



Türk Sinemasında Fantastik: Adsız Cengaver Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi

Fantastic in Turkish Cinema: Analyzing the Movie Adsız Cengaver According to Greimas' Agential Exemplification

 Emrah Doğan^a

^a Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 
edogan@beu.edu.tr

Öz

Dilbilimciler bir anlatıyı anlamak için genellikle iki yöntem kullanırlar: Bunlardan biri V. Propp'un geliştirdiği sözdizimsel metot, diğeri de Levi-Strauss ve Greimas gibi yapısalcıların geliştirdiği paradigmatik metottur. İlk yöntem bir anlatıdaki işlevler üzerine odaklanırken, ikincisi işlevlerin altında yatan derin yapıları çözümler. Propp'un masallar için belirlediği otuz bir işlevi, Greimas eyleyenler olarak adlandırır. Greimas karakterlerin ne olduğuyla değil, ne yaptığıyla ilgilenir ve eylemlerin altındaki derin yapı üzerinde durur. Greimas'ın bu çözümlemesinden hareketle fantastik anlatılar derinlemesine çözümlenebilir. Fantastik anlatılar yapısı gereği masallar, efsaneler ve mitolojilerden beslenir. Sinemada bir tür olan fantastik filmler de Greimas'ın yöntemiyle incelenebilir. Bir dönem Yeşilçam sinemasında B-filmleri kategorisinde bulunan fantastik veya tarihi fantastik olarak adlandırılan filmler bu grupta ele alınabilir. Mevcut çalışma, Türk sinemasında fantastik olarak değerlendirilen Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı *Adsız Cengaver* (1970) adlı filmi Greimas'ın oluşturduğu bu paradigmatik çerçevede çözümlemiş ve bu filmin derin alt yapısını açığa çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: A. J. Greimas, anlatı, eyleyenler, fantastik filmler, Yeşilçam sineması.

Abstract

Linguists generally use two methods to understand a narrative: The syntactic method developed by V. Propp and the paradigmatic method developed by structuralists such as Levi-Strauss and Greimas. While the first method focuses on the functions in a narrative, the second analyses the deep structures underlying the functions. Greimas calls the thirty-one functions that Propp identified for fairy tale as actants. Greimas is not interested in what the characters are, but what they do and emphasizes the deep structure underlying the actions. Based on this analysis of Greimas, fantastic narratives can be analyzed in depth. Fairy tales, legends and mythologies feed fantastic narratives. Fantastic films, a genre in cinema, can also be analyzed with Greimas' method. The so-called fantastic or historical fantastic films, which were once in the category of B-movies in Yeşilçam cinema, can be considered in this group. The present study analyses the film *Adsız Cengaver* (1970) directed by Halit Refiğ, deemed fantastic to Turkish cinema, within this paradigmatic framework created by Greimas and reveals the deep substructure of this film.

Keywords: A. J. Greimas, narrative, actants, fantasy films, Yeşilçam cinema.

Atf için Cite as: DOĞAN, E. (2025). Türk sinemasında fantastik: *Adsız Cengaver* filminin Greimas'ın eyleyensel örnekçesine göre çözümlemesi *Tykhe*, 10(18), ss. 1-19.



Fantastik filmler, kurmacanın hâkim olduğu hayali dünyalarda geçen anlatılardır. Gerçekliğe çok az değinen fantastik filmler içerisinde efsaneleri, masalları ve mitolojileri barındırır ve eski anlatılara göndermede bulunur. Fantastik filmlerin izleyicisine nasıl bir ideoloji verdiği tartışılır olmakla birlikte, izleyicinin bilinçaltının derinliklerine yolculuk yapmasına da olanak sağlar. Ancak bu tür anlatılar söylemsel ideolojik bir çözümlemeye imkân verse de altında yatan temel-derin yapıyı anlamak ve anlamlandırmak için göstergebilimsel yapısal bir çözümlemeyle irdelemek gerekmektedir. Bu anlamda, bu incelemede A. J. Greimas'ın göstergebilimsel yapısal metodolojik çözümlemesi kullanılmıştır. Greimas metodolojisinde, V. Propp'un aksine, karakterlerin ne olduğuyla değil ne yaptığıyla ilgilenir. Propp, masalların anlatı yapısını analiz edip görünür karakterler ve onların rollerine (kahraman, kötü adam vb.) odaklanırken, Greimas ise anlatıyı daha soyut ve anlamsal yapılar içinde analiz eder (Schleifer, 2017, ss. 110-111). Eyleyen, cümledeki özne, nesne ve yüklem gibi temel işlevleri belirli bir sözdizimiyle ilişkilendirir. Bu ilişkilendirmede, yüklem anlatının merkezinde yer alır ve işlevsel bir ilişkinin sonucunda ortaya çıkar (Greimas ve Courtes, 1982, s. 5). Aynı zamanda Greimas oluşturduğu göstergebilimsel dörtgen ile anlatıların altında yatan temel-derin yapıyı açığa çıkarır. Onun bu yönteminden hareketle, klasik anlatı yapısında hemen her türden filmler çözümlenebilir.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sineması endüstrisinde iç pazara yönelik hemen hemen her türde birçok film yapılmıştır. Bunlardan kimileri belirli sinema tartışmaları çerçevesinde büyük ölçekli filmler olmakla birlikte, başka ülkelerin sinemalarından uyarlanan Yeşilçam tipi hızlı içerikler de üretilmiştir. Masallar, efsaneler ve mitolojilerden beslenen filmlerin yanı sıra, ana akım sinemanın sıkça kullandığı temalar doğrultusunda da eserler vermiştir. Aynı zamanda bazı Türk filmleri, ana akım sinemanın popüler yapımlarından esinlenerek ya da uyarlanarak çevrilmiştir (Altay, 2019; Çetin Erus, 2020; Mahmut, 2025).

Yeşilçam sinemasının altın döneminde (1960'lı ve 1970'li yıllarda) fantastik filmler seyircilerin ilgisini çekmiştir. Bu dönemde üretilen fantastik yapımlar sadece eğlence amacı taşımamakta, aynı zamanda çevrildiği dönemin toplumsal yapısına dair önemli mesajlar da içermektedir (Scognamillo ve Demirhan, 2005, ss. 8-9). Bu araştırma, fantastik sinemanın anlatı yapısını ve mitik mesajlarını bu dönemde üretilen Halit Refiğ'in (1970) *Adsız Cengaver* filmi üzerinden incelemekte, A. J. Greimas'ın göstergebilimsel yaklaşımını kullanarak anlatı yapısı ve göndermeleri analiz etmektedir. Greimas'ın yöntemi, anlatıdaki anlamın nasıl üretildiği ve karakterlerin eylemlerinin nasıl bir yapı oluşturduğunu anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu yöntemle, filmin karakterlerinin eylemleri ve motivasyonları üzerinde derinlemesine durulmuş,

ilişkiler ve çatışmalar detaylı bir şekilde ele alınarak izleyiciye iletilen mesajlar çözümlenmiştir. Fantastik filmler, genellikle gerçeklikten uzaklaşarak izleyiciye alternatif bir dünya sunmakta ve toplumsal değerleri sorgulama imkânı tanımaktadır. Olay örgüsü ve çeşitli temalar aracılığıyla izleyicinin zihninde yer eden unsurlar, filmdeki fantastik öğelerin nasıl kullanıldığının incelenmesiyle temel-derin yapı açığa çıkarılabilir.

Fantastik filmlerde tasvir edilen alternatif gerçekliklerin etkisini anlamak ve derin anlatı yapılarını keşfetmek için yüzeysel anlatıların ötesine uzanan bir inceleme yapılması gerekmektedir. Araştırmacılar, anlatı analizi ve tematik değerlendirme gibi yöntemler kullanarak filmlerdeki göstergeleri, karakter ilişkilerini ve olay örgüsü inşasını ortaya çıkarabilirler. Ancak David Bordwell'in (1985) de belirttiği gibi, bir sinematik hikâye anlatım estetiği çoklu düzeylerde işlenerek ideolojiyle harmanlanır (s. 30). Bu filmler, eğlence değerlerinin ötesinde analiz edildiğinde, toplumsal normları yansıtan ve yeniden şekillendiren kültürel eserler olarak işlev gördükleri ortaya çıkar. Fantastik filmler, mitik yapılar ve sembolik dille olan ilişkisi sayesinde kolektif kaygıları ve özlemleri keşfetmek için bir araç olarak hizmet eder. Henry Jenkins'in (2006) de ifade ettiği gibi, medya tüketimi pasif değildir; izleyiciler metinlerarası etkileşim yoluyla anlamı aktif olarak müzakere eder ve sinematik anlatıların kültürel söyleme nasıl katkıda bulunduğunu gösterir (s. 62).

Sözlü ve yazılı kültürlerin uzun evrim sürecinde, en eski anlatı türleri olan efsaneler, masallar ve mitolojiler, günümüzdeki çeşitli anlatı biçimleriyle derin bir etkileşim içindedir. Sinema, oyun, tiyatro, resim, bale gibi modern sanat formları, köklerini bu eski anlatı geleneğinden alır ve onunla sürekli bir ilişki içerisinde. Bu ilişki, anlatının evrensel ve yapısal özelliğiyle izah edilebilir (Güngör, 2022, s. 23). Bu anlamda, disiplinlerarası bir sanat formu olan sinema da bünyesinde sözlü ve yazılı anlatı türlerinin izlerini barındırmaktadır. Sözlü ve yazılı kültürden beslenen sinemada bir öykü anlatısının nasıl kurulduğu ve oluşturulan anlatı yapısının altında yatan derin anlamların çözümlenmesi sinemayı anlamak adına önemlidir. Sinemanın miras aldığı öykü anlatma çabası, zaman ve mekân içinde gelişen, neden-sonuç ilişkisine bağlı olayların zincirini anlatan bir anlatı türüdür. Genellikle bir durumla başlar, ardından bir dizi değişim ve olay yaşanır; sonuç olarak yeni bir durum ortaya çıkar ve bu durum öykünün sonunu oluşturur. Öykü ile ilişkimiz, değişim ve istikrar, neden ve sonuç, zaman ve mekân projesini anlamamıza dayanır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 75). Bir anlatıyı anlamak için dilbilimciler, anlatı verilerini incelemek için sözdizimsel ve paradigmatik olmak üzere iki temel model geliştirmişlerdir. Sözdizimsel modeller, doğaları gereği olayların sıralı bir biçimde analiz eder. Yong Wang ve Carl W. Roberts'a (2005) göre, örneğin Propp, Rus halk hikâyeleri üzerine yaptığı klasik analizde, otuz bir anlatı işlevinden oluşan bir anlatı grameri önermiştir; bu işlevler, hikâyenin içindeki karakterler tarafından sıralı bir şekilde gerçekleştirilir. Bu model, hikâyenin sözdizimsel bileşenlerinin nasıl yapılandırılabileceğini gösterir ve incelenen

hikâyelerin biçimsel özelliklerini anlamak için kullanılır. Ancak, sosyologlar genellikle belirli bir hikâye türünün temel dizilimini anlamakla kalmaz, aynı zamanda bu dizilimlerin neden farklılık gösterebileceğini de açıklamak isterler. Bu nedenle paradigmatik modeller, olay dizilerinin altında yatan istikrarlı bir yapıyı bağlamsal bir yaklaşımla çözümler. Yapısalcılar, örneğin Levi-Strauss ve Greimas, sözdizimsel yapıların paradigmatik derin yapılar tarafından üretildiğini savunurlar. Onlara göre, yüzeydeki sözdizimsel yapılar anlamı üretmek için yeterli değildir ve anlatı analizi semantik düzeyde başlamalıdır. Bu nedenle, paradigmatik bir model oluşturmak analizde bir temel olarak hizmet edebilir (2005, ss. 54-55). Bu anlamda bu araştırmanın amacı ve önemi disiplinlerarası bir sanat formu olan sinemanın sözdizimsel bileşenlerinin dışında olay dizilerinin altında yatan istikrarlı bir yapıyı bağlamından koparmadan çözümlemek ve daha sonra yapılacak çözümlemeler için hem örnek olmak hem de sonraki çözümlemelere zemin oluşturmaktır.

Sinemanın anlatısal yapısını ve istikrarlı örüntülerini çözümleme çabası, farklı film türlerinin gelişimi ve evrimini anlamayı da beraberinde getirir. Özellikle belirli ekonomik ve endüstriyel dinamiklerin etkisiyle şekillenen film türleri, olay dizilerinin nasıl yapılandığı ve seyirciyle nasıl etkileşime geçtiğini anlamak açısından önemli ipuçları sunabilir. Bu türlerden biri de 1930'larda Amerikan film endüstrisinde yaşanan krizler sonucu olarak yükselişe geçen B-filmleridir.¹

1930'larda Amerikan film endüstrisinde yaşanan krizler sonucu hızla yükselişe geçen B-filmleri çoğunlukla hızlı ve çabuk yapılan western ya da aksiyon içerikli filmlerin oluşturulmasına yol açmıştır (Schatz, 2008, s. 259). Türk sinemasında da -endüstri yapısı Amerikan film endüstrisine benzememekle birlikte- toplumunun talepleri doğrultusunda B-filmler olarak adlandırılan kategoride hızlı içerikler üretilmiştir. Özellikle Yeşilçam'ın altın çağında Türk sinemasında beklenmedik bir değişim yaşanmıştır. Büyük bütçeli ve popüler yapımların yanı sıra, genellikle göz ardı edilen B-tipi filmler de önem kazanmıştır. Bu filmler, genellikle düşük bütçeli ve amatörce üretildiği için eleştirilmiş, ancak zamanla kendi izleyici kitlesini bulmuştur. Fantastik türdeki bu yapımlar, sınırlı imkânlarla hayata geçirilirken, bazen doğu masallarından bazen de Hollywood'un ünlü eserlerinden esinlenmiştir. Ancak bu filmlerin cesur ve yaratıcı yanı, zamanla onları kült bir statüye taşımıştır ve Türk sinemasının erken dönemlerinde bile bu tür yapımların ortaya çıkışı oldukça dikkat çekmiştir (Sevindi, 2015). Scognamillo ve Demirhan'a (2005) göre, Türk sineması endüstrisindeki yapısal sorunlar ve mali kısıtlamalar nedeniyle B-filmleri var olmuştur. Fakat fantastik türün yeniden canlanmasıyla birlikte, Türk sinemasındaki B-filmleri Batı'daki örneklerine daha da yaklaşmış, bazen onları taklit etmiş, bazen de uyarlamış ve belirli türlerde çeşitli denemelerde

¹ B-filmler, ucuz ve çabuk üretilen filmlerdir. Bu filmler, ilk kez ABD'de 1930'ların başındaki ekonomik buhran döneminde ortaya çıktı. İzleyiciler sınırlı bütçelerine karşılık daha fazla içerik talep ettiklerinde, çift bilet ile bir film fiyatına iki film sunulması sağlandı. Bunun sonucunda, büyük film (A-filmi olarak adlandırılıyordu) ile birlikte bir ikinci film (B-filmi) gösterilmeye başlandı (Hayward, 2012, s. 65).

bulunmuştur. İç içe geçen ve dizi formatına dönüştürülen bu yapımlar, 1960'lar ve 1970'lerin B-filmlerinin üretim ve pazarlama koşullarından kaynaklanan sınırlılıklarla beraber beklenmedik sürprizlere de yol açmıştır: Çetin İnanç'ın (1982) yönettiği *Dünyayı Kurtaran Adam* filminde George Lucas'ın (1977) *Yıldız Savaşları* filmine ait görüntülerin kullanılması gibi. Bununla birlikte Türk sinemasında tarihi fantastik türü, daha geniş üretim imkânları ve oyuncu kadrosundan yararlanarak en verimli şekilde işlenmiştir. Ancak, B-filmleri kategorisinde bu filmler ele alındığında, tarihsel olaylar ya da tarihsel gibi gösterilmeye çalışılan hikâyeler, genellikle düşük bütçeli ve düşük kaliteli setlerde, tutarsız kostümlerle ve basit dekorlarla sunulmuştur (2005, s. 11). Bu anlamda bu çalışmayı sınırlayan nokta Türk sinemasında efsaneler, masallar, mitolojiler ve yabancı film uyarlamalarından beslenen B-filmleri kategorisinde sınırlı sayıda üretilen fantastik ve tarihi fantastik türü filmler oluşturmaktadır. Bu sınırlılığa rağmen, bu çalışmanın evrenini Türk sinemasındaki filmleri kapsarken, örneklem olarak 1960 ve 1970'li yıllarda çekilmiş fantastik ya da tarihi fantastik türde değerlendirilen Halit Refiğ'in (1970) yönettiği *Adsız Cengaver* filmi seçilmiştir.

Fantastik Filmlerin Anlatı Yapısı

Fantastik filmler, gerçekliğin çok az temsil edildiği ya da hiç temsil edilmediği hayali dünyalarda geçen filmlerdir. Masallardan, mitlerden veya efsanelerden türetilen bu filmler büyülü, mitolojik ve olağanüstü unsurlar içerir ve fiziksel yasaları aşan sonsuz olasılıklara sahiptirler. Fantastik filmlerdeki ana karakterler insanüstü yardım gerektiren mistik bir deneyim yaşarlar. Bununla birlikte, Oxford'un *Film Çalışmaları* sözlüğüne göre, doğalcılığı veya gerçekçiliği hedeflemeyen, ancak sinemasal yollarla imkânsız, alternatif veya büyülü dünyalar yaratan ve keşfeden fantastik filmler, -psikanalitik film teorisinde kullanılan fantezi kavramından farklı olarak- kendi başına bir tür olmaktan ziyade, hem edebi eşdeğerleriyle hem de filmle ilgili olarak animasyon, bilim kurgu ve korku gibi türlerle olan biçimsel ve tematik yakınlıkları açısından ele alınmalıdır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 154). Biçimsel ve tematik yakınlıkları ile diğer film türleriyle ele alınan fantastik filmlerin izler kitlesine nasıl bir ideoloji aşlamaya çalıştığı da film çalışmaları alanında önemli bir tartışma konusudur. Bu alanda yapılan çalışmalar şunu göstermektedir ki, fantastik filmler, genellikle bilinçaltımızın derinliklerine doğru bir yolculuk sunar. Bu filmler, sıradan yaşamın ötesindeki dünyaları keşfetmemize ve içsel arayışlarımızı dışavurarak bastırdığımız duyguları ve düşünceleri ifade etmemize olanak tanır. Fantezi, hayalgücünün sınırlarını zorlar ve bize gerçekliğin ötesinde bir perspektif sunar. Ancak fantastik filmler sadece kişisel keşiflerle sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal ve ideolojik mesajlar da içerirler. Ana akım Hollywood sinemasında, heteroseksüel ilişkiler ve aile yaşamı genellikle merkezi bir konu olarak işlenir. Bu tür filmlerde, aile kurumunun önemi ve gücü vurgulanır ve heteronormatif idealler genellikle tekrarlanır. Dolayısıyla, fantastik filmler sadece bireysel düşlerimizi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal normları ve ideolojileri de yansıtır. Ancak, bu filmler aynı zamanda mevcut düzeni sorgulama ve değiştirme potansiyeline de sahiptir. Bu durum izleyicilere, kendi gerçekliklerini yeniden değerlendirme ve alternatif düşünme

fırsatı sunar (Hayward, 2012, s. 133). Bunun yanı sıra, fantastik filmleri muhafazakâr ideolojiler teknofobi ve distopiyi modernleşme ve kolektifleşmeye ilişkin korkutucu imgeler olarak izleyiciye yansıtırken, liberaller ve radikaller ise aynı motifleri muhafazakâr kapitalist ve eril iktidarın gizli amaçları ve değerlerine hamle yapmak için kullanmıştır (Ryan ve Kellner, 1997, s. 376). Bununla birlikte, klasik anlatı yapısına sahip fantastik türlerin ana teması, toplumsal düzenin ıslahı ve mevcut statükonun meşrulaştırılmasıdır. Bu yaklaşımda, bireyin toplumsal ve cinsel özgürlüğünün ancak yasa ve aile kurumları aracılığıyla sağlanabileceği fikrini savunulur ve aileyi kutsanır (Abisel, 1995, ss. 65-66).

Fantastik filmler geleneksel sinemasal anlatımından farklı olarak, izleyicileri alternatif bir gerçekliğin içine çekmek için sıklıkla doğrusal olmayan bir anlatım ve belirsiz çözümler kullanırlar (García, 2013, s. 17). Bu anlamda, fantastik filmlerde kullanılan farklı anlatım stratejilerini, mekânsal düzenlemelere, karakter dinamiklerine ve tematik belirsizliklere odaklanarak inceleyebiliriz.

Fantastik filmlerin en temel özelliklerinden biri, mekânsal hikâye anlatımına dayanmalarıdır. Karakter odaklı olay örgüsünü vurgulayan geleneksel anlatıların aksine fantastik filmler, genellikle dış dünya inşasını merkezi bir anlatı aracı olarak kullanır. Hayali ve gerçeküstü manzaraların inşası, anlatının ilerleyişinin temelini oluşturur (Aziz vd., 2022). Mekânsal hikâye anlatımının dışında fantastik filmler sıklıkla doğrusal olmayan ve parçalı zaman çizelgeleri de içermektedir. Dünya sinemasında Çin fantastik filmlerine baktığımızda, zaman döngüleri ve geri dönüşleri izleyicilere bir oyuna benzeyen katmanlı bir deneyim ve hikâye anlatımı sunar (Zheng vd., 2024, s. 7). Aynı zamanda bu filmler, izleyicinin algısını manipüle ederek gerçeklik ve illüzyon arasındaki ayrımı zorlaştırır (Church, 2006). Bu filmlerdeki karakterler genellikle psikolojik veya varoluşsal dönüşümler geçirerek anlatının belirsizliğini pekiştirir. Bu anlamda, birçok fantastik filmde kahramanlar doğaüstü varlıklarla etkileşimleriyle tanımlanır ve inanç ile inançsızlık bir gerilim yaratır (Rainey, 2019). Mekânsal manipülasyon, zamansal çarpıtmalar ve karakter belirsizliğine dayanan anlatı yapısıyla fantastik filmler, gerçeklik ve fanteziyi harmanlayarak ve doğrusal olmayan bir anlatı yöntemi kullanarak izleyici algısına meydan okurlar.

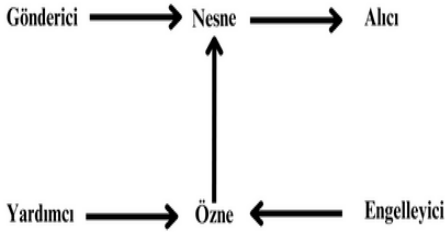
A. J. Greimas'ın Eyleyensel Çözümlemesi

Bir klasik anlatı türü olan fantastik filmlerin izleyiciye verdiği derin anlamların çözümlemesi için göstergebilimsel bir yaklaşım benimsemek gerekmektedir. Bu yaklaşım, filmdeki sembollerin, imgelerin ve anlatı unsurlarının incelenmesini sağlayarak karakterlerin içsel çatışmalarını, tematik derinliklerini ve toplumsal yansımalarını anlamamıza yardımcı olur. Böylece fantastik dünyanın ötesinde gerçek hayata dair eleştiriler ortaya konabilir.

Fantastik filmlerin incelenmesi ve temel ile yan anlamların derinlemesine çözümlenebilmesi için göstergebilim önemli bir yok göstericidir.

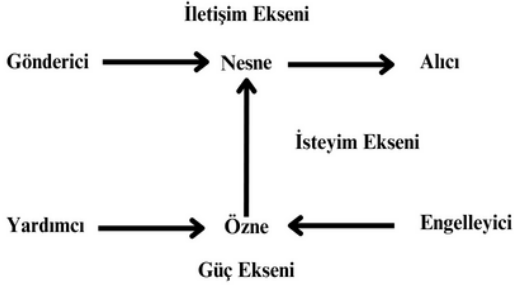
Göstergebilimin amacı, sadece dilde açıkça ifade edilmiş anlamları değil, aynı zamanda insan deneyiminde doğrudan hissedilen ve etkilenilen anlamları da anlamak ve açıklamaktır. Bu nedenle göstergebilim, hem dilbilim etkilerinden kurtulmuş hem de biçimsel yaklaşımlardan korunarak geliştirilmiştir. Aksi halde biçimsel bir yaklaşım, örneğin uzamsal veya müzikal göstergeleri sadece dışsal özellikleriyle tanımlamakla kalır, gerçek anlamı ve deneyimi gözardı eder (Rifat, 2014, s. 336). Ancak A. J. Greimas'ın eyleyensel örnekçesi ile fantastik bir anlatının dışsal özelliklerinin dışında yatan gerçek anlam ve deneyime dair bir çözümleme yapılabilir.

A. J. Greimas, dilbilim, mantık, Rus biçimcilik ve yapısal budunbilimin kazanımlarını bir araya getirerek göstergebilimi insanın iç dünyası ve anlamıyla ilgilenen bir bilim dalı olarak geliştirmeyi amaçlamıştır. Onun odak noktası, somut gerçeklerden ziyade insan düşüncesi ve imgelemine dayalı soyut yapıları araştırmaktır. Onun bu çabası, anlama süreçleri ve dizgeleri üzerinde yoğunlaşarak farklı göstergebilim dallarının (edebiyat, tiyatro, müzik, sinema vb.) yanı sıra farklı söylem türlerinin (bilimsel, edebi, sözlü vs.) anlamını ve belirginleşmesini irdeleyen bir üst bilim olan genel göstergebilimin gelişimine katkıda bulunmaktadır (Yücel, 2012, ss. 218-219). Bu anlamda Greimas, Rus biçimci Viladimir Propp'un halk masallarında otuz bir işlev saptayıp kahramanların bu işlevlere göre eylem alanlarını tanımlayarak yedi tür kahraman tanımlamasını eyleyen sorunu olarak ele alıp yandaki grafiği oluşturmuştur (Grafik 1).



Grafik 1. Eyleyensel örnekçe (Yücel, 2005, s. 148).

Bir anlatıda, olayların merkezinde genellikle belirli roller üstlenen bireyler veya soyut kavramlar yer alır. Greimas, bu rollerdeki aktörleri eyleyenler olarak tanımlar ve onları farklı kategorilere ayırır. Eyleyenler çoğunlukla insan olsa da bazı anlatılarda toplum zenginlik, şeref ya da namus gibi soyut unsurlar da bu rolü üstlenebilir. Bir eyleyenin karmaşık bir kişiliğe sahip olması gerekmez, önemli olan içinde bulunduğu bağlam ve ilişkiler doğrultusunda belirli bir anlam kazanmasıdır. Aynı zamanda anlatının akışı boyunca eyleyenin tutumu değişebilir ve hatta farklı roller üstlenebilir. Ayrıca, aynı işlevi birden fazla karakter paylaşabilir. Örneğin engelleyici rolü tek bir figüre ait olmak zorunda değildir, bir grup tarafından da yerine getirilebilir. Bu tür durumlara ortak eyleyen denir. Eğer anlatı birbirine bağlı birden fazla hikâyeden oluşuyorsa, bu daha karmaşık bir yapı oluşturur. Böyle durumlarda, bir karakter bir anlatıda özne veya kahraman konumundayken, başka bir anlatıda gönderici olarak karşımıza çıkabilir. Bu anlamda Greimas, karakterleri kimlikleriyle değil üstlendikleri işlevlerle değerlendirir ve eyleyenleri üç temel karşıtlık ekseninde altı sınıfa ayırır: İsteyim ekseninde özne ile nesne, iletişim ekseninde gönderici ile alıcı, güç ekseninde ise yardımcı ile engelleyici yer alır (akt. Kıran ve Kıran, 2007, ss. 272-273).



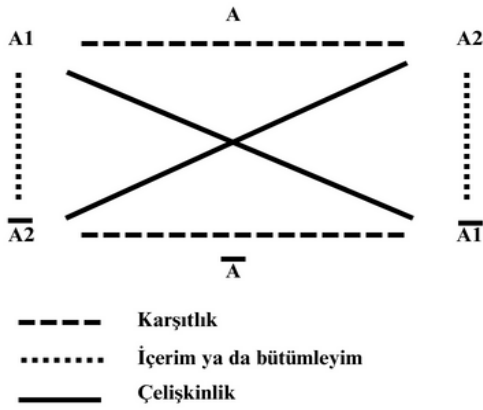
Grafik 2. Greimas'ın eyleyensel sınıflandırması (Kıran ve Kıran, 2007, s. 273).

Burada kullanılan *özne* ve *nesne* terimleri dilbilgisel anlamda değil, anlatının içeriğine göre kullanılmaktadır. Özne genellikle önemli eylemlere katılan başkahramanı temsil ederken, nesne ise kahramanın elde etmeyi istediği somut veya soyut hedefi ifade eder. Bu hedefler bir hazineyi bulmak, birini baştan çıkarmak, bir ülkeyi terk etmek, bilgi edinmek veya bir hastalıktan kurtulmak gibi çeşitli şekillerde olabilir. Anlatının başlangıcından sonuna kadar süren anlatı izlencesi, genellikle bir öznenin nesneyi araması veya peşinde koşması şeklinde gelişir. Özne, genellikle bir eksiklik hissettiği veya bir hedefe ulaşmak istediği

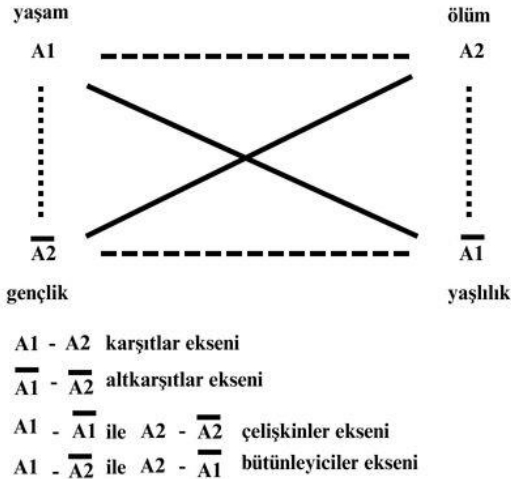
nesneyi bulmaya veya elde etmeye çalışır. Bu nesne, kaybolmuş bir kişinin bulunması, kaybedilen bir yeteneğin yeniden kazanılması, sağlığın geri kazanılması gibi bir eksikliğin giderilmesini de ifade edebilir. Özne ile nesne arasındaki ilişki, genellikle *isteyim eksen* üzerinde yer alır. Gönderici (G), genellikle özneyi eksik olan bir şeyi aramakla görevlendirir ve sonunda onu ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Temelde, gönderici özneyi belirli bir eylemi gerçekleştirmesi için görevlendirirken, alıcı (A) ise bu eylemden fayda sağlar. Ancak zaman zaman özne, bu göndericiye bağımlı olmaksızın kendi isteği ve kararıyla eyleme geçebilir. Eylemi tamamladıktan sonra kendini ödüllendirebilir. Nadiren de olsa özne gerçekleştirdiği eylemi beğenmeyerek kendini cezalandırabilir. Bir anlatıda, özne için kolaylaştırıcı bir rol üstlenen yardımcı(lar) ile onun amacını engelleyen engelleyici(ler) bulunabilir. Yardımcılar özneye güç verirken engelleyiciler bu gücü zayıflatmaya veya ortadan kaldırmaya çalışırlar. Bu karakterler bazen bireyselleşmiş kahramanlar olmayabilir; aksine, cansız veya insan olmayan varlıklar da bu rolleri üstlenebilirler. Örneğin, aşılabilir bir vadi, bir hastalık veya bir savaş özneyi engelleyen bir etken olabilir; beklenmedik bir haber, bir köprü, para veya bir bilgi ise yardımcı rolünü üstlenebilir (Kıran ve Kıran, 2007, ss. 273-284). Greimas karşıtlık oluşturacak şekilde birleştirdiği bu çiftlere (özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici) *eyleyen* demektedir; çünkü bir anlatıda rolleri üstlenen kişi ya da nesneler, yapısal açıdan psikolojileri ya da karakteriyle değil, yaptıkları eylem nedeniyle önemlidirler. Bir kızla evlenmek isteyen bir erkeğin serüveni anlatan bir öyküde erkek özne, kız nesne rolündedir. Bu anlamda bu işte öznenin yana olanların tümüne destekleyici, olmayanlara da engelleyici olarak değerlendirilmektedir (Moran, 2020, ss. 195-196).

Greimas, bir anlatının temelinde üç ana boyutun bulunduğunu belirtir: Yüzeysel boyut, sözdizimsel anlatı boyutu ve temel anlamsal boyut. Yüzeysel boyut, bir anlatının dilsel ve biçimsel dışavurumunu ifade eder ve belirli dilbilgisel ve biçimsel kurallara tabidir. Anlatıcı bu kurallara uyduğunda metin kapalı, uymadığında ise açık olabilir. Kapalı metinler, alışılmış kalıpları tekrar eden ve okuyucu için daha erişilebilir olan metinlerdir. Açık metinler ise, alışılmış kalıplara uymayan ve okuyucuyu zorlayan metinlerdir. Sözdizimsel anlatı

boyutu, metinlerin olay örgüsü veya kurgusuyla ilgilidir. Masallar, polis romanları ve Hollywood filmleri gibi geleneksel metinler genellikle kapalı olarak kabul edilirken, olayların sırasız anlatıldığı veya zamanla ilgili atlamaların bulunduğu metinler açık olarak değerlendirilir. Temel anlamsal boyut, diğer iki boyutun ötesindeki derin anlamı ifade eder. Metinler, yaşamın temel karşıtlıklarına dayalı olarak dünya ve yaşamla ilgili derin anlamlar taşır. Bu anlamda, kültürel eserler insanın bireysel ve toplumsal varoluş sorunlarıyla ilgilidir ve bu sorunlar derin yapıda yatar. Anlatıcı, bu derin yapıdaki temel karşıtlıkları yüzeysel anlatıda biçimsel seçimlerle temsil eder ve okuyucuya kendi algısını sunar. Bu dönüşümün başarıyla gerçekleşmesi, anlatıcının yeteneği, teknik bilgisi ve derin içgörüsüne bağlıdır (Erkman Akerson, 2015, ss. 177-180). Greimas bütün bu çözümlemeleri göstergebilimsel dörtgende



Grafik 3. Göstergebilimsel dörtgen
 (Yücel, 2005, s. 137).



Grafik 4. Göstergebilimsel dörtgen örneği
 (Yücel, 2005, s. 138).

biraraya getirmekte ve tartışmaktadır. Onun tartıştığı bu model, mantıksal ve anlambilimsel ilişkilerin biraraya getirildiği bir modeldir. Ona dayanarak bir göstergebilimsel dizgeyi ele alırsak: A terimi bir anlambilimsel eksen olarak kabul edilir ve bu eksen A teriminin tam zıddı olan bir karşıt terim belirir. Daha sonra, içeriğin şekil düzeyinde, A1 ve A2 olarak adlandırılan iki karşıt göstergebirimcikler olarak kabul edilir. Bu durumda, A terimi, A1 ve A2 terimlerini bir araya getiren karmaşık bir göstergebirimcik olarak kabul edilir. Bu bağlamda, anlamlandırmanın temel yapısı yandaki grafikte gösterilmektedir (Grafik 3).

Bu bağlamlar hakkında daha fazla açıklama yapmak gerekirse, karşıtlık ilişkisi, yaşam/ölüm, erkek/dişi, bulmak/yitirmek gibi aynı anlambilimsel eksen üzerinde bulunan ve birbirini zorunlu olarak gerektiren iki karşıt terim arasında ilişkilendirilir. Çelişkinlik ilişkisi ise, yaşama/yaşamama, yitirme/yitirmeme gibi uzlaşmaz terimler arasında ortaya çıkar. İçerim veya bütümleyicilik ilişkisi ise, olasılık/belirsizlik, av/savaş gibi aynı düzlemde bulunan terimler arasında kurulur (Yücel, 2005, ss. 136-137).

Grafik 4'te sunulan göstergebilimsel dörtgende, yaşam ve ölüm temel zıt göstergebirimlerdir. Buna ek olarak, gençlik ve yaşlılık, yaşam ve ölümün alt karşıtlarını oluşturmaktadır. Yani, yaşam ile yaşlılık ve ölüm ile gençlik arasında bir çelişki varken, yaşam ile gençlik ve ölüm ile yaşlılık birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Bu göstergebilimsel dörtgen ile herhangi bir anlatının

temel zıt göstergebirimler üzerinden, altkarşıtları, çelişkileri ve bütünleyicileri açığa çıkarılarak çözümlemesi yapılabilir.

Adsız Cengaver (1970) Filminin Eyleyensel Örnekçeye Göre Çözümlemesi

A. J. Greimas'ın anlatı kuramına dayanan eyleyenlerin rolleri ve bu rollerin işlevlerine baktığımızda eyleyenler genellikle insan olsalar da soyut kavramlar da bu rolleri üstlenebilir. Greimas eyleyenleri, özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici olarak kategorize eder. Özne eylemlere katılan başkahramanı temsil ederken, nesne öznenin ulaşmak istediği hedeftir. Gönderici özneyi bir göreve yollarken, alıcı bu eylemden faydalanır. Özne yardımcılarının desteğiyle güçlenebilirken, engelleyiciler öznenin hedefe ulaşmasını zorlaştırır. Bu rollerdeki karakterler bireysel kahramanlar olabileceği gibi cansız varlıklar da olabilir. Greimas bu eyleyensel rolleri yapısalcı bir bakış açısıyla değerlendirir ve bir anlatıda önemli olan karakterlerin psikolojik durumları değil, yaptıkları eylemlerdir (Greimas, 1987, s. 114). Bu anlamda, Greimas'ın eyleyenlerin işlevlerine göre *Adsız Cengaver*² filmini özne-nesne, gönderici-alıcı ve yardımcı-engelleyici kategorileri çerçevesinde çözümlenebilir.

Özne-Nesne. Filmin temel öznesi Adsız Cengaver'dir. Filmde eksikliği gidermek için arayışa çıkan ve becerileriyle saldırganı yenen de Adsız Cengaver'dir. Anlatının sonunda adı Adilhan olan Adsız Cengaver'in aradığı nesne adalettir. Adaleti Buharalı Başvezir Cabbar'ı yenmesiyle sağlayacaktır. Ancak anlatının başında Başvezir Cabbar hakkında bir bilgiye sahip değildir. Cabbar hakkında edinilen bilgi, üvey annesi ve babasının öldürülmesi, kız kardeşinin onun adamları tarafından kaçırılması ve intikam almak için çıktığı yolda esir düşmesi sayesinde elde etmiştir. Esir alınan Adsız Cengaver'in boynundaki madalyon, kim olduğunu öğrenmesi için nehre sepetle bırakılırken öz annesi Esma Sultan tarafından verilmiştir. Cabbar, Adsız Cengaver'i öldürmek üzereyken madalyonu görür ve zorla sahip olduğu Esma Sultan'dan olan oğlu olduğunu öğrenir. Cabbar bu bilgiyi paylaştığında, Adsız Cengaver'in hem öz annesi hem de üvey annesi, babası ve kız kardeşinin intikamını alarak adaleti sağlayacağına dair inancı güçlenir.

Gönderici-Alıcı. Esma Sultan filmde gönderici (G), Adsız Cengaver alıcıdır (A). Esma Sultan'ın babası Emir Mahmut'un bedeninden ayrılan kellesi bir kehanette bulunur: Kehanette, Başvezir Cabbar'ın öz oğlu tarafından

² Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı *Adsız Cengaver* (1970) filminin hikayesi Buhara'da geçmektedir: Buhara'da Başvezir Cabbar Emir Mahmut'un kellesini uçurtur. Emir'in kızı Esma Sultan'a zorla sahip olur. Emir Mahmut'un bedeninden ayrılan kellesi bir kehanette bulunur. Kehanete göre, Başvezir Cabbar oğlu tarafından öldürülecektir. Esma Sultan hamile kalır. Bir oğlan çocuk doğurur. Onu Cabbar'dan kurtarmak için bir sepete koyup nehre bırakır. Sepetin içindeki çocuk bir balıkçı ailesi tarafından bulunur. Başvezir Cabbar Esma Sultan'ı nehirde boğar. Yıllar sonra boynunda Emir Mahmut'un tuğrasını taşıyan çocuk sahilde oynarken bir şişe bulur. Şişenin içinde 500 yıl kapalı kalmış olan devasa bir cin çıkar. Cin ilkin çocuğu öldürmek ister ama sonradan ona yenilmez bir kılıç hediye eder. Adsız Cengaver yenilmez kılıcıyla Başvezir Cabbar'ın kellesini uçurur.

öldürüleceği söylenmektedir. Cabbar, Emir Mahmut'un kızı Esmâ Sultan'a zorla sahip olur ve bir erkek çocuğu olur. Kehaneti bilen Cabbar, Esmâ Sultan'dan olan oğlunu öldürmek ister. Esmâ Sultan da oğlunu Cabbar'dan kurtarmak için nehre sepetle bırakır.³ Nehre sepetle bırakılan bebeği, geçimini balıkçılıkla sağlayan bir aile bulur. Balıkçılıkla uğraşan aile bebeğe bir isim vermezler; çünkü onun hayat yolculuğunda gerçek kimliğini ortaya koyacaklarına inanmaktadırlar. Bu anlamda, Adsız Cengaver'in Başvezir Cabbar'dan intikam almak için yola çıkması anlık ya da rastgele bir karar değildir. Bu kararı, üvey annesi ve babasının öldürülmesi ile kız kardeşinin Cabbar'ın adamları tarafından kaçırılması yüzünden bilerek ve isteyerek almıştır. Çıktığı yolculukta, Cabbar'ın baskıcı otoritesini yıkar ve halk tarafından adı Adilhan olarak anılır. Adının Adilhan olması ise *adaleti* sağladığının bir göstergesidir.

Yardımcı-Engelleyici. Adsız Cengaver'e yardım eden ilk kişi onu nehre bırakan annesi Esmâ Sultan'dır. Bunun yanı sıra nehirde onu bulan ve büyüten üvey annesi, babası, kız kardeşi, nehir kenarında dolaşırken bulduğu şişede esaretten kurtardığı Cin⁴ ve Cabbar'ı bulmak için Buhara'ya yola çıktığında karşısına engel olarak çıkan ve ona yenilen Altın Ay'dır. Anlatıdaki engelleyiciler ise, Cabbar'ın adamları, Buhara'da saraydaki cadı, Kör Hasım ve eşkiya tayfası⁵ ile Cabbar'dır.

Tablo 1. *Adsız Cengaver* filminde eyleyenlerin oyuncular ve işlevlerine göre durumu.

EYLEYENLER	Gönderici	Nesne	Alıcı	Özne	Engelleyici	Yardımcı
OYUNCULAR	Esmâ Sultan	Cabbar'a ilişkin bilgi, seçilmiş kişi olduğuna inanç	Adsız Cengaver	Adsız Cengaver	Cabbar, Cabbar'ın adamları, Buhara'da Saraydaki Cadı, Kör Hasım ve eşkiya tayfası	Esmâ Sultan, üvey annesi, babası ve kız kardeşi, Cin ve Altın Ay
EYLEYENSEL İŞLEVLER	Eksikliği belirten kişi	Eksikliği duyulan şey	Cabbar ile ilgili bilgi eksikliğini gideri ve seçilmiş kişi olduğuna inanır.	Kahraman	Buhara'da baskı gören halk, Buharalı kadınlar ve kızlar, Altın Ay, Gülnaz ve Adsız Cengaver için	Adsız Cengaver için

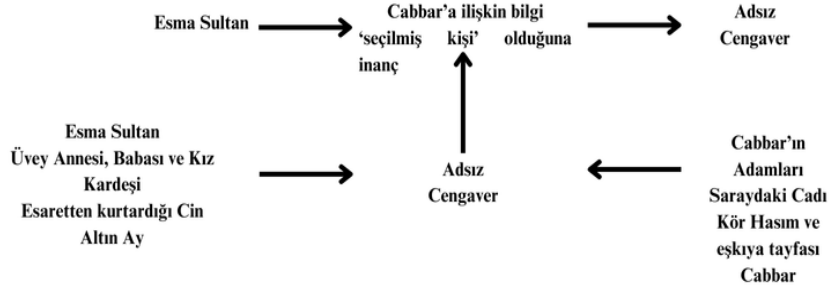
³ Esmâ Sultan'ın Cabbar'ı nehre bırakması Kur'an-ı Kerim'e bir göndermedir. Kur'an-ı Kerim'de Kasas Suresi'nin 7. ayetinde, "Musa'nın annesine vahy ettik: Çocuğu emzir. Onun öldürülmesinden korktuğun vakit onu deryaya bırak. Hem korkma ve üzülme! Çünkü biz onu tekrar sana vereceğiz ve kendisini peygamberlerden yapacağız" (*Kur'an-ı Kerim ve Meali*, 1993, s. 385).

⁴ Esaretten kurtarılan cin karakteri, Antoine Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nda geçen Alaadin'in Sihirli Lambası anlatısına bir göndermedir.

⁵ Kör Hasım ve eşkiya tayfası, Antoine Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nda geçen Ali Baba ve Kırk Haramiler anlatısına bir göndermedir.

Bu durumda Adsız Cengaver açısından eyleyensel örnekçe şu şekilde oluşturulabilir:

Grafik 5. Adsız Cengaver'in eyleyensel örnekçesi



Bir anlatıda özne ve nesne arasındaki ilişkiye baktığımızda, genellikle anlatının başında özne ne nesneyle beraberdir ne de ondan ayrıdır. Özne ve nesne arasındaki bu ilişki (öznenin nesneye ayrı veya bağlı olması karşıtlığı) anlatı sözcesini oluşturur. Anlatı sözcesi de ikiye ayrılır: durum sözcesi ve edim sözcesi. Durum sözcesinde durağanlık ve bir nitelik ön plandayken, edim sözcesinde hareket ve bir eylemin gerçekleşmesi söz konusudur. Durum sözcesi de ikiye ayrılır: bağlaşımsal durum sözcesi ve ayrışımsal durum sözcesi. Bağlaşımsal durum sözcesinde bir öznenin belirli bir niteliğe sahip olması veya bir nesneyi elinde bulundurması, ayrışımsal durum sözcesinde bir öznenin belirli bir niteliğe sahip olmaması veya bir nesneyi elinde bulundurmamasıdır. Aynı zamanda edim sözcesi, bağlaşımsal ve ayrışımsal durum sözceleri arasında bir dönüşümü de içermektedir. Edim sözcesinde bağlaşımsal durumdan ayrışımsal duruma ya da ayrışımsal durumdan bağlaşımsal duruma geçiş söz konusudur (Yücel, 2005, ss. 151-152).

Filme Esmâ Sultan açısından baktığımızda, nesnenin elde edilmesi (yani adaletin sağlanması) için Cabbar'ın ortadan kaldırmak gerekmektedir. Esmâ Sultan'ın bakış açısından filmde birinci nesneye ulaşılmış ve adalet sağlanmıştır. Filme anlatı sözcesindeki özne ve nesne arasındaki ilişki çerçevesinde baktığımızda, Adsız Cengaver elde etmeye çalıştığı nesneden (Cabbar'a ilişkin bilgi ile *seçilmiş kişi* olduğuna dair bilgi ve inançtan uzak olduğu için) bir ayrışımsal durum sözcesi söz konusudur. Ayrışımsal durum sözcesi filmin sonunda Esmâ Sultan ve diğer yardımcıların yardımlarıyla edindiği bir dizi edimlerle bağlaşımsal hale gelmiş ve nesneyi (adaleti) elde etmiştir. Bu açıdan baktığımızda filmde Adsız Cengaver edim öznesi (ayrışımsal durumdan bağlaşımsal duruma geçiş) konumuna gelmiştir.

Greimas'ın eyleyensel çerçevesinde anlatılar değerlendirildiğinde, her anlatının başlangıç durumundan bitiş durumuna doğru ilerleyen dinamik bir dönüşüm sürecinde olduğu görülebilir. Bu süreçte, eyleyenlerin sadece sabit roller üstlenmekle kalmadığı, aynı zamanda işlevlerini ve kimliklerini de sürekli

olarak yenilediği dikkat çeker. Anlatının her anında, bir eyleyen diğer eyleyenleri dönüştürmeye çalışırken kendisi de önemli evrimler geçirmektedir. Bu etkileşimler ve dönüşümler anlatıyı etkiler ve anlatı başlangıçtaki gibi değildir. Bu anlamda, bir anlatının yalından karmaşıklığa doğru nasıl değiştiğinin gözlemlenebilmesi için sözdizimsel yapısı üzerinde durmak gerekmektedir.

Adsız Cengaver'in Sözdizimsel Yapısı

Anlatının sözdizimsel yapısı, anlatıların alabileceği farklı biçimlerin anlaşılmasına yardımcı olan belirli kurallara bağlı örnekleri ifade etmektedir. Bu örnekler arasında halk masalları, dinsel öyküler veya reklam metinleri gibi çeşitli türler yer alabilir. Yani sözdizimsel yapı, özne ve nesne arasındaki ilişkiyi belirleyen durum sözcüğü ile bu durumu değiştiren ve dönüştüren edim sözcüğünün mantıksal etkileşiminin temel yapısını ortaya koymaktadır. Bu anlamda, bir anlatıyı çözümlemeye kolaylık sağlayan sözdizimsel yapı dört aşamadan oluşmaktadır: Sözleşme ya da eyletim, edinç, edim, tanınma ve yaptırım (Kıran ve Kıran, 2007, s. 304).

Sözleşme ve Eyletim (Başlangıç Durumu). Bu aşamada, gönderici, anlatı sözdiziminde dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi belirli bir amaç doğrultusunda etkiler ve yönlendirir. Bu süreçte, gönderici ile özne arasında bir sözleşme yapılır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 305). Bu anlamda filme baktığımızda, Esmâ Sultan (Gönderici) Cabbar'ı ortadan kaldıracak eksikliği dile getirir: *seçilmiş kişi* aranmaktadır. Adsız Cengaver (Özne), Cabbar ile ilgili bilgi eksikliği içerisindedir.

- a) İlk gönderici Esmâ Sultan, sonra adı Adsız Cengaver olan bebeği sepetle nehre bırakır. Nehirde çocuğu bulan balıkçı ailesi ile Adsız Cengaver'i Cabbar'a götüren izleneye başlar.
- b) Cabbar'ın adamları bilinçsizce Adsız Cengaver'in üvey annesi ve babasını öldürüp kız kardeşini kaçırdıkları iletişime geçer.

Edinç (Nitelendirici Deneyim). Bu ikinci aşamada, öznenin göndericiyle yaptığı sözleşmeye uygun olarak gerekli işlemleri yapabilmesi, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirebilmesi ve bir eyleme geçebilmesi için ihtiyaç duyduğu yetenekler ve bu yetenekleri kazandığı süreç ele alınır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 305). Filmde Cabbar'ın adamları, Adsız Cengaver'in üvey annesini ve babasını öldürür ve kız kardeşini kaçırdıkları. Bunun üzerine Adsız Cengaver (Özne), Cabbar'dan intikam almak ister ve kendi iradesiyle harekete geçer. Nehir kıyısında bulduğu bir şişeden esareten kurtardığı Cin, ona bir kılıç verir ve dövüş ustalığını kazanmasını sağlar. Böylece Adsız Cengaver, Cabbar'ı bulmak için gerekli yetenekleri edinmiş olur. Ayrıca Adsız Cengaver'e yardımcı olan Altın Ay, nesneyi (adaleti sağlama) elde edebilmesi için gerekli bilgi ve gücü toplamasında destek olmuştur.

Edim (Temel Deneyim). Bu aşamada, bir durum sözcesinden başka bir durum sözcesine geçerken özne kazandığı kipsel edinçten faydalanarak dönüştürücü işlemleri gerçekleştirir. Öznenin isteği, gücü ve bilgisi bir araya gelerek eylemin gerçekleşmesini sağlar. Edinç aşamasında özne kendisine yardımcıları bulabileceği gibi engelleyicilerle de karşılaşabilir. Eğer engelleyiciler etkili olursa, özne edim aşamasına geçemez ve dolayısıyla nesnesine ulaşamaz (Kıran ve Kıran, 2007, s. 306). Filmde Cabbar, Başvezir Hurşit Mervani'nin kızı Gülnaz'ı elde etmeye çalışır. Bu durumdan haberdar olan Başvezir Hurşit Mervani kızı Gülnaz'ı alarak kaçırır. Cabbar'ı arayan Adsız Cengaver ile Gülnaz'ın yolları bir çölde kesişir. Gülnaz rüyasında kurtarıcı (seçilmiş kişi) olarak Adsız Cengaver'i görür. Rüyasında gördüğü kişi olan Adsız Cengaver'in resmini tezgahdaki kilime işler. Gülnaz bu bilgiyi babası Hurşit Mervani ile paylaşır. Cabbar'ın peşine düşen Adsız Cengaver ile Gülnaz'ın yolları ayrılır. Cabbar'a bağlı olan soyguncu çetesi Kör Hasım ve tayfası tarafından Gülnaz kaçırılır. Başvezir Hurşit Mervani ölmek üzereyken Adsız Cengaver tarafından bulunur. Hurşit Mervani, sarayın cadısı tarafından kendisine verilen yüzük ile kızı Gülnaz'ın nerede olduğunu görebildiğinin bilgisini Adsız Cengaver'e verir. Adsız Cengaver yüzüğü alıp soyguncu çetesini takip ederek Gülnaz'ı Cabbar'ın elinden kurtarır ve saldırganları yenilgiye uğratır.

Tablo 2. Filmin anlatı şeması

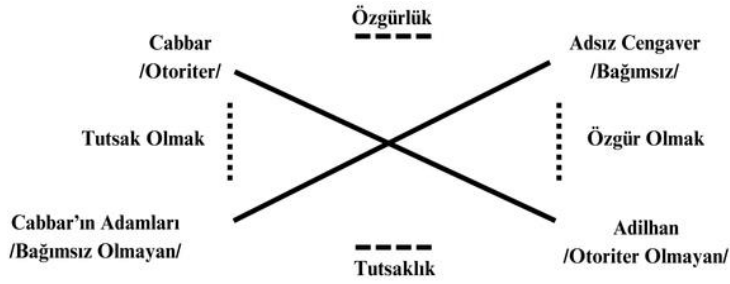
ÖYKÜ				
BAŞLANGIÇ DURUMU	1. Sözleşme ya da Eyletim	2. Edinç	3. Edim	4. Tanıtım ve Yaptırım
	<i>Yaptırmak</i>	<i>Yapmanın Oluşu</i>	<i>Oldurum</i>	<i>Olmanın Durumu</i>
	Adsız Cengaver, Cabbar ile ilgili bir bilgi eksikliği içerisindedir. Cabbar'ı alt edecek 'seçilmiş kişi' aranır. Esmâ Sultan'ın Cabbar'dan kaçırdığı çocuğunu nehre sepetle bırakmasıyla ilk sözleşme gerçekleşir.	Adsız Cengaver, hem Cin, hem de çevresindekilerin yardımıyla bir takım yetenekler ve bilgiler edinir.	Adsız Cengaver saldırganlarla savaşır ve onları yener.	Adsız Cengaver, Adilhan olarak tanınır ve Gülnaz'ın aşkını kazanır. Adaleti sağlamak için harekete geçer.
				BİTİŞ DURUMU

Tanınma ve Yaptırım (Onurlandırıcı Deneyim: Bitiş Durumu). Bu aşamada özne, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözler. Gönderici ise, dönüşümlerin doğruluğunu ve gerçekliğini değerlendirerek özneyi yapılan sözleşmeye uygun şekilde ya ödüllendirir ya da cezalandırır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 306). Filmde, Cabbar'ı yenen Adsız

Cengaver, Gülnaz'ın rüyasında gördüğü *seçilmiş kişi* olduğu ortaya çıkar ve buna kendisi de inanır. Adaleti sağlayan Adsız Cengaver, Gülnaz'ın aşkını kazanır. *Seçilmiş kişi* olan Adsız Cengaver, Cabbar'ı yenerek adaleti sağlar. Adaleti sağlaması da yeni bir izlenceyi başlatır.

Adsız Cengaver'de Temel Anlam-Derin Yapı

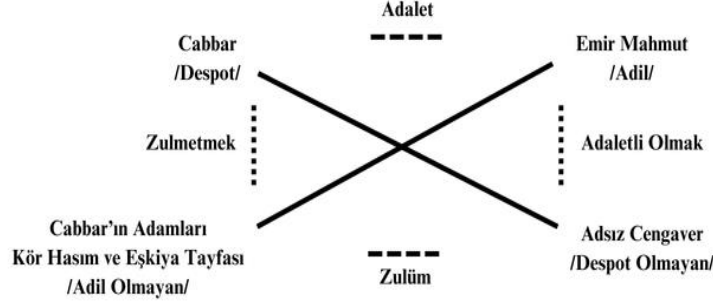
Anlatılardaki temel derin yapı göstergebilimsel dörtgende metnin altında yatan anlamı keşfetmeye yönelik araçsal ve mantıksal bir işlevdir. Bu göstergebilimsel dörtgen karmaşık ilişkiler ağıdır ve birimler arasındaki zıtlık, çelişki ve içermenin birbirlerine nasıl entegre olduklarını mantıksal bir şekilde göstermektedir. Bu anlamda anlatının ana izleğini özgürlük ve tutsaklık üzerine kurabiliriz ve kahramanın kendini gerçekleştirmesi ya da varolması özgür ve adaletli olması ile mümkündür. Filmdeki eyleyenler ve ana izlek çerçevesinde göstergebilimsel dörtgeni şu şekilde kurulabilir:



Grafik 6. Özgürlük ve tutsaklık ekseninde Adsız Cengaver'in göstergebilimsel dörtgeni.

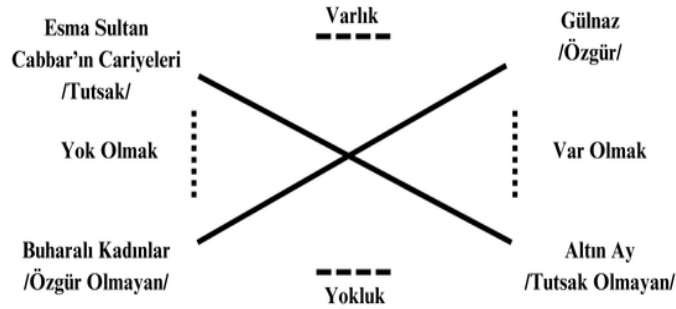
Adsız Cengaver'in, Adilhan'a dönüşebilmesi için öncelikle Cabbar ve Cabbar'ın adamlarının tutsaklığından kurtulması gerekir. Onun tutsaklığının temel sebeplerinden biri Cabbar ve adamlarını alt edecek yeterli beceri ve bilgiye sahip olmamasıdır. Yaşı ilerleyip yeterli derecede beceri ve bilgiye sahip olduktan sonra özgürlük izlencesi gerçekleşmekte ve varoluşunun ilk adımını tamamlamaktadır.

Adsız Cengaver'in varoluşunu gerçekleştirmesinde önemli adımlardan biri de adil olmasıdır. Onun adaleti tahsis etme ve kendi varoluşunun önemli bir evresini tamamlaması için de Cabbar, Cabbar'ın adamları ve eşkiya tayfasını alt etmesi gerekmektedir. Anlatının sonunda Adsız Cengaver bütün zorlukları aştıktan sonra zulüm sona ermiş ve adaletli yeni bir izlence başlamıştır. Bu anlamda filmdeki eyleyenlerin edimleri çerçevesinde göstergebilimsel dörtgen aşağıda gösterilmektedir:



Grafik 7. Adalet ve zulüm ekseninde filmdeki eyleyenlerin göstergebilimsel dörtgeni.

Anlatıyı kadınların varoluş ve yokluk ekseninde okumak da mümkündür. Ancak anlatıda kadın karakterlerin varlığı ya da yokluğu erkek egemen bakış açısının belirlediği temel dinamikler doğrultusunda şekillenir. Kadınlar genellikle erkek karakterlerin eylemleri, kararları ve hedefleri çerçevesinde varolur ya da anlatıdan dışlanır. Daha açık bir ifadeyle anlatıda kadınların tutsaklığını ve özgürlüğünü eril iktidar gerçekleştirmektedir. Esma Sultan'ın alı konulması, cariyelere ve Buharalı kadınlara zulmedilmesi, tutsak edilmesi ve hatta yok edilmesinin sorumlusu Cabbar'ın despotik ve otoriter yönetim anlayışıdır. Aynı zamanda Gülnaz, Altın Ay, cariyeler ve Buharalı kadınların özgür olması, tutsaklıktan kurtulup var olmasını ise Adsız Cengaver'in adil yönetim anlayışı sağlamaktadır. Ancak kadınlara özgürlük ve adalet izlencesi üzerinden var olmaları eril iktidar tarafından verildiği için özgürlük sekteye uğramıştır; gönüllü (rıza gösterilmiş) bir tutsaklık söz konusudur. Bu göstergebilimsel dörtgen aşağıda verilmiştir:



Grafik 8. Varlık ve yokluk ekseninde filmdeki kadın karakterlerin göstergebilimsel dörtgeni.

Sonuç

Bu araştırmada, sinema ve geleneksel anlatı biçimleri arasındaki etkileşim göstergebilimsel bir çözümleme yöntemiyle ele alınmış ve mitik anlatıların modern sinemada nasıl yeniden yorumlandığı ortaya konulmuştur. Türk sinemasında fantastik türde yer alan *Adsız Cengaver* filmi özelinde, Greimas'ın eyleyensel örnekçesi çerçevesinde yapılan çözümleme, klasik anlatı yapılarının ve toplumsal normların nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda, mitler, masallar ve efsaneler gibi köklü anlatıların, sinemanın anlatı teknikleriyle yeniden şekillenerek izleyiciye nasıl aktarıldığı da tartışılmıştır.

Yapılan göstergebilimsel çözümleme, *Adsız Cengaver* filminin eyleyensel yapı açısından klasik masal anlatılarına ve mitolojik motiflere güçlü göndermeler yaptığını ortaya koymuştur. Kahramanın (*Adsız Cengaver*'in) yolculuğunun mitik anlatılarda sıkça rastlanan *seçilmiş kişi* arketipiyle örtüştüğü gözlemlenmiş, filmin kurduğu anlam evreninin yalnızca bireysel bir kahramanlık anlatısı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda ataerkil değerlerin pekiştirildiği ve toplumsal normların yeniden üretildiği bir yapı olduğunu da açıklamaya çalışmıştır.

Geleneksel anlatıların sinema anlatıları üzerindeki etkisi çalışmada irdelenirken, aynı zamanda bu etkilerin ideolojik boyutları da değerlendirilmiştir. Özellikle ataerkil düzenin devamlılığını sağlama işlevi gören kapalı anlatı yapısına sahip bu tür fantastik filmlerde, kadın karakterlerin nasıl konumlandırıldığı, incelemenin temel anlam-derin yapısında çözümlenmiştir. Böylelikle, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmasının ötesinde, toplumsal yapıların inşasında ve yeniden üretiminde önemli bir rol oynadığına dair literatüre katkı sunulmuştur.

Sinema anlatılarının göstergebilimsel analizine dair çeşitli çalışmalar olmakla birlikte, *Adsız Cengaver* filmi özelinde yapılan bu inceleme, Türk sinemasında mitik öğelerin kullanımına yönelik derinlemesine bir bakış açısı sunmaktadır. Bu açıdan çalışma, sinema ve mitoloji arasındaki etkileşimler üzerine çalışma yapan araştırmacılar için bir referans kaynağı niteliğindedir. Bununla birlikte, sinema anlatılarında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl şekillendiğine dair eleştirel bir perspektif geliştirilmesi ve bu konuda duyarlılığın arttırılmasına da katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu tür çalışmalar, sinema ile anlatı gelenekleri arasındaki etkileşimi daha iyi kavrayabilmek adına önem taşımakta ve aynı zamanda sinemanın toplumsal, kültürel ve ideolojik söylemlerin yeniden üretildiği bir alan olduğunu da göstermektedir.

Sonuçta bu araştırma, geleneksel anlatı unsurlarının modern sinema içerisindeki dönüşümünü anlamak, sinemanın toplumsal normlarla olan ilişkisini incelemek ve tartışmak isteyen araştırmacılar için bir analiz sunmaktadır. Türk sinemasında mitik unsurların yeniden üretimi ve toplumsal yapıların anlatılar aracılığıyla nasıl pekiştirildiğine dair yapılan bu inceleme,

ilerleyen çalışmalar için bir temel oluşturabilir ve aynı zamanda farklı türlerdeki filmler üzerinden benzer analizlerin de yapılmasına olanak tanıyabilir.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, editöre, hakemlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, Metodoloji, Araştırma, Veri Düzenleme, Yazım—Denetim, Doğrulama, Kaynaklar: DOĞAN, E. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler* (1. Baskı). Alan Yayıncılık.
- Altay, S. (2019). *Metinlerarasılık bağlamında fantastik Türk ve Amerikan sineması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı.
- Aziz, G. Z. M., Nadeem, S. I. ve Munshi, M. B. (2022). Fantastic architecture in cinema. *Civil Engineering and Architecture*, 10(3A), ss. 102-107.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film* (1. Baskı). The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film sanatı* (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.; 1. Baskı). De Ki Yayınevi.
- Church, D. (2006). *Fantastic films, fantastic bodies: Speculations on the fantastic and disability representation*. Off Screen. https://offscreen.com/view/fantastic_films_fantastic_bodies
- Çetin Erus, Z. (2020). Türkiye sinemasında uyarlamalara genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), ss. 583-592.
- Erkman Akerson, F. (2015). *Edebiyat ve kuramlar* (3. Baskı). İthaki Yayınları.
- García, P. (2013). The Fantastic hole: Towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space. *Brumal. Research Journal on the Fantastic*, 1(1), ss. 15-35.
- Greimas, A. J. (1987). *On meaning selected writings in semiotic theory* (1. Baskı). University of Minnesota Press.

- Greimas, A. J. ve Courtes, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary* (L. Crist, D. Patte, J. Lee, E. McMahon, G. Philips, ve M. Rengstorf, Çev., 1. Baskı). Indiana University Press.
- Güngör, A. C. (2022). *Filmde anlatı yapısı* (1. Baskı). İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay ve Çavuş, Metin, Çev., 1. Baskı). Es Yayınları.
- İnanç, Ç. (Yönetmen). (1982). *Dünyayı Kurtaran Adam* [Film]. Mehmet Karahafız.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide* (1. Baskı). New York University Press.
- Kıran, Z., ve Kıran, A. (2007). *Yazınsal okuma süreçleri* (3. Baskı). Seçkin Yayınları.
- Kuhn, A., ve Westwell, G. (2012). *Oxford dictionary of film studies* (1. Baskı). Oxford University Press.
- Kur'ân-ı Kerim ve Meali (E. H. Yazır, Çev., 1. Baskı). (1993). İslamoğlu Yayıncılık.
- Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Yıldız Savaşları* [Film]. Lucasfilm.
- Mahmut, B. (2025). *Turksploitation—Türk istismar filmleri listesi*. <https://kultalt.com/turksploitation-turk-istismar-filmleri-listesi/>
- Moran, B. (2020). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (30. Baskı). İletişim Yayınları.
- Rainey, S. S. (2019). Loving the other: Fantastic films and unlikely couples. *Disability Studies Quarterly*. <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/4394>
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1970). *Adsız Cengaver* [Film]. Erman Film.
- Rifat, M. (2014). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları: 2. Temel metinler* (4. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (Ö. Elif, Çev., 1. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Schatz, T. (2008). Hollywood: Stüdyo sisteminin zaferi (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema tarihi içinde* (2. Baskı). Kbalcı Yayınevi.
- Schleifer, R. (2017). *A. J. Greimas and the nature of meaning: Linguistics, semiotics and discourse theory* (1. Baskı). Routledge.
- Scognamillo, G., ve Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk sineması* (2. Baskı). Kbalcı Yayınevi.
- Sevindi, K. (2015). İmkânsızlığın getirdiği yaratıcılık: Fantastik Türk sineması-1. *Türk Sineması Araştırmaları*. <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/125/imk%EF%BF%BD%EF%BF%BDnsizligin-getirdigi-yaraticilik--fantastik-turk-sineması--1->
- Wang, Y. ve Roberts, C. (2005). Actantial analysis Greimas's structural approach to the analysis of self-narratives. *John Benjamins*. <https://doi.org/10.1075/ni.15.1.04wan>
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık* (1. Baskı). Can Yayınları.
- Yücel, T. (2012). *İnsan yazdığı şeydir* (1. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zheng, X., Zhang, X. ve Jiang, X. (2024). Innovative research based on Chinese fantasy film narrative—centered on the integration of film and game. *Journal of Arts and Cultural Studies*, 3(1), ss. 1-15.