



**T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GELENEKSEL ANLATILAR VE SÖYLEN :  
TÜRK GÜLDÜRÜ FİMLERİ ÜZERİNE  
YAPISALCI BİR ÇÖZÜMLEME**

( Doktora Tezi )

**Nazlı KIRMIZI** /

**ESKİŞEHİR, 1989**

**Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
GİRİŞ .....	1
I. ÇALIŞMANIN SORUNU, KURAMSAL ÇERÇEVESİ VE YÖNTEMİ .....	4
Sorun .....	4
Söylen Kavramına İlişkin .....	6
Yöntem .....	7
Yapısalcılık .....	8
Yapı Kavramı .....	9
Dilbilimsel Temel .....	9
Yapısalcı Çözümleme .....	10
Söylen çözümlenmeleri ve Claude Lévi-Strauss .....	10
Masal çözümlenmeleri ve Vladimir Propp .....	13
Kovboy filmleri çözümlemesi ve Will Wright .....	14
II. ŞABAN FİMLERİNİN YAPISI .....	19
Filmlerin Öyküleri .....	21
Dizimsel Yapı (Anlatı İşlevleri)..	28
Dizisel Yapı (İkili Karşıtlıklar) .....	34
III. KELOĞLAN MASALLARININ YAPISI .....	38
Halk Masalları Geleneği İçinde Keloğlan Masallarının Yeri .....	38
Keloğlan Masalları .....	42

## B Ö L Ü M I

### ÇALIŞMANIN SORUNU, KURAMSAL ÇERÇEVESİ VE YÖNTEMİ

#### SORUN

Kimi filmler az sayıda izleyicinin oluşturduğu bir kitleye ulaşabilirken kimileri ulusal sınırları da aşmış büyük kitlelerle buluşabilirler. Kimi yapımcılar bu tür bir ulusal hatta uluslararası başarıyı elde edip büyük paralar kazanırken, kimileri çok küçük bir kazançla yetinmek zorunda kalırlar.

Star Wars (Yıldız Savaşları, 1977), E.T. (1982), The Godfather (Baba, 1971) gibi uluslararası boyutlarda tecimsel bir başarı elde etmiş pek çok film akla gelebilir. Türk sinemasında da bu tür gişe olaylarının yaşandığı, kimi filmlerin diğerlerinden daha çok sayıda kişi tarafından izlendiği gözlenmektedir. Bu başa-

rının ya da başarısızlığın pek çok nedeni olabilir. Tanıtım etkinlikleri, oyuncular, filmin gösterime girdiği zaman, öyküsü, türü gibi öğeler bu nedenlerden yalnızca birkaçıdır.

Ancak, bunların yanında ya da belki bütün bunlardan daha geçerli bir neden, söz konusu filmlerin, genelde anlatıların, bir söyleni taşıması ve iletmesi olabilir. Buna diğer etkenler de eklenince bazı filmlerin neden daha başarılı olduğu anlaşılabilir. Burada sözü edilen, estetik bir başarı değil bir tecim ve iletişim başarısıdır.

Türk sinemasında belirli bir dönem çok gelir getiren bir küme filmin de bu başarıyı elde ettiği söylenebilir. Bu filmler daha çok baş oyuncusunun adıyla anılan ve "Kemal Sunal" filmleri biçiminde tanınan güldürü türündeki filmlerdir. Ancak, Kemal Sunal'ın oynadığı, güldürü türündeki, benzer öykülere iye bütün filmlerin aynı başarıyı sağlayamadığı görülmektedir. Bu nedenle bu tecimsel ve iletişimsel başarıyı yalnızca oyuncu, tür, öykü gibi öğelerle açıklamak olanaksızlaşabilir. İşte bu aşamada filmlerin ya da genel olarak anlatıların söylensel özelliği iyi bir açıklama getirebilir.

Bu çalışmada, belirli bir dönemde çevrilip izleyiciye sunulmuş ve belirli bir tecimsel başarı elde etmiş, baş kişisini (kahramanı) Kemal Sunal'ın oynadığı güldürü türündeki filmlerin söylensel yapıları incelenerek söylenin anlamı araştırılmaya ve söylen ile bu anlatılar arasındaki "anlatısal" ilişki sorgulanmaya çalışılacaktır. Bunun için önce söylenin toplumsal anlamının bulunması ve sonra filmler ile söylen arasındaki anlatısal ilişkinin sorgulanması yararlı olabilir. Çünkü, söylenin anlamı, söylenin işlevine ilişkin ip uçları verebilir.

Çözümleme ve yorumlama çabaları film anlatılarıyla sınırlı tutulmayacaktır. Belirli bir küme masal da bu çalışmaya katılmıştır. Bunun ilk nedeni araştır-

macının filmlerin kahramanı ile Türk halk masallarının iyi tanınan kahramanlarından Keloğlan arasında benzerlikler gözlemesidir. Benzerlik, anlatıların yapısında da söz konusu olabilir ve iki anlatı arasındaki yapısal karşılaştırma söylenin uyarlanma ve yinelenme özelliğine ilişkin ilginç sonuçlar ortaya çıkarabilir.

### Söylen Kavramına İlişkin

İnsanbilimsel, toplumbilimsel ya da ruhbilimsel çalışmalarda söylene ilişkin değişik yaklaşımlarla karşılaşılabilmektedir. Bu çalışmanın yaklaşımı öncelikle iletişimseldir. Söylen, bir iletişim biçimi olarak ele alınacaktır. "Bir toplumun tarihi ve kurumlarınınca belirlenen toplumsal kavram ve tutumlar o toplumun üyelerine, o toplumun söylenleri aracılığıyla iletilir." (Wright 1977: 16). Wright'ın savı bu çalışmanın söylene bakışını özetlemektedir. Söylen, toplumdaki bireylere kimi durumlarda başvurmaları, kullanmaları gereken kavram ve tutumları gösterir. Bunu basit ve kolay anlaşılır biçimde yaptığı için iletişim kolayca gerçekleşir.

Bu iletişim temelli yaklaşım, Will Wright'ın Sixguns and Society adlı çalışmasından alınmıştır. Lévi Strauss'un ruhbilimsel yaklaşımına ve söylenin yapısı ile anlığın (mind) yapısı arasındaki ilişki üzerinde durmasına karşı Wright bir toplumun söyleninin o toplumun edimleri (action) ya da kurumlarıyla ilgisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Wright'a göre söylen "toplumsal etkileşimi açıklar". Çünkü, söylenin kişileri toplumsal tipleri gösterir ve bu tipler söyleni izleyenin kolayca anlayabileceği durumlar, olaylar içine yerleşmişlerdir. Edimleri yeni ilişkiler ve durumlar yaratır. Ama daha önemlisi, bu edimlerin "edim türlerinin imgeleri" durumuna gelmesidir. Tıpkı kişilerin toplumsal tipleri göstermesi gibi edimler de belirli edim türlerini gösterirler. Böylece söylen "top-

lumsal bir durum içine yerleştirilen ve anlamlı toplumsal edimlerde bulunan... anlamlı toplumsal insan tiplerinin kavramsal bir örnekçesini yaratır" (Wright, 1977: 129). Bu kavramsal örnekçe içinde toplumsal gelişmeler çözümlenir, çatışan toplumsal öğeler uzlaştırılır. Böylece söylen ilişkileri çözümlenerek toplumsal uyumu sağlama, toplumsal kavram ve tutumları pekiştirerek bireylere iletme işlevini yerine getirir.

### Yöntem

Bu çalışma yapısalcı bir yöntemi benimseyerek belirli bir küme filmin ve masalın yapısını aramaya ve bu yapıların anlamını bulmaya çalışacaktır. Biri görüntü dili diğeri sözlü dil (masal dili) ile ortaya konmuş bulunan anlatıların yapısını belirlemek için Vladimir Propp'un masal çözümlenmeleri, Claude Lévi-Strauss'un söylen çözümlenmeleri ve daha çok Will Wright'ın kovboy filmleri üzerindeki çalışmasından yararlanılacaktır. Wright, söylenlerin ikili karşıtlıklı yapısı ile anlatıların işlev\* birimi kavramlarını kullanarak ve incelediği malzemeye ilişkin en uygun yöntemi oluşturmaya çalışarak Batı söylenine ilişkin bir çözümlenme gerçekleştirir. Bu çalışmada onun yönteminden yararlanılacaktır. Wright, geleneksel anlatı biçimi ve bu biçim ile söylen arasındaki ilişki üzerinde durmamıştır. Ancak incelediği malzeme Amerikan toplumunda popüler olmuş filmlerden oluşmuştur ve o toplumun belki de en güçlü söylenlerinden biri üzerine çalışmıştır. Bu çalışmada ise Türk toplumunda popüler olmuş filmler, masallar incelenecek ve bu anlatıların iletildiği söylenler üzerinde durulacaktır.

---

\* İşlev (function) "... bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi...." (Propp, 1985: 31).

Bu yapısalcı çalışmalar ışığında, güldürü filmleri türü içinde önemli bir nicel yere iye olan, Kemal Sunal'ın kahramanı oynadığı filmlerden en çok gişe geliri sağlamış olanlar belirlenmiştir. Bunlardan 1980-1985 yılları arasında gösterime sunulmuş dokuz tanesi izlenerek öyküleri işlevlerine ayrılmış ve ortak bir işlevler listesi ortaya çıkarılmıştır. Keloğlan masalları ise, derlenerek yazılı dile geçirilmiş onbeş masalın çözümlenmesiyle incelenmiştir. Bu anlatıların ortak işlevleri yazılı dile aktarılmış bu örneklerinden elde edilmiştir.

Bütün bunların sonucunda ulaşılan veriler şu sorulara yanıt aramak için kullanılmıştır:

1. Şaban ve Keloğlan söylenleri hangi toplumsal çatışmaları çözümlenmeye çalışır?
2. Bu söylenler arasındaki yapısal benzerliğin anlamı nedir?
3. Söylenler, Şaban ve Keloğlan anlatılarının geleneksel yapısına gereksinir mi?

Bu sorulara yanıt aramadan önce, yöntemi ve kuramsal çerçeveyi oluştururken yararlanılan çalışmalardan ve bunların temelindeki yapısalcılık yaklaşımından söz edilecektir.

### Yapısalcılık

Yaban toplumlara ilişkin çalışmalarıyla yapısal insanbilimin kurucusu sayılan Claude Lévi-Strauss (1986:21)'a göre yapısalcı yaklaşım "değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılmasıdır". Buradaki "değişmez" sözcüğü yinelenen öğelere ve bunların bulunmasıyla ulaşılabilecek olan yapı'ya göndermektedir.

"Bu yaklaşım tarzının özelliği, incelenen nesneye yapı kavramının uygulanmasıdır. Yapı kavramını uygulamak, yüzeydeki bir takım olayların, daha iyisi fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi aramaktır" (Moran, 1981: 176).

### Yapı Kavramı

Tahsin Yücel (1982: 86), yapı kavramında "iki terimin ve bu iki terim arasında bir bağıntının varlığı"nı vurgular. Bir nesnenin (olayın, olgunun, anlatının vb.) yapısında birden çok terim ve birden çok bağıntının bulunabileceği düşünülürse yapıya ulaşmak için bu terim ve bağıntıların aranması gerekecektir. Ancak, yapısalca yaklaşım bunu yeterli saymaz çünkü, "yapı, öğeleri birbirine ve kendisine bağlı olan, ama öğelerinin toplamından daha fazla bir şey oluşturan bir bütündür" ve "yapısalca yöntem ele aldığı konuyu, bütünleştiği yapı içine koyarak, sonra da daha geniş kapsamlı yapılar içine koyarak aydınlatmaya çalışır" (Akarsu, 1979: 191). Yapı, öğeleri ve bağıntıları ile kurallı bir bütün ortaya koyar. Yapısalca yöntemin bu kurallı bütünü, yapıyı araştırma düşüncesine ve yöntemine ise dilbilim esin vermiş, temel olmuştur.

### Dilbilimsel Temel

Ferdinand de Saussure'ün dilbilim anlayışı ve dilbilimciye yüklediği görev bu temeli açıklamaya yardım edebilir: "...dilbilimci, incelediği konuyu bağıntıların belirlediği bir dizge olarak ele alacak, iç düzeneklere, yapılara yönelecektir. Amaç, her türlü sürecin altında yatan dizgeyi bulup ortaya çıkarmak olacaktır" (Vardar, 1982 : 22). Saussure'e göre dilbilim geniş olanaklar sunar. "Nerede anlamlı birim ya



da gösterge varsa, artık orada dilbilim yöntemi geçerli olacaktır. Çünkü dil, benzer bildirişim araçlarının en dizgelisi, en yetkinidir" (Vardar, 1976: 8).

Dilbilimsel çalışmalardan esinlenen yapısalcı yöntem edebiyat, sinema, mimari, insanbilim, ruhbilim gibi pek çok alandaki çalışmalara da yeni bir bakış açısı ve yöntem getirir. Değişik alan ve konularda yapısalcı çözümler yapılır. Bir çok olay (nesne, anlatı vb.) yapısalcı eleştiriden geçirilir. Bu çalışmalar yenilerine kaynaklık eder ve ayrımlı biçemler elde edilir. Ancak, yapısalcı çözümler sonuçta, incelenen nesnenin anlamını söylemekten çok "anamların iletilmesine olanak sağlayan dizgeyi ya da kodu bulup çıkarır" (Tudor, 1972: 59).

#### Yapısalcı Çözümleme

Mimariden insanbilime, değişik pek çok alanda yapısalcı yöntem ile çalışılmakta ve ilginç çözümler yapılmaktadır. Burada yalnızca bu çalışmada yararlanılan ve üç ayrımlı alanda yapılmış olan incelemelerden söz edilecektir. Birisi insanbilim, diğeri halk bilim alanındaki iki önemli ve öncü olmuş çözümlemenin yanında kovboy filmlerini çözümleyerek Batı (Western) söyleni üzerinde çalışılmış bir inceleme de ele alınacaktır. Çünkü, Will Wright'ın gerçekleştirdiği bu çözümleme ilk ikisinden büyük ölçüde yararlanmış ve bu çalışmaya da yol göstermiştir.

#### Söylen çözümlenmeleri ve

Claude Lévi-Strauss .\_\_ Claude Lévi-Strauss'a göre "kendini insan bilimlerine adayan bir kimse- nin başlıca görevi en nedensiz, en düzensiz, en tutarsız görünen olgu"ların bile altında yatan "düzeni bulmak, hiç değilse böyle bir düzenin bulunup bulunmadığını araştırmaktır" (Vardar, 1982: 95).

Lévi-Strauss, yaban toplumların akrabalık ve değiş-tokuş dizgelerini, söylenlerini incelerken bu ilkeyi elden bırakmaz. Ona göre "Amaç, evlenme kuralları, aile biçimleri, totem dizgeleri, söylenler gibi çeşitli görünümelerini aşarak, yabanıl düşünceye (derin yapı) ulaşmaktır". (Aktaran, Güngören, 1983: 14).

Söylenin bir iletişim biçimi olduğunu düşünen Lévi-Staruss'a göre "söylenin gerçek 'anlamını' belirleyen de ilişkilerin temelini oluşturan yapıdır" (Kirk, 1970: 43). Burada sözü edilen ilişkiler, söylenin öğeleri arasındaki ilişkilerdir. Böylece, söylenin uyarlamaları yüzeysel ayrımlar sergilese de söylene anlamını kazandıran temel ilişkiler, daha açık bir deyişle yapı aynı kalır (Kirk, 1970: 43). Söylene yapısal bir anlayışla bakan Lévi-Strauss bu anlayışa uygun olarak ilişkilere önem vermiştir.

Lévi Strauss'un yaptığı ilk var-sayım, söylenin (herhangi bir söylenin) kolaylıkla parça ya da olaylara ayrılabilmesi ve öyküye yakınlığı olan herkesin bu olayların hangileri olduğu konusunda anlaşacağıdır. Her bir durumda olaylar, öyküdeki bireyler arasında var olan "ilişkiler" ya da belirli bireylerin "konumu" ile ilgilidir. Dikkatimizi yoğunlaştırmamız gereken noktalar bu "ilişkiler" ve "konumlar"dır; öyküdeki bireylerin kendileri çoğu kez birbirleriyle yer değiştirebilir (Leach, 1985: 66).

Lévi-Strauss, karmaşık görüngülerin de aralarındaki ilişkilere (bağıntılara) bakılarak ele alınabileceğini vurgular. Böylece bu görüngülerin "ne türden özgün bir sistem oluşturdıkları" (1986: 22) anlaşılabilir. Lévi-Strauss, "temelde yatan bir bağıntılar dizgesinin varlığını" önceden varsayar ve bu dizgedeki öğelerin anlamının diğer öğelerle oluşturdıkları karşıtlıklardan ortaya çıkıp çıkmadığını anlamak gerektiğini be-

lirtir (Culler, 1985: 98). Karşıtlık kavramı Claude Lévi-Strauss'un çalışmalarında ve özellikle söylen çözümlenmelerinde önemli bir yere iyedir. Çünkü, ona göre "söylenler ikili karşıtlıklar biçiminde sınıflanmış ve sayısız çeşitlemelerle yinelenen kavram dizgeleridir" (Andrew, 1984: 78).

Lévi-Staruss'a göre söylenin amacı bir çelişkiyi alt etmeye yeterli ussal bir örnekçe sağlamak olduğu için söylen

...her şeyden önce doğa/ekin, ölüm/yaşam, yer/gök gibi uzlaşmaz ve çözümsüz görünen bir takım gerçek ve köklü karşıtlıklar üzerinde durur, bunları derece derece uzlaştırmaya, bunu sağlamak için de temel karşıtlıklara bağlanan, ikincil karşıtlıklardan yararlanmaya çalışır (Yücel, 1982: 56).

Söylenin çözümlenmeye çalıştığı çelişkinin ikili karşıtlıklar \* halinde kodlanmış olduğu ve bir çözüme ulaşması için bu karşıt kavramlar arasında uzlaşma sağlaması gerektiği söylenebilir. Bu ikili karşıtlıkları bulmak, söylenin hangi çatışmaları çözmeye çalıştığını belirlemek ise araştırmacıyı söylenin anlamını kavramaya yöneltir. Lévi-Strauss'a göre söylenin asıl anlamı anlatıdaki olayların ortaya koy-

---

\* İkili karşıtlık: (İng.binary opposition). "İki seçenekli ayırıcı özelliklere indirgenmiş, öncelikle de sesbilimsel dizgelerde, bir özelliğin varlığı/yokluğu ya da aynı türün iki zıt ögesini oluşturan özelliklerin varlığıyla belirlenen karşıtlık. Örneğin "titreşimlilik"/"titreşimsizlik", "pes"/"tiz" ikili karşıtlıklardandır." (Vardar ve diğerleri, 1988: 125).

duğu açık anlamda bulunmaz, "söylen, gizli bir anlam ileten kodlanmış bir sözce (statement)dir" (Tudor, 1972: 59).

#### Masal çözümlemeleri ve

Vladimir Propp .- Vladimir Propp masalların temelindeki düzeni bulup çıkarmaya çalışır. Olağanüstü masallar kategorisine giren masalları çözümleyerek paylaştıkları yapıyı ortaya çıkarır. Bunu yaparken, "bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi" biçiminde tanımladığı işlev kavramıyla yola çıkar (Propp, 1985: 31). İncelediği masalarda kişi adlarının, niteliklerinin değişebildiğini ama işlevlerinin aynı kaldığını gözlemlemiştir. Bu nedenle masalların incelenmesinde kişilerin işlevlerinin temel alınabileceğini savunur (1985: 30). Propp, Masalın Biçimbilimi adlı yapıtında, incelediği masallara ilişkin gözlemlerini şöyle belirtir:

1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir (1985: 31).

Propp (1985: 40)'un, "saldırgan aileden birine zarar verir" biçiminde betimlediği bir işlevi kimi masalda ejderhanın kiminde ise cadı, prenses, parmak adam ya da ayı gibi ayrımlı kişiliklerin yerine getirdiği görülmektedir. Bu da Propp'un savını doğrular. Propp diğer gözlemlerini de şöyle belirtmektedir: "2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır" (1985: 31). Propp'a göre olağanüstü masallar otuzbir işlevden oluşmuştur. "3. İşlevlerin dizilişi her

zaman ayıdır" (1985: 32). Propp, kimi masalarda kimi işlevlerin bulunmadığını ama bu durumun işlevlerin düzenini değiştirmedini savunur. "4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar" (1985: 33).

Propp yapıtında bu gözlemleri ortaya koyar ve masallara ilişkin olarak savunduğu özellikleri kanıtlamaya çalışır. Sonuçta olağanüstü masalın yapısına ulaşmayı hedefler ve bunu şöyle belirtir: "Masalların, oluşturucu bölümleri ve bu bölümlerin de hem kendi aralarında hem de bütünde kurdukları bağıntılar açısından bir betimlemesi elde edilecektir" (1985: 29).

#### Kovboy filmleri çözümlemesi

ve Will Wright .\_\_ Hem Claude-Lévi Strauss'un ve hem de Vladimir Propp'un çalışmalarından yararlanan Will Wright bu araştırmacıları katı bir bağlılıkla izlemek yerine daha esnek bir tavır almış ve kendisine en akılcı gelen yöntemi elde etmeye çalışmıştır. Onların düşüncelerini ya da yöntemlerini benimsemediği yerde başka araştırmacılara da başvurarak kendi kuram ve yöntemini geliştirmiştir.

Wright, Sixguns and Society adlı çalışmasında Batı (Western) söyleninin "çağdaş Amerikan toplumunun bir söyleni olduğunu" (1977: 185), söylenin yapısının "egemen toplumsal kurumların gerektirdiği, toplumsal ve kendini anlamaya ilişkin kavramsal gereksinmelere yanıt verdiğini, söylenin yapısında tarih boyunca ortaya çıkan değişimlerin egemen kurumların yapısındaki değişimlere karşılık olduğunu" (1977:14) savunur. "Bir toplumun söylenlerinin, yapıları aracılığıyla o toplumun üyelerine kavramsal bir düzeni nasıl ilettiklerini" (1977: 17) göstermeye çalışır.

Lévi-Strauss ve Propp'un yanısıra Kenneth Burke'ün çalışmalarından da yararlanır. Lévi-Strauss'

un yöntemsel görüşleri ile Burke'ün kuramsal anlayışını birleştirir. Wright, Lévi-Strauss'un söylendeki ikili karşıtlıklar yapısına ilişkin görüşünü paylaşır. Buna göre, karşıtlıklı yapı söylenin doğasında vardır ve "bir toplumun söylenlerinin o toplumun üyelerince (bilinçsiz olarak) anlaşılması birbirleriyle ilişkili karşıtlıkların oluşturduğu dizgeyle olur" (Wright, 1977: 21). Söylendeki kişilerin anlamını belirleyen, söyleni üreten toplumun kendine özgü yaşantılarının yönlendirdiği karşıtlıklardır (Wright 1977: 21). Will Wright söylenin ikili karşıtlıklar yapısına ilişkin olarak şunları söyler:

Diğer öykülerin tersine söylenlerin en niteleyici özelliği belki de imgelerinin ikili karşıtlıklar içinde tasarlanmış olmasıdır. Lévi-Strauss, bunun anlığın yapısını yansıttığını savunur. Ben ise şunu savunuyorum: bu karşıtlıklar kavramsal soyutlama için alabildiğine çok sayıda kaynak sağlarken, anlamayı kolaylaştırmak için gerekli simgesel ayrımı da yaratırlar. İkili yapı, söylenin imgelerinin, genel ve karmaşık kavramları (doğa/kültür, iyi/kötü) göstermesine olanak tanır ve onları toplumsal olarak kullanışlı kılar (1977: 194).

Wright bu sözleriyle Lévi-Strauss'dan ayrıldığı noktayı da vurgular: Lévi-Strauss'un amacı söylenin yapısında kanıtlanan evrensel bir anlık yapısını ortaya koymak iken Wright söylenin toplumsal anlamıyla ilgilidir. Lévi-Strauss'un söylen ve anlık ilişkisi üzerinde yoğunlaşmasını Wright'ı Kenneth Burke'ün toplumsal iletişime ağırlık veren kuramına yöneltir. Burke'e göre, bir anlatıdaki kişiler toplumsal tipleri gösterir. Böylece kişiler arasındaki çatışmalar aynı zamanda ilkelere arasındaki çatışmalar (iyi ile kötü, yoksul ile varlıklı gibi) olacaktır (Wright, 1977: 19).

Wright'a göre söylenin toplumsal anlamını kavramak için ikili karşıtlıklar yapısının yanı sıra anlatı yapısını da çözümlmek gerekir. Böylece kişilerin ne yaptıkları ve anlama geldikleri bulunabilir (1977: 24). Wright kişilerin "ne yaptıklarını" söyleyebilecek bir anlatı çözümlemesi için Propp'a başvurur. Onun yöntemini daha esnek biçimde uygular: Propp'a göre işlev birimi kişilerin edimleriyle tanımlanabilirken Wright kişilerin niteliklerini de işlev olarak değerlendirir.

Will Wright Batı (Western) söyleni üzerine yaptığı çalışmasında kovboy filmlerini dört temel konuya ayırarak (klasik konu, ölç, geçiş izleği, profesyonel konu) sınıflandırmış, her bir konunun anlatı yapısını ve ikili karşıtlıklar yapısını araştırarak savını sorgulamıştır. Wright'a göre Amerikan toplumsal kurumlarının yapısındaki değişimler ile Batı söyleninin (anlatıların) yapısındaki değişimler arasında bir uyum vardır ve bu uyum zamansal açıdan da gözlemlenebilmektedir. Batı söyleni çağcıl Amerika'nın söylenlerinden biridir ve işlevi diğer toplumlardaki söylenlerin işlevine benzer (1977: 185). Wright, insanbilimcilerin incelediği kabile söylenleri ile çağcıl Amerika'nın söylenlerini ayrımlı görmez. Bütün söylenlerin "toplumsal edim örnekçeleri" sunduğunu savunur (1977: 187).

Söylenlerin, edim örnekçeleri aracılığıyla derin toplumsal gelişmeleri uzlaştırdığını, bunu ikili imgeler yapısı ve edim anlatısı yapısı aracılığıyla yaptığını savunarak söylenler ve toplum arasındaki ilişkiyi göstermeye çalıştım (Wright, 1977: 191).

Will Wright, yukarıdaki sözlerinde vurguladığı gibi, söylenlerin anlatısal doğası üzerinde de durmuştur. Öyle ki; "neden söylenler" sorusunu "neden öyküler" biçimi-

minde sormakta sakınca görmez. Wright'a göre sorunun yanıtı, öykülerin (ya da söylenlerin) eğlendirici, can sıkıntısını giderici, kaçışa olanak verici olmasında aranmalıdır. Bunlara, öykülerin (söylenlerin) yaşantıyı zenginleştirdiğini, değerleri pekiştirdiğini, ruhsal gelişkiyi hafiflettiğini de ekler. Öyküler (söylenler) bu tür nedenlerle sevilmekte, izlenmekte, yaşamaktadırlar (1977: 192).

Wright'ın çözümlemesine göre klasik kovboy filmlerinin yapısı (bunların taşıdığı söylenin yapısı) öyle bir edim örnekçesi sunar ki bireyler, pazar ekonomisinin gerektirdiği bireycilik ile pazar toplumunun toplumsal hedeflerini bu örnekçeye göre başarılı biçimde birleştirebilirler (1977: 173). Böylece söylen, bireysel amaçlar ile toplumsal amaçları uzlaştırır, bunlar arasındaki çatışmayı çözümlenmeye çalışır.

Öç konusunun karşıtlıkları klasik konulardakilerle aynıdır ve aynı anlamdadır. Bu iki konunun anlatı yapıları ayrımlı olmakla birlikte kişiler arasındaki ilişkilerde yapısal benzerlikler görülür. Klasik konu ile öç konusu arasındaki asıl ayrım kişiler arasındaki ilişkilerin öç konusunda profesyonel konudaki ilişkilere biraz daha yaklaşmış olmasıdır (Wright, 1977: 73-74). Öç konusu, klasik konuda olduğu gibi birey ile toplum arasındaki gelişkiyi çözmeye çalışır. Öç konusu, klasik kovboy filmlerinin bir çeşitlemesidir. Oysa "geçiş izleği" klasik konudan profesyonel konuya doğru olan dönüşümü belirtir. Wright'ın bu kümeye aldığı filmlerde toplumun, karşıtlığın "iyi" yanından "kötü" yanına geçtiği, kahramanın toplumun içinden dışına doğru yöneldiği gözlenir (1977: 84).

Profesyonel konuda "bireyler ve toplum arasındaki ilişkinin başarılı ve yeni bir yapısı" (1977: 175) sunulur. Amerikan ekonomisindeki, toplumsal kurumlarındaki değişimler, teknolojinin gelişmiş olması, endüstrileşme ve bütün bunların toplumsal ilişkilere



yansıması profesyonel konuda simgelenir . Will Wright bunu şöyle anlatır:

Bir edim örnekçesi olarak profesyonel kovboy filmi, bireyi toplumsal değerleri reddetmeye, kümeye ve teknik güce bağlılığa yöneltir. Birey kümeye katılıp teknik ustalık değerlerini benimseyerek kendisini sıradan toplumdaki önemsiz, kalın kafalı, aciz insanlara göre üstün gösterir. Çağcıl Amerika'da bu düşünceyi benimsemiş kümeler arasında akademisyenler, doktorlar, yöneticiler, bilim adamları, hippiler, gönüllü askerler, meteoroloji uzmanları vardır. Altmışlı ve yetmişli yıllardaki, toplum ve birey düşünceleri arasında var olan geleneksel kavramsal çatışma, toplum ile seçkin küme arasındaki çatışmaya dönmüştür. Bu belki de kapitalist teknolojinin toplumsal ve ideolojik bir güç olarak ortaya çıkışının en önemli sonuçlarından biridir (1977: 184 ).

Böylece Will Wright, kovboy filmlerinin yapısındaki değişimlerin Amerikalı toplumunun yapısındaki değişimlere uygun olarak ortaya çıktığını gösterirken, her konunun sunduğu toplumsal edim örnekçesini de sergiler.

## B Ö L Ü M II

### ŞABAN FİLMLERİNİN YAPISI

Hababam Sınıfı öykülerinin ilk sinema uyarlamalarında oynadığı 'İnek Şaban' tipi ile kazandığı ününü 'iyi iş yapan' güldürü filmleriyle sürdüren Kemal Sunal daha sonra çevirdiği filmlerde bu tipten büyük ölçüde yararlanır. 1974-1975 yıllarında çekilen ilk Hababam'larda seyirciye sunulan Şaban tipi 1977 yılından başlayarak yeni bir dizinin öncüsü olmuştur: Şaban filmleri. Şaban artık Hababam Sınıfı'nın bir öğrencisi değil, adını verdiği filmlerin kahramanıdır: Şabanoğlu Şaban (1977), En Büyük Şaban (1983), Şabaniye (1984), Orta Direk Şaban (1985), Atla Gel Şaban (1984), Katme Değer Şaban (1984). Heren bütün olaylar onun çevresinde döner. Yalnızca ona özgü sözler, mimikler vardır, belirli bir davranış biçimi sergiler. Seyirciyi güldürmektedir. Kahramanı, postacı Adem, sahte doktor

Kemal ya da köylü Bayram olan filmlerde de Şaban'dan ayrımlı biri değildir Kemal Sunal. Adı ayrımlı olan bu filmlerde de aynı kahramanın serüvenleri anlatılmaktadır. Daha da önemlisi, olay örgüsünde, çatışmalarda ve çözümlerde benzerlikler ve hatta yinelemeler görülmektedir. Bütün bunlar ise filmlerin ortak bir anlatı yapısına iye olup olmadığı sorusunu doğurmaktadır. Bu bölümde, yapısal anlatı çözümlenmesi yöntemlerinden yararlanılarak yukarıdaki soruya yanıt aranacaktır.

Çözömlenecek filmler 1980 ile 1985 yılları arasındaki sinema mevsimlerinin en yüksek gişe geliri sağlayan ilk on filmi içinde yer alan Kemal Sunal filmlerinden seçilmiştir. Liste, şu filmlerden oluşmaktadır \* :

<u>Çarıklı Milyoner</u>	(1983)
<u>Devaro</u>	(1983)
<u>Doktor Civanım</u>	(1983)
<u>Kılıbık</u>	(1984)
<u>En Eüyük Şaban</u>	(1984)
<u>Postacı</u>	(1984)
<u>Şabaniye</u>	(1985)
<u>Orta Direk Şaban</u>	(1985)
<u>Atla Gel Şaban</u>	(1985)
<u>Katma Değer Şaban</u>	(1985)
<u>Sosyete Şaban</u>	(1985)

Araştırmacı, filmleri işlevlerine ayırıp ortak bir işlevler listesi çıkarmadan önce, çözümlenecek filmlerin öykülerini vermenin yararlı olacağı kanısındadır. Ortak işlevler listesi bu öykülere dayanarak oluşturulacaktır.

\* Gişe gelirlerine ilişkin bilgiler 1980-1986 yılları arasındaki Film Market dergilerinden alınmıştır.

## Filmlerin Öyküleri

### Çarıklı Milyoner

Köy ve kasaba düğünlerinde devul çalarak geçimini sağlayan Bayram'a hiç tanımadığı babası İstanbullu milyarder Hilmi beyin bütün serveti miras kalır. Bayram, mirasla ilgili yasal işlemler için İstanbul'a getirilir. Basın, miras haberiyle çok ilgilenir ama aile avukatının tuttuğu koruyucular muhabirleri Bayram'dan uzak tutarlar. Haberi yazamadığı için işten kovulma tehlikesi ile karşı karşıya kalan muhabir Suna eşlikten beyılan kız aldatmacası yoluyla Bayram ile arkadaş olmayı başarır. Birlikte oldukları her yerde gazeterin fotoğrafçısı da onları izlemekte ve Bayram'ın fotoğraflarını çekmektedir. Suna yazı dizisinin adını "Çarıklı Milyoner" koyar. Bayram tu yazıları ve fotoğrafları önersemez. Suna'nın asıl kimliğini bilmemektedir herüz ve ona aşık olur. Diğer yanda, şirketlerin muhasebecisi ile avukatı, Bayram'dan vekalet alarak serveti kendi çıkarlarına uygun biçimde kullanmak isterler, başaramazlar. Hilmi beyin uzak akrabaları da mirastan pay alamadıkları için öfkelenerek Bayram'ı öldürmeye çalışırlar. Girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır. Çürkü, Bayram bütün bu tuzekların ayrimindedir. Gazetede ki yazıdan Suna'nın gerçek kimliğini anlayan Bayram öfkelenerek bir inşaatın damına çıkar ve paralarını aşağıya atmaya başlar. Avukatın çabasıyla hastaneye kaldırılır. Akrabalar, onun ruh hastası olduğunu kanıtlayarak mirasa iye olmak için Bayram aleyhinde dava açarlar. Bayram hiç kimseyle görüşmemekte ve kendisini savunmamaktadır. Yalancı tanıkların ifadeleriyle süren mahkemede Suna'nın, pişmanlığını ve Bayram'ı sevdiğini söylemesiyle Bayram kercini savunmaya karar verir. Mahkeme, Bayram'ın ruh hastası olmadığına karar verir. Bayram, bütün servetini şirketlerindeki işçilere bağışlar, Suna ile Bay-

ram evlenmeye ve köyde yaşamaya karar verirler.

### Doktor Civanım

Okumak için gittiği İstanbul'dan kasabaya, yoksul ve dul annesinin yanına dönen Kemal, doktor olduğunu söyleyerek hastaları muayene etmeye ve tedavileri için önerilerde bulunmaya başlar. Hastalar iyileşmektedir ama Kemal İstanbul'da yalnızca hastane hâdemi olarak çalışmıştır. Kasabanın iki zengin ağasının kızları Sümbül ile Şadiye Kemal ile evlenebilmek için yarışmaktadırlar. Ufak oyunlarla onun günlünü çelmeye uğraşırlar. Sümbül, İhsan ağanın oğlu Gaffur ile sözlüdür ama onunla evlenmek istemez. Kemal bu evliliğe engel olmak için bir tasarı hazırlar: Sümbül, bir aldatmaca ile hastalanacak, babası onun iyileşmesi için Kemal ile evlenme isteğine razı olacaktır. Tasarı başarılı olur ama evlilik sözünün bozulması nedeniyle Rüstem ve İhsan ağalar kavga etmeye başlarlar. Kemal, Sümbül için Gaffur ile yarışmayı önerir. Yarışmaların ikisini Kemal, ikisini Gaffur kazanır. Son yarışmadan önce Kemal, belgesi olmadan doktorluk yaptığı için tutuklanarak yargılanmak üzere götürülür. Sümbül ile Gaffur'un düğünü için hazırlıklar başlar. Mahkemede, Kemal'in yaptığı hizmetler karşılığı para almadığı, hiç kimseye zarar vermediği ve tedavi yöntemleriyle çoğu kasabalıyı iyileştirdiği anlaşıldığı için serbest bırakılır. Kasabalıların tanıklığının yardımıyla beraat eder. Kasabaya dönerler. Sümbül ile Gaffur'un nikah töreni yapılmaktadır. Kemal, son yarışma yapılmadığı için törenin adil olmadığını söyleyerek evliliği engeller. Son yarış olan güreşte Kemal Gaffur'u gıdıklayarak yener. Sümbül ile Kemal evlenirler.

### En Büyük Şaban

Tarlasını satarak 'köşeyi dönrek' için İstanbul'a gelen Şaban parasını bir dolandırıcıya kaptırır. Cebinde kalan son para ile çiçek satan kör bir kızıdan çiçek satın alır. Arkadaş olurlar. Zengin iş adamı Faik bey intihar etmek üzereyken Şaban onu görür ve vazgeçirir. Aşırı içkili Faik bey, hayatını kurtardığı için Şaban'ı evine ve daha sonra lüks bir eğlence yerine götürür. Faik bey sabah ayıldığı zaman Şaban'ı tanımaz, kovar. Şaban, inşaatta işçilik yaparak kazandığı para ile yiyecek alıp çiçekçi kız Hülya'ya götürür. Faik bey sarhoş olduğu bir akşam Şaban ile karşılaşır ve onu evine çağırır. Şaban sevdiği kızıdan, kör olduğundan ve onun görmesini sağlayacak ameliyattan söz eder. Faik bey ona ameliyat için gereken parayı verir. Faik beyin uşağı, Şaban'ın parayı çaldığını sanır. Faik bey ayılınca yine Şaban'ı tanımaz. Şaban parayı alarak kaçar ve Hülya'ya verir. Hırsızlık suçundan tutuklanır. Cezaevinden çıktığı zaman Hülya'yı her gün çiçek sattığı yerde arar bulamaz. Hülya bir çiçekçi dükkanı açmıştır ve artık görebilmektedir. Şaban dükkanın önünden geçerken rastlantı sonucu onu görür. Hülya da Şaban'ı tanır, kavuşurlar.

### Postacı

İstanbul'da eski, ahşap bir evde yaşlı annesiyle yaşayan posta dağıtım memuru Adem ile yine aynı semtte lüks bir apartman dairesinde yaşlı babasıyla birlikte yaşayan Sevtap evlenmek isterler. Almanya'da işçi olarak çalışan ve Sevtap ile babasının geçimini sağlayan Sevtap'ın ağabeyi Latif bu evliliğe karşı çıkar. Almanya'dan eşi ve çocuklarıyla birlikte gelen Latif Adem'i kovar ve imam Lütfü ile Sevtap'ı evlendirmeye karar verir. Sevtap Adem'in evine kaçar.

Adem bir iki gün sonra Sevtap'ı geri gönderir. Latif'in, kız kardeşinin namusunu kurtarmak için evliliğe razı olacağını ve bu arada Latif'ten bazı 'armağanlar' alabileceğini düşünmektedir. Tasarı umduğu gibi işler. Latif Adem'i onaylamıştır. Adem Sevtap ile evlenmek için Latif'ten ev, para, araba ister. Latif öfkelenir, Adem'le kavga eder ama sonunda Adem'in postacılar arasında yapılacak yürüme yarışını kazanması koşuluyla kabul eder. Adem yürüme yarışını, malları, paraları ve Sevtap'ı kazanır.

### Şabaniye

Kocası kan davası nedeniyle katil olup cezaevindeyken ölen Hatice ana oğluluyla birlikte İstanbul'a geçer. Amacı, oğlu Şaban'ı bu davadan uzak tutmak, öldürülmesini önlemektir. Yıllar sonra düşman ailenin oğlu Şehmuz onları bulur. Gazinoda işçi olarak çalışan Hatice ana oğlunu kadın kılığına sokarak kurtarır. Şaban Şabaniye olmuştur. Rastlantı sonucu gazinoda assolist olarak şarkı söylemeye başlar. Şehmuz ve gazinonun patronu Dursun Şabaniye'ye aşık olurlar. Her ikisi de onunla evlenebilmek için yarışmaktadırlar. Şehmuz'un kız kardeşi Nazlı ve annesi Ayşe ana bu evliliğe karşı çıkarlar. Şehmuz'dan evliliği düşünmemesini, Şaban'ı bulup üç almasını isterler. Şabaniye kimliğindeyken Nazlı ile tanışan Şaban ona aşık olur ve başka bir erkek kimliğinde onunla arkadaş olmayı başarır. Şabaniye şarkıcılıktan ve film oyunculuğundan kazandığı paralarla apartman dairesi satın alır, rahat bir yaşam sürmeye başlar. Şehmuz Dursun ile kumar oynar ve büyük miktarda para yitirir. Borcunu ödeyemediği için evine haciz konur ve Şehmuz cezaevine girer. Şabaniye gereken parayı vererek Şehmuz'u cezaevinden kurtarır. Şaban Nazlı'ya, Şehmuz Şabaniye'ye aşıktır. Şabaniye, Nazlı'nın ve Şehmuz'un da gazinoda olduğu bir gece şarkı söylerken gerçek kimliğini açıklar. Kan davası sona erer. Şaban Nazlı'ya kavuşur.

### Orta Direk Şaban

Bir fabrikada işçi olarak çalışan Şaban, aynı fabrikada sekreter olarak çalışan Bahar'a aşıktır. Bahar ise başarılı ve varsıl sporcu Erkan ile sözlüdür. Şaban Bahar'ın kendisini beğenmesi için Erkan'ın başarıyla yaptığı sporları dener ve beceremez. Türk asıllı varsıl iş adamı Adnan Bıçakçı İstanbul'a gelir. Okuması için ekonomik destek sağladığı Bahar'ın mezuniyet törenine katılacaktır. Törende Bahar'ın dedesi olduğunu açıklar. Şaban, Adnan Bıçakçı'ya giderek Bahar'ı ister ve kovulur. Bir çete fidye almak amacıyla Bahar'ı kaçıtır. Bir yanda Şaban, diğer yanda Adnan Bıçakçı'nın adamları çeteyi izlerler. Şaban çetenin adamlarıyla kavga eder ve Bahar'ı kurtarır. Erkan korkup kaçtığı halde asıl kurtarıcının kendisi olduğunu söyler. Bahar bunun doğru olmadığını açıklar. Hem Bahar hem de dedesi damat olarak Şaban'ı seçerler.

### Atla Gel Şaban

Aylık kazancı karısına, iki çocuğuna ve karısının annesine rahat bir yaşam sağlamaya yetmeyen işçi Niyazi mahalledeki esnafa da borcunu ödeyememektedir. Aile bireyleri çektikleri sıkıntıdan sürekli yakınmakta ve Niyazi'yi suçlamaktadırlar. Niyazi can sıkıntısını gidermek için kendi kendine at yarışı tahminleri yapar. Tahminleri doğru çıkmaktadır. At yarışı oynayarak büyük paralar kazanmayı hedefleyen bir çete Niyazi'nin tahminlerinin doğru olduğunu öğrenir ve onu kaçıtarak tahminlerinden yararlanmaya çalışır. Niyazi onları bir süre oyaladıktan sonra tahminleri verir. Birlikte hipodroma giderler. Çete bütün parasını yarışa yatırır. Niyazi çeteye verdiği için değişik bir tahminle oynar. Çete kaybederken Niyazi kazanmıştır. Niyazi yoksul mahalleliye de para dağıtır. Çocukları, karısı ve kayınvalidesi onu sevinçle karşılayarak saygı ve sevgi gösterileri yaparlar.



### Katma Değer Şaban

Özel bir şirketin birkaç yöneticisi anlaşarak depodan mal çalarlar. Suçu, emektar depo sorumlusu Kadir'e yüklerler. Kadir Almanya'daki oğlu Şaban'ı yardıma çağırır. Şaban'ı akıllı ve üstür güçlü biri olarak tanıyan Kadir'in komşuları onu gördükleri zaman düş kırıklığına uğrarlar. Punk giysileri, saç ve gitarıyla yoksul babasının ve mahallelinin düşündüğünün dışında bir görünüme sahiptir. Şaban'ı benimsemeler ve kınarlar. Şaban çeşitli silahlar da kullanarak kurduğu tuzaklarla suçluları ortaya çıkarır. Böylelikle, çevrenin saygısını ve ev sahibinin kızının sevgisini kazanır.

### Sosyete Şaban

Peri, fabrikatör babasını iflastan kurtaracak parayı sağlamak için beşik kertiği olan varsıl köylü Şaban ile evlenmeye razı olur. Peri ve babası köydeki giftliğe giderler. Kadir Şaban'dan yüzgörömlüğü olarak gereksindiği parayı alır ve düğünden sonra İstanbul'a döner. Şaban'ın yaşam biçimini benimsemeyen, onu kaba ve saygısız bulan Peri gerdekten önce İstanbul'a kaçar. Şaban İstanbul'dan getirttiği hocalardan İstanbul sosyetesindeki erkekler gibi giyinmeyi, davranmayı ve konuşmayı öğrenir. İstanbul'a gider, kendisini Dilaver bey olarak tanıtır ve yeni kimliğinde Peri ile yeniden tanışır. Kısa sürede Dilaver'e aşık olan Peri onunla evlenir. Nikah gecesini, Şaban'ın kurduğu bir düzenle, Peri aynı anda iki ayrı insanla evli olmak suçuyla polis tarafından arandığını öğrenir. Peri bu haberder dolayı bayılınca Şaban onu, yine düzen gereği kaçıır. Yarındaki kişinin Dilaver olduğunu sanan Peri gittikleri ıssız bir yerde kendisine odun kırdıran, ahır temizleten, onu yabancı erkeklerin saldırısından korumayan Dilaver'den nefret eder. Kavga ettiklerinde Dilaver Peri'ye vurarak bayıltır.

Bu da Şaban'ın kurduğu düzenin bir parçasıdır. Peri ayıldığı zaman çiftlik evindedir. Şaban herşeyin bir düzen olduğunu açıklar. Peri Şaban'ın değerini anlamıştır. Onunla evli olmayı sevinerek benimser.

Filmlerdeki olayların odak noktası kahramandır. Filmler başı ve sonu belirli öyküler anlatırlar ve öyküler her zaman kahramanın yararına olan bir mutlu sonla biter. Başka bir anlatımla, çatışmalar kahramanın yararına olacak biçimde çözülür. Çatışma kimi zaman kahraman ile kahramanın sevdiği kadın arasında kimi zaman da kahraman ile onun mutluluğunu bozan, amacına ulaşmasını engelleyen kişiler arasında ortaya çıkmaktadır. Böylece öykülerde kahraman, kadın, kötüler, toplum olmak üzere dört kişiler kümesi bulmak olanaklıdır. Araştırmacı, tüm öykülerde kişilerin işlevlerinin aynı olduğunu düşündüğü için bu tür bir kümelendirme yapmıştır.

Kötüler, kahramanın mutlu olmak için elde etmek istediği bir şeyi ona vermeyen ya da elinden almaya çalışan kişilerdir. Kadın ise kahramanın sevdiği evlenmek istediği, güzellik, varsıllık, gibi kahramanın sahip olmaya çalıştığı değerleri taşıyan kişidir. Öykülerde dördüncü bir kişiler kümesi daha yer almaktadır. Bu, kahramanın içinde bulunduğu ya da yeni girdiği toplumsal çevredir. Kısaca toplum diye adlandırılacak bu küme kimizaman kahramanla kimi zaman da diğer kişilerle çatışmaya girer.

Dizimsel \* Yapı (Anlatı İşlevleri)

Şimdi, kahraman, kadın, toplum ve kötülerin oluşturduğu ilişkiler ağının ortaya çıkardığı anlatı yapısını betimlemek için ortak işlevler anlatılarla örneklenerek sıralanacaktır.

1. Kahraman toplumun alt tabakasından gelmektedir.

Kahraman, işçi ya da memur gibi kentte yaşayanların alt gelir kümesinden ya da geçimini sağlayabilecek bir tarlaesi, bir aramalı olmayan kırsal kesim insanlarından biridir. Köyde, kasabada ya da kentin yoksul bir mahallesinde yaşamaktadır. Sosyete Şaban filminde varsıl bir köy ağası olarak karşımıza çıkan kahraman bu kez de köylü yaşam biçimi nedeniyle kent toplumunun en üst gelire ve tüketim kalıplarına iye bireylerine göre alt toplumsal kültürel kümede yer alır.

2. Kahraman ayrımlı bir toplumsal çevreye girer.

Kahraman belirli bir amaçla büyük kente gelir. Büyük kent İstanbul'dur. Bayram kendisine kalan mirasla ilgili yasal işlemler için İstanbul'a gelir. (Çarıklı Milyoner). Tarlasını satan Şaban elindeki paranın yardımıyla "köşeyi dönmek" için İstanbul'a gelir (En

---

\* Dizimsel (İng. Syntagmatic). "Dizime ilişkin, dizimle ilgili olan." (Vardar ve diğerleri, 1988:83) Dizim (İng. syntagm). "Söz zincirinde birbirini izleyen ve belli bir birim oluşturan anlamlı öğelerin birleşimi." (Vardar ve diğerleri, 1988: 83).

Büyük Şaban). Hatice ana oğlu Şaban'ı kan davasından uzak tutmak istemektedir. Birlikte İstanbul'a kaçarlar (Şabaniye). Şaban, kendisinden kaçan karısını bulup kurduğu tir düzenle onu cezalandırmak için İstanbul'a gelir (Sosyete Şaban). Bu filmlerde, küçük bir kasabadan ya da köyden ayrılarak geldiği büyük kentte ayrımlı değerleri, tutum ve davranışları olan insanlarla karşılaşır. Bu tanımadığı toplumsal çevre içinde yalnızdır. Katma Değer Şaban filminde ise Almanya'dan İstanbul'a gelen Şaban bu kez giysileri, hobileri ile ayrımlılaştığı bir çevreye girer. Ancak, bu görünürde bir ayrımlılıktır. Diğer bir filmde, sevdiği kızın ve rakibi Erkan'ın kendisinininkinden ayrı bir yaşam biçimine, ayrı bir ekonomik düzeye iye olmaları nedeniyle, Şaban Bahar'ı kazanmak için başlattığı savaşta yine yabancı bir çevre ile karşılaşır (Orta Direk Şaban).

Kahraman, filmlerin çoğunda büyük kente, diğerlerinde ise büyük kentten kasaba/köy gibi daha küçük bir yerleşim merkezine gelerek çevre değiştirir. Kimi filmlerde ise zaten büyük kentte yaşamaktadır ama bu kez de ayrımlı ekonomik düzeylere, kültürlere iye toplumsal kümeleri barındıran bir ortamda bu kümelerle ilişkiye girer.

### 3. Toplum kahramanı ayrımlı biri olarak görür .

Kahramanın girdiği ya da girmeye çalıştığı toplumsal küre, içinde bulunduğu toplumsal tabakadan, kültürel geçmişinden ve kimi kişisel özelliklerinden dolayı onu ayrımlı biri olarak görür. Ansızın milyarlık bir servete iye olmasının yanında İstanbul gibi büyük bir kentte kırsal kesime özgü kültürel değerlerini ve alışkanlıklarını sürdürmeye çalışması nedeniyle toplum Bayram'ı garip biri olarak görmektedir.

Bu değerlendirme, kıskançlığı ve aşağılamayı da içermektedir (Çarıklı Milyoner). Kemal kasabaya döndüğü zaman herkes onun doktor olduğuna inanır. Hastalara parasız bakması, tedavilerinin olumlu sonuçlanması, kasabedeki tek doktor olması onu bir anda kasabanın en popüler kişisi durumuna getirir (Doktor Civanım). Şaban, garip giysilerle, garip bir saç şekli ve gitarla geldiği zaman babası ve çevresi ona dostça davranmazlar. Şaban bu görünümüyle girdiği çevrenin değerlerine ters düşmüştür (Katma Değer Şaban).

4. Kahramanın sevdiği (evlenmek istediği) bir kadın vardır.

Bütün filmlerde kahramanın arkadaş olduğu, kendisini sevdirmeye çalıştığı ya da evlenmek istediği bir kadın vardır. Çarıklı Milyoner'de gazete muhabiri Suna, Doktor Civanım'de Rüstem ağanın kızı Sümbül, En Büyük Şaban'de çiçekçi kız Hülya, Postacı'de Almanya'da işçi olarak çalışan ve bol parası olan Latif'in kardeşi Sevtap, Şabaniye'de düşman ailenin kızı Nazlı, Orta Direk Şaban'da varsıl ve başarılı bir sporcu olan Erkan'ın sevgilisi Bahar, kahramanın sevdiği kadın kişilerdir. Atla Gel Şaban filminde Niyazi evlidir ama karısını parasızlık nedeniyle mutlu edememektedir. Sosyete Şaban'de ise kahramanın evlendiği kadın nikah töreninden sonra İstanbul'a evine kaçar. Bu iki filmde evli ama mutsuz olan kahraman bu kez karısına ulaşmak için çabalamaktadır.

5. Kahraman ile sevdiği kadın arasında çatışma ortaya çıkar.

Bu çatışma kadın ile kahramanın içinde buldukları toplumsal tabakanın ayrımlılığından, ekonomik ve toplumsal ilişkilerde ayrımlı değerleri benimsemiş olmalarından kaynaklanır. Kadın, çoğu filmde

kahramandan daha iyi bir ekonomik düzeye iyedir.

Suna, işten kovulmamak ve giderek daha çok para kazanmak için Bayram'ı araç olarak kullanmaktan ve onu aldatmaktan çekinmez. Bayram ise onun dostu olduğunu düşünmektedir (Çarıklı Milyoner). Nazlı, Şaban'ı bulup kan davasının gerektirdiği biçimde öç almaya uğraşırker Şaban bu davaya son vermeye çabalamaktadır (Şabaniye). Kentsoylu değerleri benimseyen, üst ekonomik düzeyde yaşayan Peri Şaban'ı beğenmemekte ve onun giysilerini, davranışlarını, sürdürdüğü kırsal yaşam biçimini aşağılamaktadır (Soşyete Şaban).

6. Kötüler, kahramanı ya da sevdiği bir insanı güç durumunda bırakırlar.

Çarıklı Milyoner'de mirastan pay almak isteyen akrabalar, kasadan para sızdırmayı sürdürmek isteyen avukat ve muhasebeci, gazetenin satışını arttırmak için Bayram'ın aşağılanmasında sakınca görmeyen gazete yöneticisi ve buna aracı olarak Bayram'ı aldatan muhabir, kahramanı mutsuz ederler ve onun deli olduğunu kanıtlamaya çalışırlar. Muhabir Suna da bu sürece önce gönüllü olarak katılır ama sonradan Bayram'ı tanıdıka pişman olur. Bayram'ın kendisini sevdiğini öğrenince de taraf değiştirir. Postacı filminde Latif, kardeşiyle evlenerek Almanya'da kazandığı paralardan yararlanmasını önlemek için yoksul postacı Adem'in, kardeşi Sevtap ile evlenmek isteğine karşı çıkar. Kan davası nedeniyle Şaban'ı öldürmeye çalışan Şehmuz ve adamları Şaban'ın gizlenmek için kadın kılığına girmesine neden olurlar. Ancak Şabaniye kimliği Şaban'ın zengin olmasına da yol açacaktır (Şabaniye). Şaban'ın babası, çalıştığı şirketteki bir hırsızlık olayı ile suçlanır. Suçlamayı yapan kişiler gerçek hırsızlardır ve Şaban onları ortaya çıkarmaya çalışır (Katma Değer Şaban).

Niyazi'nin at yarışları tahminlerinin doğru olduğunu öğrenen bir çete Niyazi'yi kaçıtırır (Atla Gel Şaban). Peri Şaban'la evlendiği gece İstanbul'a kaçarak Şaban'ın ağalık onurunu ve erkeklik duygularını zedeler (Sosyete Şaban).

#### 7. Kahraman kötöleri yenmek için hile yapar .

Kahraman içinde bulunduğu güç durumdan kurtulmak, sevdiği kadına ulaşmak, kötöleri cezalandırmak için fiziksel gücünden çok aklını kullanır. Sümbül'ü kazanabilmek için Gaffur'la yaptığı yarışların sonuncusu olan güreşte Kemal rakibini gıdıklayarak yener. Çünkü Gaffur Kemal'den daha iri yapılıdır. (Doktor Civanım). Adem, Sevtap ile evlenmenin yanısıra ağabeyinden para ve mal 'armağanları' da koparabilmek için, kaçırdığı Sevtap'ı babasının evine geri gönderir ve orada hamileymiş gibi davranmasını ister. Böylelikle Latif kardeşinin namusunu kurtarmak için evliliklerini onaylayacak ve Adem evlenmeyi kabul etmek için koşullar ileri sürebilecektir (Postacı). Niyazi kendisini kaçıran çeteye yarlıştır tahmin vererek bütün paralarını yitirmelerini sağlar (Atla Gel Şaban). Şaban, köylü clduğu için onu beğenmeyerek kaçan karısını cezalandırmak ve kendisini sevmesini sağlamak için kentsoylu gibi davranmasını öğrenir. Yeri kimliğinde Peri ile tanışarak onunla evlenmeyi başarır. Kötü davranışlarıyla Peri'nin kendisinden nefret etmesini ve Şaban'ın değerini anlamasını sağlar (Sosyete Şaban).

#### 8. Kahraman kötöleri yener.

Bütün filmler kahramanın amacına ulaşmasını engelleyen ya da onu mutsuz kılan kişilerin yenilgisiy-

le sonuçlanır. Niyazi'yi kaçıran çetenin tüm parasını yitirmesi (Atla Gel Şaban), Şaban'ın babasını hırsızlıkla suçlayan kişilerin gerçek hırsızlar olduğunun ortaya çıkması (Katma Değer Şaban), Bahar'ı rehin alan çetenin yakalanması ve Erkan'ın korkak kişiliğinin ortaya çıkması (Orta Direk Şaban), bu yenilgilerden örneklerdir. Postacı filminde ise Latif Adem'in hileleri ve postacılar yarışını kazanması sonucu hem evliliği onaylar hem de Adem'in koşullarını kabul etmek zorunda kalır. Doktor Civanım'da Kemal'in Sümbül ile evlenmesine engel olan Gaffur yarışlarda yenilir. Şaban'ın değişik kimliklerde verdiği mücadele Peri'nin ve Nezli'nin kahramanın değerlerini benimsemeleriyle sonuçlanır (Sosyete Şaban, Şabaniye).

#### 9. Kahraman sevdiği kadınla mutlu olur (evlenir).

Kahraman, sevdiği kadınla arasına giren engelleri aşarak ya da onun sevgisini kazanarak amacına ulaşmaktadır. Kadın, ayrımlı bir toplumsal tabakadan, çevreden geliyor olsa da sonuçta kahramanı sevecektir. Sosyete Şaban, Orta Direk Şaban, Çarıklı Milyoner filmlerinde kadının kahramanı önemsememesi, aldatması ya da aşağılamasından onu sevmesine doğru olan değişim süreci görülmektedir. Kahraman sevdiği kadınla evlenmesini engelleyen kişileri yenerek de ona kavuşabilmektedir (Postacı, Doktor Civanım). Bazı filmlerde de kadın, olaylar geliştikçe kahramanın üstün niteliklerini, olumlu değerlerini anlayarak onu sevecektir (Şabaniye, Çarıklı Milyoner, Sosyete Şaban, Orta Direk Şaban). Niyazi at yarışlarından büyük miktarda bir para kazanarak beceriksizliğinden ve geçim sıkıntısından yakınının kendisini sevmesini sağlar (Atla Gel Şaban).



Bu işlevler Şaban filmlerinin anlatı yapısını tanımlamaktadır. Kişilerin ne yaptığını, nasıl davrandığını, kimin kime karşı olduğunu bu yapı aracılığı ile görmekteyiz. Böylelikle anlatı yapısı bu kişilerin edimleriyle ortaya çıkan bir iletişim örnekçesini sunmaktadır. Bu örnekçede kişilerin değerleri ve çıkarları çatışmakta bu çatışmalar kişileri ayırıştırarak onları ayrı toplumsal tiplerin, değerlerin, kümelerin insanları olarak sınıflandırmaktadır. Şaban filmlerinin simgesel olarak sınıflanmış, kahraman, kadın, kötüler ve toplum kişileri arasında şütemel karşıtlıklar belirler: iyi/kötü, yoksul/varsıl, zayıf/güçlü, toplumun içinde/toplumun dışında, uyumlu/uyumsuz.

#### Dizisel\* Yapı (İkili Karşıtlıklar)

İyi/kötü karşıtlığı kahramanı kötülerden ayırmaktadır. Ancak bu, aktöresel (ahlaki) bir iyi-kötü ayrımından çok ilişkilerin yarattığı durumlara ve kişilerin simgelediği toplumsal kavramlara göre düzenlenmiş bir ayırmadır. Örneğin, Postacı'nın kahramanı Adem yoksulluktan kurtulma amacını gerçekleştirmek için Sevtap'ı kullanır ve bu yöndeki davranışlarıyla aktöresel olarak kötüdür. Oysa, Almanya'da belki çok zor koşullarda çalışarak kazandıklarını Adem ile paylaşmak istemeyen Latif filmde kötü kişi olarak kodlanmıştır. Benzer olarak, hırsızları yıl-

---

\* Dizisel (İng. paradigmatic). "Diziye ilişkin, diziyle ilgili olan." (Vardar ve diğerleri, 1988:84). Dizi (İng.paradigm). "Aynı sözdizimsel bağlam içinde birbirinin yerini alabilecek olan ve güçlü bir karşıtlık bağıntısı kuran öğelerin oluşturduğu bütün." (Vardar ve diğerleri, 1988: 82).

dirmek ve ortaya çıkarmak için değişik silahlar kul-  
lanan, tek kişilik bir silahlı çete gibi çalışan Şa-  
ban da aktöresel açıdan iyi değildir ama bu davra-  
nışlarının nedeni suçsuz bir insanı karşılaştığı hak-  
sızlıktan kurtarmak için iyi olarak kodlanmıştır  
(Katma Değer Şaban). Sosyete Şaban filminde karısını  
cezalandırmak için ağır tutuklar hazırlayan ve onun  
kendisini sevmesini sağlamak için bu tür oyunlara  
başvuran Şaban'ın da aktöresel anlamda iyi olduğu  
söylenemez. Ancak, kırsal yaşam biçimini aşağılamakla  
geniş bir toplumsal kesimi kızdıran Peri'ye "hak et-  
tiği dersi" veren Şaban iyiyi simgeler filmde. Kimi  
anlatılarda ise daha kesin bir ayırım görmekteyiz.  
Kan davası gibi çağ dışı bir geleneği sürdürmeye  
çalışanlar ile kahraman (Şabaniye), servetini elde  
edebilmek için kahramanı öldürmeye ve onun deli ol-  
duğunu kanıtlamaya çabalayanlar, onu aşağılayarak  
para kazanmayı amaçlayanlar ile bütün bunlar karşı-  
sında kendini savunmaktan başka bir şey yapmayan  
kahraman (Çarıklı Milyoner) iyi/kötü karşıtlığı  
ile ayrılmışlardır. Yoksul/varsıl karşıtlığı kahra-  
manı kadından ve kötülerden ayırmaktadır. Kadın,  
Orta Direk Şaban, Postacı ve Doktor Civanım filmle-  
rinde kahramanın içinde bulunduğu tabakadan daha üst  
tabakada yer almaktadır. Ancak bu karşıtlığın yarat-  
tığı çatışma kahraman ile kadın arasında değil ka-  
dının ilişkin olduğu toplumsal tabakadan gelen ki-  
şiyle olmaktadır. Orta Direk Şaban'da kahramanın  
çatıştığı kişi Bahar'ın sözlüsü Erkan'dır. Postacı  
filminde ise Sevtap'ın ağabeyi Latif, Doktor Civa-  
nım'da Sümbül'ün sözlüsü, ağa oğlu Gaffur kahramanın  
çatıştığı kişilerdir.

Kadın ile kahraman kişilerini ayıran diğer  
karşıtlık toplumun içinde/toplumun dışında karşıtlı-  
ğıdır. Kadın, toplumun benimsediği ve toplumsal kural-  
lara, değerlere uygun davranan bir kişiye kahraman

toplumun dışında kalmaktadır. Anlatının olayları kadını toplumun dışına değil kahramanı toplumun içine doğru yöneltir. Toplum henüz kahramanı benimsememiştir ama anlatının sonunda benimseyecektir. Kahramanın toplumun içine girme süreci yaşanmaktadır. Çarıklı Milyoner'de Suna, En Büyük Şaban'da Hülya, Orta Direk Şaban'da Bahar, Sosyete Şaban'da Peri belirli bir kentin ya da belirli bir toplumsal kümenin insanıdır. Kahramanın kadın ile evlenebilmesi için kendisini belirli bir toplumsal çevreye benimsetmesi, bu çevrede ayakta kalabilmeyi, savaşılabilmeyi öğrenmesi, kendisini belirli bir çevreye uyumlu kılması gerekmektedir. Anlatının başında, beceriksiz görünümü, iyiliği, saflığı, özel yetenekleri, kurnazlığı gibi nedenlerle toplumun biraz dışında olan kahraman anlatının sonunda toplumun kendisini benimsemesini sağlar.

Zayıf/güçlü karşıtlığı kahramanı kötülerden ayırmaktadır. Kahraman, üst tabakadan geldikleri, kahramanda bulunmayan silahları (para, güç, saygınlık, vb.) ellerinde bulundurdukları ya da sayıca fazla oldukları için güçlü olan kişilerle karşı karşıyadır. Çarıklı Milyoner'de kahraman varsıldır ama karşısına basın gibi bir güç, hukuk bilgisiyle kahramanı kolayca aldatabilecek bir avukat, biraraya gelerek tuzaklar kuran akrabalar gibi kişiler çıkar. Bunlar görünürde kahramandan güçlüdürler. Orta Direk Şaban'da ise Şaban'ın yarıştığı kişi üst tabakadandır ve hem de başarıları ve fizik görünümü ile Şaban'dan güçlüdür.

İyi/kötü karşıtlığı kadını da kötülerden ayırır. Kimi anlatılarda da (Çarıklı Milyoner, Sosyete Şaban, Orta Direk Şaban) kadın önce kötülerin yanında yer alsa da sonunda kahramanı ve onun değerlerini seçerek kötülerden ayrılır.

Toplum ile kahraman uyumlu/uyumsuz karşıtlığı ile ayrılır. Toplum, ekonomik ve kültürel bir bütün iken kahraman bu bütüne uymayan özellikler sergileyerek ondan ayrılır. Büyük bir kentte köylü olmak (Çarıkılı Milyoner, En Büyük Şaban) yoksulken varıl bir kızı sevmek ve üstelik varıl bir rakip edinmek (Orta Direk Şaban) bu karşıtlığı ortaya çıkaran olay ve durumlardan kimileridir.

Bu bölümde tanımlamaya çalışıldığı gibi, iyi/kötü, yoksul/varsıl, zayıf/güçlü, toplumun içinde/toplumun dışında, uyumlu/uyumsuz karşıtlıkları Şaban anlatılarının ikili karşıtlık yapısını ve temel insan sınıflandırmasını gösterebilir. Ancak bu karşıtlıkların daha derin ve keskin bir karşıtlığa da taban hazırladığı söylenebilir. Bununla ilgili yorumlama altıncı bölümde yapılacaktır.

### BÖLÜM III

#### KELOĞLAN MASALLARININ YAPISI

##### Halk Masalları Geleneği İçinde Keloğlan Masallarının Yeri

Halk edebiyatındaki sözlü geleneğin önemli bir parçası olan masallar, ortaya çıktıkları ve yaygınlık kazandıkları dönemler ayrımlı olmakla birlikte tıpkı söylenbilimsel öyküler, romanlar ve filmler gibi bir anlatı biçimidirler. Pertev Naili Boratav, masalın nasıl bir anlatı olduğunu şöyle açıklamaktadır:

Masal, olağan-üstü çeşidinde de, gerçekçi çeşidinde de, anlattığı olayların gerçeğe uyarlık derecesi ne olursa olsun, onların hayal yaratması oldukları izlenimini veren bir anlatı türüdür (1978: 80).

Bu açıklamada masalın olağan-üstü ve gerçekçi nitelileriyle sınıflandırılmış olduğu görülmektedir. O halde Boratav'ın, gerçekle ilgisiz ve tümüyle düşlem ürünü olan ve anlattıklarına inandırmak savı taşımayan kısa anlatı olarak tanımladığı masala gerçekçi niteliğini kazandıran nedir?

Halkbilimde masallar 1. hayvan masalları, 2.asıl masallar: gerçekçi masallar, olağan-üstü masallar, 3.güldürücü hikayeler, nükteli fıkralar, yalanlamalar, 4.zincirlemeli masallar biçiminde sınıflandırılır. Asıl masallar türündeki gerçekçi masallar, olağan-üstü olmamakla diğerlerinden ayrılmaktadır (Boratav, 1978: 84). Ancak, bu ayrımın uygulamadaki yararını benimseyerek, adı ne olursa olsun bütün masalların "olanaksız"la ilgilenmediğini anımsamak gerekmektedir. Türk masallarında da "düşünülen ve düşünülmeyen her şeyin olabileceği" görülmektedir (Tezel, 1968: 451). Boratav ise, Türk masallarındaki olağan-üstü öğelerin sanıldığı kadar akıl-dışı nitelikte olmadığını savunur ve kentlerden köylere doğru gidildikçe masallardaki olağan-üstü çeşninin azaldığını belirtir. Çünkü, köy ve göçebe ortamı, sözlü geleneğin, yazılı edebiyatın ve yabancı kültürlerin etkilerinden korunduğu çevrelerdir. Bunun yanında Boratav, (1978: 87) Türk geleneğinin, "en 'masalımsı' anlatıları bile gerçeğe yaklaştırma eğiliminde" olduğunu da belirtmektedir.

Türk masal geleneğinde gerçekçi masallar adı altında incelenen Keloğlan masalları bu gelenek içinde önemli bir yer tutmaktadır. Boratav, padişah, akıllı kız ve köse gibi bir masal kahramanı olan Keloğlan tipinin özelliklerini şöyle anlatır:

Dünyanın mutluluklarından yoksun  
kişilerin, alinyazılarını yenme  
çabasını masalarda Keloğlan üzere  
almıştır. O, çoğu kez, fakir  
bir dul kadının oğludur; çevresin-

de küçümsenir, itilir, kakılır; tembelcedir ama zekidir, becerikli, kurnazdır. Masalda Keloğlan'ın en belirgin işi, kötülerle, güçlülerle savaşmak ve sonunda en umulmayacak başarılarla ulaşmaktır. Türk masal geleneğinde Keloğlan'ın öyle önemli bir yeri vardır ki şehzadeler, soylarından gelme bütün imtiyazlarını yitirip sıfırdan başlamak zorunda kaldıklarında, amansız güçlülere göğüs germeleri, aynı zamanda da herkesin küçümsediği bir garip delikanlıya yarayacak araçlara başvurmaları gerektiğinde 'Keloğlan' kılığına girerler (1978: 89).

Keloğlan edimleri ve çatıştığı kişiler ona olumlu, sevilen bir halk kahramanı kimliğini yüklemektedir. Ancak, bu olumlu kişi aynı zamanda "iyi" bir kişiyi de mi gösterir? Tahir Alangu'ya göre Keloğlan, diğer pek çok olumlu masal kahramanının "iyi" kişiliğine sahip değildir, aktöresel yönden "kötü" bile sayılabilir:

"Keloğlan, sırası gelince kötülük yapmaktan çekinmeyen, katı yürekli, kaba bir tiptir ... hemen daima sert, acımasız, kaba-grotesk yöntemlerle serüvenlerini başarılı bir biçimde sona erdirebilmektedir (Alangu, 1968: 461).

Aktöresel yönden "iyi" sayılmayan Keloğlan'ın "kötü" lüğünün çatışmalarda yer aldığı yandan değil karşısına çıkan engelleri aşarken ya da çatıştığı kişilerle savaşırken başvurduğu yöntemlerden kaynaklandığına dikkat edilmelidir.

Üteki masalların kahramanları, amaçlarına erişebilmek için büyüye, büyülü araçlara, doğa üstü güçlere başvurmak zorunda kaldıkları halde Keloğlan masal-

larında kurnazlık, hilekârlık, ataklık, beceriklilik iş görür araçlar durumuna gelmiş, toplumun her katından kötüler, köse değirmenciler kadar, padişahlar hatta devler bile onun karşısında yenik düşmeye başlamışlardır (Alangu, 1968: 461-462).

Ne tür bir yöntem seçmiş olursa olsun Keloğlan sonunda başaracaktır. Alangu, Keloğlan'ın düşmanlarından da söz etmekte ve kahramanın, bu kişilerin simgelediği kötülükleri yendiğini, bu başarılarıyla çirkinliğini unutturduğunu, alt tabakadan geldiği halde padişahın kızına bile kendisini sevdirdiğini belirtmektedir. Yine Alangu'ya göre, diğer halk masallarında "düşlerde kurulmuş ülküsel bir toplum ortamı" varken Keloğlan masalları "bütün yapısı ile gündelik çatışmalar dünyasına" bağlıdır. Ancak bu masallar gerçek dünyanın çelişkilerini anlatsa da çatışmaların çözümlüğünde "halk masallarının düş ve ülkü dünyasına" dönmektedir (Alangu, 1968: 462-463).

Keloğlan masallarına ilişkin buraya dek sözü edilen saptamalar bu masalların anlatı yapısına değin bilgileri içermekte ama bu yapıyı tanımlamamaktadır. Araştırmacı, onbeş Keloğlan masalını çözümlererek anlatı yapısını tanımlamaya ve böylece yukarıda aktarılan bilgileri daha sağlıklı bir temele dayandırmaya çalışacaktır. Bu çözümler, Şaban filmlerinin anlatı yapısı ile Keloğlan masallarının anlatı yapısını karşılaştırmaya da olanak sağlayacaktır.



Keloğlan Masalları

Hamamcı ile Keloğlan\*

Keloğlan tavuk satmak için pazara gider. Tavuğu satın alan hamamcı karşılığını vermez. Keloğlan hamamcının uşağı olduğunu sđyleyerek hamamcının karısından yemek alır. Daha sonra kadın kılığına girip hamamcıyı evinin mahzenine gđtürür ve onu merdivenlerden aşağı iter. Yaralanan hamamcıyı iyileştirmek için hoca arandığını duyunca hoca kılığına girer ve hamamcıyı hamama gđtürüp dđver. Hamamcı Keloğlanı yakalamak için tđrlü yđntemler dener ama başarılı olamaz. Sonunda padişaha sđyler. Padişah Keloğlan'ı yakalatıp zindana kapattırır. Keloğlan, zindancıya para vererek çıkar. Önce ıngıraklı bir kđrk yaptırır, sonra padişahın yatağının altına saklanıp padişah uyuduğu zaman kđrkü giyip silkelendir. ıkan seslerden ũrken padişaha Azrail olduğunu sđyleyerek kardeşi Keloğlan'ı zindandan çıkartmasını ve ortanca kızı ile evlendirmesini ister. Keloğlan yeniden zindana dđner. Ertesi gđn padişah Keloğlan'ı özgđr bırakıp ona giysi, köşk gibi armağanlar vererek ortanca kızıyla evlendirir.

Keloğlan'ın Tokmağı

Keloğlan, tarlaya ekmesi gereken nohutları yer. Tarlada nohut yetişmez. Annesine de, yolda rastladığı deve de nohutu ektiğini ama çıkmadığını sđyler. Dev, Keloğlan'a altın pisleyen bir eşek verir.

---

\* Hamamcı ile Keloğlan, Keloğlan'ın Tokmağı, Keloğlan Yedi Kat Yerin Altında, Tembel Keloğlan, Keloğlan Ölüyü Diriltiyor, Keloğlan Hindistan Yolunda, Oduncu Keloğlan, Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu, Keloğlan Yemen'de, adlı masallar Naki Tezel'in Türk Masalları 2 adlı kitabından alınarak özetlenmiştir.

Keloğlan eŖeđi bir oduncuya emanet eder. Oduncu eŖeđi alar. Dev, Keloğlan'a içinden yemekler çıkan bir mendil verir. Keloğlan komŖularını yemeğe çağırır. KomŖulardan biri mendili alar. Dev bu kez bir tokmak verir. Tokmak "dön tokmağım dön" denilince insanın kafasına vurur. Keloğlan bu tokmağın yardımıyla eŖeđi ve mendili geri alır. Varsıl olur.

### Keloğlan Yedi Kat Yerin Altında

PadiŖahın üç oğlundan biri olan Keloğlan, bahçelerindeki elma ağacından elma alan devi yaralar. Dev bir kuyuya kaçar. Keloğlan da kuyuya iner ve devi öldürür. Orada rastladığı üç kızı da yanına alarak kuyudan çıkmaya hazırlanır. Keloğlan'ın niŖanlısının kızların içinde en güzeli olduğunu gören kardeŖleri Keloğlan'ı kuyuda bırakırlar. Keloğlan niŖanlısının verdiği büyülu kıllardan yanlıŖlıkla siyah olanı eker. Ortaya çıkan bir koç onu yerin yedi kat altına götürür. Orada bir köy eŖmesinin baŖına oturup, köylünün su almasını engelleyen bir dev vardır. Dev'e her gün bir insan verirler. Dev onu yerken köylü de suyunu alır. Deve padiŖahın kızını verirler. Dev, kızı yemek üzereyken Keloğlan devi öldürür. Yeryüzüne çıkmak için yola koyulur. Ağaç altında dinlenirken bir kuŖ yuvasına doğru çıkan yılanı öldürür. KuŖların annesi Keloğlan'ı sırtına alarak yeryüzüne çıkarır. O gün Keloğlan'ın niŖanlısı ile ağabeyinin evlilik töreni vardır. Keloğlan kılık deđiŖtirip törene katılır ve ok atma eğlencesinde ağabeyini öldürerek ortadan kaybolur. Ertesi gün niŖanlısının öteki ağabeyi ile evlendirileceğini duyar. Onu da okla yaralayarak öldürür. Kız Keloğlan'ı tanır ve evlenmek için onu seçer. PadiŖah ile karısı da küçük oğullarını tanırlar. Keloğlan ile niŖanlısı evlenirler.

### Tembel Keloğlan

Keloğlan ölen babasının kılıcına "kırk can öldüren Ahmet ağanın kılıcı yazdırır. Dağda gezerken Keloğlan'ı gören ve kılıcının üzerindeki yazıyı okuyan devler korkarak ona yemek sunarlar. Keloğlan devlerin yanında kalır. Devler, Keloğlan'ın iş yapmadan yiyip içmesine kızarak onu öldürmeye çalışırlar ama başaramazlar. Keloğlan gitmek için bir heybe altın ister. Devler ona istediğini verip evine gönderirler.

### Keloğlan Ölüyü Diriltiyor

Keloğlan parasız kalınca eŖeđini satmak için pazara götürür. Hayvan alıp satan iki cambaz, Keloğlan'ın eŖeđi ucuza satmasını sağlayamayınca değerini düşürmek için kuyruğunu keserler. Keloğlan eŖeđin arpa yiyip gümüş lira pislediğine inandırarak onu cambazlara satar. EŖek arpaları yedikten sonra su içer ve ölür. Cambazlar aldatıldıklarını görünce Keloğlan'a giderek paralarını isterler. Keloğlan bu kez onları tavşanın konuşulanları anladığına ve buyruklarını yerine getirdiğine inandırır. Cambazlar tavşanı satın alıp evlerine dönerler. Tavşanın böyle bir becerisi olmadığını anlayınca yeniden Keloğlan'ın evine giderler. Keloğlan'ın yeni bir tasarısı vardır. Onları kaval çalarak ölüyü dirilttiğine inandırır. Cambazlar kavalı da satın alırlar ama yine düş kırıklığına uğrarlar. İki cambaz, Keloğlan'ı öldürmeye çalışırlarsa da, onun kurnazlığı nedeniyle başarılı olamazlar. Keloğlan onları ırmakta koyun sürüsü bulunduğuna inandırır. Cambazlar koyun çıkarmak için ırmağa atlarlar ve boğulurlar.

### Keloğlan Hindistan Yolunda

Padişahın kızı Keloğlan ile evlenmek isteyince padişah onu saraydan kovar. Kız, Keloğlan'ın evine gider. Keloğlan tembeldir, çalışmaz. alışsa bile yeterli para kazanamaz. Daha çok para kazanmak için tecim yapmaya Hindistan'a doğru yola çıkar. Yanında bir de tüccar arkadaşı vardır. Yolda susuz kalırlar. Keloğlan su almak için bir kuyuya iner. Kuyuda bir kızla karşılaşır. Bu kız, padişahın oğlunun kaybolan nişanlısıdır. Peri kızları onu kaçırarak kuyuya bırakmışlardır. Kız Keloğlan'a bir nar ağacı gösterir. Narların ii elmas doludur. Keloğlan iki tane nar koparıp kuyudan çıkar ve yolda rastladığı biriyle bunları annesine gönderir. Keloğlan'ın annesiyle karısı büyük bir saray yaptırırlar. Keloğlan tüccar arkadaşına hasta olduğunu söyleyince tüccar onu bırakarak gider. Keloğlan geri döner. Kuyudan padişahın oğlunun nişanlısını da çıkarır. Kuyu değerli taşlarla doludur. ıkarken yanlarına bu taşlardan alırlar. Kente ulaştıkları zaman kızı getirip oğlunu mutlu ettiği için padişah Keloğlan'ı vezir yapar.

### Oduncu Keloğlan

Keloğlan odun kesmeye ormana giderken yolda arslan ve kaplanla karşılaşır. Arslan, birbirleriyle sürekli kavga ettiklerinden yakınarak Keloğlan'dan ilerinden birisini öldürmesini ister. Keloğlan kaplanı öldürür. Arslanın babası Keloğlan'a içinden askerler çıkan bir kutu verir. Askerler Keloğlan'ın yerine odun kesip ev yaparlar. Keloğlan'lara konuk gelen bir kocakarı büyülü kutuyu çalar ve kutudaki insanlara Keloğlan'ın evini yıktırır. Keloğlan'ın kedisi ile köpeği kocakarıyı bulup kutuyu geri alırlar. Kutudan çıkan insanlar onlara bir saray yaparlar.

### Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu

Keloğlan padişahın kızı ile evlenmek ister. Padişah, Keloğlan Ali Cengiz oyununu öğrenirse ona kızını vereceğini söyler. Keloğlan oyunu öğrenmek için Ali Cengiz'e gider. Ali Cengiz, yanına gelenlere oyunları öğretmekte ve eğer öğrenmişlerse onları öldürmektedir. Çünkü, kendi yerini alacaklarından korkmaktadır. Ali Cengiz'in karısı ile kızı bu durumu Keloğlan'a anlatırlar. Günler sonra Ali Cengiz sorduğu zaman Keloğlan oyunları öğrenemediğini söyler. Annesiyle birlikte eve dönmek için yola çıkarlar. Keloğlan yolda rastladıkları avcılarını Ali Cengiz oyunu ile aldatarak para kazanır. Ali Cengiz, Keloğlan'ın oyunları öğrendiğini haber alır. Onu aramaya başlar. Bir pazarda karşılaşırlar. İkiisi de bildikleri oyunları kullanarak birbirlerini yenmeye çalışırlar. Bu savaşıma padişah ile kızı da tanık olur. Keloğlan Ali Cengiz'i yener. Padişah kızını Keloğlan'a verir.

### Keloğlan Yemen'de

Keloğlan avladığı ceylanı padişaha armağan eder. Padişah da ona torbalarla altın verir. Keloğlan'ın var-sillaşmasını kıskanan vezir padişahı Keloğlan'a karşı kışkırtır. Padişah, Keloğlan'a fildişinden bir köşk yapmasını söyler. Annesi Keloğlan'a yol gösterir. Keloğlan'ın başarılı olacağını anlayan vezir, padişaha Keloğlan'dan Yemen kralının kızını istemesini söyler. Keloğlan annesinin gösterdiği yol ve kimi büyü-lü nesnelere yardımıyla bunu da başarır. Padişah Yemen kralının kızı ile evlenir, Keloğlan'a para verir, vezirini işten atar.

### Keloğlan ile Dev\*

Keloğlan bir mağarada dev ile karşılaşır. Onu yememesi için oğlu olduğunu söyler. Keloğlan devin koyun sürüsünü otlatmaya götürür. Diğer obanlarla oynadığı bir oyunu kazanınca o abanların sürüleri de devin sürüsüne katılır. Bir başka gün, Keloğlan'ı öldürüp sürüsünü almak isteyen cadı kadını oyuna getirerek kadının sürüsünü de devin sürüsüne katar. Dev in hayvanlarından biri Keloğlan'a kaçması gerektiğini, yoksa devin onu yiyeceğini söyler. Birlikte kaçarlar. Dev artlarından gider. Keloğlan, hayvanın gösterdiği büyülü nesnelere yardımıyla devin ölmesini sağlar. Dev in mallarına, sürülerine el koyar.

### Keloğlan

Keloğlan, büyülü bir seccadeyi, torbayı ve külahı paylaşamayan  kardeşi aldatarak bu büyülü nesnelere onlardan alar. Padişah, kızının ağırlığınca altın getiren erkek ile kızını evlendirecektir. Keloğlan büyülü nesnelere yardımıyla oraya ulaşır. Tartıya ne kadar altın koyulursa koyulsun kız ağır gelmektedir. Bunun nedeni kızın parmağındaki büyülü yzktr. Keloğlan yüzüğü kızdan alır. Büyülü torbasını sallayıp kızın ağırlığınca altını ortaya çıkarır. Nişanlanırlar. Padişah, Keloğlan'dan bir ülkeyi almasını ister. Bunu da başarırsa kızını vereceğini söyler. Keloğlan savaşı kazanır. lkesine dönerken deniz kenarında dinlenirler. O sırada bir su adamı Keloğlan'ı alıp denize kaçırır. Padişahın kızı su adamını aldatarak nişanlısını kurtarır. Evlenirler.

---

\* Keloğlan ile Dev, Keloğlan, Keloğlan Sarmısaki Beyoğlu masalları, Umay Günay'in Elazığ Masalları adlı kitabından alınarak özetlenmiştir.

### Keloğlan Sarmısaki Beyoğlu

Tilki, Keloğlan kendisine arkadaş olduğu için onu padişahın kızı ile evlendireceğini söyler. Padişaha Keloğlan'ın çok varıl bir beyoğlu olduğunu söyler. Buna inandırmak için türlü aldatmacalara başvurur. Sonunda amacına ulaşır. Keloğlan ile Padişahın kızının evlenmelerini sağlar.

### Mezarda Helva Pişiren Keloğlan\*

Keloğlan oduncularla birlikte çalışmaya gider. Odunculara su getirmek için gittiği yerde kırk tane harami ile karşılaşır. Haramiler onu suyu güzel olan bir mağaraya gönderirler. Mağarada bir kız vardır, onun su almasını engellemeye çalışır. Ama Keloğlan kızı döverek hem suyu hem de kızın altınını alır. Ertesi gün Keloğlan haramilerle yine karşılaşır. Haramiler ondan bir mezarda helva pişirmesini isterler. Orada da bir kız vardır ama Keloğlan onu da yener ve helvayı pişirir. Karşılığında ise haramilerden altın alır. Bir yahudi, gelininin altınlarını Keloğlan'ın çaldığını söyler. Padişaha giderler. Padişah Keloğlan'dan altınları çalmadığını kanıtlamasını ister. Keloğlan bir gemiye biner. Gemi denizin ortasında kalır. Keloğlan denize dalar ve bir peri kızının gemiyi tutup bırakmadığını görür. Kızı döverek gemiyi kurtarır ama kendisi binemeden gemi uzaklaşır. Keloğlan yüzerek kıyıya çıkar. Bir saraya rastlar. İçe-

---

\* Mezarda Helva Pişiren Keloğlan, Keloğlan'ın Oyunları, Keloğlan ile Köse, masalları Saim Sakaoğlu'nun Gümüşhane Masalları adlı kitabından alınarak özetlenmiştir.

ride üç peri kızı vardır. Bunlar, Keloğlan'ın mağarada, mezarda ve denizin dibinde yendiği kızlardır. Keloğlan'a hayran olmuşlardır. Kızlar Keloğlan'la birlikte onun ülkesine giderler. Keloğlan altınları çalmadığını, peri kızından aldığını kanıtlar. Padişah Keloğlan'ı ödüllendirir. Keloğlan, peri kızlarıyla birlikte rahat bir yaşam sürdürür.

### Keloğlan'ın Oyunları

Keloğlan evini yakar. Buradan elde ettiği kömürleri çuvallara doldurup kente gider. İçlerine birer tane altın bıraktığı çuvalları bir kuyumcuya bırakır. Geri geldiğinde çuvallarda altın olduğunu, kuyumcunun altınları alıp çuvallara kömür doldurduğunu söyler. Kavga ederler. Mahkeme, çuvallardan birer altın çıktığı için Keloğlan'ı haklı bulur. Kuyumcu Keloğlan'a bir teneke altın vererek cezalandırılmaktan kurtulur. Keloğlan'ın köyüne altın ile döndüğünü gören komşular kendi evlerini yakarlar. Ama kömür satarak Keloğlan gibi para kazanamazlar. Köye dönüp Keloğlan'ı bir çuvala koyarlar ve bir köprüye asarlar. Keloğlan yoldan geçen bir çobana yalan söyleyerek çobanın kendi yerine çuvala girmesini sağlar. Çoban sulara gömülürken Keloğlan sürüyü alıp gider. Komşularına sürüyü ırmaktan çıkardığını söyler. Komşular koyun çikarmak için ırmağa atlarlar ve boğulurlar.

### Keloğlan ile Köse

Keloğlan'ın babası ölür. İki ağabeyi sırayla çalışmaya giderler. Ama ikisini de onları yanında çalıştıran köse öldürür. Keloğlan'da iş bulmak için yola çıkar. Aynı Köse'yle karşılaşır. Köse Keloğlan'ı öldürmeyi dener ama başaramaz. Keloğlan Köse'yi aldatarak onu öldürür. Evindeki değerli eşyaları alıp annesinin yanına döner.



Dizimsel Yapı (Anlatı İşlevleri)

Keloğlan masaları kahraman, padişah, kötüler ve iyiler adları altında kümelenirilebilecek dört kişi arasındaki ilişkiler ağını anlatır. Kahraman her zaman Keloğlan'dır. Kötüler, Keloğlan'ı güç durumlarda bırakan, onun amacına ulaşmasını engelleyen, onu aldatmaya çalışan vezir, değirmen sahibi, koca-karı gibi bir kişidir. Kahramana yardım eden ve çoğu kez olağanüstü özelliklere iye olan ya da kötülerin edimlerinden olumsuz bir biçimde etkilenen ve kahramanın yardım ettiği kişiler ise iyiler kümesinde incelenebilir. Padişah, kahramanın elde etmek istediği değerlere (para, yetke, evlenme çağında bir genç kız gibi) elinde bulunduran, anlatılardaki bütün kişilerden daha üst bir konumu ve orunu olan kişidir.

1. Kahraman alt tabakadan gelmektedir.

Kahraman, yirmi masalın yalnızca bir tanesinde padişahın oğludur (Keloğlan Yedi Kat Yerin Altında). Yine de haksızlığa uğrar. Diğer masalarda, çalışıp geçimini sağlamak zorunda olan bir köylüdür. Yoksul ve dul anasından başka yakını yoktur.

2. Padişah kahramandan belirli bir işi başarmasını ister.

Padişah, kahramanı kıskanan vezirinin sözüne uyarak Keloğlan'ı sınar (Keloğlan Yemen'de), padişah yoksul kahramanın, kızı ile evlenmek istediğini duyunca ona başaramayacağını sandığı bir görev yükler (Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu). Kahramanın istediği değere ulaşabilmesi bu görevi başarmasıyla olasıdır. Padişahın söz verdiği altınları, kızını ya da vezirliği elde etmesi için hiç de kolay olmayan bu işi başarması gerekir.

3. Kahraman belirli bir amaçla evden uzaklaşır.

Kahramanın, anlatının başında ya da daha sonra evinden uzaklaşması (belirli bir yere gitmek üzere yola çıkması, iş aramak, çalışmak amacıyla yola çıkması gibi bir uzaklaşmadır bu) türlü nedenlere bağlıdır. Kimi zaman iş aramak, kimi zaman bir şeyler satarak para kazanmak için yola çıkar (Keloğlan Hindistan Yolunda, Oduncu Keloğlan, Keloğlan Ölüyü Diriltiyor, Hamamcı ile Keloğlan, Keloğlan'ın Tokmağı, Keloğlan Sarmısaki Beyoğlu...vb.) Kimi masallarda da padişahın kendisine yüklediği görevi yerine getirmek, güç işi başarmak, kendisinden istenilen bir nesneyi getirmek için evden ayrılır (Keloğlan Yemen'de, Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu, Keloğlan).

4. Kötüler kahramanı güç durumda bırakırlar .

Masallarda Keloğlan'ı aldatarak, benimsemeyecek ya da ona güç bir görev yüklenmesini sağlayarak onu güç bir durumda bırakan kişiler vardır. Hamamcı, padişahın Keloğlan'ı zindana attırmasını sağlar (Hamamcı ile Keloğlan). İki cambaz, kahramanı aldatamayınca eşeğinin kuyruğunu keserek değerini düşürürler (Keloğlan Ölüyü Diriltiyor). Keloğlan'ın komşuları ondaki büyümlü nesneyi çalarlar (Keloğlan'ın Tokmağı, Oduncu Keloğlan). Hamamcı, kahramandan aldığı malın karşılığı olan parayı ödemek istemez (Hamamcı ile Keloğlan).

5. Kahraman kötülerini aldatır .

Kahraman türlü aldatmacalar ve kurnazlıklarla kendisini güç durumda bırakan kötülere karşılık verir. Keloğlan Ölüyü Diriltiyor masalında, kurduğu düzenlerle iki cambazın paralarını alır ve sonunda ölümlerine

neden olur. Bir başka masalda, nişanlısını kendisinden ayıran ağabeylerini, değişik bir kimliğe bürünerek öldürür (Keloğlan Yedi Kat Yerin Altında). Hamamcı da kahramanın düzenlerinden kendisini kurtaramaz (Hamamcı ile Keloğlan). Kahramanın aldattığı diğer kötü kişiler arasında köse (Keloğlan ile Köse), cadı, hınzırlar, dev (Keloğlan ile Dev) vardır.

#### 6. İyiler kahramana yol gösterirler.

Konuşabilen bir arslan, dev, tilki gibi olağanüstü niteliklere iye bir masal kişisi kahramana büyülü bir nesne verir ya da ona ne yapması gerektiğini söyleyerek yol gösterir. Bu büyülü nesne kahramanın varsıl olmasını, çalışmadan yaşamasını sağlayabilecek bir armağandır. İçi elmas dolu bir meyve, bir kalıp sabun, bu büyülü nesnelere bazılarınıdır. Kahramanın güç durumda kaldığı zamanlarda bu büyülü nesnelere ona yardımcı olurlar. Keloğlan Sarmısaki Beyoğlu masalında ise kurnaz tilki kahramana yol göstererek onun padişahın kızı ile evlenmesini sağlar.

#### 7. Kahraman kötülerini yener.

Toplumsal durumları ve fiziksel güçleri ne olursa olsun bütün kötüler kahramanın karşısında yenik düşerler. Kahraman aklını kullanarak ya da iyilerin de yardımıyla içinde bulunduğu güç durumdan kurtulur, kendisine kötülük yapmaya çalışanları cezalandırır. Kötü devler, köse, hamamcı, yahudi, kahraman karşısında yenilen kişilerdendir (Keloğlan ile Dev, Keloğlan ile Köse, Hamamcı ile Keloğlan, Mezarda Helva Pişiren Keloğlan).

#### 8. Padişah kahramanı ödüllendirir.

Kahramanın başardığı bir iş sonucu padişah kahramana kızını vererek ya da onu vezir yaparak ya da bol para armağan ederek ödüllendirir. Keloğlan Yemen'de ve Keloğlan Hindistan Yolunda masallarında padişah Keloğlan'ı vezir yaparak ödüllendirir. Hamamcı ile Keloğlan, Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu masallarında ödül padişahın kızıdır. Mezarda Helva Pişiren Keloğlan masalında da kahraman ödüllendirilir ama ödülün ne olduğu açıklanmamıştır.

#### 9. Kahraman yeni bir toplumsal konuma iye olur.

Masalların sonunda, padişahın kızı ile evlenmesi, vezir ya da varıl olması gibi olaylarla kahramanın toplumsal konumu değişmektedir. Padişah tarafından sınanan ve sınavı başaran Keloğlan köylülükten vezirliğe yükselir (Keloğlan Yemen'de). Çobanlık yaparak geçimini sağlayan Keloğlan padişahın kızı ile evlenmek ister. Padişahın koşulunu yerine getirerek kızı ile evlenmeyi başarır (Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu). Keloğlan ile evlenmek isteyen padişah kızı babasının onayını alamayınca saraydan kaçarak Keloğlan'ın evine gider, evlenirler. Ama bu evlilik kahramanın toplumsal durumunu değiştirmemiştir. Bu değişiklik, Keloğlan padişahın oğlunun kayıp nişanlısını bulup getirdiği zaman gerçekleşir. Padişah onu vezir yaparak ödüllendirir (Keloğlan Hindistan Yolunda). Hamamcı ile Keloğlan, Keloğlan Sarmısaki Beyoğlu, Keloğlan ile Köse'de ve diğer masalarda kahramanın toplumsal konumunun değiştiği görülür.

Keloğlan anlatıları, yoksul ve toplumda önemli bir yeri, saygın bir konumu olmayan kahramanın varıl ve önemli bir kişi durumuna gelmesini anlatmaktadır. Yoksulluktan varıllığa, çobanlıktan vezirli-

ge, köylülükten padişah damatlığına doğru olan bu serüvende kahramanın kurnaz davranışlarının etkisi büyüktür.

### Dizisel Yapı (İkili Karşıtlıklar)

Anlatılar, kahraman, padişah, iyiler, kötüler arasındaki üç karşıtlığı sergiler: zayıf/güçlü, yoksul/varsıl, iyi/kötü. Kahraman ile kötüler zayıf/güçlü ve yoksul/varsıl karşıtlıklarıyla birbirinden ayrılırlar. Kahraman hem toplumsal erk hem de toplumsal tabaka yönünden kendisinden güçlü ve üst konumdaki kişilerle çatışmaktadır. Padişahı kahramandan ayıran karşıtlıklar da zayıf/güçlü ve yoksul/varsıl karşıtlıklarıdır. Padişah ile kötüler ise iyi/kötü karşıtlığı ile ayrılırlar. Kötüleri iyilerden ayıran karşıtlık iyi/kötü karşıtlığıdır. Bu karşıtlıklar kavramsal bir yapı ortaya çıkarırlar ve söylenin temel karşıtlığı için bir taban oluştururlar.

## B Ö L Ü M IV

### MASALLARIN VE FİMLERİN YAPISAL BENZERLİKLERİ

#### Dizimsel Benzerlikler

Önceki bölümde incelenen anlatıların yapılarında kimi benzerlikler dikkati çekmektedir. Her iki anlatıda, alt toplumsal tabakadan gelen kahramanların bu tabakanın içinde bulunmaktan kaynaklanan sorunları alt ettikleri, onlara üst düzeyde bir toplumsal konum kazandıran kimi değerleri elde ettikleri görülmektedir. Ancak, benzerlik yalnızca ilk ve sonuncu işlevlerde ortaya çıkmaz. Yoksulluktan varsıllığa, sıradan bir kişi olmaktan, orunlu bir kişi olmaya yönelik değişimi tanımlayan işlevlerdeki benzerlikler de masalların ve filmlerin anlatı yapılarını birbirine yaklaştırır. Anlatıların işlevleri

yan yana sıralanırsa benzerlikler ve çakışmalar açık bir biçimde görülebilirler:

Keloğlan Masallarının İşlevler Listesi

- 1.Kahraman alt tabakadan gelmektedir.
- 2.Padişah kahramandan belirli bir işi başarmasını ister.
- 3.Kahraman belirli bir amaçla evden uzaklaşır.
- 4.Kötüler,kahramanı güç durumda bırakırlar.
- 5.Kahraman kötülerini aldatır.
- 6.İyiler kahramana yol gösterirler
- 7.Kahraman kötülerini yener.
- 8.Padişah kahramanı ödüllendirir
- 9.Kahraman yeni bir toplumsal konuma iye olur.

Şaban Filmlerinin İşlevler Listesi

- 1.Kahraman toplumun alt tabakasından gelmektedir.
- 2.Kahraman ayrımlı bir toplumsal çevreye girer.
- 3.Toplum kahramanı ayrımlı biri olarak görür.
- 4.Kahramanın sevdiği (evlenmek istediği) bir kadın vardır.
- 5.Kahraman ile sevdiği kadın arasında çatışma ortaya çıkar.
- 6.Kötüler,kahramanı ya da sevdiği bir insanı güç durumda bırakırlar.
- 7.Kahraman kötülerini yemek için hile yapar.
- 8.Kahraman kötülerini yener.
- 9.Kahraman, sevdiği kadınla mutlu olur (evlenir).

Kahramanların toplumsal durumunu belirten birinci işlevlerde "yoksulluk" paylaşılan temel özelliğdir. Sonraki işlevlerde kahramanların buldukları yerden uzaklaştıkları, kendi çevrelerinden ayrımlı bir toplumsal çevreyle karşılaştıkları görülmektedir. Bu işlev kimi anlatılarda bir "göç" olayını belirtirken kimi anlatılarda da geçici bir yer değiştirmeyi anlatır. Ancak her iki durumda da kahraman ayrımlı insanların, değerlerin ve davranışların var olduğu bir çevreyle karşılaşır. Üçüncü ortak işlev yer değiştirmelerinden önce ya da sonra kahramanların haksızlığa uğrayışını göstermektedir. Dördüncü ortak işlevde kahramanların kötülere karşı koymak ya da yapılan haksızlığa karşılık vermek için nasıl davrandığı anlatılmaktadır. Bu aldatma ediminde kılık değiştirme, yanıltma, tuzaklar hazırlama, karşısındakinin zayıf yönlerinden yararlanma gibi yöntemler kullanılır. Kötülerin kahramanlar karşısında yenik düştüğünü anlatan beşinci ortak işlevde "adalet yerini bulur". Kahramanların toplumsal konumlarındaki değişimin gerçekleşmesiyle anlatı sonuçlanır. Kahraman evliliği sayesinde ya da üst düzeyde bir iş, büyük servet gibi değerleri elde ederek daha üstte bir tabakaya çıkmayı başarır.

#### Dizisel Benzerlikler

Anlatılara ikili karşıtlıklarıyla bakılırsa bu benzerlik tablosu daha da berraklaşabilir. Söylenin yapısını sergileyen ikili karşıtlıklardan kimilerinin her iki anlatıda da bulunduğu görülmektedir: İyi/kötü, yoksul/varsıl, zayıf/güçlü. Şaban söyleninde ortaya çıkan ama Keloğlan söyleninde bulunmayan karşıtlıklar ise toplumun içinde/toplumun dışında ve uyumlu/uyumsuz karşıtlıklarıdır.

Bu bölümde Şaban filmleri ile Keloğlan masal-



larının anlatı yapılarındaki benzerlikler vurgulandı. Ancak, iki anlatı türü arasında iki önemli ayrım vardır. Keloğlan masalları sözlü dilin ürünüdür, Şaban filmleriyse görüntü dilinin ürünüdür. Ortaya çıktıkları zaman dilimleri de ayrımlıdır. Bu denli ayrımlı iki anlatı türünün yapısal açıdan birbirlerine benzemeleri, incelemenin bu aşamasında pek fazla önem taşımamaktadır. Çünkü buraya dek anlatı yapıları ve söylenin ikili karşıtlıklar biçiminde kodlanan yapısı tanımlanmaya çalışıldı. Bundan sonraki bölümlerde, kişilerin hangi toplumsal tipleri (kavramları) simgelediği, söylenlerin hangi toplumsal çatışmaları çözmeye çalıştığı, buraya dek sözü edilen karşıtlıkların hangi temel karşıtlıklara taban oluşturduğu araştırılacaktır. Böylece söylenlerin anlamı da açıklanabilir.

## B Ö L Ü M V

### KELOĞLAN SÖYLENİNİN ANLAMI

#### Masal ve Söylen

Halk masalları sözlü dil aracılığıyla aktarılıp yayıldıkları ve halkbilimciler tarafından derlenerek yazıya geçirilene dek anlatıcıların, dinleyicilerin, anlatıldıkları çevrelerin ve zamanların özelliklerine göre değişimlere uğradıkları için (Boratav, 1978: 13) doğum tarihlerini ve yerlerini saptamak güçleşmekte, çoğu kez olanaksız bir hale gelmektedir. Masallar bir toplumda kuşaktan kuşağa, yöreden yöreye aktarılan ve zaman içinde değişimlere uğrayan ürünler olmanın yanında bir ülkeden diğerine, bir kültürden diğer bir kültüre geçebilen anlatılardır. Elbette, bu kültürler arası akışta masal kişilerinin nitelikleri, masalın geçtiği çevre, olaylar gibi öğeler değişmekte, masal

yeni girdiği toplumun kültürel özelliklerini başarıyla yansıttığı için asıl kaynağını bulmak güçleşmektedir (Günay, 1975: 270). Ancak, kaynağı neresi olursa olsun masal içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır ve o toplumun insanlarına ilişkindir.

İster belli bir masalı ilk yaratmış olan kişiyi düşünelim, ister onu kuşaktan kuşağa aktaran kişilerden herbirini ayrı ayrı, masalcının - masalın insanlarından farklı olarak - belli bir yeri, bir yurdu, bir adı vardır. İşte, masalcının varlığı masalın kişilerini, schématique birer düşünce, duygu kalıbı olmaktan çıkarır, böylece masal, çağımız hikaye ve romanında olduğu gibi, belli bir zamanın ve yerin insanlarını olmasa bile, az çok bir kültür birliği meydana getirmiş bir ülke üzerinde, uzun çağların yaşayış sınamalarının bir toplamı olan bir "dünya görüşü" ile yüklü insan tiplerini çizer. Masalcı sâde kişilere can vermekle, onları, birbiri ardına bağlayan olaylar içinde kımıldatıp "konuşturmak"la yetinmemiş, kendi toplumunun sevinçlerini, dertlerini, şakalarını-açık veya kapalı, türlü yollarla-dile getirmiştir (Boratav, 1958: 15).

Bütün diğer masallar gibi Keloğlan masalları da belli bir yerde ve zamanda doğmuş, yaşamıştır. Bir sözlü dil geleneği olarak yaşamayı sürdürdüğü yerlerin bulunduğu da düşünülebilir. Diğer masallar gibi çok geniş, daha doğru bir deyişle başı ve sonu belirsiz bir zaman-uzam dilimine yerleşmiş Keloğlan masallarını belirli bir toplumsal yapı bağlamında açıklamaya çalışmanın güçlüğü ortadadır. Ama bu anlatılar birer söylendir ve belirli toplumsal tipler arasındaki ilişkileri, çatışmaları, toplumsal edimleri yansıtır.

Söylen, bir toplumdan o toplumun üyelerine olan iletişimidir: Bir toplumun tarihi ve kurumlarınca belirlenen toplumsal kavramlar ve tutumlar, o toplumun üyelerine o toplumun söylenleri aracılığıyla iletilir (Wright, 1977: 16).

Bu sav doğruysa Keloğlan ve Şaban söylenlerinin yapıları ile içinde buldukları toplumsal düzenin yapısı arasında simgesel bir ilişki bulunmalıdır. Wright, bu ilişkinin simgeselliğine dikkati çekerek "Western gibi herhangi bir toplumsal söylenin yapısının toplumun merkezi kurumlarınca kalıplaştırılan ve zorunlu kılınan toplumsal edimlerin yapısını simgesel olarak yansıtmak zorunda olduğu" (1977: 130-131)nu savunur.

Keloğlan söyleni hangi toplumsal düzeni simgesel olarak yansıtmaktadır? Bu soruya bir varsayımla yanıt verilebilir: Keloğlan masalları Osmanlı toplumunda da yaşamış anlatılardır ve bu toplumsal düzenden alınacak bir kesit söylenin anlamını açıklamaya yardımcı olabilir.

#### Devlet ve Toplum Çelişkisinin Keloğlan Söyleninde Simgelenmesi

"Osmanlılardan önce ve onların ilk çağlarında Anadolu'da, aşağı yukarı XV'inci yüzyıldan başlayarak da hem Anadolu'da hem de Rumeli'de gelişen Türk kültürü ve bu arada Türk halk edebiyatı" (Boratav, 1978: 398) ürünlerinden olan Keloğlan masallarının Osmanlı toplum yapısını simgesel olarak nasıl yansıttığını göstermek için önce bu toplumsal yapı betimlenmeye çalışılacaktır.

## Osmanlı Toplum Yapısı

Yüzyılları kapsayan bir ömrü olan imparatorluk hep aynı yapıyı sürdürmemiştir. Toplumsal güçler arasındaki dengeler, kurumlar imparatorluğunun kuruluşundan çöküşüne dek olan süre içinde ayrımlar göstermiştir. Burada, Osmanlı toplumunun en olgun dönemindeki biçimi alınacaktır. Emre Kongar'(1981: 54)ın "saf biçim" dediği, Niyazi Berkes' (1972: 45)in "yükselme dönemine rastlayan süre" olarak ele aldığı bu yapı üç temel kümeden oluşmaktadır: devleti yönetenler, din adamları, toplum. İlk küme en üst katında padişahın bulunduğu merkezi ve yerel yöneticilerdir. Padişah, bütün karar alma yetkilerini kendisinde toplayan, devletin geleneksel ve kutsal kimliğini simgeleyen bir yetke olduğu için burada diğer yöneticilerden ayrı ele alınacaktır. Toplum ise, ayrı meslek kümelerinden oluşmakla birlikte temel özelliği vergi veren bir kitle olmasıdır. Bunun içinde de tüccar, zanaatçı, köylü gibi değişik ekonomik düzeyler gösteren toplumsal kümeler bulunmaktadır.

Osmanlı toplumunun en alt tabakasını "reaya" denilen köylü halk oluşturmaktadır. Üretimin büyük bölümünün tarım alanında gerçekleştiği ve toprağın tek sahibinin devlet olduğu bu toplumda toprak büyük bir ordunun oluşturulmasını sağlayan bir araçtır. Timar dizgesine göre, sipahi adı verilen bir devlet memuru köylünün ürününün belirli bir bölümünü vergi olarak alır ve buna karşılık mali, yönetsel, askeri alanlarda devlete çeşitli hizmetler verirdi (Yasa, 1973: 50).

Osmanlı toplumunda, ilk bakışta üretim ilişkilerinin özünü, reaya-sipahi ilişkilerinin oluşturduğu söylenebilir. Ama, . . . ., sipahinin devlet görevlisi olmaktan doğan bir hakla (toprağın mülkiyetine sahip olmaktan doğan bir

hakla değil), artık-ürünü devlet adına alması bu ilişkiyi reaya-sipahi-merkezi otorite arasındaki bir üçlü ilişki biçiminde görmemize olanak sağlamaktadır (Özgür, 1972: 42).

Toprak, imparatorluğun yaşaması için gerekli bir araç olduğundan devletin toprak ve toprakta çalışanlara ilişkin konularda bu düzeni sürdürmeye yönelik bir yasal denetim uygulaması kaçınılmazdı. Askeri gücü oluşturmak, askeri gücü ve kentleri beslemek, düzeni sürdürmek için (Özgür, 1972: 42) uygulanan katı yasal denetim köylüyü toprağa, dolayısıyla askeri güce bağımlı kılıyordu. Yasalarla güvence altına alınmış bu üretim ve vergi dizgesi düzenin sürdürülmesi yönünden son derece gerekliydi. Çünkü, böylece köylü ürününün fazlasına sahip olamayacak, sermaye olarak kullanacağı bir birikim sağlayamayacağı için başka alanlarda yatırım yapamayacak ve hep köylü olarak kalacaktı (Berkes, 1972: 63).

Osmanlı kafasına göre, toplum "reaya" ve "beraya" yani köylü ve kentli halktır. Devlet ise efendi veya babadır. Bulunduğu yere Tanrı tarafından getirilip konmuştur. Bu inanca göre, toplumla devlet arasında doldurulamaz bir uçurum olacaktır (Berkes, 1972: 56).

Toplumun vergi veren kesiminde yer alan diğer kümeler ise tarım dışı etkinliklerle uğraşan zanaatçılar, tüccarlar ve sarraflardı. Zanaatçılar mesleki bilgi birikimi ve iye oldukları teknolojinin yanısıra örgütlenebildikleri için de köylüden iyi durumdaydılar (Berkes, 1972: 74). Tüccarlar, sarraflar devletin üst düzey yöneticilerinin servetlerini işletiyorlardı ve bu nedenle onlarla işbirliği içindeydiler (Timür, 1979: 186).

Osmanlı devletinin en üst katındaki padişah ise "mutlak yöneticiydi. Kuramsal olarak yetkisi Allaha tan geliyordu. Uygulamada ise, "kul"ların oluşturduğu bürokrasiye dayanıyordu" (Kongar, 1981: 52).

...padişahın Tanrıca verilmiş ödevi alemin nizamını, toplumun düzenini tutmaktır. Bu iş için ona bir dizi yardımcı hizmet görevlisi gereklidir. Bunlar devletin hizmet sınıflarıdır ve topu birlikte militer ve sivil bürokrasiyi teşkil ederler (Berkes, 1973: 27).

Padişahlık makamı ve onun temsilcisi padişah ile toplum arasında yer alan merkezi bürokrasinin görevi "o günkü toplumsal ekonomik ve siyasal düzeni korumak ve sürdürmektir. Sultanın çevresindeki bu yönetici bürokrasi, toplumdaki bütün gruplardan bağımsız olduğu için yetkileri de tartışılmazdı" (Kongar, 1981: 52).

Merkezi bürokrasiyi kapıkulu üyeleri ve bu kümeden gelmeyen diğer yöneticiler oluşturuyordu. Yasama, yürütme, yargı işleri ve mali sorumlulukların yanı sıra askeri hizmetler de bu üyelerce paylaşılmıştı. Ancak yetkiler padişahta toplandığı için yöneticiler danışman konumunda da kalabiliyorlardı (Ateş, 1982: 185). Mustafa Akdağ merkezi bürokrasinin büyük bölümünü elinde bulunduran kapıkulunu "saraya ya da padişaha bağlı yönetici ve savaşçı grup" biçiminde tanımlamakta ve bunların eğitildikten sonra türlü düzeylerde yöneticilik yapan ya da askeri hizmetler veren, karşılığında da belirli ücretler alan devşirmeler ile Hıristiyan tutsaklardan oluştuğunu, Türklerin ve Müslümanların ise kapıkulu olamadıklarını belirtmektedir (Ateş, 1982: 172).

Kapıkulu hükümdarın iradesine kayıtsız şartsız bağlıdır, fakat o iradeyi uygulamada da kayıtsız şartsız güç sahibidir. Toplum sınıflarının yüklendiği bir çok yükümlülüklerden bağışıklıdır. Ne memurdur, ne de vatanadaş; ne tabii hakları vardır, ne de toplumsal ve ekonomik fonksiyonları. Yalnızca devlet yönetiminin yürütme, Padişaha hizmet etme sınıfıdır. Bundan ötürü bunlar askeri bir sınıf sayılmışlardır; fakat bu sözcük bugünkü "asker" sözcüğünün tam karşılığı değildir, sadece siyasal yetenekleri olan kişiler anlamına gelir... Kimi bu yetenekleri doğrudan doğruya savaş hizmetiyle, kimi kalem hizmetleriyle, kimi savunma, koruma ve savaş sanayii ile görür (Berkes, 1973: 28-29).

Padişah ile toplum arasında yer alan ve mutlak yönetici adına düzeni koruyup sürdüren diğer bir öge ise yerel yöneticilerdir. Timar sahiplerinden ve bunların bağlı olduğu beyliklerden - sipahiler, sancak beyleri ve beylerbeyi - oluşan yerel yönetim (Kongar, 1981: 58) devlet toprağının yönetilmesiyle ve askeri hizmetin sağlanmasıyla sorumludur. Mehmet Ali Şevki, sipahi örgütünü yerel yetke olarak görmektedir:

İşte sipahinin bu durumu, köylüye yakınlığı ve köyün yönetimindeki geniş yetkisi, kendisine bir yerel otorite konumu kazandırmakta ve merkez-dışıcılığın bazı niteliklerini taşıyan bir yönetim meydana getirmektedir (Şevki, 1968: 44).

Bu yerel yetke ile köylü arasındaki ilişkiler yasalarla düzenlenmiştir ve örneğin sipahi, merkezi yetkenin belirlediği vergi miktarını keyfi olarak azaltıp çoğaltma yetkisine iye değildir. Ancak, yasalar köylünün pek çok özgürlüğünü kısıtlarken "sipahinin reaya üzerinde bazı tasarruf haklarının" bulunması (Sencer,



1969: 258) bu ilişkinin köylü yönünden güçleştiğini gösterebilir. Köylü, vergi vermenin yanısıra sipahinin kimi angaryalarını da yüklenmek zorundadır ve bunun yanında sipahi, yasalardan aldığı hakla köylüyü zorla toprağından çıkarabilmekte ve bütün malına el koyabilmektedir (Sencer, 1969: 258).

Devletin maddi temellerinin toprak, ordu ve vergiye dayalı olduğu (Timur, 1979: 221) bu dizgenin bir özelliğı de devletin köylü ile sipahiyi; vergi ödeyen ile bu vergiyi toplayıp askeri hizmet veren memurunu karşı karşıya bırakmış, aradan çekilmiş olmasıdır (Ateş, 1982: 144). Böylece büyük bir ordunun oluşturulması ve beslenmesi için en önemli gelir kaynağı olan köylü halk ile yerel yöneticiler, daha çok da sipahiler arasında dolaysız bir ilişkinin bulunduğu söylenebilir. Bu, dolaysız ve eşitsiz bir ilişkidir. Çünkü sipahinin köylü üzerindeki geniş haklarına karşın köylünün hiç bir alanda güçlülüğü yoktur. Devlet, sipahi örgütüne verdiği yetkilerle merkezi yetkenin dışında bir de yerel yetkenin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Böylece sipahiler "köylüye karşı merkezîyetçi kuvvetleri (Timur, 1979: 190) oluşturmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu, sosyal yapı ve örgüt bakımından bütünüyle askeri bir nitelik taşımıştır. Bütün kurumlarını, sürekli savaş halinde bir ordu gibi, savaş hal ve amaçlarına göre kurmuştur. Bu bakımdan, askerlik dışı işlerle uğraşan köylü ve diğer üreticiler, devlete ve askerlik işinde kendisiyle işbirliği yapan sınıfa bağımlı durumdadır (Sencer, 1969: 263).

Görüldüğü gibi, padişah ile toplum arasında merkezdeki bürokratların ve yerel yöneticilerin oluşturduğu yönetim kademeleri bulunmaktadır. "Padişahlık devletin yöneticileri olan hizmet sınıfları" Niyazi Berkes'(1973: 428)e göre, "toplum sınıflarını temsil

eden kişiler" değildir.

Osmanlı devlet ve toplum görüşünün bu yanına göre devlet toplumdan gelmez. Devlet toplumun ekonomik çıkar sınıflarının çıkar gereklerine dayanmaz. Siyasal egemenlik toplumsal köklerden gelmez; toplumun üstüne Tanrı tarafından (gerçekte fetih ve istilâ yoluyla) dışarıdan oturtulur (Berkes, 1973: 28).

Osmanlı toplum düzeninin diğer bir ögesi olan din adamları iki ayrı kategoride ele alınmaktadır: ulema ve tasavvuf erbabı (Berkes, 1972: 117). Ulema, devlete, tasavvuf erbabı ise halka yakın kişiler olarak nitelendirilmektedir. "Birbirinden kopuk olan toplum ile devlet arasında bir zank" işlevi gören ulema padişaha şeriatı öğretirken halka da hükümdara boyun eğmek gerektiğini aşılabilir (Berkes, 1972: 115). Ulemanın toplum ile devlet arasındaki birleştirici işlevi nasıl yerine getirdiğini Niyazi Berkes şöyle açıklamaktadır:

...yönetenlerin toplum köklerinden sökülerek devletin hizmet araçları yapılması, padişahın toplumsal kökenden değil Tanrı'nın seçmesiyle meşrulaşması gibi yöntemlerin kullanıldığı bir sistemde, devlet güçleriyle toplum sınıfları arasındaki belli başlı bağ dinin gücüdür. Din, inanç ve hukuk mekanizmalarıyla otorite ile toplum arasında bağlantı kurar; devlete karizmatik bir nitelik kazandırır... Dinin yaptığı iş, devletle toplum arasında bağ kurarak düzeni sağlamaktır. Bu görevin yardımıyla devletin toplumdan ayrı bir öge, devleti yönetenin de toplumun üst düzeyindeki bir otorite olması sağlanmış olur (1984: 77-78).

Ulema, devlet yöneticileri arasında önemli bir konumdaydı. "Yüksek düzeydeki din adamları olarak, özellik-

le yargı işlevine katılanlar ve medreselerde hocalık yapanlar yönetici sınıf içinde ayrıcalıklı duruma sahipti" (Kongar, 1981: 57). Ulemanın özellikle üst düzeydeki yöneticileri daha çok merkezi yönetime yakıncen tasavvuf erbabının "resmî ulema ile devlet despotizmine karşılık halkın veya insanlığın yanını tutabilecek bir din ve dünya görüşleri vardı" (Berkes, 1972: 118).

Görüldüğü gibi, Osmanlı toplum yapısı devlet ile toplumun birbirinden çok ayrı iki bütün olarak benimsediği, hiç bir toplum kümesinin devlette temsilcisi olmadığı ama toplumun devlet için çalıştığı bir dizgeye iyedir. Bu dizgenin sıradüzeni en üste padişahı en alta da toplumun yerleştirmiştir. Arada ise feodalleşmeye eğilimli bir yerel yetke ile bunu önlemeye çalışan merkezi yetke bulunmaktadır (Timur, 1979: 190). Padişah devletin en yetkili kişisi olmasına karşın toplumla hiç bir ilişkisi yoktur. Bütün devlet işleri merkezdeki ve bölgelerdeki yöneticiler tarafından yürütülmektedir. Bu durum padişaha toplumun gözünde simgesel bir yetke kimliği kazandırarak onu diğer yöneticilerden ayırmaktadır. Böylece yönetilen ile yöneten arasında, güç dengesizliğinden kaynaklanabilecek çatışmaların özneleri toplum ile padişah değil toplum ile devleti temsil eden kişiler olabilir. Daha somut anlatılırsa, buna bir sipahi köylü çatışması denilebilir.

### Söylenin Kavramsal Yapısı

Bu araştırmada Keloğlan söyleninin devlet ile toplum arasındaki çatışmayı sergilediği ve bir çözüm önerdiği savunulmaktadır. Söylen, ikili karşıtlık yapısı yoluyla kişilerin kavramsal bir tanımını verirken anlatı kesitleri kişilerin nasıl davrandığını, aralarındaki ilişkileri göstererek birer edim

örnekçesi sunar.

Zayıf/güçlü karşıtlığı kahraman ile kötülerini birbirinden ayırır. Kötüler, kahramana haksızlık yapan, onun amacına ulaşmasına, örneğin padişahın gözüne girmesine, kızıyla evlenmesine, ödülü kazanmasına, daha çok para elde etmesine engel olmaya çalışan kişilerdir. Bunu başardıkları da olur. Kahramandan varsıl, bedensel olarak güçlü ya da padişaha yakın bir konumda olmaları onları güçlü kılmaktadır.

Kahraman, padişahın da zayıf/güçlü karşıtlığıyla ayrılır. Padişah isterse ödüllendirir, isterse cezalandırır, kahraman ise yalnızca bunlardan birini hak eder. Ancak Keloğlan anlatılarında padişah genellikle ödüllendiren, kahraman ise ödülü hak eden kişidir. Yanıldığı zamanlar olsa bile sonuçta padişah gücünü kahramanın yararına kullanır.

Yoksul/varsıl karşıtlığı kahramanı hem kötülerden hem de padişahın ayırır. Aslında padişah her iki kişiden varsıldır. Kahraman ise her iki kişiden yoksuldur. Bu ekonomik sıradüzen varsıllığın toplumsal güç sağlayan bir özellik olduğunu da belirtir ama bu gücün nasıl kullanıldığı da önemlidir.

İyi/kötü karşıtlığı, bundan öncekilerde hep aynı yanda yer alan iki kişiyi birbirinden ayırır: padişah ve kötüler. Kötüler, varsıllığını ve gücünü kahramanı engellemek, onu güç durumlarda bırakmak, tehlikeye sokmak için kullanırken padişah verdiği sözleri tutarak, kahramanı ödüllendirerek onun yararına kullanır.

Doğa üstü güçleriyle kahramana yardımcı olanlar ile kötüler yine iyi/kötü karşıtlığı ile birbirinden ayrılır. İyiler, tinsel bir karşılık bekleyerek de olsa kahramana varsıl olmanın, kötülerini yenmenin yollarını gösterir. Kötüler ise kahramanın amacına ulaşmasını engellemeye çalışır.

## Söylenin Anlatı Yapısı

Karşıtlıklar, kişilerin ne olup ne olmadığını göstererek kavramsal bir yapı kurar. Söyleni anlamak için bu ikili karşıtlıklar yapısı gereklidir ama yeterli olmayabilir. Çünkü, bu yapı bir anlatının içinde yer alır ve söylen bu anlatı aracılığıyla toplumun üyelerine ulaşır. Anlatı yapısı, kavramsal yapının anlaşılması için gereklidir; anlatı herşeyden önce bir ehykü anlatır.

Anlatılar bir durumdan diğer bir duruma olan değişimi açıklarlar. Bir açıklamada bir başlangıç durumu, değişimi gerçekleştiren bir başka durum/durumlar ve bir son durum vardır (Wright, 1977: 126). Anlatının başında yoksul olan Keloğlan anlatının sonunda varsıldır. Ama anlatı yalnızca bu iki durumdan oluşmamıştır. Arada, ilk durumun değişmesine neden olan olaylar, edimler yer alır.

Wright, bir anlatının birden fazla açıklamadan oluştuğunu, anlatılarda birden çok ve iç içe geçmiş anlatı kesitlerinin bulunduğunu belirtir (1977: 126). Her anlatı kesiti bir açıklamadır ve bir kesitin son sözcüğü diğer bir kesitin ilk ya da orta sözcüğü olabilir. Örneğin, kahramanın varsıl olduğunu belirten bir son sözcüğü, kahramanın ölümünü açıklayan bir başka kesitin ilk sözcüğü olabilir.

Will Wright, anlatı kesiti yaklaşımını, "anlatı kesiti tarihsel açıklamanın temel biçimidir ve tarihsel olayları açıklamanın tek yolu bir değişimin nedenini açıklamaktır" (Wright, 1977: 125) diyen Arhur Danto'dan alır. Wright, bir anlatı kesitindeki durumların kişiler arasındaki ilişkilere dayanarak tanımlandığını söyler. Kişiler karşıtlıklar yapısı yoluyla toplumsal tipleri gösterdiğinden anlatı kesitlerinin toplumsal tipler arasındaki ilişkiyi ve etkileşimi sergilediğini ve böylece toplumsal ilişkilerdeki değişimleri açıkladığını savunur. Wright

(1977:128)'a göre bu anlatı yapısı çözümlenmesi, söylenilen bir toplumsal ilişkiler örnekçesi sunduğunu gösterecektir.

Keloğlan anlatıları da bir tek kesitten oluşmamıştır. Kahramanın toplumsal konumundaki değişim diğer durumlardaki değişimleri açıklayan kesitlerin yardımıyla açıklanır:

- A {
1. Kahraman alt tabakadan gelmektedir.
  3. Kahraman belirli bir amaçla evden uzaklaşır.
  4. Kötüler kahramanı güç durumda bırakırlar.

Kahraman türlü nedenlerle, belirli ya da belirsiz bir süre için evinden ayrılır. Gittiği yerde ya da yolda türlü haksızlıklara uğrar, güçlüklerle karşılaşır. A kesiti, kötülerin kahramanı güç durumda bırakmasının nedenini açıklamaktadır: Kahraman yoksul olduğu için evinden ayrılmak zorunda kalır. "Dışarıda"ki tehlikelerle karşılaşır. Keloğlan Ölüyü Diriltiyor masalında eşeğini satmak üzere pazara giden Keloğlan'ı iki tüccarın aldatması, Hamamcı ile Keloğlan masalında tavuğunu satmak için pazara giden Keloğlan'dan tavuğu alan hamamcının karşılığını ödememesi bu kesite örnek verilebilir.

- B {
4. Kötüler kahramanı güç durumda bırakırlar.
  5. Kahraman kötüleri aldatır.
  6. İyiler kahramana yol gösterirler.
  7. Kahraman kötüleri yener.

B kesiti, kahramanın içinde bulunduğu güç durumdan kurtularak kötüleri yenmesini ve cezalandırmasını açıklamaktadır. Kahramanın kötüleri yenebilmesi için ya bir aldatmacaya başvurması ya da iyilerden yardım görmesi gerekmektedir. Bazen hem aldatmacadan hem de büyümlü nesnelere yararlanır. Keloğlan ile Dev masalında kahraman kendisini yemek isteyen bir devi konuşabilen bir hayvanın öğrettiği kurnazlıklarla yener. Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu'n-

da kahraman tehlikeden kurtulması için kendisine yol gösteren bir insanın yardımı ve türlü kurnazlıklarla kötü kişiyi yener.

- C { B { 2. Padişah kahramandan belirli bir işi başar-  
masını ister.  
4. Kötüler kahramanı güç durumda bırakırlar.  
5. Kahraman kötülerini aldatır.  
6. İyiler kahramana yol gösterirler.  
7. Kahraman kötülerini yener.  
8. Padişah kahramanı ödüllendirir.

Kimi anlatılarda, padişahın kahramanı sınıdığı ya da ondan başarması güç bir işi yapmasını istediği ve ödüllendirdiği görülür. Kahramanın ödülü alması için sınavı başarması, güçlükleri aşması, kötülerini yenmesi gerekir. Keloğlan Yemen'de masalında kahramanın padişahın gözüne girmesinden ve varsıl olmasından hoşlanmayan vezir padişahı etkileyerek Keloğlan'ı sınamasını sağlar. Kahraman kendisinden istenen güç işleri iyilerin de yardımıyla başarır. Padişah onu vezir yaparak ödüllendirir. C kesiti kahramanın, kendisini padişaha beğendirmesini ve masallardaki "en büyük ödülü" kazanmasını açıklamaktadır. D kesiti ise kahramanın toplumsal konumunda ortaya çıkan değişimi açıklar:

- D { C { B { 1. Kahraman alt tabakadan gelmektedir.  
2. Padişah kahramandan belirli bir işi başar-  
masını ister.  
4. Kötüler kahramanı güç durumda bira-  
kırırlar.  
5. Kahraman kötülerini aldatır.  
6. İyiler kahramana yol gösterirler.  
7. Kahraman kötülerini yener.  
8. Padişah kahramanı ödüllendirir.  
9. Kahraman yeni bir toplumsal konuma iye olur.

Bu çalışmada incelenen onbeş anlatının tümünde kahramanın sonunda varıl olduğu, üst düzeyde bir toplumsal kimlik kazandığı görülür. Padişaha her anlatıda rastlanmaz. Bu tür anlatılarda da kahramanın varıl olması için kötülerini yenmesi gerekmektedir. Anlatı kesiti ise şöyle gösterilebilir:

- |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| D | { | B | { | 1. Kahraman alt tabakadan gelmektedir.          |
|   |   |   |   | 4. Kötüler kahramanı güç durumda bırakırlar.    |
|   |   |   |   | 5. Kahraman kötülerini aldatır.                 |
|   |   |   |   | 6. İyiler kahramana yol gösterirler.            |
|   |   |   |   | 7. Kahraman kötülerini yener.                   |
|   |   |   |   | 9. Kahraman yeni bir toplumsal konuma iye olur. |

Kahraman, türlü kurnazlıklarla, becerisini ve aklını kullanarak ve iyilerin de yardımıyla yükselir. Bu arada bir çok tehlikeli durumdan kurtulur, bir çok güç işi başarır ve kötülerini cezalandırır ya da cezalandırılmalarını sağlar.

Kişiler toplumsal tipleri simgelediğinden Keloğlan söyleninin Osmanlı toplumundaki padişah, toplum, yöneticiler ve din adamları arasındaki ilişkilerin yapısına uygun bir yapı sergilediği söylenebilir. Buna göre, padişah Osmanlı devletinin kutsal güçlerle donatılmış, en üst yetkesi olan padişahı; kahraman vergi vermekle yükümlü toplumu ve özellikle bu kümenin en alt tabakasında yer alan köylüyü; kötüler, toplum üzerinde merkez dışı bir yönetim gücüne iye yerel yetkeyi; iyiler devlet ile toplum arasında bir bağ oluşturan ve topluma yakın öğeler içeren din adamlarını simgeleyebilir.

Söylenin ikili karşıtlıklar yapısı bu toplumsal kümelerin kavramsal bir tanımını vermektedir. Zayıf/güçlü karşıtlığı toplum ile padişahı ve yerel yetkiyi ayırarak devlet ile toplum arasındaki uçurumun basit bir tanımını yapar. Bu tanım varıl/yoksul kar-



şıtlığı ile de desteklenerek toplumu devletten ayıran toplumsal düzeni kolayca kavranabilen bir düzeyde anlatır. İyi/kötü karşıtlığı Osmanlı devlet dizgesinin bir iç gelişmesini göstererek kahramanın kötülerini yenebilmesini ussal bir temele bağlar. Bu, Osmanlı toplumunda her zaman varlığını korumuş, devletin güçlü ve varlıklarla dolu dönemlerinde bastırılabilmiş ama zayıfladığı anda kendini göstermiş "feodal" ve merkezciğe karşı nitelikler taşıyan toplumsal öğeler (bunların içinde yerel yetke de vardır) ile padişah ve onun yakın çevresindeki merkezsel yönetim arasındaki ilişki olabilir. Anlatılardaki padişah ile kötülerin birbirine karşıt olmasının anlamı bu merkezci/merkez dışı gelişiminde bulunabilir. Böylece kahraman (toplum), padişah için merkezci düzenin bir güvencesi, padişah ise toplum için yerel yetkenin yasadışı (keyfi) yönetimini önleyebilecek bir güç olarak ele alındığında padişahın kötülerini cezalandırması, kahramanı ödüllendirmesinin anlamı açıklanabilir.

İyi/kötü karşıtlığı toplumun din adamlarıyla olan ilişkisini de kavramlaştırır. Bir yandan dinsel diğer yandan kurumsal (yargı, eğitim, v.b.) işlevleriyle topluma diğer kümelerden yakın olan din adamlarını yerel yetkeden ayırır. Osmanlı toplumunda din adamları ile yerel yetke arasındaki yetki çatışmasını vurgulayan Toktamış Ateş, bu çatışmanın bir yönünü şöyle anlatır:

Kapıkulundan gelen ve doğrudan doğruya merkeze bağlı olan "ehli örf" karşısında (çoğunlukla sancak beyi), gücünü halktan alan "ehli şer" (kadının) Türk olması.... (1982: 164).

Osmanlı toplum düzeninde toplumsal kümelerin yaşam alanları ve biçimi keskin çizgilerle belirlenmiştir. Herkes "devletli" olamaz ama herkes bir gün "devletli" olmayı düşleyebilir. Söylen, toplum ile

devlet arasında bir uzlaşma sağlar. Toplumun devlet kapısını araladığı ve içeri girdiği bir öykü anlatarak soruna bir çözüm getirir. Bu, gerçek bir gelişkinin düşsel bir çözümdür (Rohdie, 1969: 475). Will Wright ise bu düşünceyi şöyle açıklar:

Söylen, kurumsal bir gelişkiyi çözümlenmek için kuramsal bir çaba değil, gelişkiyi kullanabilen ve onu yenebilen bir edim örnekçesi sağlayarak gelişkiyle birlikte yaşamak için kavramsal ve bilinçsiz bir çabadır (1977: 150).

Çelişki gerçek yaşamda çözümlenmez. Bu düşsel çözüm insanlara o gelişkiyle birlikte yaşamak, gelişkiye katlanmak gücü verir.

## BÖLÜM VI

### ŞABAN SÖYLENİNİN ANLAMI

#### Köy-Kent Çelişkisinin Şaban Söyleninde Simgelenmesi

#### Türkiye'de Kente Göç ve Çelişkinin Keskinleşmesi

Türkiye'de 1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan kapitalizmin (Kongar, 1981: 391) ekonomide, toplumsal ve siyasal hayatta ortaya çıkardığı değişimler başta tarım kesimini olmak üzere toplumun bütün kesimlerini etkilemiştir. 1960'lı yıllara gelinceye dek Türkiye ekonomisinin en önemli kesimi olan tarım kesiminin ekonomik bütün içindeki payı azalmaya başlamıştır. (Tanilli, 1981: 281). Bu durum, Türkiye'nin ekonomisindeki yapısal bir değişimi gösterir: tarım, yerini

endüstri etkinliğine bırakmaya başlamıştır (Tanilli, 1981: 295). Bunun yanında, kentsoylu sınıfın gelişmesiyle birlikte artık bir işçi sınıfından da sözedilmektedir (Kongar, 1981: 24).

Bu değişime eşlik eden toprak yetersizliği, toprak dağılımının eşit olmaması, tarımda ekonomik verimliliğin ve gelir düzeyinin düşüklüğü, tarımda makineleşmenin işsizliği arttırması, kırsal yörelerdeki hızlı nüfus artışı, köy yaşamının yalınlığı, iletişim ve ulaşım olanaklarının artması (Kartal, 1978: 7-8; Kongar, 1981: 339) gibi sorun ve gelişmelere endüstri etkinliklerinin, eğitim, eğlence, sağlık hizmetlerinin kentlerde yoğunlaşması da eklenince giderek büyüyen bir köyden kente göç hareketi ortaya çıkar. 1950'li yıllarda başlayan ve "1975'ler Türkiye'nin en önemli olayı" (Tütengil, 1979: 167) durumuna gelen göç hareketi Emre Kongar (1981: 317)'a göre "bugünkü toplumsal yapıyı belirleyen öğelerden biri" olma özelliği taşımaktadır.

Kente göç hareketi, önce büyük kentlerin çevresindeki küçük kentlerden ve bunların kırsal alanlarından bu büyük kentlere doğru başlamıştır (Kartal, 1978: 26). Göçlerin daha çok büyük kentlere eğilimli olduğu gözlenir. Örneğin, "İstanbul'a gelen göçmen nüfusun sayısı, mutlak rakam olarak, bütün öteki kentlere gelenlerden çoktur" (Kongar, 1981: 344). Bu veri, bir yandan büyük kentlerdeki yığılmayı gösterirken diğer yandan göç olayının ortaya çıkardığı ya da belirginleştirdiği çatışmaların büyük kentlerde daha keskin biçimde yaşandığını anlatabilir. Çünkü, "toplumsal gerçeğin olumlu ve olumsuz unsurlarıyla yansıdığı ve saydamlaştığı birer toplumsal mekan" olarak beliren büyük kentlerde toplumsal değişimin toplumsal gelişmelerin hemen tüm verileri gözlenebilmektedir (Tolan, 1980: 261).

Bu toplumsal gelişmelerden birisi de büyük kent uzamında açıkça ayrımlaşmış bulunan gecekondular ile

batılı kentin simgelediği köy ve kent çelişkisidir. Kırsal kültüre özgü öğeleri kente taşıyan göç olayıyla, birbiriyle gelişen, birbirine karşıt özellikleri olan köylü ve kentli yaşam biçiminin aynı kent ortamında karşılaşmalarından bir çatışmanın ortaya çıktığı söylenebilir. Ancak, bu çatışma yalnızca köy ve kent kültürleri arasındaki doğal ayrımlaşmayla açıklanamayacaktır. Çünkü, çatışmanın temelinde toplumsal tabakalaşmanın, büyük kentin hızla batılılaşmasının ve bunların kent uzamına açıkça yansımalarının bulunduğu savunulabilir.

Büyük kent, geleneksel yaşam biçiminden, tarıma dayalı bir ekonomik işleyişe özgü kurum ve değerlerden uzaklaşmıştır. "Kentler, toplumsal değişmelerin en hızlı olduğu toplum kesimleridir" (Ozankaya, 1977: 197). Endüstrileşmeye, iş bölümü ve uzmanlaşmanın yaygınlaşmasına yönelik bir değişim içindeki Türkiye'de kapitalist düzenin zorunlu kıldığı toplumsal tabakalaşma biçimi, aralarında büyük bir uçurum bulunan en alt tabaka ile en üst tabaka ve bunların arasındaki diğer katmanları içerir (Kongar, 1981: 409). Kırsal bölgeden kente göç eden bireylerin bu tabakalaşma içerisindeki yeri en alttadır. Ekonomik ve toplumsal düzeyi daha yüksek bir yaşam için kente gelen birey kentte köydeki gelirinden daha iyisini elde etmesine ve göçün ilk yıllarında kendisini refah içinde görmesine (Kartal, 1978: 29) karşın kentli nüfusun en alt tabakasında yer alır (Kongar, 1981: 358; Kıray, 1982: 348). Gelir düzeyini yükseltme olanağı bulsa bile üst tabakalara atlaması güç gibi görünmektedir. Çünkü, yeterli bir öğrenim düzeyi ya da güçlü bir anaparası yoktur ve herhangi bir iş dalında da uzmanlaşmamıştır (Keleş, 1978:28). Bu durumda "hizmet işleri için bile asgari bir uzmanlaşma düzeyinden yoksun" (Tolan, 1977: 42) birey yine de kendisine en uygun işi hizmet kesiminde bulur (Kıray, 1982: 280;

Kongar, 1981: 358). Ayrıca, endüstri kesimindeki iş sayısı da yeterli değildir (Keleş, 1978: 39). Birey, üst tabakalara geçebilmek için gereken araçlara iye değildir ama buna karşılık "kâr", "mülkiyet", "bireycilik", "başarı", "yarışma" gibi kavramlara sıkı sıkıya bağlı bir ekonomik düzenin, kapitalizmin, bireye bu kavramları ve bunlara bağlı değerleri benimsettiği söylenebilir. Böylece, örneğin daha çok para kazanarak başarılı olmaya çalışan ama buna olanak bulamayan birey, Talcott Parsons'ın, kurallar ile değerler arasındaki çatışmadan ortaya çıktığını söylediği bir uyumsuzluk içine düşebilir. Toplumun ulaşmak istediği hedefleri "değerler", hedeflere ulaşmayı sağlayan araçları "kurallar" olarak adlandıran Parsons'a göre, bunlar arasındaki çatışmanın sonucunda "toplumun bireye önerdiği amaçlarla, bireyin sahip olduğu araçlar" (Özkök, 1985: 91-92) arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkar. Kapitalist toplum düzeni ve kentsel yaşam biçimi bu amaçlara ulaşmayı güdülerken kırsal yaşam biçiminin ve ekonomik düzeyinin bireye sağladığı araçlar, hedefe varması için yeterli olmaz.

Kırsal kesimden kente gelen bireyin konut sorununa getirdiği çözüm gecekondudur. Ancak, önce geçici bir süre kullanılacağı düşünülen gecekonduların, bireyin üst tabakalara geçememesi nedeniyle kalıcı bir çözüm durumuna gelir. Gecekonduların bölgeleri bireye güven duygusu verirken onları kentli toplumdaki uzamsal olarak ayırır. Gecekonduların bölgelerinde yaşamının verdiği güven, bu bölgelerin "batılı kente göreli olarak bir toplumsal ve kültürel bütün" (Tolan, 1977: 52-53) oluşturmasıyla ve bireyler arasındaki geleneksel dayanışma biçimlerine olanak tanımasıyla açıklanabilir. Diğer yandan, bu uzamsal ayırım bireylerin kırsal alışkanlıklarını bu kültürel uzam bütünü içinde çok daha rahat bir biçimde sürdürmelerini de sağlamaktadır. Çünkü, büyük kentteki yaşam biçimi giderek batılaş-

makta (Tolan, 1977: 70), gecekondulu bireyin kendisini kente ilişkin duyumsaması güçleşmektedir. Bu nedenle, gecekondulu bölgelerinin, bireyin toplumsal güven ve ilişkinlik gereksinimini doyuran yerleşimler olduğu söylenmektedir (Keleş, 1978: 202).

Toplumsal tabakalaşma içinde ve kentsel uzamda birbirinden ayrılmış gecekondulu ile orta ve üst tabaka kentli arasındaki çatışmanın, toplumsal boyuttaki köy-kent çatışmasının bir örneği olduğu da düşünülebilir. Sağlık, eğitim, eğlence alanındaki hizmetlerin büyük kentlerde toplanması, hem hizmetler hem de yatırımlar alanında bölgelerarası bir dengesizliğin de bulunması, tarım işçisinin gelirinin endüstri işçisinin gelirinden düşük olması (Kongar, 1981:409) köy ile kent arasında yaşam biçimleri açısından önemli bir ayrım yaratmıştır (Tütengil, 1979).

Bu çalışmada, Şaban söyleninin toplumsal tabakalaşma ve kültürel dışavurumlar içindeki gelişmelerle beliren köy-kent çatışmasını kendi simgesel anlamıyla sergileyip çözmeye çalıştığı savunulmaktadır. Şimdi, Şaban söyleninin bu simgesel anlamı üzerinde tartışılacaktır.

### Söylenin Kavramsal Yapısı

Kişiler ve aralarındaki ilişkiler ikili karşıtlıklar yapısıyla kavramsal olarak tanımlanmaktadır. Kadın ile kahraman yoksul/varsıl ve toplumun içinde/toplumun dışında karşıtlıklarıyla ayrılırlar. Kadın, kahramanın ulaşmak istediği değerlere iye olan ve bu değerleri simgeleyen kişidir. Üst tabakada yer alır ve bu tabakanın yaşam biçimini, değerlerini benimsemiştir. Doktor Civanım, Orta Direk Şaban ve Postacı anlatılarında kadın varsıl, kahraman ise yoksul kişilerdir. Kahraman, kadın ile mutlu olacak (evlenecek), yoksulluğundan kurtulacaktır.

Kişilerin yoksul ya da varıl oldukları, yaşam biçimlerini gösteren giysi, yaşanılar ev, beslenme kalıpları gibi öğeler ve kimi filmlerde bunlara eşlik eden olaylar ve söyleşmelerle anlatılır. Orta Direk Şaban filminin ilk sahneleri kahramanın yoksulluğunu gösterir. Önce, kırık dökük evlerden oluşmuş bir mahalle ve ardından eski eşyalarla düşenmiş bir odada, sabah kahvaltısını yapmaya hazırlanan kahraman görülür. Şaban önce bir tane siyah zeytini kavanozdan çıkartıp koklar ve yine kavanoza koyar. Gazetede, peynire zam geldiğini okuyunca bir parça beyaz peyniri de kavanoza yerleştirir ve bir parça ekmek yiyerek kahvaltısını tamamlar. Bunu izleyen sahnede kahraman bakkaldan alışveriş yapmaktadır. İkiyüzondört gram pirinç ile yarım domates isteyince şaşırarak bakkalın "sen kimsin?" sorusunu "orta direk Şaban" diye yanıtlar. Kahraman bir fabrikada işçidir ve aynı fabrikada sekreter olarak çalışan Bahar'ı sevmektedir. Bahar'ın temiz, mcdaya uygun giysileri onun kahramandan daha rahat yaşadığını gösterir.

Atla Gel Şaban'da ise kahramanın karısının parasızlıktan yakındığı, yoksul bir hayat sürdüğü için ağladığı gösterilir. İki katlı eski bir ahşap evde yaşamaktadırlar. Kahraman düşünde çocuklarına armağan verdiğini, bcrçlu olduğu esnafın onu öldürmeye çalıştıklarını görür. Bu filmde kahramanın yoksulluğu işindeki bir olayla da anlatılır: şekerleme kağıtları için beyitler yazan kahraman geçim sıkıntısını anlatan sözler yazdığı için patronu tarafından azarlanır.

Kahramanın toplumsal konumu Postacı filminde de benzer biçimde anlatılır. Postacı Adem ile annesi eski bir ahşap evde kiracıdırlar. Sokaktan her araba geçince ev sallanır. Evin bir gün yıkılacağından ve ev sahibinin bu denli kötü bir eve bile yüksek kira istediğinden yakınırırlar. Aynı sahrede Adem ile an-



nesi arasında şöyle bir konuşma geçer:

Akşam yemeği için sofraya otururlar.

ADEM- Ne pişirdin?

ANNE- Patates.

ADEM- Etli mi?

ANNE- Et nerede be evladım, et nerede! Etin kilosunu  
1000 lira oldu.

ADEM- Biraz kıyma atsaydın içine hiç olmazsa.

En Büyük Şaban ve Atla Gel Şaban anlatılarında kadın da kahraman gibi alt tabekadandır. Ancak kahramanın onlarla mutlu olması (evlenmesi) için paraya gereksinimi vardır. Kahramanın varsıllaşması kadının körlükten kurtulmasını ya da geçim kaygısı dıymadan, özlediği gibi yaşamasını sağlayacaktır.

Kadın ve kahraman toplumun içinde/toplumun dışında karşıtlığıyla da birbirlerinden ayrılırlar. Kahraman, girdiği ya da girmeye çalıştığı toplumsal çevrede ayrımlı biri olarak görülürken kadın o çevrenin bir üyesidir. Çarıklı Milyoner'de kahraman giysileri, düşünce ve davranışlarıyla kentli toplumun dışında kalırken gazete muhabiri olan kadın o toplumun beklentilerine ve kurallarına uygun davranan bir kişidir. Suna milyoner köylü Bayram ile konuşup gizlice fotoğraflarının çekilmesini sağlayarak üç maaş ikramiye ve bir ay ücretli izin alabilmek için açlıktan bayılma rolü yaparak Bayram ile arkadaş olur. Uzun bir süre bu arkadaş rolünü sürdürür. Doktor Civanım'da kahraman okumak için gittiği İstanbul'dan kasabasına geri döner. Doktor olduğunu söylemiştir. Kasabanın tek doktoru olarak ağalara bile sözünü geçirmesi, hastalardan para almaması ve ağanın oğlu ile yarışa girmesi onu kasabalıdan ayrımlaştırır. Anlatının kadın kişisi bir ağa kızıdır ama bu özelliği ona kasabalının dışında bir konum vermez. Katma Değer Şaban'da uzun süredir Almanya'da yaşayan kahraman Türkiye'ye, babasının yanına döndüğünde çevre tarafından yadırganır ve kendilerinin dışında biri olarak görülür. Çünkü, kahraman

'punk' giysileri, umarsız tavırları ve gitarıyla bu çevre insanlarından ayrımlıdır. Anlatının sonunda gerçek hırsızları ortaya çıkarana dek bu çevrenin dışında kalır.

İyi/kötü karşıtlığı kahraman ile kadını kötülerden ayırır. Kahraman ile kötüler arasındaki bu karşıtlığın aktöresel bir temele dayanmadığı daha önce belirtilmişti. Kimi anlatılarda aktöre kurallarına ve toplumun değerlerine aykırı davranan kahraman, silah gücüyle ve tuzaklarla da olsa babasına zarar verenleri ortaya çıkardığı (Katma Değer Şaban), elde ettiği parayı yoksullarla paylaştığı (Çarıklı Milyoner, Atla Gel Şaban, En Büyük Şaban), gereksinimi olanlara yardım ettiği (Doktor Civanım, Şabaniye) ve belki hepsinden önemlisi, anlatıların haksızlığa uğramış kahramanı olduğu için karşıtlığın iyi yanında yer almaktadır. Kötüler ise kahramanı ya da sevdiği bir insanı güç durumunda bırakma, ona engel olma işlevini paylaşarak kötü kavramıyla tanımlanırlar. Her anlatıda birden çok kötü kişi bulunabilir. Atla Gel Şaban'da at yarışlarından yasa dışı bahis düzenleyerek para kazanan bir çete kötüler kümesinde yer alırlar. Bu kişilerin kötü olduğu, para kazanmak umuduyla bahse giren ve onlara borçlanan yoksul kişileri dövmek, korkutmak gibi edimlerinin yanında giysileri ve tavırlarıyla da anlatılır. Bu filmde bakkal, kasap, manav, oduncu gibi esnaftan kişiler de kötüler kümesine yerleştirilebilir. Çünkü, bunların kahraman ve onun gibi dar gelirlili kişileri aldattıkları gösterilir: Niyazi (kahraman) borçlarını dağıtmaktadır. Bir kedinin peşinden koşan kasabı görünce "Eşekten sonra kedi mi kesmeye başladın?" diye sorar. Yine aynı sahnede manavdaki çift yanlı etiketler, bakkalın hileli tartısı, oduncunun odunları ıslatması da gösterilerek esnafın halkı aldattığı ve bu nedenle de kötü oldukları anlatılır. Kötüler bu filmde ve Katma Değer Şaban, Orta

Direk Şaban, Postacı, En Büyük Şaban, Çarıklı Milyoner, Doktor Civanım filmlerinde iyi/kötü ve zayıf/güçlü karşıtlıklarıyla kahramandan ayrılarak açıkça tanımlanmışlardır. Kötülerin neden, nasıl kötü ve güçlü oldukları açıkça gösterilmiştir. Katma Değer Şaban'da fabrikayı soyanların ve suçu Şaban'ın babası Kadir'e yükleyenlerin kimler olduğu filmin başında gösterilerek bu konuda kuşkuya yer bırakılmaz. Sosyete Şaban ve Şabaniye filmleri ise kötülerini tanımlamak yönünden biraz daha karmaşıktır. Her iki anlatıda da kahraman birden çok kimlikte ortaya çıkar. Sosyete Şaban'da kahraman hem varsıl köylü hem de varsıl kentli olur. Kadının beğendiği ikincisidir. Kahramanın kültürel kimliği ve beğendiği ise ilkidir. Kahraman bu varsıl kentli kimliği ile savaşmak ve onu yenmek zorundadır. Anlatının kötü kişinin varsıl kentli Dilaver (Şaban) olduğu söylenebilir. Dilaver'in kötü olduğu, kadına güçlük ve sıkıntı çektirmesiyle anlatılır: Kadın ve kahraman düzmece polislerden kaçarlar (bu, kahramanın hazırladığı bir tuzaktır) kent dışına çıkarılır. Durmabilmek, ısınıp yemek pişirebilmek için odun kırmaları, ahır temizlemeleri gerekir. Dilaver bunların hiç birini yapamayacağını söyleyerek işleri Peri'ye bırakır. Kendisi eşeğe biner Peri'yi yürütür. Peri'ye saldıran erkeklere karşı çıkmaz, kadın saldırganlarla tek başına savaşır.

Şabaniye anlatısında da kahraman üç ayrı kimlikte görünür : Hatice ananın saf oğlu Şaban, kadın rolündeki kurnaz Şaban (Şabaniye), Nazlı'nın arkadaşı akıllı Şaban (Bayram). Şaban'a düşman olan Şehmuz Şabaniye'ye aşıktır. Şaban'a düşman olan Nazlı Şabaniye'nin ve Bayram'ın arkadaşıdır. Bu anlatıda iyi/kötü karşıtlığı daha çok Hatice ana ve saf oğlu Şaban ile düşman ailenin annesi Ayşe arasında ortaya çıkar. İstanbul'a göçen Hatice ve oğlunun yaşamaları alt düzeydedir. Hatice ana bir gazinoda işçi olarak çalışmakta ve oğlunu korumaya çabalamaktadır. Ayşe ile

çocukları ise kırsal bölgede ama üst ekonomik düzeyde yaşamaktadırlar. Bu, evlerinin büyük ve varlıklı bir çiftlik evi olması, buyruklarında hizmetliler bulunması, evin gösterişli döşenme biçimi ve ailenin çağcıl giysiler giymesıyla anlatılır. Filmin sonunda Nazlı'nın ve Şehmuz'un kan davasından vazgeçip Şaban'ı benimsedikleri gösterilir. Ama, öç duygusuyla yanıp tutuşan, Şaban'ı bulup öldürmesi için Şehmuz'a sürekli baskı yapan Ayşe ananın bu son durum karşısındaki tepkisi gösterilmez.

Kadın iyi/kötü karşıtlığıyla kötülerden ayrılır. Kadın, kimi anlatılarda kahramanın hoşlanmadığı ve ona zarar verecek biçimde davranırsa da (Çarıklı Milyoner, Atla Gel Şaban, Sosyete Şaban, Şabaniye) sonunda hatasını anlayacak ve kahramanın yanında yer alacaktır. Sosyete Şaban filminde Peri'nin köylü Şaban'ı buna bağlı olarak kırsal yaşam biçimini ve kırsal değerleri benimsediği, Dilaver'e "Sen onun (Şaban'ın) tırnağı bile olamazsın" demesiyle anlatılır. Filmin sonunda da Şaban ile Peri köydeki çiftlikte mutlu bir tablo içinde gösterilir. İyi/kötü karşıtlığı, böylece kahramanın amacına ulaşmasını engelleyen, onu güç durumda bırakan ve hiç bir zaman onun yanında yer almayanlar ile kadını birbirinden ayırır.

Toplum ile kahraman, uyumlu/uyumsuz karşıtlığı ile ayrılmışlardır. Toplum, içinde buldukları toplumsal tabaka, yaşam biçimi, özdeşsel ve tinsel değerler, uzamsal ve kültürel özellikler gibi alanlarda birbiriyle uyumlu bireylerden oluşmuştur. Kahraman ise bu uyumlu bütüne karşıt ya da ondan ayrılaşmış özellikler sergiler. Çarıklı Milyoner anlatısında bu karşıtlık köylü-kentli ayrımı ile telirir. İstanbul'da köylülüğünü sürdürmeye çalışan, milyoner olduğu halde alt tabakaya özgü alışkanlıklarını koruyan ve böylece üst tabakanın ve batılı kentlin yaşam biçimine uyum sağlamayan kahraman kentli topluma karşıttır. Göste-

rişli bir lokantada Bayram ile Suna'nın yemek yeme sahnesi bu karşıtlığı açıkça anlatır: Bayram garsondan "aslan sütü, iki baş soğan, kuru fasulye, pilav ve bir kase yoğurt" ister. Başka bir masada oturan gençler bunları duyunca gülererek "böyle bir restorana gelmiş kuru fasulye pilav istiyor, bu hanzonun ne işi var burada, Allahın ayısı işte!" derler.

Kahramanı kötülerden ayıran diğer bir karşıtlık ise zayıf/güçlü karşıtlığıdır. Kötüler, para, silah, kitle iletişim aracı, fiziksel güç gibi araçlara iye olduklarından kahramanın karşısında güçlü gibi görünmektedirler. Bütün bunlara karşı kahramanın elinde becerisi, zekası ve bir de onu hiç terketmeyen iyi talihi vardır. Orta Direk Şaban'da Erkan ile Şaban arasındaki zayıf/güçlü karşıtlığı ilkinin gösterişli arabası, diğerinin bisikleti ile de simgelenir. Şaban, Erkan'ın yaptığı gibi, Bahar'ı evinden alıp işe götürmek için bisikletiyle kapının önünde bekler. Bahar bu öneriyi berimeer ve bisikletin arkasına oturur. Ancak az sonra Erkan arabasıyla gelir, Şaban'ı denize atar, bisikletini de arabasıyla ezerek parçalar.

Çarıklı Milyoner'de ise kötü kişilerden biri olan gazete yazı işleri müdürünün elinde gazete gibi güçlü bir araç vardır. Bu aracı diğer insanlara zarar verecek bile olsa, çok satıp çok kazanmayı sağlayacak biçimde kullanır. Müdürün bu tavrı Bayram'a ilişkin şu sözleriyle anlatılır: "Allahın köylüsü çelip memleketin en zengin adamı oluyor. Tüm insanların rüyası. Bundan iyi haber mi olur!".

Postacı filminin ormanda pazarlık sahnesi de zayıf/güçlü karşıtlığını anlatmakta ve aynı zamanda kahraman ile kötü adam arasındaki güç dengesinin bozulduğu anları gülünç bir biçimde göstermektedir: Eşofman giymiş Adem, ağaçlık bir alanda yürüme çalışması yapmaktadır. Genel çekimde Adem alıcıya doğru hızlı hızlı yürürken arkasında Latif'in Mercedes

marka arabası belirir ve Adem'e yaklaşıp "havalı" kornasını çalar, Adem ürkererek yana sıçrar. Araba ile Adem arasındaki, bu iki ögenin fiziksel boyutlarından kaynaklanan görsel karşıtlık Adem ve Latif arasındaki zayıf/güçlü karşıtlığını vurgular. Araba Latif'in gücünü (varsıldır, Almanya'da çalışıp iyi para kazandığı ve babası ile kardeşi Sevtap'a rahat bir yaşam sağladığı için Sevtap'ın evleneceği kişiyi seçme hakkına iyedir) simgeler. Arabanın Mercedes markalı olması da hem Latif'in varlığını hem de yurt dışında çalışan kimi Türk işçileri gibi Latif'in de Mercedes markalı bir arabayı statü simgesi olarak gördüğünü anlatır. Araba ve arabaların simgeledikleri ile Adem arasındaki zayıf/güçlü karşıtlığını anlatan bu çekimin ardından kesme ile arabayı sürmekte olan Latif'in üst açıdan çekimine geçilir. Latif Adem'e koşullarını benimsediğini söyler. Kesme. Üst açıdan Adem, yürüyüşünü sürdürmektedir, ardında arabasıyla Latif. Seçiklik Latif'te.

LATİF- Oldu mu? Bak benim Almanya'ya dönmem lazım, bavullarım hazır, senin keyfini bekliyorum. Ciddi bir tavırla ve ardına bakmaksızın yürümeyi sürdüren Adem çerçeveden çıkar. Latif ardından bağırır: "Şuna bak şuna, şu tavalara bak!" Kesme. Adem'in arkadan bel çekimi, yürümektedir. Bu çekimler, bu iki kişilik arasındaki dengenin bozulduğunu gösterir. Latif Adem'in peşinden koşmakta, gebe olduğunu sandığı kardeşiyle evlenmesi ve böylece aile ramusunu kurtarması için Adem'in isteklerine boyun eğmektedir. Bu sahnede Latif'in hep üst açıdan gösterilmesi, Adem'in dimdik yürüyüşü ve Latif'in arabayla onun ardından "koşması" kahramanın güç kazandığını kötü kişinin ise güç yitirdiğini anlatır. Bu sahnedeki pazarlık, Adem'in istemesi, Latif'in vermediği kabul etmesi ile sürer. Ancak Adem son olarak kendisi için üç çift takım elbise isteyince Latif öfkelenir ve Adem'i ezmek ile korkutur. Ardından koşma

durumu kovalamacaya dönüşür. Alıcı ilk kez arabanın içine girer. Latif'in omuz üstünden Adem'in kaçıma çalıştığı görülür. Latif'in öfkelenildiği ve Adem'i ezme ile korkuttuğu çekimde alıcı Latif'in göz düzeyine inmiştir. Kovalama, Adem'in ağaca tırmanarak korunmasıyla sonuçlanır. Sahnenin bu ser çekimleri iki kişi arasındaki zayıf/güçlü karşıtlığının tersine dönmediğini gösterir. Güç dengesi biraz bozulmuştur. Adem ağaçtayken Latif'in ardından söylenir: "Bunu senin yanına komam Latif efendi, bak bakalım kim kimi eziyor". Pazarlık sürecektir. Postacı'da olduğu gibi, anlatıların sonurda, kahraman "güçlü", "varsıl", kötülere yenmeyi başaracaktır (Postacı, Atla Gel Şaban, Orta Direk Şabar).

Kahraman ile kötüler yoksul/varsıl karşıtlığıyla da birbirinden ayrılırlar. Böylece kişilerin kavramlaştırılması tamamlanmış olur. Kötüler uşak kimliğinde bile görünseler her zaman kahramandan iyi durumdadırlar (En Büyük Şaban). Kahramanın varsıl bir kimlikte ortaya çıktığı anlatılar da vardır (Sosyete Şaban, Çarıklı Milyoner). Ancak, kişilerin tanımlanması ve aralarındaki ilişkilerin kavramlaştırılması için tek bir karşıtlık yeterli olmaz. Böylece, yoksul/varsıl karşıtlığı iyi/kötü ve zayıf/güçlü karşıtlıklarıyla desteklendiğinde kahraman ve kötülere ilişkin yeterli bir tanım ve kavram oluşabilmektedir.

### Söylenin Anlatı Yapısı

Karşıtlıkların sergilendiği kavramsal yapı, anlatı kesitlerinden oluşmuş bir anlatı ya da anlatılar bütünü içinde iletilir. Şimdi, bu kesitlerin nasıl düzenlenmiş olduğu incelenecektir.

- A {
1. Kahraman toplumun alt tabakasından gelmektedir.
  2. Kahraman ayrımlı bir toplumsal çevreye girer.
  3. Toplum, kahramanı ayrımlı biri olarak görür.

A kesiti, kahramanın içinde bulunduğu toplumsal tabakadan ve/ ya da kültürel çevreden ayrılıp bir diğerine girmesi (girmeye çalışması) ile toplumda ayrımlı biri durumuna gelmesini açıklar. Bu kesit, toplum ile kahramanı birbirinden ayıran uyumlu/uyumsuz karşıtlığını ortaya çıkaran işlevleri gösterir. Kahramanın alt tabakadan gelmesi, onun tabaka/çevre değiştirmesinin (değiştirmeye çalışmasının) bir nedeni olarak gösterilir. Ancak, kahramanın ayrımlı biri olarak görülmesi yalnızca alt tabakanın bir bireyi olmasından kaynaklanmaz. Kimi anlatılarda buna köylülük, kentlilik gibi kültürel kavramlar eşlik eder. Postacı, Orta Direk Şabar gibi anlatılarda kahramanın ayrımlaşması, alt toplumsal tabakadan gelmesi ve yarışmacı, girişimci kişiliği ile açıklanırken Çarıklı Milyoner'de köy-kent karşıtlığı üzerine kurulmuştur.

- B {
6. Kötüler, kahramanı ya da sevdiği bir insanı güç durumda bırakırlar.
  7. Kahraman kötülerini yenmek için hile yapar.
  8. Kahraman kötülerini yener.

B kesitinde, kahramanın kötülerle savaşmasının nedeni ve bu savaşımın nasıl sonuçlandığı açıklanırken zayıf/güçlü karşıtlığı da belirtilir. Kötüler kahramandan güçlüdürler ve kahramanın onları yenebilmesi için hile gibi dürüst olmayan bir yöntem kullanması gerekmektedir. Kahramanın bu savaşımı kazanmasının ona ne sağladığı C kesitinde açıklanır:



- C {
- 4. Kahramanın sevdiği bir kadın vardır.
  - 5. Kahraman ile sevdiği kadın arasında çatışma ortaya çıkar.
  - B {
    - 6. Kötüler, kahramanı ya da sevdiği bir insanı güç durumda bırakırlar.
    - 7. Kahraman kötülerini yenmek için hile yapar.
    - 8. Kahraman kötülerini yener.
  - 9. Kahraman sevdiği kadınla mutlu olur (evlenir).

C kesiti, iyi/kötü, yoksul/varsıl ve toplumun içinde/toplumun dışında karşıtlıklarını da ortaya çıkarır. Görüldüğü gibi kahramanın kötüler engelini aşması, sevdiği kadınla mutlu olmasını (evlenmesini) ve böylece amacına ulaşmasını sağlar.

Buraya dek, ikili karşıtlıklar ve anlatı yapısı incelenmeye çalışılan Şaban söylерinin köy ile kent arasındaki çatışmayı sergileyerek çözmeye çalıştığı savunuldu. Bu savı berraklaştırmak için kişiler arasındaki ilişkilere ve kavramsal tanımlarına toplumsal bir bağlamda yeniden bakılabilir.

Şaban söyleni, kahraman, kadın, kötüler ve toplum kişileri arasındaki ilişkileri anlatır. Bu kişilerin birer simge olduğu düşünülürse söylenin bir takım toplumsal ilişkileri yansıttığı söylenebilir. Böylece, anlatının kişileri toplumsal tabakaları ve uzamsal, kültürel bir bütün oluşturan toplumsal kümeyi simgeliyor olabilir.

Kahraman, kadın ile mutlu olmayı (evlenmeyi) istemektedir. Bu, alt tabakanın üst tabaka yaşamına olan özlemini, üst ekonomik düzeye ulaşma isteğini simgeleyebilir. İki tabaka arasındaki karşıtlıklar yoksul/varsıl ve toplumun içinde/toplumun dışında kavramlarıyla ortaya konmuştur. Bu karşıtlıklardan ilki, ilişkiyi ekonomik düzeyde, ikincisi kültürel düzeyde kavramlaştırır.

Üst tabaka bir özlenken orta tabaka bir engeldir. Kahramanın kadın ile mutlu olmasına (evlenmesine) engel olmaya çalışan kötüler orta tabakayı simgeliyor olabilirler. Dikey hareketlilik içinde düşünülecek olursa alt tabakadan bir bireyin üst tabakaya geçebilmesi için önce orta tabakanın gelir düzeyine ulaşması gerekir. Ancak, ücretli, maaşlı çalışanlar, küçük esnaf ve tüccarlar, küçük bürokratlar gibi kümelerden oluşan ve kendi içinde üstten alta doğru bir katmanlaşma gösteren orta tabaka, alt tabaka bireyi için çekici olmayabilir. Ayrıca, orta tabakaya geçebilmek, herhangi bir yolla köşeyi dönüp "ansızın" var-sıllaşmaktan daha güç gibi görünmektedir. Orta tabakadan üst tabakaya geçmenin alt tabakadan üst tabakaya geçmek kadar güç olduğu da gözlenmektedir. Köyden kente göç eden bireylerin telirli bir süre sonra, olanakları elverdiğinde spekülasyona yönelmeleri bu düşünce biçiminin bir göstergesi de olabilir.

Kente göç eden kişiler, emekle elde edilen kazancın, spekülasyon yoluyla elde edilen gelirin yanında çok düşük kaldığını kısa zamanda görmektedir. Bu nedenle, aile gelir düzeyi yükseldikçe, tasarruflarından giderek artan bir bölümü spekülatif (arsa, vb.) alanlara yatırmaktadırlar (Kartal, 1978: 148).

Söylen, alt tabakanın orta ve üst tabakalarla girdiği ilişkilerde ortaya çıkan çatışmaları kahramanın ya da simgelediği alt tabakanın yararına olacak biçimde çözer. Kadın, kahramanı benimsemiştir. Aralarındaki değer çatışmaları, "yozlaşmış" batılı kente karşı "yozlaşmamış" köy ilişkilerinin değerinin "anlaşılmasıyla" kahramanı onurlandırıcı bir biçimde çözülür. Söylerin önerdiği bu çözüm, özdeksel değerlerini, tinsel değerlerinden daha kolay değiştirmeye eğilimli gelecekondulu bireyin (Tolan, 1977: 54) bu tutumuna da

uygun gibi gözükmemektedir: Köylülük terkedilmez ama daha iyi yaşama koşullarının kente ve kentsel değerleri benimsemeye olduğu bilinir. Başka deyişle, göç etmiş bireyin kültürel kimliği geçkonduda, ekonomik kimliği ise batılı kenttedir.

Köy-kent çatışması, köye yakıştırılan namus, iyilik, yüreklilik, dürüstlük gibi değerlerin üstün gelmesi, kente yakıştırılan namussuzluk, kötülük, çıkarıcılık, iki yüzlülük gibi kavramların yenik düşmesi ile sonuçlanır. "Yozlaşmış" insan ilişkileri ve değerler, "yozlaşmamış" ilişkilere ve değerlere yenilir. Ancak, incelenen anlatılardan Çarıklı Milyoner ile Postacı bu bağlamda ayrımlıdır. Bu, aynı zamanda söylenin toplumsal koşullara uyum sağlayabilmek için dönüşüme uğradığını da gösterebilir. Çarıklı Milyoner'de kahraman kentsel ekonomik, kültürel ve toplumsal ilişkilere uyum sağlayamaz. Elindeki serveti büyütme yolunda parasını "akılcı" biçimde kullanmak için çaba göstermez, hatta girişimde bile tutulmaz. Tersine, fabrikasında üretilen giysilerin ucuz satılmasını buyurur. Daha çok kazanmakla ilgisi yoktur. Aradığı şey yalansız, sevgiye ve paylaşmaya dayalı bir yaşam biçimidir. O, kapitalist bir toplumun kapitalistleşmemiş bireyidir. Kendisine yapılan haksızlıklar karşısında parasını kullanmak ve örneğin kendisine ilişkin aşağılayıcı yazılar, fotoğraflar yayınlayan gazete-yi satın alarak yayını karşıtına çevirmek yerine bir inşaatın en üst katına çıkarak aşağıya para savurmak ile yetinir. Bunu yaparken "...alın, para için yapmadığınız kalmadı, para için bana yaltaklandınız, rezil etmeye kalktınız beni, alın hepsi sizin, kapışın, birbirinizi yiyin, öldürün, parçalayın..." diye bağıırır. Aşağıda toplanmış insanlar da paraları kapışmaya başlarlar. Kahraman anlatının sorunda bütün servetini fabrikalarında çalışan işçilere bağışlayarak sevdiği kadını yanına alıp köyüne döner. Kahraman yine kötü-

leri yenmiş ve parasını elde etmeye çalışanların tasarımlarını yıkmıştır. Ama köyüne dönerek batılı kenti, parasını dağıtarak kapitalist yaşam biçimini geri çevirir. Oysa Postacı'nın kahramanı tam bir kapitalist toplum bireyidir. En büyük amacı varsıllaşmak, rahat bir yaşama kavuşmaktır. Devlet memurluğu ile bunları elde edemeyeceğini, "köşeyi dönemeyeceğini" anlamış olan, yarışmacı, hırslı, çıkarına düşkün, aktöre kullarlarını bile çıkarı için kullanmayı beceren kişidir. Latif'i yenerek hem ekonomik hem de kültürel çıkarlarını koruyacaktır. Latif iki ayrı toplumun arada kalmış bireyidir. Adem'e göre Latif "Alaman bozması" dır: Latif Almanya'da üretilen elektronik araçları Türkiye'ye getiren, işvereninden sevgiyle sözeden, Alman sigarasını, sütünü seven kişidir.

Çarıklı Milyoner'in kahramanı Bayram Suna'yı sevdiğini söyler sık sık. Postacı'nın kahramanı Adem ise Sevtap'a sevgiden fiş söz etmez. Sevtap ile evlenmek ister ama onu değil daha çok onun yaşadığı hayatı sevdiği için. Tok gözlü de değildir. Latif'ten ne denli çok "arnağar" koparabilirse o denli başarılı sayacaktır kendisini. Bu konudaki hırslı ve kararlılığı sık sık gösterilir. Kahvede otururken arkadaşlarıyla arasında şöyle bir konuşma geçer:

**ARKADAŞ** - Latif gelmiyormuş senin ayağına, "ben onunla pazarlığa oturmam" demiş.

**ADEM-** Gelecek, görürsünüz. Kiradaki daireyi de üstüme yapacak. Ben adamın ciğerini alırım.

Kahraman bu tür isteklerini Latif'e benimsetmek için Sevtap'ın "namusunu" öne sürer, toplumsal değerleri çıkarı için kullanır. Anlatının sonu, toplumun yarışmacı niteliğini ve bireylerin başarılı olabilmek, amaçlarına ulaşabilmek için bu niteliğe uygun olarak yarışmaları gerektiğini açıkça anlatır. Latif Adem'in bütün isteklerini benimser ama eğer Postacılar Yürüme Yarışı'nı kazanamazsa isteklerinden vazgeçmesini ve

Sevtap ile koşulsuz evlenmesini ister. Anlaşırlar. Yarış başlar. Adem'in ayakkabısının bağı çözülür. Adem yarışı bırakmaz geriden de gelse sürdürür. Yarışı kazanamazsa neler yitireceğini (ev, araba, para...) düşününce hırsı çoğalır ve yarışı kazanır. Yarışı izleyenler kahramanı omuzlarına alırlar. "En Büyük Bayram" sloganları söylenir. Kahraman yarışı kazanmakla, görevli olduğu postahaneyi ve müdürünü onurlandırmıştır. Ama onun umursadığı onur değil Sevtap ile evlenmekle kazanacaklarıdır.

Söylen, kahraman ile kadın arasındaki çatışmaya uzlaştırmacı bir çözüm önerirken kahraman ile kötüler arasındaki çatışmayı tam bir yengi/yenilgi karşıtlığı içinde çözer: Kötüler yenilir. Yarışı, güçlü gibi görünen kötüler değil zayıf gibi görünen kahraman kazanır.

Anlatılardaki toplum ise kahramanın uyum sağlamadığı, ondan ayrılaştığı toplumsal çevreyi simgeliyor olabilir. Kahraman kimi kez kendi kültürel çevresine, kimi kez de içine girmeye çalıştığı ya da girmek zorunda kaldığı kültürel çevreye uyumsuz kalır. Bu çatışma da gecekondulu bireyin kültürel olarak kendisini ilişkin duyumsadığı gecekondu bölgeleri ile kendisine yabancı gördüğü ama içinde yer edinmeyi özlediği batılı kent arasındaki karşıtlığa uygun gözükmektedir. Söylenin bu çatışmaya getirdiği çözüm, alt tabaka bireyinin batılı kentteki üst tabakaya geçmesi ama yanında bazı değerlerini de götürmesi biçiminde de olabilir. Böylece, birey kapitalist üretim ilişkilerine ve yaşam biçimine uyum sağlarken kimi geleneksel değerlerinden de vazgeçmeyecek ve kimliksiz kalmayacaktır.

## B Ö L Ü M VII

### KELOĞLAN'DAN ŞABAN'A: SÖYLENİN DÖNÜŞÜMÜ VE UYARLANIŞI

Önceki bölümlerde, her ikisi de belirli bir toplumsal kümenin ekonomik temelli sorunlarını "çözme"ye" çalışan söylenlerin anlatı yapılarındaki benzerlikler vurgulanmış, bu benzerliklerin toplumsal bağlamda anlam kazanacağı savunulmuştu.

Eğer, yine önceki bölümlerde ele alındığı gibi, Keloğlan söyleninin toplum ile devlet, Şaban söyleninin köy ile kent arasındaki çelişkiyi "çözme"ye" çalıştığı doğru ise her iki söylenin de kırsal bir kökeni bulunduğu söylenebilir. Çünkü Keloğlan söylenindeki "toplum" reaya denilen ve büyük çoğunluğunu köylü halkın oluşturduğu bir tabaka, bir toplumsal küme olabilir. Bu konu beşinci bölümde tar-

tışılmıştı. Byölece, genel anlamıyla bir "köy" söyle-  
ninden söz edilebilir. Bu, yüzyıllardır tarıma daya-  
lı bir ekonomi ile yaşamış bir toplumun diğer kesim-  
lerini besleyen tarım kesiminin gelişmeleriyle ilgi-  
li bir söylen olabilir.

Köyler, eğitim, sağlık gibi hizmetlerden, tek-  
nolojik gelişmelerden kentlere göre daha sonraki za-  
manlarda yararlanan (ya da hiç bir zaman yararlanama-  
yan) yerleşimler olagelmıştır. Bu nedenle kırsal ya-  
şam biçimi kentsel yaşam biçiminden ayrılmıştır. Büt-  
tün toplumu ve elbette köyleri de ilgilendiren karar-  
lar kentlerde alınır. Köyler ve bütünüyle kırsal ke-  
sim karar alma merkezleri değildir. Bu da köylerin  
kentler tarafından, daha açık bir deyişle, belirli  
kentlerde odaklanmış siyasal ve ekonomik güçler tara-  
fından yönetildiğini gösterir. Çağlar Keyder (1984;  
1254) göre "Roma döneminde bile Anadolu, şehirlerin  
kırsal kesim üzerinde siyasi ve ekonomik hakimiyete  
sahip oldukları bir bölgeydi."

Köy (kır) ile kent arasındaki bu ilişki ikin-  
ci bir gelişkinin, yöneten ile yönetilen arasındaki  
gelişkinin de kaynağı olabilir. Yerleşimlerin bugün-  
kü gibi keskin çizgilerle ayrılmadığı, yönetsel ve  
ekonomik ilişkilerin karmaşıklaşmadığı ve örneğin  
İstanbul, Ankara gibi iki büyük kentin tecim ve si-  
yaset merkezleri olarak belirmediği dönemlerde bile  
tecimle uğraşanlar, siyasal yetke kümeleri kırdada de-  
ğil, kent ve kasaba gibi köylerden büyük merkezlerde  
yerleşmişlerdir.

Bozkurt Güverç (1979: 196) tarıma dayalı  
toplumlardaki, onun deyişle tarım kültürlerindeki  
toplumsal ayrılaşmaların ortaya çıkardığı toplumsal  
eksenleri şöyle belirler:

1. Yöneten-yönetilen (devlet-halk) ekseni,
2. Varlıklı-yoksul (sınıflar:esnaf) ekseni,
3. Okuryazar-okuryazar olmayan ekseni,

4. Kentli-köylü (taşralı) eksenini,
5. Tüketen-üreten eksenini, vb. gibi.

Bunlardan ilki Keloğlan söyleninin temel karşıtlığı olarak belirlenmiştir. Ancak, diğer eksenler de birbirine bağlı gibi görünmektedir. Ekonomik ilişkileri anlatan ikinci eksen eğitim ilişkisini anlatan üçüncüden ya da tarım toplumundaki üretici kesim ile tüketici kesim arasındaki ayrımlaşmayı dördüncü ayrımlaşmadan ayırmak olanaksız gibi görünmektedir. Bu eksenler bütün olarak, köy söyleni denilen söylenin çözmeye çalıştığı çelişkileri tanımlayabilir.

Ancak, Keloğlan ve Şaban anlatıları arasında kimi ayrımlar göze çarpmaktadır. Bunlar, söylenlerin toplumsal koşullara uyarlanarak işlevlerini sürdürme yeteneklerini gösterebilir.

Bu bölümün temel savı, Keloğlan ve Şaban söylenlerinin, aynı söylenin uyarlamaları olduğudur. Kahraman, her iki söylenin aynı işlevleri yerine getiren kişisidir. Söylen, toplumun alt tabakasından gelen, belirli bir nedenle evinden uzaklaşan (ayrım-lı bir çevreye giren), kötülerce haksızlığa uğratılan, kötülerle savaşıp onları yenen ve sonuçta daha yüksek bir toplumsal düzeye geçmeyi başaran bir kişinin öyküsünü anlatır.

Söylen, kahramanın karşısına her zaman kötü kişiler çıkarır. Kötüler kahramana haksızlık yapmak, onun başarılı olmasını, amacına ulaşmasını önlemek işlevlerini yüklenmişlerdir. Ama kahraman karşısında her zaman yenik düşerler. Bu iki kişi arasında tasarlanmış ilişki iki söylende de birbirine benzer. Bu benzerlik ikili karşıtlıklarla da desteklenir. Kahraman ile kötüleri birbirinden ayıran ortak karşıtlıklar zayıf/güçlü ve yoksul/varsıl karşıtlıklarıdır.

Bu kişiler toplumsal bağlam içinde değerlendirildiğinde söylenin toplumsal koşullara uyan bir



dönüşüm geçirdiği görülür. Kötüler Keloğlan söyleninde yerel yetkeyi simgelerken Şaban söyleninde orta tabakayı simgeliyor olabilir. Osmanlı toplumsal-siyasal yapısı içinde toplum birbirinden çok ayrımlı ekonomik düzeylere bölünmemiştir. Altta toplum (reaya) üstte devlet vardır. Arada ise bu iki öge arasında değer akışını ve düzenin sürekliliğini sağlayan ögeler vardır. İşte bunlardan biri olan yerel yetke, toplumun sıkı ilişkide olduğu; üstlendiği görev, yetki ve sorumluluklarla topluma sözü geçer bir küme olarak söylenide "kötüler" ile simgelenmiştir. Şaban söyleninde ise kişi ile işlevi aynı kalmış ama simgesel olarak gönderdiği toplumsal küme değişmiştir. Yerel yetke orta tabakaya dönüşmüştür. Alt tabakanın karşısında, ondan daha iyi yaşayan bir toplumsal küme vardır. Alt tabaka bu toplumsal küme ile yoğun ilişkilere girebilir. Çünkü, resmi kuruluşlarda, daha genel anlamda bütün kurumsal işlerde ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler orta tabakanın bireyleridirler.

Dönüşümlere diğer ögelerde de rastlanır. Bunlardan biri padişahın yerini kadının almasında görülür. Devletin en üst orunundaki, servet ve erk sahibi padişah kahramanın ulaşmak istediği varlığı ve gücü ona verecek ya da ondan sakınacak kişidir. Kimi zaman kahramana zarar verse de sonuçta onu damadı ya da veziri olarak benimser ya da onu parayla ödüllendirerek "bey" yapar. Padişahın kahramanı sınaması önemlidir. Kahraman öyle güç işleri başarır ki padişah bile onu benimsemek zorunda kalır. Padişah ile kahraman arasındaki karşıtlıklar uzlaşma ile eritilir. Şaban söylenindeki kahraman ile kadın arasındaki ilişkiler bu kahraman-padişah ilişkisine benzer. Kahraman kendisini kadına beğenebilmek için örneğin kaba saba bir köylü iken kibar bir kentsoyluyu öykünebilmeli, silahlı bir çeteyi yere sermeli, kadını tehlikelerden koruyabil-

melidir. Bütün bunları başarmakla hem kötöleri yenecek hem de kadının sevgisini kazanacaktır. Görüldüğü gibi, Keloğlan'ın padişah ile olan ilişkisi Şaban söyleninde kadın ile olan ilişkiye dönüşür. Padişah ve kadın her iki söylende de üst tabakayı simgeler ama Keloğlan söyleninde simge siyasal yetke ve sıradüzen kavramlarını da içerirken Şaban söyleninde kapitalistleşme sürecine koşut olarak belirginleşmiş tabakalaşmaya gönderir.

Şaban söyleninde, Keloğlan söyleninde bulunmayan bir toplum kişi kümesi ortaya çıkar. Bu da söylenin toplumsal koşullara uyma eğilimini ve becerisini yansıtabilir. Toplum, kahramanın saygı görmeyi, birey olarak başarı kazanmayı istediği toplumsal çevredir. Bu çevre anlatılarda daha çok büyük kent olarak kodlanmıştır. Keloğlan söyleninde kahramanın yaşadığı toplumsal çevre belirgin biçimde çizilmez. Kimi zaman köy ve kent uzamları birbirine karışır ve kahramanın evi padişahın sarayının karşısında ortaya çıkar. Bu karışıklık ya da belirsizlik Osmanlı toplumunda uzamsal ayrımlaşmanın keskin olmamasıyla açıklanabilir. Oysa bugün büyük kent, küçük kent, kasaba ve köy gibi yerleşim yerleri kültürel, toplumsal, işlevsel ve diğer pek çok yönden ayrımlaşmıştır. Bu da, Şaban söyleninde olduğu gibi toplumsal çevreye ilişkin kavramları, imgeleri belirginleştirir ve anlamlı kılar.

Şaban söyleninde, Keloğlan söylenindeki iyiler kümesi ortadan kalkar. Bu, insanların daha iyi yaşamak için dinsel güçlerden çok eğitim, para gibi özdeksel güçlere gereksindiklerini ve söylenlerinde yansıttıklarını gösterebilir.

Karşıtlıklar, kişileri ve ilişkilerini benzer biçimde kavramlaştırmıştır. Kişileri birbirinden ayıran iyi/kötü, zayıf/güçlü ve yoksul/varsıl karşıtlıkları her iki söylende de görülür. Karşıtlıklar

yapısı Şaban söyleninde genişler. Toplumun içinde ya da dışında yer alma, uyumlu ya da uyumsuz olma gibi ayrımlar ortaya çıkar. Artık "toplum", "toplumsal çevre" düşüncesi vardır. Bu, yaşamın hemen her alanında olduğu gibi uzamda da ortaya çıkan ayrılaşmayla açıklanabilir.

Claude Lévi-Strauss (1983), birbirine komşu toplulukların söylenleri üzerinde yaptığı incelemede bir söylenin başka bir söylene nasıl dönüştüğünü ortaya koymuş ve bu dönüşümde çevresel etkenlerin, "tekno-ekonomik koşulların" etkisini de göstermiştir. Henry Tudor, Lévi-Strauss'un bu konudaki düşüncelerini şöyle belirtir:

... söylenler bilinç düzeyinin altında iş gördüğünden, bir söylen eğer anlamı iletiyorsa sık sık ve ayrımlı biçimlerde yinelenmektedir. Bu nedenle, genellikle sürekli çevrimsellik içinde aynı söylenin pek çok uyarlaması bulunabilir ve görünüşte ayrımlı olan söylenleri gerçekte aynı izleğin uyarlamaları olarak bulabiliriz. Bir söylenin gerçek uyarlaması gibi bir şey yoktur. Bütün uyarlamalar ve çeşitlemeler aynı anlamı iletir ve tümü de bunu eşit derecede iyi ya da kötü yapar (1972: 57).

Söylenler kimi değişiklikler ve dönüşümlerle yeniden üretilip tüketilirler. Bu değişim ve dönüşümler zorunludur. Çünkü söylen toplumsal koşullara uyum sağlayarak toplumun bireylerince daha kolay anlaşılabilir ve iletisini, anlamını iletir. İletişimin gerçekleşebilmesi için söylen, içinde üretildiği toplum ile aynı dili konuşmalı, başka deyişle söylen ile toplum aynı ortak yaşam alanı içinde bulunmalıdır. Bir söylen değişik zamanlarda, değişik toplumlarda ve değişik araçlara yüklenmiş olarak ortaya çıkabilir.

Keloğlan ve Şaban söylenlerinden ilki sözlü dil diğeri görüntü dili ile aktarılmış, böylece yük- lendikleri araçta da bir dönüşüm ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin'in de vurguladığı gibi, anlatıları üretenler ile tüketenler arasındaki ilişkinin biçimi de değişmiştir:

Modern toplum yaşamından önceki dönemlerde öykü anlatıcısı ile, öykü dinleyicisi kişiler yakın yaşam uzamlarından gelen ve toplumsal ve kültürel konuları birbirine oldukça yakın kimselerdi. Topluluğun üyeleri olarak, birlikte, karşılıklı bir etkileşim içinde aralarında bir iletişimde bulunmak için yanyana geliyordu. Modern toplum yaşamında ise, bu tür fantazyaların oluşturduğu laikleştirilmiş mitoloji, öykü dinleyen kişinin çok uzağındaki yazarlarca, uzmanlarca, teknisyenlerce, siyaset oluşturucu yetkililerce düzenlenip kurgulanmakta; kişiye, kendi dış gerçekliğine nasıl bakacağını öğrenmesi için bir enformasyon olarak ve- rilmektedir (Oskay, 1982: 20).

Söyleni uyarlayanlar ile bu uyarlamayı tüketenler arasındaki uzam, kültür, eğitim düzeyi, yaşam biçimi ve benzeri alanlardaki uzaklığa karşın söylen işlevini yerine getirmektedir. Kaynak ve alıcı arasındaki ayrımlara karşın iletişim gerçekleşir, söylen ve söylenin anlamı paylaşılır. Söylenin bir anlatı içinde/ile iletilmesi ve bu anlatının biçimi söyleni yeniden üreten ile tüketen arasındaki anlaşma koşullarını ortaya çıkaran, kolaylaştıran bir etken olabilir.

Bundan sonraki bölümde, geleneksel anlatı denilen biçimin söylenin işlevine de uygun geldiği; söylenin tüketimini, başka deyişle paylaşılmasını kolaylaştırdığı savunulacak ve tartışılacaktır.

## B Ö L Ü M VIII

### SÖYLENİN GELENEKSEL ANLATI BİÇİMİYLE İLİŞKİSİ

Geleneksel anlatı söylenin işlevine ve yapısına uygun düşmektedir. Bu nedenle söylen toplumun üyelerine ulaşmak için çağdaş bir anlatıyı değil geleneksel bir anlatıyı gereksinir. Bu savları tartışmak için önce geleneksel anlatı ile çağdaş anlatı arasındaki önemli bir ayrıma, daha sonra da geleneksel anlatının özellikleri ile söylenin yapısı arasındaki uyuma başvurulacaktır.

İki anlatı biçimi arasındaki burada vurgulanmak istenen ayrım, sorunları ele alış biçiminde ortaya çıkar. Bir olay örgüsüne, bir öyküye dayalı olan geleneksel anlatıda kahramanların başından geçen olaylar anlatılır. Çağdaş anlatıda da kahramanlar ve olaylar vardır ama burada öne çıkan, tutarlı

bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur. Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve her şey tartışılır, sorgulanır ama izleyicinin dikkati somut bir sorun üzerinde tutsak edilmez. Somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır.

Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi "adalet" kavramını tartışır (Büker, 1985: 101-102).

Böylece, toplumun geleneksel değerleri, uzun bir zaman sürecinde oluşmuş tutum ve tavırları pekiştirilmez, tersine sorgulanarak sarsılır. Oysa söylen, toplumsal tutumlara karşı çıkmak yerine onları güçlendiren basit ve kolayca tanınabilen anlamlara dayalıdır (Wright, 1977: 23). Söylenin toplumsal bir iletişim süreci içinde yer alabilmesi, daha açık bir söyleyişle söylenin söylen olabilmesi, kolayca tanınmasına, basit olmasına ve belli bir eğitsel geçmiş gerektirmemesine dayalıdır. Çağdaş anlatı çoğul bir okuma ile anlaşılabilir. Oysa söylen hızla kavranmalı ve tüketilmelidir. Çünkü Lévi-Strauss (1977: 229) göre söylenin amacı toplumun bireylerinin yaşadığı "bir çelişkiyi alt etmeye yeterli, ussal bir örnekçe sağlamaktır". Bu örnekçe bir çözüm önerir, çatışmayı sergiler ve çözümünü de verir. Elbette bu, toplumun geleneksel değer ve kavramlarını yok saymayan, onları sorgulamayan bir çözüm olacaktır. Çün-

kü, Wright'ın savunduğu ve bu çalışmada da paylaşılan görüşe göre "bir toplumun tarihinin ve kurumlarının belirlediği toplumsal kavram ve tutumlar, o toplumun üyelerine, o toplumun söylenleriyle iletilir" (1977: 16). Böylece, çağdaş anlatının söyleni yüklenmeye uygun olmadığı söylenebilir. Vivian Sobchack, tür filmi üzerine yazdığı bir yazıda kimi filmlerin neden söylensel olmadığına bir yanıt arar:

Filmlerin tümü "bir çatışmayı alt etmeye" ya da gelişkiyi çözmeye eğilimli değildir. Filmlerin tümü bizim, düşünmeden ve duygusal olarak kendimizle uzlaşmamızı arzular. Çoğu film, uygarlık, toplum ve kültür binasının altındaki çatlakları ve boşlukları belirtmek ve duyurmak ister. Çoğu, onlar aracılığıyla yaşamayı öğrendiğimiz inançları, aktöreği ve kuralları açıkça sorgulamamızı ister (1982: 152).

Böylesi bir sorgulama görevi üstlenmiş çağdaş anlatı biçimi, söyleni taşıma, iletme işlevinden de uzaklaşır. Bu yaklaşımın tam karşıtını sergileyen geleneksel anlatı filmleri (ya da genel olarak geleneksel anlatı biçimi) ise söylenin işlev ve yapısına uygun düşer. Somut bir sorunu çözmeye yaklaşımının yanında bu uygunluğu ortaya çıkaran diğer özellikler ise Peter Wollen'in şu sınıflamasında arana bilir:

Sinemanın Yedi

Büyük Günahı

Geçişli Anlatı

Özdeşleşme

Saydamlık

Tek Anlatım

Son

Hoşlanma

Yapıntı

(Büker, 1985: 99).

Sinemanın Yedi

Temel Erdemi

Geçişsiz Anlatı

Yabancılaşma

Öne Çıkma

Çok Anlatım

Açık Uç

Rahatsız Olma

Gerçek

Burada, çağdaş anlatı filmini betimleyen yedi temel erdem bırakılacak ve "günahlar" ele alınacaktır. Çünkü bunlar geleneksel anlatıyı da tanımlar.

Geleneksel anlatının temelinde öykü vardır. Öykü olayların ard arda dizilişidir (Eidsvik, 1978: 61). Geçişli anlatılarda olaylar belli bir tutarlılık ilkesine göre bağlanır, olayların bu ardarda geliş biçimi anlatının kolaylıkla kavranmasını sağlar (Büker, 1985: 99). Söylen böyle kolayca kavranabilen bir anlatıyla topluma ulaşabilir. Bu çalışmada incelenen Keloğlan ve Şaban anlatıları da geçişlidir. Olaylar öyle dizilmiştir ki izleyici/dinleyici yoksul kahramanın varsıl olma öyküsünü kolayca kavrar. Çatışmaları, nasıl çözüldüklerini anlar. Söyleni paylaşır, çünkü öyküyü anlamış ve ondan hoşlanmıştıdır.

İzleyicinin ya da okuyucunun kahraman ile özdeşleşmesi de geleneksel anlatıyı söylene uygun kılan bir özellik gibi görünmektedir. Çünkü, özdeşleşme yanlılık yaratır. İzleyici özdeşleştiği kahramanın yanında yer alır. Kahramanın simgelediği kavramlardan yana olur, o kavramlarla da özdeşleşir. Böylece ikili karşıtlıklar yapısındaki yerini belirler. Bu da ona kendisini, dünya üzerindeki, toplumu içindeki yerini konumlandırma, anlamlandırma ve özdeşleştiği kişilik/kavramla birlikte çatışmaların üstesinden gelme olanağı sağlayabilir.

Saydamlık, geleneksel anlatının diğer bir özelliği. Seçil Büker (1985: 100)'e göre "izleyicinin kahramanla özdeşleşebilmesi için aracın (medium) saydam olması gerekir". İzleyici sinema perdesinde ya da televizyon ekranında, okuyucu metin içinde yitip gider. Film izlediğini ya da bir masal okuduğunu tümüyle unuttur. Kendisini, ona sunulan dünyanın içine bırakır: Karşısındaki, beyaz bir perdeye yansıyan ışık kitleleri değil, eti ve kemiği ile gerçek insanlardır sanki. Böylece özdeşleşme kolaylaşır ve



söylenin bir örnekçesini sunduğu dünyaya katılma, onu paylaşma, kişiler ve kavramlar arasından bir seçim yapma olanağı doğar.

Geleneksel anlatının tek anlatımlı olması karmaşıklığa izin vermeyeceğinden söylenin toplumsal olarak kolayca paylaşılmasını ve öyküsüne ilişkin kuşku yaratmayacak denli açık, seçik ve basit olmasını sağlayabilir. Wollen'ın tek anlatım özelliğine ilişkin söyledikleri bu basitlik karmaşıklık sorununun da ele alır bir yandan:

Hollywood filmlerinde her şey aynı dünyaya ilişkindir ve bu dünya içindeki geri dönüşler gibi karmaşık eklemler özenle yerleştirilir. ... dramatik birliklere ilişkin katı sınırlamalar, bunlar çok sert ve kısıtlayıcı olduklarından gevşetildiği halde temel ilke değişmez. Sinemada sunulan dünya uyumlu ve bütün olmalıdır.... Zaman ve uzam birbirine uygun bir düzen izlemelidir. Geleneksel olarak, çok anlatımın yalnızca bir tek biçimine izin verilir: Oyun içinde oyun. Sürekliliği olmayan ikinci anlatımsal uzam ilkinin içine yerleştirilir (1982: 84).

Bu tek anlatım geleneğinin basitlik ve kavrama kolaylığı sağlayacağı açıktır. Şaban filmlerinde ve Keloğlan masallarında da bu geleneğe bağlı kalınmıştır. Yalnızca Atla Gel Şaban ve Orta Direk Şaban filmlerinde kahramanın düşleri gösterilir ama bu sahneler olayların zamansal sırasına uygun olduğu için karmaşıklığa yol açmaz.

Geleneksel anlatı "belli bir tutarlılığı olan, başı, ortası, sonu olan bir öyküyü anlatmalıdır. Bu tür anlatıların belirli bir sonu vardır" (Büker, 1985: 100). Söylen, çatışmaları çözmek için ussal bir örnekçe sunar. Bu nedenle öykünün, çatış-

mayı çözen, sorunu çözümlen bir sonu olmalıdır. Çatışma çözümsüz kalamaz. Sorun, öykünün anlatılma süresi içinde çözümlenir. Şaban ve Keloğlan anlatılarında da öykülerin bir sonu vardır ve bu son çatışmaların da sonunu gösterir.

Wollen, (1982: 87) bu özellikleri sergileyen sinemanın, kitlelere hoş giden düşleri rüşvet verdiğini ve böylece onların ilgisini sorunlarından başka yönlere çevirdiğini belirtirken, Büker bu hoşlanma özelliğini Aristoteles'e dayanarak açıklar: "Ona göre insan öykünme ürünleri karşısında hoşlanma duygusuna kapılır" (1985: 100). Söylenin sunduğu toplumsal ilişkiler örnekçesi de insanda hoşlanma duygusu yaratır. Söylen, çatışmaları çözerek oluşturur bu duyguyu. Ama daha da önce, söylen dünyayı kavramlarla özetler, tanımlar, insana bu kavramların çatıştığı ve uzlaştığı bir örnekçe sunar. Söyleni paylaşanlara bu dünyada bir yer gösterir. Böylece, söyleni paylaşanlar için, çatışmaların çözülmesinin önemi artar. Kendi gelişmelerinin simgelandığı ve çözüldüğü bu dünya, bu yapıntı, söyleni paylaşanların hoşuna gider. Lévi-Strauss'a göre söylen,

...insana çevre üzerinde egemenlik kurması için daha fazla maddi güç vermede başarısız kalmıştır. Ancak mit insana, çok önemli bir şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni anladığı yanılsamasını vermiştir. Kuşkusuz bu yalnızca bir yanılsamadır (1986: 29).

Bu yanılsama, söylenin geleneksel bir anlatı ile/içinde iletilmesiyle sağlamlığını koruyarak yinelenmektedir. Geleneksel anlatının biçimi söyleni ilettiği denli korur ve destekler. Çünkü onu içinde gizleyerek insanların sezemediği yoğunlukta ve sıklıkta onlara ulaştırır. İnsanların ekonomik ve toplumsal sorunları bu anlatılarda binlerce kez anlatılır ve çözümlenir. İnsanlar söyleni binlerce kez paylaşır.

## SONUÇ

Bu çalışmada önce Şaban filmlerinin ve Keloğlan masallarının dizimsel (işlevler) ve dizisel (karşıtlıklar) yapısı incelenerek söylenlerin yapısına ulaşılmaya çalışıldı. Anlatı işlevleri ve ikili karşıtlıkların bulunmasıyla elde edilen yapıların birbirine benzediği gözlemlendi. Ancak bu benzerlik söylenlerin yapılarının toplumsal bağlamda tartışılmasıyla anlam kazandı.

Keloğlan söyleni devlet ile toplum arasındaki, Şaban söyleni köy ile kent arasındaki çatışmayı çözümleyecek, çelişik ve karşıt olanları uzlaştıracak birer örnekçe sunuyorlar. Her iki söylenin kökeni kırsal kesim insanının çelişkilerine dayanıyor. Devlet-toplum çelişkisinde toplum, büyük çoğunluğu tarım, hayvancılık gibi işlerle uğraşan, köylerde yerleşmiş ve vergi ödeyen halk biçiminde tanımlanabilir. Köy-kent çelişkisinde ise kente göç eden ve bu yeni toplumsal, ekonomik, kültürel ortamda pek çok çelişki yaşayan insanlar çatışmanın köy yanına ilişkinler. Böylece Keloğlan ve Şaban söylenleri belirli bir toplumsal kümenin ekonomik, kültürel ve toplumsal ilişkilerden kaynaklanan sorunlarına çözüm önererek onlara hoşlarına gidecek birer örnekçe sunuyorlar.

Söylenler tek bir söylenin uyarlamaları olabilirler. Söylen değişen toplumsal koşullara ayak uydurarak öğelerini yeni koşullara uyarlama becerisi gösterir. Böylece, Keloğlan ve Şaban söylenleri ayrımlı zamanlarda ve araçlarla ortaya çıkmış, değişen koşullara uyarlanmış, bir dönüşüme uğramış tek bir söylen olabilir. Bireyler söylenin bu uyarlamalarını tüketirler. Eğer aynı toplumsal, kültürel, ekonomik sorun varsa, söylen bu soruna yeterli bir çözüm sağlıyorsa söylenin başka uyarlamaları ile de

karşılaşılabilir. Uyarlamaların yüklendiği (taşındığı) araçlarda da değişiklikler olabilir. Keloğlan söyleni sözlü dil geleneği ile ortaya çıkmış ve aktarılmışken Şaban söyleni görüntü dili ile iletilmektedir. Ancak, araç söylenin yapısına uygun olmasıdır. Araştırmacı, bu aracın öyküye, kahramanların edimlerine dayalı, özdeşleşme yaratan, izleyicinin (bu kişi okuyucu ya da dinleyici de olabilir) araç içinde eriyip gittiği, tek anlatımlı, belirli bir sonu olan, hoşlanma duygusu yaratan, yapıntıya dayanan geleneksel bir anlatı biçimi olduğunu savunuyor. Kahraman ejderhayı ya da kalabalık bir silahlı çeteyi tek başına yener, altın sarayın yeni sahibi olur, padişahın kızını alır, okumuş ve kentli bir kızla evlenebilir. Söylende bu tür "olağanüstü" olaylar olasıdır. Önceleri sözlü dil ürünleriyle anlatılan bu ve benzeri öyküler artık sinema, televizyon, kitap gibi araçlarla çok daha geniş kitlelere anlatılmaktadır. Böylece söylen geleneksel anlatıların içine gizlenmiş olarak toplumun bireylerince sayısız kez paylaşılmakta, ayrımlı gibi görünen filmler, televizyon izlenceleri, reklam filmleri ve benzeri ürünler aslında belki aynı söyleni, aynı anlamı iletmektedir.

## KAYNAKÇA

- AKARSU, Bedia  
1979 Felsefe Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. (İkinci yazılış).
- ALANGU, Tahir  
1968 "Keloğlan Masalları". Türk Dili Dergisi Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, 19, 207: 458-469, Aralık.
- ANDREW, Dudley  
1984 Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press.
- ATEŞ, Toktamış  
1982 Osmanlı Toplumunun Siyasal Yapısı (Kuruluş Dönemi). İstanbul: Say Yayınları.
- BERKES, Niyazi  
1972 100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi. Cilt no: 1. İstanbul: Gerçek Yayınları. (İkinci yazılış).
- 1973 Türkiye'de Çağdaşlaşma. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- 1984 Teokrasi ve Laiklik. İstanbul: Adam Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili  
1958 Zaman Zaman İçinde: Tekerlemeler-Masallar. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- 1978 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi. (Üçüncü yazılış).
- BÜKER, Seçil  
1985 Sinema Dili Üzerine Yazılar. Ankara: Dost Yayınevi.
- CULLER, Jonathan  
1985 Saussure. Çeviren: Nihal Akbulut. İstanbul: AFA.
- EIDSVIK, Charles  
1978 Cineliteracy: Film Among The Arts. New York: Random House.

- GÜNAY, Umay  
1975 Elazığ Masalları. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- GÜVENÇ, Bozkurt  
1979 İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Yayınevi (Üçüncü Baskı).
- KARTAL, Kemal  
1978 Kentleşme ve İnsan: Kentleşme Sürecinde İnsan Tutum ve Davranışlarında Meydana Gelen Değişimler. Ankara: T.O.D.A.I.E. Yayınları.
- KELEŞ, Ruşen  
1978 100 Soruda Türkiye'de Kentleşme, Konut ve Gecekondu. İstanbul: Gerçek Yayınevi. (İkinci yazılış).
- KEYDER- Çağlar  
( ) "Türk Tarımında Küçük Köylü Mülkiyetinin Tarihsel Oluşumu ve Bugünkü Yapısı". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 5: 1254-72.
- KIRAY, Mübeccel  
1982 Toplumbilim Yazıları. Ankara: Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yayınları.
- KIRK, Geoffrey Stephen  
1970 Myth: It's Meaning and Functions In Ancient and Other Cultures. Berkeley: University of California Press.
- KONGAR, Emre  
1981 Türkiye'nin Toplumsal Yapısı: İmparatorluktan Günümüze. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (Dördüncü Baskı).
- LEACH, Edmund  
1985 Lévi-Strauss. Çeviren: Ayla Ortaç. İstanbul: AFA.
- LÉVI-STRAUSS, Claude  
1977 Structural Anthropology. Norwich: Peregrine Books.
- 1983 Din ve Büyü. Derleyen ve Çeviren: Ahmet Güngören. İstanbul: Yol Yayınları.

- 1986 Mit ve Anlam. Çeviren: Şen Sür-Selahattin Erkanlı. İstanbul: Alan Yayınları.
- MORAN, Berna  
1981 Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: Cem Yayınevi. (Dördüncü Baskı).
- NICHOLS, Bill  
1976 Movies and Methods: An Anthology. Berkeley: University of California Press.
- OSKAY, Ünsal  
1982 Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması. Ankara: Ayko Yayınları.
- OZANKAYA, Özer  
1977 Toplumbilime Giriş. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları. (İkinci Yazılış).
- ÖZGÜR, Özlem  
1972 100 Soruda Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖZKÖK, Ertuğrul  
1985 Kitlelerin Çözülüşü: İletişim Kuramları Açısından. Ankara: Tan Yayınları.
- PROPP, Vladimir  
1985 Masalın Biçimbilimi. Çeviren: Mehmet Rifat - Sema Rifat. İstanbul: B/F/S Yayınları.
- ROHDIE, Sam  
1969 "Totems and Movies" Movies and Methods: An Anthology. Bill Nichols (ed.). Berkeley: University of California Press, 1976:469-481.
- SAKAOĞLU, Saim  
1973 Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil. Ankara: Sevinç Matbaası.
- SENCER, Muzaffer  
1969 Osmanlı Toplum Yapısı. İstanbul: Ant Yayınları.

- SOBCHACK, Vivian  
1982 "Genre Film: Myth, Ritual, and Sociodrama". Film/Culture: Explorations of Cinema in It's Social Context. S. Thomas (ed.) Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1982: 147-165.
- ŞEVKİ, Mehmet Ali  
1968 Osmanlı Tarihinin Sosyal Bilimle Açıklanması. İstanbul: Elif Yayınları.
- TANİLLİ, Server  
1981 Uygarlık Tarihi: Çağdaş Dünyaya Giriş. İstanbul: Say Yayınları. (Beşinci Baskı).
- TEZEL, Naki  
1968 "Türk Halk Edebiyatında Masal". Türk Dili Dergisi, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı. 19,207:447-457, Aralık.
- 1971 Türk Masalları 2. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- TİMUR, Taner  
1979 Osmanlı Toplumsal Düzeni (Kuruluş ve Yükseliş Döneminde). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- TOLAN, Barlas  
1977 Büyük Kent Sorunlarına Toplu Bir Bakış. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.
- 1980 Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.
- TUDOR, Henry  
1972 Political Myth. New York: Praeger.
- TÜTENGİL, Cavit Orhan  
1979 100 Soruda Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları. İstanbul: Gerçek Yayınevi. (Üçüncü Yazılış).
- VARDAR, Berke  
1976 "Sunuş: Ferdinand de Saussure ve Genel Dilbilim Dersleri". Ferdinand de Saussure. Genel Dilbilim Dersleri I. Çeviren: Berke Vardar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



- 1982 Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri.  
Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- VARDAR, Berke, Nüket GÜZ, Erdim  
ÖZTOKAT, Osman SENEMOĞLU ve Emel SÖZER  
1988 Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü.  
İstanbul: ABC Kitabevi.
- WOLLEN, Peter  
1982 Readings and Writings: Semiotic  
Counter-Strategies. London: Verso.
- WRIGHT, Will  
1977 Sixguns and Society: A Structural  
Study of the Western. Berkeley:  
University of California Press.
- YASA, İbrahim  
1973 Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Temel  
Sorunları. Ankara: T.O.D.A.I.E. Ya-  
yınları. (Üçüncü yazılış).
- YÜCEL, Tahsin  
1982 Yapısalcılık. İstanbul: Ada Yayınları.