedeniyle, hak etmediği halde başına gelenler, gelebilecek olanlar karşısında onun adına duyulur. Burada, benzer kaderin kendi başına

da gelmesinden korkmanın ya da bilinmezlik özelliği taşıyan kader karşısında ortak bir korkuyu paylaşmanın söz konusu olduğu söylenebilir. Retorik’ te, aynı duygularla ilgili olarak şunları söylemektedir: “Kendimiz için korktuğumuz şey başkalarının başına gelince bizde acıma duygusu uyandırır.” (Aristoteles,1995:25). Aristoteles’in trajik etkinin gücü için gerekli bulduğu insan sevgisi uyandırma konusu, bütün bu sözlerle yakından ilgili görünmektedir. O, trajik etkinin değerini belirlerken, bu etkinin aynı zamanda insan sevgisi uyandırmayla bir arada olması gerektiğine işaret etmektedir. Karşıdakini göz önünde bulundurarak duyulan korku ve acıma duygularına eşlik eden insan sevgisi, bir kaçınılmazlık ya da yanılgi nedeniyle herkesin başına gelebilecek olanlar karşısında ve insan olan herkes adına duyma yoluyla, sınırlarını evrensel olan yönünde genişletir. Denilebilir ki katharsis, hem etikle ilgili temelleri olan hem duygularda bir dönüşüme neden olan hem de sonuçta hoşlanma yaratan bir etkidir. Aristoteles’e göre sanat alanında etik temellerle hiçbir ilgisi olmayan ya da hazzın hiç söz konusu olmadığı bir katharsisten söz etmek pek mümkün görünmüyor.

2.4.Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri

Tarih boyunca izleyicilerini farklı zaman ve mekânlara götüren, değişik duygu ve düşünceleri deneyimlemelerini sağlayan sinema, en etkili anlatım araçlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada sinema, özellikle yirminci yüzyıldan itibaren üstlendiği öykü anlatma misyonu ile önce bir endüstri dalı daha sonra bir sanat dalı haline gelmiştir. Sinemanın klasik anlatı yapısı her ne kadar beyaz perdenin bir endüstri haline dönüşmesi ile ortaya çıkmış olsa da içerik bakımından temellerini, Aristoteles’e kadar dayanmaktadır. Klasik anlatı yapısı, Aristoteles’in dramatik anlayışı çerçevesinde yukarıda sözünü ettiğimiz mimesis ve katharsis kavramları içerisinde barındırmaktadır. Hollywood olarak anılan Amerikan sinema endüstrisi tarafından sıkça kullanılan bu kavramlar, temelde taklit, yansıtm (mimesis) ve buna bağlı olarak izleyicide yaratılan özdeşleşme (katharsis) ile ilgilidir. Bu noktada sinema, mimesis ile gerçek hayatın taklidini ve yeniden üretimini gerçekleştirirken, katharsis ile bu yeni dünya içerisine soktuğu izleyicisine duygularından arınma imkânı sağlamaktadır. Mimesis felsefesi ile oluşturulan bir anlatı yapısı gerçeklikle olan bağını ne kadar yakın tutarsa, izleyici açısından alınan haz ve arınma o kadar fazla olmaktadır.

Günümüz sinemasının klasik anlatı yapısında da acıma ve korku duyguları seyirciye yöneltilerek arınma gerçekleştirilmektedir. Kişi kendisine gösterilen temsili izlerken içinde bulunduğu durumdan dolayı karaktere acır fakat kendiyle özdeşleştirdiği noktada acı, yerini endişeye ve zorunluluk halini alan katharsise bırakmaktadır. Bu noktada Lale Kabadayı, sinema perdesinden yansıyan sembolik gerçekliğin bir ben'e dönüştüğünü, fakat bu dönüşümün bedensel olarak değil, karakterlerle özdeşleşmeye ve perdede aktarılan kimliğin özne adlandırmasına karşılık geldiğini ifade etmektedir. (Kabadayı,L.,2015:92) .

Yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın, kurduğu öykü içerisinde mimesis ile yarattığı gerçek hayat taklidi, katharsis ile oluşan duygusal boşalma öncülük etmektedir. Bu noktada mimesis ile yaratılan anlatı gerçeğe ne kadar yakın olursa bunun sonucu oluşabilecek haz alma duygusu ve özdeşleşme yani katharsis o kadar etkili olmaktadır. Bu noktada Aristoteles'in ortaya koyduğu mimesis ve katharsis kavramlarının sonucunda meydana gelen arınma, boşalma gibi duygular, klasik anlatı sinemasında özellikle Hollywood yapımları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatılarda taklidin gerçekleşebilmesi için önce bir takım sahne düzenlemelerine, daha sonra ise bu taklidi gerçekleştirecek oyunculara ihtiyaç duyulmaktadır. Oyuncuların taklit edeceği şey ise öykü dâhilinde gerçekleştirecekleri eylemlerdir. Bu eylemler sonucunda da izleyiciyi katharsise ulaştırılmaktadır. Klasik sinema anlatısı, izleyicisini alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen eyleme katma şeklinde tanımlanabilir.

Oluk'a (Oluk,2013:83). göre, sinemada sinematografik anlatım araçları ile öykü anlatmanın popüler biçimi olan klasik anlatı 1920'li yıllarda Hollywood stüdyo sistemi tarafından geliştirilen ve dünyaya yayılan bir anlatı biçimidir. İzleyicisini, sinemanın 'büyü'süne inandırma temelinde gelişen bu sinemada, tüm parçalar 'anlatımı görünmez kılma' amacı doğrultusunda birleştirilmiştir. Klasik anlatı formu, mimetik biçime sahip bir sanat dalı olarak, 'anlatıcı'nın varlığını görünmez kılar. Görünmez anlatıcıyı sağlayabilmek için, 'görünmez gözlemci' konumundaki kamera kullanımıyla nesnel anlatım yanılması yaratmaya çalışır. Amaç, izleyicinin kurmaca evrende olup

bitenlere, bir aracı (anlatıcı) olmadan tanık olduğu izlenimini uyandırmaktır. Anlatıcının yokluğu, anlatımın çeşitli kurgu taktikleriyle görünmez kılınışı dolayısıyla izleyici ile kurmaca evren arasındaki mesafe sıfırlanır veya en aza indirilir. Bir başka deyişle izleyici, doğrudan kurmaca evrene girip, kurmaca karakterlerle özdeşleşerek, kendi gerçekliğini ve bilincini geride bırakarak, kurmaca evrende yaşar. İzleyicinin duygusal olarak yönlendirildiği bu anlatı formunda, film boyunca doruğa çıkan duygusal gerilim, çözüm aşamasıyla birlikte son bulur ve izleyici duygusal açıdan rahatlatılarak arınması (katharsis) sağlanır.

Sinemanın klasik anlatı yapısının çeşitli açılardan incelenebilir. Popüler sinemanın senaryo anlatı yapısına etkilerini ortaya çıkarmak, biçim yönünden incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Dramatik teknikteki bazı öğeler evrenseldir; aksiyon, canlandırma, yansılama tekniği dram sanatının temelidir. Aristo dram sanatını oluşturan yapı taşlarını şöyle ifade etmektedir; “Böylece tragedyanın altı ögesi ortaya çıkar: Öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik.” Bunlardan ikisi (dil ve müzik); taklit araçlarını, birisi (decoration) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelerini oluşturur. Tragedyanın sahip olduğu bütün öğeler bunlardır. Bunları, yalnız bazı tragedya ozanları değil, tersine bütün tragedya ozanları kullanır. Çünkü her tragedya, decoration'a, karakterlere, bir öyküye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır. (Aristo,2017:45) .

Sinemada öykü; başı ve sonu olan, belirli bir bütünlükteki olayların bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Bu noktada öykü, mutluluktan yıkıma ya da yıkımdan mutluluğa olan geçişi kapsamaktadır. Öte yandan olaylar, birbirlerini belirli birtakım kurallara göre izlemektedir. Rastlantısal olaylara izin yoktur. Olayların tümü birbirine neden–sonuç ilişkisi ile bağlıdır. Fakat izleyicide korku ve merhamet duygularının oluşabilmesi adına olaylar beklenmedik şekilde gelişebilmektedir. Poetika’da bu olaylar dizisi yalın ve karmaşık olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Yalın öykü, olayların mutluluktan yıkıma ya da yıkımdan mutluluğa gelişimini ifade ederken, karmaşık öykü ise bu iki aşamadan birini ya da ikisini içermektedir. Olayların bu şekilde çift taraflı dönüştüğü nokta ise baht dönüşü olarak ifade edilmektedir. Bu baht dönüşüne kadar

olan olaylar dizisi düğüm, baht dönüşünden oyunun sonuna kadar olan bölüm ise çözümdür. (Aristoteles, 2017: 52).

Aristo; öyküden sonra en önemli öğeler arasında yer alan karakterin, ahlaki bakımdan iyi olmasına işaret eder. Aristoteles bu karakterin temelde dört özelliğinin bulunduğunu söyler. Bunlardan ilki olan iyilik’ te karakterin seçim yönü iyi ise karakter de iyidir. Buradaki iyilikten anlaşılması gereken daha önce de belirtildiği gibi ahlaki bir iyiliktir. İkinci özelliği oluşturan uygunluk ise, karakterin özelliklerinin kendi statüsü ile uyuşmasını ifade etmektedir. Benzerlik ise karakterin izleyici tarafından gerçek olarak kabul edeceği nitelikleri taşımasını belirtmektedir. Son özellik olan tutarlılık’ta ise, oyun kişinin özelliklerini öykünün başından sonuna kadar koruması beklenmektedir. Bu noktada karakter, önceden belirtilen kişisel özelliklerine aykırı gelecek davranışlarda bulunmamalıdır. (Aristoteles, 2017: 62-64) .

Taklit etme aracı olarak kullanılan dil ögesi, sözcükler aracılığı ile yapılan yorumları ve düşüncelerin ifade edilmesini belirtmektedir. Dilsel anlatım açık ya da sığ değilse, bu güzel bir dilsel anlatım olarak ifade edilmektedir. Günlük konuşmada söylenen sözcükler kolay anlaşılır fakat sıradandır, gösterişli sözler ise anlatımı bilmeceye çevirmektedir. Aristoteles’e göre bu ikisinin bir karışımını kullanmak en iyisidir. (Aristoteles, 2017:77).Öykü içerisinde öne sürülen konu ya da öneri o anlatının düşünsel içeriğini oluşturmaktadır. Eylemdeki düşüncenin bir anlatıya bürünebilmesi için sözlere gerek yoktur, sözdeki düşünceler ise karakter tarafından ortaya konulmaktadır. Bu noktada düşünce, dilin bir sonucudur.(Aristoteles, 2017:71).

Tragedya sanatına zenginlik katan araçlardan geriye kalanlarını ise müzik ve dekorasyon oluşturmaktadır. Müziğin önemli olmasının yanı sıra en çok etkiyi yapan ise dekorasyondur. Korku ve acıma ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır ya da olayların örgüsünden, kendiliğinden doğarlar. (Aristoteles, 2017:47-58).

Aristoteles'in yukarıda sözünü ettiğimiz ve tanımlamalarını yaptığımız klasik anlatı yapı içerisinde sözünü ettiği iki önemli kavram mimesis ve katharsisten yanı sıra görüldüğü gibi Aristoteles'in tragedya için belirlediği bu altı öge, günümüz klasik anlatı yapısı ile kıyaslandığında birebir aynı özellikleri taşımaktadır. Senaryo analizine geçmeden önce bu evrensel öğelerin senaryo üzerinden tanımlamalarını yapmakta fayda vardır.

2.4.1. Öykü

Popüler sinemada senaryo anlatı yapısı Aristoteles'in tragedya için ortaya koyduğu altı öge içerisinde ilk sırada yer alan öykü üzerinden incelendiğinde, filmin başı ve sonu olan, belirli bir uzunluktaki hikayeyi izleyicisine aktardığı görülmektedir. Sinemada öykü film öyküsünün şimdiki zamanla özetlenmiş bir taslağıdır. Burada, film öyküsünün giriş- gelişme-sonuç yapısı özetlenir. Öykünün önemli yanları anlatılır. Öyküde verilen bilgilerle senaryoya dönüşecek, ilerleyiş açıklanmış olur.

Öykü bir başlangıç ve son noktası olan, biri tarafından anlatılan, belirli bir süreyi kapsayan ve düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahip olan kurmaca anlatı türüdür. Aristo öykü için; O halde, bir eylemin taklidi, öyküdür. Öykü deyince, olayların örgüsünü; karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum. Bundan başka, karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir öyküsü olmayan tragedya olamaz. O halde tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür. (Aristoteles,1987:23).

2.4.2. Karakter

Öykülerden sonra ikinci olarak karakterler gelir. Çünkü tragedya, bir eylemin taklidi olduğuna göre, eylemde bulunan kişileri taklit edecektir. Karakter insana dair pek çok çelişik özelliği bir arada barındıran, psikolojik yapıya, duygu ve düşünce dünyasına sahip bir bireydir. Seveda Nutku karakteri şöyle tanımlar; “Karakter psikolojik açıdan kendine özgü nitelikleri, kendi başlarına özel davranışları, kendilerine özgü düşünceleri, eğilimleri ve tepkileri” olan kişidir. (Nutku,2001:140). Ayrıca

karakter yapısının ‘istem, karar, eylem’ olmak üzere üç ögeden oluştuğunu, karakterin bir amaç doğrultusunda, bir sonucu hedefleyerek ya da bir şeylerden kaçınmak için karar veren, seçim yapan ve eyleme geçen olduğunu belirtir. Karakterin davranışlarına belirli bir yön çizen, tutarlılık kazandıran onun istemidir. ‘Oyun içinde karakter sayılabilecek kişinin, hareketlerinin nedenini açıklamış, eğilimini (yönelişini) belirlemiş ve belli bir davranış bütünlüğü içinde olması gerekmektedir.’ (Nutku,2001:45).

Karakter aynı zamanda aksiyonla gelişen ve aksiyona yön veren bir ögedir. İzleyici bir karakteri ancak olay örgüsünün gelişim sürecinde gösterdiği davranış ve tutumları, eylemleri dolayısıyla anlayabilir. Dram sanatında anlatımın esası ‘eylem’e dayanır. Sinema tiyatro gibi mimetik anlatım esasına dayalı bir sanat olduğu için, karakter eylem içinde davranışlarıyla ortaya çıkar. “Karakter, bir eğilim, geçmişteki davranışların bir kalıtımıdır. Karakterin tam olarak gerçekleşebilmesi için, bir aksiyonun, davranışın içinde olması gerekir.” (Nutku,2001:43). İzleyici bir karakteri ancak olay örgüsünün gelişim sürecinde gösterdiği davranış ve tutumları, eylemleri dolayısıyla anlayabilir. Aristoteles Poetika’da; bir insanın konuşması ve eylemi ne türden olursa olsun, belli bir istem yönünü gösteriyorsa, o insanın karakteri vardır der. (Aristoteles,1987:42). Öyleyse Aristoteles de karakter olabilmenin koşulunu ‘bir isteme sahip olmak’ olarak görmektedir.

Aristoteles Poetika’nın onbeşinci bölümünde bir tragedya karakterinin sahip olması gereken dört özellik sayar: Bunlar; ahlak bakımından iyi olmak, niteliğine uygun olmak, gerçeğe benzer ve tutarlı olmaktır. Klasik dram yapısında karakterin biçimlenmesinde, tıpkı olay örgüsünün kuruluşunda olduğu gibi gözetilen amaç gerçeğe benzerlik ve inandırıcılıktır. Karakterde inandırıcılığı sağlayan tutarlılıktır. Karakterin gerçeğe benzerliği olasılık ve zorunluluk yasalarına göre davranması, tutum ve eylemlerinin akla yatkın olarak ortaya çıkması demektir. “Tutarlılık, oyun kişinin, başta belirlenen özelliklerini sonuna dek koruması anlamına gelir. Tutarsız davranışlar inandırıcılığı zedeler.” (Şener,1997:16). Bir karakter pek çok fiziksel, psikolojik, toplumsal ve kültürel özelliğin bir araya gelmesinden oluşur. Fakat en önemlisi karakterin gerçeğe benzer ve inandırıcı olmasıdır.

Klasik anlatı sinemasında öyküyü sürükleyen, anlatıdaki diğer kişiler ve olayları bağlayan dolayısıyla anlatıya bütünlük kazandıran ve izleyici için temel özdeşleşme nesnesi olan karakter, baş karakterdir. Film bu karakter etrafına kurulur, izleyici filmde önce baş karakteri arar, onunla özdeşleşir. Genelleme yapacak olursak klasik anlatı sineması ‘baş karakterin serüveni’ demektir. (Oluk,2004:106).

Klasik anlatı sinemasında olay örgüsünü oluşturan olaylar karakterlerin eylemleri sonucu karakterlerin eylemleri ise amaçları doğrultusunda gelişir. Karakterin hareketlerinin altında yatan neden, onu motive eden güç, güdüleyen şey amaçtır. Anlatıda anlamın oluşumu ve mantık zincirinin sağlam kurulabilmesi için karakterin hareketlerinin ardında yatan ‘neden’ler belirgin bir şekilde anlatılmalı, seyirci karakterin neyin peşinde olduğunu, neden öyle davrandığını net olarak anlayabilmelidir. Bu özellikle klasik anlatı sineması için can alıcı bir öneme sahiptir. Çünkü karakterlerin davranışlarının altında yatan motivasyonu anlamayan izleyici karaktere olan ilgisini kaybeder ve anlatıdan kopar ki bu klasik anlatı sineması için ölümcül bir hatadır. Bu bakımdan ‘amaç yönelimi karakter’ klasik anlatı sinemasının temel dayanağını oluşturur. Klasik anlatı sinemasında, filmin başlangıcında ana karakter ve yan karakterlerin amaçları, istekleri kesin olarak tanımlanır. (Oluk,2004:104).

Karakterin tek boyutluluğu ve diğer karakterlere karşılık içinde tanımlanması izleyicinin karakterle özdeşleşmesini kolaylaştıran iki önemli etkidir. Tek boyutlu karakter karşısında izleyici de tek bir his duyar. Başkarakterini sever, ona acır, onun için korkar, endişelenir, karşı karakterden nefret eder, onun başına gelen felaketten zevk alır.

2.4.3.Olay Örgüsü

Olay Dizisi dram sanatı tekniğinin bir ögesi olup aksiyona biçim verir. İngiliz yazar Somersel Maugham, “olay dizisi, öykünün düzenlendiği dokudur” der. Başka bir ifadeyle olay dizisi; yazarın amacı ölçüsünde öykünün büyütüldüğü ve düzenlendiği dokudur. Nutku’ya göre; beş oyun yazarı aynı öyküyü alsın, yazılan beş oyunun da olay dizisi öbüründen değişik olacaktır çünkü her oyun yazarı, öykünün öğelerini kendi görüşüne göre vurgulayacaktır. Kimi olay sırasına göre, kimi ortadan başlayarak geriye

dönüş yaparak, kimi de sonucu gösterdikten sonra başa dönerek öyküyü düzenleyecektir ya da başka bir düzene yönelecektir. (Nutku,2001:169). Olay dizisini kısaca ifade etmek gerekirse yazarın öyküsünü düzenleme işlemine olay dizisi yapımı denir.

Aristoteles, olay dizisini, dram sanatının en önemli ögesi olarak kabul eder. Bu doğrudur. Büyük düşünür, “olay dizisinin bir başı, bir ortası bir sonu olmalıdır,” derken de haklıdır. Olay dizisi neden-sonuç bağı ve mantıksal gelişim içinde belli bir yerde başlayan, gelişen sonra da sonuçlanan bir bütündür. Böyle organik bir gelişmenin nerde başlayıp nerde biteceğine oyun yazarı karar verir. (Nutku,2001:171) Olay dizisini ortaya çıkaran temel öğeler serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümdür.

Tiyatro dram sanatında kullanılan olay dizimi; klasik anlatı yapısında olay örgüsü olarak geçmektedir. Klasik film denge durumuyla başlar. Sonra bu denge bozulur ve sonunda tekrar sağlanır. Yerleşik dengelerin bozulması, tehlikeli sınırların zorlanması seyirciyi heyecanlandırır, onu tartışmanın içine çeker. Klasik anlatıda da olay dizisini ortaya çıkaran temel öğeler serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümdür. Yazar anlattığı olaya izleyicinin kopmadan ilgiyle izlemesi için merak ögesi ekler, merakı artırmak için de olayın akışına çatışmalar koyar, gerilimi doruk noktasına ulaştırdıktan sonra, aşamalı bir şekilde çözüme ulaştırır.

2.4.4. Serim

Giriş bölümü bir senaryoda öykünün temelini oluşturan türlü öğelerle çıkış noktalarının seyirciye sunulduğu bölümdür. Yazarın, olabildiğince erken bir noktada seyircinin ilgisini çekmesi gerekir onun için de, eğer gerekiyorsa oyun başlamadan önceki olayları da seyircinin bilgisine sunduktan sonra, olabildiğince çabuk ve ekonomik bir biçimde kişileri tanıtmaya yoluna gider. Oyunun başında, yoğun bir biçimde durumun açıklanması, olayların anlatılması ve kişilerin tanıtılması ile ağır basan serim, aksiyonun organik bir parçasıdır. (Nutku,2001:172). Giriş dediğimiz şey, dünyanın belki de en güç işidir çünkü en kısa zamanda en fazla bilginin verilmesi zorunludur. Oysa bir film boyunca seyircinin aklında en son bilgiler kalır. Sinemada seyirci yalnızca duygularla ilgilenir. Bu da özellikle filmin başında birtakım güçlükler

ortaya çıkarır: Aktarılması gereken bir bilgiyi içine duygu ögesi katmadan seyirciye sunmak çok güç bir deneyimdir. (Chion,2003:171).

Serim bölümü çoğu zaman oyunun başlangıç kısmı olarak algılansa da aslında oyunun başından sonuna dek süren bir bilgi verme sürecini kapsar. Serim de verilen bilgiler ile izleyici, olay örgüsünü birleştirerek ‘öykü’ ye ulaşır. Serimde olaylar, kişiler ya öykünün başında çabuk, en ekonomik biçimde verilir ya da öykünün akış sürecinde yayılır.

Serim öykünün başında yapıldığında, konuşma örgüsü, kişilerarası iç çatışmalar ve dış çatışmalarla en hızlı bir biçimde belirgin duruma getirilir. Serim, öykünün gidiş yönünü belirlediğinden burada çatışmayı sorunu ya da amacı tam olarak belirtmek çok önemlidir. Giriş bölümünün süresi sınırlıdır. Aktarılacak bilgileri en uygun sürede, sıkmadan, bunaltmadan seyirciye iletilmesi gerekmektedir. Serim, yazarın ustalığı oranında fark ettirmeden ve aksiyonun gelişimi içinde gerçekleştirilir. Önemli olan serimi yaparken, seyircinin ilgisini çekmek ve bu ilgiyi canlı tutmaktır.

2.4.5.Düğüm

Serim (girişte) başlattığınız çatışmayı, gelişim sahnelerinde işlemeye çalışırken, çözüme engelsiz gidilemediğinden izleyicinin karşısına başka bir nokta çıkartılır: Düğüm. Kahramanın çözümsüz kalan bir sorunla karşılaştığı, sorun karşısında (şimdilik) çaresiz kaldığı, içsel ya da dışsal faktörler nedeniyle bir şey yapamadığı duruma ‘düğüm’ denir. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı bir durumdur ve içinde bulunduğu duruma karşı da bir tepkidir. En küçük düğüm noktasından bile ilginin ayakta tutulması, merakın çoğalması ve oyun kişilerinin duyup da seyirciye aktardıkları duygusal gerilim sağlanır. (Nutku,2001:178). Düğümlerle seyircide gerilim sağlanırken, düğümlerin çözülmesiyle seyirci rahatlamaya götürülür. Bu gelişim, dengeli bir biçimde gerilim-rahatlama evreleri ile sonuçlandırılır.

Aristoteles; “Düğüm deyince yapıtın başında mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum. Çözüm deyince de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümü anlıyorum.” (Aristo, 1987:51). Düğümü oluşturan öğelerin; ‘baht dönüşü (peripetie)’, ‘tanınma (anagnorisis)’ ve ‘acı veren eylem’ adını vermektedir. Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Anagnorisis (tanınma), adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Bu da, alın yazısının mutluluk ya da felaket için belirlediği kişilerin ya dostluğuna ya da düşmanlığına götürür.

Her tragedya bir düğüm bir de çözümünden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi de yapıtın da içinde bulunan olaylar düğümü oluşturlar bütün geri kalan olaylar ise çözümü. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı bir durumdur ve içinde bulunduğu duruma karşı da bir tepkidir. En küçük düğüm noktasından bile ilginin ayakla tutulması, merakın çoğalması, duygusal gerilimin sağlanması gerekmektedir. Düğüm bir hikaye de merak ögesini ayakta tutan en önemli unsurlardandır.

2.4.6.Çatışma

Çatışma dramatik yapının en önemli unsurlarındandır. Dramatik eserin sorunsal yanı ‘çatışma’larla somutlaştırılır. Temel izlek(tema, konu, ana düşünce) çatışma aracılığıyla ortaya konur. Çatışma, dramatik yapının en hareketli kısmı olan ve Aristoteles’in ‘orta’ bölüm olarak adlandırdığı bölümde yoğunlaşır. Aristoteles’in orta bölüm olarak saptadığı kesim, bir oyunun en hareketli yeridir. Aksiyonun gelişmesi ve doruğa yükselmesi bu orta bölümde olur. Serimde seyirciye açıklanan olayların ve kişilerin çatışmaya girerek geliştiği yer burasıdır. Serim kısmında tanıdığımız kişiler ilk düğüm atıldıktan sonra ‘orta’ bölümde amaçları doğrultusunda yaptıkları eylemler aracılığıyla çeşitli çatışmalara girerler. Öykünün aksiyon çizgisi ‘çatışma’larla ilerler. (Oluk,2004:34). Dramatik yapıda çatışmaya yol açan karakterin isteği ve eylemleridir. Herhangi bir amacı olmayan, amacı peşinde inatla, kararlılıkla mücadele etmeyen bir karakter çatışma yaratmaz. Çatışma bir etkiye karşı bir tepkinin doğmasıyla oluşur. Ancak çatışma terimini yalnızca fiziksel çatışma olarak anlamak yanlış olur. Olay dizisini geliştiren herhangi bir maddi ya da ruhsal karşıtlık, engeller, geciktirmeler,

tartışmalar çatışma kapsamına girer. Olay dizisinin gelişmesi için gerekli olan çatışma, aynı zamanda seyircinin ilgisini, merakını ve heyecanını arttırıp derinleştirmelidir. Çatışma olmadan öykü ileriye doğru hareket etmez. Çatışma kuralı estetik bir ilkeden daha önemlidir o öykünün ruhudur. Öykü yaşamın metaforudur ve canlı olması için sürekli bir çatışma içinde olmalıdır. Yaşam çatışmadır bu onun doğasıdır.

2.4.7.Doruk Noktası

Gerilimin had safhaya vardığı noktaya ‘doruk nokta’ denir. Bir oyunun doruk noktası ya da çatışmaların bulunduğu orta bölümün sonlarına doğru ya da çözüm dediğimiz son bölümde bulunur. Burası olay dizisindeki düğümler serisinin en üst noktasıdır. (Nutku,2001:179). Aristoteles Poetika’da eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesini baht dönüşü (peripetie) olarak tanımlar. Baht dönüşü yani yazgının bir anda değişmesi eski ve evrensel bir dram ögesidir. Hemen tüm masallarda baht dönüşü ögesine rastlanır. Kurbağalar prens olur, külkedisi prenses olur, keloğlan padişah olur vb. (Oluk,2004:35). Yazgı değişikliği genellikle beklenmedik bir nedenle koşulların değişmesi alçak, hatta düşük bir düzeyden mükemmele doğru ya da tam tersi yönde bir değişiklik olarak tanımlanabilir. (Chion,1992:147). Yazgı değişikliği veya Aristo’nun deyimiyle baht dönüşü öykünün doruk noktasında gelişir. Burası olay dizisindeki düğümler serisinin en üst noktasıdır. Karakterin amacına ulaşp ulaşmayacağını belli olduğu an, doruk noktasıdır. Doruk nokta; tam olarak, kesin değişimin söz konusu olduğu noktadır. Çözüm bölümü ancak doruk nokta aşıldıktan sonra gelir. Olaylar çözüme ulaşırken, izleyici ‘katharsis’e ya da bilinçlenmeye ulaşır.

2.4.8.Çözüm

Çözüm bölümü öykünün tamamlanıp, olaylar dizisinde sergilenen sorunlar ve çatışmaların belirgin anlaşılır, ilginç bir biçimde çözüme ulaştırıldığı bölümdür. Çözüm oyunun son bölümüdür; burada olay dizisinde ortaya çıkan sorunlar, düğümler çözüme ulaştırılır. Çözümün başarılı olabilmesi için belirgin, anlaşılır ve ilginç olması gerekir. Yazar hiçbir ayrıntısıyla seyircisini sorular içinde bırakmamaya dikkat eder. Seyirci bu nasıl oldu? Sorusunu sormamalıdır. Her şey inandırıcı, mantıksal bir yolda ve genel çizgileri içinde bütün seyircileri doyuracak biçimde çözüme ulaştırılmalıdır. (Nutku,

2001:18). Çözüm deyince de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümü anlıyorum (Aristoteles,1987:51). Çözüm izleyicinin aklındaki tüm soruların yanıtladığı, tüm şüphelerin giderildiği bölümdür. Klasik anlatı yapısında olay dizisinde ortaya çıkan sorunlar, çatışmalar, düğümler mutlaka çözüme ulaştırılır. Çözüm sahnesinin çok abartılı ya da etkisiz olmamasına dikkat edilir.

2.5.Aksiyon

Senaryo yazımında öyküleme kurulurken baştan sona gözetilmesi gereken en önemli öge devinim diğer adıyla aksiyondur. Bir film, senaryo yazım aşamasından başlayarak, çekimi ve kurgusunun tamamlanışına dek nedenleri, gerekçeleri olan eylemlerin oluşturduğu devinimler dizisidir. Akyürek; devinim ya da aksiyonu yalın anlamı içinde zorunlu bir takım nedenler, gerekçeler, itici güçlere dayanarak geliştirilen, film öyküsünün akışına bir değişiklik getiren, etki uyandıran düşünce ya izleyicinin ilgisini uyanık tutan, güldüren, coşturan eylem olarak tanımlar. (Akyürek,2004:213).

Devinim dramatik etki yaratmak, bir konuyu açıkça göstermek, öykünün hızını hızlandırıp yavaşlatmaktır. Öykünün anlamını daha yoğun ve etkili biçimde sunmak, gerçekleri doğru yansıtmak için, günlük yaşam akışını tersine çevirmek, durdurmak, çabuklaştırmak, atlamak gibi düzenlemelerden yararlanır. Aksiyona biçim veren ise bir ana tema çevresinde düzenlenen, öykünün birliğini, tutarlılığını ve izleyici ilgisini baştan sona uyanık tutmasını sağlayan olaylar örgüsüdür.

Genellikle klasik nedensel yapı, yani iki olay çizgisini barındırır: Birincisi bireysel çatışmaları içeren aksiyon çizgisi, ikincisi de toplumsal çatışmaları içeren aksiyon çizgisidir. Bordwell klasik yapının iki olay çizgisini şöyle açıklar: Birincisi ‘heteroseksüel romantik aşk’ (kız ile oğlan ya da karı/koca arasındaki ilişkiler) konusunu içeren aksiyon çizgisidir. Diğeri ise başka ilişkiler alanını, örneğin bir savaş, iş hayatı, bir görev ya da diğeri insanlarla ilişkilerden kaynaklanan ilişkileri içeren aksiyon çizgisidir. Her bir aksiyon kendi içinde, kendine özgü ‘amaç’, ‘engeller’ ve doruk nokta içerir.’ (Bordwell,1985:157).

2.6.Neden Sonuç Zinciri ve Etkisi

Klasik anlatıda her sahne yanıtlanmamış bir soru taşır ve bu soru bir sonraki sahnede yanıtlanır. Sahneler arasında mutlaka neden-sonuç bağı vardır. Her sahne farklı evreleri sergiler. İlk sahne, giriş sahnesi: Zamanı, mekanı, karakterleri ve aralarındaki ilişkileri ve duygusal, düşünsel, durumlarını tanımlar. Gelişme aşamasında karakterler amaçlarına yönelik olarak seçimler yaparlar, mücadele ederler, diğer karakterlerle amaç ve duygular bakımından buluşmalar ve ayrışmalar yaşar ve geleceğe dair planlar yaparlar. Bu süreç neden-sonuç ilişkileri ile gelişir. Bir neden, bir sonucu getirir ve bu sonuç başka bir gelişmenin nedeni olur ve böylece neden-sonuç zinciri kurulur. Klasik anlatımın en önemli özelliği sahneler arasındaki geçişlerin neden-sonuç zinciri dolayısıyla akıcı bir hale getirilmesidir. Klasik olay örgüsü dünyada bir şeylerin nasıl olup bittiğine, bir nedenin nasıl bir sonuç yarattığına, bu sonucun nasıl başka bir sonucu tetikleyen bir neden haline geldiğine vurgu yapar. Aristo öyküdeki neden-sonuç bağı için; bütün öteki taklide dayanan betimlemelerde nasıl taklit, belli ve birlikli bir nesnenin taklidi ise, aynı şekilde öykü de bir eylemin taklidi olduğuna göre, birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır. Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütünün ortadan kalkacağı, parçalanacağı şekilde bir bağlılık içine konmalıdır. Çünkü, varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün (temel) parçası olamaz. (Aristo,1987:30).

2.7. Diyalog

Aristoteles dram sanatının öğeleri arasında ‘Dil ve Düşünceler’ den bahseder. ‘Düşünceler deyince, koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ile tartışma yetisini anlıyorum; tragedyanın öğelerinden dil deyince, daha önce değinildiği gibi sözcükler aracılığıyla bir şeyi anlatmayı anlıyorum. (Aristo,1987:26). Aristoteles’in klasik anlatı yapısı içerisinde sözel ifadenin başarısı, açıklık ve sıgılıktan kaçınmakla ölçülmektedir. Fakat buradaki önemli nokta, sıgılıktan kaçınmak adına açıklığı kaybetmemektir. Sıradan günlük konuşmaların anlaşılabilirliğini ve anlatımı bir bilmeceye çeviren gösterişli sözleri harmanlayarak kullanmak klasik bir anlatı için önemlidir. Düşünce ise öykü içerisindeki düşünsel içeriği oluşturmaktadır ve bu düşünsel içeriğin bir anlatı olabilmesi için sözel ifadelere ihtiyaç duyulmaktadır. Düşüncelerin

oluşturduğu alana akla dayanan söz aracılığıyla ortaya konan her şey girdiği gibi, kanıtlama ve çürütme, korku, kızgınlıkla daha bu çeşitli duyguların uyandırılması ve bundan başka olayların büyütülüp küçültülmesi de girer.

Konuşma örgüsünün çeşitli görevleri vardır. Bunların en başında olay dizisini geliştirme görevi yer alır. Konuşma örgüsü, olay dizisini çeşitli yollardan geliştirebilir ama bu yollarda ikisi özellikle çok önemlidir. Bunlardan biri sahne üzerindeki aksiyonu beslemesi, ötekisi de sahne dışındaki aksiyondan seyirciyi haberdar etmesidir. Nutku konuşma örgüsünün ayrıca karakterlerin ne olduklarını belirtmeli, onların nasıl hareket edeceklerini hissettirmeli, o kişilerin yaşadıkları çevreyi ve dönemi açıklayabilir olması gerektiğini söyler. Konuşmayı kurgulamada şu noktalara dikkat etmek gerekir:

1-Kolay konuşulacak yolda hazırlanmalı dile zor gelmemelidir. 2-Yalın konuşma biçimiyle her tümce oyuna bir gelişim sağlamalıdır. Konuşma örgüsünün baş görevi aksiyonu iletmektir. 3-Karşılıklı konuşma alışagelmış günlük konuşmadan daha ekonomik ve atlamalı olmalıdır. 4-Konuşma örgüsü oyunun türüne uyacak yolda hazırlanmalıdır. (Nutku,2001:185-186).

Sinema öncelikle görüntü sanatıdır. Sesli sinemaya geçildiğinden beri diyaloglarda kullanılmaya başlanmıştır. Diyaloglar filmdeki olayın ilerlemesini sağlar, seyirciye olayları ve çeşitli bilgileri aktarır, bunların arasındaki ilişkileri kurar, kişiler arasında çatışmaları ve kişilerin ruh durumlarını ortaya koyar, filmde geçen olayı yorumlar. Sinemada klasik anlatı yapısını diyalogların nasıl olması gerektiğini konusunu değerlendirirsek; senaryoda diyalog devingen (dinamik) olmalıdır. Yani soru ve yanıtlar birbirlerini mekanik bir biçimde izlememelidir. Bir heyecanı yansıtmaları, bir amaca yönelik olmalıdır. Karakterin kişiliğini yansıtmalıdır. Diyaloglarda yaşamın bir parçasıdır. Fakat sinemada kullanımında hikayeye hizmet etmeli, fazlalıklardan arınmış olmalı, az ve öz kullanılarak ekonomik anlatım ilkesi uygulanmalıdır.

2.8. Mekan

Mekan öykünün fiziksel boyutudur. Bütün olaylar yalnızca belli süre içinde değil, aynı zamanda belli yerde geçer. Mekan gerçek yaşamda nasılsa öyle sunulur. Kent, köy, mahalle vb. her bölgenin kendine özgü bir mimarisi vardır. Mekanlar içinde

yaşayanlar hakkında bilgi verirler.(Oluk,2004:116). Mekan bir öykünün uzamdaki yeridir. Öyküde anlatılan olaylar, çekim, sahne ya da ayırım atlamaksızın gerçeğe uygun ya da yazarın öngördüğü akışa göre süreklilik içeren bir yöntemle, belirli bir zaman diliminde, belirlenen bir yerde geçer. Zaman, mekan, çevre ile kişi arasındaki ilişki, izleyicinin filmin sunduğu yaşamı daha iyi kavramasına olanak sağlar.

Klasik filmde mekansal düzenleme, nedensellik göz önünde bulundurularak mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde yapılır. Mekan içinde bulunan nesneler kesinlikle işlevseldirler yani orada bulunmalarının bir nedeni, bir gerekçesi vardır. Karakterler tarafından mutlaka kullanırlar. Klasik anlatı sinemasında, nedensellik ilkesi mekanın düzenlenmesinde uyulması gereken temel ilkedir. Filmin geçtiği ortam filmin ayrılmaz bir yapı ögesidir.

2.9. Zaman

Filmin öğelerinden biri de zamandır. Her olayın ya da devrimin başlangıç, gelişme, sona erme evrelerini gösteren süreye ‘öyküde zaman’ denilir. Kurmaca anlatılarda zaman, gerçek zamandan tamamen farklı yasalarla işler. Kurmaca evrende zaman durdurulabilir, geriye alınabilir, saatlerce akreple yelkovan tersine dönmeye başlayabilir ya da bir çağdan öbür çağa atlanabildiği gibi aynı anda iki zaman yaşantılanabilir. Zaman gerçek yaşamda olduğu gibi takvimlere, saatlerce ölçülüp, biçilemez. Anlatı (öyküleme) bir anlamda zamanın kurgulanması demektir. Aristo tragedyada uzunluk için; ‘En uygun uzunluk, bir eylemin olasılıkla ya da zorunluluk yasalarına göre nasıl geliştiğini, felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişin nasıl oluştuğunu içine aldığı olaylar çerçevesi içinde gösterebilen uzunluktur.’ (Aristoteles,1987:28). Ona göre tragedyada öykü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlanmalıdır.

Klasik anlatı sinemasında genellikle ‘doğrusal zaman’ kullanılır. Doğrusal zaman bir klasik olay örgüsü zaman içinde belirli bir noktada başlar ve zamansal bir düzende ilerler. Geriye dönüşler kullanılırsa da bunlar izleyici öykünün olaylarını zamansal düzen içinde yerleştirebilecek şekilde kullanılırlar. Geriye dönüşlerin olduğu

ya da olmadığı ve olayların izleyicinin takip edebileceği bir zamansal düzen içinde düzenlendiği bir öykü doğrusal zamanda anlatılır. Zamanın doğru kullanımı izleyicinin ilgisini öyküye yoğunlaştırır. Aksi takdirde filmin büyüğü bozulur.

2.10.Son

Klasik anlatı filmleri, izleyicide oluşturduğu beklentileri tatmin ettiği için haz verir. Önce bir duygu ya da beklenti yaratır ve sonda bunları tatmin eder. Sonunda her şeyin yoluna girmesi izleyiciye müthiş bir güvenlik duygusu verir. Son filmin en önemli noktasıdır. Her şey ‘son’ içindir. Tüm film sonunda ne olarak düşüncesiyle ve sonda duyulacak tatmin hissi için yapılmıştır ve izleyici tarafından da bu doğrultuda izlenir. Neden-sonuç zinciri sonda eksiksiz tamamlanır. Film sürecinde yaratılan heyecan, korku, endişe, merak, gerilim gibi duyguların tümü ‘son’ da yatıştırılır, teskin edilir.

Aristoteles’e göre, bir son hem kaçınılmaz hem beklenmedik olmalıdır. Karakterler ve dünyaları anladığımız gibi verilirse final kaçınılmaz ve tatmin edicidir. Ama aynı zamanda umulmadık olmalıdır, seyircin önceden görememiş olduğu bir yolda vuku bulmalıdır. Klasik olay örgüsü filmi kapalı bir sonla bitirir. Öyküde ortaya atılan tüm sorular yanıtlanmış, uyandırılan tüm duygular tatmin edilmiştir. İzleyici tamamlamış, bitmiş bir deneyimle sinemadan ayrılır. Hiçbir kuşkusu, doyurulmamış hiçbir şeyi kalmamıştır. (Oluk,2004:41). Birçok yapımcı, gözünü kırpmadan seyircinin mutlu bir son istediğini ifade eder. Çünkü iyi sonla biten filmler kötü sonla biten filmlerden daha iyi hasılat yapmaya eğilimlidir. Bunun sebebi seyircilerin düşük bir yüzdesinin, kendisine tatsız bir deneyim yaşatabilecek filmlere gitmeyecek oluşudur. Genelde mazeretleri kendi hayatlarında yeterince trajedinin var olduğudur.

2.11.Senaryo Analizi

Tarih boyunca izleyicilerini farklı zaman ve mekânlara götüren, değişik duygu ve düşünceleri deneyimlemelerini sağlayan sinema, en etkili anlatım araçlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada sinema, özellikle yirminci yüzyıldan itibaren üstlendiği öykü anlatma misyonu ile önce bir endüstri dalı daha sonra bir sanat dalı haline gelmiştir. Sinemada öykü anlatmanın en büyüleyici yolu klasik anlatımdır.

Klasik anlatım; Hollywood sinemasından tüm dünyaya yayılan bir öykü anlatma biçimidir. Frankfurt Okulu'nun ilk kez dile getirdiği kültür endüstrisi yoluyla kapitalist sistem bugün bile bütün dünya ülkelerindeki insanları ürettiklerini pazarlamak, satış yapmak amacıyla homojenleştirir, aynı ortak pazarda bir araya getirir. Kültür endüstrisinin en önemli araçlarından biri de sinemadır. Dolayısıyla satışı yapılacak bir filmin öyküsü sinemanın ilk ortaya çıkışından bu yana insan faktörüyle şekillenmiştir.

Mckee;

Hayatın acı doğrularından biri, gözyaşları deresinde yüzen tanıdığımız tek insanın kendimiz olduğudur. Aslında sonsuza dek yalnızız. Yine de, diğerleri belli bir mesafede olsalar da, bilinmez ve değişken olsalar da, apaçık yaş, cinsiyet, yetişme ve kültür farkı olsa da, insanlar arasındaki bütün açık farklara rağmen, tek gerçek, kesin sonuç, som hakikat şudur ki, farklı noktalarımızdan çok ortak noktalarımız vardır: Hepimiz insanız. (Mckee,2007:315).

Mckee'nin işaret ettiği gibi yapımcıların da film pazarlarken akıllarında tuttuğu tek şey ortak noktaları olan insanlardır. Oluk'a göre de klasik film için izleyici tek tek bireyler değildir. Bir kitledir. Hollywood filmi seri halde, birbirine benzer olarak ve hızla üretiliyorsa tüketicisi de onu kitlesel olarak ve hızla tüketir. Yani üretim biçimi, tüketim biçimi belirler. Klasik film tüm kitlenin ortak bir anlama ulaşmasını amaçlar. Klasik Hollywood sineması tek tek yorumlar, bireysel okumalara yol açacak bir anlatı yapısına sahip değildir. Bu yüzden de bir birey olarak izleyici, kitleyle birleşir. Kitle de aynı şeyi düşünür, aynı anlama ulaşır. Kitleye katılır. Klasik film tek tek izleyicileri kendi etrafında bir kitle olarak birleştirir, kaynaştırır, bütünleştirir, homojenleştirir. Merkezci bir yapısı ile kitleyi içine alır. (Oluk, 2004:195).

Mckee; izleyicinin beklentilerini öngörebilmek için türe ve onun geleneklerine hakim olmak gerektiğini belirtir. Popüler kültürün sinema üzerindeki etkisini tam da bununla ilintilidir. Popüler sinemada tür kalıpları oluşturulurken türlerin çok önemli insani değerleri içermesine dikkat edilmektedir. Aşk/nefret, barış/savaş, adalet/adaletsizlik, başarı/başarısızlık, iyi/kötü vb. değerlerin her biri öykünün ortaya çıkışından bu yana önemli bir ilham kaynağı olan ve eskimeyen konulardır. Yıllar geçtikçe bu değerlerin izleyiciler için canlı kalmaları ve anlamlı olmaları için yeniden işlenmeleri gerekir. Popüler sinema yinelemeli doğasıyla bu değerleri klasikleştirirken

her çağda seyircinin karşısına çıkarır. Bir klasik yıllar boyunca yeniden yorumlanabildiği, içindeki gerçeklik ve insanlık özelliklerinin zenginliği nedeniyle her yeni kuşak öyküde anlatılanlarda kendisini bulduğu için keyifle yeniden izlenir. (McKee,2007:83). Bükür'e göre de popüler filmlerde izleyicinin aldığı haz büyük ölçüde filmsel anlatının 'mitik' niteliğinden kaynaklanır. "Bir anlatıyı izlemek, kurmaca olduğunu bile bile 'ötekiler'in yaşamlarına ilişkin merakları bir ölçüde giderilmesinden kaynaklanan bir haz verir." (Bükür,1997:140). Diğerlerinin ötekilerinin yaşamlarını izleyerek 'onlarda benim gibi' izlenimi edinen seyircinin, bütünle kaynaşmasını, kendini ötekilerle bütünleştirmesini, ötekiler dünyasına yani topluma, toplumsal sisteme ve onun değerlerine katılmasını ve bundan haz almasını sağlar. Böylece gerçek dünyada yaşanan gerginlikler, çelişkiler, çatışmalar olağan kabul edilir ve rahatlanır. Tüm bunları sağlayan da 'özdeşleşme' mekanizmasıdır. Film izlemeye deneyimi aslında esas karakterle özdeşleşme deneyimi demektir. (Bükür,1997:216) .

'Saydamlık' popüler filmlerde izleyicinin aldığı bir diğer keyfin kaynağıdır. Bu görünmez anlatım biçimi dolayısıyla Hollywood filmleri, izleyicinin bilincini filmin dışında bir alıcı tüketici konuma yerleştirir. İzleyiciyi bilincini riske atmaya zorlamaz, kendi okuma yöntemini, yorumlama ve düşünme biçimlerini oluşturmak ya da sorgulamak zorunda bırakmaz. Çünkü filmde bildiği kalıplar işlemekte ve ne bekliyorsa, ne düşünüyorsa o olmakta, düşüncelerinin, tahminlerinin beklentilerinin doğrulanması mutlaka film tarafından gerçekleştirilmektedir. Böylelikle izleyici kendi bilincinin bütünlüğü, birliği, doğruluğu, sağlamlığa dair bir yanılsamaya kapılır. Bu popüler filmin izleyici bilinci üzerindeki en önemli etkisidir.

Popüler filmler; izleyiciyi (tıpkı kendi anlatı yapısı gibi) 'mantıklı neden-sonuç ilişkileri' kuran, 'bütünlüklü ve hızlı' düşünen, bilincinde 'boşluk ve çatlakların' bulunmadığı bir insan olduğu ve aynı zamanda yaşadığı sisteminde böyle olduğuna inandırır. Klasik filmin estetiği 'gerçek'in ve 'doğru'nun tek, mutlak ve evrensel olduğu düşüncesi üzerine kuruludur. Bu yüzden filmlerde herkes için her yerde geçerli olduğu düşünülen temalar alınır. Daha doğrusu klasik akıl, bunların herkes için ve her yerde geçerli olduğu düşünür.(Oluk,2004:193-194).

İzleyici popüler bir filmi izlemeye başlamadan önce son derece hazırlıklı ve bilgilidir. Klasik filmin dayandığı kalıpları, kodları bilir. Kabaca izleyeceği filmin bir amaca yönelik eylemde bulunan ana karakterin yaşadığı, neden- sonuç ilişkileriyle birbirlerine bağlanmış olaylar olduğunu bilir. Klasik anlatı filmleri seyirciye başı-sonu belli, düzenli, günlük yaşamın belirsizliklerine karşı belirli, net günlük yaşamın anlaşılabilir yapısına karşılık ‘kolay anlaşılır’ bir yapı sunarlar. Bu özellikleri dolayısıyla güvenli bir dünyaya çağırırlar izleyiciyi.

Senaryo analizi klasik anlatı yapısına göre yazılmış senaryonun; izleyiciye kendini fark ettirmeyen gizli formüllerle çözümlemesinin yapılmasıdır. Senaryo analizinde; yazımı tamamlanmış senaryonun klasik anlatı tekniğine göre gerek içerik gerek biçim olarak incelenir ve çözümlemesi yapılır. Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri ve Senaryo Analizi isimli tez çalışmamızı; aşağıda Hollywood Sinemasının bütün dünya ülkelerinde izlenmiş, gişe rekoru kırmış, klasikleşmiş yapıtı ‘Rüzgar Gibi Geçti’ ve ‘Aşk ve Gurur’ filminin analiziyle örneklendirip, son vereceğiz.

2.11.1. Rüzgar Gibi Geçti Filmi Senaryo Analizi

Yönetmen: Victor Fleming

Senarist Roman: Margaret Mitchell

Oyuncular: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Hattie Mc Daniel

Tür: Romantik, Dram, Savaş

Filmin Geçtiği Mekan: Amerika’nın Güney Eyaletleri Atlanta, Georgia vs

Tema: Aşk, savaş

1939, Amerika, 233 Dk

Rüzgar Gibi Geçti, orijinal adıyla *Gone with the Wind*, Margaret Mitchell’in Pulitzer Ödüllü aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmış, 1939 ABD yapımı bir filmidir. Filmin çekildiği 1939’lı yıllar Amerika’nın savaşa girdiği yıllardır. ABD’nin savaşa girmesini izleyen aylarda Hollywood popüler türlere ve üsluplara kadar film yapma biçimini değiştirdi, endüstriyi savaş üretimi için etkin bir biçimde yeniden

yapılandırdı. O yıllarda izleyici kitle sayısı açıkça gösteriyordu ki halkın savaş konulu filmlere talebi yoğundu, bu nedenle endüstri savaş konularını esas alarak film çekti. Bu filmlerle ABD'nin savaş çabalarında yaşamsal bir rol oynayarak rekor gelirler kazandılar. Ülkenin topyekün savaş üretimine dönmesi Hollywood'un 'savaş canlanması'nı beş yıl boyunca besledi; önemli kent merkezlerinde yoğunlaşan savunma fabrikalarının milyonlarca işçisi haftalık izleyici sayısını; Büyük kriz öncesindeki rekor düzeylere yükseltti. Geleneksel konular savaş konularına dönüştürülürken, Hollywood'un süregelen 'aşk öyküleri' eğilimi filmin sonunda yurtseverlik görevlerini yerine getirmek üzere ayrılan çiftlerin ön plana çıkarmaya başladı. Savaş canlanması, askerlerin geri dönüşü savaş zamanı kısıtlamaların kaldırılması ve Hollywood filmlerini aç, geniş bir küresel pazarın açılmasıyla beslenerek 1946'ya kadar sürdü. Rüzgar Gibi Geçti filmi 14 dalda Oscara aday olmuş ve 10 dalda bu ödülü kazanmıştır. Amerikan Film Enstitüsünün hazırladığı tüm zamanların en iyi filmleri listesinde dördüncü sıradadır. Film tüm zamanların en çok gişe hasılatı yapan filmidir. 1993 yılında Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi tarafından 'kültürel, tarihi ve estetik olarak önemli' filmler arasına seçilerek ABD Ulusal Film Arşivinde muhafaza edilmesine karar verilmiştir.

Konu

Film Amerikan iç savaşı (kuzey güney savaşı) sıralarında, güneyde çiftlik sahibi İrlandalı bir ailenin kızı olan Scarlett'in hayatını anlatmaktadır. Güneyli güzel Scarlett O'Hara'nın hayatı, Amerika Kuzey- Güney iç savaşı ve Güney'in yeniden inşa edilmesi sürecinde zenginlikten fakirliğe düşüşü, sonra yeniden zenginliğe kavuşması hikayenin ana hatlarını oluşturur.

Rüzgar Gibi Geçti, orijinal adıyla Gone With the Wind, Margaret Mitchell'in Pulitzer ödüllü aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmış, 1939 ABD yapımı bir filmidir. Roman, Hollywood'da filme alındıktan sonra ise bütün dünyaya yayılan bir üne ulaşmış ve dünya sinemalarda aylarca kapalı gişe oynamıştır. Film, bugüne kadar yapılmış en iyi edebiyat uyarlamalarından biri olup aynı zamanda tüm zamanların en

çok gişe hasılatı yapan filmleri arasındadır. Günümüzde de başarısından söz edilen film; dünya Sinemasının klasik filmleri arasındaki yerini korumaktadır.

Öykü

İrlandalı Scarlet O' Hara (Vivien Leigh) Tara isimli çiftlikte yaşamaktadır. 12 Meşeler Çiftliği'nin varisi Ashley Wilkes'e (Leslie Howard) aşıktır ve kendisinin de ona aşık olduğunu düşünmektedir. Bir süre sonra Ashley'in, kuzeni Melanie (Olivia de Havilland) ile evlenme kararı aldığını öğrenir. Ashley'i bu kararından vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Ashley kuzeniyle evlenir Scarlett film boyunca Ashley'den kendi duygularına karşılık vermesini bekler ama nafiledir. Aşkına karşılık verilmesini bekleyen ama yüz bulamayan bir karakterimiz daha vardır: Scarlett'e aşık olan Rhett Butler (Clark Gable). Rhett de film boyunca Scarlett'in gönlünü kazanmak için elinden gelen her şeyi yapacaktır.

Ashley ve Melanie'nin evlenmesine engel olamayan Scarlett, onların evlilikleriyle aynı tarihlerde sevmediği biriyle evlenir. Tam o sırada Kuzey-Güney savaşı patlak verir. Ashley ve Scarlett'in kocası savaşa gider. Scarlett'in kocası savaşta ölür. Bu yüzden bunalıma girer. Kara bir dul olarak günlerini geçirmek istemez. Annesi moralinin yerine gelmesi için onu Atlanta'ya Melanie'nin yanına gönderir. Ashley'e daha yakın olma fikri onu sevindirir. Hemen Atlanta'ya gider. Fakat savaş giderek yayılmasıyla Atlanta'da kuşatma altına alınır. Scarlett ve Melanie'nin kaçmaktan başka çaresi kalmaz. Güçlülük de olsa birlikte Tara çiftliğine dönerler. Savaş Güney'in şartlarını çok ağırlaştırmıştır. Tara çiftliğini döndüğünde Scarlett umdunu bulamaz. Annesi ölmüş, babası ise aklını yitirmiştir. Scarlett'in yeni görevi para kazanmak ve çiftlikleri açlıktan ve kıtlıktan kurtarmaktır. Ailesinden kalan toprakları ekip biçerek kısmen de olsa bunu başarır. Bir süre sonra Güneyliler savaşı kaybederek Kuzeyliler'e teslim olur. Ashley de savaştan sağ salim geri döner. Karısı ve oğluyla birlikte çiftlikte yaşamaya başlar. Savaşı kazanan Kuzeyliler Güneyliler'i çok ağır vergiler koyarak topraklarını ele geçirmeye çalışırlar. Scarlett Tara Çiftliğinin ağır vergisini ödeyebilmek için kız kardeşinin savaştan sonra zenginleşen nişanlısını elinden alır, evlenir ve çiftliği kurtarır. Yeni kocası Frank Kennedy ile birlikte Atlanta'da yaşamaya başlar. Ashley ve

Melanie'yi de yanına alır. Kocasının kereste fabrikasının başına geçer. Savaş yıllarının sebep olduğu açlık ve kıtlıktan sonra fabrikasında tutukluları çalıştıracak kadar acımasız bir patron olur. İnsanların onu eleştirmesini önemsemeyerek para kazanma yolunda her şeyi mubah görür.

Günlerden bir gün at arabasıyla ıssız ve ormanlık yoldan geçerken savaştan sonra özgür olmuş, serseri siyahilerin saldırısına uğrar. Bunun üzerine Ashley ve kocası Frank Kennedy intikam almak için o bölgeye giderler. Serserilerle çatışırlar. Çatışma sonrası Ashley yaralanır, Frank Kennedy ise ölür. Scarlett'in yalnız kalmasını fırsat bilen Rhett Buttler evlilik teklifinde bulunur. Scarlett teklifini kabul eder ve evlenir. Bir kızları olur. Lakin Scarlett'in halen Ashley'e olan ilgisi evliliklerinde büyük problem olur. Rhett, Ashley'i kıskanır. Scarlett'in evli bir kadın olduğunu unutup bu konuda çok rahat hareket etmesine daha fazla dayanamayarak, kızı Bonie'yi de alıp Londra'ya gider. Ancak kızının annesi Scarlett'i özlemesi üzerine üç ay sonra geri döner. Bu arada Scarlett ikinci çocuğuna hamiledir. Fakat Rhett ile aralarındaki buzlar erimediği için yeniden tartışırlar. Tartışma esnasında Scarlett'in ayağı kayar, merdivenden düşer, bebeğini kaybeder. Rhett kendini bu konuda suçlu hissedip Scarlett ile barışmanın yolunu arar. Fakat felaketler bununla da kalmaz. Kızları Bonie'in attan düşüp ölmesi sonucu evlilikleri daha da sarsılır. Rhett çok ağır bir bunalıma girer. Tam o sırada Melanie hastalanıp hayatını kaybeder. Ölüm döşeginde Scarlett'ten Ashley ve oğluna bakmasını ister. Melanie'nin ölümünün ardından Ashley ile konuşan Scarlett Ashley'in onu değilde Melanie'yi sevdiğini, kendisinin de Rhett'e aşık olduğunu fark eder. Scarlett Rhett'e aşık olduğunu ve onu çok sevdiğini söylese de ikna edemez. Rhett evden ayrılma kararı alır. Kararını uygulayıp evi terk eder. Bunun üzerine Scarlett de Tara çiftliğinde yaşama kararı alır ne yapıp edip Rhett'in de kendisine geri dönmesini sağlayacaktır.

Giriş

Filmin ön jeneriğinde baş kadın kahramanı Katie Scarlett O'Hara'nın yaşadığı Tara çiftliği görülür. Pamuk tarlasında çalışan siyahi köleler...Çiftlikte atlar, göl, değirmen, hayvanlar...Görüntüler üzerine 'Eski Güney'in Öyküsü' yazısı ve filmin adı 'Rüzgar Gibi Geçti' gelir.

Tara çiftliğinin malikanesinin verandasında, güzel Scarlett ve ikiz erkek kardeşler (Brent ve Stuart Tarleton) oturuyordur. Erkekler heyecanla yakında başlayacak olan savaştan söz ederlerken; savaş Scarlett'in umurunda bile değildir. Ona göre savaş; hayatın eğlencesini bozmaktadır. Savaşı konuşmaktansa, onun egosunun okşanması daha çok ilgisini çeker. İkizler konuyu değiştirip, Wilkes'lerin yaklaşan barbekü partisinden söz etmeye başlarlar. Scarlett'e partiye ilgili bir sır verirler.

Partiye Ashley Wilkes'in kuzeni Melanie Hamilton da gelecektir. Ashley Wilkes'in onunla evleneceğini çünkü o ailenin hep kuzenleriyle evlendiğini söylerler. Scarlett bu haber karşısında yıkılır çünkü Ashley'e aşık ve Ashley'in de onu sevdiğini düşünüyordur. Bir süre sonra çiftliğe gelen babası (Gerald O'Hara)Ashley'in geliş haberini doğrular ve onun kendisini sevmeyen bir adamın peşinden koşmaması gerektiğini bir gün topraklarını ona bırakacağını ve uğrunda savaşılmaya değecek tek şeyin toprak olduğunu söyler. Scarlett'in kendisinden başka iki kız kardeşi(Suellen ve Curren) vardır. Anneleri (Ellen) babası ve kız kardeşleriyle dua ederken Scarlett'in aklına bir şey gelir. Ashley benim onu sevdiğimden habersiz, eğer öğrenirse evlenmekten vazgeçer diye düşünür. Barbekü partisinde Ashley'e duygularını açmaya karar verir.

Ertesi gün hep beraber Wilkes'lerin barbekü partisine giderler. Partideki bütün erkeklerin ilgi odağı çok güzel olan Scarlett'tir. Scarlett erkeklerin ona olan ilgisinden çok hoşlanır, erkekleri etkileyip yoldan çıkarmaya çalışır. Sonunda partide Ashley ile karşılaşır tam onunla konuşup duygularını söyleyeceği vakit; Ashley Melanie ile evleneceğini duyurur. Scarlett'in şımarık, kendini beğenmiş, kibirli, acımasızlığının aksine Melanie; çok iyi yürekli ve mütevazı bir insandır ve film boyunca Scarlett'in Ashley'e olan aşkını görmezlikten gelerek; onun saf ve hayat dolu olduğunu, kötü biri

olmadığını düşünür bütün yanlış hareketlerine rağmen sonuna kadar onun yanında yer alır. Barbekü partisinde Scarlett'e hayranlıkla bakan başka biri daha vardır: Rhett Butler. Charleston'lı Rhett Butler'in kötü bir ünü vardır. Ailesiyle görüşmüyor, Kuzey'de yaşıyordur. Kötü ününün kaynağıysa: Evlenmek üzere olduğu kızı bir akşamüstü yanında refakatçi olmadan faytonla gezintiye çıkarmış ve kendisiyle uygun olmadığını düşünüp, onunla evlenmeyi reddetmesidir. Toplumun genel ahlak anlayışına aykırı hareket eden, çok fazla toplumsal değerlere önem vermeyen biridir. Aynı zamanda savaş karşıtıdır. Partide bir araya gelerek Kuzey- Güney savaşını konuşan erkeklere Kuzeylileri - Yankiler olarak adlandırıyorlar- yenemeyeceklerini çünkü silah gücü olarak yetersiz olduklarını söyler. Bu sözleri tepki çekse de Ashley'de savaşın iyi bir şey olmadığını söyleyerek onun sözlerine destek verir.

Bu arada Scarlett; bir yolunu bulup Ashley'le kütüphanede konuşur. Onu çok sevdiğini ve bu evlilik kararının yanlış olduğunu söyler. Fakat Ashley onunla aynı fikirde değildir. Scarlett'e değil Melanie'ye aşık olduğunu söyler. Scarlett kibrinden bu gerçeği kabul etmez, Ashley'in kendisinin duygularıyla oynadığını söyleyerek, öfkelenir. Ashley yanından ayrılır. Konuşmaları o sırada orada bulunan ve kendisini gizleyen Rhett'de duyar. Rhett; 'Ashley olmadı benimle vakit geçirebilirsin' diyerek alay eder. Scarlett daha da öfkelenir. Oradan ayrıldığında partideki kadınların kendisi hakkında söylediklerini duyar: 'Erkekler onunla yalnızca flört ediyor, asla onun gibi biriyle evlenmezler.' derler. Scarlett hakkında böyle konuşulmasına çok içerler, o sırada yanına gelen sevmediği ama evlenme teklifi yapan birinin teklifini kabul eder. Bu arada savaşın çıktığı haberi gelir. Güneyli erkekler savaşın çıkışından oldukça memnun, bu haberi coşkuyla karşılar.

Ana Çatışma Ve Düşüm

Filmin ana çatışması olarak adlandırabileceğimiz ilk çatışması ana kahramanlarımızın yaşadığı Amerika'da Güneyliler ve Kuzeyliler arasında başlayan savaştır. İlk çatışma Güney'in Kuzeye yenik düşmesiyle sona erer.

- Film Amerikan iç savaşı (kuzey güney savaşı) sıralarında, güneyde çiftlik sahibi İrlandalı bir ailenin kızı olan Scarlett'in hayatını anlatmaktadır. Scarlett çevresindeki bütün erkeklerin dikkatini çekmekten hoşlanan, biraz haylaz genç

bir kadındır. Aşık olduğu adam Ashley daha hanımefendi bir kadın olan kuzeni Melanie ile evlenir. Scarlett; imkansız olduğunu bile bile bu aşktan vazgeçmez. Çevresinde kendisine aşık olan onca erkek varken bu imkansız aşkın peşini bırakmaz. Scarlett'in Ashley'e olan aşkının karşılıksız kalması sonucunda hırsından kendisine hayran olan fakat hiç sevmediği Melanie'nin kardeşi Charles Hamilton'la evlenir. (İndia'nın sevgilisi) -Çünkü diğer kadınlar onun evlenilecek kadın olduğunu düşünmüyorlardır.- Charles Hamilton savaşa gider ve ölür. Scarlett genç yaşta dul kalır. Savaş sonrasında çiftliği kurtarmak için kız kardeşinin zengin nişanlısıyla düşünmeden evlenir. İstedikini elde etmek için toplumun ya da kız kardeşinin ne hissettiğini önemsemez. Bu arada filmin başından itibaren Scarlett'le ilgilenen ama bunu günümüz ifadesiyle oldukça cool bir edayla yapan çapkın Rhett Butler (Clark Gable) ikinci kocasının bir kavgada ölümünden sonra 'Seni iki koca arasında yakalamayı bekleyemem' diyerek Scarlett'ı evlenmeye ikna eder. Karakter olarak Scarlett ve Rhett birbirinin tıpatıp aynıdır. Rhett de toplumun değerlerini önemsemeyen ve genelev kadınlarıyla düşüp kalkan, kendisinden başka bir şey düşünmeyen eğlence düşkünü bir adamdır. Rhett, Scarlett'in Ashley'e takıntısını bilmesine rağmen onunla evlenir. Scarlett'i kendisine aşık edeceğinden emindir, bir kız çocukları olur fakat Scarlett'in Ashley takıntısı devam eder. Bir noktada Rhett çileden çıkar ve Scarlett'i terk eder. İşin ilginç yanı Scarlett Rhett'in kalbi onarılamaz olarak kırıldıktan sonra yani 'artık erişmesi imkansız' bir adam olduktan sonra, ona aşık olduğunu hisseder. Scarlett en sonunda ona olan aşkına karşılık verecek olsa da artık çok geçtir.

- Filmin ana çatışmaları savaş ve iki erkek arasında kalmış bir kadının aşk hikayesidir. Klasik anlatı filmlerinde özellikle 'aşk üçgeni' işlenirken bir erkeğin peşindeki iki kadın ya da bir kadının peşindeki iki erkek birbirlerine zıt özellikler barındırırlar ve sonunda 'iyi' olan kazanır. Rüzgar gibi geçti filminde Scarlett iki erkek arasında kalır. Ashley iyi, Rhett kötü karakter olarak görülse de film boyunca biz Rhett'in toplumun değerlerine karşı çıktığı için kötü olarak nitelendirildiğini aslında iyi biri olduğunu ve seilmeyi hak ettiğini

deneyimliyoruz. Scarlett Ashley'in peşine düşse de sonunda Rhett'i sevdiğini anlar.

- Genellikle klasik yapı iki olay örgüsü çizgisi barındırır. Buna 'Çift Aksiyon Çizgisi' denir. Aksiyonun biri kişisel diğeri de toplumsal çatışma çerçevesinde gerçekleşir. Örneğin ilki aşık olduğu kişiyi elde etmek, diğeri de savaşı kazanmaktır. Rüzgar Gibi Geçti filminin ikinci ana çatışması ve aksiyonu savaştır.

Yan Çatışma Ve Düğüm

1. Ashley'in kızkardeşi India Wilkes'in O'Hara' ailesini hiç sevmez. Özellikle Scarlett'in abisine olan ilgisinden haz etmez. Scarlett'in kendi nişanlısını yoldan çıkarıp, onunla evlenmesi öfkesini nefrete dönüştürür.
2. Rhett Butler'in davranışlarından dolayı topluma aykırı hareket eder, toplum tarafından dışlanır.
3. Erkek ana kahramanlarımız Ashley ve Rhett Butler'in savaş karşıtı olmaları bu yüzden toplumdaki diğer savaş yanlısı erkeklerle karşı karşıya kalmaları.
4. O Hara çiftliğinin kahyası Jonas Wilkerson'un yasak ilişkisi Emmy Slattey'in bebeği olur, ölür. Scarlett'in annesi bu durumu ahlaksızlık olarak görür ve onu işten kovdurur. Kahya savaşta Kuzeyliler'e destek verir, Güney'in savaşı kaybetmesiyle zenginleşir, geçmişten gelen intikam hırsıyla Tara çiftliğini almaya çalışır.
5. Filmde sınıfsal çatışmalar sıklıkla vurgulanır. Beyazların, siyahları köle olarak kullandıkları zamandır. Savaş kaybettikten sonra siyahlar özgürlüklerini kazanırlar.
6. Scarlett; annesinin gözbebeğidir. Bu nedenle kız kardeşi Suellen onu kıskanır. İkisi arasındaki çatışma film ilerledikçe Scarlett'in para için Suellen ile nişanlanmasıyla daha da alevlenir.
7. Dul kalan Scarlett; toplumsal ahlak gereği siyalara bürünmesi, eğlencelere, partilere katılamaması yüzünden çok içerler, ağlar, sızlar. Annesi morali

yerine gelsin diye onu Atlanta'ya Melanie ve teyzesi Pittypat'in yanına gönderir. Ashley'e yakın olmak onu mutlu edecektir.

8. Scarlett'in Atlanta'da savaşılan askerlere yardım etmek için düzenlenen geceye katılır. Yüzbaşı Rhett Butler de geceye katılanlar arasındadır. Gecede açık artırma yapılır, en yüksek yardımı yapan erkek, istediği kadınla dans edecektir. En yüksek parayı Rhett vererek, dul Scarlett'i seçer. Rhett'in bu davranışı çok büyük tepki alsa da Scarlett dans teklifini kabul eder. Fırsattan istifade Rhett; Scarlett'e yeniden evlenme teklif eder ama Scarlett'in aklı halen Ashley' dedir.
9. Kuzey Güney savaşımdan gelen yeni bir haber vardır. Ağır bir çatışma sonucu birçok kişi hayatını kaybetmiştir. Halk meydanda toplanır. Kendi yakınları olup olmadığını anlamak için, gazete yayınlanan ölenlerin isim listesine bakarlar. Scarlett ve Melanie; Ashley'in yaşayıp yaşamadığını konusunda oldukça endişelidir. Gazetenin ölüm ilan listesinde adını görmeyince rahatlarlar. Kasabanın doktoru Meade iki oğlundan biri olan Darcy'i savaşta kaybeder. Melanie onu teselli eder. O sırada Rhett de meydandadır. Scarlett'in yanına gelir. Rhett savaşa hala karşıdır. Savaşın sonuçlarının kötü olması da onun bu fikrini destekler. Scarlett' i görünce onun hala Ashley'e olan takıntısıyla alay ederek yanından ayrılır.
10. Ashley Noel için üç günlüğüne izne gelir. Bu Scarlett için bir umut olur, onu sevdiğini söyleyecektir fakat Ashley onunla ilgilenmez, savaşta kendisine bir şey olursa Melanie'yle ilgilenmesi için Scarlett'ten ricada bulunur. Scarlett yıkılır ama yılmaz Ashley'in savaştan sonra kendisiyle birlikte olacağını düşünmeye devam eder.
11. Scarlett ve Melanie gönüllü olarak hastanede hemşirelik yapmaya başlar. Melanie bundan çok memnun olmasına rağmen yardımseverliği pek sevmeyen Scarlett'in hoşuna gitmez. Hastane çıkışı yanlarına genelev işleten Belle Watling gelir. Belle Rhett'e platonik aşıktır. Çok yakın olmalarından dolayı Scarlett kadına karşı gizli bir kıskançlık duyar ve kadından hoşlanmaz. Belle; çok iyi yürekli biri olmasına rağmen çalıştığı yerden dolayı toplum tarafından dışlanır. Toplumda kabul görmediği için savaş sırasında hemşire olmak istemiş ama kabul edilmemiştir, para yardımı bile yapmasına izin verilmemiştir. Belle;

Melanie'nin daha yumuşak başlı ve iyi niyetli olduğunu düşündüğünden parayı ona vermek ister bu düşüncesinde haklı da çıkar Melanie kadını olgunlukla karşılar. Parayı kabul eder.

12. Güneyliler Kuzeyliler'in Atlanta'ya ulaşması ve çatışmaların başlaması üzerine hızlıca bölgeyi terk etmeye başlar. Scarlett de hastanedeki hemşirelik görevini bırakır o da kaçmak ister fakat Melanie hamiledir ve doğum sancıları başlamıştır. Ashley'e bir söz vermiştir, onu orada bırakıp gitmek istemez. Nasıl doğum yaptıracağını bile bilmeyen Scarlett; Melanie'nin doğurmasını sağlar. Fakat kuşatma altında olan Atlanta'dan gitmeleri gerekmektedir. Scarlett yardım etmesi için Rhett'e haber gönderir. Rhett bir araba bulup hemen yardımlarına koşar. Yolda türlü zorluklarla karşılaşsalar da Tara çiftliğine ulaşırlar. Güneyliler bu çatışmadan sonra savaşı kaybederler.
13. Scarlett eve dönerse her şeyin yoluna gireceğini düşünmüş fakat yanılmıştır, kasabası da savaşta yok edilmiştir. Bu arada Tara çiftliği askeri karargah olarak kullanıldığından sapaşğlam kalmıştır. Bu onun için umut olsa da eve ulaştığında annesi ve kız kardeşinin tifodan öldüğünü, babasının aklını yitirdiğini geriye kalanların da açlık ve kıtlıkla uğraştığını görünce hayal kırıklığına uğrar. Scarlett çiftliği ve ailesini o halde görünce ne olursa olsun bir daha asla aç kalmayacağına parayı elde etmek için elinden gelen her şeyi yapacağına dair yemin eder. Dediğini de yapar oldukça acımasız birine dönüşür. Kız kardeşleri dahil herkesi pamuk tarlasında çalıştırır. Çiftliği canlandırıp, eski haline döndürür.
14. Doğumun etkilerini üzerinden atamayan Melanie hala hasta yatıyordu. Scarlett'in çiftlik için fazla çalışmasından dolayı vicdan azabı çekiyor, ona yardım etmek istiyordu. Güç bela yataktan kalkıp, yardım etmek ister. O sırada eve gelen Scarlett eve yağmalamak için gelen bir Kuzeyli askeri öldürüp, ceplerindeki parayı alır. Kimsenin bu durumu anlamaması için Melanie'yle birlikte Kuzeyli askeri gömer.
15. Güneyliler Kuzeylilere teslim olmuş, savaş sona ermiştir. Güneyli erkekler savaştan yaralı, aç, yorgunluktan bitap düşmüş dönerler. Ashley de döner. Savaşı fırsat bilen Güneylilerden bazıları yağmacılık yaparak, bu savaştan

kazançla çıkarlar. Scarlet çiftliğinde Melanie'nin ısrarıyla savaştan dönen askerleri çiftlikte ağırlar fakat Scarlett maddi durumu iyi olmadığı için daha fazla asker ağırlamaya niyeti yoktur. Savaştan dönen askerlerden birisi de kız kardeşi Suellen'in hoşlandığı kişi Kennedy'dir. Kennedy Suellen'le evlenmek istiyordur bunun için Scarlet'ten izin ister o da verir. Kennedy Suellen'e layık olmak için öncelikle bir işe girecek ve onunla evlenebilmek için para biriktirecektir.

16. Savaş sonrası Kuzeyliler Güneylilere ağır vergi borçları yüklerler. Scarlett'in çiftliği için de 300 dolar vergi isterler. Scarlett Ashley'e parası olup olmadığını sorar. Ashley olmadığını söylediğinde artık mücadelede etmekten çok yoruldu, buralardan kaçıp Meksika'ya gidelim der ama Ashley kabul etmez.
17. Kuzeylilerle işbirliği yapıp zenginleşen Tara çiftliğinin eski kahyası çiftliğinin zor durumda olduğunu öğrenince çiftliği satın almak ister. Scarlet onu çiftlikten kovar, Scarlet'in babası Gerald O Hara da çok öfkelenir, Kahyayı çiftlikten kovarken attan düşüp ölür. Scarlett babasının saatini kendilerine en sadık olan siyahi kölelerine verir. Daha sonra kendisine evin perdelerinden bir kıyafet yaparak Rhett'i bulup vergi borcunu ondan istemeye karar verir. Rhett Atlanta da Kuzeylilerin elinde hapisanede rehin tutulmaktadır. Scarlett'in kendisini görmeye geldiği için heyecanlanan Rhett para için geldiğini öğrenince bir kez daha yıkılır. İstese de parayı veremeyecektir çünkü Kuzeylilere parası olmadığını söylemiştir. Gerçek ortaya çıkarsa tüm parasını kaybedecektir. Scarlett sinirlenerek hapisaneden ayrılır. Çıkışta Rhett'in ziyaretine gelen Belle Waitling'i görür, kıskançlıkla ona bakar. Dadısıyla birlikte Atlanta'nın sokaklarında yürürken Suellen'in nişanlısı Frank Kennedy ile karşılaşır. Kennedy'in kendisine ait bir dükkanı ve kereste ticareti yaptığı imalathanesi ve oldukça iyi bir geliri vardır. Suellen ile artık evlenmeye hazırdır. Paranın kokusunu alan Scarlett Suellen'in evlenmek üzere başka bir çocukla anlaştığını ama kendisiyle evlenebileceğini söyler. Böylece hem zengin biriyle evlilik yapmış hem de Tara'nın vergi borcunu ödemiş olacaktır. Suellen bunu büyük bir öfkeyle karşılasa da Scarlett kendisinin Tara için fedakarlık yaptığını düşünür.

18. Scarlett evlenince Atlanta'ya gidecek olduğundan, Ashley çiftlikten ayrılıp kendi başının çaresine bakmak ister, Scarlett buna izin vermez Atlanta da kendisiyle birlikte kereste işine girmesini sağlar.
19. Atlanta'ya taşınıp, kereste işinin başına geçerler. Scarlett imalathanede tutukluları çalıştırmaya başlar. Savaş zamanındaki yokluk günlerinden sonra, hırslanmış, acımasız bir patrona dönüşmüştür. Yeni acımasız halini başta eşi Kennedy, Ashley ve dahil etrafındaki herkes hoş karşılamaz. Onlar tutuklular yerine zencileri çalıştırmasını daha uygun bulurlar. (Kölelik sona ermiş kapitalizm başlamıştır.)
20. Scarlett ne kadar eleştiri alırsa alsın işleri büyütür, oldukça iyi para kazanır. Günlerden bir gün Rhett fabrikasının önüne gelir. Scarlett borç para vermediği için hala ona çok öfkeli. Rhett sırf daha fazla para için sevmediğin adamlarla evlenmeye devam edecek misin der, öfkesi daha da artar. Scarlett işi olduğunu söyleyip, tek başına kullandığı arabasına biner, uzaklaşır. Arabasıyla ormanda serserilerin olduğu bir bölgeden geçmek zorundadır. Onun tek başına araba kullandığını gören serseriler fırsat bilip Scarlett'i soyamak için saldırırlar. Tara çiftliğinde daha önce çalışmış emektarları siyahi adam Koca Sam tesadüfen oradadır. Scarlet'i serserilerin elinden kurtarır. Scarlett'in kocası Kennedy Koca Sam'e ödül olarak biraz para ve Tara çiftliğinde iş verir.
21. Scarlett'in intikamını almak isteyen kocası Frank Kennedy serserilerle aralarında çıkan çatışmada hayatını kaybeder, Ashley de yaralanır. Bu yaptıklarından sonra Ashley'i tutuklamak isteyen Kuzeyliler, son anda Rhett'in Ashley'in olay anında kendisinin yanında eğlencede (Belle Waitling'in eğlence mekanı) olduğunu söylemesiyle, ellerinden kanıt olmadığından tutuklayamazlar.
22. Melanie; Ashley'i tutuklanmaktan kurtardığı için Belle Waitling'e teşekkür etmek ister. Belle eğlence yerine onun gelmesini uygunsuz bulduğu için teşekkür etmesi için Melanie'nin evine kendisi gider. Onunla kısa bir sohbet ederler. Belle Scarlett'ten hoşlanmamakta ama Melanie'yi sevmektedir, ikisi arasında yakınlaşma olur.

23. Scarlett kocası Frank Kennedy'in ölümünden dolayı üzülmekte, Tanrı'nın onu cezalandıracağını düşünmektedir. Rhett onu ziyarete gelir ve evlenme teklifi eder, Scarlett evlenme teklifini kabul eder.
24. Scarlett Rhett ile evlenip balayına çıkar. Aradığı büyük zenginliğe sonunda kavuşmuştur. Evliliklerinden bir kızları olur.(Bonnie Blue Butler) Scarlett doğumdan sonra kilo aldığı için odasından çıkmak istemez, Rhett yanına gelir ve onu Ashley'in fotoğrafına bakarken bulur. Rhett sinirlenir ve Belle'in yerine gider. Belle önemli olanın kızı olduğunu söyleyerek onu teselli eder. Rhett bunu akıllıca bulur ve kızı aracılığıyla toplumda saygınlık kazanmaya çalışır, artık tek önemsedığı kızıdır.
25. Scarlett Ashley'i görmek için Kereste Fabrikasına gider. Ashley'in doğum günü yaklaştığından sürpriz doğum günü partisi yapmayı planlar. Fakat Ashley'in bundan haberi vardır. Scarlett ve Ashley eski günlerden söz ederken duygulanıp, sarılırlar. Tam o sırada Pitty teyze ve Ashley'in kızkardeşi İndia gelir ve onları o halde görür. Herkese gördüklerini anlatırlar, Rhett'in kulağına kadar gider. Scarlett utancından yataktan çıkmaz Rhett yataktan zorla kaldırıp, ne halt ettiğini bildiğini kızının gururu için yataktan kalkıp, hiçbir şey olmamış gibi Ashley'in partisine gitmesini ister. Scarlett partiye gider, başı dik, herkese suçsuz olduğunu göstermek ister gibidir. Melanie onu her zamanki sevecenlikle karşılar. Aynı gece Rhett eve çok geç ve içkili gelir. Scarlett'le kavga edip, sevişirler. Her şeyin yolunda gittiğini düşünen Scarlett; sabah Rhett'in boşanma kararını açıklamasıyla şok olur, üstelik kızı Bonnie'yi de onun elinden alacaktır. Rhett dediğini de yapar Bonnie'yi alarak Londra'ya gider.
26. Rhett'in Londra'da gece eve geç geldiği günlerden bir gün Bonnie'nin çığlıklarını duyar, kızı karanlıktan korkuyor ve annesini özliyordur. Buna yüreği dayanamayan Rhett Bonnie'yi alıp Scarlett'e götürür. Gelişlerinden umutlanan Scarlett Rhett'in ayrılık kararında ısrarlı olduğunu anlayınca aralarında tartışma çıkar, hamile olan Scarlett merdivenlerden aşağıya yuvarlanır. Bebeğini kaybeder. Rhett bu durum yüzünden kendisini suçlar ve Scarlett ile yeniden barışmanın yolunu arar. Scarlett'den af dileyip her şeye yeniden başlamayı önerdiği sırada Bonnie attan düşer, boynunu kırar ve ölür.

Rhett bu olaydan sonra yıkılır ve Bonnie'nin cesedinin başından ayrılmaz, kızını gömmeyi ancak Melanie ikna eder. Bu arada Melanie çok ağır hastadır ve ölmek üzeredir.

27. Rhett ve Scarlett ölüm döşeginde Melanie'yi ziyaret ederler. Melanie ölmeden önce eşi ve oğlunu Scarlett'e teslim eder. Ashley Scarlett ile konuşur onu hiçbir zaman sevmediğini asıl sevdiğinin Melanie olduğunu söyler. Scarlett onca zaman Ashley'i onu sevdiğini gururundan ve onurundan itiraf edemediğini düşünmüştür. Ve asıl aşık olduğu kişinin Rhett olduğunu anlar. Bu arada Rhett Melanie'nin ölmesiyle artık Ashley'le bir araya gelebilirsin diyerek, Scarlett'i terk etme kararı alır. Evden ayrılır. Scarlett ne yapıp edip onun geri dönmesini sağlayacaktır bunun için Tara çiftliğine dönmeye karar verir.

Gelişme

Georgia'nın bütün erkekleri savaşa gider. Scarlett; Charles Hamilton'la savaşa gitmeden önce evlenir. Kısa bir süre sonra Scarlett'in kocasının ölüm haberi gelir. Sevmediği bir adamla evlilik yaptığı yetmediği gibi genç yaşta dul kalan Scarlett bu durumdan hiç hoşnut kalmaz. Annesine ağlayarak, yas tutmak istemediği söyler.

Annesi de moralinin yerine gelmesi için Scarlett'i Atlanta'ya Melanie ve teyzesi Pittypat'ın yanına gönderir.

Güneylilerin Kuzeylilerle yaptığı bir muharebeyi kazanması üzerine hem bu zaferi kutlamak hem de orduya yardım etmek için Atlanta'da bir parti düzenlenir. Partide Melanie ve Scarlett de katılır. Partideki diğer sürpriz isim de yüzbaşı Rhett Butler'dir. Rhett savaşa karşı tutumundan vazgeçmemiştir ve savaş döneminde ticaret yaparak, epey para kazanmıştır. Scarlett ve Melanie'nin yanına gelir. Scarlett; Rhett ile ilgilenmez, Rhett ise hala Scarlett'in peşindedir. Rhett; orduya yardım maksatlı Melanie ve Scarlett adına bir şeyler bağışlar. Melanie bu jeste karşılık alyansını verir, Rhett bu davranışa karşı ona hayranlık besler, Melanie'ye özenen Scarlett de hemen kendi alyansını verir. Melanie'nin bu davranışı daha sonrasında orduda büyük yankı uyandırır bir teşekkür mektubu ile alyansını geri gönderirler. Yardım gecesinde açık artırma yapılır, en yüksek parayı verecek olan gecede istediği bayanla dans edebilecektir. Rhett

en yüksek fiyatı vererek; dul Scarlett'le dans etmek istediğini söyler. Bu hareketi salonda şaşkınlıkla karşılanır. Scarlett'in kabul etmeyeceklerini düşünürler lakin Scarlett dans etmek istediğini söyler. Dans sonrasında Rhett ve Scarlet görüşür. Rhett Scarlett'e Paris'ten modern ve güzel bir şapka getirmiştir ve Scarlett'e bir gün Ashley'e hissettiği duygularının aynısını kendisine de hissetmesini istediğini söyler. Bu arada Rhett yakında savaşı bitirecek önemli bir çatışmanın olduğunu söyler; Scarlett Ashley'de bu çatışmada yer alacak mı diye sorar. Rhett Ashley'in hala aklından çıkarmamasına çok sinirlenir.

Rhett'in sözünü ettiği büyük çatışma sona ermiş; Güneyliler, savaşta ölmüş kişilerin listelerini gazeteden kontrol ederken, nefeslerini tutar, epey kayıp vardır. Scarlet ve Melanie'nin merak ettiği tek şey Ashley'in sağ olup olmadığıdır. Ashley'in listede ismi olmadığını görünce rahatlarlar. Fakat kasabanın doktorunun oğullarını savaşta kaybettiğini duyunca üzürlüdür. O sırada Rhett; halkın oluşturduğu kalabalığın arasından çıkagelir, savaşı Güney'in kazanacağına hala inanmamaktadır. 'Güney dizlerinin üzerine çöküyor ve bir daha asla kalkamayacak' der. Aynı zamanda savaşın sonuçlarından oldukça rahatsız ve öfkeli, savaşın yalnızca bir israf olduğunu söyleyerek, savaş karşıtı söylemine devam eder.

Ashley; Noel için üç günlüğüne eve gelir. Noel yemeğinde Melanie kocasına hediye olarak ceket armağan eder. -Hastanede bakıcılık yaptığı bir oğlanın annesi ona kumaş hediye etmiş bu kumaştan Ashley'e ceket diktirmiştir.- Ashley'e kendisi için o ceketin çok önemli olduğunu, giyerken dikkat etmesini tembihler. Scarlett de Ashley'e bir kuşak hediye eder. Ashley'in gitme vakti gelir, Melanie üzüntüden kocasını uğurlamak istemez. Bu fırsattan yararlanmak isteyen Scarlett; Ashley'i uğurlamak için Melanie'den habersiz gizlice istasyona gitmek ister. Ashley kabul etmez. Scarlett zorla Ashley'i dudaklarından öper onu sevmekten asla vazgeçmediğini söyler. Umutla onun da karşılık vermesini bekler ama nafile. Ashley Scarlet'e Melanie'yi emanet eder. Ve kendisine bir şey olursa ona iyi bakması konusunda söz alır.

Scarlett ve Melanie savaşın yaralarına yardım etmek için gönüllü olarak hastanede hemşire olarak çalışmaya başlarlar. Scarlett; bu işten pek hoşlanmaz, sürekli

yorgunluktan şikayet eder. Bir gün hastane çıkışında yanlarına genelev işleten Belle Watling isimli bir kadın gelir. Hastaneye yardım etmek için para vermek ister. Toplum tarafından yardımı bile kabul edilmeyip, dışlanan bu kadını Melanie kabul eder ve nezaketle karşılar. Ona insan muamelesi yapar. Scarlett ise Rhett'in yanında gördüğü Belle Watling'den hiç hoşlanmaz. Melanie'nin onun yardımını kabul etmesini yanlış bulup, içerler. Öte yandan savaşın etkileri ağır bir şekilde kendini göstermeye devam eder. Kuzeyliler Atlanta'ya kadar ilerlemişlerdir. Hastane yaralılarla dolup taşar. Scarlett; hemşirelik yapmaktan bıkar, devam etmek istemez. Hastanede kız kardeşinin nişanlısı Frank Kennedy ile karşılaşır. Frank yaralıdır. Onunla sohbet ettiği sırada yaralı bir askerin bacağının kesilmesine yardım etmesi için çağırırlar. Bu vaka bardağı taşıran son damla olur 'Daha fazla ölen ve bağırان erkek görmek istemiyorum' diyerek hastaneyi terk eder. Fakat hastane çıkışı gördüğü manzara karşısında dehşete düşer. Savaş kapılarına kadar gelmiştir. Bombalar patlıyor, insanlar eşyalarını arabalarına yükleyip, kaçıyordur. Scarlett; kaçan insanlar arasından yol almaya çalışır, ezilir. Sokakta kaçışan insanların arasında bir tabur köleyi savaşa giderken görür. Aralarında Tara çiftliğinde yanlarında çalışan Koca Sam de vardır. Yanına gider, Tara çiftliğinde neler olup bittiğini öğrenmek istiyordur. Annesinin hastalandığını, babasının da savaştan bacağı kırık döndüğünü öğrenir. Üzülür, artık çiftliğe dönme vaktinin geldiğini düşünmeye başlar. Güçlkle insanların arasından ilerlemeye çalışırken, kalabalığın arasından atlı arabasıyla Rhett gelir. Scarlett'i arabaya alır. Scarlett; Yankiler kasabaya ulaşmadan bir an önce oradan ayrılmak istiyordur. Rhett Ashley'i kafasından attıysa birlikte onunla gidebileceğini söyler. Melanie de hamile olduğuna göre bu aşkın peşinden daha fazla koşma der. Scarlett Rheet'in teklifini bir kez daha ret ederek onunla vedalaşır. Eve döndüğünde Pittypat teyzenin can havliyle eşyalarını arabaya doldurduğunu ve kaçmak üzere olduğunu görür. Scarlett de gitmek ister lakin kasaba doktorunun hamile Melanie'yi yalnız bırakmaması gerektiği konusundaki sert uyarısından sonra Ashley'e Melanie için verdiği söz aklına gelir. İstemese de kalmaya karar verir. Bu arada Kuzeyliler Atlanta'ya kadar gelmiş Atlanta'yı kuşatma altına almıştır. Scarlett tam kaçmak için hazırlandığında Melanie'nin doğum sancıları başlar. Eli kolu bağlanır ne yapacağını bilmiyordur. Köle hizmetçi kız Prissy'den doğum için yardım ister, fakat onun dengesiz davranışları karşısında öfkelenip, 'seni kamçılıyıp

başkasına satarım' diyerek tehditler savurur. Scarlett; Prissy'den umudunu kesince kasaba doktorundan yardım istemeye gider. Fakat kasabaya ulaştığında gördüğü manzara karşısında dehşete düşer. Binlerce yaralı asker yerlerde yatıyor, Doktor(Meade) ise büyük bir çaresizlikle onları tedaviye etmeye çalışıyordur. Doktorun doğum için Scarlett'e yardım etmesi imkansızdır. Scarlett bebeği tek başına doğurtmak zorunda kalır. Melanie'nin doğumdan sonra durumu ağırlaşır fakat onların Kuzeyliler gelmeden evden kaçmaları gerekir. Prissy; Scarlett'in isteğiyle Rhett'i bulmaya gider. Prissy Rhett'e Scarlett'in Melanie'nin bebeğini doğurttuğunu ve ona ihtiyacı olduklarını söyler. Rhett bir araba bulup, Scarlett'in yanına gider. Scarlett; evine dönmek ister. Rhett yollar çok tehlikeli olduğundan onları yalnız bırakmaz, birlikte Tara çiftliğine doğru yola çıkarlar. Tara'ya gitmek onlar için hiç de kolay olmayacaktır. Atlanta'yı kuşatan Kuzeyliler şehri yakıp, yıkıyor yağmalyordur. Rhett'in atlı arabasına da saldırıp arabayı isterler. Rhett zor da olsa ellerinden kurtulur. Atlanta'nın her tarafı alevler sarmış, kıyamet kopuyordur. Rhett Scarlett'e 'Bunun tarihi bir an olduğunu ve torunlarına eski Güneyin bir gecede nasıl yıkıldığını anlattırın' der. Geçtikleri yollarda savaştan dönen yaralı askerleri perişan bir halde görürler. Rhett savaş konusunda haklı çıkmıştır. Scarlett orduya katılmamakla, akıllılık ettiğini söyler. Rhett asıl şimdi orduya katılmak istiyorum der. Kuzeylilere karşı savaş kaybedilmiş bile olsa Güneylilerin son kez çatışacaklarını ve bu çatışmada yer almak istediğini söyler. Tara'ya yaklaştıklarında, Rhett ayrılacağını yalnız devam etmelerini söyler. Rhett ayrılırken Scarlett'e onu sevdiğini çünkü kendisine benzediğini, ikisinin de bozuk mal olduklarını, kurnaz ve bencil olduklarını söyler. Zorla dudağından öperek, yanından ayrılır.

Scarlett; çok büyük zorluklarla çiftliğe ulaşır. Önce Ashley'in malikanesine gider, her şey yakıp yıkılmıştır. Eve üzüntüyle bakar. Melanie de güçlükle doğrulduğu at arabasından Ashley'in babasının öldüğü ve mezarının yapıldığını görür. Evde canlı olan tek bir şey vardır o da inek. Scarlett ineği yanına alır. Tara çiftliğine ulaştıklarında atının ilerleyecek durumu kalmamıştır. Scarlett; ata ilerlemesi için defalarca kırbaçlar, sonunda at ölür. Geri kalan yolu yürüyerek devam ederler. Scarlett'in ailesinin çiftliği olan Tara Çiftliği Kuzeyli askerlerin karargahı olarak kullanıldığından zarar görmemiştir. Scarlett buna çok sevinir. Fakat kız kardeşleri Carren, Suellen ve annesi

Ellen tifoya yakalanmıştır. Annesi o gelmeden bir gün önce ölmüş, henüz gömülmemiştir, babası ise sağ fakat akıllı bir gidip bir geliyordur. Dadısı yaşıyordur. Evine bir umutla dönen Scarlett; açlık, yokluk, hastalıkla karşı karşıya kalır. Bahçede ekili olarak, yiyebilecekleri tek şey turptur. Scarlett açlıktan topraktan çekip aldığı turpu yemeğe başlar, ağlayarak bugünlerin elbet geçeceğini ve bir daha asla aç kalmayacağına dair kendisine söz verir. Evin ve onca insanın yükümlülüğü Scarlett'e kalır. Savaş bütün hızıyla devam ederken Scarlett; kız kardeşleri dahil herkesi pamuk tarlasında çalıştırarak Tara çiftliğini kıtlıktan kurtarır. Suellen'in çalışmaktan çok şikayetçidir. Scarlett çalışmak zorunda olduklarını söyleyerek Suellen'e tokat atar. Melanie; doğumdan sonra hala çok güçsüzdür olmasına rağmen Scarlett'e yardım etmek istediğini söyler. Scarlett buna izin vermez hasta olursan bir de seninle uğraşamam der.

Kuzeyli düşman kuvvetlerinden bir asker Tara Çiftliğine gelir. Scarlett; onu fark ederek, hemen silahına sarılır. Adamı; gözünü kırpmadan vurur. Silah sesini duyan Melanie Scarlett'in yanına gelir. Ev halkında panik yaratmamak için cesedi ortadan kaldırırlar. Tam o sırada babası eve gelir. Savaşın bittiğini Güneyli askerlerin artık evlerine döneceklerini söyler. Bu arada Kuzeyliler savaştan sonra yağmalamak için Güney'e inerler. Melanie savaştan açlıkla dönen askerleri; ağırlayıp, karınlarını doyurur. Scarlett zaten zar zor geçimlerini sağladığı için bu kadar çok askeri ağırladığı için Melanie'ye kızar. Melanie askerlerden birinden Ashley'in yaşadığını fakat esir düştüğünü öğrenir. İkisi de bu habere çok sevinir. Savaştan dönen Frank Kennedy Scarlett'ten kız kardeşi Suellen'le nişanlanmak için izin ister. Scarlett onaylar. Tam o sırada eve doğru ilerleyen bir asker görülür. Gelen Ashley'dir çiftlikte bir sevinç dalgası kopar.

Savaşın bitmesi sorunları bitirmemiştir. Scarlett'in yeni bir sorunu vardır. Tara Çiftliği için 300 dolar vergi ödemesi gerekiyordur. Fakat parası yoktur. Scarlett; Ashley'den yardım ister ama onun da yapabileceği bir şey yoktur. Doğrusu Scarlett'in de artık çiftlik için savaşacak gücü kalmamıştır. Ashley'e buralardan kaçıp gidelim, Meksika ordusu subay arıyor, Melanie'nin başka çocuğu olamayacağını ona çocuk verebileceğini söyleyerek ikna etmeye çalışır. Ashley; Melanie ve çocuğunu terk etmek istemez. Bu arada Scarlett'in eski Kahyaları onları ziyarete gelir. Çiftliğin ağır vergisi

olduğundan haberi vardır, fırsattan istifade evi satın almak istediğini söyler. Scarlett kahyayı aşağılayarak, defeder. Babası (Gerald O'Hara) onları kovalarken, attan düşer ve ölür. Babasının ölümünün ardından çok üzülen Scarlett son bir gayretle çiftliğin vergisi için Rhett'den yardım istemeye karar verir. Fakat çiftlik işlerinden oldukça yıpranmıştır, dış görünümünü düzeltmesi gerekmektedir. Bunun için evin perdelerini söküp kendisine yeni bir elbise için kumaş elde eder. Dadısı Rhett'i görmeye yalnız gitmesine izin vermez. Birlikte giderler. Rhett Kuzeyliler tarafından esir alınmış fakat keyfi yerindedir, hapishanede de yolunu bulmuştur, yüzbaşıyla poker oynayarak eğleniyordur. O sırada dadısı ile birlikte kız kardeşinin geldiğini söylerler. Rhett durumu anlar. Hücrede baş başa görüşme iznini alır. Rhett; Scarlett'in çok şık giyiminden onun iyi olduğuna inanır ta ki ellerini görene kadar. Elleri tarlada çalışmaktan nasırlıdır. Rhett ziyaretinin asıl nedenini öğrenmek ister. Scarlett; Tara Çiftliğinin vergisi için 300 dolara ihtiyacı olduğunu söyler. Rhett istese de parayı veremeyeceğini parasının Atlanta'da değil Liverpool'da olduğunu söyler. Scarlett Rhett'den umudunu kesip öfkeyle hapishaneyi terk eder. Tam o sırada lüks arabasıyla Belle Watling Rhett'i ziyarete gelir. Scarlett'in öfkesine kıskançlık karışır.

Hapishane çıkışı istasyon görüntülerinden Kuzeylilerin; Güneyi yeniden kurmaya çalıştıklarını, iyi giyimlerinden kölelerin özgürlüklerine kavuştuklarını ve artık güç sahibi olduklarını anlarız. Scarlett; kız kardeşi Suellen'in nişanlısı Frank Kennedy'le karşılaşır. Kennedy; kendisine bir dükkan açmış, dükkanın yanı sıra kereste ticareti yapıyor, işleri yoluna koymuş, başarılı bir tüccar olmuştur. Suellen'le artık evlenebileceğini söyler. Scarlett Kennedy'den kendisini Pitty teyzeye bırakmasını ister. Yolda kız kardeşi Suellen'in Frank'ı beklemekten yorulduğunu bir başkasıyla evlenmek üzere olduğunu söyleyerek, Frank Kenned'yi tavlamaaya çalışır. Dadısı şaşkınlık içinde onu izler. Çiftliğin vergisi 300 doları Frank'tan alarak onunla evlenir. Suellen ablasının bu ihaneti karşısında çıldırır. Melanie; Tara çiftliği için yaptığını söyleyerek onu sakinleştirmeye çalışır. O sırada Ashley bir bankada çalışmak için Newyork'a gideceğini söyler. Scarlett gitmesini istemez, kereste ticareti için onun yardımına ihtiyacı olduğunu söyleyerek, yalandan ağlamaya başlar. Melanie araya girerek, Ashley'i Newyork kararından vazgeçirir.

Güneyde kölelik bitmiş, vahşi kapitalizm doğmuştur. Scarlett; açlık günlerinden sonra para kazanmak konusunda çok hırslanmıştır. Kereste ticaretini ilerletmiş tam bir patrona dönmüştür. Fabrikasında işçi olarak tutukluları çalıştırır. Eşi Frank karısının hem iş kadını hem de böyle işçiler çalıştırmasını acımasızca bulur ve karşı çıkar. Ashley de bu işe karşıdır; keşke mahkumlar yerine zencileri işe alsaydık der. Scarlett ise onlara aldırış etmez üstüne işleri büyütmek için Yankiler adı verilen Kuzeylilerle işbirliği yapar. Herkes onu eleştiriyor fakat o kapitalist olma konusunda emin adımlarla ilerliyordur.

Dükkanına yeni ve büyük bir levha yerleştirirken Rhett gelir. Scarlett kendisine borç vermediği için ona hala çok öfkeli. Rhett ise elinde olmayan nedenlerden dolayı borç veremediğini söyler. Rhett de ona öfkeli. Sevmediğin adamlarla evlenmeye devam ettiğini ve Ashley'i parasıyla satın aldığını ima eder. Scarlett daha da sinirlenir. Uzun zaman sonra karşılaşmış olsalar bile ikili arasında çekişme devam eder.

Scarlett; toplumda bir kadının tek başına atlı araba kullanması hoş karşılanmasa da tek başına atlı araba kullanıyordu. Arabasıyla ormandan geçerken eski köle dilencilerin saldırısına uğrar. Scarlett'i bu saldırıdan eski hizmetlileri Koca Sam kurtarır. Kocasını Frank ödül olarak Koca Sam'i çalışması için Tara çiftliğine gönderir ve akşama Scarlett'e siyasi bir toplantıya gideceğini Melanie'lere gitmesi gerektiğini söyler. Ashley ve Frank aslında siyasi toplantı yerine Scarlett'in intikamını almaya giderler. Gece yarısı Melanie'nin evinin kapısı çalınır gelen Rhett'tir. Yankilerin; olanlardan haberi olduklarını onları tuzağa düşüreceklerini söyler Ashley ve Frank'ın yerini bilmesi gerekiyordu. Böylece onları kurtarabilecekler. Melanie Scarlett'in saldırıya uğradığı yere gittiklerini söyler. Rhett peşlerine düşer. Hemen arkasından Kuzeyli Süvariler kapıyı çalıp Ashley'i sorarlar. Melanie soğukkanlılıkla Ashley'in evde olmadığını söyler. Siyasi bir toplantıya gittiğini söyler. Süvariler inanmaz ve onlar gelene kadar evde bekleyeceklerini söylerler. Bir süre sonra Rhett, Ashley ve Doktor Meade sarhoş numarası yaparak eve gelir. Süvariler onları şaşkınlıkla izler. Fakat onları tutuklamakta ısrarcıdır. Rhett korulukta adamların öldürülmesiyle bir ilgileri olmadıklarını genelevden (Belle'in yeri) geldiklerini ve bunu onlara kanıtlayabileceklerini söyler. Süvariler ikna olur özür dileyip oradan ayrılırlar. İşin aslı

Ashley çatışmada yaralanmıştır. Rhett onları bulup hemen Belle'in yerine götürmüştür. Scarlett; Ashley ile ilgilenirken Rhett neden kocanı merak etmiyorsun der. Kocası kafasından vurularak öldürülmüştür, Scarlett çok şaşırır. Melanie; Ashley'e yardım ettiği için Belle Watling teşekkür için ona gideceğini söyleyen bir not gönderir. Bayan Belle bunun uygunsuz olduğunu düşünür, Melanie'nin ayağına kendisi gider. Belle'in arabasında buluşurlar. Melanie; ona minnet duyduğunu söyleyip, teşekkür eder.

Belle Watling Melanie'ye kendisine iyi davrandığı için teşekkür eder. Sizin bir oğlanla dul kalmanıza gönlüm razı olmazdı, benimde bir oğlum var. Yatılı okulda okuyor der. Olanlar için Scarlett'e suçlar. O olsa asla böyle bir iyilik yapmazdım der. Melanie Scarlett'i savunur. Kocası için çok üzülüyor der. Scarlett gerçekten de böyle bir ölüme sebebiyet vermekten üzgündür. Odasında içki içerken Rhett gelir. İçki içtiği anlaşılmaz diye kolonya içer. Rhett alkol içtiğini anlar. Bir bayana yakışmadığını söyler. Scarlett aslında Frank'ın ölümüne değil de ölümüne neden olduğu için cehenneme gitmekten korktuğundan üzüntü içerisinde. Rhett çaldığı için değil hapse girdiği için üzülen hırsıza benziyorsun der. Seni iki koca arasında bekleyemem diyerek Scarlett'e yeniden evlilik teklifinde bulunur. Ona hala aşiktir. Scarlett Rhett'n çok parası olduğundan bu teklifi kabul eder. Rhett bunu anlar ama onu yola getirip kendisine aşık edeceğini düşünüyordu.

Rhett ve Scarlett evlenerek, gemiyle balayına gider. Gösterişli partiler, yeni elbiseler... Scarlett tam da istediği hayata kavuşmuştur, artık çok parası vardır. Rhett balayından dönerken Scarlett'in dadısına da bir şey almasını söyler. O ise ona katır dediği için bir şey almak istemez. Ona hiçbir şey vermeyeceğim hak etmiyor der. Scarlett kendisinin emektarı olan bir kadına karşı bile oldukça acımasızdır. Rhett; dadıya iç eteklik alır. Zamanında kendi dadısı ondan istememiş alamamıştır. Bu duygusunu Scarlett'in dadısıyla yaşamak istiyordu.

Balayında Scarlett; rüyasında çok soğuk olduğunu, üşüdüğünü, aç olduğunu, sisler içinde kaldığını, siste bir şey aradığını ama asla bulamadığını görür. Çılgınlıkla uyanır. Sürekli aynı rüyayı görüyordur. Rhett onu kollarına alır. Scarlett bu rüyalardan sonra Tara Çiftliğine dönmek istediğini söyler. (New Orleans da yaşıyorlardır.)

Kendisini güvende hissetmemektedir. Atlanta’da ev almak istiyordur. Rhett kabul eder. Bunu duyan kız kardeşi Suellen çıldırır. Yalnızca kocasını değil hayatını da alan Scarlett’e karşı öfke doludur. Üç kez evlenmiş o ise evde kalmıştır. Suellen kıskanadursun Scarlett Atlanta da ev alır ve oraya yerleşir. Aslında Scarlett’in asıl amacı Ashley’e yakın olmaktır.

Bir süre sonra Scarlett hamile kalır ve bir kız çocuğu olur. Melanie de doğumda bulunur. Rhett; çok mutlu olur kızı için; tamamen bana ait olan ilk kişi der. Kızının adını Bonnie Blue Butler koyar. Scarlett doğumdan sonra kilo aldığından ve elbiselerinin içine giremediğinden hayatından hiç memnun değildir, odasından dışarı çıkmak istemez. Dadısına vaktinden önce yaşlanmak istemiyorum bir daha asla bebek yapmayacağım der. Odasında sakladığı Ashley’in fotoğrafına bakar. O sırada Rhett gelir, Ashley’in fotoğrafını görür. Mutluluk yanı başındayken mutsuzluğu seçiyorsun, Melanie ölse ve Ashley’e kavuşsan mutlu olacağını mı sanıyorsun der. Onun aklının hala Ashley’de olmasına oldukça öfkelenir, evden ayrılmaya karar verir. Scarlett bütün kibriyle bunu yapamayacağını söylese de Rhett kapıyı tekmeler, çıkıp gider. Dert ortağı, dostu Belle in yanına gider. Belle; ona aşısın öfken işe yaramaz, çocuğunu düşün annesinden çok daha değerli biri der. Rhett; Belle ve Scarlett’i karşılaştırır ikinizde kafası çalışan başarılı kadınlarsınız senin ondan tek farkın bir kalbin olması der. İşin aslı Belle de Rhett’e umutsuzca aşıktır. Rhett Scarlett’le arasındaki çatışmayı; kızı Bonnie’yi kullanarak ve kendini ona adayarak toplum arasında saygınlık kazanmaya çalışarak atlatmaya çalışır. Kızı Bonnie büyümüş; Rhett ona bir midilli almıştır. Bütün zamanını onunla ilgilenerek geçirmeye çalışır.

Scarlett; kereste fabrikasını ziyaret eder. Ashley ordadır. Scarlett’i kendisine yapılacak sürpriz doğum günü partisine çağırır. Eski günlerden bahsedip, hüzünlenirler. Ashley ona sarılır tam o sırada Ashley’ in kız kardeşi İndia ve kasabanın doktorunun karısı gelir. Bu sarılma evli bir kadın için uygunsuz bir sarılıştır. Tabi ki bu olay Melanie dahil bütün kasabanın kulağına gider. Scarlett yataklara düşer. Utancından Ashley’in partisine gitmek istemez. Olanlar Rhett’in de kulağına gider. Scarlett’i yataktan kaldırır en iyi elbisesini giyip partiye gitmesini, onurunu kurtarmasını söyler. Bonnie’nin adını lekelenmemesi için, partiye başı dik gitmesi gerektiğini

düşünmektedir. Rhett onu partiye bıraktıktan sonra yanından ayrılır. Eve döndüğünde Scarlett oldukça mutsuzdur, uyku tutmaz. Salona iner, Rhett salonda oturmuş içki içiyor, çok sarhoş, olanlardan dolayı öfke doludur. Rhett; Melanie'nin Scarlett'in yanlış davranışına rağmen onu iyi karşılamasını onun onurlu bir kadın olmasından kaynaklandığını söyler. Ama gene de senin gibi birini neden seviyor hala anlayabilmiş değilim der. Scarlett'e karşı oldukça acımasız ve sert davranır o gece zorla Scarlett'le birlikte olur. Bu durumdan hoşnut kalan Scarlett sabah mutlulukla uyanır. Fakat Rhett'in öfkesi hala geçmemiştir, boşanmak ister, Scarlett kabul etmez. Rhett Londra'ya gideceğini uzun zaman gelmeyeceğini Bonie'yi yanında götüreceğini söyler. Aslında Rhett Scarlet'i cezalandırmak ister, Scarlett engel olmaya çalışsa da Rhett; Bonie'yi de alıp Londra'ya gider. Londra'da Bonie mutlu olmaz, karanlıktan korkuyor, çılgınlarla uykusundan uyanıyordur. Aslında Bonie annesini özlemiş ona gitmek istiyordur. Rhett bu özleme dayanamayıp, kızını götürür. Scarlett ilişkileri düzelecek diye umutlanır ama Rhett ayrılma konusunda karardır. Bu arada Scarlett solgun görünür, Rhett nedenini sorar, öfkeyle bebeğim olacak der. Rhett imayla kimden der. Scarlett öfkelenir, tartışma çıkar, merdivenlerden aşağı yuvarlanarak bebeğini kaybeder. Rhett olanlardan dolayı pişmanlık duyar. Melanie her ikisiyle de konuşarak aralarını düzeltmeye çalışır. Rhett; Scarlet iyileştikten bir müddet sonra ondan af diler ve buradan gidelim yeni bir başlangıç yapalım der. Scarlett kabul etmez. O sırada Bonie attan düşer ve ölür. Rhett atı vurur, bu korkunç olaydan sonra kızının ölü bedeninin yanından ayrılmak istemez, gömülmesine izin vermez. Dadı ikna etmesi için Melanie yi çağırır.

Çözüm

Melanie; Bonie'nin gömülmesi için Rhett'i ikna eder. Tam o sırada Melanie bayılır, çok hastadır. Evine götürüp, doktor çağırırlar. Doktor durumunun iyi olmadığını ölmek üzere olduğunu söyler. İndia Melanie'yi Ashley ve Scarlet konusunda üzdüğü için çok pişmandır ve vicdan azabı duyuyordur, doktor pişmanlığını ona söyleyip üzmesini istemez. Aynı şekilde Scarlett'i de sert bir şekilde uyarır sen vicdanını rahatlatacaksın diye ölüm döşeğindeki kadını üzme der. Melanie son nefesinde oğlunu ve Ashley'i Scarlette teslim ederek, Rhett'e iyi davran seni çok seviyor der. Ashley çok üzgündür, Scarlett'e Melanie'yi çok sevdiğini ve onsuz yaşayamayacağını söyler.

Scarlett; tüm zaman boyunca Ashley'nin de onu sevdiğine inanmış, onun yüzünden Melanie'yle olduğuna inanmıştır o an gerçeğin farkına varır. Scarlett 'in asıl aşkı Rhett'dir ama Rhett çoktan yanlarından ayrılmıştır. Ve tıpkı Scarlett'in rüyalarında olduğu gibi o gün sisli bir gündür. Rhett'in peşinden koşarak eve gider. Rhett ise boşanma kararı almış boşanırsak Ashley'le bir araya gelebilirsin artık der. Scarlett ona aşık olduğunu onu sevdiğini söylese de nafiledir. Rhett evi terk ederek, Charleston'a gider. Scarlett gitmesine izin veremem, yarın düşünürüm ne yapacağımı der. Filmin sonu açık uçlu biter. Lakin seyirci Scarlett gibi bir kadının Rhett'i geri getirme konusunda başarılı olacağından emindir. Scarlett sevdiği ve en güvendiği yer Tara çiftliğine geri dönme kararı alır. Rhett'i oraya getirmenin yolunu bulacaktır. Yarın yepyeni bir gün der. Son...

2.11.2. Aşk ve Gurur Filmi Senaryo Analizi

Yönetmen: Joe Wright

Senarist/ Roman: Deborah Moggach/Jane Austen

Oyuncular: Keira Knightley, Talulah Riley, Rosamund Pike, Jena Malone, Carey Mulligan

Tür: Drama, Romantik

Filmin Geçtiği Mekan: İngiltere

2005, İngiltere, 127 Dakika

Aşk ve Gurur; İngiliz ve Dünya edebiyatının başarılı yazarlarından Jane Austen'in ikinci romandır. Roman, pek çok dile çevrilmiş, İngiliz Edebiyatının önemli klasiklerinden birisi olmuştur. Yazarın diğer romanları da pek çok dile çevrilmiş, romanlarının hemen hepsi filme alınmıştır. 1813'te yayımlanan Gurur ve Önyargı kitabından uyarlanan, 2005 yapımı romantik dram filmi En İyi Kadın Oyuncu Oscar'ı, En İyi Film Müziği Oscar'ı aday gösterilmiş, bu film BAFTA Bir İngiliz Yazar / Yönetmen ya da Yapımcının En İyi Çıkış Filmi Ödülü, Satellite En İyi Kostüm Tasarım Ödülünü almıştır. Film bütün dünya ülkelerinde ilgi görmüş yüksek gişe hasılatı yapmış, klasikler arasında yer almış başarılı filmlerdendir.

Konu

Aşk ve Gurur 18.yüzyıl sonlarında, sınıflar arasında ayırımın hakim olduğu İngiltere’de; taşralı bir ailenin zeki ve gururlu kızı olan Elizabeth Bennett ile varlıklı ve soylu toprak sahibi, kibirli ama dürüst bir adam Fitz William Darcy arasındaki nefretle başlayıp büyük bir aşka dönüşen ilişkilerini konu edinir.

Öykü

Film, Jane Austen’in beş kız kardeş, Jane, Elizabeth, Mary, Kitty ve Lydia Bennet’i anlatan romanından uyarlanmıştır. Hikaye George dönemi İngilteresi’nde geçer. Ailenin yaşamı, genç ve zengin bir adam olan Bay Bingley’in ve onun en yakın arkadaşı Bay Darcy’nin kasabalarına taşınmasıyla değişecektir. Kızların anneleri olan Bayan Bennet, onların evlenmelerini istemektedir. Bay Bingley’in iyi bir aday olduğuna kanaat getirir. Bu aday ise Jane’dan etkilenecektir. Fakat umulmadık bir biçimde Elizabeth ve Bay Darcy arasında etkilenme olacaktır. Gururun, aşkın önüne geçtiği filmde, ‘aşk’ ‘gurur’ un üstesinden gelecek midir tartışması öykülenmiştir.

Giriş

18.yüzyıl sonlarına doğru İngiltere’nin kırsal bir bölgesinde, Bayan Bennet heyecan verici haberi duyar. Komşu malikaneye bekar ve zengin genç bir erkek(Charles Bingley) taşınmıştır. Birbirinden güzel beş kızı olan Bayan Bennet, kızlarından birisini yeni gelen damat adayıyla evlendirmeyi aklına koyar. Kocasına tanışmak için onları ziyaret etmeleri gerektiğini söyler. Bay Bennet çoktan ziyaretlerine gitmiştir. Eğer isterse kızlarından birini ona vereceğini söyler. Kasabada bir balo yapılacak, Charles Bingley de baloya gelecektir. Beş kız balo için hummalı bir hazırlık yapmaya başlar. Birbirinden şık kıyafetlerle baloya giderler. Bay Bingley kız kardeşi Caroline ve yakın arkadaşı Fitzwillam Darcy ile baloya gelir. Bennet ve kızları kendilerine takdim edilir. Yardımsever ve iyi bir damat adayı olan Charles Bingley, Bennet ailesinin en büyük kızı zarif ve güzel Jane ile ilgilenmeye başlar. Ancak kendisinden daha seçkin ve yakışıklı fakat aynı derecede ukala olan Bay Darcy’nin kendisini bu taşralı orta sınıf insanlarla aynı kefeye koymaya niyeti yoktur. Öyle ki, Bingley kendisine Elizabeth ile dans etmesini önerdiğinde kızı yeterince çekici bulmadığını ve sıradan bir kız olduğunu

söyler. Ne yazık ki, o sırada arkalarında bulunan Elizabeth kendisi hakkındaki bu küçümseyici sözleri duyar. Dans sonrası bir araya geldiklerinde Elizabeth kendisini sıradan biri olarak gören Darcy ile kısa bir sohbet eder ve ne kadar zeki olduğunu gösterir. Elizabeth Darcy'in ilgisini çeker.

Ana –Yan Çatışma Ve Düğüm

1. İngiltere'nin taşrasında yaşayan Bennet ailesinin beş kızı vardır. (Elizabeth veya Lizzie, Jane, Lydia, Mary ve Kitty) Annelerinin en büyük hayali kızlarını zengin bir kocaya verip, geleceklerini güvence altına almaktır ve hayal uğruna yapmayacağı şey yoktur. Kasabaya taşınan zengin Bingley'ler kızları için bir umut doğurur. Bir an önce kızlarını ailenin bekar oğluyla tanıştırmak ister. Bu amaç uğruna bütün kızlarıyla birlikte kasabada verilecek baloya katılacaklardır. Bu arada kasabaya kurulacak askeri karargahta kızlar için umut ışığı olur.
2. Bay Bingley baloya kız kardeşi ve yakın arkadaşı Bay Darcy'le gelir. Bay Bingley Bennet'ların kızı Jane'den etkilenir. Elizabeth Darcy'yle dans etmek ister Darcy ret eder, üstüne sıradan ve pek güzel bir kız olmadığını söyleyip aşağılar. Fakat Elizabeth bunun altında kalmaz zekasıyla kibirli Darcy'e dersini verir. Bu olay ikisi arasında aşka dönüşecek çatışmayı başlatır.
3. Ertesi gün Caroline Bingley'den Jane' e bir mektup gelir. Onu akşam yemeğine davet ediyordur. Annesi Jane'i atla gönderir. Çünkü yağmurlu bir gündür ve atla giderse o gece orada kalacak, Bingley'le yakınlaşacaklardır. Ve dediği de gerçekleşir. Jane yolda yağmura yakalanır, ıslanır ve hastalanır. Mecburen bir müddet onun evinde kalacaktır.
4. Kız kardeşinin hastalanmasından dolayı endişe duyan Elizabeth yürüyerek Bingley'lere gider. Bingley'lere ulaştığında elbisesi çamur içinde kalır, Caroline onun bu halini aşağılar. Ama o sırada orada bulunan Darcy Elizabeth'in doğal davranışından etkilenir Bingley'de Jane'den etkilenmiş ona aşık olmaya başlamıştır. Elizabeth ve Darcy arasındaki çatışma devam eder. Birbirlerine kelimelerle üstün gelmeye çalışırlar. Bennet ailesi kızlarını almaya Bingley'lere gelir. Bay Bingley'den yakında yapacağı balodan davet alırlar.

5. Bu arada kasabaya askerler gelmeye başlamış, diğer kız kardeşler de onlardan birilerini etkilemenin yollarını aramaya başlamıştır.
6. Bennet'lara akşam yemeğine sürpriz bir misafir gelir. Kuzenleri ve miraslarına ortak olacak olan(o dönemde kızlara miras bırakılmıyordur.) Bay Collins. Collins papazdır ve Bay Darcy'in teyzesi patronudur. (Leydi Catherine) Leydi'nin ona bağışladığı arazide yaşıyordur. Collins oraya geliş amacı Bennet kızlarından birine talip olmaktır, annesi ona Elizabeth'i önerir. Bunun üzerine evlenme teklifi eder, Elizabeth ret eder. Babası Elizabeth'in bu kararını destekler, onu evlenmeye zorlamaz.
7. Ertesi gün Bennet kızları balo için bir şeyler almak için alışverişe çıktıklarında Bay Wickham isimli yakışıklı bir teğmenle tanışırlar. Samimiyeti ilerletir, birlikte eve dönerler, yolda Darcy ve Bay Bingley'le karşılaşırlar. Darcy ve teğmenin önceden tanıştığı ve birbirlerinden hoşlanmadıkları bellidir. Bingley isteksiz Teğmen'i de baloya davet eder. Teğmen Elizabeth'e Darcy'le kardeş gibi büyüdüklarını babasının onu çok sevdiği için Darcy'in hep onu kıskandığını hatta ona miras bıraktığını Darcy'in ise bu mirası ona vermediğini söyler. Elizabeth bu hikayeye inanır, Darcy'e nefret duymaya başlar çünkü o çok kötü biridir.
8. Balo günü gelir. Baloda Elizabeth'in gözleri Teğmen Wickham'ı arar. Fakat baloya gelmediğini öğrenir. Bu arada Darcy ona dans teklifinde bulunur, kabul eder. Teğmen Wickham'ın onunla ilgili bazı hikayeler anlattığını söyler. Darcy uygun zamanda Teğmen'in söylediklerini aydınlatacağını söyler. Elizabeth'in annesi Anne Bennet balo gecesi çok içmiş, sarhoş olmuştur. Bu davranışları hoş karşılanmaz.
9. Jane; Bay Bingley'den veda mektubu alır. Kasabadan ayrılıyorlardır. Jane bunun üzerine Bay Bingley'le karşılaşma umuduyla Londra'ya amcasını ziyarete gider.
10. Elizabeth'in en yakın arkadaşı Charlotte kuzeni Collins'le nişanlandığını Elizabeth'e söyler. Bir süre sonra evlenirler ve Charlotte; Elizabeth'i kendilerini ziyaret etmesi için çağırır. Elizabeth bu ziyareti memnuniyetle kabul eder.

11. Leydi Catherine de onları yemeğe davet eder. Yemekte Darcy de bulunur. Darcy'in teyzesi onu kendi kızıyla evlendirmek istiyordur. Elizabeth'e olan ilgisini duymuş aslında bu yemeği biraz da Elizabeth'i küçük düşürmek için tertiplemiştir. Böylelikle Darcy'in ondan soğumasını sağlayacaktır. Fakat başarılı olamaz, Darcy hala Elizabeth'den hoşlanıyordur.
12. Darcy Elizabeth'i ziyarete gider fakat ona açılmaz. Elizabeth Darcy'in arkadaşı Fitzwilliam'dan Jane ve Charles Bingley'in evliliklerine Darcy'in engel olduğunu öğrenir. Darcy ailelerini uygun görmemiştir. Darcy bir yolunu bulup Elizabeth'e aşık olduğunu ve onunla evlenmesini ister. Elizabeth ablasını sevgilisinden ayırdığı için ona kızgındır üstelik teklifini oldukça kibirli bir şekilde dile getirdiği için onu ret eder.
13. Darcy; Elizabeth'in onu suçlamalarına karşılık kendisini ifade ettiği bir mektup bırakıp oradan ayrılır.
14. Jane ve Elizabeth Londra'dan ayrılıp evlerine dönerler. Her ikisi de yaşadıkları aşktan dolayı yaralıdır.
15. Lydia; Albay Forster'ın askerlere verdiği bir davete katılacaktır. Elizabeth Lydia'nın aklının bir karış havada olduğunu askerlerle flört ederek yanlış bir karar vereceğini düşündüğünden davete katılmasına karşı çıkar.
16. Elizabeth amcası ve eşinin daveti üzerine onlarla birlikte Londra'ya doğru yola çıkar. Yolda Darcy'in müze olarak halka açılmış evinin önünden geçerler ve ziyarette bulunurlar. Tesadüfen Darcy de evdedir. Elizabeth'i kasabaya kadar eşlik etmek ister ama Elizabeth kabul etmez. Darcy akşamına kaldıkları hana giderek amcası ve teyzesini bulur, onları akşam yemeğine davet eder. Keyifli bir akşam geçirirler, biraz da olsa ikili arasındaki buzlar erir. Aynı gece Jane'den Lydia'nın Teğmen Wickham'ın ile kaçtığına dair bir mektup alırlar. Elizabeth kız kardeşinin adının lekeleneyecek olmasından dolayı çok üzülür. Darcy; Lydia ve teğmeni çok geç olmadan bulmaya karar verir. Elizabeth eve döndükten bir süre sonra Londra'daki amcasından mektup gelir. Lydia'yla Teğmen evlenecektir fakat Teğmen karşılığında yüklü bir para istiyordur. Bu arada Darcy Teğmen'i bulmuş, parayı herkesten habersiz gizlice ödemiş, evlenmelerini sağlamıştır. Lydia ve Teğmen barışmak için Bennet'lara gelirler.

Lydia aşk evliliği yapmış gibi sahte mutluluklar etrafına saçarken, Elizabeth'e evliliklerini Darcy'in Teğmen'e para ödediğinden dolayı gerçekleştiğini söyler.

17. Bir süre sonra Kasabaya Charles Bingley'in geleceğinin haberini alırlar. Bingley Darcy ile birlikte Bennet ailesini ziyaret eder. Herkes çok şaşırır. Bingley Jane'e evlenme teklifi eder. Jane kabul eder.

18. Aynı gece Darcy'in teyzesi Leydi Catherine onları ziyaret eder ve Elizabeth'i Darcy'in kızıyla nişanlı olduğunu ve kendisinin ondan uzak durmasını söyler, aşağılar, tehdit eder. Elizabeth onu evden kovar. O gece uyuyamaz. Sabahın erken saatlerinde yürüyüşe çıkar. Darcy de uyuyamamıştır. Yürüyüşte karşılaşırlar. Teyzesinin hakaretinden dolayı ondan özür diler. Ve Elizabeth'e evlenme teklifi eder. Elizabeth kabul eder. Geriye babasının onayını almak kalmıştır. Babası da onay verir. İkili sonunda mutluluk yolunda önemli bir adım atarak, bir araya gelirler.

Gelişme

Balo sonrası Bay Bingley'in zengin ama kibirli kız kardeşinden gelen bir davet üzerine Bayan Bennet'in aklına parlak bir fikir gelir. Havanın yağmurlu olmasına rağmen kızı Jane'i at sırtında Bingley'in malikanesine yollamaya karar verir. Böylelikle Jane geceyi orada geçirme fırsatı bulacaktır. Jane hasta olup yatağa düşer. Bunu duyan Elizabeth ablasının yanına yürüyerek gider. Elbisesini çamurlu bir halde gören Bay Bingley'in kızkardeşi Caroline onu aşağılar. O sırada Bingley'lerin evinden bulunan Bay Darcy ise Elizabeth'in doğal, mütevazı ve kendinden emin tavırları karşısında ondan etkilenmeye başlar. Charles ve Jane birbirlerine aşık olurlar. Kasabaya kurulan askeri üst; Bennet ailesinin küçük kızları Lydia ve Kitty'in ilgi alanındadır. Çünkü onlar için askerler aynı zamanda damat adayıdır. Bu arada Bennet ailesine beklenmedik bir misafir gelir. Bennet'ların akrabası olan ve Bay Bennet öldükten sonra malikaneyi miras olarak alacak rahip kuzenleri Bay Collins. Bennet kız kardeşlerinden biriyle evlenmek niyetinde olduğunu açıklar. Aklında Jane vardır. Fakat Bayan Bennet Jane'in yakında nişanlanacağını bunun yerine Elizabeth'e talip olabileceğini söyler. Elizabeth ve kız kardeşleri Charles Bingley'in düzenleyeceği balo için kasabaya alışverişe gider. Kasabada karşılaştıkları Teğmen Wickman Bennet kardeşlere yakın ilgi gösterir.

Teğmen onlara eve kadar eşlik eder. Yolda Charles ve Darcy ile karşılaşır. Darcy Teğmen Wickham'ı gördüğüne hiç sevinmez, belli ki önceden tanıyorlardır. Elizabeth aralarındaki ilişkinin ne olduğunu merak eder. Wickham; Darcy ile ilgili kötü anıları olduğunu kendisine haksızlık yapıldığını anlatır. Darcy ona göre kötü ve zalim biridir. Balo günü gelir. Elizabeth'in gözleri Teğmen Wickham'ı arasa da bulamaz ilk dansını papaz kuzenleri Collins ile yapar. İkinci dansı ise tam bir sürpriz olur, Darcy ona dans etmeyi teklif eder. Elizabeth Wickham'ın Darcy hakkındaki kötü sözlerinden sonra kafası karışmıştır, Darcy'den gerçeği öğrenmeye çalışır ama Darcy konuşmak istemez. Gecenin geri kalanı da Bennet ailesi için tam bir fiyasko olur. Balonun ertesi günü kuzen Collins; Elizabeth'e evlilik teklifinde bulunur. Annesinin ısrarlarına rağmen Elizabeth bu teklifi ret eder. Ancak sonrasında çok şaşıracığı bir olay olur. En yakın arkadaşı Charlotte Lucas, kuzeni Collins ile evlenmeyi kabul etmiştir. Bu arada Jane'e Charles'ın kız kardeşinden Londra'ya döneceklerini söylediği bir veda mektubu alır. Bingley ailesi, arkalarında kalbi kırık Jane ile öfkeli Elizabeth'i bırakırlar. Bu ayrılıktan sonra Charles Bingley ile evlenme umudu olan Jane hayal kırıklığına uğrar, kafasını biraz dağıtmak için Londra'daki amcasının yanına gider. Elizabeth orada olduğunu duyan Charles'ın mutlaka yanına geleceğini düşünür. Bu arada Elizabeth'i ; kuzeniyle evlenen Charlotte evine davet eder. Elizabeth daveti memnuniyetle kabul ederek onları ziyaret eder. Kuzeni Collins Darcy'in teyzesi Leydi Catherine'in hizmetindedir ve evi ona bitişiktir. Leydi onları yemeğe davet eder. Elizabeth yemekte Darcy'le karşılaşır. Leydi Elizabeth'den hiç hoşlanmamıştır fırsatını bulduğu her anda sınıfsal farklılıklarını işaret ederek küçümsemeye çalışır. Hoşlanmamasının asıl nedeni Darcy' i kızıyla evlendirmek istemesi ve Darcy'in gönlünü Elizabeth'e kaptırdığını bilmesidir. Bu arada Elizabeth Jane ve Charles'ın arasına Darcy'in girdiğini öğrenir. Darcy Charles'ın Jane'e olan ilgisini ailesini uygunsuz bulmuş, evlenmelerine mani olmuştur. Ertesi gün Darcy gururunu bir kenara bırakıp, önyargıları ve sınıfsal farklılıkları olmasına rağmen Elizabeth'e aşık olduğunu söyler. Elizabeth onun kibirli olduğunu söyleyerek teklifini ret eder. Genç adamı hem Jane'nin mutluluğunu mahvetmekle, hem de Bay Wickham'a yaptığı haksızlıklardan dolayı suçlar ve birlikte olmalarının imkanı olmadığını söyler. Ayrılıklarından sonra Darcy, olaylara farklı açıdan bakmasını sağlamak için Elizabeth'e Wickham'ın ihanetini anlatan bir mektup verir. Wickham'ın Darcy'le ilgili suçlamaları

gerçeklikten uzaktır, Wickham sahtekar biridir. Elizabeth ona karşı suçlamalarında pişmanlık duyar ama artık çok geçtir.

Elizabeth eve döndüğünde Jane de Londra'dan dönmüştür. Kalp kırıklığının geçtiğini söylese de Elizabeth inanmaz. Bu arada Elizabeth, kız kardeşi Lydia'nın Brighton'daki özel geceye davet edildiğini öğrenir. Askerlerin dönüşünün kutlanacağı bu geceye Lydia'nın da katılacak olması karşısında kardeşi adına telaşa kapılır, babasına davete gitmesine izin vermemesini söyler. Çünkü kız kardeşinin yarım akıllı olduğunu ve herhangi bir erkeğin oyuncağı olabileceğini düşünmektedir. Babası da Elizabeth ile aynı görüşte olmasına rağmen onun topluma karışıp kendisini deneyimlemesi gerektiğini başka türlü akıllanmayacağını bu yüzden davete katılmasında sakınca görmediğini söyler. Elizabeth amcası ve halasıyla beraber Peak District'e kısa bir yolculuğa çıkar. Amcası ile halasının, Bay Darcy'nin Pemberley'deki görkemli malikanesini ziyaret etmek isterler, Elizabeth karşı çıkar ama evde olmayacağını düşündüğünden onlara eşlik eder. Lakin Darcy'le karşılaşır. Darcy ona çok sıcak davranır. Elizabeth bu ilgi karşısında heyecanlansa da gururundan karşılık veremez. Darcy aynı gün kaldıkları otele giderek teyzesi ve amcasını akşam yemeğine davet eder. Birlikte çok güzel vakit geçirirler. Tam ikisi de birbirlerini anlayıp karara varacakları sırada Jane'den gelen kötü haberle sarsılır. Küçük kız kardeşi Lydia; Bay Wickham ile kaçmıştır.

Çözüm

Lydia'yı endişeli arayışları evlilik haberi ile mutluluğa döndürür. Lydia ile Wickham sevinç içinde eve dönerler. Lydia Elizabeth'e tüm evlilik işlemlerinin Bay Darcy tarafından karşılandığını söyler. Darcy Wickham'ı bulup Lydia ile evlenmesi için ona para vermiş, Bennet ailesinin şerefini kurtarmıştır. Elizabeth bu davranışından çok etkilenir hem çok mahcup olur hem de onunla ilgili önyargıları yıkılır. Charles Bingley'in kasabaya geri döndüğüne dair haberler yayılır. Jane bu haber karşısında az da olsa umutlanır. Charles Bingley; Darcy ile birlikte Bennet ailesini ziyaret eder. Tüm cesaretini toplayarak Jane'e evlenme teklifinde bulunur. Jane büyük bir mutlulukla kabul eder. Geceyarısı Bennet ailesinin sürpriz bir ziyaretçisi vardır; Leydi Catherine.

Leydi; Elizabeth ile yalnız konuşmak ister. Darcy'in ona evlenme teklifi edeceğini ve bu teklifi kabul etmemesini çünkü Darcy'in onun kızıyla nişanlı olduğunu söyler. Aslında geliş amacı Darcy'in Elizabeth'e karşı güçlü duygular beslemesi karşısında korku duyması ve bu korkudan dolayı Elizabeth'i aşağılayıp, küçümseyip, korkutarak bu ilişkiden vazgeçmesini tehditkar bir şekilde dile getirmektir. Elizabeth söylediklerine karşılık onu evden kovar. Aynı gece uyuyamaz ve sabah erken saatlerinde yürüyüşe çıkar. Tam o sırada Darcy çıkagelir. Teyzesinin oraya gidişinin haberini almış o da uyuyamamıştır, mahcubiyetini dile getirir. Elizabeth'in teyzesine karşı çıkması ve Darcy'le bir ilişkisinin olmayacağına dair söz verdirmeye çalışması Darcy için umut olmuştur. Ona yeniden teklif eder. Elizabeth bu sefer kabul eder. İkili sonunda birbirlerine kavuşur.

SONUÇ

Edebi yeteneğin malzemesi sözcükler, öykü yeteneğinin ise malzemesi yaşamın kendisidir. Öykü öğeleri insan deneyiminin evrensel nitelikleridir. İzleyicinin tepkilerini ve beklentilerini anlamadan film yapılamaz. Öykü hem kendi bakışınızı ifade edecek hem de izleyicinin arzularını karşılayacak bir şekilde biçimlendirilmelidir çünkü izleyici öykünün biçimlendirilmesinde diğer öğeler kadar belirleyici güçtür. O olmadan yaratıcı eylem anlamsızdır. Robert Mckee; izleyici faktörünün dışında zaten sinema endüstrisinin kendi özel koşulları çerçevesinde seyirci, yapım, dağıtım, gösterim, yatırım alanlarını, yani hangi filmleri önceden yapacağını belirlediğini söylemektedir. Büyük oranda da haklıdır. Fakat daha çok kitleye ulaşmak, daha çok satış yapıp kar elde etmek amacıyla olan popüler sinemanın endüstri geliştikçe üretimini daha geniş bir çerçevede değerlendirmesi gerekmektedir. Popüler sinema alanında değişmeyen iki şey varsa bunlardan biri kar amacı, öteki de bu konudaki tahminlerin gerçekleşme garantisinin olmamasıdır. Dolayısıyla, film yapımının daha farklı dalları da kapsayan geniş bir alan içine yerleştirilmesi, risk payının aşağıya çekilmesine de hizmet etmektedir. Gişe garantisi hedeflenerek uygulamaya sokulan, ‘her filmde çeşitli türlerden birkaç çarpıcı öğeye yer verme’ politikası da bu çerçeve içinde gündeme gelmiştir. Burada bir başka önemli etken daha vardır: Uluslararası sermaye. Popüler sinemanın merkezi olarak görülen Amerikan sinemasının sermayesi içinde, başta Japonya ve Arap ülkeleri olmak üzere başka ülkelerin payları da yer almaktadır. Bu tür ilişkiler nedeniyle popüler film yapımcılığının kendine özgü, heyecanlı, gerilimli ve çekici yaşam tarzının dışında kalan, dolayısıyla da sinemayı, yalnızca ‘bir yatırım alanı’ olarak gören sermayedarların soğuk ve mesafeli yaklaşımları, yapılmakta olan filmleri farklı bir biçimde belirlemektedir. Amerikan sinemasının tür sisteminin geçirdiği sarsıntının ve belki de ortadan kalkmakta oluşunun ardında böylesi ekonomik nedenler yatmaktadır. Ancak en ince matematiksel ve mali hesaplara dayalı, en güvenilir yatırımların hala başarısızlığa uğrayabilmesi; en umulmadık küçük bütçeli bir filmin hasılat rekorları kırabilmesi; seyircinin bir numaralı belirleyiciliğini ve son derece dinamik, karmaşık, her an değişebilen etkileşim süreçlerinin geçerli olduğunu göstermektedir. Film ‘zaruri’ bir ihtiyaç olmadığı gibi, seyirci ne yapacağı önceden hesaplanabilen, bir bütün olarak yönlendirilebilen edilgin bir kitle değildir. Seyircinin

sinemada film seyretmesini belirleyen ve yapılan sayısal tahminleri saptırabilecek pek çok öznel etken söz konusudur. Karmaşık sosyo-kültürel etkenlerin ekonomik formüller aracılığıyla hesaplanması olanaksızdır. Bu nedenle de, popüler filmlerin kültürel biçimler olarak, anlatı düzeyinde incelenmesi daha fazla anlam kazanmakta ve geleceğe yönelik planlamalarda daha çok yardımcı olmaktadır.

Sinema seyircisinin popüler filmlerle ilişkisi, ilk günden beri, daha çok duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Öfke, sevinç, hüzn ve korku, film seyredirken hissedilip, dışa vurulan duyguların bir kısmıdır. Sinema, duygusal katılımı öteki popüler kültür biçimlerine göre çok daha yetkin ve yoğun olarak yaratır. Sinemayı, başka türlü değil de bildiğimiz sinema yapan tarihsel ve toplumsal koşullar, seyircinin sinemayla kurduğu ilişkiyi de belirlemiştir. Öte yandan filmlerin kurmaca anlatılar haline gelmesi binlerce yıllık sürecin devamı, mitler, fantaziler, düşler, ütopyaalar yaratma gereksiniminin bir sonucudur. Sinema bu gereksinimi yirminci yüzyıla yakışır biçimde karşılamış ve teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Nilgün Abisel'in Popüler Sinema ve Türler kitabında açıkladığı gibi; popüler kültür ürünlerinin temelde uyaşımlara dayanan yinelemeli doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, uyaşımları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir. Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan Aristoteles'in katarsis dediği rahatlama, adeta modern dünyanın 'zevk iksiri' olmuştur.

Sinemanın, onu öteki sanatlardan ayıran pek çok niteliği vardır. Ancak, popüler film üretimi alanında egemen olan kolektif çalışma tarzı ve sinema endüstrisinin örgütleniş biçimi bunların en önemlisidir. Film türlerinin bu denli etkin ve gelişkin araçlar haline gelmeleri de popüler sinemanın kendine özgü yapılanışının sonucudur. Her yaş ve kesimden seyirciye aynı anda seslenmeye çalışmak; önce parçalanan, sonra da sayısal olarak azalan sinema seyircisini yeniden homojenleştirmeye yönelik bir çabadır. Öteki ticari girişim ya da endüstriyel üretim alanlarında olduğu gibi sinema endüstrisi daha en baştan ürünlerini sınıflandırmak, bunların niteliklerini, özelliklerini

saptamış, filmleri türlere ayırarak; sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konularla bağlantılarını kurmuş ve çok kısa bir süre içinde milyonlarca sıradan insan tarafından benimsenmiştir. Sinemada tür esas olarak konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Andrew Tudor; bir türü belirleyen şeylerin yalnızca filmlerin kendilerine içkin niteliklerinden kaynaklanmadığını, aynı zamanda üretildikleri ve değerlendirildikleri kültürlerle de bağımlı olduklarını söyler. Tudor film türlerinden en iyi biçimde film grupları ve filmleri üreten kültürlerle, bunları seyreden kültürler arasındaki ilişkinin incelenmesinde yararlanabileceğini belirtmektedir. Andrew türlerin belirli bir etkileşim süreci içinde, kendi tüketimleri için uygun seyirciyi inşa ettiklerini, önce bir arzu oluşturup sonra da bunu tatmin ettiklerini söylemektedir. Antony Easthope ise türlerin sinema endüstrisi için olduğu kadar, seyirci içinde bir güvence oluşturduğunu vurgulamıştır. Standartlaşmış bir ürün ve başarılı bir ürünün sürekli yeniden üretim aracılığıyla, tüketicinin de sürekliliği sağlanmaktadır.

Türlerin birbirleri ve sinema endüstrisinin iç dinamikleriyle olduğu kadar seyirciyle de yoğun bir etkileşim süreci içindedir. Dolayısıyla bir film türü artık, kendi içindeki örneklerin ve bunlarla tür dışındaki tüm sistem ve süreçler arasındaki etkileşimin sonunda ortaya çıkan her yeni filmin katılmasıyla yeniden biçimlenen tarihselliği içinde var olan bir oluşumu ifade etmektedir. Ayrıca türler, içinde oluştukları ilişkiler ağının ötesindeki ekonomik ve kültürel yapılanmalarla öteki temsiliyet sistemleriyle de etkileşim içindedir. Tür filmlerinin uluslararası kabulünde en önemli noktalardan biri Hollywood'un uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemi melodram geleneğini ve kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatısal özelliklerini paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır. Böylece ortak insani duygularını dile getiren sinemanın getirdiği olanaklara çok uygun düşen bir malzeme birikimi ortaya çıkmış homojen bir seyirci kitlesi yaratma konusunda çok yardımcı olmuştur. Sinemanın seyirciye kitlesel düzeyde ulaşma başarısı ise popüler kültüre yönelik çalışmalarda senaryonun önemli yer tutmasına neden olmuştur. Ancak burada belirleyici olan nokta, senaryo incelemelerinin temeline, tüm ülkelerin sinemalarını büyük ölçüde etkilemiş olan Hollywood'un yerleştirilmesidir.

Hollywood filmlerinin, siyasal ve kültürel sınırları aşan popülerliği bu durumu büyük ölçüde haklılaştırmaktadır. Sinema endüstrisini özel girişim ve kar temeline dayalı olarak inşa etmiş tüm ülkelerde, senaryonun evrensel öğeleri kaçınılmaz olarak ortaya konulduğundan, yerli film türlerinin oluşumunda Amerikan sinemasının belirleyiciliği, incelenmesi gereken bir konudur. Bu noktada da, popüler sinemada evrensel anlatım öğeleri ve senaryo analizi çok yararlı bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Senaryo analizi için filmlerin anlatısal açıdan ele alınmaları yaklaşımı geçerlidir. Popüler filmlerin temel anlatısal öğeleri olan öykü ile öyküyü anlatma yollarının önemli bir kısmı, yüzyılların birikimini içeren gelenekten kaynaklanmış; eldeki bu gövdeye sinematografinin özgün olanakları yeni bir nitelik kazandırmıştır. Bu durumda birinci özellik olarak, tür filmlerinin klasik anlamda bir öyküsü olduğu söylenebilir. Filmleri içindeki olaylar, yerleştirildiği tarihsel döneme göre, öne çıkardığı duyguya göre, acıklı ya da gülünç olmasına göre, yöneldiği seyirci kitlesine göre, ele aldığı toplumsal ve kültürel soruna göre, kısacası pek çok sayıda kıstasa göre incelemek mümkündür. ‘Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri ve Senaryo Analizi’ isimli tez çalışmasında popüler sinema; kültür-endüstri-senaryo anlatı yapısı bağlamında incelenmiş, senaryo analizi yapılan popüler filmler Rüzgar Gibi Geçti ve Aşk ve Gurur güncel ve tarihi olarak iki ayrı zaman diliminden seçilmiş, klasik anlatı yapısında ve edebiyat uyarlaması olmaları dikkate alınmıştır. Her iki filmde popüler sinemanın hikayeleme yönteminde kullandığı evrensel anlatım öğeleri çerçevesinde, benzer sonuçlarla çözümlenebilmiştir. Dolayısıyla senaryo analizlerinde yöntem olarak tez çalışmasının ortaya koyduğu bu yöntem izlendiğinde verimli sonuçlar elde edilebilmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi popüler sinemadaki evrensel öğeler; bir filmin popüler anlamda neden başarılı, ya da neden başarısız olduğu konusunda yapılacak incelemeler için yeterli verilere sahip bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ABİSEL, Nilgün(1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

ADORNO,T.(2009-2016). *Kültür Endüstrisi*, çev.N.Üner & M.Tüzel& E. Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

ADORNO, T.(2000-2007). *Minima Moralia*, çev.A.Doğukan&A.Koçak, İstanbul:Metis Yayınları.

ADORNO,T.-HORKHEİMER M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev.N.Üner& E.Ö. Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

AKBULUT, Durmuş(2012). *Sinemanın İlkleri Film Başlıyor*, İstanbul: Etik Yayınları.

AKYÜREK, Feridun (2004). *Senaryo Yazarı Olmak*, İstanbul: MediaCat Kitapları.

ARİSTOTELES (1987). *Poetika*, çev.İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ARİSTOTELES (1995). *Retorik*, çev. Mehmet. H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARİSTOTELES (2005). *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

ARİSTOTELES (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.

ARMAĞAN, İbrahim (1992). *Sanat Toplumbilimi*, İzmir: İleri Kitabevi.

ATIKER, Erkan(1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Ankara: Vadi Yayınları.

BENJAMİN, Walter (2015). *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

BETTON, Gerard (1993). *Sinema Tarihi*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları.

BÜKER, Seçil (1997). *Sinema Yazıları*, Yayına Hazırlayan: Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayınları.

CHİON, Michel(1992). *Bir Senaryo Yazmak*, çev. Nedret Tanyolaç, İstanbul: Afa Yayınları.

ÇAĞAN, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*, Ankara: Altinküre Yayınları.

DAĞTAŞ, Ö.-ÖZER, Ö. (2011). *Popüler Kültürün Hakimiyeti*, Konya: Literatürk Yayınları.

DELLALOĞLU, Besim F. (2014). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Ankara: Say Yayınları.

ERDOĞAN İrfan- KORKMAZ Alemdar (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Erk Yayınları.

GÖKTÜRK, Işıl (2016). *Kültür Sosyolojisi (Kültürel Çalışmalar ve Toplumbilimlerinin Yeniden Biçimlenmesi)*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

GÜNGÖR, N. (2011). *İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar*, İstanbul: Siyasal Yayınları.

KABAAĞAÇ, Sina- ALOVA, Erdal (1995). *Latince Türkçe Sözlük*, İstanbul:Sosyal Yayınları.

KILIÇ, Levend (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

KIZILÇELİK, Sezgin(2000). *Frankfurt Okulu: Eleştirel Teori*, Ankara: Anı Yayıncılık.

KIZILDAĞ, Ş. (2001). *Pop Müzikten Popüler Kültüre: Medya Çocukları*, İstanbul: Şehir Yayınları.

KONGAR, Emre (1984). *Kültür Üzerine*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

KONGAR, Emre(1981). *Toplumsal Değişme Kuramları Ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

KULAK, Önder (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür*, İstanbul: İthaki Yayınları.

LEFEBVRE, Henry (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev.I.Gürbüz, İstanbul:Metis Yayınları.

MCKEE, Robert(2007). *Story Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*, İstanbul: Plato Film Yayınları.

MUTLU, Erol(1995-1998). *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Ark Yayınevi.

MUTLU, Erol (2005). *Globallesme, Popüler Kültür ve Medya*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

OLUK, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ÖZKÖK, Ertuğrul (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*, Ankara: Tan yayınları.

ÖZKÖK, Ertuğrul (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*, Ankara: Tan Yayınları.

SCOGNAMİLLO, G.(1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yay.

SMİTH, Geoffrey Nowell (2003). *Dünya Sinema Tarihi*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ŞENER, Sevda (1982). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, İstanbul: Adam Yayınları.

ŞENER, Sevda(1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TUNALI, İsmail Tunalı (1976). *Marksist Estetik*, İstanbul: Altın Kitaplar Matbaası.

ZİPES, Jack (2005). *Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi: Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, Ankara: Ütopya Yayınları.

Makaleler

BENJAMİN, Walter (1993). “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri”, *Edebiyat& Eleştiri*, Yıl :1993, Sayı:2/3, s.82.

CHATMAN, Seymour (1990), *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*, Cornell University Press, usa., SÖZEN, Mustafa (2008). “Anlatı Mesafesi Anlatı Perspektifi Kavramları Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 2008, ss. 123–145.

ERDOĞAN, İ. (2001). “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl:4 Sayı: 15, Mayıs-Haziran- Temmuz, 2001, s.69.

KABADAYI, L. (2015). “Sinemada Felsefe ve Film Felsefesi Üzerine”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sinema Tutkusu 1. (72), ss. 89-116.

OKTAY, Ahmet (2001). “Popüler Kültürü Tartışmak”, *Radikal İki*, 7 Ocak- Şubat 2001.

SÖZEN, Edibe (2001). “Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 15, 2001.

Kitap İçi Bölüm

BENJAMİN, Walter (1995). “Estetize Edilmiş Yaşam”, ELTEREN, M.V.(1999). *Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi*,

WILLİAMS, Raymond (1993). “Kültür”, *Popüler Kültür ve Sanat*, (ed.Cengizhan Orakçı), Altinküre Yayınları, ss.48-291.

Basılmamış Kaynaklar

DELLALOĞLU, Besim F.(1994). *Frankfurt Okulu'nun Sanat Anlayışı Sanat-Toplum Bağıntısı Açısından Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Doç. Dr Ömer Naci Soykan, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, İstanbul.

OLUK, Ayşen(2004). *Klasik Anlatı Sineması (Hollywood Sineması Bağlamında)*, Yüksek Lisans Tezi, Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı, İzmir.

Tez içi Alıntı: BORDWELL, D. (1985). *Narration In The Fiction Film*, The University Of Wisconsin Press.

SARI, Ümit (2006). *Kitle Kültürü Ve Popüler Kültür Bağlamında, Kitle İletişim Araçlarının Kitle Kültürüne Etkileri: Örnek Olarak Popstar Türkiye Yarışması*, Yüksek Lisans Tezi, Yrd. Doç. Dr. Ceyhan KANDEMİR İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Tez içi Alıntı: KARA, Çiğdem (1997). ‘‘Halk Bilimi ve Folk Popüler Kitle Seçkin Kültürleri’’, Folklor/Edebiyat, s.9, İstanbul, s.87-90 (Sürelî Yayın).

İnternet Kaynakları

ADORNO Theodor W.(2003). ‘‘Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken’’, Cogito Dergisi, sayı 36, <http://www.ykykultur.com.tr/cogito/36/theodor.html>, (10.05.2005)

ATİKER, Erhan (2012). ‘‘Kitle Kültür Eleştirisi’’, Ay Mavisi Felsefe Psikoloji Şiir Sözler Hikaye Edebiyat Kişisel Gelişim, <https://www.aymavisi.org/felsefe/Kitle%20Kulturu%20Elestirisi.html>(08.03.2018)

Güncel Türkçe Sözlük (2019). Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <http://sozluk.gov.tr> (13.06.2019)

ŞAN, Mustafa. K.-HİRA, İsmail (2007.) ‘‘Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi’’,PolitikaDergisi,http://politikadergisi.com/sites/default/files/kutuphane/frankfurt_okulu_ve_kultur_endustrisi_elestirisi.pdf (01.04.2018)

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim Bilgileri

Y.Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı (2013-2019)

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV (2006)

Lise : Hayrullah Kefoğlu Lisesi Bostancı/İstanbul (1995-1998)

Formasyon Eğitimi: Anadolu Üniversitesi Radyo TV Sinema (2016)

Yaptığı Çalışmalar

TRT Ankara Kurgu (Stajyerlik)

ATV ‘Çocuklar Duymasın’ Dizi Film Reji Asistanlığı (Stajyerlik)

ATV ‘Camdan Pabuçlar’ Dizi Film Prodüksiyon Asistanı

Medyavizyon Sinema ve Dağıtım Şirketi; Senaryo Analizleri, Proje Geliştirme (Senaryo), Editörlük, Metin Yazarlığı

Sinema TV, Sinema TV2, Sinema TV Aile Kanallarında Fragman Metin Yazarlığı

Senaryo Doktoru (Script Doctor) olarak bilinen Türkiye Sinema sektöründe henüz yer edinmemiş bir uzmanlık olan ‘Senaryo Doktorluğu’ kavramını ilk kez kullanarak, yeni bir uzmanlık alanı geliştirir. Senaryo Doktoru’nun marka patentine sahip olan Gülçin Gök bu mesleği ülkemizde patentli olarak yapabilen tek senaryo doktorudur. Bununla ilgili bir web sitesi kurarak, (www.senaryodoktoru.com) site üzerinden çalışmalarını yürütür.

Z1 Film Atölyesi, Yavuz Özkan (Yönetmen), Asistanlık
Yavuz Özkan İlkbahar Sonbahar Sinema Filmi Senaryo Asistanlığı

NTV Türkiye'nin Yönetmenleri TV Programı, 'İsimsiz' Adlı Kısa film
Yavuz Özkan Yönetmen Yardımcılığı

2009 yılı TRT Ayrılık Dizisi İlk Yedi Bölüm Senaryo Yazarlığı

2010 TRT Gap 'Ulaşım Ağı' Belgesel Beş bölüm Metin Yazarı

ATV Al Yazmalım Dizi Film Reji Asistanı (2. Ve 3.Asistan Devamlılık
(Kostüm- Makyaj-Aksesuar, Diyalog), Oyuncu Hazırlık, Time Code

İsmek(İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitim Kursları) Kısa
Film Yapım Usta Öğreticisi

Gençlik ve Spor Bakanlığı Kredi Yurtlar Kurumu Özel Kalem Müdürlüğü
Basın Birimi (657 Sayılı Devlet Memuru) Sosyal Medya Uzmanı, Fotoğraf, Haber
Takibi, Tanıtım Filmi Yapımı vb Görsel ve Yazılı Medyayla ilgili diğer işler.

İsveç Film Akademisi (Svensk Film Institutet) ve Danimarka Film Akademisi
(Dansk Film Institutet) Proje Anna&Viyan 4 Bölümlük Mini Dizi Film Senarist
Proje(Senaryo Geliştirme) Aşaması

'Portakal Kokusu' Uzun Metrajlı Film Senaryosu Senarist Yapım Öncesi
Aşama

2018'den bu yana Buart Sanat Atölyesi'de Senaryo Yazarlığı dersleri
vermektedir.

Başarılar

Kültür Bakanlığı Geleceğin Sineması Sinema Öğrencilerinin Kısa Film Projelerini, Destekleme Yarışması ‘Durak’ isimli kısa metraj film senaryosu ‘Senaryo’ Ödülü

6. Ulusal Kısa Film Festivali ‘Şiddet’ Konulu Kısa Film Öykü Yarışması ‘Rapunzel’ adlı öykü Mansiyon Ödülü

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yeni Medya Anasanat Dalı’nda özel öğrenci olarak devam ettiği Görsel İletişim Dersi için hazırladığı ‘Erk’ 2015 (Deneyisel Kısa Film) isimli kısa metrajlı filmi;

9. İkinci El Film Festivali, Kısa Filmler Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2015

11. Kar Film Festivali, Deneyisel Dalı, Finalist. 2015

1. Silüet Ulusal Kısa Film Festivali, Deneyisel Dalı, Finalist. 2015

Festivallerinde başarılar elde eder

Türk Eğitim Vakfı Lisans Eğitimi süresince ‘Başarı Bursu’ alır.