

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**ANLATI ÇALIŞMALARI ve YAPISALCILIK BAĞLAMINDA
TELEVİZYON DİZİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kemal GÜLEÇ

Ankara-2014

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**ANLATI ÇALIŞMALARI ve YAPISALCILIK BAĞLAMINDA
TELEVİZYON DİZİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kemal GÜLEÇ

Tez Danışmanı

Doç.Dr. Sevilay ÇELENK ÖZEN

Ankara-2014

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

**ANLATI ÇALIŞMALARI ve YAPISALCILIK BAĞLAMINDA
TELEVİZYON DİZİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç.Dr. Sevilay ÇELENK ÖZEN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(04/06/2014)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Kemal GÜLEÇ

İmzası

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	6
1. Kurucu Metinler	6
1.1. Poetika: Tragedya Üzerine Türsel Bir İnceleme.....	6
1.2. Genel Dilbilim Dersleri: Yapısal Bir Müdahale.....	12
1.3. Masalın Biçimbilimi: Masalların Değişmeyen Unsurları.....	19
2. Fransız Yapısalcılar ve Yapısal Analiz	27
2.1. Claude Lévi-Strauss ve Mitlerin Yapısal Analizi	30
2.2. R. Barthes ve A. J. Greimas: Kültürel Fenomenlere Yapısal Analiz	36
2.3. Tzvetan Todorov ve Modern Poetikası	48
3. Tür Kavramı ve Fantastik	54
II. BÖLÜM	62
1. Televizyon Anlatısının Özgül Karakteri	62
2. Bir Televizyon Anlatısı: <i>LOST</i>	76
2.1. Olay Örgüsü	78
2.2. Karakter Yapısı ve Temel Çatışma Eksenleri	83
2.2.1. Bilim- Kader ya da Akıl - İnanç Eksenini.....	93
2.2.2. Biz-Diğerleri Eksenini	98
2.3. Türün sınırları: <i>Gerçek mi Yanılsama mı?</i>	103
SONUÇ	110
KAYNAKÇA	115
EK: <i>Lost</i> 1. Sezon Olay Örgüsü	121
ÖZET	131
ABSTRACT	132

GİRİŞ

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusu. Söylende, söylencede, fabloda, masalda, dramda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, güldürüde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi filmde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır.

(Barthes, 1988: 7).

Barthes'ın ifade ettiği gibi, anlatı çoğu zaman düşündüğümüzün -ya da unuttuğumuzun- aksine, hayatımızın hemen her anındadır. Edebiyatla, sinemayla, televizyonla ve pek çok türden sanatla ilgilenirken olduğu kadar, hatta belki de daha yoğun biçimde gündelik hayatımızdadır. Anlatı ya da anlatı çalışmaları denildiğinde akla hemen izlenen-dinlenen bir şeyler geliyor. Fakat, en yalın anlamıyla, bütün entelektüel çağrışımların ötesindeki dost sohbetlerinde, aşık olan insanların flört etmelerinde dahi anlatı hayatımıza dahildir. Gerçekliği kurduğumuzu unutup, hazırda, hiçbir öznel müdahaleye ihtiyaç duymayan, bizim dışımızda ve bize dair bir gerçeklik olduğunu varsayıyoruz. Oysa ki, en gerçek anlarımızın en kuytu köşelerine sızıyor kurmaca ve haliyle de anlatı. Bir dostumuza anlattığımız basit bir anıyı bile süsleyip, yer yer abartıp, sakıncalı detayları atlayıp da anlatmıyor muyuz? O halde, bunu yaparken tam olarak ne yapmış oluyoruz?

Böyle bir bakış açısıyla bile yeterince ilginç ve incelenmeye değer görünüyor anlatı meselesi; kaldı ki bugün, tüm zamanların en karmaşık iletişim ağlarının içinde yolunu bulmaya çalışan 'modern' insanların çağını yaşıyoruz.

Tekrar tekrar söylemekte hiçbir beis yok, dört bir tarafımız anlatılarla dolu. Trafikte dinlediğimiz radyoda, akşam dinlenirken öylesine baktığımız televizyonda, hiç izlemediğimiz dizilerde ve hiç kaçırmadığımız belgesellerde, sabah büfeden aldığımız gazetede, her köşe başında hazır ve nazır yolumuzu gözleyen reklam panolarında... Görüldüğü üzere saymakla bitecek gibi değil, ama anlaşılmaz hiç değil.

Genel bir perspektiften bakıldığında, iletişim kurma biçimimiz -rutin ve otomatikleşmiş temasları dışarıda bırakarak- hikayeleştirme üzerine kuruludur. Hep söylenir, iletişimin tarihi yoktur, varsa da insanlık tarihinden daha yeni değildir. Söz konusu anlatı olunca da durum pek farklı görünmüyor. Kitlesele olmayan bir biçimini bugünlerde pek düşünemediğimiz ve hatta nadiren deneyimleyebildiğimiz iletişim; kavramsal olarak, en ilkel haliyle bir alıcı, bir gönderen ve bir ileti içeriyor. Biraz daha gelişkin inceleme modelleri formülün içine bir de *araç* ekliyor. Bugün küresel medya endüstrilerinin geldiği noktada sadece aracı tanımlamak bile yüzlerce sayfa alıyor. Ama bu noktada en ilkel olana odaklanalım; bir alıcı, bir gönderen ve bir iletinin olduğu.

İleti derken ya da mesaj derken tam olarak ne kastediyoruz? Söz konusu ileti tam olarak ne içeriyor? İletişim, anlatmak ve anlatı; öyle görünüyor ki, kavramlar görüldükleri kadar uzak değiller birbirlerine. Ağzımızı açıp da bir şeyler anlatmaya başladığımız anda, aslında her ne yaşadıysak, neye tanık olduysak *hikayeleştiriyoruz* onu. Kişilerarası iletişim düzeyinden bahsediyoruz henüz; bunun ötesine geçtiğimizde, bir de kitle iletişim düzeyi var; bütün bir edebiyat tarihi, sinema tarihi var, bir de televizyon var. İki insan iletişim

kurarken -rutin ve otomatikleşmiş temasları dışarıda bırakarak elbette- bile kurmacadan, anlatıdan kaçamazken, kitle iletişiminden bunu beklemek de bir parça tuhaf kaçıyor esasen. Bir haber kameramanını düşünelim. Tek istediği, bir an önce haberini yapmaya gittiği olayın görüntülerini toplayıp işini bitirmek olsun. Bu haber kameramanının hiçbir müdahale olmaksızın çektiği görüntüler bile bir parça kurmaca içeriyorken, haberin montajını yapan kurgucunun kurmacadan, dolayısıyla da anlatıdan kaçması nasıl mümkün olabilir? Öyle görünüyor ki bu seçenek, yani anlatıdan, kurmacadan kaçmak pek mümkün değil; zira insan, evini sırtında taşıyan kaplumbağa misali hikayesini dilinin ucunda taşıyor.

O halde geriye tek bir çözüm kalıyor; o da, bu durumu kabul etmek. Sağdan ve soldan, genelde yukarıdan nadiren aşağıdan pek çok ideolojik, dolayısıyla toplumsal ve kültürel anlatıya dinleyici, okuyucu ve izleyici oluyoruz. Kabul etmek, bu girdabın içinde sürüklemeyi gerektirmiyor kuşkusuz ki. Kabul etmek, tüm bu kurmaca gerçekliğe mesafe alabilmenin bir koşulu, aksine; başka bir ifade ile farkına varmak.

Anlatı çalışmalarına odaklanan bu çalışmada, işte bu farkına varmanın ne gibi sonuçları olabileceğini gösteren teorik ve pratik çabaları izlemek amaçlanmaktadır. Antik Yunan'dan itibaren düşünürler ve teorisyenler anlatıların toplumsal ve kültürel yaşantımızda ne gibi işlevleri olduğunu anlamaya çalışmışlardır. Anlatılar üzerine düşünüşün ilk kapsamlı örneğini Aristo'da görürüz. Aristo, özellikle tragedya üzerine çalıştığı *Poetika'da*, söz konusu anlatıların hangi biçimlerde kurulduğunu ve nasıl sonuçları olduğunu

tartışmıştır. Bu şekilde anlatı çalışmaları alanında, her ne kadar dağınık ve sistematik olmaktan uzak görünse de ilk kuramsal çabayı ortaya koymuştur. Bu sebeple, çalışmanın ilk bölümünü oluşturan *Kurucu Metinler* başlığı altında incelenen ilk metin *Poetika*'dır.

Bu bölümün devamında, bugün *Poetika'nın* yapısal vurguya sahip ilk çalışma olarak değerlendirilebilmesini sağlayan teorik perspektifi ortaya koymuş olan Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* ele alınmıştır. Bu bölümde son olarak, Saussure'ün ortaya koyduğu teorik kavrayışı anlatılara ilk uygulayan Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı metni eleştirel bir yeniden okumaya tabi tutulmuştur. Bu şekilde, *Kurucu Metinler* bölümünde, çok daha gelişkin ve karmaşık anlatı yapılarının incelenmesinde kendini gösteren en basit prensipler ortaya konmuştur. Bilindiği üzere, anlatı çalışmaları bu metinlerin teorik mirası üzerinde yükselmiştir.

Sonrasında, özellikle Fransa'da en gelişkin örneklerini vermiş olan, yapısal anlatı analizi örnekleri incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümde amaç, yapısalci geleneğin en gelişkin örneklerini ortaya koymuş olan Lévi-Strauss, Roland Barthes, A. J. Greimas ve Tzvetan Todorov'un, *Kurucu Metinler*'den devraldıkları teorik mirası incelemelerinde nasıl kullandıkları ve ne türden sonuçlarla karşılaştıklarını belirlemektir. Bu sebeple, ilk olarak yapısal yöntemin ilk uygulayıcılarından biri olarak kabul gören Claude Lévi-Strauss'un akrabalık sistemleri ve mitler üzerine araştırmaları ele alınmıştır. Akabinde, yapısal dilbilimin kurulmasını öngördüğü göstergebilimi; onun teorik mirası üzerine kuran Roland Barthes ve A. J. Greimas'ın gösterge dizgeleri üzerine

incelemeleri tartışmaya açılmış ve son olarak, Tzvetan Todorov'un *modern* poetikası incelenmiştir.

İlk kısmın son bölümü olan *Tür Kavramı ve Fantastik* başlığı altında, anlatı çalışmaları alanında tür kavramının tam olarak neye karşılık geldiğine yanıt üretmeye çalışılmıştır. Tür kavramına açıklık getirdikten sonra, ele alınan bütün bir yapısalcı geleneğin teorik birikimini örneklemek için seçilen *Lost* dizisinin türü olması bakımında *Fantastik* kavramı tarihsel bir düzlemde ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci kısmında, gerçekteştirilen çözümlenin eksik parçalarını tamamlaması açısından *Televizyon Anlatısı* başlığı altında, televizyonun özgül anlatma biçimlerine değinilmiştir. Burada bir televizyon tarihi ya da televizyon çalışmaları tarihi gözetilmemiş, genel manada televizyonun özgül karakteri kavranmaya çalışılmış ve sadece, geleneksel anlatı çalışmalarının eksik bıraktığı, ingilenmediği noktalara katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

İkinci kısmın son bölümünde ise, tüm anlatı çalışmaları ve televizyona dair tamamlayıcı müdahaleler ışığında bir çözümlene gerçekteştirmeye çalışılmıştır. Bu şekilde, anlatı çalışmalarında yapısalcı gelenek tüm yönleriyle incelenmiş ve bu teorik birikim bir televizyon anlatısı üzerinde sınanmıştır.

I. BÖLÜM

1. Kurucu Metinler

1.1. Poetika: Tragedya Üzerine Türsel Bir İnceleme

Anlatıların yapısal analizi üzerine düşünmeye yaklaşımın en fazla referans gösterilen çalışmalarından biri ile başlanabilir: Aristo'nun *Poetika'sı*. Bugün anlatı meselesi üzerine odaklanmış hemen her çalışmanın değişmez referanslarından biri Poetika. Bu bakımdan ne kadar popüler bir referans olduğunu vurgulamak bile yersiz, buna karşılık Samih Rifat (2012), çevirisine yazdığı girişte, popülerliğinin eserin kendisine ihanet ettiğini vurgular ve bu çalışma açısından da kayda değer bir soru sorar: "Sahi, XXI. yüzyılın feleğin çemberinden geçmiş okur-yazarına ne verebilir bu iki bin küsur yıllık metin! Bugün, yazı üstüne yazılmış onca yazıdan, onca kitaptan sonra hala *Poetika'nın* eksik ve biraz dağınık metninden öğrenebileceğimiz bir şeyler var mıdır?" (16). Çok benzer bir yorumu Todorov'da da görmek mümkündür. Todorov (2008), Rönesans ile birlikte metnin saklandığı kuytudan çıkartılıp kutsal metin mertebesine yükseltildiğine işaret eder. Buna göre, "artık Poetika hakkındaki yapıtlar *Poetika'nın* yorumlarından başka bir şey olmamalıydı! Ancak gerçekte bu kitabın şöhreti kendisine ihanet etti, kitap ile okuyucuları arasında bir perde işlevi gördü: Kitap öyle ünlenmişti ki onu tartışmaya, hatta sonunda okumaya kimse cesaret edemiyordu" (20).

Açıkça görüldüğü üzere, her iki gözlemin ortak noktası *okunamazlık* vurgusudur. Ancak perspektif kaydırılır ve kendisinden iki bin yıl kadar sonraki

yaygın bir eğilimle olan benzerliği düşünülürse ‘kutsallığı’ yerini ‘öncülüğe’ bırakabilir. Aristo tragedyayı tanımlarken, yapısalcılık henüz tarih sahnesine çıkmak için sırasını beklemekteydi; üstelik sıranın kendisine gelmesi için epeyce de beklemesi gerekecektir. Fakat, ‘*Poetika*’da yapılmaya çalışılan nedir?’ gibi bir soru, anlatı çalışmalarında yapısalcı geleneğe dair birtakım ipuçları verebilir. Üstelik bu soru, Rus biçimcilerin ve Fransız yapısalcılarının Saussure’ün yapısal dilbilimini bu kadar sahiplenmelerini de açıklayabilir.

Aristo’nun hareket noktası, ‘sanat nedir?’ sorusudur. Bu soruya verdiği yanıtla, sanatın taklit (*mimesis*) olduğunu ifade ederek Platon’a katılır; ancak neyin taklidi olduğu ya da nasıl bir taklit olduğu konusunda ondan ayrılır. Platon, Homeros’un şahsında tragedya yazarlarını “üçüncü kral” olarak nitelemiştir. Bunu meşhur sedir örneği üzerinden gerçekleştirir. Glaukon ile diyalogunda¹ üç sedirden bahseder. Bunların ilki sedir ideasıdır, ikincisi marangozun sedir ideasını taklit ederek yapığı sedirdir. Sanatçıya düşen ise zanaatkarın yaptığı sediri taklit etmektir (Platon, 2007: 657).Görüldüğü gibi sanatçının –diyalogda ressamın– ortaya koyduğu, hakikatin üçüncü dereceden bir kopyasıdır. Bu diyalogun devamında tragedya yazarını ressama benzeterek, ortaya çıkan eserin hakikatin kendisinden epey uzak olduğunu ifade eder. Platon, esasen ideal devleti tartıştığı eserinde, tragedya ve diğer sanatları bu amaca ulaşmada ne kadar işlevsel olduklarına göre değerlendirmektedir; öyle ki Homeros’a şu soruyu yöneltmektedir:

¹ Diyalogun tamamı için bkz. Platon (2007). *Devlet*. Çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Ataman. İstanbul: Bordo Siyah. (10.Kitap: 595a-607d).

Sevgili Homeros, şayet –hakikat açısından bakıldığında– mükemmellik sorunları bakımından üçüncü, sadece bir görünüş imgesinin yaratıcısı, dolayısıyla da bizim belirlemelerimize göre sadece bir taklitçi değilsen, yani –hakikat bakımından– ikinciyse, bu bakımdan da insanların gerek özel-kişisel gerekse resmi-kamusal hayatlarında hangi yaşama biçimlerinin onları daha iyi ya da kötü yapacağını bilecek yetenekteysen, o zaman söyle bize, sayende hangi devlet (...) daha iyi hale geldi (Platon, 2007: 663).

Buna karşılık Aristo, Platon’un idealar kuramını benimsemez. Platon’un düşünceleri, onun idealist felsefesinin ışığında gelişir ve daha çok bir “güzellik ideasının metafizik karakterini” taşırlar. Çünkü Platon’a göre, *güzellik ideasının* varlığı, sanat eserlerinin güzelliğinden bahsedilebilmesinin sebebidir. Fakat Aristo’nun sanat düşüncesinde, *aşkın, metafizik* bir karakter yoktur; sanat eserinin dışında *aşkın* bir güzellik ideası söz konusu değildir. Platon’un aksine Aristo’ya göre, güzel nesnelere olduğu için nesnelere güzelliğinden bahsedilebiliyoruz; güzellik ideası sebebiyle değil. Bu bakımdan Aristo’nun çıkış noktası, *aşkın, metafizik* bir güzellik ideası değil, tek tek sanat eserleridir (Tunalı, 2006, 7-8). Görüldüğü gibi, Sanatın taklit (*mimesis*) olduğu konusunda Platon’la hemfikir olmakla birlikte, bir ideanın taklidi, hatta onun *taklidinin taklidi* olduğu fikrini paylaşmaz. Öyle ki, Platon’un *üçüncü* olarak nitelediği Homeros’un yapıtlarını iyi birer tragedya örneği olarak gösterir. Aristo için, taklit somut, insani gerçeklerin, yani bir olayın ya da eylemin taklididir. Sanatı, Platon’dan farklı bir perspektifte ele alarak, dikkatini ideaların tezahür ettiği bir sanat anlayışından somut eylem ve durumların yansımalarıyla meydana gelen bir sanat kavrayışına yöneltmiş ve bu şekilde bugün hala konuşulan, tartışılan anlatı kuramının temellerini atmıştır.

Şimdi, ilk sorumuza dönecek olursak, Aristo *Poetika*'da nasıl bir çabaya giriştiğini ilk cümlelerinde kendisi tarif etmiştir aslında:

Şiir sanatının kendisinden ve değişik türlerinden, tek tek bu türlerin olanaklarından, sonra da güzel bir yapıtı gerçekleştirebilmek için öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden söz edeceğimize, sonra da bu sanatı oluşturan parçaların sayı ve özellikleriyle bu incelemeyle ilişkili başka konular üstünde duracağımıza göre(...)(2012: 12).

Biraz daha yakın bir tarihte telaffuz edilmiş olsa, mesela XX. yüzyıl başlarında, şu cümle gönül rahatlığıyla söylenebilirdi: 'Bu sözler kesinlikle bir yapısalcıya ait!'. Bu çalışma açısından *Poetika*'yı önemli hale getiren tam da bu özelliğidir. XX. yüzyılda yapısalcıların yaptıklarına çok benzer şekilde, işe iki türü birbirinden ayırarak başlıyor Aristo. Bu iki tür, yani komedi ve tragedya, taklit ettikleri kimselerin sınıfsal konumlarına ve onların deneyimlediği durumlara göre birbirlerinden ayrılıyorlar. Komedi çizginin altındakileri konu edinmiştir; bayağı ve gülünç durumları taklit eder. Buna karşılık tragedya ise üstündekileri; soylu ve iyi konuları taklit eder (Aristoteles, 2012: 19; Parla: 2013: 35). Bu türsel ayırım, ancak Saussure dilbilimde yapısalcılığın temellerini atıp, sonra yapısalcılar onun teorik mirasını sahiplenince yerli yerine oturacaktır: Önce bir türü diğerlerinden ayırdığı noktalarda tespit etmek ve sonra o türün anlamı aktarmada kullandığı alet takımını analiz etmek.

Kuşkusuz, burada belirtmeden geçilemeyecek bir husus var. *Poetika*, bütün tragedyaların üzerine kurulu olduğu *ortak* iskelet aramaz; tersine, tragedyaları nitelikli yapacağına inandığı bir iskelet tarif eder. Bir tragedyanın hangi koşulları yerine getirdiğinde nitelikli olabileceğini ortaya koyar. Örneğin,

iyi ya da nitelikli tragedyaı tanımlarken, Homeros'a, *Odysseia* ve *İlyada*'sını tek bir öykü etrafında kurduğu için methiyeler düzer; ya da tragedyaların hangi eylemleri ya da durumları konu edinmesi gerektiğinden bahsederken, tragedya için *daha iyiler* ve komedi için *daha kötüler* ifadelerini kullanır. Burada kastedilen, yani taklidi gerçekleştirilen eylem halindeki kişilerin, neye göre *daha iyi*, neye göre *daha kötü* oldukları sorusunun cevabını ise "günümüz insanlarından daha iyi ya da kötü" şeklinde verir (Aristoteles, 2012: 19-35). Görüldüğü üzere, tek tek eserlerin üzerine inşa edildiğı ortak bir yapıdan ziyade, hangi özelliklerin eseri iyi kılacağını arar. Bu sebeple de, öyküde ele alınan konu, karakterler ve onların konumu oldukça önemli ölçütler haline gelir.

Aristo, komedi ve tragedya arasındaki türsel ayırımın ardından, esasen ilgilendiğı tür olan tragedya üzerine yoğunlaşır. "Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni" olmak üzere, bir tragedyaı tragedya yapan altı özellik ortaya koyar. Ancak hepsinden önemlisi olayların düzenlenmesi, bir başka ifadeyle olay örgüsüdür (*plot*). Çünkü Poetika'nın perspektifinde tragedyalar insanlardan ziyade eylemleri taklit ederler ve iyi bir tragedyada kurgu karmaşık olmalıdır. Bununla beraber, ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler, ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü kişiler gösterilmelidir. Zira, taklit yalnızca sona ulaştırılmış bir eylemi değil, korku ve acıma duygusu uyandırabilecek türden olayları konu edinmelidir. Bu duygular ise, olaylar beklenmedik bir anda geliştiğinde ve birbirlerini doğal gibi görünen bir biçimde izlediğinde etkili olurlar; daha doğrusu ancak bu şekilde şaşırtıcı

hale gelirler. Bu sebeplerle isabetli tercih, mutlu ve soylu kimselerin bir yanığı yüzünden yıkıma sürüklenmesidir (Aristoteles, 2012: 30-45).

Bu şekilde, genel olarak her tragedyada olması beklenen nitelikleri sıraladıktan sonra bir ayrıma daha gider ve tragedyaya çeşitlerini sıralar. Önemli nokta, bu türler ya da bu türlerin özelliklerinden ziyade, bu ayrımın kendisidir: Türler ve alt-türler, ya da tragedyaya ve alt-türleri². Her ne kadar, ancak geriye dönük olarak dile getirilebilse de; *Poetika* anlatılar üzerine yapısal bir vurguyla düşünen ilk eserdir –ve bu vurgu, anlatıların yapısal analizinde karşımıza tekrar çıkacak temel vurgulardan bir tanesidir. O halde, yapısalcılar, anlatıların yapısal analizini yaparken bir bakıma en başa, Aristo'ya dönmüşlerdir. Ancak ondan farklı olarak içeriğin değil, sadece anlamı kuran yapıların peşine düşmüşlerdir. “Biçimciler ve yapısalcılar edebiyat kuramının konusunun edebi metnin kendisi değil –Roman Jacobson'un deyimiyle– ‘edebiliği’ olduğunu ileri sürerler. Kuram için sorun ‘*Machbet*’i mükemmel yapan nedir?’ değil ‘Bu yapıtı tragedyaya yapan nedir?’ sorusuyla açıklanır” (Chatman, 2009: 15). Bu bakımdan, *Poetika* kurucu olmasa da öncü bir metindir. İlerleyen sayfalarda aranmaya devam edilecek olan vurgunun izlerini taşıyan ilk eserdir: Aynı stratejileri kullanan, benzer yollardan ilerleyen anlatılar ve bütün mizansenin ardında işleyen ortak birtakım unsurlar. Aslında bu da, başlangıçta sorduğumuz sorunun cevabıdır. Anahtar sözcük *ortaktır*; *ortak* özellikler, *ortak* konular ve karakterler vb.

²Aristo *Poetika*'da dört tragedyaya türüne işaret eder. Bunlar, bütünü *peripeteia* ve tanımadan oluşan karmaşık tragedyaya, heyecan verici bir olay içeren tragedyaya, karakter tragedyası ve canavarca şeyleri sergileyen gösterilerle Hades'te olup bitenleri betimleyen tragedyalardır (2012: 57).

Buradaki eksik nokta, bir analiz için ihtiyaç duyulan kavram setidir. Bu kavramları temin edecek kişi ise Ferdinand de Saussure olacaktır. Aradan geçen onlarca yüzyılın ardından Saussure, sosyal bilimlere, bir arada ve etkileşim içindeki *ortak* işleyiş biçimlerini tanımlamak üzere bir kavram armağan edecektir: *Yapı*.

1.2. Genel Dilbilim Dersleri: Yapısal Bir Müdahale

Aristo giriş niteliğinde bir çalışma ortaya koymuştur, ancak eseri daha çok yoruma dayalıdır ve sistematik bir bilgi ortaya koymaz. Bu sebeple yapısalcılığın kurucu metni olması açısından, şimdi biraz da Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* üzerine düşünelim. *Genel Dilbilim Dersleri*'nin basılması Saussure'ün ölümünden sonrasına denk düşer; zaten kendisi kitap olarak da tasarlanmamıştır. Cenevre Üniversitesi'nde verdiği genel dilbilim dersleri öğrencileri tarafından kitaplaştırılmıştır. XX. yüzyılın hemen başında gün yüzüne çıkan dersler, öncelikle dilbilim alanında egemen paradigma haline gelmiş, sonrasında ise tüm sosyal bilimlerde uygulanan bir yöntem olarak benimsenmiştir. Tüm bu bilgilerle birlikte eseri Türkçeye kazandıran Vardar şöyle tarif eder bu adımı:

Gerçekler bundan böyle somut görüntülerde değil, soyut biçimlerde, örtük düzenlerde, yapılarda aranacaktır. Başlıca amaç, her türlü sürecin, oluşun, gerçekleşmesinin ardındaki dizgeyi, yapıyı bulup çıkarmak olacaktır (Vardar, 1985: viii)

Vardar'ın güzel tarifi, hem biçimcilerin hem de yapısalcılarının neden yapısal dilbilimin teorik mirasına bu kadar sahip çıktıklarını da gösteriyor

aslında. Onlar da anlatılara aynı tavırla yaklaşmışlardır ve Saussure'ün teorik mirası onlara incelemelerinde ışık tutacak güçlü bir kavram seti sunmuştur. Söz konusu teorik miras şu kısa önerme üzerine kuruludur: "Dil kendi başına bir bütündür ve bir sınıflandırma ilkesidir" (Saussure, 1985: 12). Saussure bu önerme üzerine kurduğu teziyle, dilbilimi, dillerin zaman boyunca geçirdikleri evrimleri ve dönüşümleri inceleyen, kökensel araştırmalar arasına sıkışıp kalmışlığından kurtarmıştır. Peki, buna karşılık ne yapmıştır?

Öncelikle, işe üçlü bir ayrımla, dilyetisi (*langage*), dil (*langue*) ve söz (*parole*) ayrımıyla başlar. Dilyetisi, insana özgü ve insanlar arasındaki iletişimi sağlayan temel yetenektir; *dil* ile *söz* ise dilyetisinin temel bölümleridir. Buna göre dil, toplumsal olan ve bireyden bağımsız olandır; söz ise dilyetisinin bireysel kısmıdır, yani bireyin dili kullanma edimidir. Dolayısıyla, dil Türkçe ya da İngilizce gibi bir dil sistemine işaret ederken, söz somut bireysel kullanımlara işaret etmektedir. Bu ayrım yapısal dilbilimin ilk ve önemli ayrımıdır. Saussure (1985: 16-17), bu ayrımla, yani dili sözden ayırmakla; "(1) toplumsal olgunun bireysel olgudan ve (2) önemli olgunun ikincil, aç çok da rastlantısal nitelikteki olgudan" ayrılmış olduğuna dikkat çeker. Bu ayrım, dilin, dilyetisinin bireyden bağımsız bir bölümüne işaret ettiği ve tek tek bireylerin ne dili oluşturabilecekleri ne de değiştirebilecekleri noktasını vurgulaması açısından oldukça önemlidir. Dil, ancak bireylerin edilgen olarak katılabileceği bir sistemdir.

Görülebileceği gibi, böyle kurulan bir dilbilim, bizi anlatıların yapısal analizine bir adım daha yaklaştırmıştır. Çünkü Saussure bir bakıma "hem bir

dilbilim yöntemi oluşturmuş, hem de evrensel geçerlik taşıyan bir tür bilgi kuram yaratmıştır” (Vardar, 1985: viii). Bu vurgu bizi yapısal analizin bir savına götürür. Tek tek eserler türsel uyuşmaları benimsedikleri ölçüde türe dahil olur ya da dışında kalırlar. Buna karşılık herhangi bir eser türün temel uyuşmalarını değiştiremez; ya da başka bir deyişle tür eseri belirler, eser türü değil. Ancak henüz müdahale tamamlanmamıştır. Bu ayrımlar bizi bir başka ayrıma götürecektir ki bu ayırım yapısal yöntemin kendisini hissettirdiği esas noktadır. Sırada dilyetisinin incelenmesi, daha doğrusu nasıl incelenmesi gerektiği konusu vardır.

Saussure’ün çalışması daha ziyade dil (*langue*) odaklıdır. Çünkü önemli olan insanların ne söylediklerinden çok, bir şey söylemelerine imkan veren yapının fark edilmesidir. Böylece, *köpek* sözcüğünün tarih boyunca geçirdiği dönüşümlerin peşine düşmektense, dil sisteminin haritasının peşine düşmüştür (Smith, 2007: 138). Çünkü tek tek sözcükler ancak yapının içinde, etkileşim ile anlamlı hale gelirler. Buradan hareketle, dilyetisinin incelenmesinde, iki yönelim belirler. Birincil inceleme alanı, toplumsal, tek tek bireylere indirgenemeyecek olan dildir. İkincil olarak da bireysel bir katılım şeklinde de ifade edilebilecek olan söz gelir. Bu iki inceleme alanı hem birbirlerinden farklı, hem de sıkı sıkıya bağlıdır. Öyle ki, sözün kullanılabilmesi için, sonrasında da anlaşılabilir ve etkili olabilmesi için dil gereklidir; fakat dilin yerleşmesi ve dolaşıma girebilmesi için de söze ihtiyaç vardır. Böylece dilbilim, dilyetisinin bu iki farklı bölümünü incelemek için ikiye ayrılmak durumundadır: *Artzamanlı Dilbilim ve Eşzamanlı Dilbilim* (Saussure, 1985).

Bu ayrıma göre, dilde artzamanlı olan tüm unsurları yaratan sözün kendisidir. Çünkü evrimsel nitelikteki değişikliklerin hepsi sözde başlar. Burada kendi dilimizden basit bir örnek üzerine düşünerek konuyu basitleştirebiliriz. Örneğin, kardeş sözcüğüne bu şekilde evrimsel (artzamanlı) bir bakış durumu özetleyecektir. 'Aynı anneden doğma' anlamına gelen *karındaş* sözcüğü, tam da Saussure'ün vurguladığı haliyle bireysel kullanımların yaygınlık kazanmasıyla, bugünkü *kardeş* sözcüğüyle karşılanmaktadır. Söz düzeyindeki bu evrimsel (artzamanlı) değişiklik sırasında ortaya birçok alternatif çıkabilir, ancak zamanla sadece bazıları yaygın kullanıma girer ve toplumsal olarak benimsenip dolaşıma girmedikçe eşzamanlı bir analizin konusu olmayacaktır.

Buna karşılık eşzamanlı analizin konusu ise, aynı anda bir arada bulunan ve bir yapı oluşturacak biçimde sürekli etkileşim içindeki unsurlardır. Diğer bir deyişle tek tek sözcüklerin evrimleriyle ilgilenmek yerine, o anda, dil sisteminin kendisi üzerine odaklanmaktır. Dolayısıyla eşzamanlı ve artzamanlı inceleme ayrımı bizi, hem dile ait unsurların o ana ve kişiye göre değişebilen kullanımlarının olabileceği; hem de hep orada olan, değişmez kurallar olduğu sonucuna götürüyor.

Saussure bu durumu, konuya ilişkin hemen her kaynakta karşımıza çıkan meşhur örneğiyle açıklar. Buna göre, dilin işleyişiyle satranç oyununun işleyişi iki temel durumda çok benzerdir. İlk olarak, hem dili kullanırken hem de satranç oynarken tabii olduğumuz birtakım kurallar vardır. Bu kurallar o andan bağımsız olarak hep vardır. Ancak, oyun esnasında taşların konumları ve değerlerine bağlı olarak, oyuncunun hamle kabiliyetinin doğurduğu bir açıklık

da mevcuttur. Benzer şekilde bu açıklık (söz) dilde de mevcuttur. Dilin somut kullanımı esnasında, statik kurallara uymakla beraber, her unsurun ancak diğeriyle anlam kazanması sayesinde bir açıklıktır bu. İşte yapısal dilbilim, bu birbirilerine sıkıca bağlı iki olguyu birbirinden ayırmıştır. Odaklandığı nokta ise oyuncuların hamleleri değil, hamle yapmalarına izin veren oyun sistemidir (Saussure, 1985: 85-107).

Saussure, yapısal dilbilimin müdahalesiyle, dilin artık “kuru bir sözleşme” olarak kabul edilemeyeceğini ortaya koyar ve çünkü der; “toplumda benimsenmiş bir yasanın özgürce onanmış bir kural olmayıp zorunlu nitelik taşıdığı gösterilmek istenirse, bize en parlak kanıtını dil sunar” (1985: 78) Bu şekilde, Rifat’ın deyimiyle (2013: 24), “toplum yaşamındaki bütün göstergeleri inceleyecek bir etkinlik alanı” olarak göstergebilimin temellerini de atmış olur:

Göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. sémiologie) diye adlandıracağız bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. (...) Önerimiz şu: bütünü belirtmek için *gösterge* sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine *gösterilen* ve işitim yerine de *gösteren* terimleri benimsenmelidir. Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünlü kurdukları karşılıklı belirtmek gibi bir yarar sağlar. Göstergeye gelince: bu sözcükle yeniyoruz çünkü gündelik dil bir başkasını esinlemedi bize (Saussure, 1985: 17-19,72-79).

Saussure'ün göstergebilime dair açıklamaları, kurulmasını öngördüğü bu yeni alana dair bir "manifesto" niteliğindedir. Bu *manifestoya* göre, kültürel alana ait ürünler de dil gibi ele alınabilirler. Bu yeni alanın esas amacı da bu gösterge dizgelerini çözümlenektir; yani, kendiliğindenmiş gibi görünen anlamlarının kültürün bir sonucu olduğunu ortaya koymaktır (Altuğ, 2013: 178).

Nihayetinde şöyle denebilir ki; Saussure büyük etkiler doğuracak bir kuram geliştirmiştir. Fakat, benzer bir deyişi Aristo için de kullanmıştık, o yüzden şimdi aradaki farkı ortaya koymak gerekiyor. Genel Dilbilim Dersleri, sosyal bilimler alanında bir "Kopernik Devrimi" niteliğindedir (Homer, 2013: 56). Saussure'ün, dile bakış biçimine getirdiği değişiklik, Altuğ'un (2013) belirttiği üzere, Platon'dan bu yana Batı geleneğinde hüküm sürmüş bir dil kavrayışına meydan okumadır. Genel Dilbilim Dersleri'nin iddiası, "dilinin bir 'adlar dizini' (nemonclature) olmayıp, bir 'dizge' (system) olduğunu ileri sürmüş olmasıdır -ki bu nokta bütün bir Saussure mirasının -yapısalcılık, semiyoloji-kendisinden çıktığı temeldir" (Altuğ, 2013: 175). Aristo ise, Poetika'da, tragedyalara tanımlamıştır ve genel geçer bir teoriden ziyade, ideal tragedya formunu tarif etmiştir. Bu bakımdan anlatıların yapısal analizi için Aristo öncü olarak kabul edebilir belki; ancak kurucusu kesinlikle Saussure'dür.

Yapısalcılık bir yöntem olarak Genel Dilbilim Dersleri ile doğmuştur. Dili bireylerin edilgen olarak katılabileceği bir sistem/yapı olarak ortaya koyan ilk çalışmadır. Yine yapısalcılığın temel argümanlarından birine referans olan eşzamanlı analiz de Saussurece ortaya konmuştur. Bilindiği üzere "yapısalcılığın

temeli, Saussure'ün değer kavramıdır. Saussure'e göre değer, bir elemanın sistemde veya yapıdaki yerine atıfta bulunur" (Hodge ve Kress, 2001: 26). Eşzamanlı analiz, yapının işleyişine atfettiği bu değerle, dilbilim incelemelerini salt evrime dayalı bir bakışa olan mahkumiyetinden azat etmekle kalmamış, bütün bir sosyal bilimlere de yzeyssel görünümlerin altında yatan başka bir dünyanın kapılarını aralamıştır.

Herhangi bir filmi, romanı ya da televizyon dizisini nasıl tanımladığımızı bir düşünelim. Melodram, aksiyon, fantastik ve daha bir çok türü, hikaye anlatma stratejilerindeki benzerlikten yola çıkarak tanımlayabiliyoruz. Bu benzerlik de rastlantısal ya da tesadüfen meydana gelmiş değildir. Aristo, Poetika'da, tür incelemesinin ilk örneklerinden birini ortaya koyar ve türleri temsil ettikleri konulara göre farklılaştırır; buna karşılık türleri tespit edebileceği tek nokta yine konularıdır (Parla, 2013: 34-35). Saussure'n literatüre kattığı kavramlar, özellikle dil ile söz arasında gittiği ayırım ve eşzamanlı analiz yöntemi bizi oldukça farklı bir noktaya taşır. Oyuncuların hamle yapmasına imkan veren oyun sistemi; tek tek bireylerin bir şeyler söylemesine imkan veren dil sistemi ya da herhangi bir eserin anlamlı ve tanımlanabilir olmasına imkan veren türsel uylaşımlar... Tıpkı, satranç oyunundaki her bir hamlenin ancak oyun kuralları dahilinde anlamlı olması; sözün ancak belli bir dil sistemi içince anlam kazanması gibi, eserler de türsel uylaşımlar içinde anlamlıdırlar. Başka bir deyişle, bu sınırlar içinde oldukları sürece tanımlanabilir haldedirler. Saussure'n eşzamanlı analizinde olduğu gibi, yapısal analizde de karşımıza çıkan temel argüman; herhangi bir türün tarihsel

incelemelerine karşılık, türün uylaşımıdır. Çünkü yapısal analizde önemli olan eserde ne anlatıldığı değil, bir şeyler anlatmasına imkan veren yapılarıdır. Buna karşılık türsel uylaşım da değişmez değildir. Tıpkı sözün dilde meydana getirebileceği artzamanlı değişimler gibi, zamanla türsel uylaşım da değişime uğrayabilir. Bugün sıklıkla melez türlerden bahsediyor olmamız da bunun bir işaretidir.

1.3. Masalın Biçimbilimi: Masalların Değişmeyen Unsurları

Saussure ve yapısal dilbilimin üzerine birkaç adım attığımızda, artık dilbilim sınırlarını aşmış, pek çok farklı sosyal bilimler alanında izini sürebileceğimiz bir yöntemden bahsediyoruz demektir. Özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, antropolojiden psikanalize uzanan geniş bir skalada söz konusu teorik mirasın etkilerini gözlemlemek mümkündür. Anlatı çalışmaları da bu mirastan payını almıştır; Fransa'da yükselen yapısal anlatı çalışmaları geleneği *yapı* kavramını sahiplenmiş ve geleneğin temsilcileri çalışmalarını bu perspektifte sürdürmüşlerdir. Bununla beraber, "XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransa'da hızla gelişen yapısalcılığı besleyen bir başka temel kaynak daha söz konusudur: *Rus Biçimciliği*" (Moran, 2012: 191).

Biçimci gelenek, çalışmalarında Saussure etkisi belirgin olan iki dilbilim çevresinin; içlerinde Roman Jacobson'un da yer aldığı Moskova Dilbilim Çevresi ile çalışmalarını Petersburg'da sürdüren Opoyaz'ın (Şiir Dilini İnceleme Derneği), birlikte yürüttükleri çalışmaların ürünüdür. "Biçimcilik" de biçimci yaklaşımı benimsemeyenlerin -küçümseyerek- onlara verdikleri bir isimdir

(Rifat, 2013: 174-175). Rus biçimciler anlatıları, özellikle de şiiri başlı başına bir inceleme alanı olarak ele almak ve bilimsel ilkelerle değerlendirmek amacındaydılar. Bu konuda yapısal dilbilimin ilkelerini paylaşmışlar ve incelemelerinde, Eyhenbaum'un (2010a: 32) deyişiyle, "olguların bir inceleme konusu haline gelmesini sağlayan dizgesel özelliği" ortaya çıkartmayı amaçlamışlardır. Böylece, biçimciler yapısal dilbilimin argümanlarını eleştiri alanına ilk uygulayanların başında gelirler: Esas olan eserlerin tikel özelliklerinden yola çıkan bir eleştiriden ziyade, bu eserlerin üzerinde çeşitlendiği zemine odaklanmaktır. Bunu yapacak olan da *yazın bilimidir*:

Yazın biliminin konusu yazın değil, **yazınsallıktır**, yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şeydir. Ne var ki, günümüze kadar gelmiş olan yazın tarihçileri, birini tutuklamak isteyip de o kişinin odasında bulduğu her şeyi alıp götürülen ve hatta sokaktan geçen insanları da yakalayıp götürülen polise benziyorlardı daha çok. Böylece bir yazın bilimi yerine, bir araştırmalar yığını meydana getiriliyordu. Eğer yazınsal incelemelerin bilim olması isteniyorsa, teknik (yöntem) üstünde durulacak yegane şey olmalıdır (Jacobson, 2008: 292).

Yapısal anlatı çalışmalarına en kayda değer katkıyı, biçimci okulun temsilcilerinden Vladimir Propp, Rusçada ilk kez 1928 yılında yayınladığı çalışması ile sunmuştur. Kuramsal yazılardaki zenginliğe rağmen, ilgi çekici uygulamaların çok az olduğu biçimci yazın eleştirisi alanında bir anlatı türüne ilişkin ilk çözümleme Rus halk masallarını işlevsel olarak inceleyen Propp tarafından yapılmıştır. Hatta Aristoteles'e kadar uzanan bir geçmişe sahip olmasına rağmen yapısalcı yazın çalışmalarının Propp'un Rus halk masalları

üzerine yaptığı çalışmalarla beraber başladığı da ifade edilebilir (Scholes, 1974: 59).

Masalın Biçimbilimi, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* ile dilbilim alanına sunduğu katkıya benzer bir şekilde, anlatı çalışmaları alanında metodolojik açıdan öncü niteliktedir. Eser, bir başka perspektiften de, yani inceleme konusu bakımından da, daha önce *Poetika*'da ortaya konulan bir eğilimi paylaşır. Aristo'nun *Poetika*'da yaptığına benzer şekilde, Propp, *Masalın Biçimbilimi*'nde tek bir türe odaklanmıştır. Bu, her iki çalışmanın benzeştiği tek noktadır. Aristo, daha önce de belirttiğimiz üzere, ideal tragedya formunu aramıştır. Öncelikle işledikleri konuların, karakterlerin farklılığını ölçüt olarak trajediyi komediden ayırmış, sonra da yine aynı ölçülerle trajediyi alt-türlerine ayırmıştır. Propp ise, Rus biçimci okulun temel prensibini paylaşarak, anlatıyı iyi ya da nitelikli yapan unsurları değerlendirmeyi bir kenara bırakmıştır. Kendisinin de vurguladığı gibi, çıkış noktası "olağanüstü masalların muazzam çeşitliliği ile yüzeydeki bu çeşitliliğin altında yatan *tekbiçimlilik*" (Propp, 2008: 24). Amacı ise, bütün masalarda ortak olabilecek ve yüzeydeki çeşitli görünümleri düzenleyen değişmez yasaları ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, hipotezini masalın değişen ve değişmez değerleri üzerine kurmuştur. Seçtiği inceleme alanı ise masalın değişmezleri, yani *işlevlerdir*.

Olağanüstü masallardaki kişiler, görünüş, yaş, cinsiyet, uğraş, medeni durum vb. özellikler açısından çok farklı olmakla birlikte, eylem süresince aynı edimleri yerine getirdikleri gözlenebilir. Bu da değişmeyen unsurlar ile değişen unsurlar arasındaki bağıntıyı belirler. Kişilerin işlevleri

değişmeyen unsurları simgeler; bütün geri kalanlarsa değişebilir (Propp, 2010 :221).

Bu kavrayış yapısal dilbilimin temel ayrımını hatırlatır: *Dil ile söz*. Saussure'ün ayrımında olduğu gibi, Propp'un ayrımında da *sabitler* ve *değişkenler* vardır. Nasıl ki söz bireysel bir edimi simgeliyorsa; değişen konular, kişiler ve kişilerin öznitelikleri her masalın *sınırlı benzersizliğini* ortaya koymaktadır. Buna karşılık, işlevler, tıpkı söze imkan veren dil sistemi gibidirler; masalların sabit ve ortak yasalarını oluştururlar. Aslında bu paralellik, Propp'un, çalışmasının neden sadece çok sınırlı bir kısmını *masal kişilerine* ayırmayı yeğlediğini de açıklıyor³: Karakterlerin değişken niteliklerine karşın, yerine getirdikleri işlevler aynıdır. Bu sebeple de, "masal incelemesinde, önemli olan tek şey, kişilerin *ne* yaptıklarını bilmektedir; *kim* ne yapıyor ya da *nasıl* yapıyor, bunlar ancak ikinci dereceden sorulardır" (Propp, 2008: 23).

Bu şekilde, Propp, kişilerin ne yaptıkları sorusunu takip ederek incelediği yüzlerce Rus masalında yinelenen otuz bir işlev belirlemiştir. Bu işlevler bir dizge niteliğindedir ve yapısal dilbilimde olduğu gibi, önemli olan dizgenin kendisidir. Birlikte ele alındığında -ki ancak birlikte anlamlı bir *dizge* oluştururlar- her işlev kendisinden öncekinden doğmakta ve kendisinden

³Propp, çalışmasında ayırdığı kısa bölümde, işlevleri yerine getiren kişilerin de yapısal bir takım özelliklerde bulunduğu işaret etmiştir. İşlevleri yerine getiren kişiler farklı görünümlere sahip olmalarına karşın toplamda yedi temel kişiden biridirler. Bu kişiler şöyledir: *Saldırgan, Bağışçı, Yardımcı, Prenses, (aranan kişi), Gönderen, Kahraman, Düzmece Kahraman*. Söz konusu yedi kişi masallarda pek çok farklı nitelikteki tüm karakteri kapsamaktadır.(2008: 80-84).

sonrakini de doğurmaktadır. Dolayısıyla işlevler bir nedensellik bağıyla bağlıdır ve bu sebeple de tek bir düzlemde yer almaktadırlar. Bununla beraber, dizgenin mantığı sonucu, belirtilen otuz bir işlevin tamamı her masalda yer almayabilir; ancak aralarından birkaçının yokluğu yapıyı değiştirmez. Söz konusu otuz bir işlev aşağıdaki gibidir⁴:

İşlev		Açıklama
1	Uzaklaşma	Aileden biri evden uzaklaşır.
2	Yasaklama	Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3	Yasağı çiğneme	Yasak çiğnenir.
4	Soruşturma	Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5	Bilgi toplama	Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6	Aldatma	Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
7	Suçta katılma	Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8	Kötülük ya da Eksiklik	Saldırgan aileden birine zarar verir ya da (8a) aileden birinin bir eksiği vardır ve onu elde etmek ister.
9	Aracılık	Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur.
10	Karşıt eylemin başlangıcı	Kahraman eyleme geçmeye karar verir.
11	Gidiş	Kahraman evinden ayrılır.
12	Bağışçının ilk işlevi	Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama ya da saldırı ile karşılaşır.
13	Kahramanın tepkisi	Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir
14	Büyülü nesnenin alınması	Büyülü nesne kahramana verilir.
15	İki krallık arasında yolculuk	Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir.
16	Çatışma	Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17	Özel işaret	Kahraman özel bir işaret edinir.
18	Zafer	Saldırgan yenik düşer

⁴Tüm işlevlerin detaylı bir incelemesi için bkz. (Propp, 2008: 28-65)

19	Giderme	Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
20	Geri dönüş	Kahraman geri döner.
21	İzleme	Kahraman izlenir.
22	Yardım	Kahramanın yardımına koşulur.
23	Kimliğini gizleyerek gelme	Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da başka bir ülkeye gider.
24	Asılsız savlar	Düzmece bir kahraman asılsız savlar öne sürer.
25	Zor görev	Kahraman zor bir görev üstlenir.
26	Zor görevi yerine getirme	Kahraman zor görevi yerine getirir.
27	Tanınma	Kahraman tanınır.
28	Ortaya çıkarma	Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
29	Biçim değiştirme	Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30	Cezalandırma	Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31	Evlenme	Kahraman evlenir ve tahta çıkar.

E. M. Forster'ın ifadesiyle, “kral öldü ve sonra da kraliçe öldü” ifadesi sadece bir öyküdür ve ne anlatıldığı sorusunun cevabıdır; buna karşılık “kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe öldü” ifadesi ‘olay örgüsü’dür (akt. Chatman, 2009: 41). Cümleye dahil olan tek kelime (*üzüntüsünden*) söz konusu iki durum, yani kralın ve kraliçenin ölümleri arasında bir bağ kurar. Aradaki bu bağ olmaksızın, bir başka ifadeyle, ikinci durum birinci durumun sonucu olarak –ya da ilk durum ikincinin nedeni olarak kurulmazsa, ortaya bir anlamsızlık çıkar: ‘Peki bu iki durumun ne ilgisi var?’.

İşte bu *ilgi*, Propp’un yüzlerce Rus halk masalını inceleyerek belirlediği her bir işlevin kendisinden öncekiyle ve sonrakiyle olan ilişkisidir. Yine bu *ilgi*, yani durumların ve olayların birbirleriyle kurduğu neden-sonuç ilişkisi, olay örgüsünü meydana getiren şeydir. Olay örgüsü ise, *ne anlatıldığı* ile *nasıl*

anlatıldığı ayrımında, ikinci sorunun cevabını işaret eder. Bu ayrımın izini Aristo'dan, Rus biçimcilere ve Fransız yapısalcılara kadar sürmek mümkündür. *Masalın Biçimbilimi* de, esasen, masalarda ortak olanın bu yapı olduğunu ortaya çıkartmıştır. Bu yapı; Aristo'da *olayların düzenlenişi*, Rus biçimcilerde *sjuzhet*, Fransız yapısalcılarda ise *discours* olarak karşılanmıştır (McQuillan, 2004: 4). Propp'un otuz bir işlevden oluşan dizgesi de bundan başkası değildir⁵.

Görüldüğü gibi, Propp çalışmalarını her ne kadar Rus biçimciler arasında ortaya koymuş olsa da, *Masalın Biçimbilimi* aslında yapısal yaklaşımla hazırlanmıştır. Propp, olağanüstü masalın özgül niteliğini incelerken eşzamanlı bir betimleme yapılması gerektiği ilkesinden hareket etmiştir. Çokça dile getirildiği ve bu çalışmada da ifade edildiği üzere, burada yapısal dilbilim etkisi

⁵Paul Ricoeur'un da, Propp'un tespit ettiği işlevler üzerine benzer bir gözlemi vardır. Buna göre, ilk yedi işlev, masalın hazırlayıcı bölümünü; yani *başlangıcı* oluşturmaktadır. İlk yedi işlevin ardından *kötülüğün* ya da *eksikliğin* masala dahil olduğu, "devingenliği" sağlayan sekizinci işlev ile bir başka bölüm başlar. Ricoeur, bu işlevi Aristo'nun olay örgüsündeki *düğüm* ile özdeşleştirir. Düğüm, sekizinci işlevden on birinci işleve kadar devam eder. Bu bölümü kahramanın sınanmasından büyülü nesnenin alınmasına kadar (XI-XIV) olan bir diğer bölüm izler. Daha sonra, kahramanın büyülü nesneyi almasından saldırgana karşı kazanılan zafere kadar olan işlevler (XV-XVIII), kötülüğün bertaraf edilmesi ya da eksikliği giderilmesine (XIX) zemin hazırladıkları için bir başka bölümü oluştururlar. Bu işlev (XIX), olay örgüsünün en üst noktasıdır; çünkü kötülük ve eksiklikle bunların giderilmesi bir bütünlük oluşturmaktadır. Yine bu sebeple, kahramanın geri döndüğü (XX) işlev, ayrılışa (↑) karşılık gelen okun tersi ile (↓) simgelenmiştir. Daha sonra gelen işlevler (XX-XXVI), düzmece kahramanın masala dahil olduğu ve yeni çatışmalarla çözümün ertelendiği bölümü oluşturur. Bu şekilde, kahramanın tanınması (XXVII), düzmece kahramanın cezalandırılması (XXX) ile sonuç gelir (Ricoeur, 2012: 73-75).

oldukça açıktır. Bu betimlemeyi yapabilmek için, masalların değişmez unsurlarını, yani hep orada olan sabit değerlerin nasıl belirlenebileceği sorusunun peşinden gitmiştir. Birçok farklı masalda yinelenen unsurları eşzamanlı bir analizin süzgecinden geçirmiş ve geriye yalnızca otuz bir işlev kaldığını göstermiştir. Tespit ettiği otuz bir işlev, olağanüstü masalın değişmez unsurlarıdır. Diğer bütün değişkenler bu kurucu unsurların üzerinde çeşitlenmektedir.

Propp'un XX. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya koyduğu çalışması Avrupa dillerine çevrilmesi yaklaşık otuz yıl sonraya denk düşer. Ancak, *Masalın Biçimbilimi* dolaşıma girdikten sonra özellikle Fransa'da, anlatı çalışmalarında etkili olmuştur. Claude Lévi Strauss, A.J. Greimas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov başta olmak üzere Fransız yapısalcuları *Masalın Biçimbilimi*'ne yönelik yapıcı eleştirileriyle ve bu yapıta dayanarak geliştirdikleri yöntemleriyle V.Propp'un anlatı çalışmaları alanında açtığı çığırın önemini ortaya koymuşlar ve bu çığırı, dönüştürerek günümüze taşımışlardır (Rifat, 2008: xiii).

2. Fransız Yapısalcılar ve Yapısal Analiz

Yapısalcı bakış, adından da anlaşılacağı üzere, inceleme nesnesinin tikel özelliklerini değil, “yüzeydeki birtakım görüngülerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktadır” (Moran, 2012: 186). Bu bakış açısında, bir yapıyı oluşturan unsurlar kendi başlarına değer taşımazlar; onları anlamlı kılan, bir başka ifadeyle incelemeye değer kılan şey, yapı içindeki konumları ve diğerleriyle olan bağlantılarıdır. Bu bakımdan, temel ilkesi “gözlemlenebilir olanın mutlaka temeldeki bir yapı ya da düzenle ilintili (Swingewood, 2010: 321)” olduğu savıdır. Başka bir deyişle, yapısalcılık, yüzeydeki görüngülerin altında yatan ve onları düzenleyen yasalar hakkındaki bilgiyi aramak dışında münferit durumlarla ilgilenmez. Çünkü, yapısalcılık için, dünya, iki temel düzeyden ibarettir; *görünen ve görünmeyen*. Görünen düzey, yüzeydeki görüngülerden, yani gündelik hayatta gözlemlenebilecek sayısız durumdan oluşmaktadır. Görünmeyen düzey ise, tüm bunların altında yatan ve belirleyici olan yasaların düzeyidir (Tyson, 2006: 209-210).

Yapısalcılığın Fransa’daki yükselişi XX. yüzyılın ikinci yarısına rastlar. Üniversite eğitimini Slav dilleri bölümünde tamamlayan Tzvetan Todorov, Fransızcada 1965 yılında basılan, aralarında Jacobson, Şklovski, Tomaşevski, Brik ve Propp’un metinlerinin bulunduğu, çevirilerden oluşan *Théorie de la littérature*⁶ adlı derleme ile Rus biçimcilerin metinlerini Fransız edebiyat çevresine sunmuştur (Rivkin ve Ryan, 2204: 54). Todorov çeviri-derlemesiyle,

⁶Türkçesi için bkz. Yazın Kuramı (2010), Tzvetan Todorov, YKY.

Rus biçimleri ile Fransız yapısalcılar arasındaki köprü olmuştur. Saussure'ün yapısal dilbilimi ile Rus biçimcilerin metinlerinin etkisiyle, yapısalcılık Fransa'da hatırı sayılır bir ilgiye mazhar olmuştur.

Anlatı incelemeleri söz konusu olduğunda, önemli olan tek tek eserlerin yorumlanması ya da değerlendirilmesi değil, eserlerin tümünü içeren sistemin araştırılması demektir. Bu bakımdan, edebiyatın tarihsel gelişimi bir yana bırakılarak, her şeyden önce eşzamanlılık içinde incelenmesi gerekir. Eşzamanlı bir inceleme ise, kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesini gerektirir ki bu da yapıyı oluşturan unsurların birbirleriyle olan bağlantılarının saptanması anlamına gelir. Bunu yapmak için de, dilbilimdeki söze karşılık gelen somut yapıtlardan yola çıkarak bunların uyduğu sisteme, yani *dile* ulaşmak gerekir (Moran, 2012: 198). Hatırlayacak olursak, görünen düzey *söz*, görünmeyen düzey ise *dildir*. Dil bir şeyler söylememize imkan veren, kurucu ve belirleyici olan temeldir; söz ise yüzeydeki çeşitliliğin kendisidir. Bu bakımdan, esas odaklanması gereken dildir; ya da daha genel anlamda temelde işleyen mekanizmadır:

Derinlik dış görünüşü açıklar. Yapısalcıların belli başlı inancı, toplumsal yaşamın sadece yüzeysel olarak kaotik, öngörülemez ve farklı olduğudur. Şaşırtıcı ve benzersiz olaylar düzleminin altında saklı, oluşturucu mekanizmalar bulunur. Dolayısıyla, yüzeyde ne görüldüğünü kavramak için, bu daha derindeki düzleme bakmak zorundayız. (Smith, 2007: 135-136).

Anlatların yapısal analizi ile ilgili olarak iki noktaya dikkat çeker Eagleton. Birincisi, yapısalcılık için hikayenin büyük bir edebiyat numunesi

olmaması hiç de önemli değildir. Yöntem, nesnesinin kültürel değerine kayıtsızdır: Bu açıdan *Savaş ve Barış* da iş görür, bir başkası da. Yöntem, değerlendirici değil analitiktir. İkincisi, yapısalcılık sağduyuyu hedef alan hesaplı bir saldırdır. Hikayenin *bariz* anlamını reddeder ve bunun yerine hikaye içinde yüzeyde görünmeyen belli *derin* yapıları yalıtıma çalışır (2011: 108). Aslında, bu iki temel prensip altta işleyen mekanizmaya ulaşmanın şartı gibi görünmektedir. Öyle ki, *yüzey* ve *temel* olmak üzere iki temel düzey olduğunu varsayarak incelemeler yapan bir yöntem için, niteliksel başka bazı düzeyler, bu iki temel düzeyin gizlenmesinden başka bir şey yapıyor değildirler.

Propp'un olağanüstü masallarına ilişkin gözlemleri de bunu doğrulamaktadır. Yüzeyde, sayısız tondaki çeşitlilik başlangıçta her masalın benzersiz niteliğini ortaya *koyuyormuş* gibidir. Bambaşka karakterler, öyküler, mekan ve zamanlar içeren masalların bu muazzam çeşitliliğinin tüm masalarda ortak olan, değişmez, sabit işlevlerin üstünü örttüğü –Propp'un tespitlerinden yola çıkarak- rahatlıkla dile getirilebilir.

Söz konusu düzeyler, *yüzey* ve *temel* ayrımı, yapısalcı kavrayışın temel prensibidir. Bu iki düzey birbirinden bağımsız düşünülemez. Zira, yüzeydeki görüngüler, temelde yatan yasalar ya da düzenleyici birtakım kurallar olmaksızın *olmaya* devam edemezler. Buna karşılık yüzeydeki çeşitlilik de temeldeki yasanın farklı görünümünde kendini devam ettirmesini sağlar. Kısacası, bu iki düzey birbirini beslemektedir. Ancak, en azından yapısal bakışla, şöyle denilebilir ki, *yüzey* aldattıcıdır. Fiske'in altını çizdiği gibi, "tüm kültürler dünyayı anlamlandırır ve oluşturulan anlamlar kendilerine özgü olsa da

anlamlandırma yolları evrenseldir. Anlamlar üretildikleri kültürlere özgüdür, ancak bunları üretme biçimleri tüm insanlar için evrenseldir” (2003: 152).

2.1. Claude Lévi-Strauss ve Mitlerin Yapısal Analizi

Fransız antropolog Lévi-Strauss, özellikle akrabalık sistemleri ve mit üzerine incelemeleri ile Fransa’da yükselen yapısalcılığın önde gelen uygulayıcılarından olmuştur. Birçoklarına göre, yapısalcılığın öncü çalışmalarını ortaya koyan da yine kendisi olmuştur. Smith’in bildirdiği üzere, çalışmalarında Marx, Freud ve Durkheim etkisi ile beraber, sahiplendiği asıl ve belirgin etki Saussure ile yapısal dilbilimden gelmiştir (2008, 141-142). Yapısal dilbilimden devraldığı ve antropolojide uyguladığı temel önerme; anlamın tek başına değil de ancak ilişkiler düzleminde var olabileceği fikridir. Buradan hareketle, yani, yapısalcılığın görünenin ardındaki görünmeyeni bulup çıkartma iddiasından hareketle, hem akrabalık sistemleri hem de mit üzerine çalışmalarında, yüzeyde, gözlenebilir olan işleyişleri düzenleyen yasaları aramıştır. Kendi deyimiyle:

Görünüşteki düzensizliğin ardında bir düzen aramak benim ilk yönelimimdir. Akrabalık sistemleri ve evlilik kuralları üzerine bir süre çalıştıktan sonra, hiç de amaçlamadan ve hatta tamamen kaderin cilvesiyle, rotamı problemin tıpatıp aynı olduğu mitolojiye çevirdim. Mitolojik hikayeler nedensiz, anlamsız ve absürddürler veya öyleymiş gibi görünürler, ancak buna rağmen dünyanın her yerinde yeniden boy gösterirler. Zihnin herhangi bir yerdeki “tuhaf” yaratımı biricik olacaktır, aynı yaratımı tamamen farklı bir yerde bulamazsınız. Benim problemim, bu görünüşteki düzensizliğin ardında bir tür düzen yatıp yatmadığını bulmaya çalışmaktır, hepsi bu (Lévi-Strauss, 2013: 45).

Lévi-Strauss, 1949'da doktora tezi olarak savunduğu ve aynı sene yayınladığı ilk önemli eseri *Les Structures élémentaires de la parenté* (*Akrabalığın Temel Yapıları*) ile yapısal analizi akrabalık sistemleri üzerinde uygulamıştır (Demir, 2013: 3). Akrabalık sistemlerinde de, tıpkı dil ile söz ayrımında olduğu gibi, değişmeyen ve hep orada olan birtakım kuralların işliyor olabileceği fikrinden yola çıkar. Temel varsayımı, dünyanın pek çok farklı bölgesinde ve oldukça farklı birtakım topluluklarında benzer akrabalık biçimleri ve evlilik kurallarının gözlenebilir olmasının, söz konusu toplumsal ilişkilerde ancak yapısal birtakım kuralların işliyor olması halinde mümkün olabileceğidir. Araştırmasının sonunda, bugün hala dünyanın pek çok yerinde hoş karşılanmayan bir tabu ile karşılaşır: Encest yasağı. Buna göre, toplumsal örgütlenme esasen “kadın alışverişi” üzerinde temellenmektedir. Encest aile içi cinsel ilişkiyi yasakladığından, bizim dilimize de “kız alıp-verme” biçiminde yerleşmiş olan olgu karşımıza çıkar. Bu yasa, en yalın ifadesiyle, kimin kiminle evlenebileceğini düzenler. Lévi-Strauss, bu yasağın biyolojik veya psikolojik bir olgu şeklinde ve olumsuz bir yasak olarak değil, erkeği kendi akrabalık grubu dışından kadın aramak zorunda bırakan olumlu bir kural olarak görülmesi gerektiğine işaret etmiştir (Debaene ve Keck, 2011: 56-57).

Bu temel bulgu üzerinden, Lévi-Strauss, akrabalık sistemlerini yapısal olarak ele almış ve akrabalık sisteminin birçok özelliğini ortaya koymuştur. Şüphesiz ki, alana ilişkin pek çok yeni açılım da sunmaktadır. Ancak bizim açımızdan kayda değer kısmı, toplumsal örgütlenmenin önemli bir bloğunu oluşturan akrabalık ilişkilerine yönelik yapısal yaklaşımın kendisidir. Bu

bakımdan, akrabalık sistemleri üzerine incelemesinden çıkarılacak sonuç - kuşkusuz ki çalışmamız özelinde- yapısal dilbilimin prensiplerinin, dilbilimin sınırlarının dışında da etkinliğini ve açıklayıcı niteliğini korumuş olmasıdır. Esasen, Lévi-Strauss kendisi de bu sonucu çıkartmış ve yapısal antropolojinin temellerini atmıştır. Bir başka deyişle, yapısal dilbilim ilkelerinin toplumsal ve kültürel hayatımızdaki birtakım görüngüleri açıklamaya muktedir olduğunu göstermiştir.

Akrabalık sistemlerinin ardından, mitlerin incelemesine geçer ki anlatı çalışmaları söz konusu olduğunda, Lévi-Strauss'un büyük katkısı mit üzerine çalışmalarından gelmektedir. Eagleton'a (2011: 115) göre, yapısal anlatı analizi, Lévi-Strauss'un mit hakkındaki, farklı gibi görünen mitleri bir dizi temel tema üzerindeki çeşitlemeler olarak gören öncü çalışmalarıyla başlamıştır.

Kabul etmek gerekir ki, mitleri incelerken bazı çelişkili saptamalara varıyoruz. Mitte her şey olabilir, olaylar dizisi, hiçbir mantık ya da süreklilik kuralına bağlı değilmiş gibi görünmektedir. Her öznenin herhangi bir yüklemi olabilir; akla gelebilecek her ilişki mümkündür. Bununla birlikte, görünürde keyfi olan bu mitler, dünyanın değişik bölgelerinde aynı özelliklerle ve çoğu kez aynı ayrıntılarla tekerrür eder (Lévi-Strauss, 2012: 299-300).

Lévi-Strauss, 1955'te yayınladığı makalesi *Mitlerin Yapısı*'na böyle başlıyor ve tekrar eden bu yapıların anlaşılabilmesinin yegane yolunun yapısal bir analizden geçtiğini ifade ediyordu. Çalışmasında önerdiği yapısal analizi, Oidipus miti ile örneklemiş ve onu *mitbirimlere* ayırmıştır. Böylece Oidipus mitinin *dizgeselliğine* ulaşmayı amaçlar. Benzer nitelik arz eden mitbirimleri bir araya toplayarak, kendi deyimiyle, "1'leri, 2'leri, 3'leri vb. bir tablo haline

getirerek” yeniden sıralar ve bu temel birimlerin bağımsız ilişkiler olmayıp, “ilişki paketleri” oldukları ortaya koyar. Bu şekilde, Oidipus mitindeki, *ilişki paketlerini* dört sütunda bir araya getirir ve “okuma”nın her bir kolunun bütün olarak düşünülerek mümkün olabileceğini ifade eder.⁷ Lévi-Strauss, bu örnek üzerine, kendi deyimiyle, “belli bir yöntemi açıklamak için çalışmış” (2012: 307) ve asıl önemli olanın tek tek mitleri açıklamak olmadığını vurgulamıştır. Ona göre, mitler toplumsal, kültürel bağlamları ve başka mitlerle bağlantıları içinde değerlendirilmelidir.

Genel olarak, mitlerin ideolojik bir işleve sahip oldukları kanısı yaygındır. Bu bakımdan, mit ile ilgili tanımlar, mitlerin; toplumsal hayatta bireyler arasındaki ilişkileri düzenleme, bir arada yaşayan insanların evrensel birtakım değerler üzerinden düşünme ve yaşamalarını sağlama işlevleri üzerine kuruludur. Campbell da , mitlerle ilgili olarak, “ne olduklarına değil de nasıl işlev gördüklerine” bakılması gerektiğini salık verir (2010: 416). Bu doğrultuda, mitlerin, toplumsal değerlerin koruyucusu oldukları söylenebilir. Hangi coğrafyadan olurlarsa olsunlar, toplumun bireyleri için belirli birtakım düşünme ve yaşayış biçimleri öngörürler. Toplumun etrafında örgütlendiği ve üzerinde uzlaşım sağlanmış ahlaki ve toplumsal normları ifade ederler. Bu sebeple, söz konusu mit olduğunda, yine Campbell’in (2010: 13) ifadesiyle, “bulduğumuz şey hep şekil değiştiren fakat buna rağmen olağanüstü biçimde aynı kalan o hikaye”den başkası değildir. Lévi-Strauss’a göre ise, mitler tüm bu

⁷Lévi-Strauss’un Oidipus miti üzerine yaptığı inceleme için bkz. Lévi-Strauss (2012), *Yapısal*

Antropoloji. Çev. Adnan Kahiloğlları. Ankara: İmge. s: 297-331.

düzenlemeyi, başka bir deyişle anlamlandırmayı *ikili karşıtlıklar* ile gerçekleştirir (2012: 333-345):

Mit, (...) Claude Lévi-Strauss'a göre, önemli bir işlev yüklenir: 'bir çelişkiyi çözümlmek için mantıksal bir araç sağlamak'. Bu nedenle, her şeyden önce doğa-ekin, ölüm-yaşam, yer-gök vb. gibi uzlaşmaz ve çözümsüz görünen birtakım gerçek ve köklü karşıtlıklar üzerinde durur, bunları derece derece uzlaştırmaya, bunu sağlamak için de temel karşıtlıklara bağlanan ikincil karşıtlıklardan yararlanmaya çalışır. Örneğin, *ölüm* ile *yaşam* temel bir karşıtlık oluşturur, mit bunların yerini bir bakıma aynı özelliği taşıyan bir başka karşıt çiftine verir: *savaş* ve *tarım*. Bu iki karşıtlığa üçüncü bir terim ekler: *av*. Bu karşıtlıklara bakılarak tarımın da bir tür yaşam olduğu, buna karşılık savaşın ve avın da ölümle sonuçlandığı, dolayısıyla çelişkinin gene çözümsüz kaldığı düşünülebilir; ama, biraz daha yakından bakılınca, bu yer değiştirmeler yardımıyla, ölümle yaşamın kesin karşıtlıklar olmaktan çıktığı, ölümün yaşamın sürdürülmesine katkıda bulunan bir veri olarak değerlendirilebileceği söylenebilir (Yücel, 2008: 85-86).

Bu noktada, yapısalcı vurguyu tekrar hatırlamakta fayda var. Yapısalcı bakış, en yalın ifadesiyle, iki düzey işaret ediyor: Yüzey ve onun altında yatan temel. İşte Lévi-Strauss'un bambaşka coğrafyalarda, pek çok farklı kültüre ait mitler üzerine yaptığı inceleme sonucu tespit ettiği ikili karşıtlıklar da bu noktaya işaret etmekte. Buradaki çelişkili ikilikler esasen topluma, kültüre içkin olan çatışmalardır. Bu ikili karşıt çiftleri, iyi-kötü, siyah-beyaz, kadın-erkek, , zengin-fakir, güçlü-zayıf, doğa-kültür, doğu-batı vb. şeklinde çoğaltmak olasıdır ve görülebileceği üzere, bunlar birbirini var eden zıtlıklardır aynı zamanda. Bu bakımdan teorinin nihai amacı bu ikilikleri ortadan kaldırmak değil, toplumsal ve kültürel anlamın bu ikili yapılardan yükseldiğini ortaya koymaktır.

Bu bakımdan mit incelemeleri, kabaca ‘*bu, aslında şu demektir*’ demenin ötesinde, anlatılan hikayenin üzerine kurulu olduğu yapıyı ortaya koymaktır. Bunun bir sonraki adımı ise, anlatılan hikayelerin ya da daha doğru ifadesiyle anlatıların ortak bir zemini paylaştıkları ve onun üzerinde çeşitlendiğini belirlemektir. Aksi halde, pek çok anlatı arasındaki, hem zamansal hem de mekânsal olarak imkansız görünen bağlantılar nasıl mümkün olabilirlerdi? Mitsel çözümler, işte bu imkansız görünen, hatta çoğu zaman görünmeyen ilişkisel düzlemde çalışmaktadır. Daha sonraları Lévi-Strauss şöyle yazacaktı: “Yine bir zihinsel sınırların dökümünü çıkarmak, ilk bakışta keyfi gibi gözükken verileri bir düzen içine sokmak, özgürlük yanlısamalarına içkin bir zorunluluğun ortaya çıkabileceği bir düzeye erişmek”, özetle, “nesnelleştirilmiş düşünce ve onun mekanizmaları hakkında daha iyi bilgi sahibi olunmasına katkıda bulunmak söz konusu” (akt. Debaene ve Keck, 2011: 56-57). Bu bakımdan Lévi-Strauss, mitlerin, *mitbirim* olarak adlandırdığı yapısal birimlere bölünebileceğini ve bu yöntemle analiz edilen, sınıflandırılan, birbirleriyle ilişkilendirilen mitlerin özünde, insana ilişkin evrensel ikili karşıtlıkların işlediğini ortaya koymuştur. Dahası, zaman, mekan ve dil sınırı tanımaksızın kapsayıcı, genel bir mit grameri oluşturulabileceğini göstermiştir (Tecimer, 2006: 117).

2.2. R. Barthes ve A. J. Greimas: Kültürel Fenomenlere Yapısal Analiz

Barthes, adına *kitap* yazılmış az sayıdaki teorisyenlerdendir. Bu durumla karşılaştığımız örneklerin bir kısmında, muhtemelen anlaşılmazlık, zor anlaşılabilirlik gibi sebepler vardır. Esasen, onlara adanan bu kitaplar da onların teorilerini açıklamaya, anlaşılmamış ya da kıyıda köşede kalmış ama önemli detayları vurgulamayı amaçlamışlardır. Ancak, Barthes söz konusu olduğunda durum *zorluk* ya da *anlaşılmazlık* olmasa gerek. Örneğin, Culler (2008), Barthes üzerine hazırladığı çalışmasında, onun çok yönlü akademik kariyerine odaklanır. Ona göre, “Barthes kimdir?” türünden bir soruya verilebilecek pek çok hazır yanıt mevcuttur. Bunlardan bazıları, *Yazın Tarihçisi*, *Mitoloji Uzmanı*, *Polemikçi*, *Göstergebilimci*, *Hazcı*, *Yapısalcı* vb. şeklinde sıralanabilir. Culler, Barthes’ın bunların hepsi olduğunu söyler ve şunu ekler:

Şu halde, Barthes çeşitli disiplinlerin kurucusu, yöntemlerin savunucusu olarak övülebilir; ama bu da bir parça tuhaf kaçır. Barthes ne zaman yeni, iddialı bir projenin kazanımlarını desteklese –bir yazın bilimi, göstergebilim, çağdaş mit bilimi, anlatıbilim, yazınsal anlamlamanın tarihi, bölünmeler bilimi, metinsel haz tipolojisi– hemen başka bir konuya geçiş yaptı. Harekete geçirdiği şeyi bir anda terk ederek çoğu zaman daha önceki uğraşları konusunda öylesine ya da küçümseyici yazılar yazmaya başladı. Barthes öğretici bir düşünürdür; ancak, tohumlarını henüz serpilmeden sökmeye yeltenir. Projeleri serpildiğinde, Barthes olmadan ve Barthes’a karşı serpilirler (Culler, 2008: 13).

Culler’in dikkat çektiği nokta, en azından Barthes üzerine çalışmalara bir uyarı niteliğinde görünüyor. Barthes kolayca bir yöntemin, bir akımın temsilcisi

ya da kurucusu olarak ele alınabilecek, o istikrarlı düşünörlere pek benzemiyor. Ancak, Barthes'ın kariyerini adım adım izlemek yerine; örneğın, bazı önemli ve kurucu nitelikte düşöncelerinden yola çıkmak mümkün olabilir. Bu çalışmada, böyle parçalı, ama kopuk olmayan bir Barthes izlenmeye çalışılacak; ve ele alınacak *Barthes'lar* da mitler ve göstergebilim üzerine çalışmalar yapmış olanlar olacak ki Barthes, mitlerin göstergebilimsel bir dizgeden ibaret olduğu görüşündedir (Barthes, 2011: 184).

Barthes, ilk çalışmalarından itibaren, kültür incelemelerinde Saussurecö yapısal dilbilimin ilkelerinden yararlanmayı savunmuştur. Bu bakımdan, bir anlatıyı anlamanın yalnızca bir öykünün gelişimini izlemekten geçmediğini, anlatıdaki çeşitli düzeylerin belirlenmesi gerektiği üzerinde durur. Yatay ve dikey olarak anlatıda iki eksen belirler. Yatay eksen öykünün, olayların olup bittiği, birbirini kovaladığı çizgidir. Bir diğere düzey ise, yatay eksendeki durumların bağıntılarının, metinde örtük olarak yer aldığı dikey eksenidir. (Barthes, 1988: 17). Bu ayrım da aslında, başlangıçta Saussure'ün dil ile söz arasında yaptığı ayrımını hatırlatır ki Barthes, yapısal dilbilimle tanışmasını *göz kamaştırıcı* olarak niteler. Sonrasında da Lévi-Strauss'un mit analizini hatırlatır. Lévi-Strauss'un Oidipus mitini nasıl incelediğini hatırlayacak olursak, bu ayrımdaki kavrayış belirginleşecektir. Dikey eksen, Lévi-Strauss'un incelemesinde, olayların öykü içindeki çizgiselliğini bozup, onları ilişkiselliklerine göre yeniden düzenlendiği yerdir. Barthes da buna benzer bir yol öneriyor. Şöyle başlıyordu *Anlatıların Yapısal Çözömlmesine Giriş'e*:

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusu. Söylende, söylencede, fablda, masalda, dramda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, güldürüde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi filmde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. (...) Anlatıların sonsuzluğu ve bu anlatıların çözümlenmesine dair bakış açılarının çokluğu karşısında araştırmacı, dilin karmaşıklığını gören ve görünürdeki kargaşa içinden bir sınıflama ilkesi ortaya çıkarmaya çalışan Saussure'le -neredeyse- aynı durumdadır (Barthes, 1988: 7-9).

Bununla birlikte, Barthes, Saussure'ün göstergebilime dair tasavvurunu tersine çevirir. Saussure, ileride kurulacak bir göstergebilimin dilbilimi de içine alan daha geniş bir alan olacağını öngörür. Buna karşılık Barthes, *Göstergebilimin İlkeleri (Éléments de sémiologie, 1964)* isimli çalışmasında, Saussure'ün aksine, göstergebilimin dilbilimin bir bölümü olduğunu ileri sürer (Barthes, 2012: 29). Aynı çalışmasında, özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte hareketlenen göstergebilimin temel kavramlarına da açıklık getirir. Buna göre göstergebilimin temel eksenini *dil/söz, gösterilen/gösteren, dizim/dizge, düzenlam/yananlam* çiftleri üzerine kuruludur.

Dil/söz, Saussure tarafından ortaya konmuş, soyut işaretler sistemi (dil) ile onun belirli bir kullanımı (söz) arasındaki karşılık ilişkisini açıklamayı hedefleyen, dilbilimin temel ayrımıdır. Barthes ise, söz konusu ayrımın sadece dilbilim ile ilgili değil, daha çok toplumbilimsel kapsamıyla ilgilenmektedir. Ona göre, bu ayrımın toplumbilimsel kapsamı açıkça ortadadır. Toplumsal ve kültürel hayatımıza ilişkin bir çok alanda –kendisi moda ve besin dizgesi

örneklerini verir- bir dil sistemiyle karşı karşıya olduğumuzu ifade eder. Örneğin, besin *dili* (langue), (1) yasaklama kuralları ya da tabulardan (yenilebilir-yenilemez); (2) birimlerin karşıt ilişkilerinden (tuzlu-şekerli); (3) birimlerin birleştirilmesini düzenleyen kurallar (bir araya getirilebilir-getirilemez) ve (4) kullanım ritüellerinden oluşur. Besin *sözü* (parole) ise, her türlü kişisel (ya da ailesel) yemek hazırlama ve sunma biçimlerini kapsar. Buna göre, (ulusal, bölgesel) oluşturulan her *mönü* besin dilinin kurallarına uyar.⁸ *Gösterilen/gösteren*, yine ilk olarak Saussurece ifade edilmiş ve göstergenin kurucu birimleridir. Saussurecü anlamda, gösterge, gösterilen ile gösterenden, yani bir işitim imgesi ile bir kavramın birleşiminden oluşmaktadır ve gösterilen ile gösteren bir kağıdın ön yüzü ile arka yüzü gibi ayrılmaz bir şekilde bağlıdırlar. Barthes'a göre, göstergebilimin konusu olarak gösterge de bir gösterilenden ve bir gösterenden oluşur. Bu bakımdan temsil edilen şey gösterilen ve temsil işini yapan şey de gösterendir. Barthes, gösterilen/gösteren ilişkisinin bütün sembolik sistemler için kullanılabileceğini ifade eder. *Dizim/dizge*, yapısal dilbilimin eşzamanlı ve artzamanlı ayırımına benzer. *Dizge*, yapısal dilbilimdeki *dile* denk gelir, *dizim* ise *söze* karşılık gelir. Eşzamanlı ve artzamanlı arasındaki ayırma benzemeleri de buradan kaynaklanır. *Dizge* ile *dizim* ayırımını netleştirmek için Saussure'ün örneğine başvurmak konuyu sadeleştirecektir. Saussure, dizimsel düzleme bağlanan birim niteliğindeki "sözcük"ü bir kenara bırakarak, "öge" sözcüğü üstünde durur; çünkü "öge"yi

⁸Barthes'ın savunduğu bu görüşün bir uygulamasını daha önce Lévi-Strauss *Akrabalığın Temel Yapıları* (*Les Structures élémentaires de la parenté*, 1949) ile ortaya koymuştur.

kullanınca akla hemen dizge geldiğini ifade eder. Buna göre, örneğin, yemeklerin başlangıç, ara sıcak, ana yemek ve tatlı şeklinde ele alınması dizgesel, yemek için seçilen yemeklerin *gerçek* dizilişi ise dizimseldir. *Düzanlam/yananlam* ise, Barthes göstergelerin anlamlarına dair *birinci* ve *ikinci*, düzey ayrımına dayanır. Buna göre, birinci gösterge düzeyinde düzanlam, ikinci gösterge düzeyinde ise yananlam ortaya çıkar. Barthes, yananlamı, bir gösteren ile gösterilenin ilişkisinden oluşan göstergenin (düzanlam), bir başka göstergenin gösterenine dönüşmesi olarak tanımlar. Bir önekle açıklamak gerekirse, “bayrak” göstergesi, bir işitim imgesi ile bir kumaş parçasını birleştirir. Ancak, bu birleşimden doğan gösteren, yani bayrak, örneğin, bir kriz ya da çatışma anında ulusal bir aidiyetin ya da politik konulardaki bir tutumun göstereni haline gelir (Barthes, 2012: 23-90).

Göstergebilime ilişkin kurduğu bu çerçeve, Barthes’ın mit üzerine düşüncelerini kavramada anahtar işlevi görebilir. Barthes, mitlerin göstergebilimsel bir dizge oldukları görüşündedir; bu doğrultuda mit, göstergelerin ikinci düzeydeki işleyişine işaret eder. İkinci düzey, Barthes’a göre, kültürel anlamlandırma düzeyidir. Bu bakımdan mit, bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan öyküdür. Başka bir ifade ile, mit, bir şey üzerine düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur. Barthes miti, birbiriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünür. Mit, yananlam düzeyinde, yani göstergenin ikinci düzeyindeki anlamdır (Fiske, 2003: 118).

Görüldüğü üzere, Barthes'ın düşüncesinde, mit ideolojik bir işlev üstlenir. Bu bakımdan, mitleri çözümleyenler için mit, anlamları çözmede kullanılan alet takımı gibidir. Çünkü mit, kültürün değer sisteminin bir ürünüdür, başka bir ifade ile kültürel olarak kurulur. Barthes'ın dikkat çektiği üzere, kültürü yansıtmakla kalmaz mitler; dahası, daima kültürün egemen değerlerini yansıtır ve sürdürülmesine katkı sunarlar. Bu bakımdan temel işlevleri *doğallaştırmaktır*. Barthes'a göre, bu *doğallaştırma* süreçleri o denli her yerdedir ki bütünüyle görünmez olurlar. Bu şekilde, toplumdaki egemen sınıfların hizmetine sunulmuşlar gibidir. Ancak, mitlerin çözülmesi bu derinden işleyen mekanizmanın açığa çıkartılmasına katkı sunabilir. Aslında, Barthes'ın Saussurecü yapısal dilbilime dair heyecanı da buradan gelmektedir. Barthes, ilk dönem çalışmalarında, burjuva kültürünün mitlerini çözümlmek ve deşifre etmek niyetindedir. Söz konusu karşılaşmanın da *ilk dönemim* dediği bu dönemde, tüketim topluma ilişkin mitlerle ilgili pek çok veri topladığı ve bunları *Mythologies*'de (1957) derlediği sıralarda gerçekleştiğini ifade eder:

Saussure'ü ilk olarak o sıralarda okumuştum, okuduktan sonra da gözlerim şu umutla kamaşmıştı: Küçük burjuva mitlerinin geçersizliğinin açıklanmasına, sanki durduğu yerde kendi kendini açığa vurmaktan başka bir şey yapmayan bu açıklamaya bilimsel olarak gelişme olanağı verilmesi. Bu olanak, göstergebilimdi ya da anlam süreçlerinin ayrıntılı incelenmesiydi; burjuvazi anlam süreçleri sayesinde, kendi tarihsel sınıf kültürünü evrensel nitelikli doğal olana dönüştürüyordu. Göstergebilim bu aşamada bana geleceği, programı ve çabaları açısından ideolojik eleştirinin temel yöntemiymiş gibi geldi (Barthes, 2012: 15).

Barthes, mit çözümlemesini bir ideoloji deşifresi olarak ele almaktadır. Modaya ya da tüketimin başka herhangi bir ayağına ilişkin mitlerin çözümlenmesi, bu anlamlandırma sürecindeki toplumsal aldanişı açığa vurmaktır. Bu bakımdan da genel olarak, en azından incelenen noktalarda, yapısalci analizin temel prensibini paylaşmaktadır. Bu konudaki en güzel tarifi, Propp'un tarifini tekrar etmek yersiz olmayacaktır. Çünkü, Barthes'ın mit çözümlemesi ile ilgili söyledikleri bir bakıma onun tarifine uymaktadır: Yapısal bir analizin amacı yüzeydeki muazzam çeşitliliğin altında yatan *tekbicimciliği* ortaya çıkartmaktır. Barthes'ın sembolik süreçlere göstergebilimsel yaklaşımı, Propp'un olağanüstü masallara yaklaşımından; Lévi-Strauss'un gerek akrabalık sistemlerine gerek mitlere yaklaşımından uzak değildir. Propp'un masallara, Lévi-Strauss'un antropolojiye uyguladığı yapısal dilbilim ilkelerini kültürel alana ve o alandaki fenomenlere uygulamıştır.

Barthes incelemeleriyle, toplumsal ve kültürel alanın tamamını göstergebilimin inceleme konusu yapılmıştır. "Barthes da başkaları gibi Saussure'den, Hjelmslev'den, Jakobson'dan, Greimas'dan esinlenerek göstergebilimin kurulmasına teorik ve pratik katkılarda bulunmaya çalışır; ama sonuçta, oluşturduğu göstergebilim kendi göstergebilimidir. Yani kendine özgü bir göstergebilimdir; bu nedenle örneğin Greimas göstergebiliminin tersine, hemen hiç izleyicisi yoktur" (Yücel, 1999: 7-8).

Fransa'da göstergebilimin gelişmesinde en etkili isimlerden biri Barthes ise diğeri de Greimas'dır. Barthes için olduğu gibi, Greimas için de göstergebilimin temel konusu anlamdır (Yücel, 2008: 127). Greimas

göstergebilimi, anlamlı bütüne odaklanır; bu bütüne özgü anlamsal eklemlenişi, anlamın üretilişini bir üstdil aracılığıyla yeniden üretilip yorumlamayı amaçlar. Söz konusu üst dil, bir başka deyişle göstergebilim bu amaca hizmet etmek için sadece anlamı ileten dizgeleri ya da göstergeleri değil, *anlamlı bütünlerin* tamamını ele almalıdır (Rifat, 2013: 192). Greimas'a göre;

Göstergebilim yalnızca gösterge dizgelerinin değil, amaçlı olarak bir ileti sunmayan ama yine de anlamsal katmanlardan oluşan bütün gösterge dizgelerini çözümleyebilecek bir kuramdır. (akt. Rifat, 1992: 45).

Greimas'ın göstergebilim tasavvuruna biraz daha yakından bakıldığında, her gösterge dizgesi göstergebilimin inceleme nesnesidir: Edebi metinler, tiyatro oyunları, filmler, akademik metinler, müzik eserleri, resimler, görüntüler, davranışlar, kent mimarisi; tüm bunlar göstergebilimsel bir çözümleme sürecine dahil oldukları anda *konudile* dönüşürler. *Üstdil, konudil ve anlamlı bütünler*; bunlar, Greimas'ın göstergebilim teorisinde karşımıza çıkan temel kavramlardır. Bütün gösterge dizgeleri anlamlı bütündür. Söz konusu gösterge dizgeleri, göstergebilimsel bir analize tabi tutulduklarında *konudil* olurlar; bu analizi gerçekleştirecek kavramsal yapı da üstdildir, yani göstergebilim kuramıdır. Üç düzlemin ilişkisi ise şöyledir: Anlamlı bütünler göstergebilimin konusu olduklarında, yeniden yapılandırılırlar ve göstergebilimsel bir nesne (konudil) haline gelirler. Anlamlı bütünleri konudil haline getirmek için ise göstergebilim teorisine, yani üstdile başvurulur (Rifat, 2011: 85-86).

Greimas göstergebiliminin en belirgin özelliği, kavramsal ve biçimsel olarak bir üstdil kurmasıdır. Greimas, üstdili oluşum açısından birbirini içeren ve tanımlayan üç ayrı düzeyde inceler. Bunlardan ilki, *betimsel düzeydir*. Betimsel düzey, çeşitli kavram (birim, kategori, sınıf vb.) ve işlemlerin (belirleme, değiştirme vb.) kullanıldığı, incelenecek gösterge dizgesinin, yani anlamlı bütünün betimlendiği düzeydir. Bu betimleme ile inceleme konusu (konudil) açıklayıcı bir biçimde başka bir düzeye (üstdil) aktarılır. Bir başka ifade ile, bu düzeyde, konudil açıklayıcı birimler aracılığıyla bir başka dile aktarılır; burada kullanılan kavramlar ve işlemler ile konudil göstergebilimsel olarak yeniden yapılandırılır. Bir ikinci düzey, *yöntembilimsel düzeydir*. Bu betimsel düzeyde kullanılan kavram ve işlemlerin hem gözden geçirildiği hem de aralarında tutarlılığın sağlandığı düzeydir. Üçüncü ve son düzey ise, *bilimkuramsal düzeydir*. Bilimkuramsal düzey, göstergebilim teorisinin yani üstdilinin temel noktasıdır. Bu düzeyde, göstergebilim teorisi kendisi tanımlanamayan ama başka birimlerin açıklanmasında iş gören kavramları belirleyerek işe başlar. *Belitler* arasında özellikle bağıntı (ya da ilişki) çok önemli bir yer tutar. Çünkü, göstergebilim “anlam bağıntıdan ya da ayrılıktan doğar” ilkesiyle hareket eder. Bu noktada bağıntı tanımlanmamış bir kavramdır, ama bu kavramdan yola çıkarak oluşturabilecek tutarlı bir bütün içinde değer kazanmış olacaktır. Bu prensip, bağıntının ancak öğeler arasında mümkün olduğunu; ve bağıntı yoluyla öğelerin karşılıklı anlam kazanmaları da bizi yapıya götürür (Rifat, 2012: 200-203).

Görüldüğü üzere, Greimas göstergebilimi Barthes'ın göstergebiliminden oldukça farklıdır. En dikkat çekici özelliği de içerdiği mantıksal ve matematiksel vurgudur. Ancak, yapıya ve yapının bir arada, etkileşim içindeki unsurları üzerine söyledikleri Saussure'ü hatırlatır. Birimler ancak bir arada, özdeşlik ya da farklılık niteliklerinden yola çıkarak kavranabilir. Bu bakımdan da tek başına bir gösteren, göstermez; haliyle ortada bir ilişki yoksa yapıdan ya da bir gösterge dizgesinden bahsetmek olanaksızdır. Buradan Greimas'ın teorisinin önemli bir ayağına ulaşırız: Anlam ancak öğelerin arasındaki bağıntı ile mümkündür. Bu ilişkiler yoluyla, Greimas *göstergebilimsel dörtgeni* oluşturur. Bağıntı, *karşıtlık bağıntısı* şeklinde, yaşam/ölüm, yenilgi/zafer, kazanmak/kaybetmek vb. aynı eksen üzerinde bulunan ve birbirinin var eden iki karşıt terim arasında; *çelişkinlik bağıntısı* şeklinde, bulma/bulamama, yasaklama/yasaklamama vb. uzlaşmaz görünen kavramlar arasında; *içerim* ya da *bütünleyicilik bağıntısı* şeklinde, olasılık/belirsizlik, ölüm/savaş vb. birbirini olumsuzlamayan, tamamlayan terimler arasında kurulabilir (Yücel, 2008: 136-137). Söz konusu bağıntılar dörtgeni oluşturacak ikili setleri temin etmektedir⁹.

Bununla birlikte Greimas teorisindeki önemli bir başka vurgu da *Eyleyenler* konusudur. Greimas'a göre anlatının temel birimi insan ya da insan biçimsel bir kavram olarak belirlediği eyleyendir. Tahsin Yücel bu konuda şunları söylemiştir:

⁹Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen tasarımı için bkz. Tahsin Yücel (2008). *Yapısalcılık*.

İstanbul: Can. S: 126-145

İlk kez Fransız dilbilimci L. Tesnière'in kullandığı eyleyen terimi, bir sözcüde eylemin belirttiği oluşı etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne olarak tanımlanır. Göstergibilimde de buna yakın bir anlamda, sözlenin gerçekleşme düzleminde yer alan kişi kavramının karşılığı olarak kullanılır. Ne var ki, L. Tesnière'in kuramında olduğu gibi, Greimas'ın kuramında da varlık ya da nesnenin gerçekleştirdiği eylem önemli olduğu için, eyleyen kavramı kişi kavramından çok daha geniş kapsamlıdır: İnsan da olabilir, nesne de, tekil de olabilir, çoğul da, somut da olabilir, soyut da. Öte yandan, gene eylemin ya da işlevin önde gelmesi nedeniyle, gerçekleşme düzleminde tek bir varlık ya da nesne olarak tanımlanan bu öge, içerik düzleminde birkaç eyleyen işlevini birden yüklenebilir, başka bir deyişle, aynı zamanda birkaç eyleyenin karşılığı olabilir. Bunun sonucu olarak, eyleyeni bir varlıktan çok belirli bir bağının bir ögesi olarak tanımlamak gerekir (Yücel, 2008: 147).

Bu kavrayış, daha önce Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'inde ortaya koyduğuna çok benzer. Propp, otuz bir işlevi ortaya koyduğu çalışmasında, masal kişileri üzerine de, her ne kadar kısa da olsa, çalışmıştır. Propp'un değerlendirmesi, masal kişilerinin eylem alanları üzerinden tanımlanmasını içeriyordu. Yani, Propp, masal kişilerini eylem alanları dolayısıyla tanımlamıştır. Buna göre, çok sayıdaki işlev mantıksal olarak bazı *alanlara* göre kümelenmiştir. Masalarda karşılaşılan eylem alanları şöyledir: Saldırgan'ın eylem alanı, Bağışçı'nın eylem alanı, Yardımcı'nın eylem alanı, Prenses'in eylem alanı, Gönderen'in eylem alanı, Kahraman'ın eylem alanı, Düzmece Kahraman'ın eylem alanı (Propp, 2008: 6-7). Greimas da bu yaklaşımı paylaşır, anlatıdaki kişileri niteliksel özellikleriyle değil, ne yaptıklarına göre değerlendirir. Burada belirtilmesi gereken nokta şudur ki; Propp'un kişileri ve eylem alanları sabit olarak tanımlanmıştır. Greimas bu kavrayışı geliştirir; buna göre, *eyleyenler*,

buldukları durum, kendilerini çevreleyen ilişkiler dolayısıyla özellik kazandıkları için sabit yapıda olabilir de olmayabilir de. Yani, anlatının başından sonuna dek aynı tutumu ya da işlevi üstlenebilecekleri gibi, aksi de mümkündür.

Greimas eyleyenleri şu şekilde sınıflandırır:

Gönderici-----> Nesne -----> Alıcı

↑

Destekleyici-----> Özne -----> Engelleyici

(Kıran ve Kıran, 2011: 272)

Greimas'ın tasarısındaki ilişkiyel yapı, eyleyenleri kendi aralarında ikişerli olarak birleştirir. Buna göre, altı eyleyen üç eylem ekseninde açıklanır: Tüm iletişim ve aktarım olgularının gerçekleştiği *İletişim eksenini*; isteğe dayalı edimlerin gerçekleştiği *İsteyim eksenini* ve öznenin isteyimden gerçekleştirime geçtiği, yani eylemi gerçekleştirmek için gerekli güce sahip olduğu *Edim eksenini*. Yücel, görece karmaşık görünen bu mantıksal bağıntıyı Marksist düşünce üzerinden örnekler. Buna göre;

Özne.....İnsan

Nesne.....Sınıfsız toplum

Gönderici.....Tarih

Alıcı.....İnsanlık

Engelleyici.....Kenter sınıfı

Destekleyici.....İşçi sınıfı (Yücel, 2008: 148-149).

Greimas'ın bu şekilde özetlediğimiz göstergebilim teorisi, görüldüğü üzere, Propp'un biçimci yaklaşımına oldukça yakındır. Diğer taraftan, Saussurecü yapısal dilbilimin ilkelerini benimsemiş olduğu da açıktır. Saussure gibi, Greimas da yapının öneminin farkındadır: tek bir gösterge göstermez.

Ancak, Saussure'ün aksine Greimas, anlamlandırma yapılarının topluluğu olarak dile vurgu yapar, bu da yapının önceden verili olmadığı, kurulmasının gerekliliğini gerektirir (Lechte, 2006: 239). Bu vurguyu, yukarıda değindiğimiz, üstdil, konudil ve anlamlı bütün ayrımında görmekteyiz. Buna göre, anlamlı bütünlerin, göstergebilimin inceleme nesnesi haline gelecek bir yapı arz etmesi için, anlamlı bütünler önce göstergebilim teorisi yardımıyla yeniden yapılandırılmalıdır. Greimas, anlamsal ayrılıkların saptanmasını ve üretilmesini sağlayan koşulları kavramsal bir bütün aracılığıyla ortaya koyan göstergebilimin, öncelikle, bilimsel bir üstdil olarak kurulmasına ön ayak olmuştur (Rifat, 2011: 89). Bu şekilde, Greimas'ın göstergebilim alanına müdahalesi, göstergebilimi kendi kendine iş görebilen, özerk bir düzeye çıkartmıştır.

2.3. Tzvetan Todorov ve Modern Poetikası

Todorov, edebiyat araştırmalarında kendisinin temel yönelimlerini açıklarken, edebiyat eleştirisinde gördüğü dört temel yönelimden yola çıkar. Buna göre, ilk olarak, edebiyat söylemi teorisi giderek genel bir söylemler teorisine dahil olmaktadır. İkinci bir yönelim düzenlem şerhidir. Düzenlem şerhinin iki kanadı vardır; dilbilimsel çözümleme ve tarihsel çözümleme. Bir diğer yönelim alegorik şerh denilen, Todorov'un basitçe eleştiri demeyi yeğlediği yönelimdir. Buna göre, yorumlama yanlış ya da doğru olamaz; zengin ya da sığ, açıklayıcı ya da kısır olabilir. Son olarak da, tarihsel poetika, yani edebiyat tarihi gelir. Bu dört temel yönelimi ifade ettikten sonra, "Peki" der Todorov, "benim bu temel yönelimler içinde bir yerim var mı?":

Ben şu günlerde Amerika'nın keşfi ve ele geçirilmesiyle ilgili metinler üzerine çalışıyorum; bunu yaparken, bir söylemin ne olduğu ve söylemin anlamının nasıl görüldüğü hakkında belli bir anlayışa başvuruyorum; dolayısıyla, genel söylemler teorisinden yararlanıyorum. Okumamda kesin olmaya çalışıyorum: Biçeme ve söylemsel biçimlere dikkat ediyorum, dönemin ideolojisinin içine girebilmek için dönemle ilgili olabildiğince çok metin okuyorum: Düzenlem şerhi yapıyorum. Ancak projem tarihsel bir proje: Rönesans'tan bu yana *Öteki*'ni yerleştiregeldiğimiz yerin gelişimiyle ilgileniyorum: 16. yüzyıldan kalma metinler, her ne kadar aralarında büyük farklılıklar barındırsalar da, 18. (veya 20.) yüzyılda ortaya çıkandan son derece farklı bir imge sergiliyorlar. Bunun da ötesinde, kendi çağdaşlarıma bugün hepimizi ilgilendiren sorunlar hakkında söz söylemek istiyorum: hoşgörü ve yabancı düşmanlığı, sömürgecilik ve iletişim, ötekinin asimile edilmesi ve öteki ile özdeşleşme, gizli ve açık üstünlük duyguları; bu da benim alegorik şerhim. Dolayısıyla benim çalışmam bu dört yönelimin her birinde yer alıyor (bir koltukta dört karpuz taşıyorum mu demeliydim?). bu durum da bana istisna değil kural gibi görünüyor; bu dört yönelimi birbirinden ayrı tutmak mantıklı değildir, hatta gereksizdir (Todorov, 2008: 24-28).

Todorov'un 1980'de kaleme aldığı bu sözlere bakılırsa, Todorov'un yapısalcılıktan ayrıldığı düşünülebilir. Orhan Koçak'ın ifadelerine göre, bu pek de haksız bir yorum da olmayabilir; ancak en azından ilk dönem çalışmalarında tam bir kopuş söz konusu değildir. Koçak'a göre, Todorov'un önerdiği poetikanın yapısalcı eleştiri uygulamalarından ayrıldığı bir nokta vardır. Todorov, poetikadan üretilen bireysel yorum denemelerini sadece "okuma" olarak adlandırır. Okuma, tekil yapıta (ya da belli bir yapıtlar bütününe) yönelir ama ona bir sistem olarak bakar; yapıtın çeşitli parçaları arasındaki ilişkileri saptamak ve tanımlamaktır amacı. Bu bakımdan, yetersiz bulduğu yapısalcılık

tarzını “betimleme” olarak adlandırır ve “okuma” ile farkını şöyle tanımlar:

Betimleme edebi söylemin kategorilerinin sabit olduğunu varsayar. Sadece birleşim yenidir; matris hep aynı kalır. Oysa okuma için her edebi metin hem önceden var olan kategorilerin (tür) bir ürünüdür hem de bütün sistemin bir dönüştürümüdür. Kendi türsel mirasını dönüştürmeyi başaramayanlar, sadece edebiyat-altı biçimlerdir. Betimleme, bir metnin dilsel kategorilerinin edebi düzlemi de *otomatik* olarak ilgilendirdiğini kabul eder. Oysa okuma için, edebi yapıt, dilsel düzlemlerin özerkliğini sistemli olarak kısa devreye uğrattırıyor; her edebi yapıt, kendi özgü bir ilgililik çevresinde örgütler kendini; izleksel öğelerle dilbilimsel öğeler arasında kendine has bir bağ kurar (akt. Koçak, 2008, 10-11).

Todorov, *poetika* kavramını şiire dair estetik kurallar toplamı demek olan dar anlamını bir kenara bırakıp, yapıtların yaratılması ya da kurulmasıyla ilgili olan her şeye verilen ad olarak kullanır. Bu bakımdan, poetika, tek tek yapıtları incelemekle değil, her bir yapıtın ortaya çıkışını mümkün kılan genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Bu nokta, Rus biçimcilerle aynı noktadadır. Bu bilgiyi temin edecek olan başka bilimler değildir; bu yasaları edebiyatın kendi için aramak gerekir. Dolayısıyla, poetikanın nesnesi, edebi yapıtın kendisi değildir. Poetikanın peşinde olduğu şey, Todorov’un *edebiyat söylemi* dediği o özgül söylemin özellikleridir. Bu bakımdan, poetika gerçek edebiyatla değil *mümkün olan* edebiyatla uğraşmalı; başka bir deyişle *edebilik* ile ilgilenmelidir (Todorov, 2008: 37). Todorov’un bu *edebilik* vurgusu, Roman Jakobson’un ünlü deyimini hatırlatır: “Yazın biliminin konusu yazın değil, **yazınsallıktır**, yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şeydir” (Jakobson, 2010: 292). Tıpkı Todorov gibi, Jakobson da, edebi yapıtları inceleyecek özerk bir bilim inşa edilmesi

gerekliliğini vurgulamıştır.

Todorov, uzun yıllar Rus Biçimcileri'nin özellikle de Jakobson'un yakın izleyicisi olmuştur. Rus biçimcilerden hareketler, tek tek öykülerin temelinde yattığına inandığı anlatı gramerini oluşturmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda da anlatı birimlerini üç grupta düzenlemiştir: *önerme, sıra, metin*.

Esasen, en küçük anlatsal birimin kurulması Rus biçimcilere uzanır. Boris Eyhenbaum *Gogol'un Palto'su Nasıl Yapıldı?* (2010b), Viktor Şklovski *Öykünün ve Romanın Kuruluşu* (2010) ve Boris Tomaşevski *Tema Örgüsü* (2010) yazılarında *motif* sözcüğünü bu anlamda kullanırlar. Propp ise, *Masalın Biçimbilimi*'nde (2008), *motif* kavrayışını eleştirir ve kendi temel birimi olarak *işlevi* belirler.

Todorov (2008) ise, anlatının en küçük birimine *anlatsal önerme* demektedir. Buna göre, önermenin iki bileşeni vardır; bunlardan birini *eyleyen*, diğeri ise *yüklem* şeklinde belirler. *Eyleyenler* birimi de kendi içinde iki yönlüdür. Bir yandan, zaman ve mekanda değişmeyen öğeleri belirlemeye yararlar -örneğin isimler-; öteki taraftan eylemle ilişkileri içinde de değişen bir konuma sahiptirler. Todorov bu iki durumu *göndergesel ve sözdizimsel* biçiminde ayırır. *Yüklemler* ise, dilin bütün çeşitlemelerini içerirler; bu bakımdan çeşitli biçimler alabilirler. Yüklemelerin statüsünü belirleyen ise, kendisinde önceki yüklemle ilişkisidir. Yani, başka bir ifadeyle kendinden önceki durumu değiştirip değiştirmemesine bağlıdır. Değiştirme-değiştirmeme durumlarına göre yüklemler, *Eylemsel* ve *sıfatsal* olarak ayrılırlar. Bu en küçük

anlatısal birimin ardından, söz konusu önermelerin kendi aralarındaki ilişkiler önemli hale gelmektedir. Bu sıralı ya da eşzamanlı ilişkilerden oluşan birim ise *sıra* olarak ortaya çıkar. *Sıra*, önermelerin oluşturduğu bütünlüklü bir yapıya karşılık gelmektedir. Buna göre, *sıra*'nın sınırı başlangıç önermesindeki durumun farklı ya da eksik olarak yinelenmesidir. Todorov, burada, anlatıların denge üzerine kurulu olduğunu ifade ederek, başlangıç dengesinin yerini bir başka dengeye bıraktığı aralığı *sıra* olarak tanımlar. Şöyle ki, Todorov'a göre, ideal bir anlatı bir denge durumunda başlar, daha sonra bir güç bu durumu bozar. Sonuç olarak ortaya bir dengesizlik çıkar; ters yönde bir gücün etkisiyle denge tekrar kurulur; ikinci denge birinciye benzer ancak bu ikisi hiçbir zaman aynı değildir. Bu nedenle bir anlatıda iki tür bölüm vardır: bir denge veya dengesizlik durumunu betimleyen bölümler ile bu iki durumun birinden diğerine geçişi betimleyen bölümler. Bu örnek üzerinden düşünürsek, örneğin dengenin bozulduğu ve yeniden kurulduğu her geçiş bir *eylemsel önerme* içerir. Başka bir taraftan, anlatıdaki denge durumunu betimlendiğinde ise *sıfatsal önermeler* söz konusudur. Başlangıçtaki önerme, yani denge durumu, en son önermede farklı bir biçimde tekrar gerçekleştiğinde ise bu önermelerin oluşturduğu *sıra* tamamlanmış sayılır. Anlatısal birimlerin en büyüğü ise; aslında, ampirik olarak izleyicinin ya da okuyucunun karşılaştığı şey, yani bütün bir *metin*'dir. Metin, birden fazla sıranın bir araya gelmesiyle oluşur (Todorov,

2008: 85-92).¹⁰

Görüldüğü üzere, Todorov'un poetikasında yapısal dilbilim kavrayışının ve Rus biçimcilerinin etkileri açıktır. Tıpkı, Rus biçimciler gibi, bir anlatı bilimi savunmuştur; poetika bu işlevi üstlenmektedir. Anlatıları dilbilimsel kategorilere göre çözümlenmiştir ve onun kavrayışa göre, metin büyük bir cümle gibi değerlendirilmektedir. Daha doğrusu, anlatıların işleyişleri, kendilerini oluşturan temel kategorilere göre yorumlanmakta ve metnin işleyişinde kullanılan teknikler sınıflandırılmaktadır (Rifat, 2013: 144). Önermeler, sıralar ve tüm bunların içinde bir araya geldiği metinler, Todorov'a göre anlatının yapısal birimleridirler. Bu bakımdan, Todorov'un anlatı teorisi, Rus biçimcilerin kurmaya çalıştıkları, anlatıları inceleyecek o özerk bilim kavrayışını geliştirmiş gibi görünmektedir.

¹⁰Todorov, tüm bu birimleri, bu birimlerin özelliklerini, *Decameron* üzerinden detaylı olarak örneklendirmektedir. Detaylı bir inceleme için bkz. Todorov, T. (2008). *Poetika'ya Giriş*. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis.

3. Tür Kavramı ve Fantastik

Tür, kavramsal olarak bir sınıflandırma ilkesidir. Feuer'in değindiği üzere, etimolojik kökeninin biyolojideki sınıflandırma (Taxonomy) kavramından geldiği görünmektedir (1988: 113). Bu bakımdan, türü birtakım benzerlikler taşıyan, belli formülleri ya da stratejileri paylaşan ve sonuç olarak da türe dahil olanlar arasındaki benzerliklerin ayrılıklara oranla fazla olduğu bir tanımlama biçimi olarak ortaya koyabiliriz. Haliyle, tür kavramsal olarak biyolojinin ya da genel anlamda fen bilimlerin sınırını aşmış, sanatta ve gündelik hayatta, hatta daha geniş bir perspektifte sosyal bilimlerde de nesnelere gruplandırmak için kullanılan anlamına kavuşmuş olur.

Söz konusu anlatılar olduğunda da durum, esasen pek farklı görünmüyor. Bu sebeple, anlatı çalışmaları alanına özgü, özel bir tür tanımlamasına girişmek gereksiz bir uğraş olacaktır. Ancak, kuşkusuz tür konusu anlatı çalışmalarında özellikle de yapısalcı anlatı analizinde yabana atılabilecek bir konu da değildir. Bu bakımdan, tür kavramının anlatı çalışmaları için ne anlama geldiği ve yapıtları gruplandırmada nasıl bir işlev üstlendiği konusuna değinmek gerekiyor.

Bu çalışmada daha önce değinildiği üzere, Batı edebiyatında ilk tür kuramı Aristo'nun *Poetika*'sıdır. Aristo, *Poetika*'da, öncelikle ilkel sanatlardan -elbette kendi çağı içinde- çağdaşlarını ayırarak işe başlar: "Tragedya ve komedyanın ortaya çıkışından sonra ozanlar doğal eğilimlerine göre bu iki türden kendilerine uyanı seçtiler; böylece *iambos* ozanları komedya ozanına,

destan ozanları da tragedya ozanına dönüştüler; çünkü bu yeni biçimler eskilerden daha gelişmişti ve daha üstün tutuluyordu” (Aristoteles, 2012: 25). Buradan hareketle de komedy ve tragedya olmak üzere iki tür üzerine tartışır; bu iki türün ayrıştığı noktalar üzerinde durur. Kısaca tekrar etmek gerekirse bunlar, temsil edilen eylem halindeki kişilerin sınıfsal konumlarına ve temsil edilen eylemlerin *soylu* erdemler olup olmamalarından ibarettir. Bu ayırım her ne kadar oldukça ilkel ve basit görünse de, ilk olması bakımında kayda değer bir ilgiye mazhar olmuştur. Moran’ın belirttiği üzere söz konusu ayırım Rönesans dönemine kadar çokça ilgilenilmiş, tartışılmış görünmektedir (2012: 31). *Poetika* sadece komedi ve tragedyaı birbirinden ayırmakla kalmaz, tragedyaı alt-türlerine de ayırır. Zaten, *Poetika* esasen tragedyalar üzerinedir. Bu bakımdan, tek bir türe adanmış olan ilk eserdir aynı zamanda da.

Görüldüğü üzere, tür ve türe ilişkin çalışmalar anlatı çalışmaları alanında hiç de yeni değildir. Jale Parla (2013: 36), türlere ilişkin kuramların genelde eleştiri kuramlarının izlediği çizgiyi izleyerek, *tarihsel ve biçimsel* olmak üzere iki temel bakış açısını yansıttığını ifade eder.

Buna göre, tarihsel tür kuramları türe bakışın Marksist perspektifini oluşturmaktadır. Marksist bakış açısına göre, türler toplumdaki sınıfsal farklılaşmalara uygun olarak ayrılmışlardır. Belli başlı yazın türleri de egemen ideolojilerin belirlediği ve egemen sınıfların yaşamlarından kesitleri sunan türler olmuşlardır. Kısaca, Marksist kurama göre, türlerin ortaya çıkması da evrimi de tarihsel materyalizm ya da diyalektik materyalizm ile açıklanabilir. Bu perspektifte, türler, sınıfların oluşumu ile bu sınıfların çatışma süreçleriyle

yakından ilişkilidir ve egemen sınıfların ideolojisini yansıtan yazma biçimleridir (Parla, 2013: 36-39). Örneğin, Marksist teorisyen Georg Lukács'a göre, modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşer: "Modeli eski Yunan toplumu olan "bütünlüklü" bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiş". Bu bakımdan türler, insan deneyimindeki dönüşümlerin ürünüdürler. *Bütünlüklü* Yunan toplumunun türü epik iken, bütünlükten yoksun modern toplum romanın doğuşuna tanıklık etmiştir (Koçak, 2011: 11). Lukács, buradan hareketle, türlerin dönüşümünü tarihsel süreçte bireylerin üretim süreçlerine yabancılaşmasıyla açıklar. Benzer şekilde, Lucien Goldmann'a göre ise, roman türünün yapısı pazar ekonomisinin yapısıyla benzer nitelik taşır. Buna göre, bireylerin düşünme ve yaşama biçimlerinin toplumun egemen ideolojisiyle bağlantılı olması gibi, yazın metinleri de bireylerin yaratımından çok egemen düşünce yapısına göre şekillenir. Yani, yazın metinleri zamana ve mekana özgü hakim görüşün tek tek anlatılarla ifade bulmasından başka bir şey değildir (Parla, 2013: 39).

Formalist, yani biçimci tür kuramları ise tarihsel ve toplumsal bir kavrayışı değil, yapıtlara eşzamanlı olarak yaklaşacak bir edebiyat biliminin peşindedirler. Bu kavrayışın temelleri de Saussure'den ve yapısal dilbilimden gelmektedir. Saussure'ün değer kavrayışını hatırlayacak olursak; değer, bir elemanın sistemde veya yapıdaki yerine atıfta bulunur" (Hodge ve Kress, 2001: 26). Saussure, bu kavrayışla, dilbilimin inceleme nesnesi olan dillerin artzamanlı olarak değil, eşzamanlı incelenmesini öneriyordu. Eşzamanlı analiz, temel

olarak aynı anda bir arada bulunan ve karşılıklı etkileşim içinde olan unsurların incelenmesini öngörmektedir. Bunu da *dil* ve *söz* ayrımına giderek mümkün kılar. Bu ayrıma göre, söz tek tek bireylerin dil yoluyla sembolik sisteme katılımlarına işaret ederken, dil bu katılımı düzenleyen kurallar bütünü oluşturmuştur.

Biçimci tür kavrayışı da buradan hareketle aynı anda ve bir arada bulunan yapıya odaklanmıştır. Biçimci geleneğin önemli çalışmalarından *Masalın Biçimbilimi* de, *Poetika* ile benzer bir noktada buluşan ve yapısalci analiz için de öncü kabul edilen bir başka tür incelemesidir. Propp, olağanüstü masalların muazzam çeşitliliğinin altındaki değişmeyen unsurlara ulaşmaya çalışmıştır ve tıpkı *Poetika*'da olduğu gibi tek bir türe odaklanmıştır.

Söz konusu fantastik olduğunda da Propp'un çalışması önemli bir noktadadır. Vurguladığımız gibi, incelemesi olağanüstü Rus masalları üzerinedir ve yapısalcılığa öncü olan biçimci geleneğin prensiplerini paylaşır. Ancak Propp, çalışmasında türsel niteliklerden ziyade, masallardaki işlevler üzerine odaklanmıştır. Öncülerinden kabul edildiği yapısal gelenek içinden Todorov ise, fantastik türe ilişkin çok daha kapsamlı ve gelişkin bir inceleme yapmıştır.

Öncelikle, Todorov'un tanımladığı haliyle bir edebi tür olan, ancak bugün sinemadan televizyona pek çok mecrada karşılaştığımız bir türü karşılayan fantastik üzerinde durmak gerekli görünüyor. Fantastik sözcüğüne ve tarih boyunca üstlendiği anlamlara bakılırsa geçmişi Latince bir sıfat olan *fantasticum* yoluyla Yunancada anlamı "gibi görünmek" ve olağanüstü durumlar söz konusu

ise “kendini göstermek, görünür olmak” anlamındaki *phantasein* fiiline kadar uzandığı görülmektedir. Aiskhylos’un *Euripides*’inde “hortlak, hayalet” anlamında kullanılan *phantasma*, Aristo’da ise “temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği” anlamına gelen *phantastike* biçimde kullanılmıştır. Yine oldukça eski bir başka kullanımını da sıfat olan ve “cin tutmuş ya da içine cin girmiş” anlamına *fantastique* şeklinde, Orta Çağ’da görülmüştür. Bugünkü anlamına *fantasie* biçiminde, 1831’de Émile Littré tarafından hazırlanan ve kısaca Littré olarak bilinen *Dictionnaire de la langue française* sözlüğünde kavuşmuştur. Sözlük, *fantasie* sözcüğünü, (1) yalnızca imgelemde var olan ve (2) sadece görüntüsü cismani olan şekilde tanımlar ve ikinci anlamını belirginleştirmek için şu açıklamayı yapar: “Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle de Alman E.T.A. Hoffmann’ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü” (Steinmetz, 2006: 7-8).

Tüm bu etimolojik bilgiler bir şeyi açıklığa kavuşturur ki o da, fantastik her şeyden önce imgelemele ilgilidir ve gündelik mantığın tam aksi yönünde durmaktadır. Etimolojik kökeni de bu savı desteklemektedir; sözcüğe ilişkin tanımlar *yanılsama* etrafında kümelenmektedir.

Edebi bir tür olarak ele alınışı ise 18. yüzyılın hemen başlarına rastlamaktadır. 1 Temmuz 1712’de, Joseph Addison, Richard Steele ile birlikte yayınladıkları ve dönemin İngiltere’sinde *kahvehanelerde* oldukça yaygın bulunan *The Spectator* dergisinde bugün için tanıdık olan ancak dönemi için pek de öyle olmayan bir konu hakkında şöyle yazar:

Yazarın doğa tasavvurunu tamamen gözden kaybettiği ve periler, cadılar, büyücüler, şeytanlar ve terkedilmiş ruhlar gibi aslında var olmayan karakterleri ve onların maceralarıyla okuruna hayali bir eğlence sunan bir yazı türü var. John Dryden, bunu yazmanın büyülu yolu olarak tanımlıyor; gerçekten de şairin hayal gücüne bağlı olduğundan diğer türlerden çok daha zordur. Çünkü burada şairin takip edebileceği bir kalıp yoktur ve tamamen kendi türettikleriyle çalışmak zorundadır (akt. Wolfe, 2013: 7).

Tabii ki, Addison'un modern anlamında fantastik edebiyat üzerine bir fikri olması olanaksız görünüyor. Fakat, aradan yaklaşık üç asır geçtikten sonra, çağdaş meslektaşısı David Sandner, onun bu gözlemlerinden yola çıkarak Addison'un *fantastik tür hakkında eleştiri yazan ilk kişi* olduğunu söyleyecektir (Wolfe, 2004: 7).

Aradan geçen süre zarfında, her ne kadar popüler bir ilgiye mazhar olmasa da eleştirmenlerin üzerine yazıp çizdiği bir tür olmaya hak kazanmıştır fantastik. Ancak türe bakış açısı pek değişmemiştir. Bu durumu Addison ile arasında neredeyse üç asır olan Todorov'un çalışmasında –elbette çok daha gelişkin ve kapsamlı olmakla birlikte- açıkça görmekteyiz. Todorov'a (2012) göre, “gerçek mi, yanılısama mı?” sorusu fantastik türün merkezinde yer almaktadır:

Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytani, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek

zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılısma, hayal gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Fantastik bu kararsızlık süresinde alır: Yanıtlardan herhangi birini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Bu bakımdan fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2012: 31).

Buradan hareketle, Todorov'un fantastik kavrayışı bir kararsızlık deneyimidir diyebiliriz. Okuyucu ya da sinema ve televizyon için izleyici karar verdiği anda fantastiğin alanında çıkar. Böylece, Todorov'un türe bakışında okurun ya da izleyicinin kararsızlığı fantastiğin ilk ve temel koşulu haline gelir. Bu ise, Todorov, söz konusu *fantastik deneyimin* gerçekleşmesi için gerekli gördüğü üç kriterden ilkidir. Yani, metin öncelikle okuyucunun (ya da izleyicinin), öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da "kararsızlık" metin tümünde işlediğinden ya da daha doğrusu işlemesi gerektiğinden, yapıtın izleklerinden biri haline gelir. Son olarak, okuyucunun (ya da izleyicinin) metin karşısında bir tavır takınması gerekir: hem alegorik hem de şiirsel türden yorumlamaları reddetmesi gerekir. Todorov'a göre bu üç kriter eşdeğer önemde değildir. Birinci ve üçüncü kriterler tür açısından olmazsa olmaz düzeydedir. İkinci ise, yani okuyucunun (ya da izleyicinin) duyduğu kararsızlığı öykü kişilerinden

birinin de paylaşması, öyküde hiç yer almasa da olur (Todorov, 2012: 37-39).¹¹

¹¹Todorov'un fantastik tür üzerine tasarısını tezimizin son bölümünde yapacağımız çözümleme denemesinde, yapısalcı bir perspektiften türe, türün sınırlarına bakarken detaylı bir biçimde ele alacağız. Bu sebeple bu bölümde bu kadarıyla yetiniyoruz.

II. BÖLÜM

1. Televizyon Anlatısının Özgül Karakteri

Çalışmamızın önceki bölümünde genel olarak anlatı çalışmalarındaki öncü yaklaşımları ele aldık. Ancak, televizyon anlatısı söz konusu olduğunda bu değerlendirmeleri tekrar gözden geçirmek gerekli görünüyor. Biçimcilikten yapısalcılığa uzanan anlatı teorisi, anlatıların birtakım karakteristik özelliklerden yola çıkarak, temel anlatı birimlerine ayrılıp analiz edilebilir oldukları prensibine ulaşır. Bu şekilde bütün anlatıların ortak, yapısal bir zeminde bulunduğu sonucuna varır. Genel bir perspektiften bakıldığında, Propp'un olağanüstü masallar üzerine gözlemleri; Barthes'ın ve Lévi-Strauss'un mitler üzerine gözlemleri; hatta daha geriye gidersek, Aristo'nun tragedya üzerine gözlemleri açıkça bu görüşün ürünüdürler. Ancak, televizyon anlatısı pek çok açıdan geleneksel anlatılarla benzeşmekle birlikte, pek çok başka yönden de onlardan ayrılır. Bu bakımdan, televizyon anlatıları üzerine bir çözümleme için, biçimcilerin ve yapısalcıların geliştirdiği teorilerle birlikte televizyonun karakterine ilişkin kısa bir değerlendirme yapmak gerekli görünüyor.

Burada, geçmişte çokça sorulmuş "edebiyat nedir?" ve peşinden gelen "edebiyat nasıl incelenmelidir?" türünden soruların *televizyonlu* versiyonlarını ortaya atıp, cevaplar aramak niyetinde değiliz. Ancak televizyon anlatısının özgül bir karakteri olduğunu iddia etmek ile televizyonun diğer mecralardan ayrıldığını, *hatta onları kapsadığını* söylemek; bu kavrayışın nereden

kaynaklandığını ortaya koymayı gerektiriyor. Denilebilir ki televizyon anlatısının geleneksel anlatılardan farklılaşan yapısı tam da televizyonun kendi karmaşık doğasından kaynaklanmaktadır. Televizyon metinleri, bir sinema filmindeki ya da edebiyat eserindeki aksine, sözcükler ve görüntülerden oluşmuş *basit* bir dizgeden ibaret değildir. Burada *basit* sözcüğünü, *bayağı* ya da *düşük* seviyedeki anlatıları tanımlayan bir anlamda kullanmıyoruz. Bu sözcükle vurguladığımız nokta, televizyon metinlerinin içeriklerinin, bu içeriklerin oluşumu ve tüketimi gibi noktalar göz önüne alındığında çok daha kompleks bir yapı arz etmesidir. Televizyondaki içerik oldukça “sistematik” bir biçimde oluşturulmaktadır (Casey vd., 2008: 175-176). Buna ek olarak, televizyon izleme edimi de sinema filmi izlemeye ya da edebi bir eser okumaya oranla çok daha interaktif bir deneyim sunar. Televizyonun parçalı yapısı ve bu yapının ürettiği metinler; bu metinlere muhatap olan aktif izleyici gibi nitelikler anlatı yapısının kapanmasına, sona ermesine izin vermez (Fiske, 2011: 148).

Biraz geriye gidersek, televizyonla ilişkimizin (birey olarak bizim ve toplum olarak bizlerin) sorgulanması ile televizyon yayınlarının başlaması hemen hemen aynı tarihlere denk düşmektedir. Bu rastlaşma basit bir tesadüf değil şüphesiz ki; televizyonun, o zamana kadar iletişim alanında düşünülebilecek sınırları zorlayıcı bir mecra olması ve haliyle etkilerinin de öngörülemez boyutlara ulaşabileceği varsayımı, bu rastlaşmayı açıklıyor. Sadece, ücretsiz ve ilk yıllarda olmasa bile sonrasında her evin değişmez *mobilyası* olduğunu düşünmek bile buna yeterli delili sunmaktadır. Ancak devam eden süreçte televizyonun, televizyon çalışmalarının ilk yıllarındaki

araştırmaların “en etkili kitle iletişim aracı” varsayımının ötesinde bir Şey olduğu yaygın kabul görmüştür (Mutlu, 1994: 347).

Mutman’ın ifadesiyle (1995: 26), “reklam ve haber; tartişma ve eğence; gerçek ve kurgu; pek çok kanal; yasa; teknoloji ve kùltür; gazetecilik ve sanat; temsil, söz, imge. Televizyon, basitçe bunların tümünden ibaret değilse, televizyonda televizyona özgü olan nedir?” *Etki paradigması* etrafında Őekillenen araştırmalar bu soruya yanıt aramak yerine, daha çok bir kitle iletişim aracı olarak etkilerine odaklanmışlardır. Bu araştırmalardan filizlenen, televizyonu *sadece* kitlelere güçlü ve etkili mesajlar ileten bir *araç* olduğu düşüncesi yerini, daha sonraları, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, televizyonun kùltürel bir form olarak, üretim ve tüketim ilişkileri göz önünde bulundurularak ele alınmasına bırakmıştır. Bu perspektifte televizyona ilişkin her türden sorgulama teknolojinin, kùltürün ve toplumsal iktidar ilişkilerinin, kùltürel kimliklerin, sanat ve estetiğin, ideolojilerin sorgulanmasını içermektedir (Mutlu, 94: 347-348). Çünkü, “televizyon, hem bir endüstridir, hem teknolojik bir araçtır; hem kùltür ve sanat üretimidir, hem de eğence kaynağıdır; ayrıca siyasal ve toplumsal bir kurumdur” (Mutlu, 2008: 29).

Kozloff’a göre (1988: 42), televizyon¹², *yüzme havuzuna atılmış bir sünger misali* anlatılar üzerine inşa edilmektedir. Durum komedileri, aksiyon

¹²Kozloff, burada Amerikan televizyonunu örnek veriyor ve tartişmasını da bu örnek üzerinden yürütüyor. Ancak, bugün geldiğimiz noktada bu gibi ayrımlar –en azından eski- anlamlarını yitirmiş görünüyorlar. Kozloff, bu tartişmayı yirminci yüzyılın son çeyreğinde (1988) yürütüyor. Fakat küresel medya endüstrilerini tartiştığımız; dünyanın pek çok farklı ülkesindeki ulusal

serileri, *prime-time* pembe dizileri, televizyon filmleri gibi birçok *prime-time* formatı ve çizgi filmler ve günlük diziler (*arkası yarınlar*) gibi pek çok gündüz kuşağı formatları apaçık biçimde anlatı formlarıdır. Bu yüzden de anlatı kuramının birikimi, tüm bu anlatı yığını sınıflandırma ve türsel kategoriler biçiminde ele alma konusunda hiç küçümsenemeyecek eleştirel bakış sunmaktadır. Bununla beraber, Kozloff, televizyon söz konusu olduğunda, geleneksel anlatı teorisinin sınırlı bir perspektif sunduğunun altını çizer. Bunun temel sebebi anlatı teorisinin, genel anlamda anlatı yapılarını haritalandırmakla ilgilenmesidir. Bu bakımdan teori kaçınılmaz bir şekilde biçimcidir; haliyle, metin hakkındaki ideolojik ve politik akıl yürütmelere büyük ölçüde ilgisizdir. Teorinin yalnızca metnin kendisine odaklanması bu ilgisizliğin kaynağını oluşturur ve tam da bu yüzden metnin hangi tarihsel ve endüstriyel temellerde ortaya çıktığı ve yayın politikalarına ilişkin soruşturmalar; anlatıların okuyucu ya da izleyici üzerindeki psikolojik ve sosyolojik pek çok etkilerine ilişkin soruşturmalar anlatı teorisi içinde yanıtları aranan sorular değildirler. Kozloff'a göre, bu büyük boşluğu dolduracak olan ise diğer eleştirel yaklaşımlar olacaktır (1988: 42-43).

Televizyon programlarının oldukça önemli bir kısmı anlatı olarak ele alınabilir ve buradan hareketle anlatıbilimin televizyon çalışmaları için mükemmel ve kullanışlı bir *alet takımı* sağladığı düşünülebilir. Ancak,

kanallarda, yerel isimlerle ama aynı formatta yayınlanan türlü türlü yetenek programları üzerine konuştuğumuz bugünlerde, Kozloff'un sözlerini bağlamından çekip çıkartmak ve genel bir televizyon kavrayışı üzerine değerlendirmek yerinde ve haklı görünüyor.

geleneksel anlatı çalışmaları perspektifinden geliştirilen kavramlar ve anlatısal kategoriler, temel olarak yazılı anlatılar, başka bir ifade ile yazın üzerine geliştirilmiştir. Bu bakımdan, daha gelişkin ve kompleks olan televizyon metinleri, yapısal çözümlerinin kullandığı *alet takımının* hem geliştirilmesini hem de genişletilmesini gerektirir (Allrath vd., 2005: 2). Örneğin, televizyonun ağırlıklı olarak dizi formatında anlatılara mecra olduğu açıktır; bu konuda, yani öyküleri *dizileştirme (serialization)* konusunda da oldukça başarılıdır. Ancak, bu noktada yapısal yaklaşımla yapılacak bir çözümlemede temel birimin ne olarak kabul edilmesi gerektiği sorusu ortaya çıkmaktadır: “Bu temel birim, bir bölüm, bir sezon ya da yayınlanmış sezonların tamamı mı olacaktır?” (Birk ve Birk, 2005: 47-48). Bu bakımda, salt yapısal bir kavrayışla televizyon dizilerini incelemek güç görünüyor. Öncelikle, temel birimin tespit edilmesi ve birimler arası ilişkileri incelemek *başı sonu belli* anlatılarda olduğunun aksine oldukça güç görünüyor.

Kozloff ‘un görüşlerini izlemeye devam edersek, sorduğu soru ve ürettiği yanıt televizyon karakterini kavramak için iyi bir başlangıç olabilir: “Televizyon anlatısının özgül nitelikleri nelerdir?”:

- *Series* ya da *serial* formatı¹³
- Öngörülebilir ve formüle edilebilir hikayeler
- Bağlantılı çoklu öykü yapıları içeren karmaşık yapılar
- Kalıplaşmış, tek düze rollere yerleştirilmiş karakterler
- Karakterlerin karşılıklı ilişkileri üzerindeki vurgu
- Metnin sonunda, konuların başlangıçtaki durumuna dönülmesi
- Reklamlar dışında, özellikle dizilerde, sahne ve dekorun işlevsiz ve göstermelik olması; birbirini aratmayan öyküler
- Dolaysız biçimde kullanılan, her şeyi bilen ve güvenilir dış-ses anlatısı
- *Flash-backler* ve *flash-forwardlar* ile hikayenin kronolojisinin bozulması,
- Yerel ve yöresel olandansa evrensel olana yönelme eğilimi (Kozloff, 1988: 70).

Williams'a göre ise, televizyon anlatıları temelde bir süreklilik unsuru üzerine kuruludur. Bununla birlikte, olayların dramatik öğelere yaslanarak ve süreklilik içinde aktarılması sadece televizyonda kullanılan bir form değildir. Bu formun öncüllerini, sinemada, radyoda ve bunlardan da önce 18. ve 19. yüzyılların sonlarındaki serileştirilmiş romanda görmek mümkündür. Burada, Williams'ın kastettiği süreklilik bir eylemin ya da bir olayın değil, karakterlerin sürekliliğidir. Televizyon anlatısındaki bu süreklilik, program üreticilerine bir yandan haftalarca doldurulabilecek bir zaman aralığı sağlarken, diğer yandan

¹³Bu iki tür, yani *series* ve *serials* bizim televizyon kültürümüzde pek ayrılmış görünmüyor, bu bakımdan da karışmaya pek müsait durumda. *Series*, her bir bölümü diğer bölümlerden bağımsız, istenilen yerden takip edilebilir dizilere karşılık gelirken; *serials*, tek bir hikaye etrafında kurulan, her bir bölümün bir önceki ve bir sonraki arasında geçiş sağladığı dizilere karşılık gelir Bu bakımdan, Türkiye'deki dizilerin hemen hepsinin *serial* mantığında çekildiğini ve çoğunlukla *dizi* dendiğinde buna karşılık geldiğini belirtmekte yarar var.

ise anlatıdaki süreklilik olgusu kanala bağılılığı teşvik eder. Ancak bir başka açıdan da, sürekliliğin bağılı olduğu formüller, üreticilerin içinde çalışmak mecburiyetinde oldukları sınırlayıcı engellerdir (Williams, 2003: 49-50).

Bununla birlikte, Williams'ın televizyon eleştirisi alanına önemli bir katkısı da "akış" kavramıdır. Williams'a göre (2003: 73), yayıncılık ilk aşamalarında gündelik kültürün dağınık ve parçalı deneyimini miras almıştır. Buna göre, insanlar bir kitap ya da gazete aldıklarında; bir oyuna, bir konsere ya da maça gittiklerinde her bir aktivite farklı bir deneyime eşlik eder. Bu kültürel olayların biri diğerinin ne yerine geçebilir ne de yerini tutabilir. İşte Williams'a göre, yayıncılık başlarda bu mirası devralmıştır. Yayıncılar anlatabilecekleri ya da aktarabilecekleri türleri keşfetmeleriyle artık bir oyun yayınlanabilir ya da *yayınlanmak üzere* düzenlenebilir hale gelmiştir. Bu durum konserler ve spor müsabakaları için de aynı niteliktedir. "Program" kavramının ortaya çıkması da bu anlayışın yerleşmesi ve yaygınlaşmasının sonucu olmuştur. Buradan hareketle, Williams, programların artmasıyla ve çeşitlenmesiyle kaba bir dizilişi andıran bu yapının aslında "planlı bir akış" haline geldiğini öne sürer. Bu kavrayışa göre programları kesen, araya giren reklamlar da, esasen araya giren kesintiler değil, akışın bir parçası olarak algılanır:

Bir yayın programında, ilginin ve kategorilerin dağılımının çözümlenmesi kendi açısından önemli olsa da ister istemez soyuttur ve durağandır. Gelişkin yayıncılık sistemlerinin tümünde karakteristik düzenleme ve bu yolla karakteristik deneyim ardı ardına dizilişten ya da akıştan oluşur. Bu planlı akış olayı, belki de aynı zamanda bir teknoloji ve bir kültürel biçim olarak yayıncılığın tamamlayıcı karakteristiğidir (Williams, 2003: 72).

Buna karşılık Ellis, Williams'dan farklı olarak televizyon anlatısının parçalı bir yapıya sahip olduğunu savunduğundan, televizyonda sinemadaki gibi bütünlüklü bir metin olmamasına rağmen, Williams'ın akışı tanımlarken televizyon anlatısına bir sinema filmi gibi yaklaşmasını eleştirmektedir. Ellis'e göre, parçalı ve karmaşık bir yapısı olan televizyon anlatısında parçalar yan yana gelse bile akışa dahil edilebilecek bir anlam bütünlüğü ortaya çıkmaz (Akt. Yörük, 2005: 25-26). Sevilay Çelenk de benzer bir noktaya dikkat çekiyor. Çelenk'e göre (2005: 72-76), Williams'ın akış teorisinde araca içkin koşulları açıklamada bir vurgu eksikliği söz konusudur. Bu eksiği kapatacak olan ise Ellis'in televizyon anlatısına ilişkin tartışmasıdır.

Ellis'e göre, televizyon anlatısının parçalı bir yapı olarak örgütlenmesi Batılı örnekleri için bile yeni bir olgudur. Ellis, televizyonun, sinema filmlerinde görülen, bağımsız ve bütünlüklü metinlerden (sekans) değil, yaklaşık süreleri beş dakika olan daha küçük *mini-sekans* birimlerden oluşan, görece birbirinden ayrı parçalardan oluştuğunu öne sürer. Bu parçaları oluşturan gruplar, ya doğrudan haber, reklamlar gibi birbirine eklemlenen gruplardır ya da sekansları arasında doğrudan bağlantılar olan dizilerin oluşturduğu gruplardır. Bununla birlikte, Ellis'e göre, televizyon anlatısı sese sinemada olduğundan daha fazla yer ayırır. Bu durum da, ekrandaki imgeye dair bir *anındalık* ya da *canlılık* algısı yaratır (Çelenk, 2005: 72-73). Bu bakımdan, Ellis'in televizyona dair kavrayışı parçalanmış ama sonlanmayan bir yapı, yoğun ve belirli bir dikkat gerektirmeden takip edilebilen bir karakter ortaya koyar.

Bundan başka, Ellis'in televizyon anlatılarındaki kurmaca-gerçek ayrımını konusundaki tartışmasına da değinmek gerekir. Buna göre, televizyondaki haberler, belgeseller, tanıtımlar, hava durumu haberleri gibi televizyona özgü biçimsel özelliklere sahip olan ve *kurmaca olmayan* metinler söz konusu olduğunda bu ayrım o kadar da açık ve belirgin değildir. Bu programlar göz önüne alındığında televizyonun büyük ölçüde kurmaca olmayan metinler sunduğu; buradan hareketle, televizyon anlatısı üzerine geliştirilecek kapsayıcı bir modelin zorunlu olarak kurmaca olmayan metinlere de ciddi bir yer ayırması gerektiği düşünülebilir. Ancak, Ellis's göre durum hiç de böyle değildir; aksine tam tersidir. Anlamın kurmaca olan ve olmayan sunum biçimleri, televizyonun kendine has parçalı ve serileşmiş, canlı duygusu yaratan anlatısı içinde bir araya gelirler. Örneğin, açık uçlu seri biçimi ilk olarak haber bültenlerinde benimsenmiştir. Üstelik biçimsel gözlemlerin haricinde, haber metinleri kayda değer ölçüde kurmaca niteliğe sahiptirler. İster büyük bir felakete ilişkin ister önemsiz, sıradan bir politika haberi ele alalım; haber metnine ve görüntülerle desteklenen sunum biçimine dikkatli bakıldığında olup biten şey bir öyküden ibarettir. Haber metni bir olaylar sırası izler ve çoğunlukla bir çatışma üzerine kurulur. Bu bakımdan televizyon anlatısını kurmaca olan ve kurmaca olmayan şeklinde iki farklı kategoride incelemek gereksizdir (Ellis, 1997: 145-146).

İnal'a göre (1999: 257-258), anlamın kurulma süreci ve anlatının kurulma sürecini birbirinden ayırt etmek, televizyon anlatısının kurmaca-gerçek metinlerine açıklık getirecektir. Söz konusu ayrım *paradigmatik (dizisel)*

çözümleme ile *sentagmatik (dizimsel)* çözümleme ayrımıdır. Her ikisini farklı düzlemler olarak ele almak çözümleme açısından kolaylaştırıcı olmasına karşın; İnal'a göre, *paradigmatik* ve *sentagmatik* düzlemi ayırmak, *paradigmatik* çözümlemeye öncelik veren biçimci ve yapısalcı analizin üstüne söylenmiş her şeyi hiçe saymak olacaktır. Paradigmatik çözümlemeye önem ve öncelik veren yapısalcı gelenek, özellikle türler ve türsel yapılar hakkında anlatı teorisine çokça katkı sunmuşlardır. Hatırlanacağı üzere, yapısalcı gelenek metinlerin ortak yapısal özelliklerinden yola çıkarak evrensel anlatı yapılarına ulaşmayı hedeflemiştir. Ancak, söz konusu son derece karmaşık bir dizge niteliğinde olan televizyon anlatıları olduğunda, tek başına paradigmatik bir çözümlemenin yanılma payını teslim etmek gerekir. Sadece ortak yapısal anlatı birimlerine odaklanacağından, söz gelimi bugün çokça tartışılan temsil konusunu ikinci dereceden ele alacaktır; hatta, örneğin Propp'un analizini düşünürsek hiç dikkate almayacaktır. Dolayısıyla, İnal (1999), paradigmatik ve sentagmatik düzlemlerin ayrıştırılarak yapılacağı bir analizin gözden kaçıracakları bakımında sakıncalı olduğunu ifade eder. Benzer şekilde Fiske de her iki düzlemin birbirini bütünüleyici niteliğine dikkat çeker:

Anlatı, anlamı oluşturan bir mekanizma olarak iki boyutta işler. *Sentagmatik* boyut olayları neden sonuç ilişkisi ya da bir arada bulunmalarının mantıksal kurallarına uygun biçimde birbirlerine bağlar. Hangi kuralı işlettiğinden bağımsız olarak amaç, olayların arasında anlamlı bir bağlantı kurmaktır ki bu sayede ortaya anlamlı bir bütün çıkar. (...) *Paradigmatik* boyutta ise, karakterler ve başka birtakım düzenlemeler yoluyla, anlatının *sentagmatik* boyutundaki olaylar zinciri *o anlıklığın* ötesine geçecek biçimde düzenlenir. Bu şekilde, anlatı yapısı insanların ile yerlerin, bağımsız ve rastgele

yerleştirilmiş unsurlar olmadığını, aksine mantıklı bir bütüne ait parçalar olduklarını ortaya koyar. Böylece, insanların ve mekanların paradigmatik mantığı ile zamanın ve olayların sentagmatik mantığı birleşerek büyük anlamlı bir yapı oluştururlar (Fiske, 2011: 130).

Hem Inal'ın hem de Fiske'in görüşlerinden hareketle, sentagmatik ve paradigmatik boyutların neye karşılık geldiğini şöyle örneklendirebiliriz. Örneğin, Propp temel çözümleme birimi olarak masalı ele alır ve yüzlerce masaldaki benzer yapıyı ortaya çıkartmayı hedefler. Buradan hareketle vardığı nokta ise, tüm olağanüstü masalarda işleyen olay örgüsünün aynı olduğudur. Başka bir ifade ile, incelediği tüm olağanüstü masaların aynı sentagmatik işleyişe sahip olduğunu ortaya çıkartır. Lévi-Strauss ise, temel birim olarak söylemi ele alır. Bu şekilde, sentagmatik düzlemi, yani olay örgüsünü askıya alarak; benzer nitelikteki tüm birimleri bir araya toplar ve yeniden düzenler. Hatırlayacak olursak, yatay düzlemdeki akışı bilinçli biçimde bozarak dikey bir düzlemde bir araya getirdiği parçaların birlikte okunduğunda rastgele olmadıklarının ortaya çıktığını ifade eder; kendi ifadesiyle, "ilişki paketleri"ni ortaya çıkartır. Görüldüğü üzere, yapısal analizin ilk ve önemli örneklerini ortaya koyan çalışmalar her iki düzlemde birine odaklanmışlardır. Bu bakımdan, anlamın üretimi açısından önem arz eden iki boyuttan birini diğerine tercih etmek doyurucu bir çözümlemeyi imkansız kılmaktadır.

Kısaca televizyon anlatısının başka anlatılardan ayrılan yönlerini ortaya koymaya çalıştıktan sonra, değinilmesi gereken bir başka nokta da televizyon anlatılarındaki türsel yapılaşmadır. Edebiyattaki, sinemadaki ve hatta radyodaki

tür tartışmaları televizyon anlatılarındaki tür tartışmalarını öncelemektedir. Örneğin, Bignell (2004: 114), pembe dizilerin (*soap opera*) geçmişini, bir grup karakterin ilişkilerine odaklanan ve hedef kitlesini çoğunlukla kadın dinleyicilerin oluşturduğu radyo programlarının oluşturduğunu ifade eder. Öyle ki, *soap opera* ismi de bu programlara daha çok deterjan ve sabun gibi ev ürünleri üreten firmaların sponsor olmasından gelmektedir. Bu bakımdan edebiyattan farklı olarak, öncesinde radyo ve sonrasında da televizyon söz konusu olduğunda gerek sponsorluk gerekse reklam gibi yayıncılığın endüstriyel pratikleri devreye girmektedir. Özellikle televizyonda bu durum, programların arasındaki reklamlardan; reklamların arasındaki programlara doğru evrilmiş durumdadır. Dolayısıyla, film ve edebiyat türlerine ilişkin teoriler televizyona ilişkin endüstriyel işleyişe ve televizyona özgü izleyici pratiklerini açıklamada yetersiz görünüyor (Mittell, 2004: 171).

Bu perspektif doğrultusunda İnal (1999: 267), televizyon türlerinin doğrudan televizyonun endüstriyel yapısı ilgili olduğunu ve bu bakımdan da türlerin bu sürece hizmet ettiğini ifade eder. Çelenk'e göre ise bu durum, yani türlerin televizyon endüstrisi içindeki işlevsel boyutuyla ele alınması, televizyon için *format* kavramını kullanmayı daha uygun hale getirmektedir. Çelenk'in tanımıyla format, "televizyon anlatısının genel kategorileri içinde, belli formüllerle biçimsel, tanımlayıcı sınırları çizilen ve ancak içerikteki sınırlı farklılaşmalar aracılığıyla o kategori içindeki benzerlerinden ayırmayı" ifade etmektedir (Çelenk, 2005: 90). Bu perspektiften bakıldığında, aslında, tür kavramının tanımlayıcı bir kategori olmakla birlikte, televizyonun endüstriyel

yapısına kör kaldığı söylenebilir. Hem İnal'ın hem de Çelenk'in dikkat çektiği nokta, formatların izleyiciden çok reklamverenlere yönelik bir işleyişi olduğudur. Bu bakımdan, format türün aksine televizyonun üretim ve tüketim ilişkilerine dair bir vurgu içermektedir. Ancak bu tartışma daha detaylı yürütecek çalışmalar televizyonun ekonomi politiği üzerine odaklananlar olacaktır. Biz çalışmamızda tür ya da format kavramlarını, belli benzerlikler ve ayrılıklara işaret eden genel sınıflandırma ilkeleri olarak ele alacağız.

Buradan hareketle, televizyona özgü *tür ya da formatlara* ilişkin geniş kapsamlı bir tartışmadansa, çalışmamızın çözümleme bölümünü beslemesi muhtemel olan televizyon serilerine (*TV series*) odaklanabiliriz. Butler (2007: 22), televizyon anlatısını kavrayabilmek için, televizyon biçiminin desteklediği gerçeklik görüntüsünün *ötesine* bakılması gerektiğini; çünkü kurgulanmış gerçekliğin tarifinin ancak böyle açıklığa kavuşturulabileceğini vurgular. Herhangi bir televizyon programının içerdiği öykülerin nasıl bir araya geldiği; anlatının içerdiği bileşenlerin ne olduğu ve birbirleri ile nasıl bir ilişkileri olduğu soruları da benzer şekilde *öteye ya da anlatı yapılarına* bakarak anlaşılabilir. Buradan hareketle televizyondaki *kurmaca* anlatıların tiyatrodan devşirilen televizyon dramaları, televizyon filmleri ve mini-seriler, seriler ve diziler olmak üzere dört temel kategoride toplanabileceğini ifade eder. Butler'ın seriler ile ilgili tespitlerini izlediğimizde, televizyon serileri ile ilgili yedi temel özellik buluruz:

1. Çoklu başkarakter yapısı.
2. Kısa serim bölümü –Karakterler ve hikaye önceki bölümlerden bilindiğinden kısa bir serim yeterlidir.

3. Her bölüme özgü denge durumu (equilibrium) –Her bölüm bir denge durumuyla başlar ve bir şey dengeyi bozar. Böylece bölümün öyküsü ortaya çıkar.
4. İzleyiciyi yakalayacak ve serinin anlatısını destekleyecek sorular – Bu gizemlerin çözümü aynı bölüm içinde gerçekleşmeyebilir.
5. Neden-sonuç zinciri
6. Doruk noktası –Her bölüm kendi için doruk noktasına sahiptir.
7. Sonuç –Serinin her bölümü, başlangıçta bozulan dengenin başka bir biçimde yeniden kurulmasıyla kendi finalini gerçekleştirir. Ancak söz konusu final ya da sondaki bu yeni denge nihai değildir (Butler, 2007: 33-39).

Bu noktada, belirtmeliyiz ki, özellikle son dönemlerde diziler ve seriler arasındaki ayırım keskinliğini giderek yitirmektedir. Her ne kadar, daha önce seriler için sıkı takip gerektirmeyen vurgusunu yaptıysak da bu iki tür giderek iç içe geçmektedir; bu durumda da keskin bir ayrıma gitmek giderek zorlaşmaktadır. Örneğin Butler (2007:40-47), seriler için sıraladığı özelliklerin bugün birçok dizi için de geçerli olduğunu altını çizer.

2. Bir Televizyon Anlatısı: *LOST*

Çalışmamızın bu bölümünde, bu noktaya kadar ele alınan teorik perspektifler bir örnek üzerinde daha görünür kılınmaya çalışılmıştır. Yapısal bir analizin sınırlarının ne olduğu, popüler bir televizyon metni üzerinde değerlendirilmiştir.

Örnek olarak, 2004-2010 yılları arasında, toplamda altı sezon ve 121 bölüm olarak yayınlanmış *Lost* dizisi ele alınmıştır. *Lost*, Amerikan ABC televizyonunda yayınlanmış, ancak gerek internet üzerinden gerek her sezon toplu olarak satışa çıkan DVD paketleri ile tüm dünyada izlenmiş en popüler diziler arasındadır. Dizi, 22 Eylül 2004'te yayınlanan ilk bölümünün ardından altı sezon devam etmiş ve 23 Mayıs 2010 tarihinde yayınlanan 121. bölümü ile sona ermiştir. Türkiye'deki uzun dizi sürelerinin aksine (ort. 90 dakika), *Lost* her bölümü ortalama 45 dakika uzunluğunda ve haftada bir yayınlanmıştır.

Birçok internet sitesinin verilerine göre, izleyici oranları bölüm başına on milyonlarla ölçülen sayılı dizi arasındadır¹⁴. Örneğin, pilot bölümü sadece Amerika'da ilk yayınladığı gün 18.65 milyon kişi tarafından izlenmiştir¹⁵. 11 Ocak 2005 tarihinde yayınlanan 12. bölümü ise, yine ilk yayımlandığı tarihte sadece Amerika'da 21.59 milyon kişi tarafından izlenmiştir¹⁶. Bununla birlikte

¹⁴İlk beş sezondaki her bir bölümün ortalama izlenme oranları için bkz.

<http://lostopedia.wikia.com/wiki/Ratings>,

¹⁵Daha detaylı görmek için bkz.

http://abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=092904_04

¹⁶Daha detaylı görmek için bkz.

http://abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=011105_11

yayınlanan altı sezon içinde en düşük izlenme oranı yaklaşık 13 milyon civarındadır. Görüldüğü üzere, *Lost* hem Amerika'da hem de dünyanın pek çok yerinde en çok izlenen televizyon dizilerinden biridir.

Yüksek izlenme oranlarına ek olarak, öykünün yanıtlandığından çok soru ortaya çıkartması ve karmaşık olay örgüsünün bir sonucu olarak dünyanın pek çok farklı bölgesindeki izleyici gruplarının *Lost teorileri* türetmişlerdir. Söz konusu teoriler izleyici sadakatinin kurulmasında da oldukça önemli bir işlev yerine getirmişlerdir. İzleyiciler, her bölümde gerçekleşen olaylar ve sonuçları sayesinde teorilerini test edebilmiş ve böylece de diziye karşı bağlılık geliştirmişlerdir.

Dizinin konusunu, Sidney'den Los Angeles'a gitmek üzere havalanan Oceanic Havayolları'nın 815 sefer sayılı uçağının gizemli bir adaya düşmesiyle adada mahsur kalan kazazedelerin hikayesi oluşturmaktadır. Her bir bölüm adada geçen hikayeye paralel olarak, *flashback*'ler ve *flashforward*'lar biçiminde karakterlerin ada öncesi ve sonrası hayatlarından parçalara yer vermektedir. Bu şekilde, izleyici her geçen bölüm ve sezonda karakterler arasındaki tek bağın Oceanic Havayolları'nın 815 sefer sayılı uçuşunda yer almaları olmadığını öğrenir. Bununla birlikte, karakterlerimiz düştükleri adada yalnız değildirler. İlerleyen bölümlerde önce bunu öğrenirler, sonrasında ise parçalı ve dağınık bir grup kazazededen, birlikte yaşayan, birlikte mücadele eden bir grup insana dönüşürler.

2.1. Olay Örgüsü

Burada, altı sezona ait kapsamlı ve detaylı bir olay örgüsündense, sadece birinci sezona ait olay örgüsü üzerine düşünmek yapısalcı tasarının varsayımlarını test etmek için yeterli görünmektedir. Bu doğrultuda, 24 bölümden oluşan birinci sezon, Propp'un otuz bir işlev modeli perspektifinde tartışılacaktır. Hatırlanacağı üzere, Propp'un yüzlerce olağanüstü masalı inceleyerek ulaştığı otuz bir işlev, tüm bu masalarda ortak olan olay örgüsüne ilişkindir. İşlevler ise, olay örgüsünün kurucu unsurları olarak tanımlanmışlardır.

Bu noktada, Propp'un tasarısını test edebilmek ve bu tartışmayı gerçekleştirebilmek adına, Lost'un birinci sezonunun Propp'un işlev modeline uygun olarak düzenlenişini görmek yerinde olacaktır:

İşlev		Propp'un Açıklaması	Lost 1. Sezon
1	Uzaklaşma	Aileden biri evden uzaklaşır.	Oceanic 815 yolcuları kaza sonucu bir adaya düşer
2	Yasaklama	Kahraman bir yasakla karşılaşır.	Karakterlerin dünyanın geri kalanı ile bağlantısı kesilir. Başlangıçta Siyah Duman, Sonrasında Diğerleri iletişim kurmalarını engeller.
3	Yasağı çiğneme	Yasak çiğnenir.	Karakter, bu sorunu çözmek için sürekli girişimlerde bulunurlar. Uçaktaki telsizi kullanmaya çalışırlar, adadaki terkedilmiş radyo kulesini bulurlar, okyanusun altındaki ve adanın dünya ile bağlantısı kesmede kullanılan gizli istasyonu keşfederler vb.
4	Soruşturma	Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.	(4-5-6-7-8)Diğerlerinden Ethan kazazedelerin arasına karışır ve onlar hakkında edindiği bilgileri kendi topluluğuyla paylaşır. Claire'in hamile olduğunu öğrenir ve Claire ile Charlie'yi kaçıır.
5	Bilgi toplama	Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar.	
6	Aldatma	Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.	

7	Suçta katılma	Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.	
8	Kötülük ya da Eksiklik	Saldırgan aileden birine zarar verir ya da (8a) aileden birinin bir eksiği vardır ve onu elde etmek ister.	
9	Aracılık	Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur.	Elhan'ı ve kaçırdığı Claire ile Charlie'yi bulmak üzere Jack, Locke, Kate ve Sawyer oluşan bir ekip kurulur. Jack ile Locke ve Kate ile Sawyer iki grup halinde kamptan ayrılır ve ormanda Ethan'ı aramaya koyulurlar.
10	Karşıt eylemin başlangıcı	Kahraman eyleme geçmeye karar verir.	
11	Gidiş	Kahraman evinden ayrılır.	
12	Bağışçının ilk işlevi	Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama ya da saldırı ile karşılaşır.	Olay sırası takip etmemekle birlikte; • Sayid, keşfe çıktığı sırada Rousseau tarafından yakalanır, sorgulanır. Başlangıçta ekip Rousseau'yu Diğerlerinden biri sanır ve ona karşı saldırmayı düşünürler. Ancak, daha sonraki bölümlerde Rousseau ekibi Black Rock isimli eski gemiye götürür ve oradaki dinamitleri kullanmalarını sağlar. Böylece buldukları ilk ambarın kapağını açmalarına yardım eder. İssız bir adada dinamitler büyülü nesne olarak okunabilir. • Kate ormanda silah dolu bir kutu bulur. Bu silahları Ethan'ı aramaya çıktıklarında kullanırlar.
13	Kahramanın tepkisi	Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir	
14	Büyülü nesnenin alınması	Büyülü nesne kahramana verilir.	
15	İki krallık arasında yolculuk	Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir.	
16	Çatışma	Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.	Olay sırası takip etmemekle birlikte; • Locke Siyah Duman'la karşılaşır, ancak Siyah duman ona zarar vermez. Locke sınıandığını düşünür. • Ethan'ı arayan ekip onu bulur ve Jack onunla kavga etmek zorunda kalır. Jack, Ethan'ı yener. Bu şekilde Ethan'ın boynundan bir ağaca asıp ölüme terk ettiği Charlie'yi bulurlar. • Siyah Duman, kazazedelere ilk defa Black Rock isimli gemide saldırır. Karakterler bu saldırıyı atlattıktan sonra dinamitleri almaya hak kazanırlar.
17	Özel işaret	Kahraman özel bir işaret edinir.	
18	Zafer	Saldırgan yenik düşer	
19	Giderme	Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.	
20	Geri dönüş	Kahraman geri döner.	
21	İzleme	Kahraman izlenir.	
22	Yardım	Kahramanın yardımına koşulur.	
23	Kimliğini gizleyerek gelme	Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da başka bir ülkeye gider.	
24	Asılsız savlar	Düzmece bir kahraman asılsız savlar öne sürer.	
25	Zor görev	Kahraman zor bir görev üstlenir.	Jack, Kate, Locke ve Hurley'nin, Black Rock isimli gemide buldukları dinamitler yıllardır nemli havaya maruz kaldığından
26	Zor görevi yerine	Kahraman zor görevi yerine getirir.	

	getirme		en ufak harekette patlayacak hale gelmiştir. Öyle ki Arzt isimli karakter ilk denemeyi yaparken havaya uçar. Ancak diğerleri başarıyla taşırırlar.
27	Tanınma	Kahraman tanınır.	
28	Ortaya çıkarma	Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.	
29	Bıçım değiştirme	Kahraman yeni bir görünüm kazanır.	Kazazedeler bu gelişmelerin üzerine dağınık ve parçalı bir grupken birbirlerini kollayan ve birlikte mücadele eden bir topluluk haline gelirler.
30	Cezalandırma	Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.	Charlie Ethan'ı öldürür.
31	Evlenme	Kahraman evlenir ve tahta çıkar.	Locke grubu metal kapağı patlatmaya ikna eder. Böylece Jack'in tek lider konumuna ortak olur.

Tabloda görüldüğü üzere, Propp'un işlev modeli ile karmaşık bir neden-sonuç ilişkisi etrafında kurulan *Lost*'un olay örgüsünü gözlemlemek oldukça güç görünüyor. Öncelikle, televizyon serilerinde çokça gözlenebileceği gibi, anlatıda her olay doğrudan bir diğerine neden olmamakta; bu doğrultuda da çözüm sürekli ertelenmektedir. Bununla birlikte, doğrudan Propp'un işlev modeline indirgenemeyecek nitelikte çok fazla yan öykü anlatı içinde çatışma eksenlerini beslemektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da, Propp'un (2008) masallar üzerine geliştirdiği tasarısının aksine, televizyon anlatılarında neden-sonuç zincirinin doğrusal bir biçimde ilerlemediğidir. Olay örgüsünde açıkça görüldüğü üzere¹⁷, örneğin, Sun'ın Jin'i terk etme planları doğrultusunda öğrendiği İngilizce, adadaki bir kavga sırasında ortaya çıkmış ve Jin'in yaptıkları sal ile adadan ayrılmaya çalışan gruba katılmasına sebep olmuştur. Daha sonra ise, saldakilerin saldırıya uğramaları ve salllarının parçalanması üzerine Jin, yüzerek adanın başka bir kıyasına ulaşır ve burada, hayatta kalmayı başarmış

¹⁷*Lost*'un birinci sezonuna ait detaylı olay örgüsü çalışmanın sonunda *EK: Lost 1. Sezon Olay Örgüsü* başlığı altında sunulmuştur.

başka kazazedelerle karşılaşır. Bu şekilde, iki grup bir araya gelirler. Dolayısıyla çok dolaylı bir şekilde, Sun'ın İngilizce öğrenmesi ve bunu Jin'den gizlemesi; adada birbirinden habersiz iki grubun bir araya toplanmasına sebep olmuştur.

Bu karmaşık neden-sonuç ilişkisi bu kadarla da sınırlı kalmaz. Aynı örnek üzerinden devam edersek, Jin ve Sun arasındaki bu gerilim hikayeye yeni karakterlerin katılmasına sebep olmakla birlikte diğer yandan da, Micheal'ın diğerlerinin eline düşmesine sebep olur. Çünkü, Jin Sun'a kızıp da salın yeniden yapımına yardım etmeseydi grup okyanusa hiç açılmayacaktı. Bu durumun sonucu olarak, Diğerleri Micheal'ı, Walt ile birlikte adadan ayrılabilmek için kendi grubuna ihanet etmeye zorlarlar. Bu şekilde, Micheal'ın ihanetiyle Jack, Kate ve Sawyer diğerlerinin tutsağı olurlar. Bu tutsaklığı sırasında diğerlerinin lideri Ben Jack'in bir omurilik cerrahı olduğunu keşfeder ve omuriliğindeki tümörü alması için onu Kate ve Sawyer'ın hayatlarıyla tehdit eder.

Görüldüğü gibi, iki karakter arasındaki sıradan görünen bir çatışma sezonlara yayılan bir öykünün birçok önemli detayının ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir. Bu durum, Propp'un Masalın Biçimbilimi'nde gerçekleştirdiği analiz ile birlikte düşünüldüğünde, televizyon metinlerinin masallara oranla çok daha karmaşık bir olay örgüsüne sahip olduğunu belirginleşmektedir. Tabloda da görüldüğü üzere, işlevler ve işleyiş mantıkları; bir denge durumunda başlayan, bir şekilde dengenin bozulduğu ve yeni bir denge durumunda sonlandığı anlatılar üzerine geliştirilmiştir. Ancak yine tabloda görülebileceği üzere, *Lost'ta* karakterler arası çatışmalar ve yan öykülerle, dengenin kurulması sürekli ertelenmektedir. Dolayısıyla, çalışmamızın önceki bölümlerinde

değerlendirdiğimiz Propp'un tüm masalarda ortak olduğunu tespit ettiği otuz bir işlev modeli, söz konusu televizyon anlatısı olduğunda, düz çizgisel bir anlatı yapısına sahip olan masalara oranla açıklayıcı ve kapsayıcı niteliğini yitirmektedir.

Bu durumun temel sebebi, Propp'un anlatılarda, temel birim olarak işlevi almasıdır. Masal gibi çizgisel bir düzlemde ilerleyen ve neden-sonuç ilişkisinin neredeyse tamamen dolaysız bir şekilde gözlenebilir olduğu anlatıların aksine; televizyon anlatılarında, özellikle de serilerde durum bundan oldukça farklıdır. Öncelikle söz konusu televizyon olduğunda temel birim olarak işlevleri almak - yukarıda örneğini sunmaya çalıştığımız gibi- doyurucu ve yeterli bir çözümleme imkanı oluşturmamaktadır. Çünkü, masaldakinin aksine, televizyon serilerinde anlatı tek bir *protagonist* ve buna karşılık da tek bir *antagonist* üzerine değil; çoklu bir karakter yapılanması üzerine kurulmaktadır. Dolayısıyla, neden-sonuç zincirini kuran işlevler de karakter arasında dağılıma sahiptir. Bu şekilde neden-sonuç zinciri karmaşık bir ilişkiler ağına yayılmakta ve söz konusu bağıntılar çizgisel bir zamanda işlememektedir.

Ancak daha genel bir perspektiften bakılırsa, Propp'un olay örgüsünü tespit etmeye yönelik perspektifi; başka bir ifade ile, işlevlerin sırası ve düzenlenişi dikkate alınmadan salt işlev mantığının kendisine bakıldığında, yapısalcı tasarının temel varsayımı işlemektedir. Ele aldığımız televizyon anlatısında, her anlatısal parça, karmaşık bir neden-sonuç ağında öykünün temel çatışma eksenine katkı sunmakta ve söz konusu çatışmayı beslemektedir.

Dolayısıyla temel anlatısal birim olarak işlevleri almak yerine temel çatışma eksenlerini değerlendirmek daha elverişli görünmektedir.

Buradan hareketle, karmaşık ve çoğu zaman gecikmeli bir neden-sonuç zincirinin beslediği temel çatışma eksenleri üzerine bir tartışmaya girişmeden önce, bu çatışmalı yapının kurucu unsuru olan karakter yapısına değinmek gerekli görünüyor.

2.2. Karakter Yapısı ve Temel Çatışma Eksenleri

Televizyon anlatılarında karakter yapısı çoğunlukla iki eksen üzerinde tartışmaya açılmaktadır. Bu eğilimlerden ilki, karakterlerin ırk, cinsiyet, sınıf vb. niteliklerinden yola çıkarak; bu özelliklerin anlatı içindeki yapısal gereklilikten çok bir kültürel temsil politikasının ürünü olduklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu perspektifin bir örneğini Çelenk, Türkiye'deki yapımlar üzerine değerlendirmesinde ortaya koyar. Buna göre, karakterlerini orta ya da alt ekonomik sınıftan insanların oluşturduğu televizyon anlatılarında kadın karakterler büyük oranda, *el örgüsü ve önden düğmeli koyu renk yelekler* eşliğinde sunulmaktadır. Öncelikle, bu yelekler giyenin sınıfsal konumuna gönderme yapan gösterge dizgesinin bir parçası olarak işlemektedir. Bununla birlikte, karakterin giydiği bu *yelek*, ekonomik bakımdan üst sınıflarda yer alan kadınlarla karşıtlığı da vurgular. Bu yelege giyen kadın karakter çoğunlukla, zengin muhitlerde hizmetçilik yapan ya da hiç çalışmayan kadın profilini temsil eder. Çelenk'e göre, karaktere ait basit bir aksesuar ya da nitelik bile toplumsal

ve kültürel kimliklerin temsili bakımından oldukça güçlü bir gösterge olarak iş görür (2005: 83-84).

İnal da (1999: 273- 280) benzer şekilde, *Şehnaz Tango*, *Süper Baba* ve *Baba Evi* gibi dizilerden örneklerle, özellikle, karakterler arası ilişkilerde toplumsal cinsiyet sunumlarının yoğun bir biçimde geleneksel aile yapısına gönderme yapacak şekilde kurulduğunu ifade eder. İnal, burada hareketle, karakterler ve karakterler arası ilişkilerin, özellikle televizyonun kurmaca anlatıları içinde, çatışmayı kuran ve besleyen temel birimler olduğuna vurgu yapar.

Bir ikinci perspektif de, Gitlin'in (2000: 584-586) vurguladığı üzere televizyonun endüstriyel yapısına gönderme yapan incelemelerdir. Bu kavrayış da esasen temsil üzerinden temellenmekle birlikte, söz konusu karakterlerin dolayımında gerçekleşen temsilin televizyonun reyting-reklam parametrelerinde işlevsel bir rol üstlendiğini vurgular. Gitlin'e göre, hem Çelenk'in (2005) hem de İnal'ın (1999) vurguladıkları şekliyle televizyon anlatılarında izleyiciyi ekrana bağlayan en temel unsur karakter yapılanmasıdır. Buradan hareketle, program yapımcıları ve senaristler karakter yaratırken, karakterin hikaye içindeki konumu ve çatışmaya katkısı kadar, mümkün olan en geniş kitleye hitap etmesini de göz önünde bulundurmaktadırlar. Buradaki temel varsayım, karakter ne kadar geniş bir kitleye hitap eder hale gelirse, yapımın reytinglerinin o ölçüde yükseleceği ve reklam pastasından en büyük dilimi alacağıdır.

Bu varsayımın sağlamasını, yine Türkiye örneğinden hareketle, *Asmalı Konak* üzerine yaptığı incelemeyle Yörük (2005) ortaya koymaktadır. Yörük'ün incelemesinde belirttiği üzere, Asmalı Konak yayınlandığı dönemde milyon dolarlarla ölçülen reklam bütçelerine sahip olan, en üst reyting dilimindeki birkaç diziden biridir. Bu *başarının* birincil sebebi ise, özellikle, Batılı, modern ve eğitilmiş ancak aynı zamanda geleneksel çizgilerden şaşmayan Seymen Ağa ile eğitilmiş, entelektüel ve kültürel sermayesi bakımından üst sınıf kadını temsil eden Bahar arasındaki aşk ve bu ilişkinin doğurduğu çatışmadır. Yörük'ün yorumuna göre, seyirci bu iki karakterin çatışmalı ilişkisini benimsemiş ve yüksek reytingler ile ödüllendirmiştir (Yörük, 2005). Mutlu'nun yorumu ve aktardıkları tüm bu tartışmayı özetler niteliktedir:

Böylelikle, bir tüketim toplumunda asıl cazibe merkezi bizzat dizi formatından çok, bu formatın oluşturucu unsurlarından biri olan karakterlerdir. (...) Elbette, reklamcılar, sponsorlar da bu gerçeğin ayırıcısına çoktan varmışlardır. Nitekim diziler bir zamanlar radyonun, bugünse televizyonun para basma makineleri haline gelmiştir. Dizilerin süreklilik taşıyan karakterleri yine süreklilik taşıyan bir izleyici kitlesi sağlamakta; bu izleyici kitlesi de televizyonlarca reklamcılara satılmaktadır. (...) Bu alışveriş zincirindeki ana halkanın dizi film karakterleri olduğu görüşü televizyon endüstrisinin önde gelen yetkilileri, yöneticileri tarafından da paylaşılmaktadır. Bir dizi başarısız olduğunda yöneticilere göre bunun sebebi "halkın karakterden hoşlanmaması"dır; başarılı olduğunda ise sebep, "halkın karakteri tutması"dır. Amerikan CBS televizyonunun yönetim kurulu başkanı William C. Paley' göre, "iyi bir metni, yönetimi, oyuncu kadrosunu, kostüm ve dekorları boşverin, iyi bir dizinin başarılı olup olmayacağına en sağlam göstergesi cazip karakterlerdir" (Mutlu, 2008: 160-161).

Görüldüğü üzere, ister televizyon ister daha geniş bir çerçevede anlatı diyelim, karakterler izleyicinin, okuyucunun ya da bugünlerde pek örneğine rastlanmasa da radyo için dinleyicinin anlatıya ilgisinin canlı tutan unsurların başında gelmektedir. Butler (2007: 51), çok daha keskin bir biçimde, karakterler olmadan televizyon anlatıları diye bir şeyin söz konusu bile olamayacağını ifade eder. Bu yoruma göre, televizyon anlatılarındaki temel çatışma eksenini bütünüyle karakterler arası ilişkilerden doğmaktadır ki bu, esasen edebiyat ve sinema için de geçerlidir. Ancak, televizyonda, özellikle de seriler ve dizilerde, karakterin önemi diğer anlatı formlarına göre çok daha belirgindir. Örneğimizde de göreceğimiz üzere, karakterler ve deneyimleri, anlatının diğer unsurları ve dolayısıyla olay örgüsü üzerinde kurucu rol oynamaktadır.

Karakterlerin bu temel rolü, Greimas'ın *eyleyenler* tasarısını hatırlatmaktadır. Önceki bölümlerde değindiğimiz üzere, Greimas eyleyenler teorisini Propp'un *masalın kişileri* ve bu kişilerin *eylem alanları* tasarısından hareketle geliştirmiştir. Ancak Propp'un tasarısında kişiler ve eylemleri sabit olarak değerlendirilir, esas önemli olan yerine getirdikleri işlevlerdir. Buna karşılık Greimas'ın tasarısında anlatının temel birimi kısaca insan ya da insan olmayan özne olarak kavramsallaştırabileceğimiz eyleyendir. Greimas'ın teorisinin Propp'unkinden en önemli farkı, kuşkusuz, eyleyenlerin değişken yapısına yaptığı vurgudur. Bu kavrayışa göre, *eyleyenler*, buldukları durum, kendilerini çevreleyen ilişkiler bağlamında özellik kazandıkları için sabit kalabilecekleri gibi aksi de olabilir. Bir başka ifade ile, anlatının başından

sonuna dek aynı tutumu ya da işlevi üstlenebilecekleri gibi, bunun aksi de mümkündür. Görüldüğü gibi, Greimas'ın eyleyenler tasarısı, karakterlerin hem çevresel etkenler hem de çatışmalı ilişkisel yapı dolayımı ile değişebilecekleri vurgusu bakımından televizyon anlatısı için Propp'unkine oranla daha geniş bir bakış açısı sunmaktadır.

Bu noktaya kadar, anlatılarda karakter konusuna ilişkin bir çerçeve oluşturması bakımından gerekli görünen birtakım görüşlere başvurduk. Giriş niteliğindeki bu tartışmadan sonra, artık, konuya *Lost* dizisindeki karakterler üzerinden daha ayrıntılı bakabiliriz. Öncelikle belirtmeliyiz ki, seri formatına uygun olarak, *Lost* karakter bakımından oldukça zengin bir dizidir. Bu bakımdan, sayıları yirmiye bulan karakterlerin hepsini tek tek ele almaktansa; dizinin açılış sekansına, yani uçak kazasının hemen sonrasına bakmak; buradaki karakterler üzerinden gitmek anlatının karakter yapısıyla ilgili önemli ipuçları verecektir. Bilindiği üzere, Aristo'dan bu yana anlatının bölümleri tartışmasında serim bölümü karakterlerin ve öykünün tanıtıldığı bölüm olarak kabul görmektedir.

Lost'un açılış sekansı Jack'in gözlerini ormanda açmasıyla başlar. Ne olduğunu anlayabilmek için biraz düşündükten sonra koşarak ormandan sahile iner. Çığlıklar duyan Jack sesin geldiği yöne doğru yönelir. Pervanenin altında sıkışan bir kişinin yardım çağrısına cevap veren Jack, Lock la birlikte onu sıkıştırdığı yerden kurtarır. Tam o sırada bir çığlık daha duyulur; çığlık Claire'a aittir. Diğer bütün karakterler, panik halinde ne olduğunu anlamaya, parçalanmış ve patlamaya devam eden uçak enkazından kendilerini korumaya

çalışırken, Jack sadece yaralılara yardım etmekle ilgilenmektedir. Bu sırada, Hurley, Locke, Sayid ve Charlie ona yardım ederler. Kate, Jack'in tüm yaralılarla ilgilendikten sonra ormanda kendi yarasını dikmeye çalıştığı bir anda karşısına çıkar ve yarasını diker. Yine bu sırada kazadan kurtulan tek evli çift olan Koreli Sun ile Jin, diğer tüm kazazedelerden izole bir köşede kendilerini patlamalardan korumaya çalışmaktadırlar ve onların sığındığı köşeye gelenler Jin tarafından kovulmaktadır.

Görüldüğü üzere, açılış sekansında sadece sekiz karakter eylem içinde sunulmuş; bu sekiz karakter de, yani Jack, Locke, Kate, Sawyer, Charlie, Sayid, Sun ve Jin dizinin *A takımı*ni oluşturmaktadır. Ayrıca yalnızca *A takımı*ni oluşturan sekiz karakter altı sezonun altısında da hikâyeye dâhildirler. Bununla birlikte, diğer tüm karakterler Jack'in adadaki lider konumunu kabullenmiş, hatta o aksi yönde davrandığında vazifesini hatırlatmışlardır. Tüm anlatı boyunca bu durumdan rahatsız olan tek karakter Locke olmuştur ki, bu rahatsızlık başlı başına bir çatışma eksenini oluşturmaktadır.

Karakterlere biraz daha yakından bakarsak, Jack, Amerikalı bir omurilik cerrahıdır ve adadaki *bilim insanı* çizgisini üstlenir. Uçakta olma sebebi Sidney'de ölen babasının cenazesini nakletmektir. Üstelik bunu annesinin yoğun ısrarı sonucu yapmıştır, çünkü, bir operasyona ilişkin soruşturmada babasını korumak yerine dürüst davrandığı için babası meslekten atılmış, aralarındaki çatışmalı ilişki kopma noktasına gelmiştir. Bununla birlikte, Jack kaza sonrası ilk yardımına koştugu kişilerden biri olan Claire'in üvey kardeşidir. Babaları

aynıdır ve her ikisinin de babalarıyla problemlı bir ilişkileri vardır, ayrıca kardeş olduklarını ancak dördüncü sezonda öğrenirler.

Locke ise, adaya düştüğü ilk andan itibaren “tuhaf” hareketleriyle dikkat çeker. Söz konusu tuhaflık, ilerleyen bölümlerde birçok kez vurgulandığı şekliyle, adaya düşmekten hiç de üzgün ya da mutsuz olmamasından kaynaklanır. Diğer bütün karakterlerin aksine, Locke adaya düşmenin kaderlerinde olduğunu ve bunun mutlaka bir amacı olduğuna inanmaktadır. Hemen anlaşılacağı üzere, anlatıdaki temel çatışma eksenlerinden birini Jack’in bilime duyduğu inanca karşılık Locke’un kaderciliği beslemektedir. Locke’un, diğer karakterleri alt üst eden kazaya karşı iyimser bakışı, kaza öncesinde belden aşağısı felçli iken kazadan sonra mucizevi bir şekilde felcinin iyileşmesinden kaynaklanmaktadır. Önemli bir başka detay da, felç olmasına babasının sebep olmasıdır. Babası önce Locke’u kandırarak böbreğini çalmış; sonra da kendisinden hesap soran Locke’u pencereden aşağı atarak felç olmasına sebep olmuştur.

Kate, annesine eziyet eden üvey babasını, evi patlatarak öldürdükten sonra hayatını polisten kaçarak geçirir. Olaydan sonra gizlice annesini görmeye giden Kate, annesi tarafından düzenini bozmakla suçlanır ve annesi onun polis tarafından farkedilmesine sebep olur. Uçakta bulunma sebebi, Sidney’de yalanıp, New York’a nakledilecek olmasıdır. Ancak kazadan sonra, kendisine refakat eden polis ölür ve Kate serbest kalır. Bununla birlikte Kate, Jack, Sawyer ve kendisi arasındaki aşk üçgeninin merkezini işgal etmektedir.

Sawyer, *A takımının* kötü çocuğudur; açılış sekansındaki ilk eylemi de Sayid'le kavga etmektir. Kaza öncesinde, hayatını annesini kendisine aşık ederek dolandıran; olayın ortaya çıkmasıyla da babasının önce annesini sonra kendisini öldürmesine sebep olan *gerçek* Sawyer'ı aramaya adanmıştır. Bu yüzden de aradığı adamın adını sahiplenmiş ve kendisini herkese Sawyer olarak tanıtmaktadır. Ancak, Sawyer aradığı adama dönüşmüş ve kaza olana kadar zengin kadınları dolandırarak yaşamaktadır. Bu arada, aradığı adam kendi öz oğlunun böbreğini çalmış olan Locke'un babasıdır aynı zamanda.

A takımının bir başka üyesi Hurley, uzun süre akıl hastanesinde kalmış, çıktıktan sonra ise; orada tanıştığı bir arkadaşının durmadan tekrar ettiği numaralara (4, 8, 15, 16, 23 ve 42) loto oynamış ve kazanmıştır. Piyangoyu kazanması üzerine kendisini yıllar önce terk etmiş olan babasını bulur ve yeniden bir aile olarak yaşamaya başlarlar. Ancak, bundan sonra bütün olaylar ters gitmeye başlar; büyük babası vefat eder, büyük babasını cenazesinin gömen adamı cenaze töreninde birkaç kez yıldırım çarpar, annesinin bacağı kırılır, annesine aldığı büyük ev yanar, onun piyango haberini yapan muhabir yeni açtığı dükkânın önünde kendisiyle röportaj yaparken restoranına meteor düşer. Kısaca talihsiz olaylar Hurley'nin yakasını bırakmaz. Ancak bu olaylarda bir gariplik vardır ki o da, tüm bu kazalarda Hurley'e hiçbir şey olmamasıdır. Bunun üzerine Hurley sayıların gizemini araştırmak için Sidney'e gider fakat eli boş dönerken Oceanic 815 uçağına biner.

Sun ve Jin, adada kazadan kurtulan tek evli çifttir. Jin, Sun ile evlendikten sonra, onun babasının kirli işlerini yerine getiren bir kiralık katile dönüşür.

Çünkü Sun ile birlikte olmaya devam etmesinin tek koşulu bu tip *emirleri* yerine getirmektir. Bunun üzerine Jin ve Sun, Sun'ın babasından kaçmak için gizlice New York uçağına binerler. Ancak, kaçma planlarından hemen önce, Sun Jin'i aldatır ve onu terketme planları doğrultusunda İngilizce dersleri alır. Bu durum adada ortaya çıkacak ve ilişkileri farklı bir dengeye oturacaktır.

Sayid adadaki tek Müslüman karakter olarak göze çarpmaktadır. Körfez Savaşı sırasında Irak Cumhuriyet Muhafızları Ordusu'nda subay olarak görev yapmış; bu durum da başlangıçta diğer tüm kazazedelerin ona karşı ön yargılı davranışlarına sebep olmuştur. Bununla birlikte Sayid Irak Ordusu'ndaki görevi işkence odalarında mahkumlara işkence ederek istihbarat toplamaktır. Asker olmayı seçmesindeki en önemli etki çocukken bir erkek gibi davranmaları konusunda kendisini ve kardeşini azarlayan, döven babasının tavrından gelmektedir. Sayid işkence sorgularından birinde, aşık olduğu kadına işkence etmek zorunda kalır, ancak onu öldürmek yerine kaçmasına yardım eder. böylece kendisi de firar etmek zorunda kalır ve ömrünün geri kalanını Nadia'yı aramakla geçirir.

A takımının yanında, burada belirtmemiz gereken bir diğer karakter de Benjamin Linus'tur (Ben). Ben, diziye ikinci sezon dahil olmakla birlikte *Diğerleri* olarak anılan grubun lideridir ve bu konumu itibarı ile temel çatışmaları besleyen kilit rollerden birindedir. Ben, doğarken annesinin ölümüne sebep olduğu için babası yüzünden hiç sevilmez ve her doğum gününde bu "kabahati" yüzüne vurulur. Babasının kendisine yönelik suçlamaları sonucu, babasına ve babasının adına çalıştığı Dharma Girişimi'ne ihanet ederek

adanın yerlilerine katılır. Bu ihanet ile Yerliler (Diğerleri) tüm Dharma Girişimi üyelerini öldürüp onların adadaki evlerine ve çalışma alanlarına yerleşirler. Ben, Jacop'un uygun görmesiyle Diğerleri'nin vitrindeki lideri olur.

Diğer yan-karakterleri bir kenara bırakırsak, *Lost*'un *A takımı* küçük bir Amerikan toplumu görünümündedir. Farklı etnik kökenlerden gelen, farklı inanışları olan, farklı yaşam tarzları ve deneyimleri olan bu bir grup insan, Amerikan toplumunun farklı kültürel değerlerin ve kimliklerin bir arada yaşaması idealini hatırlatmaktadır. Örneğin, Güney Amerikalı Hurley, Orta Doğulu Sayid, Koreli Jin ve Sun bu ideali desteklemektedir. Bu durumda, dizinin, çoğunlukla geleneksel Hollywood sinemasında karşılaştığımız *wasp* (*Beyaz, Anglosakson, Protestan*) karakteri de kuşkusuz Jack'tir. Bilindiği üzere, Hollywood *wasp* karakterlere sıklıkla başvurur. Genel olarak bakıldığında, Batman serisinde *Bruce Wayne*, Örümcek Adam serisinde *Peter Parker* ve daha pek çok örneğinde olduğu gibi, *wasp* karakterler filmlerde süper kahraman, kurtarıcı ve lider gibi rollerde görülmektedir. *Lost* özelinde ise, Jack'in açılış sekansında da değindiğimiz kurtarıcı rolü ve doktor olması, onu adadaki en güvenilir kişi haline getirir ve böylece de grubun lideri konumuna gelir.

Lost'un karakter sayısı bakımından oldukça zengin olmasının bir sonucu olarak, anlatıdaki çatışmaların daha ziyade karakterlerin çatışan deneyim ve inançlarından doğduğu görülmektedir. Bu noktada, Lévi-Strauss'un tüm anlatıların ikili karşıt yapılar üzerine kurduğu tezinden hareketle, bu çatışmaları tekil öznelerin anlaşmazlıkları olarak görmektense, yapısal olarak işleyen, evrensel ikili karşıtlıklar olarak görmek mümkündür. Örneğin Jack ve Locke

arasındaki bilim ve inanç karşıtlığı, esasen evrensel bir çatışmanın temsili olarak okunabilir. Buna ek olarak, kazazedeler ile *Diğerleri* arasındaki biz ve ötekiler çatışması da bizi, yine benzer bir noktaya ulaştırır. Bu bakımdan, çalışmamızın devamında, anlatının temel çatışma eksenlerini oluşturan bu iki temel karşıt çifti daha detaylı olarak ele alacağız.

2.2.1. Bilim- Kader ya da Akıl - İnanç Ekseni

Lost'un iki temel çatışma ekseninden birini oluşturan bilim-inanç karşıtlığı, Jack ile Locke'un kazaya ve adaya ilişkin farklı perspektiflerinden kaynaklanmaktadır. Jack'in bilim ve rasyonel akla olan inancına karşılık, Locke yaşanan kazayı kader ile ilişkilendirerek adadan kurtulma çalışmalarına katılmadığı gibi, birçok durumlarda bu girişimleri baltalamaktadır.

İki karakter arasındaki bu anlaşmazlık, neden-sonuç zinciri doğrultusunda bütün bir anlatının üzerinde yükseldiği kırılgan bir yapıyı oluşturmaktadır. Bu durum, tezimizde daha önce teorik olarak tartışmaya açtığımız Fransız yapısalcılardan Lévi-Strauss'un tasarısında görülmektedir. Hatırlayacak olursak, Lévi-Strauss'un mitler üzerine incelemesinde geliştirdiği kavrayışına göre, bütün mitsel anlatılar ikili karşıt yapılar üzerine kuruludur. Bu noktada, gündelik deneyimlerimizde hareketle, bu karşıt yapının pek çok örneğini üretebiliriz; bilim-inanç ikilisi de, esasen bunlardan biridir. Bu perspektiften bakıldığında, kültürel yaşantımıza içkin temel çatışmaların yine kültürün ürünleri olan anlatılarda tekrar etmesi şaşırtıcı olmamalıdır.

Bilim-inanç ikilisine geçmeden, onu önceleyen bir başka çatışmalı ilişkiyi tartışmaya açmak gerekiyor: Doğa-kültür karşıtlığı. Kültür bütüncül bir bakış açısıyla, toplumsal yaşama dair her şeyi içine alan, sosyal, ekonomik ve sanatsal faaliyetleri besleyen ve aynı şekilde onlardan beslenen devingen bir sistemdir. Hayatımızı her anına nüfuz etmiş kodlar ve uzlaşımın kapsayanı olan kültür, çoğu zaman farkında olmadığımız fakat yaşam pratiklerimizi, sosyal ilişkilerimizi, üretim ve tüketim biçimlerimizi, nesnelere ve olaylara yüklediğimiz anlamları belirleyen ilişkisel ağların bütünüdür.

Bauman'a göre (2006, 161), "kültür, bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve bu düzen açısından kaos görünen her şeyle mücadele etmektir. Kültür, doğa düzeni (yani şeylerin insan müdahalesi olmaksızın oldukları durum) yerine yapay, tasarlanmış bir düzen koyma ya da ekleme işidir." Görüldüğü üzere, kültür doğaya rağmen ve doğaya karşı bir varoluştur. Doğa-kültür karşıtlığı da bu temel çelişkidен beslenmektedir. İnsan, hayvandan farklı olarak doğanın bir parçası *olmadığı* için kültürel bir varlıktır.

Bu doğrultuda, Lévi-Strauss da tüm toplumların anlamlı hale getirmeye çalıştığı en önemli sınırın doğa ve kültür arasındaki sınır olduğunu savunmaktadır. Sınırın bir tarafındaki kültür, bir anlam yaratma sürecidir ve bu anlamlandırma toplumsal yapıyı ve bu yapı içindeki insanların kültürel kimlikleri ile etkinliklerini de kapsamaktadır. Buna karşılık sınırın diğer tarafındaki doğa, bizi çevreleyen çıplak gerçekliktir; kültürün terimleri olmaksızın anlaşılmazdır. Bu bakımdan, "doğal" kültürel bir üründür, yani

kültürün doğadan türettiği bir anlamdır; doğa ise kültür öncesi gerçekliktir. (Fiske, 2003: 158).

Görüldüğü üzere, insan kültürü doğanın üstüne inşa etmiştir; bir bakıma onunla başedebilmek ve onun yasalarına karşı varlığını sürdürebilmek için. Dolayısıyla, belki de insana ve toplumsal hayata ilişkin tüm ikili karşıtlıkların temelindeki çatışma da doğa-kültür çatışmasıdır. Çünkü, örneğin, çalışmamızda daha önce detaylı olarak ele aldığımız, Lévi-Strauss'un ortaya koyduğu ikili karşıtlıklar kültürel ürünlerdir; kültürel deneyimlerimizin sonuçlarıdır.

Nietzsche (2013: 17), Antik Yunan'da sanatın doğuşunun, her ikisi de Zeus'un oğulları olan Apollon ve Dionysos'a ait dünya görüşlerinin karşılaşmasından doğduğu tezinin savunur. Bu kavrayışın temelinde Yunan mitolojisindeki iki tanrının karşıt karakterleri yatmaktadır. Güneş ve ışık tanrısı olan Apollon düzen, yasa, orantı, uyum, ölçü, mükemmel biçim, rasyonellik, açıklık, kesinlik, ahenk, özdenetim, bireysellik, denge, bilgi ve akıllı temsil eder. Buna karşılık Dionysos, Apollon'un temsil ettiği değerlerin karşıtı olarak değişim, yaratma ve yıkma, hareket, ritim, içgüdüsellik, yaratıcı taşkınlık, giz içinde saklı gerçek, yabanıl ve başına buyruk güzellik, kendinden geçmeyi temsil eder (Dereko, 2007: 3-4). Buradan hareketle, rasyonel akıl ve bilim kültürün ürünüdür ve dolayısıyla Apollon ile ilişkilendirilir. Öteki taraftan, Dionysos ise Apollon'un karşıtı olduğundan doğayı temsil eder. Bu bakımdan, Nietzsche'nin vurguladığı, Antik Yunan'da sanata yön veren bu iki dünya görüşü aslında kültürün ve doğanın karşıtlık üzerine kurulu ve birbirini besleyen ilişkisinin temsilidir.

Dolayısıyla, mitolojik olarak Apollon, Aydınlanma'yı deneyimlemiş günümüz modern toplumunun bilime ve akla duyduğu bağlılığın gösterenidir; Dionysos ise, doğanın, kontrol edilemez ve öngörülemez olanın gösterenidir. Hatırlanacağı üzere, Lévi-Strauss (2012: 333-345), mitlerin insana ve dolayısıyla kültürel yapıya ilişkin temel çatışmalardan beslendiğini ve bu çatışmaları çözüme kavuşturmasa bile kabul edilebilir bir düzleme çektiğini ifade etmiştir.

Bu bakımdan, Apollon-Dionysos çatışması, *Lost*'taki Jack ile Locke arasındaki çatışmayı da açıklar niteliktedir. Jack, Apolloncu değerlerin temsilcisi, yani bilimin ve rasyonel olanın savunucusu iken; Locke Dionysoscu değerlerin temsilcisi olarak doğaya dönüşün, mistisizmin ve kaderin savunucusudur. Jack ile Locke'un dizinin birinci sezonun finalindeki diyalogu bu durumu açıklığa kavuşturacaktır:

Locke: İşte bu yüzden seninle bazı konularda anlaşamıyoruz Jack. Çünkü sen bilimsel bir adamsın.

Jack: Evet, peki sen ne oluyorsun?

Locke: Ben mi? Bense bir inanç adamıyım. Tüm bunların bir kaza olduğunu mu düşünüyorsun? Birbirini tanımayan insanlar olarak bizim hayatta kalmamız. Birçoğumuzun sadece yüzeysel yaralarla atlatmamız. Buraya tesadüfen mi düştüğümüzü sanıyorsun? Özellikle de buraya! Buraya bir amaç uğruna getirildik. Bir neden için. Hepimiz. Her birimiz buraya bir neden için getirildik.

Jack: Getirilmek mi? Peki, bizi buraya kim getirdi John?

Locke: Ada, bizi buraya ada getirdi. Burası sıradan bir yer değil. Bunu gördüğünü biliyorum. Ada seni de seçti Jack. Bu kader!

Jack: Ben kadere inanmam!

Locke: Hayır inaniyorsun, sadece bilmiyorsun, henüz...

Başlangıçta Jack ile Locke arasındaki gelişen bu çatışma, daha sonra anlatının temel eksenlerinden biri haline gelir. Karakterler tüm olup bitenlerin kader olduğuna inananlar ve buna inanmayanlar olarak ikiye ayrılırlar. Ancak devam eden süreçte gerçekleşenler yaşananların sadece akılla ya da sadece inançla açıklanamayacağını tüm karakterlere gösterir.

Örneğin, Jack'in kazadan yıllar önce spor yaparken karşılaştığı ve sohbet ettiği Desmond, Locke ile birlikte patlatarak açtıkları metal kapağın altında onları bekleyen kişi olacaktır ki Desmond, aynı zamanda uçağın adaya düşmesinin de sorulusudur. Bu ambarda, adadaki bazı mucizevi olayların kaynağı olduğuna inanılan elektromanyetik gücün dünyayı yok etmesini engelleyen bilgisayara her 108 dakikada bir girilmesi gereken rakamlar ise, Hurley'in lotoyu kazandığı rakamlardır. Ancak diğer taraftan da, adada keşfettikleri tüm ambarlar ve Dharma Girişimi'ne ait yerleşkeler son teknolojiyle donatılmış mekanlardır. Örneğin bilgisayara girdikleri rakamlar ve sürekli tekrar edilmesi gereken bu eylem matematiksel bir hesabın sonucu olarak, her 108 dakikada bir sıkışan fazla enerjiyi boşaltmaktadır.

Görüldüğü gibi bir taraftan, pek çok örneği olan *fazla* tekinsiz tesadüfler ile olanaklılığın sınırlarında kader ve rasyonellik çatışmasını beslerken; diğer taraftan Dharma Girişimi ve onların tesislerinde yürütülmüş bilimsel çalışmalar ise bu çatışmayı sürdürmektedir. Bu temel çatışma eksenini, başlangıçtan itibaren Jack ve Locke ikilisinde cisimleşir. Ancak, neden-sonuç zinciri içinde bütün bir anlatıya yayılır ve çeşitli yan öykülerin oluşmasına olanak sunar.

Dolayısıyla, yüzeyde Jack ile Locke arasında gelişen, bizim Nietzsche'den hareketle Apollon-Dionysos karşıtlığı ile açıklamaya çalıştığımız akıl ve inanç ya da bilim ve kadercilik çatışması; esasen, bütün anlatının çekirdeğini oluşturan iki temel eksenden birini işgal etmektedir.

Bu noktada, Greimas'ın eyleyenler tasarısından hareketle, bu çözümsüz karşıtlığın hemen her karakterde dönüşümlere sebep olduğu söylenebilir. Öyle ki, karakterler adadan kurtulmalarına rağmen, adaya geri dönmeye çalışacaklar; rasyonel düşüncenin savunucusu olan Jack, dizinin final sezonunda Jacob'ın mistik güçlerine sahip olacak ve adanın yeni korucusu olacaktır.

2.2.2. Biz-Diğerleri Ekseni

Burada, akıl ve inanç ekseni ile yakından ilişkili olan ve dizinin bir diğer temel çatışma eksenini oluşturan *biz* ve *Diğerleri* eksenini ele alacağız. Öncelikle, şunu belirtmeliyiz ki bu eksenler birbirinden kopuk ve bağımsız işleyen mekanizmalar gibi sunulmakla birlikte, birbirleriyle karşılıklı besleyici bir ilişki içindedirler. Hatırlayacak olursak, yapısal anlatı çalışmalarının temel varsayımı da budur: Bir arada ve etkileşim içindeki unsurlar anlamı ve bütünlüklü yapıyı oluştururlar. Dolayısıyla anlatının çözümlenmesi de bu temel birimleri belirlemekten geçmektedir. Buna karşılık, televizyon anlatısı üzerine düşündüğümüz için, anlatının temel birimleri olarak ne alınacağı sorusu yapısalcı analiz içinde belirsizlik doğurur. Tartışmamızda daha önce değindiğimiz üzere, bir bölüm ya da bir sezonu temel birim olarak almaktansa temel çatışma eksenlerini temel birimler olarak ele almak daha makul

görülmektedir. Çünkü, söz konusu çatışma eksenleri, bir yandan -Lévi-Strauss'dan (2013) hareketle- anlatının çekirdeğini oluşturan temel, insani ikili karşıtlıkları kurarken; diğer taraftan da -Todorov'dan (2007) hareketle- dizinin yayınlandığı altı sezon boyunca dengenin bozulması ve yeniden kurulmasına katkı sunarlar.

Bu perspektif doğrultusunda tespit ettiğimiz çatışmaların ikincisi, yani biz ve Diğerleri ekseninin, esasen ilk eksen olarak ortaya koyduğumuz akıl ve inanç ekseninde türediği görülmektedir. Kazazedeler, adaya düştüklerinde ve sonrasında bir taraftan adayı keşfetmeye çalışıp, bir taraftan da kurtulmanın yollarını ararken Jack ve Locke arasındaki çatışmanın kendini gösterdiğini belirtmiştik. Dizin ileren bölümlerinde kazazedeler adada yalnız olmadıklarını, Diğerleri ismini verdikleri bir başka topluluğun da adada yaşamakta olduklarını öğrenirler.

Diğerleri, önceki sezonlarda da kısa kısa ortaya çıkmakla birlikte dizinin son iki sezonun anlatıya dahil olan Jacop'un önderliğindedirler. Jacop ve kardeşi Siyah Duman, tam olarak bilinmemekle birlikte çok uzun bir süredir adada yaşamaktadırlar. Anneleri köle taşıyan bir geminin yaptığı kaza sonucu adaya düşer, burada mistik güçleri olan ve adayı korumakla görevli olan kadınla karşılaşır. Kadın, doğum yapmasına yardım eder, ancak doğumdan sonra Jacop ve Siyah Duman'ın annelerini öldürüp çocukları kendi çocukları gibi büyütür. Aradan geçen yıllarda, adadaki gizemli ve muazzam enerji kaynağı Dharma Girişimi tarafından keşfedilir ve adaya ciddi yatırımlarla büyük araştırma tesisleri kurulur. Ancak, Jacop ve Siyah Duman'a annelik eden kadın, adayı ve

sahip olduğu gizemli enerjiyi korumak için kendisini feda edip, adayı koruma görevini ve mistik güçlerini Jacop'a devreder. Buna karşılık kardeşi adayı korumak değil, adayı terk etmek istemektedir ve bu yüzden de Dharma Girişimi için çalışmaya başlar. Bunun üzerine Jacop, kardeşini adanın ve tüm dünyadaki hayatın merkezi kabul edilen gizemli kaynağa götürür, burada kardeşi kontrol edilemez güçteki bu enerjiye maruz kalır ve Siyah Duman'a dönüşür. Bunun üzerine Jacop'ı öldürmeye ve adayı yokedip buradan ayrılmaya yemin eder. Ancak, Jacop'ı kendi eliyle öldüremez, bu yüzden de bunu yapması için birilerini ikna etmesi gerekmektedir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz olay, *Lost*'un çekirdeğini oluşturan öyküdür. Bu hikayenin devamında, Jacop diğerlerine liderlik etmektedir ancak bir kişi dışında kimse onu göremez ve onunla konuşamaz. Bu kişi diğerlerinin görünen lideri Benjamin Linus'tur. Ben, Dharma Girişimi'ne ihanet eder ve Jacop'ın tarafına geçerek, Diğerleri'ne liderlik etmeye başlar. Bu şekilde Diğerleri, Dharma Girişimi için çalışan herkesi öldürüp adanın tüm dünya ile bağlantısını keser, teknolojinin ve bilimin de yardımıyla onu radarlarda görünmez yaparlar. Ancak kendileri denizaltı vasıtasıyla dünya ile iletişim halindedirler. Tüm bunlar ise adayı ve adanın gizemli enerjisini korumak için yapılmaktadır.

Kazazedeler modern ve aklın egemenliğindeki dünyadan gelmişler, geldikleri yerle iletişim kurmanın yollarını aramaktadırlar. Buna karşılık Ben ve Diğerleri, adayı ve onun gizemli gücünü dünyanın geri kalanında korumaya-saklamaya çalışmaktadırlar. Bu bakımdan Diğerleri, Jacop'un, yani mistik ve

gizemli olanın egemenliğini, kendi ifadeleriyle adanın egemenliğini kabul etmişler ve bilim sadece bu yolculuğun aracısı işlevindedir. Bununla birlikte, tüm incelemelerine, araştırmalarına rağmen, adanın gizemli gücünün nereden geldiğini ya da tam olarak nasıl bir güç olduğunu anlayamazlar; sadece gerçekleşen mucizelere tanık olurlar. Buna karşılık kazazedeler -Locke hariç- bu perspektifin karşıt ucunu temsil etmektedirler. Zaten anlatının ilerleyen sezonlarında Locke, Jack ve onun fikirlerini paylaşanlardan ayrılıp Ben ve Diğerleri ile yaşamaya başlayacaktır.

Tüm bu çerçeve ile *Lost'a* bakıldığında, aslında bütün anlatının başından sonuna kadar işlevini koruyan temel çatışma eksenlerinden birinin *ötekilik* olduğu görülmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, Dharma Girişimi Diğerleri'nin ötekisidir; Ben'in ihanetiyle kontrolü ele geçiren Diğerleri ise kazazedelerin ötekisidir. Ancak daha sonra, Jacop'un Jack ve *A takımından* başkalarına görünmesi ve konuşması ile tüm kazazedeler -yani hayatta kalanlar- adaya Jacop tarafında mistik bir şekilde getirilmiş olduklarını, adayı korumak için seçilmiş adaylar oldukları gerçeğiyle yüzleşirler. Bu çözülme ise bir başka öteki doğurur: Kara Duman. Dizinin son iki sezonunda kazazedeler ve Diğerleri Siyah Duman'a karşı birleşirler ve böylece Siyah Duman adadaki herkesin ötekisi haline gelir.

Görüldüğü gibi tartışmaya açtığımız iki eksen birbirini beslemekte ve anlatıdaki denge unsurunun yer değiştirmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir. Bauman'ın görüşleri tüm bu gerilimli ilişkiyi oldukça iyi özetlemektedir:

Biz ve onlar ayrımı, yalnızca iki ayrı insan grubunu değil, tümüyle farklı iki tutum arasındaki, duygusal bağlanma ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, işbirliği ve çekişme arasındaki ayrımı temsil eder. Biz, ait olduğumuz grup anlamına gelir. Bu grup içinde olanları gayet iyi anlarım ve anladığım için nasıl sürdüreceğimi bilirim, kendimi güvenli ve evimde hissederim. Bu grup adeta benim doğal ortamım, içinde olmaktan hoşlandığım ve huzur içinde döndüğüm yerdir. Onlar ise, tersine ne ait olmayı isteyebileceğim ne de istediğim bir grubu anlatır. Dolayısıyla, o grupta neler olup bittiğine ilişkin gözümde canlanan şeyler, belli belirsiz ve kopuk kopuktur; o grubun işleyişine ilişkin pek bilgim yoktur ve bu yüzden o grubun yaptığı her ne ise benim için genelde kestirilemez ve aynı ölçüde de korkutucudur. Ben, Onlar'ın benim temkinli tutumumu ve endişelerimi aynı şekilde bana karşı paylaştıklarını; benim onları onaylamadığım gibi onların da beni onaylamadıklarını düşünürüm. Dolayısıyla, onlardan beklediğim çıkarlarıma karşı hareket etmeleri, bana zarar vermeyi ve başıma çorap örmeyi istemeleri ve felaketimden mutluluk duymalarıdır (Bauman, 2006: 51).

Dolayısıyla, tekrar Lévi-Strauss'a dönecek olursak, tartışmaya açtığımız ikinci çatışma eksenini de tıpkı ilki gibi, bizi temel insani bir karşıtlığa ulaştırır: *Biz ve Ötekiler*. Bauman'ın *ötekiye* ilişkin yorumu ise, altı sezon boyunca tanık olunan Jack ve Ben önderliğindeki iki karşıt grubun çatışmaya dayalı ilişkisinin, aslında evrensel bir yapıdan kaynaklandığını ortaya koymaktadır.

Böylece, çalışmamızın *Televizyon Anlatısı* bölümünde değindiğimiz, televizyon anlatısının geleneksel anlatı formlarından ayrılan yönlerine ilişkin tartışmayı örneklendirmiş olduk. Hatırlanacağı üzere, yapısalcı kavrayışın

anlatıları temel birimlere ayırarak incelediğini vurgulamıştık. Bunun örneklerini ise, Lévi-Strauss'un tasarısında *mitbirim*; Propp'un biçimci analizinde *işlev*; Barthes'ın mitleri göstergebilimsel dizgeler olarak incelediği çalışmasında *gösterge*, Greimas'ın Propp'un çalışmasını geliştirdiği tasarısında *eyleyenler* ve Todorov'un modern poetika kavrayışında ise *anlatısal önerme* biçiminde tespit etmiştik. Ancak televizyon anlatısı söz konusu olduğunda bu kavrayışların tek başlarına yetersizlikleri ortadadır. Televizyon metinlerine özellikle de serilere uygulanan yapısal bir analizde ilk sorun, anlatının temel birimlerini belirlemek güçlüğü olarak ortaya çıkmaktadır. Biz incelememizde bu soruna, temel anlatısal birim olarak *temel çatışma eksenlerini* alarak çözüm üretmeye çalıştık.

Çalışmamızın bir sonraki bölümünde ise, son olarak *Lost*'a dönük olarak fantastik bir anlatıdaki türsel uzlaşımlar üzerine tartışacağız. Bunu yaparken Todorov'un fantastik kavrayışını merkez alacağız ve onun tasarısını *Lost* örneği üzerinde sınayacağız.

2.3. Türün sınırları: Gerçek mi Yanılsama mı?

Bu hikayenin başkişileri yabancılar, tanrılar ve canavarlar. Gözde uğrakları ise haritaların göstermediği, gemilerin demirlemediği, pusulaların şaştığı o fantazmatik sınırlar. Sahipsiz bir ülke. Dünyanın bittiği yer. Rivayete göre, "vahşi şeylerin yaşadığı" uzak bir diyar. Bu öteki figürleri aklın zayıfladığı, fantazilerin yeşerdiği sınır bölgesinin sakinleri (Kearny, 2012: 15).

Fantastik anlatılar tarih boyunca, başlangıçta okuyucularına ve sonrasında da izleyicilerine gündelik hayatlarında deneyimlemelerine imkan olmayan bir deneyimi vadedeler. Bu bakımdan da fantastik anlatıların

merkezinde mistik, gizemli güçleri olan periler, cinler, hayaletler, canavarlar, tanrılar yer almaktadır. Bu bakımdan fantastik türün en ayırt edici niteliği içerdiği gündelik deneyim dışı durumlar olarak ele alınabilir.

Darko Suvin'in görüşlerini izleyen Somay, edebi türlerin tarih boyunca iki büyük akım oluşturduğunu ileri sürer. Bunlardan birincisi, her çağın "bugün ve buradası"sının en sadık temsillerinin temel alındığı akımdır. Bu akım her çağın ana akımıdır ve o çağ içindeki adlandırılması ne olursa olsun aynı büyük, doğalcı akımın parçasıdır. Diğer akım ise her çağın ikinci planda kalan, muhalif akımıdır. Somay bu akımı "yadırgatıcı" adıyla anmayı yeğlemiştir. Yadırgatıcı akım tarih boyunca peri masalı, halk öyküsü, ortaçağ romansı, bilimkurgu ya da fantazi gibi birçok farklı biçimde kendini göstermiştir. Bu türler birbirlerinden tarihsel ve dönemsel açıdan ya da biçimsel açıdan ayrılabilir olmakla birlikte, ortak yönleri içinde oldukları çağın "bugün ve burada"sına alternatif bir varsayım üzerine kurulmuş olmalarıdır. (Somay, 2010: 99-100).

Türün vitrinindeki en prestijli eserlerden biri olarak Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi serisi bunun tipik bir örneğidir. Sevimli ve zeki hobitler, kibirli ve inatçı cüceler, nazik ve efsunlu elfler, Gandalf ve Saruman gibi büyücüler, güçlü ve kana susamış iblis Balrog, karanlıkların efendisi Sauron ile güç yüzüklerinin en güçlüsü ve tabii ki Gollum; tüm bu karakterleri ve büyülü nesnelere görür görmez fantastik bir evrene davet edildiğimizi farkederiz. Tolkien'in orta dünyasında hobitler, elfler, büyücüler ve cüceler yanında bir de sıradan, "normal" insanlar vardır. Bu noktada insan, tüm büyülü atmosferin temel referans noktasını oluşturmaktadır; normal insana göre cüce; normal

insanın aksine efsunlu. Başka bir ifade ile, tüm bu fantastik dünya, insan ve onun “normalliği” sayesinde anlatılabilmektedir. Bununla birlikte, içinde insan karakterlerin olmadığı birçok fantastik anlatı da yine bu referans üzerinden kurulmaktadır. Kısacası, fantastik anlatılar için “normal” insani deneyim merkez noktasıdır; bu elbette bozulacak ve ötesine geçilecek bir noktadır.

Bu çerçeve, bizi Todorov’un kavrayışında fantastiğin merkezine götürür. “Gerçek mi yanılısama mı?” (Todorov, 2012: 31) sorusu bu merkezi işgal etmektedir. Todorov’a göre, bu soruyu sorduran şey ise, gündelik deneyime sızan olağandışıdır. Burada Todorov’un ünlü fantastik tanımını tekrar etmekte sakınca görünmüyor:

Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytani, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılısama, hayal gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Bu bakımdan fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2012: 31).

Görüldüğü gibi, Todorov’un kavrayışında bütün bir fantastik deneyim kararsızlığa bağlanır. Bu noktada örneğimizi hatırlayacak olursak, Jack ve Locke’da cisimleşen çatışma izleyiciden önce anlatı karakterlerince

üstlenilmiştir. Jack adada karşılaştığı şeylerin henüz bilmeseler de mantıklı açıklamaları olduğuna inanır ve içinde buldukları durumun olağandışı bir yanı olmadığını savunur. Buna karşılık Locke, adada karşılaştıkları olayların ve hatta kazanın kendisinin bile adaya attığı gizemli güçlerin işi olduğunu öne sürer. Burada iki karakterin deneyimleri arasındaki farkı vurgulamak gerekiyor. Jack, hala *bildiği dünyanın yasalarının* işlediğini düşünür; çünkü henüz kendisi olağandışı bir durumla yüzleşmemiştir. Buna karşılık Locke *bildiği dünyanın yasalarının* çoktan askıya alındığını daha adaya düştükleri ilk anda bizzat deneyimlemiştir. Hatırlanacağı gibi, Locke uçağa tekerlekli sandalye ile binmiş fakat kazadan sonra ayaklanmıştır. İki karakter arasındaki bu *anlaşmazlık* ise, izleyici nezdinde *kararsızlığa* dönüşmektedir: 'Sahi, gerçek mi yanılsama mı?'

Todorov'un (2012: 48) tezini takip edersek, yukarıdaki soruya verilecek herhangi bir cevap fantastiğin evreninden çıkmak demektir. Soruya verilecek cevap bizi *tekinsiz* ya da *olağanüstü*'nün evrenine sokar. Bu noktada, Todorov'un fantastik, tekinsiz ve olağanüstü kavrayışını detaylandırmak gerekiyor. Çünkü bu üç kavramdan oluşan yapı, Todorov'a göre, fantastiğin bir ucunda tekinsiz; diğer ucunda olağanüstü olan sınırlarını çizmektedir.

Todorov'un formülü oldukça basittir: eğer gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyorsa ve anlatılan olayları açıklamaya yetiyorsa anlatı tekinsiz'dir; fantastik değil. Buna karşılık, eğer olayı açıklamak için gerçekliğin yasaları yetmiyor, yeni yasaları kabul etmek gerekiyorsa o zaman da anlatı olağanüstü'dür; fantastik değil (2012: 47). *Lost* örneği üzerinden tartışmaya devam edersek, Todorov'un *kararsızlık anı* anlatının temel çatışma

eksenlerinden birine geri götürür bizi. Adada olanlar ne *bilinen dünyanın yasaları* ile ne de *yeni yasalarla* açıklanmaz. Bu nokta belirtmeliyiz ki, *Lost* bu sorunun cevabını hiç vermez; yani yaşanan olayları herhangi bir *dünyanın yasalarıyla* açıklamaz. Bunun yerine, sadece çatışmayı sürdürür.

Esasen bu durum, bölümün başında dile getirdiğimiz, *Lost teorilerinin doğmasının* esas sebebidir. Anlatı esrarengiz, mucizevi olaylara herhangi bir açıklama getirmeyerek, bir yandan izleyicinin merakını ve dolayısıyla ilgisini canlı tutarken, diğer yandan temel çatışma eksenlerinin çözüme kavuşmasını erteler. Örneğin, *Çatışma Eksenleri* bölümünde değindiğimiz eksenlerden ilki, yani bilim ve inanç eksenini bu soruyla doğrudan bağlantılıdır. Jack ve Locke, izleyicilerden önce, bu soruyu tartışmaya açmış; tüm yaşananların *bilinen dünyanın yasalarıyla* açıklanabilir olup olmadıkları konusu bir önceki bölümde detaylandırdığımız biçimiyle anlatının temel çatışma eksenlerinden birini kurmuştur.

Bu yüzden, yani “gerçek mi değil mi?”, bir başka ifadesi ile “tekinsiz mi olağanüstü mü?” sorusuna yanıt üretmediği için, final bölümü izleyicileri kelimenin tam anlamıyla ikiye bölmüştür. Bir kısım izleyici, finalin hiçbir doyurucu yanıt üretmediğinden yakınırken; diğerleri ise, söz konusu sorunun yanıtı bırakılışını benimsemiş ve bu durumu hiç de şaşırtıcı bulmamıştır. Esasen, anlatının izleyicide yarattığı bu bölüme, final bölümünün ötesinde, temelde dizinin *bildiğimiz dünyanın yasalarını* terk etmeden olanaklılığın sınırlarını zorlayan anlatı yapısından kaynaklanmaktadır. Bu durum da,

izleyicinin, bu konuda çatışan karakterler üzerinden konuya ortak olması ve dolayısıyla yüksek izlenme oranlarının nedeni olarak ele alınabilir.

Son olarak, tür üzerinden yürüttüğümüz bu tartışmayı sonlandırmadan, televizyon anlatılarında türler arasındaki sınırın giderek incelendiğini; hatta gelinen noktada sadece kurmacaların alanını da aşarak haber, eğlence ve tartışma programlarının da birbiri içine geçmesine neden olacak kadar kaybolduğunu vurgulamak gerekiyor. Bu durum, Çelenk'in (2005: 90-93), İnal'ın (1999: 266-272) ve Adaklı'nın (1999: 236-248) detaylı olarak tartıştıkları üzere televizyonun endüstriyel yapısının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Giderek genişleyen prime-time kuşağı ve çeşitlenen izleyicinin değişen beklentileri, program yapımcılarını birçok farklı türden beklentiye tek bir yapımda toplama eğilimini doğurmuştur. Bu eğilim cinsiyet, yaş, eğitim düzeyi ve sınıfsal konumlarına göre çeşitlenen izleyicinin çeşitlenen beklentisine tek bir diziyle cevap vermenin ötesinde, televizyon kanalları ve yapımcılar açısından maliyetleri düşürme ve daha az sayıda yapımla daha çok reklam geliri elde etmelerini sağlamaktadır.

Bu noktada, yine örneğimiz üzerinden tartışmaya devam edersek, *Lost'da* da benzer bir eğilimi açıkça görmek mümkündür. Anlatı bir yandan Todorov'un tanımladığı haliyle fantastik türün en temel uzlaşımını sahiplenirken, diğer yandan, örneğin Jack, Kate, Sawyer üçlüsü arasında geçen ve dizinin son sezonuna kadar çözüme kavuşturulmayan aşk üçgeni; yine Desmond'ın, sevdiği kadınla (Penny) birlikte olabilmek uğruna adaya düşmüş olması ve Penny'nin tüm sezonları -Desmond'la birlikte olmasına karşı çıkan babasına rağmen-

adaya ve Desmond'a ulaşmaya çalışarak geçirmesi gibi pek çok rneği daha bulunabilecek, *melodramlardan* aşına olduğumuz yoğun duygusal ilişkiler üzerine kurulu alternatif çatışma eksenleri genel olarak bu melez yapıya işaret etmektedir.

SONUÇ

Bir televizyon metnine ilişkin nitelikli bir çözümlemenin nasıl mümkün olabileceğini, hangi teorik açılımlarla mümkün olabileceğini soruşturan bu çalışmada izlenen teorik perspektif yapısalcılık olarak belirlenmiştir. Bilindiği üzere, yapısalcılık anlatı çalışmaları söz konusu olduğunda hiç de yabana atılamayacak bir açılım sunar. Bu bakımdan, öncelikle, resmen Saussure ile başlayan fakat fiilen Aristo'dan bu yana izlerini sürmenin mümkün olduğu yapısalcılığa dair kapsamlı ve detaylı bir inceleme ile başlanmıştır.

Bilindiği üzere, anlatı çalışmaları alanında en çok referans gösterilen kaynaklardan biri Poetika'dır. Anlatıların yapısal analizi söz konusu olduğunda, henüz ortada yapısalcılık ya da herhangi bir emaresi dahi yokken Aristo'nun Poetika'da ortaya koyduğu kavrayış bu perspektife ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Poetika üzerine söylenebilecek ilk şey tek bir türe odaklanmış olmasıdır ki bu yapısal analizin de paylaştığı bir vurgudur. Aristo, öncelikle ortaya koyduğu iki türü içerdikleri unsurları göz önüne alarak komedyaya ve tragedya olmak üzere ayırır. Buradan hareketle de asıl ilgilendiği tür olan tragedyanın taşınması gereken nitelikleri sıralar. Her ne kadar, günümüzün karmaşık ve çok katmanlı anlatı formları göz önüne alındığında oldukça ilkel görünse de, bu incelemenin ardından, her ne kadar tarihsel olarak 'Aristo yapısalcıdır' demek mümkün olmasa da *Poetika*'nın anlatıları yapısal bir vurgu ile ele alan ilk çalışma olduğunu dile getirebilir.

Aristo ile Saussure arasında kurulabilecek bir bağlantı tam da bu nokta ortaya çıkar. Saussure Genel Dilbilim Dersleri'nde, anlatı çalışmalarını da içine alan geniş yelpazedeki pek çok inceleme alanınca benimsenmiş yapısalcılığın temel prensiplerini ortaya koyar. Öncelikle inceleme konusunu yalıtım için dil ve söz ayrımına gider. Bilindiği üzere dil yapıya söz ise ancak yapı içinde anlam kazanan bireysel bir edime karşılık gelmektedir. Saussure bu ayrımla, yani "bireysel ve rastlantısal olan ile toplumsal ve sabit olan" arasındaki bu ayrımla dili işleyişi bakımında iki temel düzeyde ele alır: Yüzeydeki muazzam çeşitlilik ve altta, derinde işleyen yasalar. Söz konusu iki temel düzey yapısalcı geleneğin sahiplendiği temel kavrayıştır.

Yapısalcılar için her şey iki temel düzeyden ibarettir; görünen ve görünmeyen düzey. Anlatı çalışmaları söz konusu olduğunda bunun ilk kapsamlı örneğini Propp'ta görmek mümkündür. Propp kendisine inceleme nesnesi olarak Rus masallarını seçer ve amacı da yüzlerce farklı masalda işleyen ortak mekanizmayı, yasayı ortaya çıkarmaktır. Bu bakımdan incelemesinde takip ettiği temel kavrayış masalın değişen ve değişmeyen (görünen ve görünmeyen) iki düzlemde işlediğidir. Onun bu perspektifinde masalın konusu, karakterleri vb. nitelikleri masalın benzersiz özellikleri gibi görünmekte, tüm masalarda ortak olan yapıyı örtmektedir. Böylece Propp, tüm masalarda sabit olduğunu gözlediği otuz bir işlev ile Saussure'ün tezinin anlatıların analizinde de işlerliğini koruduğunu ispatlaması bakımından Fransız yapısalcılar için öncü olmuştur.

Bu şekilde *Kurucu Metinler* başlığı altında incelediğim üç temel metinde anlatıların yapısal analizi için çıkış noktası oluşturan temel kavrayış artık

rahatlıkla dile getirilebilir: Yüzeydeki çeşitliliği, temelde işleyen ve belirleyici, düzenleyici yasalar açıklar. Bu temel önerme yapısal dilbilimin teorik mirası üzerinde, Fransa'da yükselen yapısal anlatı analizi geleneğinin teorik arka planını kurmuştur.

Yapısal analizin ilk örneklerinden birini Claude Lévi-Strauss'un akrabalık sistemleri ve mit üzerine çalışmalarını oluşturur. Lévi-Strauss, yapısal dilbilimin dil ile söz ayrımının kültürel alanda, yüzeydeki görüngülerin üzerine inşa edildiği temel çatışma eksenlerini ortaya çıkarabileceği savından hareketle dilbilimin söz konusu ilkelerini antropolojide uygulamıştır. Bu perspektif ışığında, gündelik hayatımızda bir şekilde muhatap olduğumuz pek çok türden anlatının, toplumsal hayatımızın kültürel örüntülerine içkin olan temel iki karşıt yapılar üzerine kurulu olduğu sonucuna varır. Onun, dünyanın farklı coğrafyalarında ve mitler üzerine yürüttüğü çalışmasından yola çıkarak, bugün zaman ve mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen televizyon anlatılarında da benzer bir işleyişin sürdüğünü dile getirilebilir. Bu perspektifin izlerini, örneğin, Greimas'ın tüm kültürel fenomenlerin birer göstergebilim dizgesi olarak incelenebileceği savında ya da Barthes'ın mitlerin kültürün egemen değerlerinin taşıyıcısı olduğu ve onları doğallaştırdığı savında da sürmek mümkündür.

Ancak, söz konusu çalışmalarla ilgili dile getirilmesi gereken bir nokta daha var. Fransız yapısalcılar incelemelerini büyük ölçüde edebiyat metinleri ya da başka geleneksel anlatı formları üzerinde gerçekleştirmişler ve bu türden bir inceleme söz konusu televizyon anlatıları olduğunda, televizyonun kendine özgü dinamiklerine kör kalmaktadır.

Bu doğrultuda, gerçekleştirilen çözümleme yapısal anlatı analizinin anlatı çalışmaları alanına küçümsenmeyecek katkılar sunmakla birlikte, televizyon anlatılarında birtakım kültürel ve endüstriyel örgütlenmelere kör kaldığını ortaya çıkarmıştır. Örneğin geleneksel anlatı çalışmaları, kendisine konu olarak bütün tarihsel ve kültürel bağlamından koparılmış *metni* edinmiştir. Ancak bu perspektif televizyon söz konusu olduğunda oldukça sınırlı bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu bakımdan yapısalci perspektif çerçevesinde gerçekleştirilen çözümlemede, kültürel deneyimlerimize içkin olan temel çatışma eksenlerini anlatının temel birimleri olarak ele alınmıştır. Yine yapısalcılığın teorik birikimine ek olarak, toplumsal ve kültürel bağlamları dolayımında anlatının olay örgüsü içinde yerine getirdikleri işlevleri ortaya koyulmuştur. Böylece yapısal analizin ilkelerine sadık kalmakla birlikte kültürel ve toplumsal bağlamı gözetilmeye çalışılmıştır.

Bugün, televizyon hem muazzam büyüklükteki bütçeleriyle fiziksel sınırları aşan ve küresel bir izleyici kitlesine ulaşan anlatılarıyla; hem de bu anlatıların oluşmasına ve dolaşıma girmesine imkan veren küresel endüstriyel yapısıyla çok daha bütüncül ve kapsayıcı bir araştırma perspektifi gerektirmektedir. Yapısalci geleneğin özellikle çalışma alanının dışında bıraktığı toplumsal ve kültürel bağlam, çok güçlü bir temsil mekanizmasının işlediği televizyon metinlerinde göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir statüye yerleşmektedir. Bununla birlikte, televizyonun endüstriyel pratikleri de metinlerin içerikleri kadar dikkate alınması gereken bir başka boyutu oluşturmaktadır. Çünkü, televizyona özgü üretim ve tüketim ilişkileri, ulusal ve

küresel ölçeklerde dolaşıma giren söz konusu metinlerin içeriklerini doğrudan etkilemektedir. Özellikle reyting ve dolayısıyla da reklam gelirleri anlatılarının oluşturulmasındaki temel faktörleri oluşturmaktadır. Bu bakımdan çalışmamızın dolaylı bir sonucu olarak, özellikle televizyona özgü araştırmaların *eleştirel* yaklaşımların birikimini değerlendirmeden televizyon metinlerine ilişkin kapsayıcı ve doyurucu bir analize girişmesinin oldukça güç görüldüğünü ifade etmemiz gerekiyor.

KAYNAKÇA

Allrath, Gaby vd. (2005). "Introduction: Towards a Narratology of TV Series". **Narrative Strategies in Television Series**. Gaby Allrath and Marion Gymnich (der.) içinde. London: Palgrave Macmillan. 1-43.

Altuğ, Taylan (2013). **Dile Gelen Felsefe**. İstanbul: YKY.

Aristoteles (2012). **Poetika**. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Can.

Barthes, Roland (1988). **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**. Çev. M. Rifat Ve S. Rifat. İstanbul: Gerçek

Barthes, Roland (2011). **Çağdaş Söylenler**. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis.

Barthes, Roland (2012). **Göstergebilimsel Serüven**. Çev. M. Rifat Ve S. Rifat. İstanbul: YKY.

Birk, Elisabeth ve Birk, Hanne (2005), "Today is going to be the longest day of my life': A Narratological Analysis of 24" **Narrative Strategies in Television Series**. Gaby Allrath and Marion Gymnich (der.) içinde. London: Palgrave Macmillan. 47-95.

Butler, Jeremy G. (2007). **Television: Critical Methods and Applications**. New York: Routledge.

Campbell, Joseph (2010). **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalıcı.

Casey, Bernadette vd. (2008). **Television Studies: The Key Concepts**. New York: Routledge.

Chatman, Seymour (2009). **Öykü Ve Söylen: Filmde Ve Kurmacada Anlatı Yapısı**. Çev. Özgür Yaren. Ankara: De Ki.

Culler, Jonathan (2008). **Barthes**. Çev. Hakan Gür. Ankara: Dost.

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

Debaene, Vincent ve Keck, Frederic (2011). **Uzaktan Bakan Adam**. Çev. Ali Berktaç. İstanbul: YKY.

Demir, Gökhan Yavuz (2013). **Önsöz: Mit Ve Anlam**. Çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki.

Dereko, Ayhan (2007). "Nietzsche'de Tragedya Sanatı". **Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi** (Yayınlanmıyor) Sayı: 18. 51-74.

Eagleton, Terry (2011). **Edebiyat Kuramı**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı.

Ellis, John (1997/1998). "Televizyon Anlatısı." Çev. Ayşe İnal **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık** 145-158.

Eyhenbaum, Boris (2010a). "Biçimsel Yöntem'in Kuramı". **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: YKY.

Eyhenbaum, Boris (2010b). "Gogol'un Palto'su Nasıl Yapıldı?". **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: YKY.

Feuer, Jane (1988). "Genre Study and Television." **Channels Of Discourse**. Robert C. Allen (der.) içinde. London: Routledge. 113-133.

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

Fiske, John (2011). **Television Culture**. New York: Routledge.

Hodge, Robert ve Kress, Gunther (2001). "*Sosyal Semiyotiğin Kurucuları*". Çev. Ayşe İnal. **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık**. 11-35.

Homer, Sean (2013). **Jacques Lacan**. Çev. Abdurrahman Aydın. Ankara: Phoenix.

İnal, Ayşe (1999). "Televizyon, Tür, Temsil." **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık**. 255-286.

Jacobson, Roman (2010). "Yazın Biliminin Konusu".**XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları: 2. Temel Metinler**. Mehmet Rifat (der.) içinde. Çev. Mehmet Rifat. İstanbul: YKY.

Kıran, Ayşe ve Kıran, Zeynel (2011). **Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlenmeler**. Ankara: Seçkin.

Koçak, Orhan (2008). **Sunuş: Poetika'ya Giriş**. Çev. Kaya Şahin. İstanbul. Metis.

Koçak, Orhan (2011). **Sunuş: Roman Kuramı**.Georg Lukács. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis.

Kozloff, Sarah Ruth (1988). "Narrative Theory and Television." **Channels Of Discourse**. Robert C. Allen (der.) içinde. London: Routledge. 42-73.

Lechte, John (2006). **Yapısalcılıktan Postmoderniteye Elli Çağdaş Düşünür**. Çev. Barış Yıldırım. İstanbul: Açılım.

Lévi-Strauss, Claude (2012). **Yapısal Antropoloji**. Çev. Adnan Kahiloğulları. Ankara: İmge.

Lévi-Strauss, Claude (2013). **Mit Ve Anlam**. Çev. Gökhan Demir Yavuz. İstanbul: İthaki.

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

- Moran, Berna (2012). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim. 2012
- Mutlu, Erol (1994/1995). "Televizyona (Eleştirel) Bakmak." **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık** 347-348.
- Mutlu, Erol (2008). **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Ayraç.
- Mutman, Mahmut (1995). "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı." **Toplum ve Bilim**Sayı:67 Güz. 26-75.
- Parla, Jale (2013). **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. İstanbul: İletişim.
- Platon (2007). **Devlet**. Çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Ataman. İstanbul: Bordo Siyah.
- Propp, Vladimir (2008). **Masalın Biçimbilimi**. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Propp, Vladimir (2010). "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri". **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: YKY.
- Ricoeur, Paul (2012). **Zaman ve Anlatı: 3 - Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**. Çev. Mehmet Rifat. İstanbul: YKY.
- Rifat, Mehmet (2011). **Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları**. İstanbul: YKY.
- Rifat, Mehmet (1992). **Göstergebilimin ABC'si**. İstanbul: Simavi.
- Rifat, Mehmet (2008). **Önsöz: Masalın Biçimbilimi**. V. Propp. Çev. Mehmet Rifat. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Rifat, Mehmet (2013). **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**. İstanbul: YKY.

- Rifat, Samih, (2012). **Önsöz: Poetika**. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Can.
- Rivkin, Julie ve Ryan, Micheal (2004). **Literary Theory: An Anthology**. Oxford: Blackwell.
- Saussure, Ferdinand de (1985). **Genel Dilbilim Dersleri**. Çev. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum.
- Scholes, Robert (1974). **Structuralism in Literature: An Introduction**. London: Yale University Press.
- Smith, Philip (2008). **Kültürel Kuram**. Çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu. İstanbul: Babil.
- Steinmetz, Jean-Luc (2006). **Fantastik Edebiyat**. Çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost.
- Swingewood, Alan, (2010). **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**. Çev. Osman Akınbay. İstanbul: Agora.
- Şklovski, Viktor (2010). "Öykünün ve Romanın Kuruluşu". **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: YKY.
- Tecimer, Ömer (2006). **Sinema: Modern Mitoloji**. İstanbul: Plan B
- Todorov, Tzvetan (2008). **Poetika'ya Giriş**. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis.
- Todorov, Tzvetan (2012). **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis.
- Tomaşevski, Boris (2010). "Tema Örgüsü". **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri**. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev. M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: YKY.
- Tunalı, İsmail (2006). **Önsöz: Poetika**. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi.

Tyson, Lois (2006). **Critical Theory**. New York: Routledge.

Vardar, Berke (1985). **Önsöz: Genel Dilbilim Dersleri**. Çev. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum.

Williams, Raymond (2003). **Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim**. Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ. Ankara: Dost

Wolfe, Gary K. (2013). "Fantasy from Dryden to Dunsany". **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Edward James and Farah Mendlesohu (der.) içinde. Cambridge: Cambridge University Press. 7-20.

Yörük, Evrim (2005). **Televizyon Anlatısı, Tür ve Temsil Açısından Asmalı Konak**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Yücel, Tahsin (1999). **Sunuş: Yazı ve Yorum**. R. Barthes. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis.

Yücel, Tahsin (2008). **Yapısalcılık**. İstanbul: Can.

EK: *Lost* 1. Sezon Olay Örgüsü

Oceanic Havayolları'nın 815 sefer sayılı uçağı Sidney'den Los Angeles'a gitmek üzere havalanır. Ancak Güney Pasifik üzerinde sebebi bilinmeyen bir şekilde tropikal bir adanın üzerinde uçak üç parçaya ayrılır ve düşer. Kazadan sadece 48 kişi kurtulur. İlk günün gecesinde, adada gizemli uğultular duyulur ve ağaçların devrildiğı görülür. Jack, Kate ve Charlie uçağın kokpitini bulup sinyal göndermek için ormanın derinliklerine doğru yola çıkarlar. Yolda uçağın yardımcı pilotunu da bulurlar; ama gizemli "canavar" tarafından öldürölür.

Sayid yardımcı pilotun kullandığı bozuk telsizi tamir eder. Bu sırada Sayid ve Sawyer kavga ederler; Sawyer Sayid'i terörist olmakla suçlar. Jack onları ayırır; Kate, Sayid, Sawyer, Charlie, Shannon ve Boone telsiz alıcısının daha iyi çekmesi için daha yüksek kesimlere çıkarlar. Yürüyüşleri sırasında, bir kutup ayısının saldırısına uğrarlar ve Sawyer ayıyı ateş ederek öldürür. Daha iyi bir sinyal yakalarlar ancak bir başka sinyalin varlığı nedeniyle telsizle yardım çağrısı yollayamazlar. Shannon tarafından tercüme edilen, Fransız bir kadın tarafından gönderilen yardım mesajı yaklaşık 16 yıldır tekrar etmektedir.

Sawyer'ın silahını çaldığı federal ajan Jack'in müdahalesi sonucu uyanır ve ilk iş olarak Kate'i sorar. Bu sırada flashbackle Kate'in uçağı bu ajanın gözetiminde, ellerinde kelepçe ile bindiğini görülür. Bu flashbackin devamında Charlie'nin uçağı gizlice bir paket uyuşturuocu sokmuş olduğı görülür. Geçirdiğı kriz sonucu hareketleri dikkat çeker ve son bir kez kullanıp paketten kurtulmaya çalışır.

Uçağın gövdesinde toplanan cesetler bir grup yaban domuzunu sahile çeker. Bunun üzerine cesetleri yakarlar. Böylece adada avlayabilecekleri bir yaban domuzu popülasyonu olduğunu öğrenirler. Locke yaban domuzu avına çıktığı sırada "canavar" ile karşılaşır fakat bundan kimseye söz etmez. Flashback ile kazadan önce tekerlekli sandalyede oturduğu ve kazadan sonra kendiliğinden iyileştiği açığa çıkar.

İçme suları tükenmek üzere iken Jack ormanın içinde keşfettiği mağaralardan ve sudan bahseder. Bunun üzerine Jack, Kate, Charlie ve Locke mağaraları keşfe çıkarlar. Mağaralara giden ekip orada iki insan cesedi bulurlar, Locke onlara "Adem ile Havva" adını takar. Jack kıyafetlerinin yıpranmışlıklarından yola çıkarak onların 40-50 yıl önce öldükleri tahmininde bulunur. Cesetlerin üzerlerinde içinde biri beyaz biri siyah iki taş olan bir kese bulurlar.

Bu sırada, Sun, Jin'i sebepsiz yere Micheal'a balta ile saldırırken bulur; Sawyer ve Sayid, Jin'i enkaza kelepçeler. Flashback ile Sun'ın Jin'i terk etmek üzere olduğu görülür. Fakat Jin'in yaptığı jesti görünce kararından vazgeçer ve Jin'le birlikte uçağa biner.

Charlie yoksunluk çeker ve Locke'un el koyduğu uyuşturucu paketini geri ister. Sonunda Locke paketi ona verir fakat Charlie paketi ateşe atar. Flashback ile Charlie ve ağabeyi Liam'ın *Driveshaft* adlı müzik gruplarına liderlik ettiğini görülür; nihayetinde, Liam Charlie'yi uyuşturucu kullanmaya başlatır. Charlie, yıllar sonra, Liam'ı Avustralya'daki evinde ziyaret eder ve grubun geri dönüş

turu için *Driveshaft* yeniden katılmasını ister ama Liam onu kesin bir dille reddeder. Liam uyuşturucuyu bırakmış ve ailesi ile birlikte düzenli hayat sürmektedir.

Grup, Sawyer'ın enkazdan ilaçları ve değerli eşyaları alıp sakladığından şüphelenir. Bunun üzerine Sayid Sawyer'a işkence ederek gerçeği öğrenmeye çalışır. Sayid, Sawyer'a yaptıklarından sonra kendini izole ederek adanın kıyılarını keşfetmek için tek başına yola çıkar. Bu sırada, Kate, Sawyer'ın sürekli yanında taşıdığı mektubu okur ve "Sawyer" adının takma bir ad olduğunu anlar. Flashback ile Sawyer çocukken, Sawyer olarak bilinen bir adamın genç Sawyer'ın annesini kendisine aşık ederek dolandırdığı; babasının annesini öldürüp intihar ettiği görülür. Mektupta genç Sawyer, bu mektubu gerçek Sawyer'a vereceğine yemin eder. Ancak geçen zamanda kendisi de peşinden Sidney'e gittiği adama dönüşmüştür: Sawyer bir karı kocayı dolandırmaya çalışır, fakat çiftin bir oğulları olduğunu öğrenince bundan vazgeçer.

Sayid okyanustan dışarı ormana doğru yönelen bir kablo bulur. Bunu izlerken, Rousseau -Acil durum sinyalinin gönderen kadın- tarafından düzenlenmiş bir tuzağa yakalanır. Rousseau, Sayid'e bilim ekibinden biri olduğunu ve 16 yıl önce kazara gemilerinin bu adaya çarptığını anlatır. Arkadaşlarının ölümüne sebep olan hastalığın "Diğerleri" adını verdiği ada yerlilerinden bulaştığını anlatır ve "Diğerleri"nin ormanda fısıldadıklarını söyler. Sayid Rousseau'nun kendisini tuttuğu ambardan kaçır ve kampa dönüş yolunu bulmaya çalışırken, Rousseau'nun bahsettiği fısıltıları duyar. Flashback ile Körfez Savaşı sırasında Sayid'in Irak Cumhuriyet Ordusu'nda subay olarak

görevli olduğu, çocukluk arkadaşı Nadia isimli bir kadın mahkuma işkence ettiği görülür. Üst rütbeli bir subay Sayid'e Nadia'yı idam etmesi emrini verir, ancak o tam tersine kaçmasına yardım eder.

Kampa ağır yaralı dönen Sayid kamptakilere Rousseau'dan ve adada yalnız olmadıklarından (Diğerleri'nden) bahseder. Claire iki gece üst üste çılgınlıkla uyanır ve birilerinin kendisini karnından bıçaklamaya çalıştığında ısrar eder. Bu hadise Hurley'i -uçuş bilgilerini içeren dokümanlardan yaralanarak- kurtulanların sayımını almaya ikna eder ve bu sayede Ethan'ın uçakta olmadığını anlar. Flashback ile, Claire'in hamile kaldığı sırada erkek arkadaşı tarafından terkedildiği görülür. Claire, bir medyumu görmeye gider ve medyum ona bebeğini büyük tehlikelerin beklediğini söyler.

Claire ve Charlie, Ethan tarafından kaçırıldıktan sonra, Jack ile Kate ve Locke ile Boone iki gruba ayrılarak onları aramaya koyulurlar. Bu sırada, Jack Ethan'la karşılaşır; Ethan, Jack'i bebeği vermedikleri her gün için rehinelere birini öldürmekle tehdit eder ve kaçır. Jack ve Kate, Charlie'yi gözleri bağlanıp bir ağaç dalına boynundan asılmış, ölmek üzere iken bulurlar. Jack müdahale ederek Charlie'yi hayata döndürür. Bu sırada, Boone ve Locke ormanın zeminine gömülü bir metal parçası bulurlar. Flashback ile, Jack'in hastane yöneticilerinin yürüttüğü bir soruşturmada babasının ameliyat sırasında alkolün etkisiyle hastanın atardamarını kestiğini ve ölümüne bunun sebep olduğunu itiraf eder.

Kate yüzerken kilitli bir kutu bulur. Jack, Kate'in kutunun içindekileri göstermesine karşılık kutuyu açmasına yardım eder. Kutunun içinde silahlar ve bir oyuncak uçak bulunur. Kate, uçağın, sevdiği ama öldürdüğü adama ait olduğunu söyler.

Locke ve Boone, buldukları metal kapağı açmaya çalışmaktadır. Boone buldukları kapağı Shannon'a anlatmak ister, bunun üzerine Locke ona ilaç verip halüsinasyon görmesini ve kapağı unutmasını sağlamaya çalışır. Flashback ile, üvey kız kardeşi olan Shannon'ın tacizci erkek arkadaşını para vererek uzaklaştırmaya çalışan Boone, sonradan bu durumun Shannon tarafından düzenlenen bir plan olduğunu öğrenir.

Locke'un Walt'a bıçak kullanma teknikleri öğrettiğini gören Michael Walt'a kızar ve bir sal yapmak için yardım etmesini ister. Fakat Walt bunu yapmayarak uzaklaşır. Michael ve Locke, ormanda Walt'un izini sürer ve onu bir kutup ayısı tarafından kapana kısırılmış halde bulurlar. Michael, Walt'ı korumak için hayatını tehlikeye atar ve böylece ikili barışır. Ardından, Locke ve Boone, ormanda Claire'i bulur. Flashback ile Walt sadece birkaç aylıkken, annesinin Micheal ile evliyken Amsterdam'dan bir iş teklifini kabul ettiği ve bebeğini de yanına alıp götürdüğünü görülür. Walt iki yaşındayken annesi Brian adındaki bir iş arkadaşıyla evlenir ve Michael'ın Walt ile görüşmesini engeller. Yıllar sonra annesi Susan ölür ve kocası Brian Walt'un vesayetini çocuk "farklı" olduğu için Micheal'a verir.

Jack, Kate, Locke, Sayid ve Sawyer; Kate'in adada bulduğu silahları alırlar ve yem olarak Claire'i kullanacakları bir tuzak kurarlar. Tuzak işe yarar ve Ethan yakalanır. Plana göre Ethan canlı tutulacak olmasına rağmen, Charlie öfkesine yenik düşerek onu öldürür. Flashback ile Charlie'nin uyuşturucu parası bulmak için zengin bir kızı soymaya çalışırken görülür.

Flashback ile, bir annenin küçük çocuğuna (Sawyer) yatağın altına saklanması ve ne olursa olsun asla dışarı çıkmamasını tembih ettiği görülür. Bu sırada bir adam kapıyı zorlamaktadır ve sonunda kırarak içeri girer. Silah sesi duyulur ve sonrasında adam çocuğun odasına gelir, çocuğun altında saklandığı yatağa oturur ve kendini vurur. (Adada) Sawyer çadırında bir domuz tarafından uyandırılır. Sawyer çadırını basan domuzu bulma konusunu takıntı haline getirir ve Kate ile onu bulmaya ormana giderler; onu bulduğunda domuzu öldürmekten vazgeçer ve silahını Jack'e verir. Bu sırada Sawyer, Jack'in babasıyla Avustralya'da tanışmış olduğunu fark eder. Flashback ile, Sawyer, hayatını bulmaya adadığı gerçek Sawyer'ı Sidney'de bulur ve öldürür. Ama sonrasında adamın aradığı kişi olmadığı ortaya çıkar.

Michael, Sawyer'ın saldaki bir "koltuk"a karşılık verdiği yapı malzemeleri ile sal yapımına devam eder. Bir gece sal ateşe verilir, bunun üzerine Micheal Jin'i suçlar ve ona saldırır. Sun, panik halinde Michael'ı durdurmaya ve salı ateşe verenin Jin olmadığına ikna etmeye çalışırken İngilizce konuşur. Sun'ın İngilizce konuşması kocası Jin dahil herkesi şaşırtır. Bunun üzerine Jin Sun'dan uzaklaşır. Salın kullanılmaz hale gelmesi üzerine Michael yeni bir tane yapmaya karar verir. Sun ile iletişimini kesen Jin sahile geri dönüp, Michael'ın salı yeniden inşa

etmesine yardım eder. Bu sırada Walt, adayı sevdiği için salı kendisinin yaktığını Locke'a itiraf eder. Flashback ile, Jin'in, Sun'ın babasının kirli işlerini hallettiği görülür.

Hurley, Rousseau'nun belgelerinin bazılarında tekrar eden numaralar olduğunu bulur, bu numaralar 4, 8, 15, 16, 23 ve 42'dir. Bu numaralar aynı zamanda Hurley'nin piyangoyu kazandığı numaralardır. Hurley kendi başına yola çıkar ve Rousseau'yu bulur; Rousseau bu numaraların anlamını bilmediğini, grubunun bu numaraları yayınlayan bir radyo sinyaliyle adaya çekildiğini anlatır. Daha sonra aynı numaraların ormanın içinde bulunan metal kapağın yanında da oyulmuş olduğu ortaya çıkar. Flashback ile, Hurley'nin piyango çekilişini kazandığı ve bunu takip eden haftalarda çevresindeki herkesin zarar gördüğü görülür.

Locke ve Boone, ormanda uçurumda asılı biçimde duran bir başka uçak keşfederler. Boone uçağın telsizini kullanarak bir sinyal yollamak amacıyla uçuruma tırmanır ve uçağa girer. Ancak bu sırada Boone'un ağırlığı uçağın dengesini bozar ve uçak yere çakılır. Boone uçaktan çıkmaya fırsat bulamaz ve yaralanır. Locke Boone'u kampa taşır ve nasıl yaralandığı konusunda yalan söyler. Locke ormanda bulduğu metal kapağı açmanın yollarını ararken, öfkeyle metal kapağa vurur; kapağın içi aniden aydınlanır. Flashback ile, Locke kendisini çocukken terk etmiş olan ebeveynleriyle tanıştığı görülür. Babası böbrek yetmezliği sebebiyle Locke'dan böbreğini ister. Ancak nakil operasyonunun ardından izini kaybettirir.

Boone, Locke ile buldukları metal kapağı ve Locke'un bunu kimseye anlatmaması için baskı yaptığını Jack'e anlatır. Hemen ardından da Jack'in onu kurtarmak için çabalamasına karşın ölür. Claire'in doğum sancıları başlar ve bir erkek bebek doğurur. Flashback ile, bir araba kazasında yaralandıktan sonra Jack tarafından "iyileştirilen" Sarah ile Jack'in düğünü görülür.

Shannon silah çantasının anahtarını Jack uyurken çalar ve ormanda Locke ile yüzleşir. Sayid, Shannon'ı tam silahı ateşlediğinde yakalar ve mermi Locke'un kafasını sıyrıp geçer. Daha sonra Sayid, Locke'a kendisini metal kapağa götürmesini söyler. Flashback ile, Avustralya Gizli İstihbarat Servisi ve CIA'in, Sayid'den eski bir arkadaşı olan Essam'ın üyesi olduğu bir terörist hücreğine sızmasını istedikleri görülür. Sayid, Nadia'nın yerini öğrenme karşılığında bunu yapmayı kabul eder ve Essam'a ihanet eder.

Sayid ve Locke, Jack'e ormandaki metal kapağı gösterirler; Jack kapağın açılması gerektiğine inanmaktadır. Buna karşılık, Walt kapağı açmaması için Locke'u uyarır. Kate, Micheal'ın yaptığı salda bir yer edinmeye çalışmaktadır; ancak salın kontenjanı sınırlıdır. Sawyer'ın yerini almak için ona gözdağı verir. Michael zehirlenir ve bundan Sawyer'ı sorumlu tutarak onu sala almamaya karar verir. Bunun üzerine, Sawyer, Kate'in uçaktaki kaçak olduğunu herkese açıklar. Bununla birlikte, Walt ilk salın yanmasından kendisinin sorumlu olduğunu Michael'a itiraf eder. Bunun üzerine Michael adada kalabileceklerini söylemesine rağmen Walt ayrılmaları gerektiği konusunda ısrar eder. Flashback ile, Kate'in ölmek üzere olan annesini görmek için kaçak olarak annesinin yaşadığı kasabaya gittiği görülür. Doktor olan eski erkek arkadaşı Tom Brennan

ile buluşur ve Tom'un yardımıyla annesi ile yalnız kalabilir. Ancak annesi onu görünce yardım için bağırmaya başlar; Kate ve Tom kaçmaya çalışırlar. Polisten kaçtıkları sırada Tom vurularak öldürülür, Kate kaçar.

Rousseau kazazedeleri "Diğerleri"nin geldiği konusunda uyarmak için sahile gelir ve kendi hikâyesinin bilinmeyen kısımlarını anlatır. On altı yıl önce adaya geldiğinde hamile olduğunu, fakat, siyah bir duman bulutu tarafından gelişleri haber verilen Diğerleri'nin gelip bebeğini kaçırdıklarını anlatır. O zamandan beri bebeğini görmemiştir. Siyah duman bulutu da o zamandan beri görülmemiştir. Jack, Locke ve Sayid, Rousseau'ya metal kapağı anlatırlar. Rousseau onlara, birkaç dinamit almaları için *Black Rock'a (Siyah Kaya)* götürmeyi teklif eder. Jack, Locke, Kate, Hurley, Arzt ve Rousseau karaya oturmuş büyük bir köle gemisi olan *Black Rock'a* varır. Rousseau, Jack, Locke, Kate, Hurley ve Arzt'ı *Black Rock'a* getirdikten sonra gruptan ayrılır. Arzt ise dinamit taşırken infilak eder. Burada ilk defa "canavar"la -siyah bir duman bulutu- karşılaşır.

Rousseau, Claire'in bebeğini kaçırrır. Sayid Rousseau'nun, Diğerleri'yle Claire'in bebeğini kendi çocuğu karşılığında değış tokuş edeceğinden şüphelenir. Charlie ve Sayid, bir yerde yakılmış ateşten yükselen siyah bir duman görürler ve oraya doğru gitmeye karar verirler. Yolda, uyuşturucu kaçakçılarının uçağı (Locke ve Boone buldukları uçak) bulurlar. Sayid uçağın eroin ile dolu olduğunu farkeder; Charlie gizlice birazını alır. Sayid ve Charlie siyah dumani takip ederek sahile vardıklarında, sahilde sadece bir odun yığını

ile Rousseau ve Aaron vardır. Rousseau, Aaron'u geri verir ve Diğerleri'nin çocuğu aldıktan sonra gideceklerini söylerken duyduğunu anlatır.

Saldaki ekip okyanusta bir bot ile karşılaşır. Bottakilerin dost olmadıkları ortaya çıkar ve silahla tehdit ederek Walt'ı kendilerine vermelerini talep ederler. Sawyer vurup, zorla Walt'u alırlar. Daha sonra sala bir patlayıcı atıp salı parçalayıp botlarıyla denizde uzaklaşırlar.

Bu arada Jack, Kate, Locke ve Hurley metal kapağı patlatarak açar, kırık bir merdiven ile çok derin karanlık bir tünel ortaya çıkar. Böylece birinci sezon tamamlanır.

Kemal Güleç, Anlatı Çalışmaları ve Yapısalcılık Bağlamında Televizyon Dizileri,
Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Sevilay Çelenk ÖZEN, 131 s.

ÖZET

Bu çalışmanın temel ilgisi anlatılar ve anlatıların analizi üzerinedir. Bu bakımdan öncelikle, geleneksel anlatı teorisinin kurucu metinleri yorumlayıcı bir perspektif ile yeniden okunmuş ve daha sonra da kurucu metinlerin teorik mirasının yapısalcı anlatı çalışmaları geleneğince nasıl bir dönüşüme tabi tutulduğu incelenmiştir. Bu doğrultuda, özellikle Fransız yapısalcılarının mit ve göstergebilim çalışmaları incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde son olarak tür kavramı üzerinde durulmuş ve fantastik türe ilişkin tarihsel perspektif sunulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, televizyon metinlerinin özgül karakterini kavramada yol gösterecek temel görüşler değerlendirilmiş ve bu şekilde bir televizyon metni yapısalcı perspektiften incelenmiştir.

Kemal Güleç, TV Dramas in the Context of Narrative Studies and Structuralism,
Master's Thesis, Advisor: Assoc. Prof. Sevilay Çelenk Özen, 131 p.

ABSTRACT

Basis of this study is on the narratives and the analysis of narratives. In this regard, firstly, the founder texts of the traditional theory of narrative have examined in this thesis. Then, have examined the French structuralists thoughts on founding texts. In this direction, especially were examined the myth and semiotics studies of the French structuralists. Finally, focused on concept of genre and the historical perspective of the fantastic genre is presented in the end of the first part of the study,

In the second part of the study, has focused on the specific character of the television texts. Thus, as television text example Lost has examined with the all-theoretical perspectives.