



Yeşilçam'ın Masallara Bakış Açısına Dair Süreyya Duru'nun Keloğlan (1971) Filmi Üzerine Bir Anlatı İncelemesi

A Narrative Analysis of Yeşilçam's Perspective on Fairy Tales on Süreyya Duru's Keloğlan (1971) Movie

AYŞEGÜL ÇİLİNGİR*

* Asst. Prof., Erciyes University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, 38280, Talas, Kayseri / Türkiye.

E-mail: acilingir@erciyes.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-9325-8999>

Öz: Yeşilçam döneminde Türk sineması gerek film sayısı gerekse de seyirci sayıları açısından altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde artan ilgi, sinemacıları farklı konular bulmaya ve sonunda roman, masal gibi edebi türlerden uyarlanan eserlere yöneltmiştir. Bu dönemde Türk halk masallarının önemli bir kahramanı olan Keloğlan'ın ana karakter olduğu birçok film yapılmıştır. Çalışmada, Süreyya Duru'nun yönetmenliğini yaptığı 1971 yapımı Keloğlan filmi, Seymour Chatman'ın Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı kitabında yer alan anlatı diyagramı bağlamı ile çözümlenmiştir. Bu diyagramda anlatı, olaylar, varlıklar ve yazarın kültürel kodları gibi unsurlar açısından öykü (içerik) başlığında ve anlatım biçimi, tezahür unsurlarını içeren söylem (ifade) olarak iki düzlemde ele alınmıştır. Çalışmada incelenen Keloğlan (1971) filminin, Türk masal yapılarının geleneksel anlatı özelliklerini yansıttığı ve Yeşilçam dönemi sinemasının genel özelliklerini ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Film çalışmaları, Anlatı diyagramı, Türk Sineması, Yeşilçam, Keloğlan

Abstract: During the Yeşilçam era, Turkish cinema experienced its golden age in terms of both the number of films produced and audience attendance. The increasing interest in cinema during this period encouraged filmmakers to explore diverse themes, ultimately leading them to adapt works from literary genres such as novels and folk tales. One of the prominent figures of Turkish folk tales, Keloğlan, became the central character in numerous films made during this time. This study analyzes the 1971 film Keloğlan, directed by Süreyya Duru, through the lens of Seymour Chatman's narrative diagram presented in his book *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. In this diagram, narrative is examined on two levels: "story" (content), which encompasses elements such as events, existents, and the author's cultural codes; and "discourse" (expression), which includes the mode of presentation and its manifestations. The analysis concludes that Keloğlan (1971) reflects the traditional narrative features of Turkish folk tales and exemplifies the general characteristics of Yeşilçam-era cinema.

Keywords: Film studies, Narrative diagram, Turkish cinema, Yeşilçam, Keloğlan

Gönderim 29 Mart 2025
Düzeltilmiş Gönderim 22 Haziran 2025
Kabul 24 Haziran 2025

Received 29 March 2025
Received in revised form 22 June 2025
Accepted 24 June 2025

Giriş

Yeşilçam, Türk sinema tarihinde özellikle 1950’li yıllardan 1980’li yıllara uzanan dönemi tanımlamak için kullanılan bir ifadedir. Yeşilçam dönemi, esasında Türk sinemasının gelişim göstermeye ve kendi sinema yapısını, dilini oluşturmaya başladığı yıllara işaret etmektedir. Bu dönem, Türk sinemasında en fazla filmin üretildiği, halkın sinemaya ilgi gösterdiği ve bu ilgiye binaen Anadolu’nun birçok yerinde sinema salonları açıldığı yıllardır. Türk seyircisinin bu ilgisi, yeni filmler çekilme ihtiyacını da ortaya çıkarmış, sinemacıları da başka ülkelerin sinema filmlerini ya da edebiyat ürünlerini uyarlamaya yönlendirmiştir. Bu bağlamda, sinema ve halk arasındaki bağ hem kültürel hem de ticari bağlamda bir yapı haline gelmiştir. Türk halkı o dönem sinemayı popüler bir sanat olarak görmüştür. Ayça (1996), Yeşilçam’ın hem ticari hem de popüler bir sinema olduğunun altını çizirken halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklendiğini ve bütünleştiğini de ifade etmiştir. Bu bütünleşmeyle birlikte Türk kültürüne ait olan halk hikâyeleri, masalları ve halkın aşına olduğu kahraman figürlerinin yer aldığı öyküleri beyaz perdeye taşınmıştır.

Masal yapıları, önce sözlü sonra yazılı olarak başladığı serüveni, günümüzün gösteri çağında sinema aracılığıyla dönüşüme uğrayarak devam etmektedir. Masal yapılarını sinema filmlerine dönüştürme eğilimi, dünya sinemalarında olduğu kadar Türk sinemasında da mevcuttur. Masalların anlatı yapıları, sinema filmlerine dönüşürken yapısal değişiklikler olsa da öykülerin olay örgüleri genellikle aynı kalmakta ve masalın büyü, fantastik alt yapısı sinemanın görsel-ışitsel avantajları ile birleştiğinde ise hayallerin görselleştiği bir şölen ortaya çıkmaktadır. Hayal dünyasını harekete geçiren masalı, Sezer (2010), bir hayal disiplini olarak tanımlamaktadır. Masalların sadece çocuk dünyasına hitap ettiği algısı, bu türe çocuklar kadar yetişkinlerin de ilgisi olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Sakaoğlu (1998), masalların sadece çocukların eğlenmesi ve eğitilmesi amacını taşıyan halk ürünleri olmadığını, çünkü bazı masalların iç içeliğinden dolayı çocukların anlamasını zorlaştırdığını ifade ederek bu gerçeğin altını çizmektedir. Sakaoğlu’nun bu ifadesi, masalların aslında her yaş grubuna yönelik yapılar olduğunu ve bu yüzden de etki alanının genişlediğini göstermektedir.

Türk sinemasının daha erken dönemlerinde, masal anlatıları sinema filmlerine uyarlanmış olsa da “altın çağ” olarak adlandırılan Yeşilçam döneminin özellikle de 1970’lerden sonra bu anlatılarına dayalı film sayıları artmıştır. Başlangıçta, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970), *Kül Kedisi* (1971) gibi Batı masal klasikleri sinemaya uyarlanmış, ilerleyen dönemlerde ise *Adsız Cengâver* (1970), *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1971) gibi Doğu masal anlatıları Türk sinema seyircisi ile buluşmuştur. Keloğlan filmleri, Türk sinemasında masal türündeki filmler içinde öne çıkan sonrasında film serilerine dönüştürülen yapımlardır. Bu filmlerde, Türk halk ve masal edebiyatında önemli bir yere sahip Keloğlan karakteri ve onun maceraları işlenmektedir. Keloğlan, genellikle saf görünmesine rağmen zeki, amacına ulaşmak için bazı maceralara atılmaktan çekinmeyen ve bu maceraların sonunda genellikle seyircisine didaktik dersler veren bir karakterdir. Bu tür filmlerde hem kültürel unsurların yansımaları hem de eğlendirici öğeler yer almaktadır. Türk sinemasında, Keloğlan karakterini Yeşilçam dönemi içerisinde öne çıkaran filmler şunlardır; *Keloğlan* (1965), *Keloğlan ve Yedi Cüceler* (1971), *Keloğlan* (1971), *Keloğlan Aramızda* (1971) ve *Keloğlan ve Cankız* (1972) (Scognamillo, 2010). Bu karakter,

2000’li yıllarda ise *Keloğlan Kara Prense Karşı* (2006) ve *Keloğlan Yeni Masal* (2018) filmleriyle yeniden Türk sinema seyircisi ile buluşmuştur.

Keloğlan masallarının özellikle Yeşilçam döneminde öne çıkması, dönemin sinema seyircisinin talepleri doğrultusundaki bir eğilimin sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu eğilim, Keloğlan karakterine dayalı filmlerin sinemada daha fazla yer almasına yol açarken bu anlatıların sinemasal olarak nasıl şekillendiğinin tespiti de önem kazanmaktadır. Bu çalışmada, Süreyya Duru’nun yönettiği 1971 yapımı *Keloğlan* filmi, Chatman’ın öykü (içerik) ve söylem (ifade) düzlemleri üzerinden yapılandırılan anlatı diyagramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu diyagramda, öykü düzleminde olaylar (eylemler, olan bitenler), varlıklar (karakterler, zaman/uzam) ve yazarın kültürel kodlarınca önceden biçimlenen insanlar ve şeyler üç ana başlıkta ele alınırken; söylem düzleminde ise anlatım aktarımının yapısı ve tezahür (sözlü, sinemasal, bale, pandomim vb.) iki ana başlıkta yapılandırılmıştır. Bu kuramsal çerçeve bağlamında ele alınan film hem öykü hem de söylem düzlemlerinde önemli veriler sunmaktadır. *Keloğlan* filmi, Chatman’ın anlatı diyagramı bağlamında değerlendirildiğinde, bu filmin hem Yeşilçam döneminde hem de Türk masal yapılarında yer alan geleneksel anlatı kodlarını içerdiği tespit edilmiştir.

Evvel Zaman İçinden Beyaz Perdeye Masallar

Masallar, insanlara fantastik bir dünyanın kapılarını aralayan, hayal dünyalarının kolektif paylaşımına imkân tanıyan yapılardır. Masal sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür*” (Türk Dil Kurumu, t.y.) olarak tanımlanmaktadır. Masal kelimesinin bir diğer tanımını ise Sakaoğlu (1998, s. 134) “*kahramanların bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür*” şeklinde ifade etmektedir. Bu iki tanım incelendiğinde, masal türünün sözlü geleneğe dayandığı ve olağanüstü varlıklar, büyülü vb. olaylar içerdiği halde insanları ikna eden bir yapı sunduğu vurgulanmaktadır. Masalın tanımsal çerçevesinin yanında kuramsal anlatı yapısına da değinmek gerekmektedir.

Sakaoğlu (1998), “masal” sözcüğünün bugünkü kullanımının 130 yıllık bir geçmişi olduğunu daha önce kıssa, destan, hikâye gibi kelimelerle tanımlandığını, zamanla “masal” kelimesine dönüşecek olan “mesel” şeklinin ise 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlandığını ifade etmektedir. Masalların zaman ve mekân açısından belirsiz yapısı onları hem çocuk hem de yetişkin dünyalarında kendisine gerçeklik olgusunu aşan geniş bir mekânsal uzam da sağlamaktadır. *Zaman Zaman İçinde* adlı eserinin önsözünde masalların bu yönüne Boratav (2007, s. 16) “*masalın kendine göre bir mantığı, peşin olarak kabul edilmiş “imkânlar”ı vardır*” şeklinde değinmektedir. Masallarla ilgili çalışmalar yapan Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde, masalların ortak özellikleri üzerinde durarak 31 işlev ve o işlevleri yerine getiren 7 rolü tanımlamıştır. Propp (1985, s. 28), “*işlev sözcüğünden, bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemini anlıyoruz*” şeklinde “işlev” kavramına açıklama getirmektedir. Masalla ilgili yapılan bu kuramsal çalışmalarla masalların halk kültüründeki yeri önem kazanmış,

beraberinde ise bu masalların derlenmesi ve sınıflandırılması bir çalışma alanı haline gelmiştir.

Türk topluluklarının masalları ile ilgili çalışmalar, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında derleme çalışmaları, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise inceleme araştırmaları şeklinde ilerlemiştir. Bu araştırmalarda, özellikle Aleksandr Grigoryevich Bessonov gibi Rus araştırmacıların büyük katkısı olmuştur (Duranlı ve Kuzay Demir, 2023). Türk araştırmacılar ise Batılı araştırmacıların çalışmalarından sonra çalışmalara başlamıştır. 19. yüzyılın sonralarına doğru yayımlanan *Billur Köşk Masalları* eserinde, Arap ve Fars etkisi görülmüştür. 20. yüzyılın başlarında, ülkemizde yer alan Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti ve Türk Ocağı gibi bazı kurumlar masalların derlenmesi ve araştırılmasına yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır (Sakaoğlu, 1998). Bu kurumlar öncülüğünde başlayan çalışmalar, Türk masalları ile ilgili araştırmaların da önünü açmıştır. Örneğin, masal ile ilgili çalışmalarında Boratav (1969, s. 87), *“Türk masallarının olağan-üstü öğeleri gerçekte sanıldığı kadar akıl-dışı nitelikte değildir; şehirlerden uzaklaştıkça, yani sözlü geleneğin, yazılı edebiyatın, köy ve göçebe ortamına yaklaştıkça masallardaki olağan-üstü çeşni hafifler”* tespitinde bulunmaktadır.

Masallar, insanın dinleme ve anlatma ihtiyacının giderilmişinin yanında, kültürel kodların gelecek nesillere aktarımında da önemli bir rol oynamıştır. Özdemir (2022), insanların anlatma ve dinleme ihtiyacının geleneksel aktarımı beraberinde getirdiğini ve sözden ritüele, imge ve sembollere, yazıya resimlere ve medyaya dönüşen yapıların süreklilik arz ettiğini belirtirken günümüzdeki dijital aygıtlar ve farklı kültürel yapılara rağmen masalın ana kaynağıyla ilişkisinin kopmadığı ifade etmektedir. Halk edebiyatına dayanan masallar, yer aldığı toplumun çeşitli değerlerini, duygu ve düşüncelerini yansıtırken kültürel aktarım bağlamında da önemli bir yere sahiptir. Masallar, bir toplumun yüzyıllar boyunca ortaya koyduğu geleneksel değerlerini, sosyo-kültürel yapılarını sunarken kolektif bilinç dışının ürünleri olarak o toplumun kültürel belleğinin de önemli bir parçası haline gelmiştir (Sakaoğlu ve Şimşek, 2023). Kültürel benliğin taşıyıcısı olan masalların aktarımında masal anlatıcıları öne çıkmıştır. Masal anlatıcıları öyküleri insanlara anlatırken onlara kendi değer yargılarını ve o bölgenin kültürel yapısını da ekleyerek anlatırlardı. Bu masal anlatıcıları, farklı özelliklere sahip, toplumda söz sahibi kişilerdi (Sakaoğlu ve Şimşek, 2023). Masal anlatıcılarının toplumdaki konumları, masalların da o toplum nezdindeki yüksek değerinin anlaşılması açısından önemlidir. Geçmişte sözlü gelenekte aktarılan masal anlatıları, günümüzde yazılı ve görsel işitsel formlar gibi modern anlatılara dönüşerek sinema filmlerinde de kendine yeni bir anlatı alanı bulmaktadır.

Yeşilçam Sinemasının Halk Kahramanı Keloğlan

Yeşilçam, Türk sinema tarihinde Özön (2010), tarafından 1922-1939 yılları arası olarak tanımlanan “tiyatrocular dönemi”nden sonra başlayan dönem olarak adlandırılabilir. Bu dönemden sonra Geçiş Dönemi, sonrasında ise L. Ömer Akad’ın yönettiği 1952 yapımı *Kanun Namına* adlı film ile başlatılan “sinemacılar dönemi” gelmektedir. Türk sinemasında sinema dilinin ve kendi anlatı yapısının oturmaya başladığı dönem ise “sinemacılar dönemi” olarak adlandırılan ve 1950’lerin ikinci yarısı ve 1980’lere kadar süren süreçte Yeşilçam ifadesi daha öne çıkmaktadır. Ayça (1996), Türk sinemasının 1950’lerle ikinci döneminin Yeşilçam olarak

adlandırılabilirliğini ve 1940'lı yıllarda ortaya çıkan bazı özelliklerinin o yıllarda yavaş yavaş görülmeye başladığını belirtirken 1940'lı yılların “geçiş dönemi” ve “ön – Yeşilçam” olduğunu ifade etmektedir. Yeşilçam döneminde, Türk sinema seyircisinin sinemaya ilgisi artmış ve bundan dolayı edebiyat uyarlamaları, yeniden çevrimler ve Dünya sinema örnekleri beyaz perdede yer almıştır. Bu yönelimler sonucunda ilerleyen dönemlerde masal filmi olarak adlandırılan masal uyarlamaları da öne çıkmıştır. Masal filmi, kısaca konusu itibarıyla bir masalı ele alan, masal havası olan film çeşidi (Özön, 2000) olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, bu anlatılarda masalsı hava dikkat çekerken, bu tür özellikle 1970'li yıllarda furya olarak yer almıştır. Bu konuya değinen Scognamillo ve Demirhan, masal filmlerinin, Türk film endüstrisinde bir tür sayılmasa da 1970'lerden sonra bu düşüncenin değiştiğini ve 1971 yılında 2, 1972 yılında 4 ve 1973 yılında ise 1 masal filmi çekildiğini belirtirken Yeşilçam'ın küçük bir masal furyası içerisine girdiğini (1999) belirtmektedir.

Masal türü ile ilgili ilk film, yönetmenliğini Baha Gelenbevi'nin yaptığı 1953 yapımı *Balıkçı Güzeli – Binikinci Gece* adlı film olarak bilinmektedir (Scognamillo ve Demirhan, 1999; Diken Yücel, 2022). Türk sinemasında ilerleyen yıllarda, hem *Kül Kedisi* (Süreyya Duru, 1971), *Pamuk Prenses ve 7 Cüceler* (Ertem Göreç, 1970), *Altın Prens Devler Ülkesinde* (Muharrem Gürses, 1971) gibi Batı kökenli masallar hem de *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (Nuri Ergün, 1971), *Aladdin'in Lambası* (Natuk Baytan, 1971) gibi Doğu ve Anadolu menşeli masallar da sinema seyircisi ile buluşmuştur. Ayça (1996), Anadolu masallarının, ana karakterlerinin mitik-tipler olduğunu ve kahramanlık öyküleri, açıkli öyküler anlamında dramatik yapıları olduğunu belirtmektedir. Bu tür masallarda kahraman miti çıkarken bazen bu öyküler kahraman üzerinden yapılandırılmaktadır. Doğu kültürüne ait unsurlarla kahramanlığın harmanlandığı bir film ise yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı *Adsız Cengâver* (1970) adlı filmidir. *Adsız Cengâver* filmi, Türk sinemasının ilk sinemaskop* filmidir. Refiğ'in özgün senaryosu olan bu film bir “şark masalı”, bir “halk masalı”dır (Scognamillo ve Demirhan, 1999). Bu dönemde başlayan masal anlatılarının sinema perdesine yansması, zamanla bu türdeki serilerin de üretiminin önünü açmıştır. Bu serilerden en çok bilinen belki de Keloğlan serisidir. Keloğlan'ın sihirli bir lamba bulması ile başlayan maceralarının anlatıldığı *Keloğlan ve Sihirli Lamba* (1968), Keloğlan'a yedi cücelerin eşlik ettiği *Keloğlan ve Yedi Cüceler* (1971), Keloğlan'ın zekâsı ile zorlukları aştığı *Keloğlan* (1975), bir canavarla mücadele ettiği *Keloğlan ve Canavar* (1976), devlerle savaştığı *Keloğlan ve Devler* (1980), modern bir Keloğlan versiyonu olan *Keloğlan Kara Prense Karşı* (2009) filmleri ise Türk sinemasında Keloğlan karakterinin kahraman olarak yer aldığı filmlerden bazılarıdır.

Çalışmanın Yöntemi

Aristoteles (1987), *Poetika* adlı eserinde, sanatların büyük kısmının taklit (mimesis) ilkesine dayandığını belirtmekte; taklitte kullanılan araç, taklit edilen nesneler ve taklit tarzı bakımından birbirlerinden ayrıldığını ifade etmektedir. Bu üç unsurun farklı sanatlarda tezahür ettiği görülmektedir. Ayrıca Aristoteles (1987), taklit biçimlerini, hikâye etme (diegesis) ve gösterme (mimesis) olmak üzere iki ana

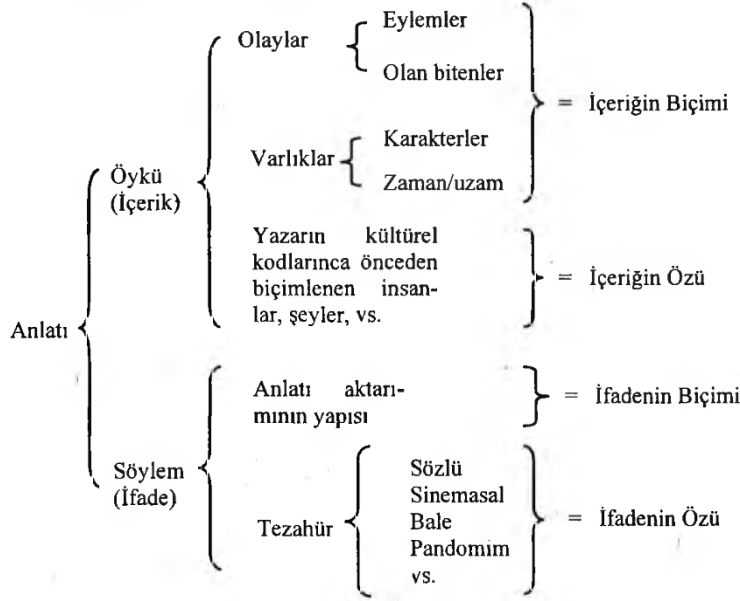
* Sinemaskop sözcüğü, Oxford sözlüğünde (*Oxford learners dictionaries*, t.y.), “ekrandaki görüntüyü çok geniş yapan bir film gösterme yöntemi” olarak tanımlanmaktadır.

anlatı ile ele almaktadır. Platon *Devlet* adlı eserinde, diegesis, (anlatı ve anlatım); mimesis (taklit, temsil ve canlandırma) kavramlarını proto-anlatıbilimsel amaçla ilk defa bir pasajda yer vermiştir (Halliwell, 2022). Anlatma ve taklide dayalı metinlerde öykü, karakter, zaman ve mekân gibi yapısal öğeler öne çıkmaktadır. Evliyaoğlu (2020), hikâye etme biçiminde anlatının, bir kahramanın etrafında yapılandırıldığını şairin ise bu kahramanın yaşadığı olayları (bazen kendi başından geçmiş gibi) anlattığını; gösterme yoluyla taklitte ise şairin olayları anlatmaktan ziyade eylemleri ile canlandırıldığını belirtmektedir. Söz konusu bu iki tür anlatım tarzı, günümüzde yapısal değişim ve dönüşümler geçirmiş olsa da metinlerde varlığını devam ettirmektedir. Modern anlatı kuramını Ricœur (2007, s. 70), modern anlatı kuramının gerek tarihyazımındaki gerekse anlatıbilimdeki ana eğiliminin, anlatının "zamansal dizilişini bozmak" olduğu doğruysa, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin tek çıkış noktası anlatıyı "mantıksallaştırmak" değil, ama ondaki zamansallığı derinleştirmektir" şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda, modern anlatı kuramının yapısal değişimi ve zamanın anlatıdaki temsil ediliş biçimi yapısal çalışmaları da etkilemiştir. Bu doğrultuda, çalışmada kullanılan Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* eserinde yer alan anlatı diyagram yapısı, Süreyya Duru'nun 1971 yapımı *Keleş* filminin anlatı yapısının analizinde bir araç olarak kullanılmıştır.

Anlatıbilimi, bir disiplin olarak ilk kez 1966 yılında Fransız "Communications" dergisinde yayımlanan *Anlatının Yapısal Analizi* başlıklı özel sayısında şekillenmeye başlamış, "Anlatıbilim" sözcüğü ise bu sayıda katkısı olan Tzvetan Todorov tarafından üç yıl sonra türetilmiştir. Anlatıbilim, anlatı yapılarının teorisi iken anlatıbilimci ise bir yapıyı incelemek ya da yapısal bir betimleme meydana çıkarmak için, anlatının bileşenlerini parçalar ve sonrasında işlevleri ve ilişkilerini ortaya koymaya çalışır (Jahn, 2012). Bu süreçte metindeki karakter, olay, zaman ve mekân gibi bileşenler ayrıştırılır ve bu ayrıştırılan bileşenler arasındaki ilişkiler tanımlanır. Böylece anlatı içerisindeki tüm unsurlar ve bunların birbirleriyle ilişkileri anlaşılabilir. Bu unsurlar arasındaki ilişki zinciri Bordwell ve Thompson (2008, s. 75), "*bir anlatıyı zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri*" olarak tanımlamaktadırlar. Çalışmada anlatı diyagram yapısı kullanılan Chatman (2009, s. 21) ise "... anlatılar somut sözlü iletişimin ya da başka iletişim yollarının paroles [sözleri] aracılığıyla nakledilen langues [dil]lerdir" şeklinde açıklarken Eco (2017, s. 116), insanların öykü anlatmasının deneyimlerin düzensizliğini biçimlendiren insanlığın başlangıcından beri öykü anlatmalarının ve aynı zamanda mitlerin işlevinin deneyimlerin düzensizliğini biçimlendiren tedavi edici bir işlevi olduğunu belirtir. Anlatı teorilerinin çoğu "ne anlatıldığı (öykü)" ve "nasıl anlatıldığı (söylem)" öğeleri arasında bir ayırım yapmışlardır. Gérard Genette'nin de dâhil olduğu bazı kuramcılar, anlatı kavramını, sözlü olarak anlatılan metinlerle sınırlı tutarken Barthes ve Chatman ise bir "öykü" anlatan her şeyin bir anlatı olduğunu savunmuşlardır (Jahn, 2012). Bu bağlamda, Chatman, anlatının bir bütün olduğunu belirtirken bunun nedenini ise bir araya geldiklerinde kendilerinden farklı bir bütün meydana getiren öğelerden, olaylardan ve varlıklardan oluşması (2009) olarak açıklamaktadır. Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* eserinde, öykü ve söylem düzlemlerini vurguladığı, bu iki düzlem

üzerinden yapılandığı anlatı diyagramı önemli bir yapısal çerçeve sunmaktadır. Bu anlatı diyagramı şu şekildedir:

Şekil 1. Seymour Chatman'ın Anlatı Öğeleri Diyagramı



Chatman, öykü (içerik) ve söylem (ifade) düzlemleri ve onların alt unsurları ile anlatı diyagramını yapılandırmıştır. Anlatı ile ilgili genel bir yapı ortaya koyan bu diyagram, anlatıların farklı ortamlarda da kullanılabileceğini göstermektedir. (Yaren, 2015). Bu bağlamda, anlatı ve sinema arasındaki ilişkiyi Chatman (2009, s. 23), “örneğin sözlü anlatılar zaman özetleriyle ilgili anlatı içeriğini sinemasal anlatılardan daha kolay ifade ederken, sinemasal anlatılar uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder” olarak değerlendirmektedir. V. Propp’un halk anlatılarındaki işlevleri öne çıkarırken Barthes’in düz anlam ve yan anlam üzerinden anlam üretme süreçlerini ele almıştır. Chatman’ın anlatı diyagramında yer alan öykü (içerik) ve söylem (ifade) ayrımı ise görsel-işitsel ve yazılı anlatılar arasındaki ilişkiyi kurmak için önemli bir araç olmuştur. Bu anlatı diyagramının görsel-işitsel anlatıların çok katmanlı metnelerinin çözümlenmesine olanak sağlaması da bu diyagramın çalışmada seçilmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Ayrıca, Chatman’ın bu anlatı diyagramı kullanılarak yapılan sinemasal anlatıları analizlerinde zaman ve uzam ilişkilerini derinlemesine ifade edilmesinin ve bu çerçevede film çözümlemelerinde bu anlatı yapılarının ilgili düzlemler üzerinden incelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada Süreyya Duru’nun 1971 yapımı *Keloğlan* filmi seçilmiştir. Keloğlan karakterine dayalı bir filmin seçilmesinin nedeni, Türk halk hikâyelerinde, Keloğlan karakterinin çocuk ya da yetişkin kitlesi tarafından sevilen bir karakter olmasından dolayı farklı yıllarda çekilen yapımlarda, bir masal karakterinden ziyade bir kahraman olarak sunulmasıdır. Bu bağlamda 1971 yapımı *Keloğlan* filminde, Yeşilçam döneminde sıkça filmlerde yer alan zengin-fakir, imkansız gibi görünen aşk gibi temaların yanında alegorik bir masal anlatısının gerçekçi öğelerle sunulması bu filmin örneklem olarak tercih edilmesinin en önemli nedenlerindendir. Keloğlan

sinema filmi ile ilgili yapılan çalışmalarda genellikle Vladimir Propp'un yaklaşımı öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, masal anlatı yapısına sahip olan ve Türk halk kültüründe önemli bir yere sahip olan Keloğlan karakterinin Chatman'ın anlatı diyagramı kullanılarak anlatının "öykü" ve "söylem" düzlemleri üzerinden sistematik bir şekilde anlatılış biçimine odaklanılması hedeflenmiştir.

Süreyya Duru'nun Keloğlan (1971) Filminin Chatman'ın Anlatı Diyagramına Göre Çözümlemesi

Öykü (İçerik): Olaylar (Eylemler, Olan bitenler) Sorunu

Seymour Chatman'ın (2009) anlatı diyagramında öykü düzlemindeki "olaylar" başlığı, eylemler ve olan bitenler öğelerini içermektedir. Olay örgüsünün bileşenlerini metindeki eylemler ve olan bitenler meydana getirmektedir. Aristoteles (1987), öyküyü (mythos) bir eylemin taklidi olarak tanımlayarak onu tragedyanın altı öğesi¹ içerisinde yerleştirir. "Öykü" ve "olay örgüsü (plot)" terimleri ise ilk kez E. M. Forster'ın *Aspects of the Novel* (1927) eserinde tanımlanmıştır. Öykü, olayların kronolojik dizilişidir ve "sonra neler oluyor" sorusu öykü ile ilgili temel sorudur. Olay örgüsü ise bir öykünün mantıksal ve nedensel yapısını içerirken temel sorusu "bu neden oluyor"dur (Jahn, 2012). Bu sorular, öyküdeki olayların neler olduğu ve neden gerçekleştiği sorularının cevaplarını verirken seyircinin olay örgüsünü daha net anlamasına ve öyküdeki kronolojik yapının da belirgin olarak kavranmasını sağlamaktadır. Anlatı, bir durumla başlayıp neden-sonuç ilişkisi içerisinde değişim geçirir ve sonunda yeni bir durumla tamamlanır. Çünkü öyküdeki değişim ve istikrar neden-sonuç, zaman ve mekân öğelerini anlamaya dayanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008). Bu öğeler, öykünün temel taşları olarak anlatının yapısal olarak bütünlüğünü oluşturmaktadır. Anlatılarda bu öğelerin belirgin olması, seyircinin öyküyü anlamlandırmasına da olanak sağlamaktadır.

Çalışmada incelenen *Keloğlan* (1971) filmi, ana karakter olan Keloğlan'ın sıradan hayatına dair görüntülerle başlamaktadır. Bu başlangıç Christopher Vogler'ın (2009) *Yazarın Yolculuğu* adlı eserinde yapılandığı "Kahramanın Yolculuğu" yapısındaki ilk aşamadır. Bu aşama, kahramanın maceraya atılmadan önceki hayatının gözler önüne serildiği sonrasında olayların ve beraberinde kahramanın kendi değişimini sunmaktadır. Bir film sadece açılmaz aynı zamanda başlar yani anlatıda neyin başlayacağı ve neyin geleceği için bir temel sağlayarak seyirciyi bir dizi aksiyon içine alarak merak duygusunu canlandırır (Bordwell ve Thompson, 2008). Böylece öyküde neden-sonuç ilişkisi içerisinde olaylar zincirleme şekilde ilerlemektedir. Aristoteles'ten bu yana anlatılardaki olayların bağlantılı olduğu, zincirleme bir şekilde ilerledikleri ve birbirlerine yol açtıkları savunulmuştur. Geleneksel savlar, olayların ardışık olarak ilerlemesinin doğrusal değil nedensel olduğunu öne sürerken bu nedensellik belirgin, aşikâr ya da örtük olabilir (Chatman, 2009, s. 41). Anlatıda olayların ardışık olarak yapılandırılması ile öykünün oluşturulması Türk sinemasında da genellikle kullanılan bir yapıdır.

Kurmaca anlatılarının sayısı çok olsa da Türk sinemasında özellikle de Yeşilçam dönemine ait filmlerin genelinde geleneksel (klasik) anlatı kodları kullanılmaktadır. Bu çalışmada incelenen *Keloğlan* (1971) filmi, geleneksel anlatı kodlarını

¹ Aristoteles'e (1987) göre tragedyanın öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik olmak üzere altı öğesi bulunmaktadır.

içeren üç perdeli yapı çerçevesinde şekillendirilmiştir. I. Perde (giriş), öykünün kahramanı olan Keloğlan'ın karakter özellikleri, mekân ve zaman gibi unsurlarla tanımlanarak kahramanın sıradan dünyası tanıtılmaktadır. II. Perde (gelişme) de ise Keloğlan'ın karşılaştığı zorluklar, engeller ve sınavlar yer alırken ayrıca bu maceradaki dostları ve düşmanları da gösterilmektedir. Özellikle kahramanın zıt özelliklerine sahip olan zıt karakter olan padişahın Vezir'i ve Keloğlan'ın öyküsünde ona yardımcı olan saray soytarısı Bıcırk'ın da rolleri de bu perdede belirginleşmektedir. Öyküde, Padişah olmayı hedefleyen Keloğlan'ın saraya ulaşması ve Padişah'ın kızı olan Aykız'a âşık olup onu kurtarma süreci dramatik gelişmeler ve çatışmalarla yapılandırılmaktadır. Aykız, Vezir'in onu yavaş yavaş zehirlemesinden dolayı hastalanmış ve uzun bir uykuya dalmıştır. Kızının bu durumuna üzülen Padişah onu iyileştirenin her istediğini gerçekleştireceğini söylediğinde Vezir de bu fırsatı değerlendirmek istemektedir. Ülkedeki tüm büyücüler, şifacılar saraya gelerek Aykız'ı iyileştirmeye çalışsalar da başaramazlar. Bu esnada Keloğlan, Bıcırk yardımıyla saraya girer. Saraya girip prensesi gören Keloğlan ona âşık olur ve onu uyandırmayı aklına koyar. Keloğlan sarayda iken Vezir'in Aykız'ı zehirlediğini öğrenir ve onu kurtarır fakat Vezir'in kumpası ile padişah onu zindana atar. Bu arada Vezir, Aykız'ı kendisinin iyileştirdiğini iddia eder ve onunla evlenmeye hazırlanır. III. Perdede (sonuç), Aykız'ın zehir şişesinin bulup gerçeği bahçivandan öğrenmesi ve babasına durumu anlatmasından sonra Padişah bir yarışma düzenler. Keloğlan yarışmayı kazanır, zindandan kurtulur ve sonunda Keloğlan ile Aykız evlenir. Öyküdeki olayların sıralanışına bakıldığında, geleneksel anlatıda yer alan neden-sonuç ilişkisi göze çarpmaktadır. Neden-sonuç ilişkisi, filmin kahramanı olan Keloğlan'ın eylemleri üzerinden yapılandırılmaktadır. Bu tür bir doğrusal anlatım türü birçok anlatı içerisinde yer almaktadır. Genellikle neden-sonuç ilişkisini yönlendiren karakterler, olayları başlatan ve onlara tepki veren figürler olarak filmin biçimsel yapısı içerisinde rol oynarlar (Bordwell ve Thompson, 2008).

Öykü (İçerik): Varlıklar (Karakterler, Uzam/ Zaman)

Seymour Chatman'ın (2009) anlatı diyagramının öykü düzleminin ikinci basamağı olan varlıklar başlığı, karakterler, uzam/zaman olmak üzere iki temel unsurdan oluşmaktadır. Bu bağlamda özellikle karakter unsuru, eylemleri ile olayların akışını belirleyen ve değiştiren anlatının temelinde yer alan bir öğedir. Öyküyü kendi etrafında şekillendiren karakter, genel olarak ana karakter ya da öykünün kahramanı olarak tanımlanırken karşısında ise onu düşmanı olan anti-kahraman yer almaktadır. Anlatısal sinemanın erken dönemlerinden beri kurgusal yapılarda, protagonist ve antagonist karakterler arasında bir çatışma vardır. Filmlerin birçoğunda, bir hedefin peşinde koşan kahraman ile ona engel olan rakibi arasındaki olaylar öyküde çatışmaları beraberinde getirmektedir (Costello, 2010). Anlatılarda sadece iyi ya da kötü karakterler yer almaz fakat özellikle masallarda genellikle öykü, bu iki tip karakter üzerinden yapılandırılır. Anlatılarda karakterlerin oluşumu bazı kurallar çerçevesinde şekillendirilmektedir. Bu yapılandırmada, karakter analizinin önemi öne çıkmaktadır. Karakterleştirme analizi, kurmaca karakterlerin kişilik özelliklerini oluşturma yöntemlerini ve araçlarını araştırmaktadır. Buradaki en önemli nokta, *kimin* (özne), *kimi* (nesne) ve *ne olarak/ ne şekilde* (hangi özelliklerle) yapılandığıdır (Jahn, 2012). Masal anlatılarında kahraman, başkalarının ihtiyaçları için kendi gereksinimlerinden vazgeçen kişi ile tanımlarken kahraman kavramı kendinden ödün vermekle ilişkilidir (Vogler, 2009). Karakter üzerine

yüklenen misyon, öykü içerisindeki bir görevin tamamlanması ya da hedefin gerçekleştirilmesine dayanmaktadır. Burada Vogler'ın (2009, s. 49) *Yazarın Yolculuğu* kitabında yer alan "Kahramanın Yolculuğu" yapısı akla gelmektedir. Bu yapıda kahraman, sıradan ve özel dünya olarak ayrılmış, on iki farklı aşamada döngüsünü tamamlayıp başladığı yere dönmektedir. Kahramanın yaşadıkları bu döngüler çerçevesinde tanımlanarak öyküde ilerleme sağlanmaktadır.

Çalışmada ele alınan *Keloğlan* filmindeki kahraman aynı zamanda filme adını veren Keloğlan'dır. Masallarda bazı tipler farklı karakteristik özelliklerle sunulmaktadır. Örneğin padişah, gücü ve otoriteyi; Keloğlan ise şans, akı, kurnazlığı, saflığı ve halkı simgelemektedir. Keloğlan, filmin başında söylediği bir türkü ile kendisini, yalanı sevmeyen, kimseye kul köle olmayan, sivri akıllı ve annesi ile birlikte yaşayan fakir biri olarak tanımlamaktadır. İnsanlara karşı iyi davranırsa da ona yapılan hak-sızlıklara karşı da bir o kadar sert tepkiler vermektedir. Öykünün kahramanı olan Keloğlan'ın karşısında ise Vezir karakteri konumlandırılmaktadır. Vezir, kötülük yaparak hedefine ulaşmaya çalışan bu uğurda Aykız'ı bile zehirlemeyi göze almış bir karakterdir. Keloğlan ve Vezir arasındaki savaşın öznesi Aykız'dır. Sarayın soytarısı olan ve padişah tarafından kovulan Bıcırık ile arkadaş olan Keloğlan, Aykız'ı görür görmez âşık olur ve onu kurtarmaya çalışır. Vezir ile burada karşı karşıya gelir ve öyküdeki çatışmalar karakterler üzerinden ilerler. Aslında savaş, iyi (Keloğlan) ve kötünün (Vezir) savaşındır ki bu savaş, masal anlatı yapılarında çok açık bir şekilde verilmektedir. Aristoteles, kahramanın durumu ile ilgili iyileşmesine ya da kötüleşmesine göre talih ve ölümcül olaylar üzerinden bir ayırım yapar yani yön değiştiren formatları ele almıştır. Kahramanın karakterindeki değişimler öne çıkarken Aristoteles, sınırsız iyi, sınırsız kötü ve ikisinin arasında olan asil tip olarak üçüncü bir tip tanımlamaktadır (Chatman, 2009, s. 78). Aristoteles'in bu sınıflandırmasına göre Keloğlan, sınırsız iyi iken Vezir ise sınırsız kötüdür. İkisinin arasında kalan asil tip ise arada dengeyi sağlayan padişah'tır. Bazen sinirli ve acımasız olabilen padişah bazen de tam tersi merhametli bir karaktere dönüşmektedir. Padişah, Keloğlan ve Vezir arasındaki çatışmada ise tarafsız kalmış, ikisine de aynı mesafede davranmıştır. Masalların geneli değerlendirildiğinde hem kahraman hem de onun karşısında yer alan kötü karakterlerin erkek olduğu görülmektedir. Keloğlan karakteri, Türk masalının başlıca erkek kişilerinden biri olarak itilip kalkılan bir yoksul delikanlı olsa da önündeki zor yolun sıkıntılarını göze alarak gözünü budaktan sakınmadan maceraya atılan bir kahramandır (Boratav, 2007).

Chatman'ın anlatı diyagramında yer alan varlıklar başlığındaki ikinci unsur zaman/ uzam öğeleridir. Anlatının zamanı ile ilgili Chatman (2009), söylem zamanı ve öykü zamanı olmak üzere iki tür zamandan bahseder. Söylem zamanı, söylemi okuyup anlamayı içeren zamanı; öykü zamanı, anlatıda geçen olayların zamanı betimlemektedir. Bu iki zaman türü, öykü anlatımını zenginleştirirken bazen biri diğerinden daha öne çıkmaktadır. Genellikle uzun zaman kesitlerinin ele alındığı anlatılarda öykü zamanı kullanılır. Öykü zamanı, olay örgüsünün sundukları ile oluşturulurken öyküdeki zamandizimsel yapının dışında olabilir (Bordwell ve Thompson, 2008). Örneğin, öyküde karakterin çocukluğunu ya da yetişkinliğini görmeden yaşlılık halinin sunulması gibi. *Keloğlan* filminde de öykünün kahramanı olan Keloğlan'ın çocukluk dönemi atlanılarak gençlik dönemi öykünün başlangıcı olarak gösterilmektedir. Aykız'ın hastalanıp uykuya dalmadan önceki zaman da filmde yer almamaktadır. Bu tür zaman atlamalarının nedeni, filmin süresinin kısıtlı olması ve bu kısıt içerisinde öyküdeki dönüm noktalarının ve çatışmaların

yerleştirilmesinin, öykünün ilerlemesi için önemli olmasıdır. Bazı masal anlatılarında bu zaman atlamaları, asıl olay başlamadan önce, anlatıcının dinleyicilerini masala hazırlamak için belli kalıp cümleler kullanmasıyla aşılabılır. Bu cümlelerden bazıları; evvel zaman içinde, eski zamanlarda, vakti zamanında vb. gibi ifadelerdir (Sakaoğlu ve Şimşek, 2023). Genellikle masalın geçtiği zaman belirsiz olduğu için bu tür ifadelerle zaman boşluğu doldurulmaya çalışılmaktadır. *Keloğlan* filminde ne bu tür ifadeler kullanılmış ne de belirgin bir zaman belirtilmiştir. Bu durum, öykünün tamamı göz önüne alındığında, öykünün tamamen Keloğlan ve onun maceraları üzerine şekillenmesi ile ilişkilendirilebilir. Arslantepe (2002), masalların belirsiz zaman ve mekânlara sahip iken popüler yerli filmlerin çoğunun da bu tür zaman ve mekân kullanımı üzerine yapılandırıldığını belirtmektedir. Her anlatı, zamanla bağlantılı olarak ilerlemektedir. Her anlatısal yapının ortaya koyduğu dünya zamansal bir dünya olarak anlatı zamanla ilgili bir şekilde şekillenir ve zamansal deneyimlerin özelliklerini sunduğu ölçüde anlamlı olmaktadır. Zamanın anlatıya eklenmesi onu insanların deneyimleri ile anlamlı hale getirmektedir (Ricoeur, 2007). Zaman olgusu, film anlatılarında farklı şekillerde yapılandırılabilir. Örneğin flashback kullanımı ile geçmişe dönüşler ya da zaman atlamaları ile geleceğe ait unsurlar olabilir. Çalışmada incelenen *Keloğlan* filminde, belirgin bir zaman kesiti verilmemektedir. Filmde belirgin bir zaman belirtilmese de anlatının öykü ve unsurlarından hareketle günümüzden yüzyıllar önce geçtiği tahmin edilebilir. Ayrıca filmde zaman doğrusal olarak ilerlemekte flashback ya da flashforward ilgili zaman atlamalarına rastlanılmamaktadır. Bu filmde zaman, geleneksel Türk masallarında olduğu gibi fantastik öğelerle iç içe geçmiş biçimde ve yapıda kullanılmaktadır. Zaman unsuru neden-sonuç ilişkisi bağlamında ilerlemekte bu yüzden öykü içinde doğrusal bir zaman çizgisi sunulmaktadır.

Chatman (2009, s. 89), “*öykü olaylarının boyutunun zaman olduğu gibi, öykü varlıklarının boyutu da uzamdır*” şeklinde uzam ve zaman arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Kurmaca anlatılarda zaman ve mekân unsurları birbiri ile bağlantılı ve tamamlayıcı olarak anlatının kavranmasına ve yorumlanmasına olanak sağlamaktadır (Evliyaoğlu, 2020). Gerçek hayatta uzam gözle görülen kadar iken sinemada ise tüm uzam perde ile sınırlıdır. Bazı anlatılarda zaman unsuru öne çıksa da film anlatısında mekân da zaman kadar önemli bir öğedir. Öykünün geçtiği mekânlar, sadece olay örgüsünün geçtiği yerlerle sınırlı değildir. Bazen de anlatı içinde gösterilmeyen fakat seyircinin hayal etmesi istenen mekânlar da kurgulanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008). Uzam, anlatı için önemli bir unsur olmasının yanında öykü, karakter, zaman vb. yapıların tanımlanabilmesine olanak sağlamaktadır. Jahn (2012), edebi mekânın anlatıbilimsel açıdan incelenmesinin önemini mekânsal özelliklerin karakterleri ve olayları büyük ölçüde etkilemesi olarak ifade etmektedir. *Keloğlan* filminde, belirli bir mekân bilgisi verilmemektedir. Film, bir halk masalından uyarlandığı için masallarda olduğu gibi mekân bilgileri de fantastik olarak sunulmuştur. Filmin başlangıcında, Keloğlan’ın köy evi, değirmen, tarlalar gibi kırsala ilişkin mekânlar sunulurken, öykünün ilerlemesi ile bu mekânlara meyhane ve saray gibi mekânlar da eklenmiştir. Keloğlan ve dolayısıyla öykü için meyhane, Keloğlan’ın saraya girmesine vesile olacak ve öykü içinde ona sürekli yardım eden Bıcırık ile tanıştığı yer olmasından dolayı bir kırılma noktasına işaret etmektedir. Öykünün özellikle ikinci perdesi sarayda geçmektedir. Saray, Keloğlan’ın yaşadığı yerden çok daha şaşalı ve büyüktür. Burada Keloğlan’ın yaşadığı yer

ve Aykız'ın yaşadığı yer arasında bir karşılaştırma yapılmaktadır. Bu karşılaştırma aslında kahramanın neler başardığını göstermesi açısından önemlidir. Filmin sonunda ise Keloğlan, Aykız ile birlikte köyüne dönmektedir. Bu son aslında Vogler'ın yapısındaki dönüşü simgelemektedir. Vogler'ın (2009) yapısındaki macera sıradan ve özel dünya olarak ikiye ayrılmakta ve sıradan dünya kahramanın sıradan hayatına gönderme yaparken özel dünya ise maceraları içine almakta ve öykünün sonunda sıradan dünyaya dönüşü sunmaktadır. Bu yapı üzerinden *Keloğlan* filmi incelendiğinde filmin başında "sıradan dünya"sından prensesle evlenme hedefiyle yola çıkan Keloğlan'ın hedefini "özel dünya"da başardığı ve tekrar köyüne yani "sıradan dünya"sına döndüğü görülmektedir. Bu filmde bu iki dünya arasındaki ayırım mekân seçimleri ile de nitelendirilmektedir. Öykünün genelinde mekân sayısı kısıtlı kullanılarak mekânlar genellikle karakterle ilişkilendirilmiştir.

Yazarın/ Senaryo Yazarının/ Yönetmenin Kültürel Kodlarınca Önceden Biçimlenen İnsanlar ve Şeyler

Chatman (2009), anlatının kültürel boyutuna değinerek olay örgüsünün mikro yapılar ve tipolojiler bakımından sınıflandırılmasının kültürel yasalar, edebiyat ve sanatla etkileşimine bağlı olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda anlatıyı meydana getiren yazar/ senaryo yazarı/ yönetmenin içinde yaşadığı kültürel kodlardan etkilenmesi ve eserini bu kodlarla meydana getirmesi olağandır. Türk sinema filmlerinin üretim aşamalarında yer alan senaryo yazarı, yönetmen gibi tüm kişilerin de bu kodlardan etkilenmesi ve bunu sanatlarına yansıtması beklenen bir durumdur. Türk sinemasının Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal süreçlerinin izlerini taşımaktadır. Türk filmleri, bir yandan içerisinde yer aldığı yapıyı yansıtırken bir yandan da yine bu yapı içerisinde yer alan kültürel ve ideolojik unsurların biçimlenmesine fayda sağlamaktadır (Yaylagül, 2018). Türk sinema sınıflandırılmasının nasıl oluşturulacağı ile ilgili görüşlerini paylaşan yönetmen Metin Erksan, hiçbir sanatın içinde meydana geldiği siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel vb. olgulardan soyutlanamayacağını ifade etmiştir. Çünkü kendi iç dinamiğini oluşturan dönüşüm, devrim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak bir sınıflandırma yapılamayacağını (Erksan, 1994, akt. Kayalı, 2015) belirtirken sinema-kültür ilişkisine de değinmiştir. Masallar, ortaya çıktıkları toplumların kültürel değerlerini yansıttığına göre; söz konusu etkilerin bu anlatı türünde yer alması ve zamanla kendisini sinema gibi modern bir anlatıyla dönüştürmesi kaçınılmaz bir durumdur. Ayça (1996), kendisinden önce var olan gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğinin Yeşilçam'ın birleştirip sürdürdüğünün altını çizmektedir. Türk sinemasının önemli senaryo yazarlarından biri olan Bülent Oran (1996), Türk insanının masal sevdiğini, orta oyunundan, Karagöz, Nasreddin Hoca'dan gelen bir alışkanlığı olduğunu en çok gişe yapan filmlerin diyaloglarında bile Karagöz-Hacivat tekerlemelerine benzer bir ton olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, Türk sinema film anlatılarında, geleneksel anlatı kodlarının modern sinema diliyle harmanlandığı görülmektedir.

Türk sinemasının özellikle Yeşilçam dönemindeki filmlerin birçoğu geleneksel anlatı yapısına dayanmıştır. Bu filmler, neden-sonuç ilişkisine ve kapalı sonlara dayanan, seyircinin katharsis sağlamasını amaçlayan anlatılardı. 1971 yılında yönetmenliğini Süreyya Duru'nun senaristliğini ise Turgut Özakman ve Suavi Süalp'in yaptığı *Keloğlan* filmi, Türk halk masal kahramanlarından biri olan Keloğlan

karakterine dayanmaktadır. Filmin çekildiği yıl ise Türk sinemasının film ve seyirci sayıları bakımından altın yıllarını yaşadığı ve Yeşilçam olarak adlandırılan döneme denk gelmektedir. Yeşilçam döneminde Süreyya Duru'nun filmlerine bakıldığında; *Keloğlan* (1971), *Sinderalla Kül Kedisi* (1971), *Ben Bir Garip Keloğlan'ım* (1976) ve yine o dönemde yönettiği Malkoçoğlu karakterinin öne çıktığı seriler gibi konusunun masal ya da fantastik karakterlere dayandığı yapımlar dikkat çekmektedir. Duru'nun o dönemde yönettiği filmlerin bazıları (*Şoför Nebahat*, *Keloğlan*, *Malkoçoğlu*) seriler olarak dönemin Türk sinema seyircine sunulmuştur. Bir filmin seri haline gelmesi o karakter ya da konunun seyirci tarafından beğenildiği görüşünden hareket edilirse, Duru'nun o dönem halkın nabzını iyi tuttuğu ve bu yönde filmler yaptığı sonucu çıkarılabilir. Bu durum da dönemin Yeşilçam endüstrisinin ekonomik yapısının somut bir göstergesidir.

Keloğlan'ın kahraman olduğu filmler, seyirci tarafından ilgi görünce farklı oyuncuların canlandığı seriler de beyaz perdede yer almıştır. Scognamillo (2010), Keloğlan karakterinin 1965 yılında Öztürk Serengil, 1971 yılında Sami Hazinses'in canlandığını fakat Rüştü Asyalı'nın *Keloğlan* (1971), *Keloğlan Aramızda* (1971) ve *Keloğlan ve Can Kız* (1972) filmleri ile çok beğenildiğini ifade etmektedir. Keloğlan ile ilgili bu filmlerin sayısının fazla olması o dönem sinema seyircisinin bu karaktere ilgi duyduğunu göstermektedir. Oran'ın (1996, s. 284) "*halkın sevgilisi Keloğlan, bir yerde Türk insanının portresidir... Daha genelleyecek olursak, kendisidir...*" ifadesi bu bağlamda önemlidir. Keloğlan'ı işleyen anlatılarda kendisinden bir parça benzerlik bulan Türk halkı bu karaktere ilgi göstermiştir. Filmde Türk kültüründe yer alan yaşam pratikleri, eski giyim-kuşam şekilleri ve yemek kültür öğeleri bulunmaktadır. Filmdeki müzik kullanımı Anadolu ezgileri ile harmanlanmış türkü formunda bir eserdir. Bunun yanında, karakterlerin kullandıkları sözcüklerin büyük bir kısmında yöresel bir şive dikkat çekmektedir.

Söylem: Anlatı Aktarımının Yapısı ve Tezahür

Seymour Chatman'ın (2009) anlatı diyagramının ikinci basamağı olan söylem (ifade) düzlemi, anlatı aktarımının yapısı ve tezahür olarak iki temel unsur üzerinden şekillenmektedir. Anlatı aktarımının yapısı ifadenin biçimine, tezahür ise ifadenin özüne dayanmaktadır. Anlatı içerisinde ifadenin biçimi ve özü söylemin iki temeli olarak bu öğede ortaya çıkarılıp yapılandırılmaktadır. Söze dayanan anlatılar açısından anlatı söylemi anlatma ile üretilmiş yazılı veya sözlü metinleri içermektedir. Anlatısal metni de, anlatıcının söylemi ve karakterin söylemi olarak ikiye ayrılabilir. Anlatıcının söylemi diegetik tarzı yani anlatmaya dayalı ifadeleri içeren, söz olaylarından ziyade hareket olaylarının öyküsünü anlatan değerlendirici ve yorumlayıcı ifadelerden meydana gelen söylemdir. Karakterin söylemi ise söz olaylarının anlatısından oluşan söylem türüdür (Jahn, 2012). Bu ayırım üzerinden düşünüldüğünde; harekete bağlı eylemlerin anlatıcının söylemi ile sözsöz ifadelerin ise karakterlerin söylemleri ile nitelendirildiği söylenebilir. İfade düzlemi, anlatı ifadelerini bir araya getirirken ifade ise herhangi bir tezahürden bağımsız ve soyut olarak dile getirmenin ana bileşenidir. Buna göre her sanat dalının kendisine göre değişen bir ifade şekli vardır. Balede bir duruş, bir dizi film çekimi, bir romandaki paragraf gibi. Bunların her biri bir anlatı ifadesini ortaya koyabilir ya da tezahürü olabilir (Chatman, 2009). Chatman'ın bu görüşünden hareketle değerlendirildiğinde; masal yapısının sırasıyla sözlü, yazılı ve eğer bir filme uyarlandıysa görsel

formlarının farklı değerlendirilmesi gerektiği sonucu çıkmaktadır. Masallar, sözlü edebiyat ürünü oldukları için geçmişte bir anlatıcı unsuru öne çıkmaktaydı. Günümüzde hâlâ film formlarında anlatıcı unsuru kullanılmaktadır. Anlatıcı, karakterin kendisi ya da filmin içinde yer alamayan bir karakter de olabilir. Bir karakter anlatıcısının sınırlandırılması gerekmez iken karakter olmayan anlatıcısının her şeyi bilmesine gerek yoktur ve anlatılan şeyler bir karakterin bileceği şeylerle sınırlandırılabilir (Bordwell ve Thompson, 2008). Anlatıcının öyküyü nasıl ve ne şekilde anlattığı bu bağlamda önemlidir. Anlatmaya mı yönelik yoksa göstermeye mi dayanmış öykünün dinleyici/ seyirci üzerindeki etkisini farklı değerlerde etkileyebilir.

Türk masallarında sözlü edebiyat döneminde anlatıcı unsuru öne çıkarken bu anlatıcı bazen öyküyü kendi yaşamış gibi bazen de öğrenmiş biri gibi anlatırdı. Anlatıcının ifadeleri, anlatımı gerçekleştirdiği yöreye, dile göre de değişebilirdi. Boratav (2007), Türk masallarının şehirden kasabaya ve köye doğru ilerlemesiyle yol boyunca dilinin ve üslubunun yaklaştığının anlatım süresinin kısalmaya başlayarak olay örgüsünün sadeleştiğinin altını çizmektedir. Masal yapılarına dayanan Yeşilçam sinema filmlerinde de anlatıcı unsuru kullanılmış, masalın başındaki klasik giriş cümleleri bu anlatıcı unsuru ile verilerek zaman-mekân konusunda belirsiz tanımlamalar yapılmıştır. Çalışmada incelenen *Keloğlan* filminde, anlatıcı Keloğlan karakterinin kendisidir. Öncelikle kendisinin kim olduğuna dair bilgiler verirken sonrasında ise yaşadıkları, ailesi vb. unsurları da kendi hayatından kesitler gibi öyküyü şekillendiren öğeleri sözel olarak ifade etmektedir. Hatta filmde, zaman zaman Keloğlan'ın kendi sesinden Türk kültür motiflerini taşıyan türküler de yer almaktadır. Filmdeki karakterlerin ifade şekilleri, Anadolu'ya özgü bir şive ile verilmektedir. Bu tür bir dil kullanımı ile birlikte seyirciye bu öykünün Türk menşeli olduğu algısı kazandırılmaktadır. Çünkü her ülkenin kendine ait masalları ve masal tipleri bulunmaktadır. Keloğlan ise Türk kültürüne ait bir karakterdir (Sakaoğlu ve Şimşek, 2023). Çalışmaya da konu olan yönetmenliğini Süreyya Duru'nun yaptığı *Keloğlan* (1971) filmi için Scognamillo ve Demirhan (1999), bu Keloğlan'ın masalların tüm temel motiflerini içine alarak bir sonraki filmler için prototip oluşturduğunu belirtmektedir.

Filmde Keloğlan, padişaha halkın içinde yaşadığı yoksulluktan bahsedip onların fakirliğini, padişahın zenginliği ile gözler önüne serer. Bu sahneden sonra sarayda kalabilecek iken Aykız'ı da yanına alarak köyüne dönmektedir. Bu söyleminde Keloğlan aslında toplumsal bir eleştiri yapmaktadır. Filmde de Keloğlan, sarayı görünce bu ekonomik farklılık üzerine sürekli vurgu yapmaktadır.

Sonuç

Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* kitabında yer alan anlatı diyagramı, anlatıların ayrıntılı bir şekilde çözümlemesini sağlayan bir yapıdır. Bu yapı, bir anlatının hem öykü hem de söylem düzlemleri gözler önüne serilerek kapsamlı bir analiz imkânı sağlamaktadır. Chatman'ın anlatı diyagramı, anlatı yapılarının kültürel normlarla ilişkisine karakter, varlıklar, zaman, uzam, söylem gibi birçok temel unsur üzerinden yaklaşmaktadır. Çalışmada, Türk sinemasının “altın çağı” olarak adlandırılan Yeşilçam döneminde seri haline getirilen ve Keloğlan karakterine dayalı bir film olan *Keloğlan* (1971) filmi, bu anlatı diyagramının düzlemleri üzerinden ele alınmıştır. Bu filmin çözümlemesinde bu diyagramın tercih edilmesinin nedeni; hem bu filmin bir masal anlatısına

dayanması hem de Keloğlan karakteri gibi Türk kültürüne ait bir figürün anlatının düzlemleri üzerinden daha net ortaya konulabileceğinin düşünülmesidir. Kültürel, tarihsel, sosyo-ekonomik yapıları hakkında günümüze de ışık tutan halk masalları, Yeşilçam döneminde de uyarlama kervanına katılmıştır. Özellikle saf ama kurnaz, alçak gönüllü ve mücadeleci bir halk kahramanı olan Keloğlan karakteri bu dönemde aynı adlı filmlerde kendini göstermiştir. Bu dönemde halkın ilgi gösterdiği bu karakterle ilgili seri filmlerin yine Yeşilçam döneminde artması bu eğilimin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Chatman'ın anlatı diyagramının öykü düzlemindeki olaylar aşamasında, Keloğlan'ın hikâyesi padişahın kızına âşık olması ve onu kurtarmak istemesi üzerine şekillenirken öykü bu hedef açısından neden-sonuç ilişkisi bağlamında ilerlemektedir. Aynı başlığın ikinci aşaması olan varlıklar, zaman/uzam da ise ana karakter olan Keloğlan üzerinden diğer karakterler sınıflandırılmaktadır. Keloğlan iyiliğin temsili olarak sunulurken Vezir ise kötülüğü simgelemektedir. Öykü aslında bu karakter üzerinden masal yapılarının temelini oluşturan ana ikilik olan iyi-kötü kavramları ile tanımlanırken diğer karakterler de bu kavramlarla iki karakter üzerinden yapılandırılmaktadır. Zaman/uzam da ise masallara özgü belirgin olmayan zaman ve mekân unsurları karşımıza çıkarken, öykünün geçtiği belli başlı mekânlar ise Keloğlan'ın evi, meyhane ve saraydır. Bu mekânlarla karakterlerin yaşam koşulları tanımlanmaktadır. Öykü başlığının son aşaması olan yazarın/ senaryo yazarının/ yönetmenin kültürel kodlarınca önceden biçimlenen insanlar, şeyler, vb. alt başlığında, anlatıların oluşma sürecinde bu anlatıların mimarlarının kültürel kodlarla ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmada incelenen filmdeki kahraman olan Keloğlan, Türk kültürünün en bilinen karakterlerinden biridir. Bu masalı filme uyarlayan senaryo yazarlarının ve yönetmenin filmdeki diyaloglarda ya da kıyafet, yaşam pratiklerinde Türk kültür kodlarını kullandıkları görülmektedir. Chatman'ın anlatı diyagramının öykü düzleminde yer alan olaylar ve varlıklar başlıkları, *Keloğlan* filmi üzerinden değerlendirildiğinde, bu anlatının bu düzlemdeki öğeleri içerdiği ve geleneksel anlatı kodlarına uygun olarak öykünün ilerlediği tespit edilmiştir.

Chatman'ın anlatı diyagramının ikinci düzlemi olan söylem başlığı daha çok ifadeler üzerine yapılandırılmış, anlatım aktarımının yapısı ve tezahür (sözlü, sinemasal, bale, pandomim vb.) olmak üzere iki temel başlıkta toplanmaktadır. Filmdeki anlatım aktarımının yapısı, sinema filmi olmasından dolayı işitsel ve görsel temellidir. Masal anlatı yapılarının bir kısmında yer alan anlatıcı unsuru, ana karakter olan Keloğlan üzerinden yapılandırılmıştır. Anlatımını sadece sözel ifadelerle değil eylemleriyle de gerçekleştiren Keloğlan, aslında bu şekilde filmi tüm yönüyle kaplamaktadır. İkinci aşama olan tezahür, anlatının ifade özünü içine alırken ifadenin özünün nasıl sunulduğu ile ilgilidir. Filmin masal uyarlaması olması sebebiyle bu yapı içerisinde masalsı ifadelerin yer aldığı görülmektedir. *Keloğlan* filmindeki söylem yapısının masal öğelerinin ve Türk kültüründen izler taşıyan unsurların harmanlanması ile tamamlandığı görülmektedir. *Keloğlan* filminin anlatı yapısını oluşturan söylem öğelerinin, anlatının kahramanı olan Keloğlan üzerinden kültürel motiflerle desteklendiği tespit edilirken bu aşamada kahramanın Türk

halk masallarındaki konumu, modern bir sanat olan sinema ile yeniden dönüştürülmüştür.

Sinema uyarlamaları ile ilgili günümüzde hem sinema hem de edebiyat alanlarında literatüre katkı sağlayacak birçok çalışma yapılmaktadır. Bu çalışmalarda genellikle sinema ve edebiyat arasındaki yapısal farklılıklara değinildiği görülmektedir. Bu çalışma, bu iki tür arasındaki farklılıklardan ziyade anlatı yapılarına değinmektedir. Türk halk masallarında öne çıkan bir kahraman figürü olan Keloğlan, özellikle Yeşilçam döneminde birçok kez sinema perdesine taşınmış, o yıllarda seyircinin ilgisini de çekmiştir. Çalışmada, 1971 yapımı *Keloğlan* filminin, Chatman'ın anlatı diyagramı üzerinden nasıl yapılandırıldığı ortaya konulmak istenmiş, böylece bu anlatı diyagramının halk masalından uyarlanan bir sinema anlatısında nasıl şekillendirildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı ve yeni çalışmalar için farklı bir bakış açısı kazandıracağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Arslantep, M. (2002). Türk Sinemasının Kökeni Üzerine. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 2, 88-105.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. İçinde S. M. Dinçer (Ed.), *Türk Sinema üzerine düşünceler* (ss. 129-149). Doruk Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2007). *Zaman zaman içinde*. İmge Kitabevi.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film sanatı: Bir giriş*. (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Costello, J. (2010). *Senaryo yazımı*. (B. Baysal, Çev.). Kalkedon Yayıncılık.
- Diken Yücel, D. (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyaar Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(1), 326-358. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1010015>
- Duranlı, M. ve Kuzay Demir, G. (2023). Aleksandr Grigoryeviç Bessonov ve Başkurt Masal Araştırmaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 429-438. <https://doi.org/10.34083/akaded.1203354>
- Duru, S. (Direktör). (1971). Keloğlan [Video].
- Eco, U. (2017). *Anlatı ormanlarında altı gezinti: Deneme*. (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları.
- Evlüyoğlu, S. (2020). Anlatının Temel Kavramları ve Sinema. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 345-384. <https://doi.org/10.30561/sinopusd.710856>
- Halliwell, S. (2022). Diegesis—Mimesis. (M. S. Akım, Çev.). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, 314-326. <https://doi.org/10.46372/arts.1109732>
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). Dergâh.
- Kayalı, K. (2015). *Sinema bir kültürdür*. Tezkire Yayıncılık.

- Oran, B. (1996). Yeşilçam nasıl doğdu, nasıl büyüdü, nasıl öldü ve yaşasın yeni sinema. İçinde S. M. Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 277-292). Doruk.
- Oxford learners dictionaries. (t.y.). <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cinemascope?q=CinemaScope%E2%84%A2>
- Özdemir, M. (2022). Dijital kültürde yeni yaratmalar: Keloğlan masalları. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5(2), 326-337.
- Sezer, M. (2010). *Masallar ve toplumsal cinsiyet: İnceleme*. Evrensel Basım Yayın.
- Özön, N. (2000). *Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü: Eski terimler, Fransızca, İngilizce, Almanca, İtalyanca karşılıklar ve dizinlerle*. Kabcacı yayınevi.
- Özön, N. (2010). *Türk sineması tarihi: 1896-1960*. Doruk.
- Ricœur, P. (2007). Zaman ve anlatı. (M. Rıfat ve S. Rıfat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1998). *Masal araştırmaları*. Akçağ.
- Sakaoğlu, S. ve Şimşek, E. (2023). Türkiye Sahası Masalları. İçinde F. A. Turan ve M. N. Önal (Eds.), *Türk dünyası masal araştırmaları* (ss. 7-55). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (1999). *Fantastik Türk sineması*. Kabcacı.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi* (Genişletilmiş baskı). Kabcacı.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Masal. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (M. Rıfat ve S. Rıfat, Çev.) Kent Basımevi.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu: Senaryo ve öykü yazımının sırları* (K. Şahin, Çev.). Okuyan Us yayın.
- Yaren, Ö. (2015). *Sinemada anlatı kuramı*. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2*, (ss. 167-192). Su Yayınları.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Dipnot Yayınları.