

TÜRK MASALLARININ ANLATI YAPISININ YEŞİLÇAM ANLATI YAPISINA YANSIMALARI: SONBAHAR RÜZGARLARI ÖRNEĞİ

Cangül AKDAŞ*

Öz

Anlatı kuramı, kültürel bir ürün olarak bireylerin meydana getirdiği toplumların hikayelerini nasıl anlattığını ve hikayelerinde anlamın nasıl oluşturulduğunu tartışmaktadır. Anlatıları; masallar, yazılı edebi eserler, tiyatro oyunları, filmler ve diziler olarak örneklendirmek mümkündür. Bu çalışmanın konusu, Yeşilçam sinemasında ve Türk masallarında anlatı yapısıdır. Çalışmanın amacı, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının, Türk masallarının anlatı yapısından nasıl yararlandığını ortaya çıkarmak ve her iki anlatıdaki ortaklıkları saptamaktır. Çalışmanın sınırlılığı 1960'lı yıllarda üretilen renkli Yeşilçam filmleri olarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacı ve sınırlılığı doğrultusunda en çok renkli film üretilen yılın 1969 olması nedeniyle basit seçkisiz örnekleme yöntemi kullanılarak yönetmenliğini Mehmet Dinler'in yaptığı Sonbahar Rüzgârları (1969) filmi örnekleme olarak ele alınmıştır. Film, Seymour Chatman'ın anlatı diyagramı çerçevesinde analiz edilerek çözümlenmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan örneklemeden elde edilen bulgular doğrultusunda Yeşilçam filmlerinin anlatı yapısı oluşturulurken sözlü edebiyat ürünlerinden biri olan Türk masallarının etkili olduğu görülmüştür. Sonuç olarak Yeşilçam sinemasında anlatı yapısı inşa edilirken Türk masallarının anlatı yapısını oluşturan anlatı diyagramı öğelerinden yararlandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yeşilçam, Türk Masalları, Anlatı Yapısı, Anlatı Diyagramı.

REFLECTIONS OF THE NARRATIVE STRUCTURE OF TURKISH FAIRY TALES ON THE NARRATIVE STRUCTURE OF YEŞİLÇAM: THE CASE OF SONBAHAR RÜZGARLARI

Abstract

Narrative theory describes how societies formed by individuals tell their stories and how meaning is created in these stories through various mediums, such as fairy tales, written literary works, theater plays, films, and TV series. The subject of this study is the narrative structure in Yeşilçam cinema and Turkish fairy tales. The aim of the study is to reveal how the narrative structure of Yeşilçam cinema benefits from the narrative structure of Turkish fairy tales and to identify the commonalities in both narratives. The limitation of the study was determined by the color of Yeşilçam films produced in the 1960s. In line with the purpose and limitations of the study, since

* Dr. Öğr. Gör., İstanbul Esenyurt Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, cangulakdas@esenyurt.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5333-6059>

1969 was the year in which the most color films were produced, the *Sonbahar Rüzgârları* (1969), directed by Mehmet Dinler, was taken as a sample using the simple random sampling method. The film was analyzed within the framework of Seymour Chatman's narrative diagram. In line with the findings obtained from the sample taken within the scope of the study, it was seen that Turkish fairy tales, one of the products of oral literature, were effective in creating the narrative structure of *Yeşilçam* films. As a result, while constructing the narrative structure in *Yeşilçam* cinema, it was determined that the narrative diagram elements that constitute the narrative structure of Turkish fairy tales were utilized.

Keywords: Turkish Cinema, *Yeşilçam*, Turkish Fairy Tales, Narrative Structure, Narrative Diagram.

Giriş

Yazıdan önce sözlü kültür ürünlerinden biri olarak değerlendirilen masallar; bireyin hayal gücünün gelişmesine ve olgunlaşmasına katkıda bulunmakla birlikte o toplumun yaşam biçimini, kültürel yapısını, ortak duygularını ve düşüncelerini yansıtmaktadır (Kaya, 2001, s. 9). Ong, yazının bir teknoloji olduğunu savunmaktadır. Ona göre günümüzde her ne kadar içselleştirilmiş olsa da yazı, matbaa gibi teknolojik bir gelişmedir. Yazı, özetle sözün teknolojileşmesidir (Ong, 2020, s. 101). Bu sayede masallar, yazı diline aktarılmakta ve günümüze kadar varlığını kalıcı bir şekilde korumaktadır. Teknolojinin daha da ilerlemesiyle hareketli görüntü kaydedilmekte ve böylece yedinci sanat olarak nitelendirilen sinema, tıpkı masal anlatıları gibi içinde bulunduğu toplumun özelliklerini ve sosyo-kültürel yapısını aktarabilen bir araç haline gelmektedir.

Ong, sözlü kültürün gelişmiş olduğu toplumların yer aldığı dönemi "*Birincil Sözlü Kültür*", yazılı kültürün geliştiği toplumların yer aldığı dönemi ise "*İkincil Sözlü Kültür*" olarak nitelendirmektedir. Türkiye'de sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş süreci Türk modernleşmesinin başlangıcı olarak kabul edilen Cumhuriyet döneminde gerçekleşmektedir. *Yeşilçam* filmlerinin üretildiği dönemlerde de Anadolu'da sözlü kültür geleneğinin yaygın olması ve masal anlatıcılığının devam etmesi dikkat çekmektedir (Güngör, 2003, ss. 1-2). Böylece teknolojinin gelişmesiyle birlikte sözlü kültür geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan masalın edinmiş olduğu görev sinemaya da miras kalmaktadır. *Yeşilçam* sineması ile Türklerin tarihi ve dönemin sosyo-kültürel yapısı, Türk sinemasına aktarılmaktadır. Bu sayede kendisine has bir anlatım tarzı oluşturan *Yeşilçam*, halkın sadece eğlencesi değil kültürünün ve tarihinin de bir aynası olma görevini üstlenmektedir. Masal anlatıcılığı evrensel bir boyut kazanmakta ve masal dinleyicisi olan halk, masal dinlemek için bir evde toplanmak yerine gelişen teknoloji sayesinde masal izleyebilmek amacıyla sinema salonlarına akın etmektedir.

Bu çalışma, Türk masalları ve Yeşilçam sinemasını konu edinmektedir. Çalışmanın amacı, Türk masallarının anlatı yapısı ile Yeşilçam sinemasının anlatı yapısında benzerlikler olduğunu ortaya çıkarmak ve Yeşilçam sinemasının anlatı inşa ederken Türk masallarını kaynaklarından biri olarak belirlediğini açıklamaya çalışmaktır. Bu çalışmada sözlü kültür geleneğinin ürünü olan Türk masallarının, Yeşilçam sinemasının şekillenmesinde nasıl bir rol oynadığını ortaya çıkarmak için Yeşilçam sineması ve Türk masallarının anlatı yapısını meydana getiren unsurlara değinilmektedir. Böylece Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının oluşmasında Türk masallarının nasıl etki ettiği tartışılarak her iki anlatı arasındaki ortaklıklar saptanmaktadır.

Çalışmanın sınırlılığını 1960'larda üretilen Yeşilçam filmleri oluşturmaktadır. Yeşilçam dışında bu dönemde Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Milli Sinema tartışmaları altında filmler de çekilmektedir. Özgüç, 1960'lı yıllarda toplam 1730 filmin vizyona girdiğini belirtmektedir (2014, ss. 113-298). Sınırlılığın 1960'lı yıllar Yeşilçam filmleri olmasının nedeni Yeşilçam'ın nicelik olarak diğer türde filmlerden daha çok üretilmesidir. Türk masalları dönemin kitle iletişim aracı olarak tüm toplumu etkisi altına alması gibi Yeşilçam sineması da 1960'lı yılların popüler sineması olarak seyircisini etkisi altına almaktadır.

1960'lar Türk sineması genel olarak değerlendirildiğinde film sayısı fazla olsa bile filmlerin çoğunluğunun siyah beyaz olması dikkat çekmektedir. İlk renkli film Halıcı Kız'ın (Metin Erksan) 1953 yılında çekilmiş olmasına rağmen 1960'lı yıllarda renkli film sayısı nicelik olarak azdır. Az sayıda olan bu filmlerin genellikle Yeşilçam ürünü olduğu görülmektedir. Maliyeti yüksek olan renkli filmlerin daha çok Yeşilçam sinemasında tercih edilmesinin en önemli nedenlerinden birinin arz-talep dengesi olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin seyircisi Yeşilçam sinemasını başka bir deyişle popüler anlatıları tercih ettiği için yerel bölge işletmecileri de genellikle bu filmlere yapım desteği vermektedir. 1960'lı yıllarda üretilen tüm filmlere ulaşma ve izleme imkânı mümkün olmadığı için çalışmada Agâh Özgüç'ün (2014, ss. 113-298) "Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014" adlı eserinden yararlanılmaktadır. Bu eserde 1960-1970'li yıllar arasında üretilen ve renkli olduğu belirtilen Yeşilçam filmleri çalışmanın hedef evrenini oluşturmaktadır. Renkli filmlerin hedef evren olarak belirlenmesinin nedeni ilk olarak tüm filmlere ulaşabilme imkanının mümkün olmasıdır. İkinci olarak da nicel olarak fazla olan siyah beyaz filmlerden daha çok yapım desteği alarak renkli film teknolojisi ile çekilmeye değer görülmesidir. 1960'lar döneminde 95 film renkli üretilmiştir. Bu filmlerden bazılarının yalnızca belirli sahneleri renkliken bazıları ise tamamen renkli olarak çekilmiştir. Renkli filmlerin 1961 yılında 2, 1965 yılında 3, 1966 yılında 1, 1967 yılında 8, 1968 yılında ise 27 film

olduğu görülmekte ve renkli filmlerin en çok üretildiği yılın ise 54 filmle¹ 1969 yılı olduğu tespit edilmektedir (2014, ss. 113-298).

54 renkli filmin yer aldığı listeden 3 filme ulaşılammakta ve renkli olduğu belirtilen 3 filmin ise siyah beyaz olduğu tespit edilmektedir. Üretilen bir filmin ise yalnızca bir sahnesinin renkli olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda 1969 yılında çekildiği belirtilen 54 filmde, 48 film çalışmanın evreni olarak belirlenmektedir. Betimsel yaklaşım perspektifinde ele alındığında 36 aşk konulu film, 6 tarihi film, 1 hazretli film, 1 seri film ve 4 çocuk yıldız oyunculu film olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. 1969 yılında çekilen renkli filmlerden, 36 filmle en çok aşk konulu film üretildiği için basit seçkisiz örnekleme yöntemiyle listede yer alan filmlerden biri olan *Sonbahar Rüzgârları* (Dinler, 1969) örnekleme olarak seçilmektedir. Yeşilçam sineması belirli kalıplarla film ürettiği için örnekleme alınan bir filmde genel bir sonuca ulaşmak mümkün olmakla birlikte her filmin anlatı yapısında birtakım farklılıkların da olabileceğini söylemek önem arz etmektedir.

Çalışmada Seymour Chatman'ın anlatı diyagramı yöntem olarak kullanılmaktadır. Böylece örnekleme alınan *Sonbahar Rüzgârları* filminin anlatı yapısı ve Türk masallarının anlatı yapısı karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Bu çalışma, Türk masalları ve Yeşilçam sineması anlatı yapısının karşılaştırılması ve ortaklıkların saptanması bağlamında Chatman'ın anlatı diyagramını yöntem olarak ele almasıyla, sinema filmlerinin ve masalların anlatı yapısının incelenmesinde Propp'un "Masalın Biçimbilimi" çalışmasından farklı olan anlatı yapısı çalışmalarının da yöntem olarak kullanılabilir olduğunun altını çizmesi nedeniyle önem arz etmektedir.

1. BİR VARMİŞ BİR YOKMUŞ: 1960'LI YILLAR TÜRK SİNEMASI'NA YOLCULUK

Türk sinema tarihi üzerine yapılan çalışmalarda pek çok sinema araştırmacısı dönemleştirme yaparken gerçekleşen siyasi, toplumsal ve kültürel olayları göz önünde bulundurmaktadır çünkü sinema her ne kadar genellikle bir sanat dalı olarak değerlendirilse de toplumun sosyo-kültürel yapısını yansıtmakta ve dönemin siyasi olaylarına göre şekillenmektedir. Esen, Özön, Özgüç ve Scognamillo Türk sineması tarihi hususunda yaptıkları araştırmalarda Türk sinemasını dönemleştirirken "27 Mayıs 1960 Darbesi"ni 1960'lı yıllar sinemasının başlangıç yılı olarak ele almaktadır. Bazı araştırmacılar 1960'lı yılları dönem içinde yaşanan siyasi gelişmelere göre iki ya da üç farklı döneme de ayırabilmektedir (Esen, 2010, ss. 48-78; Özön, 1985, ss. 356-374; Özgüç 2014, s. 12; Scognamillo, 1988, s. 9).

¹ (EK-)1.

Ünlü yönetmen Metin Erksan da dönemin siyasi olaylarından yola çıkarak 1960'lı yıllar sinemasını 1960-1971 dönemi olarak değerlendirmektedir. Ona göre; 1960'lı yıllar dönemi, “27 Mayıs Darbesi” ile başlayıp “12 Mart 1971 Muhtırası” ile sonlanmaktadır. Araştırmacı Bülent Görücü ise tüm bu dönemleştirmeler ekseninde şöyle bir öneri sunmaktadır: 1950-1960 Dönemi: “Ticari Yeşilçam Sinemasının Başlangıç ve Gelişim Yılları” olarak dönemleştirilirken 1960-1970 Dönemi: “Yeşilçam Sinemasının Doruk Yılları-Yeşilçam Dışı Sinema” anlayışı olarak dönemleştirilmektedir. Kırel'e göre (2005, s. 42); 1960'lı yıllar sineması, popüler sinemanın atakta olduğu ve Türk sinemasının Yeşilçam dönemi diye genel olarak tanımlanacak döneme denk gelmektedir. Fakat Türk Sinemasının 1960'lı yıllarını yalnızca Yeşilçam Dönemi olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Çünkü 1960'lı yıllar Türk Sineması ticari sinemanın dışında gelişen bir sinemaya da işaret etmektedir. 1960'lı yılların genellikle “Sinemacılar Dönemi” olarak anılmasının nedeni bu dönemde bir sinema filminin üretilirken biçim ve içerik olarak nasıl olması gerektiğine yönelik tartışmaların yaşanmasıdır. 1960'ların “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılmasında “Milli Sinema”, “Ulusal Sinema”, “Halk Sineması” ve “Devrimci Sinema” görüşleri etrafında dönen tartışmalar ve Sinematek Derneğinin kurulması etkin olmaktadır.

1960'lar döneminde ilk defa sinema üzerinde uygulanan sansürün kaldırılması yönünde bir beklenti oluşsa da bu beklenti yalnızca teoride kalmakta ve pratikte gerçekleşmemektedir. Buna rağmen 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam nedeniyle Türk sineması konu olarak zenginleşmekte ve çeşitlenmektedir (Yaylagül, 2018, s. 25; Onaran, 1994, s. 103). Bu dönemde daha önce sinemada yer bulmayan konulara ve sorunlara değinilmektedir. 1960'lardan sonra filizlenen umut havasıyla bazı yönetmenler “Toplumsal Gerçekçi” filmler çekmektedir. 1950-1960 yılları arasında film üreten, sinema dilini öğrenen ve öğrendiklerini yüzeysel konuları anlatmak için kullanan yönetmenler, sinemanın nasıl anlatması gerektiğini çözse de bu dönemde filmlerinde neyi ya da neleri anlatmaları gerektiği sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır. Sinemacılar bu dönemde toplumsal sorunları ele alarak filmler üretmeye çalışmaktadır. Çekilen bu filmler “Toplumsal Gerçekçi” filmler olarak anılmaktadır (Coşkun, 2009, s. 37).

Esen'e göre 1960'lı yılların kendisine özgü en önemli özelliği “sinema üzerine düşünce üretimi” olmuştur. İlk defa sinemacılar “Sinema neyi anlatmalıdır?”, “Nasıl anlatmalıdır?”, “Türk sineması nasıl olmalıdır?” gibi sorular perspektifinde düşünceler üretmektedir. Ortaya çıkan tartışmalar neticesinde ortak görüşleri paylaşan yönetmenler arasında gruplaşmalar olmakta ve bu gruplar da bazı kuramlar oluşturmaktadır. Esen, dönemi etkileyen “Ulusal Sinemacılar”, “Milli Sinemacılar” ve “Devrimci Sinemacılar” olmak üzere üç kuram olduğunu belirtmektedir (Esen, 2010, s. 73).

Ulusal Sinemacılar'ın öncüsü Halit Refiğ'dir. Refiğ'in, Ulusal Sinema kavramını ortaya atmasının arkasında yatan en önemli etkenlerden biri Kemal Tahir'le tanışması ve ortak film projeleri gerçekleştirmesidir. Ona göre; Ulusal Sinema, ulusallık ve ulusal gerçekçilik anlayışı çerçevesinde film üretmektir. Ulusal Sinema'da Türkiye gerçeklerine uygun bir sinema yapma düşüncesi hakimdir. Refiğ, Ulusal Sinema anlayışında yaptığı ilk filminin "Bir Türk'e Gönül Verdim" olduğunu belirtmektedir (Türk, 2001, ss. 238, 268). Yönetmenin "Fatma Bacı" filmi de Ulusal Sinema anlayışıyla çekilmiş filmlerden biri olarak değerlendirilmektedir (Scognamillo, 1988, s. 83).

Ulusal Sinemacılar, Batı'nın gelişiminin ve üretim tarzının Osmanlı'dan daha farklı olduğu görüşünden etkilenmektedir. Ulusal Sinema anlayışıyla üretilen Türk filmlerinde; Türk toplumunun köklerinden, değerlerinden ve geleneksel sanatlarından faydalandığı savunulmaktadır (Esen, 2010, s. 74). Ulusal Sinema'nın ortaya çıkışında en önemli nedenlerden biri Batı sineması hayranlığına karşı duyulan tepkidir.

Milli Sinemanın öncüsü Yücel Çakmaklı'dır. Milli Sinema'nın merkezinde İslamcı dünya görüşü yer almaktadır. 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan Milli Sinema anlayışında sinemanın kitlelere İslam dinini yayan bir araç olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Bu düşünce perspektifinde daha çok 1970'li yılların ilk yarısında filmler üretilmektedir (Yaylagül, 2018, s. 29). Çakmaklı, Milli Sinema'yı milli kültürün sinema diliyle anlatılması olarak tanımlamaktadır. Ona göre; milli kültür: ilim, sanat ve din değerlerinden meydana gelmektedir ve bunun kökleri de Selçuklu ile Osmanlı toplumlarına kadar uzanmaktadır. Milli Sinema anlayışı aynı zamanda yabancı kültüre karşı öz kültürü korumanın gerekli olduğunu savunmaktadır. Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı "Birleşen Yollar" filmi, Milli sinema anlayışının ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Coşkun, 2009, s. 78; Onaran, 1994, s. 156). Mili Sinema, Yeşilçam'ın kalıplarıyla üretilen ve star sisteminden yararlanan bir sinema olması nedeniyle özgün bir dil oluşturamamaktadır. Yeşilçam sineması ile arasındaki tek fark İslam dinini filmlerinde merkeze alması ve Batı karşıtlığıdır (Yaylagül, 2018, s. 30).

Devrimci Sinema ise 3. Dünya ülkelerinin sinemalarına benzer tarzda Türk halkının güncel sorunlarına değinen bir sinema anlayışı olarak ortaya çıkmaktadır (Onaran, 1994, s. 199). Devrimci Sinemacılar, 1965'te kurulan Sinematek Derneği bünyesinde toplanmakta, Avrupa sanat sinemasından etkilenmekte ve kapitalist sistem ile bu sistemin en büyük çarklarından biri olan Hollywood sinemasıyla Yeşilçam sinemasına eleştirel yaklaşmaktadır. Devrimci Sinemacılar, Hollywood ve Yeşilçam sinemasının yerine toplumsal sorunları ele alan, sınıf çatışmalarını konu edinen, ezilen sınıfın haklarını savunan ve toplumsal düzende geri kalmışlığı sorgulayan eleştirel bir sinema anlayışını benimsemektedir (Esen, 2010, s. 74). Coşkun, Devrimci Sinema olup olmadığı tartışmalı olan Yılmaz Güney'in birkaç

filmi dışında Devrimci Sinema örneğinden söz etmenin mümkün olmadığını belirtmektedir. Ona göre; Devrimci Sinema, Genç Sinema ve Yeni Sinema dergileri çerçevesinde kuramsal bir perspektifle oluşturulsa da pratiğe aktarılamamaktadır (Coşkun, 2009, s. 84).

1960'lı yıllar Türk sinemasında düşünsel boyutun dışında, ticari amaçla üretilen Yeşilçam filmlerinin altın yılları olarak görülmektedir. Erdoğan'a göre Yeşilçam sinemasını bir tür sineması olarak değerlendirmek mümkündür. Aile melodramları, aksiyon/avantür ve komediler ürün çeşitlemelerinin en önemli kozlarından biridir. Bu türlerin tamamında ise melodram bir kipsellik başka bir deyişle bir modalite olarak işlev göstermektedir (Erdoğan, 2001b, s. 10). 1960'larda halk seçimini popüler sinemadan yani Yeşilçam filmlerinden yana yapmaktadır. Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı geleneksel kültüre ait öğelerin kısmen Batılı özelliklerle birlikte inşa edilmesiyle oluşturulmaktadır. Seyircilerin bu türdeki filmlere ilgi göstermesi nedeniyle bölge işletmecileri popüler filmlerin üretimini daha çok desteklemektedir. Kırel, 1960'lı yıllarda üretilen popüler filmlerin yapısını anlamak için toplumun kültürel altyapısının, ekonomik ve toplumsal koşullarının göz ardı edilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Ona göre Yeşilçam, 1960'lı yılların üretim dinamiğinin bir eseri olarak ortaya çıkmaktadır (Kırel, 2005, s. 299).

1960'lı yıllarda edebiyat uyarlamalarının sinemaya yoğun bir şekilde kaynaklık ettiği görülmektedir. Bu dönemde Türk filmlerini izleyen seyirci sayısında büyük bir artış yaşandığı için artan talebe karşılık vermek amacıyla yerli, yabancı edebiyat eserlerinin dışında sahne oyunlarının ve çizgi romanların da sinemaya uyarlandığı görülmektedir. Seyircinin beğendiği yabancı filmlerden esinlenilerek çekilen yabancı filmler de yerleştirilmektedir. Yeşilçam sinemasında gerek yabancı film gerekse yabancı romanların uyarlamalarında "yerlileştirmek" kaygısı ön planda olduğu için senaristin dramatik yapıyı ona göre inşa etmesi gerekmektedir. Senaristlerin yabancı bir film ya da romanı yerlileştirirken Türk halkının gelenek ve göreneklerine, kültürüne, ahlakına uygun bir şekilde inşa ettiği görülmektedir. Bu anlamda en önemli adımlardan birinin filmin iş yapıtıran öyküsünün ayıklanması ve karakterlerin yerlileştirilmesi olduğunu söylemek mümkündür (Kırel, 2005, ss. 218, 231-232). Çalışmada örneklem olarak incelenen *Sonbahar Rüzgârları* filmi Charlotte Bronte'nin 1847 yılında yazdığı "Jane Eyre" adlı romanının uyarlamasıdır. Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda *Sonbahar Rüzgârları* her ne kadar yabancı bir roman uyarlaması olsa da Türk masallarının anlatı yapısı çerçevesinde şekillendirilerek yerleştirildiğini ve dönemin izleyicisine, kültürüne yabancı gelmeyen bir anlatı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

2. YEŞİLÇAM: MASAL ANLATAN TÜRK SİNEMASI

Yaşamı, insan ilişkilerini ve duyguları idrak etmenin, açıklamanın yollarından biri olduğu için mitler ve masalardan günümüze inşa edilen

anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Abisel'e göre popüler sinema da tıpkı mitler ve masallar gibi yaşamı, duyguları ve insan ilişkilerini açıklamaya çalışarak kendi anlatısını geleneksel sözlü kültür üzerinden kurmaktadır (Abisel, 2005, s. 35). 1960'lar döneminin popüler sineması olarak nitelendirilen Yeşilçam sinemasının kökenleri sözlü kültür ürünlerine kadar uzanmakta ancak başka ülkelerin sinemalarının etkisinde de kaldığı için yoğrularak kendisine özgü bir tür olma özelliği sergilemektedir (Akbulut, 2008, s. 93-94).

Senarist Şasa, Yeşilçam'ın ilham kaynağının masallar ve halk hikayeleri olduğunu belirtmektedir. Yeşilçam'da hem yerli dünya görüşü hem de Batı sineması ve Batılı görüş aynı potada eritilmekte, böylece trajediye direnen kendisine has dram anlayışına sahip filmler üretilmektedir. Yeşilçam filmleri dram anlayışını oluştururken filmsel zaman-mekân kullanımında, olay örgüsünde, filmlerde yer alan tiplerde, filmin kurgu mantığında, ses-müzik ve efekt kullanımında ve karakterlerin diyaloglarında masal, halk hikayesi, söylence ve meddah anlatılarına özgü nitelikleri taşıyabilmektedir (Aktaran Sözen, 2007, s. 59).

Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı daha çok sözlü geleneği yansıtmaktadır. Yeşilçam'ı sözlü kültürden görsel kültüre geçiş aşamasında üretilen popüler filmler olarak nitelendirmek mümkündür. Senarist Bülent Oran, "Türk seyircisi filmi kulağıyla izler" cümlesiyle Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının daha çok diyalog ağırlıklı olduğunu vurgulamaktadır. 700'ün üzerinde filmin senaryosunu yazan Oran, dönemin seyircilerinin filmleri kulaklarıyla izlediğine yönelik tespitini bir ayakkabı boyayıcısıyla yaşadığı anı üzerinden örneklendirmektedir. Oran, ayakkabı boyayıcısına izleyeceği filmleri nasıl seçtiğini sorar. Ayakkabı boyayıcısı ise filmleri önce yakınlarıyla birlikte "Bahçe Sineması"nın yanındaki çay evinden dinlediğini ve beğenirlerse sinemaya gittiklerini anlatır (Kırel, 2005, s. 278). Oran, masalsı bir dünyaya sahip olduğu için Yeşilçam'ın halk tarafından benimsendiğini ve sahiplenildiğini savunmaktadır. Entelektüel kesimin Yeşilçam sinemasını eleştirmesindeki yanlışlığa değinen senarist, Yeşilçam sinemasının özünde sözlü geleneğin devamı niteliğinde olduğunu, toplumu ve bireyleri yansıttığını ve bu nedenle kıymetli olduğunu belirtmektedir (Oran, 1996, ss. 284-285).

Masal gibi popüler anlatı ürünü olan Yeşilçam sinemasında da belirli kalıplar dahilinde filmler üretildiğini aktarmak mümkündür (Abisel, 2005, s. 205). Yeşilçam sinemasının belirli kalıplar dahilinde filmler üretmesinin nedeni yalnızca popüler olmasından kaynaklı değildir. Yeşilçam'da teknik olanakların sınırlı olması da üretilen filmlerin kalıplaşmasına neden olmaktadır. Yeşilçam filmleri ticari amaç güden filmler oldukları için sinema salonu işletmecileri izleyicinin isteği yönünde sipariş vermekte ve yapımcılar da bu istekleri karşılayacak filmlere yatırım yapmaktadır. Filmler genellikle belirlenen ana oyuncular üzerinden çekilmektedir. Öyküleri kalıplaşan filmlerin ana oyuncularını da kalıplaşmıştır yani stereotiptir. Geçmişte halkın,

masal anlatıcısından Keloğlan ya da Köroğlu masalını anlatmasını istediği gibi “masalcı Yeşilçam”da halk örneğin Türkan Şoray’ı istediğinde Türkan’ın öyküsü, Cüneyt Arkın’ı istediğinde ise Cüneyt’in öyküsü anlatılmaktadır” (Ayça, 1996, ss. 142-143; Akbulut, 2008, s. 101).

3. FİLM VE KURMACADA ANLATI YAPISINA GENEL BAKIŞ

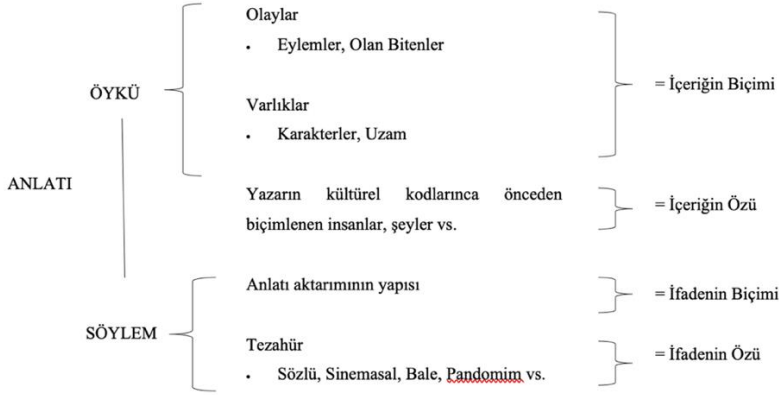
Anlatıbilim, Fransa’da yayımlanan “Communications” dergisinin “Anlatının Yapısal Analizi” adlı özel sayısı ile 1966 yılında ilk defa bir disiplin olarak ele alınmaktadır. Anlatıbilim kısaca anlatı yapılarının teorisidir. Anlatıbilimci ise bir yapıyı incelemek ya da yapısal bir betimleme ortaya koymak için anlatı olgusunu oluşturan bileşenleri en küçük parçalarına ayıran ve daha sonra bu parçaların işlevlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini belirlemeye çalışan kimse olarak tanımlanabilir. Anlatı teorilerinin neredeyse tamamı ne anlatıldığı “öykü” ve nasıl anlatıldığı “söylem” arasında ayırım yapmaktadır. Gerard Genette’in de arasında bulunduğu bazı kuramcılar anlatı terimini daha dar bir anlamda kullanarak anlatıları sözlü biçimde anlatılan metinlerle sınırlandırırken Barthes ve Chatman’ın aralarında bulunduğu diğer kuramcılar ise hangi türde olursa olsun “öykü anlatan” her şeyin bir anlatı olduğunu savunmaktadır (Jahn, 2012, ss. 43-44).

Anlatı, hikayelerin nasıl anlatıldığı ve hikayelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğu ile ilgilidir. Şiir, tragedya, masal, roman, hikâye, film, opera, müzik, fıkra, haberler... vs. bunlar birer anlatı örnekleridir. Anlatının temel özelliklerini/kavramlarını: zaman, uzam, karakter, eylem, olay, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu, seyircinin konumu şeklinde sıralamak mümkündür (Yaren, 2013, s. 167).

Chatman’a göre anlatı kuramının amacı, olasılıklar şablonu tasarlayarak asgari anlatı kurucu özelliklerini saptamak ve tasarlanan şablona anlatıları yerleştirerek ilgili metinler üzerinden şablonun herhangi bir değişime ihtiyacı olup olmadığını tartışmaktır. Kuram yazarın/senaristin anlatıyı meydana getirirken nasıl bir yol izlemesi gerektiği ile ilgilenmemektedir. Kuram daha çok “Anlatı gibi yapıların kendilerini düzenleme yolları hakkında neler söyleyebiliriz?” sorusuna cevap aramaktadır. Bu soruya verilen cevap şu minvalde soruların sorulmasına da zemin hazırlamaktadır: “Anlatıcının varlığını ya da yokluğunu fark etmemizin yolları nelerdir? Olay örgüsü nedir? Peki ya karakter? Zaman, uzam? Bakış Açısı?” (Chatman, 2009, s. 17).

Seymour Chatman, “Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı” adlı eserinde anlatının temel öğelerinin içerik ve biçimden ziyade öykü ve söylem öğeleri aracılığıyla oluşturulduğunu savunmaktadır. Chatman bu doğrultuda da film ve kurmaca eserlerin anlatı yapısını çözümlemeye çalışmaktadır. Chatman’ın, anlatı kuramının öğelerini belirlemek amacıyla oluşturduğu şablon aşağıdaki gibidir (2008, s. 23):

Şekil 1. Seymour Chatman, Anlatı Kuramının Öğeleri



Kaynak: Chatman, 2009.

Chatman, esasında öykü anlatan her şeyin anlatı yapısının şablonda bahsi geçen öğeler aracılığıyla oluşturulduğunu savunmakta ve anlatıların edebiyat, sinema, çizgi roman, video oyunu gibi birbirinden farklı ortamlara uyarlanabilir olduğunu belirtmektedir. Örneğin hem dünya hem de Türk sinemasında edebiyat uyarlaması olan pek çok filmde bahsetmek mümkündür (Yaren, 2013, s. 172).

4. SONBAHAR RÜZGÂRLARI (MEHMET DİNLER, 1969) FİLMİNİN CHATMAN'IN ANLATI KURAMININ ÖGELERİ ŞABLONU BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Filmin Künyesi Yönetmen: Mehmet Dinler. Senarist: Burhan Bolan. Yapımcı: Muzaffer Aslan. Oyuncular: Türkan Şoray, Ediz Hun, Çolpan İlhan, Gülgün Erdem, Önder Somer. Yapım Yılı: 1969. Türü: Melodram.

Filmin Konusu Sekreter Nalan ile deniz teğmeni Kemal tesadüfler üzerine kurulu bir aşk yaşarlar. Aşıkların birbirlerine kavuşup evleneceği esnada Nalan trafik kazası geçirir. Kazadan sağ kurtulan Nalan eskisi gibi yürüyemeyeceğini, tekerlekli sandalyeye bağlı olarak yaşayacağını öğrenir. Gurur yapar ve bu koşullar altında kendi deyimiyle-yarım bir insan olarak-Kemal'le evlenmek istemez. Başına gelen bu olayı Kemal'den saklamasıyla aralarındaki duygu durumu imkânsız bir aşka dönüşür. Zor bir yaşam sınavından geçen Nalan, en sonunda fedakârlığının ve iyi kalpliliğinin ödülünü alarak tek aşkı Kemal'le evlenir.

4.1. Öykü: Olaylar

Öykü, belli bir olay örgüsü ve neden sonuç ilişkisi çerçevesinde dinleyiciye, okura ya da izleyiciye sunulan bir başı ve sonu olan yapıdır. Olay örgüsü zamanı ile öykünün okunduğu, anlatıldığı ya da izlendiği zaman olmak

üzere iki farklı zamandan söz edilebilir. Olay örgüleri doğrusal zaman perspektifinde kronolojik olarak (abc) ilerleyebilir, geçmişe dönebilir (acb) ya da ortadan (bc) başlayabilir (Yaren, 2013, s. 173). Klasik anlatılarda her bir bölüm birbirine neden sonuç ilişkisi içinde bağlıdır. Bu nedenle de her bir sonucun başka bir sonuca neden olduğunu ve olayların birbiri ile ardışık olduğunu söylemek mümkündür. Klasik anlatılarda olay örgüsü oluşturulurken karakter için önemli olan olaylar ele alınmakta, ayrıntılara değinilmemektedir (Chatman, 2009, ss. 42-50).

Türk masalları ve Yeşilçam sineması anlatı yapısı genellikle klasik anlatı çerçevesinde inşa edilmektedir. Türk masalları sırasıyla döşeme, olay ve dilek olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Tezel ise masalı oluşturan bu üç bölümü: masal başı/ tekerlemesi, masalın kendisi ve masal sonu olarak adlandırmaktadır. Türk masallarında dramatik bir anlatım benimsenmektedir. Birinci ve üçüncü bölümler hemen hemen bütün masalarda birbirlerine az çok benzeyen tekerlemelerden ibarettir. Döşeme ve dilek bölümünde halk tarafından daha önce bilinen tekerlemeler dinlendiği için masal anlatıcısının söz ve sanat yeteneği olay bölümünde yani masalın anlatıldığı bölümde görülmektedir (Tezel, 2009, s. 10; Güleç, 2002, s. 82).

Türk masallarının masal başı/tekerlemesi bölümünde masal anlatıcısı dinleyicileri masal atmosferine hazırlamak için başlangıç formelleri olarak adlandırılan kalıplaşmış sözcükleri başka bir deyişle tekerlemeleri söylemektedir. Tekermelenen sonra masal anlatıcısı ikinci bölüme yani masalın kendisine geçiş yapmaktadır. Bu bölümde masalda gerçekleşen olay ya da olaylar giriş, gelişme ve sonuç olarak anlatılmaktadır. Dilek bölümünde ise bitiş formelleri olarak adlandırılan kalıplaşmış sözcükler, tekerlemeler söylenmekte ve daha sonra masal anlatıcısı, masalı sonlandırmaktadır. Bu bölümde genellikle masal kahramanlarının mutlu sonu, masalı dinleyenler için de ümit edilmektedir (Artun, 2004, ss. 117-119). Boratav (1969, s. 401), masal anlatıcısının tekerlemeleri yalnızca masalın başında ve sonunda değil aynı zamanda ortasında da kullanabildiğini belirtmektedir.

Yeşilçam sineması da yapısal olarak giriş jeneriği, filmin kendisi ve kapanış jeneriği olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Yeşilçam filmlerinde giriş jeneriğinde sözlü ya da sözsüz müzik kullanımı yaygındır. Temsil sanatı olarak değerlendirilen Yeşilçam'da yabancılaştırma tekniğinin kullanılması sözlü geleneğin aktarmış olduğu özelliklerden biridir (Erdoğan, 2001a, ss. 118-119). Masallardaki yabancılaştırmaya yönelik kullanılan başlangıç formellerinin yani tekerlemelerin yerini Yeşilçam'da giriş jeneriğinde verilen film müziği almaktadır (Tezel, 2009, s. 10; Adanır, 2003, s. 109). Bu müzikler daha çok dönemin popüler müzikleridir ve herkes tarafından bilinmektedir. Film müziği masallarda kullanılan tekerlemelerin görevini üstlenmekte, izleyiciyi filme hazırlamaktadır. Bununla birlikte Yeşilçam'da oyuncuların kullandıkları diyaloglar da Türk masallarında kullanılan formeller gibi kalıplaşmaktadır. Kalıp diyaloglara: “Size baba diyebilir miyim?”, “beni

paranızla satın alamazsınız!”, “maalesef geçirdiği kaza yüzünden hafızasını kaybetti” cümlelerini örnek vermek mümkündür (Kirel, 2005, s. 280).

Sonbahar Rüzgârları filminin olay örgüsü zamansal olarak kronolojik (abc) bir şekilde izleyicisine sunulmaktadır. Film, Türk masallarının anlatı yapısına benzer özellik sergilemektedir. Türk masallarında yer alan döşeme, olay ve dilek bölümlerini filmde de görmek mümkündür. Masal anlatıcısı döşeme bölümünde masalına bir tekerleme ile başlamaktadır. *Sonbahar Rüzgârları* filminde de film jeneriği dönemin popüler şarkılarından biri olan *Sonbahar Rüzgârları* ile başlamaktadır. Jenerikte yazıyla birlikte solan yaprakların, kahverengi- yeşil-sarı tonlarının hâkim olduğu çeşitli desenlerin yer alması izleyiciyi hüzünlü bir aşk masalına hazırlamaktadır. Müzik sadece filmin girişinde değil zaman zaman filmin içinde de sıkça tekrarlanmaktadır. Filmin jeneriğinde kullanılan müziği Türk masallarında tekrarlanan formeller, söz kalıpları olarak değerlendirmek mümkündür.

Türk masallarında döşeme bölümünden sonra olay bölümüne geçiş yapılmaktadır. Olay bölümü kendi içinde giriş gelişme ve sonuçtan oluşmaktadır. *Sonbahar Rüzgârları* filminde de jenerikten sonra yer alan olay örgüsünün anlatıldığı kısmın giriş, gelişme ve sonuç olmak üzere üç bölümden oluştuğu görülmektedir (Abisel, 2005, s. 207). Giriş bölümünde karakterler kısaca tanıtılmakta ve filmin konusu hakkında bilgi verilmektedir (Güngör, 2022, ss. 116-117): Nalan, bir televizyon-plak şirketinde sekreterlik yaparak geçimini sağlayan çalışkan, genç ve güzel bir kızdır. Patronu Faruk ise Nalan’ı seven ona her koşulda yardım eden iyi kalpli bir adamdır. Günlerden bir gün Faruk, Nalan’dan iş görüşmesi için şirketten ayrılmasını ve müşterinin yanına gitmesini ister. İş dönüşünde ise öğle yemeğini Nalan ile yemek istediğini ve bu yemekte Nalan’a evlenme teklifinde bulunacağını söyler. Nalan’ın müşterisinin yanına gitmek için şirketten ayrılmasıyla esas kız (Nalan) ve esas oğlan (Kemal) bir dizi tesadüf sonucunda birbirleriyle tanışır ve aşk yaşamaya başlar.

Gelişme bölümünde kahraman bazı engellerle karşılaşır onları aşmaktadır (Güngör, 2022, s. 117): *Sonbahar Rüzgârları* filminde aşıkları ayıran ilk neden Kemal’in asker olmasıdır. Kemal, Nalan ile iki haftalık izin döneminde tanışmıştır. Bu nedenle ayrı kalan aşıklar, askerlik döneminin bitmesi ve bir an evvel kavuşabilmek umuduyla günleri sayar. Kemal terhis olur. Nalan’la buluşmak ve ona evlilik teklifinde bulunmak için tesadüflerin onları karşılaştırdığı otelde bekler. Bu esnada Nalan ise trafik kazası geçirir ve bir daha yürüyemeyeceğini öğrenir. Nalan gururludur, yürüyemediği için Kemal’in karşısına çıkmak istemez. Bu nedenle Kemal’e onu sevmediğini, yanıldığını ve patronu Faruk’a âşık olduğunu söyler. Kemal’in bu olanlar karşısında hayalleri yıkılır. Nalan, Faruk’un evinde yaşamaya başlar. Faruk, Nalan’ın yürümesi ve tekrar hayata bağlanması için elinden geleni yapar. Doktorların bir daha yürüyemeyeceğini söylediği Nalan, yürümeye başlar. Yeniden yürümeye başladığı zaman Kemal’in yanına gitmek istediğinde ise Kemal’in evleneceğini öğrenir. Bu nedenle Kemal’in yanına gitmez. Kemal

evlendikten sonra Nalan, Faruk'tan da uzaklaşır. Önce gazinolarda daha sonraları ise meyhanelerde şarkı söylemeye başlar. Alkol ve uyuşturucu madde kullanır. Bir gün Nalan'ın kaldığı yere polislerin baskın yapması sonucunda Nalan hastaneye yatırılır. Hastanede tedavi olduktan sonra yeni hayatına başlar. Nalan'ın ve Kemal'in yolu bir defa daha tesadüfler sonucu kesişir. Nalan, Kemal'in kızı Fatma'nın öğretmenini olarak Kemal'in evine gider. Bu evde Kemal, Fatma ve Fatma'nın teyzesi Aliye yaşamaktadır. Kemal, Nalan'ı gördüğünde ondan evi terk etmesini istese de Fatma, öğretmenini çok sevdiğini söyler. Nalan'ın kalması için babasını ikna eder. Nalan, evin düzenine alışır. Kemal'in mutsuzluğunun arkasında gizli bir sır olduğunu düşünür. Aliye'nin ve Kemal'in düzenli olarak evin yakınlarındaki köşke gittiklerini görür. Bu gizemli köşkten gelen garip sesler işitir. Köşkte ne olduğunu merak eder. Yasak olsa da köşke girer ve Kemal'in öldüğünü söylediği eşinin yaşadığını görür. Kemal ise aynı zaman diliminde Nalan'ın günlüğünü okur ve tüm gerçekleri öğrenir. Kemal, Nalan'dan özür diler. Nalan'ın gördüğü kadının da eşine çok benzeyen bir akrabası olduğunu söyler.

Sonuç bölümünde olaylar çözülmekte ve doruk noktasına ulaşılmaktadır. Doruk noktasına ulaşıldıktan sonra ise seyirci katharsis yaşamaktadır. Filmde Kemal, Nalan ile evlenmek ister. Kemal'i karşılıksız seven Aliye ise Kemal ile Nalan'ın evlenmemesi için bir plan yapar. Yeğeni Fatma'ya yıllardır babası tarafından kandırıldığını, annesinin yaşadığını ve bu nedenle Nalan ile Kemal'in evlenemeyeceğini söyler. Bunun üzerine Fatma evliliğe karşı çıkar, nikah gerçekleşmez. Fatma, annesinin yanına, gizemli köşke gider. Köşkte annesi yangın çıkarır. Nalan köşkün yandığını görür, Fatma'yı kurtarmak için köşke gider. Aliye de bu esnada köşkten içeri girer. Nalan ve Fatma, Kemal'in yardımıyla dışarı çıkar. Aliye ve ablası ise yanan köşkün içinde kalır. Nalan gitmek üzereyken Fatma, Nalan'a ve Kemal'e aile olarak hep birlikte yaşamak istediğini söyler. Nalan, Fatma ve Kemal mutlu bir şekilde birbirine sarılır.

Türk masallarında olay bölümünden sonra dilek bölümüne geçiş yapılmaktadır. Bu bölümde masal artık bitmiştir ve dinleyiciye iyi dileklerde bulunmaktadır. Dilek bölümünde, döşeme bölümünde olduğu gibi bazı tekerlemeler ve formeller kullanılmaktadır (Artun, 2004, ss. 117-119). *Sonbahar Rüzgârları* filminde karakterler bir araya gelip mutlu bir şekilde birbirine sarıldıktan sonra görüntü fotoğraf olarak donmaktadır. Bu inşanın Türk masallarının sonunda belirtilen “sonsuzla kadar mutlu oldular...” söz kalıbıyla benzerlik taşıdığını söylemek mümkündür. Çünkü fotoğraf, kişileri ve nesnelere zamandan ve mekândan koparıp devinim halinde olmayan sonsuzla kadar öyle kalacak gerçeklikten ayrı bir boyuta taşımaktadır. Jenerikte çalan şarkının filmin bu bölümünde de tekrar ettiği görülmektedir. Fotoğrafa dönüşen görüntüden sonra koyu pembe fon üzerinde açık pembe tonda yazılan son yazısıyla da filmin tıpkı bir masal gibi “mutlu sonla” bittiği imlenmektedir.

Klasik anlatıların en önemli özelliklerinden biri doğallaştırma ve gerçekgibiliktir. Chatman (2008, s. 45), gerçekgibilik ve doğallaştırmanın kültürel bir fenomen olduğunu ve her kültürde farklı özellikler sergilediğini savunmaktadır. Türk masallarında olağanüstülükler yer verilse de tekrar ve kalıplaştırmalar, öyküyü dinleyen için normalleşmekte başka bir deyişle doğallaşmakta ve bireyin masalı dinlediği süre içerisinde olayları gerçekgibi algılamasını sağlamaktadır. Yeşilçam filmlerinde olay örgüsünde olağanüstülükler yer verilse de gerçekgibi ve doğal algılanmasının nedenlerinden biri Türk masallarının bahsedilen anlatı yapısı özelliğinden ileri gelmektedir.

Chatman, anlatılarda gerçekgibilik ve doğallığın geciktirim ve sürprizle inşa edildiğine değinmektedir. Geciktirimin olduğu olay örgülerinde karakter trajik olaylar yaşamakta, felaketlerle yüzleşmektedir. Karakterin aniden beklenmedik bir şekilde felaketin içinden çıkması ise sürpriz olarak nitelendirilmektedir. Sürprizler daha çok melodram kahramanlarının başına gelmekte ve bu durum anlatının gerçekgibilikliğini olumsuz etkilemektedir. Bir anlatıda geciktirim ve sürprizin bir arada kullanılması anlatının daha kapsayıcı ve inandırıcı olmasını sağlamaktadır (Chatman, 2009, ss. 54-55).

Sonbahar Rüzgârları filminde olay örgüsünün hem geciktirim hem de sürprizlerle inşa edildiğini söylemek mümkündür. Nalan, beklemediği bir zamanda hayatının aşkını bulmakta, daha sonra aniden felaketlerle karşılaşmakta, yürüme ihtimali mucize olsa da yürümekte, zararlı alışkanlıklar edinse de tedavi olmakta ve beklemediği bir anda yeniden Kemal’le yolları kesişmektedir. Karakterin yaşadıkları başına gelen sürprizler olsa da sevdiği adama kavuşması yıllar sürmekte, bir anda gerçekleşmemektedir. Masallarda konunun devam etmesi için kahramanın başından olaylar geçmesi gerekmektedir. Kahraman eğer istediği şeye kavuşursa masal sonlanmaktadır. “*Sonbahar Rüzgârları*” filminde de benzer bir anlatı inşasından bahsetmek mümkündür. Nalan’ın tek isteği Kemal’e kavuşmak ve onunla evlenmektir. Fakat bu bir türlü gerçekleşmemektedir. Nalan’ın Kemal ile yüz yüze görüşebilme ihtimali olsa bile karakter, Kemal’e gerçeği açıklayamamaktadır. İşte bu gerçeği açıklayamama durumu filmin süresini uzatmaktadır. Çünkü Kemal, Nalan’ı dinlese onu anlayacak, affedecek ve böylece aşıklar evlenebilecektir. *Sonbahar Rüzgârları*’nda bu durum uzatılarak Nalan’ın ulaşmak istediği tek arzusu ertelenmekte karakterin zorluklarla yüzleşmesi sağlanmaktadır. Bu inşa ile anlatıda hem sürpriz hem de geciktirim uygulandığı görülmektedir.

4.2. Öykü: Varlıklar / Uzam ve Karakterler

Öykü zamanı olayları, öykü uzamı ise varlıkları içermektedir. Karakterlerin gerçekleştirdiği ya da etkisi altında kaldığı olaylar dizisi belirli bir ya da birden çok uzamda meydana gelmektedir. Chatman, uzamın sinemada somut, sözlü anlatıda ise soyut olduğunu belirtmektedir (2009, ss. 54-55). Bununla birlikte anlatılarda öykü ve söylem zamanının aynı

olmadığını savunmaktadır. Ona göre öykü zamanı, anlatıda gerçekleşen olayların süresidir. Söylem zamanı ise dinleyicinin, okurun ya da izleyicinin ne kadar zamanlık süreçte anlatıyı tamamladığıdır (Chatman, 2009, s. 57).

Masalarda ayrıntılara yer verilmemekte esas olarak karakterin başından geçen olaylar dizisi üzerinde durulmaktadır (Güleç, 2002, s. 80; Artun, 2006, s. 117). Yeşilçam’da ise bu zaman geçişi kurgu yolu ve söylemle gerçekleşmektedir. Örneğin “aradan yıllar yıllar geçti...” gibi kalıp söylemler üst ses olarak verilirken düşen takvim yaprakları, değişen mevsimler gösterilmektedir. Yeşilçam sinemasında, Türk masallarındaki belirsiz zaman kullanımına benzer bir kullanımdan bahsetmek mümkündür. Yeşilçam sinemasında anlatı zamanı genellikle belirsizdir. Yani filme konu olan olayın hangi zaman diliminde gerçekleştiği bilinmemektedir. Karakterlerin ya da üst sesin zamana yönelik kullandığı birkaç söylem dışında herhangi bir ipucu olmadığı için belirsiz zaman kullanımı söz konusudur (Adanır, 2003, s. 153; Kıracı, 2012, ss. 82, 91; Aktaran Arslantepe, 2002, s. 96).

Sonbahar Rüzgârları filminin teması “gerçek aşıklar er ya da geç birbirine kavuşur” şeklidir. Bu nedenle filmde Nalan ve Kemal’in bir arada oldukları zaman dilimi ayrıntılı olarak inşa edilmektedir. Nalan’ın, Kemal’den ayrıyken yaşadıkları kadın karakterin üst sesi aracılığıyla verilmektedir. Nalan’ın sesi işitilirken günlüğünün sayfaları rüzgarla değişmektedir. Karakterin başından geçenleri üst ses olarak anlatmasına yönelik inşa ile zaman ve mekân arasındaki boşluklar doldurulmaktadır:

“O günden sonra bütün umudumu inancımı her şeyimi kaybetmişim. Talihsizliğimle baş başaydım. Hiçbir şeyin önemi kalmamıştı artık. Haftalar ayları, aylar yılları kovaladı. Kaderin ve içkinin oyuncuğu olmuşum artık. Ne sıhhatim kaldı ne de sesim. Gazinolardan adı meyhanelere düşmüştüm...”

Masal anlatıcısının anlattığı masalarda her ayrıntı verilmediği için masalda zaman kullanımı olaylara göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin bir prenses büyüyle uyutulduktan yıllar sonra uyandırılmakta, bir anda yüzyıl önce ya da sonra gerçekleşen olaya geçilmektedir. Ayrıca masalın anlatılma süresinin sınırlı olması nedeniyle de uzun bir süreci kapsayan olaylar dizisi belli bir yapıda kurgulanarak dinleyicisi ile buluşmaktadır. Yeşilçam sineması da olay örgüsünü ve baş karakterin eylemlerini merkeze alan bir anlatı yapısı benimsediği için filmlerde zaman geçişleri, geçmişe dönüş sıklıkla kullanılmaktadır. Filmin belli bir süre dahilinde bir karakterin başından geçenleri anlattığı göz önünde bulundurulduğunda sinemada anî zaman değişikliklerinin olması elzemdir. Sinemada seyircinin masalda ise dinleyicinin dikkatini dağıtmamak ve ilgisini ayakta tutmak adına ayrıntılardan kaçınıldığı için konsantre zaman kullanılsa da bu zaman anlayışının gerçekliğe uygun olmadığını söylemek mümkündür. Yeşilçam’da zaman sıçramalarını önlemek için filmdeki karakterlerden birinin hikâyeyi anlatması sağlanmaktadır. Bu doğrultuda filmsel zamanla masallardaki zaman

kullanımı arasında bir paralellik olduğunu belirtmek mümkündür (Adanır, 2003, s. 153; Kıracı, 2012, ss. 82, 91).

Türk masallarının genellikle “Evvel zaman içinde... Bir memlekette...” şeklinde kalıplaşmış cümlelerle başlaması, aslında zamanın ve mekânın belirsizliği ve önemi olmadığını kanıtı niteliğindedir. Bazı masalarda mekân belirtilmiş olsa bile bu mekân daha çok gerçeklikle bağlı bulunmayan Yemen, Çin ve Mısır gibi uzak bir ülke olarak tasvir edilmektedir (Boratav, 2009, ss. 15-16). Yeşilçam’ın sınırlı olanakları sebebiyle belirli mekânları kullanması filmlerde mekânların kalıplaşmasına neden olmaktadır. Yeşilçam sinemasında; Boğaz Sırtları, Pierre Loti tepesi ve Kalpazan Kaya sahili kalıplaşmış mekânlardır (Ayça, 1992, ss. 142, 144). Bununla birlikte bar, pavyon gibi mekânlar da filmlerde müzik dinlenen yerler olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Yeşilçam sinemasında zengin evleri genellikle Anadoluhisarı ile Kanlıca arasında yer alan 57 numaralı yalıdır. (Kirel, 2005, s. 286). Bu bilgiler doğrultusunda Türk masallarının mekânsızlığı, -bir memleketi- ile Yeşilçam’da kalıp mekânların kullanılması arasında bir benzerliğin olduğunu söylemek mümkündür. “*Sonbahar Rüzgârları*” filminde, tıpkı masalarda olduğu gibi belirli bir zaman ya da mekân belirtilmemektedir. Film, “evvel zaman içinde televizyon-plak şirketlerinin birinde” başlamaktadır. Filmin başladığı mekânın nerede olduğu açık bir şekilde gösterilmemektedir.

Sonbahar Rüzgârları filminde kullanılan iç mekânları televizyon-plak şirketi (iş yeri), otel, pavyon, meyhaneye, karakterin geçmişte yaşadığı küçük ev, hastane, karakol ve köşkler olarak belirtmek mümkündür. Filmde kullanılan dış mekânlar ise sokaklar ve caddeler, hastane bahçesi, köşkün çevresi ve mesire alanıdır. Yeşilçam sinemasında dönemin popüler şarkılarını kullanabilmek amacıyla genellikle karakterlerin yolları bu mekânlara düşmektedir (Kirel, 2005, s. 285). *Sonbahar Rüzgârları* filminde de eğlence mekânlarının kullanımı dikkat çekmektedir. Nalan ve Kemal birbirlerinden ayrılmadan önce baş başa bir gazinoda dans eder. Gazinoda karakterlerin dans ettiği esnada filme adını veren şarkı *Sonbahar Rüzgârları* ana karakter Nalan tarafından söylenir. Gazinonun mekân olarak kullanıldığı bir diğer sahnede ise Nalan, patronu Faruk ile dans gösterisi izlerken Kemal ile karşılaşır. Nalan bu durumdan rahatsız olduğu için Faruk’la birlikte gazinodan çıkar. Kemal ise gazinoda kimse kalmasa da kemancının çaldığı *Sonbahar Rüzgârları* şarkısını hüzünle dinler. Bir diğer gazino sahnesinde Nalan artık düşmüş ama namuslu bir kadın olarak şarkı söyler. Kemal ise onu dinler ve daha sonra Nalan’la yüzleşmek için odasına girer. Nalan bu yüzleşme sonrasında alkolü daha çok kullanır ve uyuşturucu maddelerle yaşamını tehlikeye atar. Meyhanelerde ve pavyonlarda şarkı söylemeye başlar.

Yeşilçam’ın kalıp mekânlarından bir diğeri ise köşklere. Köşkler, sinemada zenginlerin yaşadığı yerler olarak imlenmektedir. Türk masallarında da köşkler ve saraylar üst sınıf karakterlerin yaşadığı yerler olmakla birlikte zaman zaman gizemli olayların yaşandığı mekânlar olarak da tasvir

edilmektedir. *Sonbahar Rüzgârları* filminde de köşk, zenginlerin yaşadığı yer ve gizemli mekân olarak inşa edilmektedir. Nalan'ın, öğretmen olarak köşkte kalmasıyla birlikte Kemal'in ve Aliye'nin düzenli olarak neden evlerinin yakınında bulunan köşke gittiklerini merak etmektedir. Ayrıca Nalan, Kemal'in mutsuzluğunu bu köşkteki bir sır/gizem ile ilişkilendirmektedir.

Türk masallarında ve Yeşilçam sinemasında, zaman ve mekân arasında boşluklar olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere anlatıda önemli olan karakterlerin yaşayıp etkisi altında kaldığı olaylardır. *Sonbahar Rüzgârları* filminde zaman ve mekân arasında birtakım boşluklar bulunmaktadır. Örneğin; Nalan'ın uyuşturucu madde kullanımı nedeniyle hastanede tedavi gördüğü süre gerçek zamanda yedi yılken filmde yalnızca 15 (on beş) saniye gösterilmektedir. Karakterin hastanede kaldığı süre üst ses aracılığıyla verilmektedir: “Geçen yedi yılın ve ıstıraplarımla ilgilenen bir doktorun yardımıyla kurtulmuşum içinde bulunduğum cehennemden. Şimdi yepyeni bir hayatın eşigindeyim. Hastanede son günüm. Dünyaya ikinci doğuşum...” Zaman ve mekân geçişlerinde Nalan'ın üst sesinin kullanılmasıyla filmin, görsel anlatıdan çok Türk masallarının sözlü anlatı geleneğini oluşturan kodlarla inşa edildiğini göstermektedir.

Chatman, anlatılarda karakterleri özelliklerine göre düz ve yuvarlak olmak üzere iki başlık altında incelemektedir. Düz karakterler, öngörülebilir eylemlerde bulunan genellikle klasik anlatılarda yer alan tiplerdir. Yuvarlak karakterlerin ise eylemleri öngörülemezdir ve genellikle modernist ya da postmodernist anlatılarda yer alan açık uçlu karakterlerdir (Chatman, 2009, ss. 123-125). Boratav (2009, ss. 15, 18), Türk masallarındaki tiplerin toplumun her tabakasından bireyler olabileceğini ve bu nedenle de toplumu yansıttığını belirtmektedir. Türk masallarında tipleri cinsiyetine göre kadın ve erkek, niteliklerine göre ise iyi ve kötü olmak üzere sınıflandırmak mümkündür. Türkiye’de masallar kadınların çevrelerinde mâni ve ağıt gibi gelişim sergileyen bir sanat dalı olarak değerlendirildiği için Türk masallarında genellikle erkek tiplerinden çok kadın tiplerin ön planda olduğu görülmektedir (Artun, 2004, s. 118). Bu nedende Türk masallarında daha çok kadınların alinyazısı ve kadın/erkek eşitsizliği gibi kadına yönelik sorunlar görünürlük kazanmaktadır. *Sonbahar Rüzgârları* filminde, Nalan'ın anlatıcı olması ve başından geçenlerin karakterin üst sesi aracılığıyla inşa edilmesiyle karakter, filmde tıpkı masal anlatan bir masal anası gibi konumlandırılmaktadır.

Masalların başkahramanları nitelik olarak iyi tipte kadınlardır. İyi kadın tipleri çalışkan, iyi kalpli, sevecen, sağduyulu ve güzeldir. Karşıtlıkları konu edinen masalarda iyi kadın tipinin karşısına nitelik olarak kötü kadın tipi çıkmaktadır. Bu kadın tipleri genellikle üvey akrabalar, kuma ya da kötü niyetli komşulardır. İyi kadın tipinin en büyük silahı sonsuz sabırdır. Kadının kötü alinyazısı ancak yaşadığı olaylar karşısında sabrettiğinde, şükrettiğinde ve içinde bulunduğu durumdan şikâyet etmediğinde değişip tersine dönmektedir (Boratav, 2009, ss. 18, 19). Kötü kadın tipi ise iyi kadın tipinin

mutluluğuna engel olmak için çabalayan, kötülük yapmak için yaratılan tiplerdir (Güleç, 2002, s. 77).

Yeşilçam filmlerindeki karakterler de Türk masallarındaki karakterler gibi tek boyutlu, psikolojik derinliği olmayan stereotiplerdir (Adanır, 2003, s. 152). Bu karakterler sadece iyi-kötü gibi karşıtlıklardan birini temsil eden tiplerdir. Türk masallarında olduğu gibi Yeşilçam sinemasında da kadının alinyazısından kaçamayacağı vurgulanmakta ve mutlu sona ulaşabilmesi için fedakâr, sadık ve dürüst olma gibi özelliklere sahip olması gerekmektedir (Akbulut, 2008, s. 107; Abisel, 2005, s. 209). Yeşilçam filmlerinde iyi kadın tipleri ancak acı çektikten ve sabrettikten sonra mutlu olabilmektedir. Kötü kadın tipleri ise iyi kadın tipinin mutsuz olması için her türlü kötülüğü yapabilen tipler olarak kalıplaştırılmaktadır (Arslantepe, 2002, s. 96).

Masallarda bazı tipler çeşitli karakteristik özellikleri sembolize etmektedir. Örneğin; Keloğlan akıllılık, kurnazlık, saflık; Köse ikiyüzlülük; Pir, Yaşlı adam; Aksakallı ihtiyar ise kerameti temsil etmektedir (Kaya, 2004, s. 19). Yeşilçam'da başkahraman olarak belirlenen erkek ve kadın tiplerini halkın isteği üzerine genellikle aynı yıldız oyuncular canlandırmaktadır. Kalıplaşmış tipler, kalıplaşmış temsilleri de beraberinde getirdiğinden iyi erkek/kadın tipleri ile kötü erkek/kadın tiplerini çoğunlukla aynı oyuncular canlandırmaktadır (Sevindi, 2022, s. 37). Bu doğrultuda, Türk masallarında iyi erkek tipini temsil eden Keloğlan karakteri gibi Cüneyt Arkın'ın, Kadir İnanır'ın, Ediz Hun'un, Ayhan Işık'ın da iyi erkek tipini temsil ettiğini söylemek mümkündür. Kötü erkek tiplerini ise Erol Taş, Yedigâr Ejder, İhsan Gedik gibi oyuncular canlandırmaktadır. İyi kadın tipini Türkan Şoray, Emel Sayın, Filiz Akın gibi kadın oyuncular; kötü kadın tipini ise Aliye Rona, Hikmet Gül, Suzan Avcı ve Çolpan İlhan gibi kadın oyuncular temsil etmektedir (Kıraç, 2012, s. 160).

Sonbahar Rüzgârları filminde iyi kadın tipi olarak esas kızın Türkan Şoray olduğu görülmektedir. Şoray, Yeşilçam sinemasında genellikle kalıplaşmış kadın tiplerinden iyi kadın tipini canlandırmaktadır. Nalan (Türkan Şoray), tıpkı masallardaki gibi güzel, çalışkan, akıllı, sabreden, fedakâr ve kaderine razı olmuş bir tiptir. İyi kadın rolünü üstlenen Nalan, masallardaki gibi başroledir. Türk masallarında kötü tipler genellikle kıskanç baldız, kardeş, üvey annedir. Filmde iyi tip olan Nalan'ın karşısında iki kötü kadın tipi bulunmaktadır. Bunlardan ilki Kemal'in baldızı ikincisi ise Kemal'in eşidir. Gülgün Erdem, Kemal'in Baldızı olan kıskanç Aliye'yi canlandırmaktadır. Erdem, 1960'lı yılların Yeşilçam sinemasında genellikle yan rol oyunculara hayat vermektedir. *Sonbahar Rüzgârları* filminde Aliye (Gülgün Erdem), Nalan ve Kemal'in evliliğine engel olmaya çalışmaktadır. Türk masallarında olduğu gibi filmde de kötü karakterler, iyi karakterlerin amaçlarına engel olmak için birtakım planlar yapmaktadır. Filmde yer alan kötü kadın tiplerinden bir diğeri ise Kemal'in sonradan deliren eşidir. Yeşilçam sinemasında genellikle kötü kadın tiplerini canlandıran Çolpan İlhan, *Sonbahar Rüzgârları* filminde de kötü kadın tipine hayat vermektedir.

Kemal'in eşi iyi bir anne olamadığı için kötü kadın tipi olarak filmde yer almaktadır. Filmde Kemal, eşinin iyi bir eş ve anne olamadığı için ilahi güç tarafından cezalandırıldığını dile getirmektedir. Kötülerin cezalandırıldığı Türk masallarında olduğu gibi Kemal'in eşi de toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmediği için kötü bir karakter olarak cezalandırılmaktadır. Filmde iyi erkek tipini ise Yeşilçam sinemasının iyi erkek tipi temsilcilerinden biri olan Ediz Hun canlandırmaktadır.

4.3. Öykü: Yazarın/Senaristin/Yönetmenin Kültürel Kodlarının Anlatıya Etkisi

Yeşilçam sineması anlatı yapısını geleneksel sözlü kültür üzerinden inşa etmektedir. Türk toplumunun kültürel yapısının temelini oluşturan geleneksel sözlü kültür: anonim, kolektif, genel geçer kalıpların ve değerlerin olduğu, kolektif bilincin ayna görevini üstlendiği ve içinde belirli bir soyutlama barındıran kültür olarak nitelendirilmektedir. Türk halkının geleneksel sözlü kültürü batılı kültürden uzaktır. Doğu kültürünü barındırmaktadır. Geleneksel sözlü kültür ürünlerinden biri olan Türk masalları, doğduğunda bir kişinin malı iken zaman ilerledikçe unutulmuş ve anonimleşmekte ve topluma mal olmaktadır. Yeşilçam sineması da belirli kalıplarla oluşan anonim bir sinemadır (Tezel, 2009, s. 9; Ayça, 1992, ss. 124-125). Masalların kim tarafından söyleneceği bilinmemekte ve anonim olarak masal anlatıcıları tarafından kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Yeşilçam filmlerinde de jenerik izlenmediğinde filmin hangi yönetmen tarafından çekildiğini bilmek oldukça güçtür. Masallar ve Yeşilçam anonim olduğu için masal anlatıcısının ya da yönetmenin/senaristin kim olduğunun bir önemi yoktur. Asıl önemli olan masal kahramanları/film karakterleri ve onların eylemleri ile söylemleridir (Adanır, 2003, s. 141). Türk seyircisinin filmleri kulağıyla izlediğini söyleyen senarist Bülent Oran, Yeşilçam filmlerinin görüntüden çok işitsel olduğuna dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda Yeşilçam'ın anlatı yapısı inşa edilirken senaristin, yönetmenin sözlü kültür ürünü olan Türk masallarının anlatı yapısını oluşturan kültürel kodlarından yararlandığını belirtmek mümkündür (Abisel, 2005, s. 135; Kirel, 2005, s. 278; Oran, 1996, ss. 284-285).

Chatman, yazarın -senaristin yahut yönetmenin- içinde yaşadığı toplumun kültüründen etkilenerek bir anlatı inşa ettiğini savunmaktadır. Ona göre gündelik yaşam yasaları, kültürel yasalar ve sanatsal yasalar olay örgüsünün makroyapı ve tipler üzerinden sınıflandırılmasına olanak sağlamaktadır. Bu sınıflandırma büyük oranda gerçekgibiğe dayanmaktadır (Chatman, 2009, s. 87). Yeşilçam filmlerinin büyük bir çoğunluğu gerçekgibiği ve doğallığı sağlamak amacıyla yerleştirilerek uyarlanmaktadır. Yeşilçam filmlerinden önce yabancı filmlerin dublaj yoluyla yerleştirilmesi de bu nedenle ön Yeşilçam dönemi olarak adlandırılmaktadır (Ayça, 1996, s. 134). *Sonbahar Rüzgarları*, senarist Burhan Bolan tarafından Charlotte Bronte'nin 1847 yılında yazdığı "Jane Eyre" adlı romanın

uyarlamasıdır. Roman aynı zamanda geçmişten günümüze birçok defa farklı ülke sinemalarında da film olarak uyarlanmaktadır. Yeşilçam filmi olarak uyarlanan *Sonbahar Rüzgârları*, sözlü kültür ürünü olan Türk masallarının anlatı yapısıyla benzerlik sergilediği için film anlatısı izleyici tarafından gerçek gibi görünmekte ve benimsenmektedir.

4.4. Söylem: Anlatı Aktarımının Yapısı ve Tezahür

Chatman, belirlemiş olduğu bu öğeler ile anlatıların seyirciye, okuyucuya ya da izleyiciye doğrudan ya da dolaylı sunulup sunulmadığını tartışmaktadır. Filmlerde anlatıların seyirciye doğrudan sunulması görüntü düzleminde gerçekleşirken dolaylı sunulması ise söz düzleminde, başka bir anlatıcı aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bir anlatıcının olması durumunda mutlaka bir anlatıcı sesin olması gerekmektedir (Chatman, 2009, ss. 137-138). Türk masallarında karakterlerin başından geçen olaylar, masal anlatıcıları tarafından dinleyicilere dolaylı olarak anlatılmaktadır. Masal anlatıcıları karakterlerin cümlelerini farklı ses tonları kullanarak aktarmaktadır. Anlatıcıların iyi-kötü ve kadın-erkek karakterlerin sözlerini aktarırken kullandığı ses tonu birbirinden farklıdır. Bu ses tonlarının aynı zamanda kalıplaşmış olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin masalı Keloğlan masallarını anlatırken Keloğlan karakterinin cümlelerini aynı ses tonuyla ifade etmektedir. Masalda ses ve anlatıcının kullandığı dil önemlidir. Türk masallarının anlatı yapısı da belirli kalıp cümleler üzerinden kurulmaktadır. Masal anlatıcılarının anadilini kullanma becerisi ne kadar iyiye çocuk ve yetişkinler masalı dinlerken o kadar zevk almaktadır (Boratav, 2009, s. 17).

Yeşilçam filmlerinde ses vazgeçilmez bir anlatım aracıdır. Hatta Yeşilçam sineması için sesin/ diyalogun, görüntüden daha ön planda olduğunu belirtmek mümkündür (Adanır, 2012, s. 141). Yeşilçam filmlerinde diyaloglar sessiz çekilmekte filmlerde genellikle dublaj başka bir deyişle sözlendirme kullanılmaktadır. Dublaj, ekonomik olduğu ve zamandan tasarruf sağladığı için tercih edilmektedir (Oran, 1996, ss. 280-281; Kıraç, 2012, s. 139). 1940'larda ilk dublajcıları Ön-Yeşilçam sinemacıları olarak nitelendirmek mümkündür. Ön-Yeşilçam dönemi, Ferdi Tayfur'un meddah-masalçı kimliğiyle dublaj yaparak oyuncularını karakter-tiplere indirgemesi ve yerleştirme süreciyle başlamaktadır (Ayça, 1996, s. 133).

Sonbahar Rüzgârları filminde Nalan (Türkan Şoray), Adalet Cimcoz tarafından seslendirilmektedir. Cimcoz, Türk sinemasında Türkan Şoray, Fatma Girik, Muhterem Nur ve Belgin Doruk gibi pek çok iyi kadın tipini canlandıran oyuncuların sesi olmuştur. Filmde Kemal karakterini ise Hayri Esen seslendirmektedir. Esen de Türk sinemasında Ayhan Işık, Ediz Hun, İzzet Günay gibi iyi tipte erkek karakterini canlandıran oyuncuların sesi olmuştur. Bu bağlamda Türk masallarında masal analarının masaldaki tipleri seslendirirken kullandığı kalıp sesler gibi Yeşilçam sinemasında da belirli ses kalıpları ile oyuncuların iyi ya da kötü tip olarak imlendiğini söylemek mümkündür. *Sonbahar Rüzgârları* filmi yalnızca dinlendiğinde de

kalıplaşmış ses tonu kullanımını nedeniyle konuşan karakterlerin hangisinin iyi-kötü olduğunu kolay bir şekilde ayırt etmek mümkündür. Bu doğrultuda tıpkı Türk masallarında olduğu gibi anlatıcının kullandığı kalıplaşmış seslerin benzer şekilde Yeşilçam filmlerinde dublaj yoluyla kullanılması her iki anlatı biçiminin aktarımının ve tezahürünün de benzer nitelikte olduğunun göstergesidir.

Sonuç

Bu çalışmada Seymour Chatman'ın anlatı diyagramı çerçevesinde Türk masallarının anlatı yapısı ile Yeşilçam sinemasının anlatı yapısındaki ortaklıkları saptamak amacıyla *Sonbahar Rüzgârları* filmi incelenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle Yeşilçam sinemasının altın yılları olarak anılan 1960'lar Türk sineması tarihsel düzlemde ele alınmıştır. Chatman'ın anlatı diyagramını oluşturan bileşenler açıklanarak Türk masalları ve *Sonbahar Rüzgârları* filminin anlatı yapısını oluşturan benzerliklere değinilmiştir. Chatman'ın anlatı diyagramı perspektifinde incelenen *Sonbahar Rüzgârları* filminin anlatı yapısı ile Türk masallarının anlatı yapısı arasında tespit edilen ortaklıklar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:

Tablo 2. Seymour Chatman'ın, Anlatı Diyagramı Perspektifinde Türk Masalları ve Sonbahar Rüzgârları Filminin Ortak Özellikleri

Chatman Anlatı Diyagramı	Türk Masalları	Sonbahar Rüzgârları Filmi
	Klasik Anlatı	Klasik Anlatı
	Anonim	Jenerik izlenmediğinde yönetmenin kim olduğu belli olmadığı için anonim özellik sergilemektedir.
Öykü: Olaylar (İçeriğin Biçimi)	Masalların Anlatı Yapısı: - Döşeme (Tekerlemeler, kalıplaşmış cümleler) - Olay (Kahramanın başından geçen olaylar dizisi: giriş, gelişme, sonuç) - Dilek (Mutlu son ve kalıp cümlelerle iyi dilekte bulunma)	Filmin Anlatı Yapısı: - Açılış jeneriği (Filme adını veren şarkının kullanımı, popüler şarkı) - Film (Olay örgüsü: giriş, gelişme, sonuç) - Kapanış jeneriği (Mutlu son ve kalıp sözcükler: filme adını veren şarkının kullanımı)
	Zaman belirsizdir.	Zaman belirsizdir.
	Mekan belirsizdir ya da kalıp mekanlar kullanılmaktadır.	Kalıp mekanlar kullanılmıştır.
Öykü: Varlıklar Uzam ve Karakterler (İçeriğin Biçimi)	Zaman ve mekan arasında boşluklar vardır.	Zaman ve mekan arasında boşluklar olduğu tespit edilmiştir.
	Düz, kalıplaşmış karakterler kullanılmaktadır.	Düz, kalıplaşmış karakterler kullanılmıştır.

	Karakterlerin inşasında iyi – kötü gibi karşıtlıklar söz konusudur.	Karakterlerin inşasında iyi – kötü karşıtlığı söz konusudur.
	Masal anlatıcısı tarafından tezahür edilir.	Yönetmen ve senarist tarafından tezahür edilmiştir.
Söylem: Anlatı Aktarımının Yapısı ve Tezahür	İşitseldir.	Görsel-işitsel olmasına rağmen daha çok işitseldir.
(İfadenin Biçimi ve İfadenin Özü)	Kalıp ses ve söylemler kullanılır.	Dublaj ile seslendirilmiştir. Kalıplaşmış sesler ve söylemler kullanılmıştır.
Yazarın/Senaristin/Yönetmenin Kültürel Kodlarının Anlatıya Etkisi (İçeriğin Özü)	Türk kültürüne özgü kültürel kodlar kullanılmaktadır.	Gerçekgibiliği sağlamak için Türk kültürüne özgü kültürel kodlar kullanılarak yerleştirilmiştir.

Çalışmada elde edilen bilgiler ve bulgular doğrultusunda Yeşilçam sinemasının anlatı yapısını oluştururken Türk masallarından yararlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Yeşilçam sineması anlatı yapısı belirli kalıplar özelinde inşa edilen sinema olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini olarak belirlenen *Sonbahar Rüzgârları* filminin çözümlenmesiyle Yeşilçam sineması özelinde tümevarımcı bir çıkarım yapmak mümkün olabilmektedir. Bu çerçevede sözlü kültür ürünü olan Türk masalları ve Yeşilçam filmleri arasındaki tespit edilen ortaklıkları şöyle özetlemek mümkündür: Her iki anlatı da toplumu yansıtmakta, toplumu bir arada tutan değerleri kalıplaşmış bir olay örgüsü çerçevesinde bireylere aktarmaktadır. Masal anlatıcısının görevini Yeşilçam’da yönetmen/senarist üstlenmektedir. Genellikle Yeşilçam filmlerinde karakterler anlatıcı konumunda üst sesle kendi öyküsünü izleyicilere anlatmaktadır. Türk masalları ve Yeşilçam filmleri karakterlere sınırlı özellikler atfederek tipeştirmekte, çatışmayı ise zıt tipler üzerinden kurmaktadır. Bu karakterler anlatı içerisinde, kalıplaşmış masal kahramanları ve star oyuncular tarafından temsil edilmektedir. Masalarda ve Yeşilçam filmlerinde zaman-mekân, ses kullanımı belirli kalıplar içerisinde icra edilmektedir.

Türk masallarında masal anlatıcısı, Yeşilçam sinemasında ise yönetmen tarafından anlatı dinleyiciye/izleyiciye aktarılmaktadır. Masal anlatıcısı ya da yönetmen fark etmeksizin her ikisi de içinde yaşadığı topluma bir olay örgüsü aktarmaktadır. Olaylar bazen bir karakterin bakış açısıyla, onun yaşam öyküsü üzerinden aktarılırken bazen de nesnel bakış açısıyla seyirci ya da dinleyici masala yahut filme dahil edilmektedir. Aktarılan olay örgüsünün aktarıldığı mecra dolayısıyla biçimsel özellikleri farklıdır. Yeşilçam sineması her ne kadar görsel-işitsel bir araç olarak değerlendirilse de aslında filmlerin daha çok Türk masalları gibi söze dayalı olarak tezahür edildiği görülmektedir. Bu bağlamda ele alındığında Yeşilçam sinemasının, Türk masallarının anlatı yapısından yola çıkarak kendi anlatı yapısını

oluşturduğu ve her iki anlatı yapısının belirli ortaklıklar sergilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Son olarak Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı belirli kalıplarla inşa edilse de Türk kültürünü ve dolayısıyla Türk toplumunu anlamak ya da anlamlandırmak için belirli bir değere sahip bir sinema olduğunu söylemek mümkündür. Chatman'ın anlatı kuramının öğelerini ele aldığı şablondan yola çıkıldığında sözlü geleneğin ürünü olan Türk masallarının, anlatı yapısının teknolojinin gelişmesiyle önce yazıya daha sonra ise görüntüye başka bir deyişle sinemaya aktarıldığı söylenebilir. Yeşilçam filmlerinin popüler olarak değerlendirilmesinin en önemli nedenlerinden biri toplumun kolektif bilincinin bir yansıması olmasıdır.

Bu çalışmanın kuramsal boyutunu Chatman'ın “Öykü ve Söylem” adlı eserinde tartıştığı anlatı diyagramı oluşturmaktadır. Anlatı diyagramı anlatı yapılarını disiplinlerarası bir ölçüde değerlendirebilir ve karşılaştırabilir olması nedeniyle önem arz etmektedir. Sinema alanında genellikle anlatıbilim çalışmalarında Propp'un “Masal'ın Biçimbilimi” eseri tercih edilmektedir. Bu çalışmanın söylem/biçim analizi çerçevesinde geliştirilen Chatman'ın anlatı diyagramını merkeze alması nedeniyle, farklı bir bakış açısı sunmaya çalıştığı için önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız

Yazar Katkısı: Cangül Akdaş: %100

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için destek alınmamıştır.

Etik Onay: Bu çalışma etik onay gerektiren herhangi bir insan veya hayvan araştırması içermemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışma ile ilgili herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Peer Review: Independent double-blind

Author Contributions: Cangül Akdaş: 100%

Funding and Acknowledgement: No support was received for the study.

Ethics Approval: This study does not contain any human or animal research that requires ethical approval.

Conflict of Interest: There is no conflict of interest with any institution or person related to the study.

Önerilen Atıf: Akdaş, C. (2024). Türk masallarının anlatı yapısının Yeşilçam anlatı yapısına yansımaları: Sonbahar Rüzgarları örneği. *Akademik Hassasiyetler*, 11(25), 162-189. <https://doi.org/10.58884/akademik-hassasiyetler.1438626>

Kaynakça

Abisel, N. (2005). *Bir dünya nasıl kurulur? Popüler Türk sinemasında anlatı yapısı üzerine: Türk sineması üzerine yazılar*. Phoneix Yayınları.

Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. (2. Baskı). Alfa Yayınları.

- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakışır*. Bağlam Yayınları.
- Arslantep, M. (2001). *Türk sinemasının anlatı yapısı ve kökeni* [doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Arslantep, M. (2002). Türk sinemasının kökeni üzerine. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Dergisi*, (2), 88-105.
- Ayça, E. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Dergisi*, (11), 117-133.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a bakış. S. M. Dinçer (Der.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (s. 129-149). Doruk Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969). *Az gittik uz gittik*. Bilgi Yayınları.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman zaman içinde* (2. Baskı). İmge Kitabevi Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. (Çev. Yaren, Ö.). De Ki Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Siyasal Kitap.
- Dinler, M. (Yönetmen). (1967). *Sonbahar rüzgârları* [Film]. Muzaffer Aslan.
- Erdoğan, N. (2001a). Üç seyirci: Popüler eğlence biçimlerinin alımlanması üzerine notlar. *Doğu Batı Dergisi*, (15), 117-127.
- Erdoğan, N. (2001b). Yeşilçam'ın hayaletleri. *İletişim Dergisi*, (10), 251-256.
- Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları* (2. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Güleç, H. (2002). *Türk halk edebiyatı*. Çizgi Yayınları.
- Güngör, C. A. (2003). *Sözlü masal geleneğinden görsel masal evresine geçiş ve masal formunun Yeşilçam sinemasına etkileri* [yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Güngör, C. A. (2022). *Filmde anlatı yapısı*. İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim* (Çev. B. Dervişcemaloğlu). Dergâh Yayınları.
- Kaya, B. A. (2004). *Has bahçenin gülleri Sivas masalları*. Kitabevi Yayınları.
- Kaya, K. (2001). *Hint-Türk-Avrupa masalları*. İmge Kitabevi.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*. Say Yayınları.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. Babil Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması I*. Kitle Yayınları.
- Oran, B. (1996). Yeşilçam nasıl doğdu, nasıl büyüdü nasıl öldü ve yaşasın yeni sinema. S. M. Dinçer (Der.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (s.227-292). Doruk Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk sinema tarihi ikinci cilt, 1960-1986*. Metis Yayınları.

- Sevindi, K. (2022). *Yeşilçam'da kötü adam*. Urzeni Yayınları.
- Sözen, M. (2007). Türk sinemasının özgün dil arayışlarına farklı bir yol haritası: Türk soylu ülkeler sineması. *Bilig Dergisi*, (42), 55-75.
- Tezel, N. (2009). *Türk masalları*. (4. Baskı). Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: düşlerden düşüncelere söyleşiler*. Kabalcı Yayınevi.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema kuramları-2 beyaz perdeyi aydınlatan kuramlar içinde* (s. 167-190). Su Yayınları.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema toplum siyaset*. Dipnot Yayınları.

Extended Abstract

This study focuses on Yeşilçam cinema and Turkish fairy tales. The aim of the study is to reveal the similarities in the narrative structure of Yeşilçam cinema and Turkish fairy tales. Accordingly, it is an attempt to explain how Yeşilçam cinema determines Turkish fairy tales as one of its sources while constructing narrative. The limitation of the study is the Yeşilçam films shot in the 1960s. In the 1960s, 1730 films were released (Özgüç, 2014, pp. 113-298). The 1960s were the golden years of Yeşilçam cinema. In this period, films outside the popular cinema movement were also made under the ideas of “Nationalist Cinema” (Ulusal Sinema), “National Cinema” (Milli Sinema) and “Revolutionary Cinema” (Devrimci Sinema). Since Yeşilçam was the cinema that produced the most films in terms of quantity in the period, it was preferred as the limitation of the study.

Since it was not possible to access all 1730 films shot in Turkish cinema in the 1960s, Ağâh Özgüç's “Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014” was used in this study (2014, pp. 113-298). During the 1960s, 95 films were produced in color. 2 films were made in 1961, 3 in 1965, 1 in 1966, 8 in 1967, and 27 in 1968. The year with the highest number of color films was 1969. In 1969, 54 films were shot in color. It is noteworthy that although color films had been shot earlier in this period, the number of black and white films was significantly higher. In addition, the fact that the color films produced were only in the Yeşilçam cinema genre emphasizes that Yeşilçam was the most demanded cinema by the audience of the period. For these reasons, the target population of the study was determined by the color of Yeşilçam films shot in the 1960s.

Out of 54 color films, 3 could not be found and 3 films were found to be in black and white. In one film, only one scene was in color. Accordingly, the universe of the study was determined as 48 films shot in 1969 and determined to be in color. The subjects of the films were revealed by using a descriptive approach. It was determined that 36 films on love, 6 historical films, 1 film with treasure, 1 serial film and 4 films with child stars were shot. Among the 1969 color films, the film *Sonbahar Rüzgarları* (Mehmet Dinler, 186

1969) was selected as the sample in the study by using the simple random sampling method since the most love-themed films were produced with 36 films. Yeşilçam cinema, like Hollywood cinema, produces films in line with certain patterns. For this reason, while it may be possible to reach a general conclusion based on a sample, it should be taken into consideration that differences can be seen in the narrative structure of each film. Seymour Chatman's narrative diagram is used as a method in this study. Thus, the narrative structure of the sampled film *Sonbahar Rüzgârları* and the narrative structure of Turkish fairy tales are examined comparatively.

In the study, firstly, general information about the Turkish cinema of the 1960s period is given. In this period, it was stated that in addition to Yeşilçam, films such as “Nationalist Cinema”, “National Cinema” and “Revolutionary Cinema” were also started to be made in Turkish cinema. Then, within the scope of the limitations of the study, it is explained that the sources that Yeşilçam cinema feeds on are traditional narrative structures such as fairy tales, myths, folk tales, middle plays, meddah and Karagöz - Hacivat by making use of the discourses of researchers working in the field of Turkish cinema. In the next section, the basic features of the narrative structure in Yeşilçam cinema and Turkish fairy tales are discussed. Thus, the similarities in both narrative structures are revealed.

In the next section, Seymour Chatman's narrative diagram is explained. Finally, in line with the information and findings obtained, the film “*Sonbahar Rüzgârları*”, which is taken as a sample, is analyzed in the context of the elements of Chatman's narrative theory template as “Story: Events”, “Story: Entities / Space and Characters”, “Story: The Effect of the Cultural Codes of the Writer/Screenwriter/Director on the Narrative”, “Discourse: Structure of Narrative Transmission and Manifestation”.

As a result, when the narrative structure of Turkish fairy tales and Yeşilçam cinema is analyzed from the perspective of Chatman's narrative diagram, it is found that there are some similarities in the basic components under the main headings of story and discourse. It is possible to summarize these similarities as follows: In Yeşilçam cinema, the narrator is the director, while in Turkish fairy tales, the narrator is the storyteller. Both of them convey a plot for the society in which they live. Cinema has an audiovisual feature, while fairy tales have an auditory feature. Since the study concluded that Yeşilçam cinema is more audiovisual than visual, it is seen that the narrative structure of Yeşilçam cinema exhibits a certain commonality with Turkish fairy tales due to this feature.

In Turkish fairy tales and Yeşilçam cinema, events progress within the framework of a stereotypical plot. In both narratives, space and time are uncertain. Since the places used as places in Yeşilçam cinema are stereotypical places, as in Turkish fairy tales, there is spatialization. As in the fairy tales, time is mentioned only to serve the narrative. It is also possible to say that there are temporal and spatial gaps in both narrative structures. The characters

are stereotypes exhibiting opposing characteristics such as good and bad, rich and poor. Since Yeşilçam cinema, like Turkish fairy tales, acts as a mirror reflecting the society in which it exists, the characters in both narratives are perceived as people from life, even though they encounter extraordinary events or are gifted people. In line with this information, it has been concluded that Yeşilçam cinema creates its narrative structure based on the narrative structure of Turkish fairy tales and that both narrative structures exhibit certain commonalities.

EK-1.

Filmin Adı	Yönetmen	Tema
1 Acı Yalan	Semih Evin	Aşk
2 Ala Geyik	Süreyya Duru ve Erdoğan Tünaş	Aşk
3 Aşk Mabudesi	Nejat Saydam	Aşk
4 Ateşli Çingene	Metin Erksan	Aşk
5 Boş Çerçeve	Ertem Eğilmez	Aşk
6 Buruk Acı	Nejat Saydam	Aşk
7 Cilveli Kız	Türker İnanoğlu	Aşk
8 Berduş	Hulki Saner	Aşk
9 Erkek Fatma	Ülkü Erakalın	Aşk
10 Fosforlu Cevriye'm	Nejat Saydam	Aşk
11 Günah Bende Mi	Nevzat Pesen	Aşk
12 Hancı	Ertem Göreç	Aşk
13 İnleyen Nağmeler	Safa Önal	Aşk
14 Kalbimin Sahibi	Safa Önal	Aşk
15 Kınalı Yapıncak	Orhan Aksoy	Aşk
16 Karlı Dağdaki Ateş	Safa Önal	Aşk
17 Kızıl Vazo	Atıf Yılmaz	Aşk
18 Kızım ve Ben	Orhan Aksoy	Aşk
19 Kölen Olayım	Atıf Yılmaz	Aşk
20 Menekşe Gözler	Atıf Yılmaz	Aşk
21 Ölmüş Bir Kadının Mektupları	Ülkü Erakalın	Aşk
22 Reyhan Dağların Kızı	Metin Erksan	Aşk
23 Sana Dönmeyeceğim "Şoförler Güzeli"	Mehmet Dinler	Aşk
24 Sazlı Damın Kahpesi	Sırrı Gültekin	Aşk
25 Sen Bir Meleksin	Nejat Saydam	Aşk
26 Seninle Ölmek İstiyorum	Lütfi Ö Akad	Aşk

27	Sonbahar Rüzgârları	Mehmet Dinler	Aşk
28	Şahane İntikam	Sırrı Gültekin	Aşk
29	Tatlı Günler	Aram Gülyüz	Aşk
30	Uykusuz Geceler	Orhan Aksoy	Aşk
31	Yaralı Kalp "Demirhane Müdürü"	Remzi Jöntürk	Aşk
32	Yarın Başka Bir Gündür	Nejat Saydam	Aşk
33	Yaşamak Ne Güzel Şey	Halit Refiğ	Aşk
34	Yılan Soyu	Ertem Göreç	Aşk
35	Dişi Eşkıya	Orhan Elmas	Aşk
36	Büyük Yemin	Memduh Ün	Aşk
37	Fato "Ya İstiklal Ya Ölüm"	Feyzi Tuna	Tarihi Film
38	Tarkan	Tunç Başaran	Tarihi Film
39	Karaoğlan Şeyhin Kızı Samara	Suat Yalaz	Tarihi Film
40	Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor	Süreyya Duru, Remzi Jöntürk	Tarihi Film
41	Melikşah	İsmail Koushan	Tarihi Film
42	Vatan ve Namık Kemal	Duygu Sağıroğlu	Tarihi Film
43	Yusuf ile Züleyha "Hazreti Yusuf"	Dr. E. Koushan	Hazretli Film
44	Turist Ömer Arabistan'da	Hulki Saner	Seri Filmler
45	Yumurcak	Türker İnanoğlu	Çocuk Yıldız Oyunculu Film
46	Ayşecik'le Ömercik	Orhan Aksoy	Çocuk Yıldız Oyunculu Film
47	Ayşecik Yuvarının Bekçileri	Aram Gülyüz	Çocuk Yıldız Oyunculu Film
48	Ayrı Dünyalar	Turgut Demirağ	Çocuk Yıldız Oyunculu Film/ Filmin Bir kısmı renkli
49	Bana Derler Fosforlu	Ertem Göreç	Film Renkli Değil
50	Boğaziçi Soygunu	Hüsamettin Mustafa.	Film Renkli Değil
51	Sevdiğim Adam	Mehmet Dinler	Film Renkli Değil
52	Çılgın Soyguncular	Mümtaz Alpaslan	Ulaşılamadı
53	Gülnaz Sultan	Osman F. Seden	Ulaşılamadı
54	Mısırdan Gelen Gelin	Osman F. Seden	Ulaşılamadı
