

T.C
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI

SİNEMADA HALK HİKÂYELERİNE METİNLERARASI BİR
BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Tuna YILDIZ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ

Ankara-2012

T.C
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI

SİNEMADA HALK HİKÂYELERİNE METİNLERARASI BİR
BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

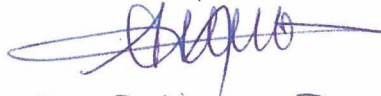
Hazırlayan
Tuna YILDIZ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ

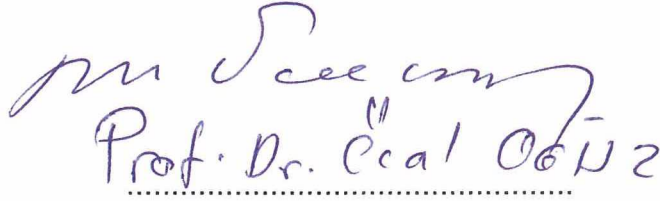
Ankara-2012

ONAY

Tuna YILDIZ tarafından hazırlanan "Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış" başlıklı bu çalışma, 20.11.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Halkbilimi Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. F. Akşen Turan (Başkan)



Prof. Dr. Cevat ÖZÜZ



Yrd. Doç. Dr. Silek TÜRKİYİLMAZ

ÖNSÖZ

Sinema ve sözlü kültür arasındaki ilişki farklı boyutlardan ele alınabilecek kadar derin ve çok boyutludur. Sözlü kültürün kendi benliğinde hayal gücünü şekillendiren imgeler sinema tarafından resmedilmiştir. Bu ilişki yüzyıllarca anlatıcılarda ya da dinleyicilerde söz ile var olan belleği bir anda görüntülü ya da hareketli nesnelere çevirmiştir. Kuşkusuz bu durum halkbilimi ile sinemanın bir arada düşünülerek incelenmesini gerektirmektedir. Bu incelemenin kuramsal boyutu ise metinlerarasılık yöntemlerine sıkıştırılamayacak kadar katmanlıdır. Tezde de metinlerarasılık başta olmak üzere sinema ve sözlü kültür kuramları da dikkate alınarak halk hikâyelerini konu edinen filmler incelenmiştir.

Halk hikâyeleri ve Türk sinemasını farklı kuramsal yaklaşımların penceresinden analiz eden bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinin başında konu seçimi ve diğer hususlarda beni özgür irademle baş başa bırakan, eleştirileri ve bilimsel bakış açısıyla desteğini süreç boyunca esirgemeyen hocam Prof. Dr. Öcal Oğuz'a, çalışmam boyunca fikirlerini, eleştirilerini sunarak tezimdeki derinliğin ve çok boyutluluğun artmasına yardımcı olan hocalarım Evrim Ölçer Özünel, Selcan Gürçayır ve Ezgi Metin Basat'a çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİRBİRİNİN İÇİNDEN GEÇEN KURAMLAR VE HİKÂYELERİ

1.1. METİNLERARASILIK KURAMINA GENEL BAKIŞ	6
1.2. METİN KAVRAMINA YAKLAŞIMLAR	13
1.3. SÖZDEN SİNEMAYA METİN KAVRAMI	20

İKİNCİ BÖLÜM

BEYAZ PERDENİN SÖZLÜ METİNLERİ: SENİN HİKÂYEN Mİ BENİM FİLMİM Mİ?

2.1. “PİYASADAN ENDÜSTRİYE, MELODRAMDAN MİTOLOJİYE” TÜRK SİNEMASININ YARIM KALAN HİKÂYESİ: 1950- 1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI	32
2.2. METİNLERİN ARASINDAN TÜRK SİNEMASINDA HALK HİKÂYELERİNE BAKMAK	44
2.2.1. İç İç Geçen Anlatılar: Film İçinde Film	44
2.2.2. Kadim Aşkların Parodileştirilmesi	49
2.2.3. Öykünme	52
2.2.4. Sinemasal Metinlerde Biçimsel ve Anlamsal Ciddi Dönüşümler	56
2.2.4.1. İndirgeme-Genişletme	58
2.2.4.2. Öyküsel Dönüşümler	60
2.2.4.3. Klişeleşme	65
2.2.4.4. Yeniden Konumlandırma	68
2.2.4.5. Yan Metinsellik	71
2.3. GEZGİNDEN ULU BİLGEYE SİNEMADA ARKETİPLER VE METİNLERARASILIK	73
2.3.1 Hikâye Anlatıcısı	73

2.3.2. Beyaz Perdede Olağanüstü Doğum	76
2.3.3 Kahramanların Aileleri Arasındaki İlişkiler	80
2.3.4. Kahramanın Yolculuğu	82
2.3.5. Aşk ve Rüya.....	84
2.3.6. Ayrılık ve Gurbet	88
2.3.7. Âşıkların Kavuşması	91
2.3.8. Görmeyen Göz	93
2.3.9. Yanma Motifi	94
2.3.10 Çöl Motifi	97
SONUÇ.....	99
EKLER.....	102
EK 1: FİLM ÖZETLERİ.....	102
KAYNAKÇA	114
ÖZET	118
ABSTRACT	119

GİRİŞ

Halk hikâyeleri ve sinema filmleri arasındaki ilişki görsel ve sözel bağlamı birleştirdiğinden çok yönlü ve farklı farklı katmanlara gönderme yapabilen bir alanı ifade etmektedir. Bu nedenle yapılacak her çözümleme bu alanlar arasındaki geçiş noktalarını göz önüne almalıdır. Örneğin geleneksel tiyatronun hayal perdesinden kitap sayfalarına ve ardından yedinci sanatın beyaz perdesine geçme aşamasında her form birbirini beslemiş ve böylece aralarında katmanlı bir ilişki oluşmuştur. Bu ilişki sözün yazıyla temasıyla başlamış ardından görsel teknolojinin hem sözle hem de yazıyla ilişkiye girdiği alanlarla devam etmiştir. Hatta bir süre sonra görsel alan söz ve yazıyı da besler hale gelmiştir. Bu nedenle aralarındaki ilişkiyi düz çizgisel bir eksende değil her üçünün de birbiri ile iletişim içerisinde olduğu bir noktadan değerlendirmek daha uygundur.

Metinlerarasılık üzerine çalışmaları bulunan Kubilay Aktulum metinlerarasılığın bir okuma yöntemi olarak yalnızca yazınsal ya da dilsel ölçekle sınırlandırılmayacağını söyler. Artık sinema, tiyatro, medya gibi pek çok farklı disiplinin metinlerarasılığa yeni açılımlar kazandırdığını da ekler (Aktulum, 2011:9). Buradan da yola çıkarak tezde metinlerarasılık yöntemlerinden faydalınalarak halk hikâyelerinin sinemaya uyarlanmış biçimleri irdelenecektir. Bugüne kadar sinemanın edebiyattan beslenen tarafı üzerinde pek çok araştırma yapılmış ve entelektüel tartışma alanları açılmış olmasına karşın sinema ve sözlü kültür ilişkisi göz ardı edilmiştir. Hatta öyle ki Türk sineması hakkında yazılmış kitapların pek azında sözlü kültür ürünlerinden uyarlanarak çekilen filmler incelenmiştir. Kaldı ki yapılan bu incelemeler de yalnızca yüzeysel düzeyde ve klişeler biçimindedir. Oysa tarihi ve masalsı filmler ya da halk filmleri furyası adı altında anılan bu filmlerin kültürel çalışmalar ve halkbilimi ekseninde derinlikli bir biçimde değerlendirilmesi halkbilimi disiplininin hem akademik hem de uygulama alanları bağlamında ufku genişletecektir.

Bu nedenle tezde 1950-1980 yılları arasında sözlü kültürden beslenerek çekilmiş halk hikâyeleri uyarlamalarından bazıları seçilerek incelenmiştir. O yıllar arasında konusu aşk olan halk hikâyelerinden uyarlanan toplam 16 adet film bulunmaktadır. Ancak filmlerden bazılarının kopyaları yapımcı şirketler de dâhil olmak üzere hiçbir yerde bulunmamaktadır. Bu nedenle söz konusu filmlerden bazıları seçilmiştir. O yıllar arasında çekilen *Ferhat ile Şirin* (1978), *Kerem ile Aslı* (1971), *Leyla ile Mecnun* (1982), *Leyla ile Mecnun Gibi* (1963), *Evlidir Ne yapsa Yeridir* (1978) adlı filmler metinlerarasılık ekseninde diğer sözlü ve görsel kuramların yardımıyla çözümlenecektir. Bu dönemde çekilen halk hikâyeleri kaynaklı filmler gerek olay örgüsü, gerekse karakter yapısı ve öyküsel anlatım bağlamında halk hikâyelerinde sıkça kullanılan ikili karşıtlıklar ve benzeri pek çok açıdan metinlerarasılık kuramının incelediği alanlara girmektedir. Filmler çözümlenirken öncelikle metinlerarasılık kuramının bazı kavramlarına başvurulması bu nedenledir. Ancak söz konusu filmler metinlerarasılığın belli başlı kavramları ekseninde değerlendirilirken kimi zaman kuram dışı çözümlemelere de yer verilecektir. Bunun nedeni bugüne kadar sözlü kültür ürünleri ve sinema arasındaki ilişkiyi çözümleyen yeterince kuramsal yaklaşımın bulunmayışındır. Kuramsal altyapıdaki bu boşluklar sözlü kültür kuramları ve sinema kuramlarıyla da desteklenecektir. Bu yolla amaçlanan tek bir kuramın şablonuna sıkışarak klişe yargılara varmak yerine özgün yorumlara ulaşabilmektir.

Metinlerarasılık pek çok kuramcı tarafından iki metin arasındaki sınırsız ilişki olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu vurgudaki “metin” kavramı “nasıl bir metin” ve “hangi metin” gibi sorular bağlamında ele alındığında tartışma alanı farklı bir boyuta taşınmaktadır. Bu nedenle tezde öncelikle araştırmacının “metin” kavramı ile ne kast ettiği belirtilecektir. Metinlerarasılıkla ilgilenen kuramcılarının da başlangıçtan bu güne “metin” kavramına yaklaşımları değişmiştir. İlk önceleri yalnızca yazılı bir metni metin olarak kabul eden yaklaşım zamanla yerini sözlü, görsel ve/veya maddi kültür öğelerinin her birinin de metin olarak yorumlanabileceği bir boyuta

taşınmıştır. Daha önce de vurgulandığı gibi metinlerarasılıkta yazılı-sözlü metinler arasındaki ilişkiyi inceleyen eserler fazlasıyla mevcuttur ancak kullanılan çoğu teknik yazılı sözlü ve görüntülü bir bütünü barındıran sinema filmleri üzerinde denenmemiştir. Metinlerarasılık teknikleri konusunda Mikhail Bakhtin'in metinlere getirdiği "diyalojik yaklaşım" ve Gerard Genette'in "palestest" yaklaşımı başta olmak üzere diğer metinlerarasılık yöntemlerinden ve bu yöntemlerin anlatıldığı Kubilay Aktulum'a ait kitaplardan, sinema ve sözlü kültür kuram ve kaynaklarından yararlanılmıştır.

Tez Giriş, "Birbirinin İçinden Geçen Kuramlar ve Hikâyeleri", "Beyaz perdenin sözlü metinleri: Senin Hikâyen mi Benim Filmim mi?" olmak üzere iki ana bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır.

"Birbirinin İçinden Geçen Kuramlar ve Hikâyeleri" başlıklı ilk bölümde, sözlü kültür, sinema ve yazılı kültür kuramlarının metinlerarasılık merkezinde bulunduğu noktalar tartışılmıştır. Bunun yanı sıra bölümde, kuramlar arasındaki gelgitler dile getirilmiştir. Sinema kuramları beyaz perdenin edebiyat ve mitolojiden beslenen yönünü kavramsal olarak çözümler; sözlü kültür kuramlarının da mitolojiden beslenen yanları vardır. Metinlerarasılık ise yazılı kültürü merkeze koyarak metinlerin arasındaki ilişkiyi çözümler. Tezde sözlü kültür uyarlamaları olan filmlerin incelenmesi bu nedenle hem sinema hem de sözlü kültür kuramlarının birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Bu bölümde kuramların iç içe geçmesi olarak adlandırılan yapı büyük bir ağaç metaforuyla açıklanabilir. Bu ağacın kökleri sözlü kültürle, dalları sözlü ve yazılı edebiyatla ve meyveleri sinemanın görsel ürünleriyle özdeşleştirildiğinde metinlerarasılık kuramı bu ağacın fotoğrafını çekip onu yorumlayan bir görsel halkbilimciye benzetilebilir.

Birinci bölüm ayrıca metinlerarasılık tartışmalarında yer edinmiş bazı kuramcıların ürettikleri maksimum temas noktası, diyaloji, artsürem ve eşsüremlilik gibi kavramlar ekseninde irdelemekte ve metin tanımının sınırsızlığına vurgu yapmaktadır. Ayrıca halk hikâyeleri ile filmler arasındaki bağlantıyı mümkün kılacak teknikler Mikhail Bakhtin, Walter Ong ve

Gerard Genette'in yaklaşımları ile birlikte yorumlanmaktadır. Bununla hedeflenen sözlü kültür, sinema ve metinlerarasılık arasındaki ilişkinin halk hikâyelerini konu alan filmler üzerinden kesişim noktalarını ortaya koymaktır.

“Beyaz perdenin sözlü metinleri: Senin Hikâyen mi Benim Filmim mi?” başlıklı ikinci bölümde ise öncelikle Türk sinema tarihi ve incelenen filmlerin bu kronolojideki yerleri irdelenmiştir. İnceleme sonuncunda Türk sinemasının sözlü kültür ile olan diyalogu eleştirel bir bakış açısı ile irdelenmiştir. Ardından filmlerin çözümlemelerine yer verilmiş ve bu filmlerin metinlerarası geçişleri ve bu geçişlerdeki dönüşüm süreçleri tartışılmıştır. Daha sonra söz konusu filmlerin sözlü kültürden görsel kültüre geçiş aşamaları belirlenerek yapılan değerlendirmeler metinlerarasılık bağlamında çözümlenmiştir. Ayrıca bu bölümde sözü edilen hususlar arketip ve motiflerle olan ilişkileri ekseninde de çözümlenmiştir. Bu bölümde son olarak sözlü kültür ürünlerinin sinemaya aktarılmalarının halkbilimi disiplini açısından bir değerlendirilmesi yapılarak metinlerarası yaklaşımlarının uygulamalı halkbilimine ilham olan yönleri irdelenmiştir.

Sonuçta ise, tezin ilk iki bölümünde halk hikâyeleri ile filmler arasındaki bağlantıların analizinden, elde edilen veriler yorumlanmıştır. Varılan sonuçlar ayrıntılı olarak dile getirilmiş ve özgün yorumlarla desteklenmiştir. “Halk hikâyelerinin sinema filmleri aracılığıyla günümüz toplumunda tekrar tekrar “izlenen” metinlere dönüştükleri” noktasından hareketle sinema filmlerinin sözlü kültür ortamında artık gönderme yapan değil de gönderme yapılan eski metinler olduğu sonucuna varılmıştır. Bu yolla, sinema filmlerinin günümüz elektronik kültür ortamında “okumayan” ve “dinlemeyen” insanların halk anlatısı ihtiyaçlarına karşılık olması konusunda birtakım çıkarımlarda bulunulmuştur.

Tezde kullanılan pek çok kaynak olmakla birlikte burada, temel alınan birkaç kaynaktan söz etmek uygun olacaktır. Tezde öncelikle metinlerarasılık kuramına getirdiği özgün yaklaşımlar nedeniyle Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı yapıtı kullanılmıştır. Ayrıca Michael Bakhtin'in

metinlerarasılıkla ilgili diyalojik yaklaşımlarının ağırlıkta olduğu *Karnaval*dan *Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* adlı yapıtından yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra sözlü kültür kuramına yaklaşımları bağlamında Walter J. Ong'un *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* adlı yapıtından faydalanılmıştır. Sinema kuramları bağlamında ise Nijat Özön'ün *Karagöz'den Sinemaya* adlı yapıtından faydalanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİRBİRİNİN İÇİNDEN GEÇEN KURAMLAR VE HİKÂYELERİ

Sözlü olandan görsel olana doğru yapılacak kuramsal tartışmaların izlediği yol takip edildiğinde dikkati ilk metin kavramı çeker. Sözlü metin, yazılı metin ve görsel metin gibi kavramlar hangi pencereden bakılırsa ona göre biçimlenebilecek niteliktedir. Söz, edebiyat ve görselleştirme arasındaki ilişkiyi çözümlemenin basamaklarından metin kavramına yaklaşımın net olması önemlidir. Bunun için öncelikle metinlerarasılık kavramı ele alınacak ardından sözlü metin kavramına değinilecek ve en sonunda sinema için metnin ne anlama geldiği ortaya konacaktır. Metin olgusuna değişik pencerelerden bakmak bu kavrama bütünsel bir yaklaşım getirecektir. Tüm bunların sonucunda metinlerarasılık kuramı aracılığıyla, oluşturulan bu bütüne bakıldığında neler görüldüğü ortaya konacaktır. Kuramların iç içe geçmesi olarak da tanımlanabilecek bu yaklaşım girişte de belirtildiği gibi büyük bir ağaç metaforuyla daha açık hale getirilebilir. Bu ağacın kökleri sözlü kültürle, dalları sözlü ve yazılı edebiyatla ve meyveleri sinemanın görsel ürünleriyle özdeşleştirildiğinde metinlerarasılık kuramı bu ağacın fotoğrafını çekip onu yorumlayan bir görsel halkbilimciye benzetilebilir.

Birinci bölümde ayrıca metinlerarasılıkta yer edinmiş önemli kuramcılarının tanımlarını artsürem ve eşsüremlilik etrafında irdelenmekte ve metin tanımının sınırsızlığına vurgu yapılmaktadır. Ayrıca halk hikâyeleri ile filmler arasındaki bağlantıyı mümkün kılacak teknikler Michail Bakhtin, Walter Ong ve Gerard Genette'in yaklaşımları ile birlikte yorumlanmaktadır.

1.1. METİNLERARASILIK KURAMINA GENEL BAKIŞ

Bu alt bölümde öncelikle metinlerarasılık kuramının tarihsel gelişimi üzerinde durulacak ve tezde benimsenecek metinlerarasılık yaklaşımı dile

getirilecektir. Tezde kullanılan metinlerarasılıkla ilgili yaklaşımlar daha sonraki bölümlerde yapılan çözümlemeler için bir temel olarak görülmüştür. Bu nedenle kuramın tarihsel gelişiminden özetle söz edildikten sonra tezde kullanılacak kavramlara odaklanılmıştır.

Ferdinand Saussure tarafından 20. yüzyılda temeli atılan dil merkezli yapısalcı yaklaşım sayesinde, dilin ve metnin algılanma biçimi yavaş yavaş değişmiştir. Dil algıyı sorgulatan bir araç olmaktan çıkmış, kendisi sorgulanan ve araştırılan bir olguya dönüşmüştür. İnsanların doğasının dil içinde aranmasıyla birlikte dünyayı algılama biçimindeki farklılıklar dil etrafında toplanmış, dilin içindeki ayrışmaların, imgelerin ne olduğu sorusu akla gelmiştir. Metin tartışmalarının ilk adımını oluşturan bu hareket sayesinde dilde var olan nesneler arasındaki bağlantılar irdelenmeye başlanmıştır ve böylece, Rus Biçimcileri, Mikhail Bakhtin, Ronald Barthes, Julia Kristeva ile devam eden metinlerarasılık sürecinin ve günümüze kadar geline post yapısalcı sürecin temelleri atılmıştır.

Eren Rızvanoğlu Saussure'nin dili bir satranca benzettiğinden bahseder ve Saussure'nin satranç taşlarının birbirini etkilmesi ile dildeki sözcüklerinin değerinin aralarındaki karşıtlıklar ile belirlendiğini anlatır (Rızvanoğlu, 2007:13). Saussure'nin dil tanımında yapmış olduğu değişimden yola çıkarak dil bütün bir dizgenin içinde değişiklik gösterebilen, dizgeyi tamamlayan bir imdir denilebilir. Bu imin değişiklik göstermesi ile dizgedeki bütün birimler yerinden oynayarak birbirini etkilemekte ve önceden belli olan kuralların icrası gerçekleşmektedir. Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* adlı kitabında, yaklaşımın yönelimlerini kurallar halinde sıralamış artsüremliliğin göz ardı edilmesi noktasında aşağıdaki kuralı açıkça belirtmiştir.

Köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi (Yücel, 2005:16).

Yücel'in belirttiği bu kural yani dilin bir dizge içinde belirleyici bir im olması, kuralları önceden belli olan bir oyun içinde rolünün belli olması fikri yapısalcı yaklaşımda dili konuşanın ve dilin tarihsel, toplumsal özelliklerinin görmezden gelinmesine neden olmuştur. Yapısalcı yaklaşıma göre dil onu konuşandan bağımsız olarak bellekte var olan, önceden kazanılmış bir olgudur ve eşsüremliler olarak incelenmelidir.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları* adlı çalışmasında Saussure'ün dilbilimsel yaklaşımlarından söz eder. Saussure, dilin zaman içerisindeki evrimlerine yönelmeyi yani artzamanlı yaklaşımları eleştirir. Bunun yerine dili kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistemle belli bir zaman noktasında ele alarak eşzamanlı incelemeyi önerir. Saussure'e göre dil bir sistemdir, söz ise, dilin somut kullanımı, yani dilin belirli bir konuşucu tarafından belirli bir andaki uygulamasıdır (Saussure'den aktaran Moran, 1999:187). Bahsedilen yönelimlere göre dilin içinde yer alan zıtlıklar ve ayrışmaların tespiti yapılarak imlerin oluşturduğu dizge ortaya konmaktadır. Böylelikle ortaya çıkan büyük resmin içindeki nesnelerin evrenselliği görülmekte, ancak metnin tarihsel kökeni ve çevresel şartları göz ardı edilmektedir. Yapısalcı yaklaşım diğer araştırma alanlarında da fazlasıyla kullanılmış, yapısalcılığın getirmiş olduğu tür bilgisi ve kıyaslama yeteneği farklı metinler üzerinde denenmiştir. Metinlerarasılığa giden süreçte yapısalcılık dil içindeki ayrışmaları, benzerlikleri irdelerek daha sonraki süreç için önemli bir katkıda bulunmuştur.

Eren Rızvanoğlu'na göre yapısalcılığın ortaya atmış olduğu bu temel görüşler daha sonra Rusya'da karşılığını bulmuş ve "yazın"ın ayırıcı özelliklerinin ne olduğu sorununa cevap aranmıştır. Rus biçimciler, metnin diğer metinler ile olan yakın ilişkisini irdelemişler ancak biçimi önemsemelerine rağmen metnin tarihsel ve toplumsal özelliklerini, artsüremliliğini de ihmal etmişlerdir (Rızvanoğlu, 2007: 1). Kubilay Aktulum Rus biçimcilerden bahsederken tarihsel, toplumsal verileri reddettiklerini belirtir. Aktulum Rus biçimcilerin, yapıtın kendi bünyesinde bulunan kuralları

yine yazardan ve toplumdan bağımsız olarak ortaya koymaya çalıştıklarını ve yazın yerine “yazınsallık” kavramını ön planda tuttuklarını belirtmiştir. (Aktulum, 2000: 19). Yazınsallık kavramı sayesinde artık metinlerarası ilişki biçimsel de olsa daha güçlü bir şekilde sorgulanır olmuştur. Biçimciler zamanla bir yapının diğer yapıdan bağımsız olabileceği fikrinden vazgeçmişler ve metinlerarasılık noktasında ilk adımları atmışlardır. Ancak yine de metnin yazardan bağımsız incelenebileceğini ve iki metin arasındaki ilişkinin doğal bir süreç olduğunu varsaymışlardır. Rus biçimcileri sayesinde metin tanımındaki eşsüremli yaklaşımlar değişmeye başlamış, yazınsallığın ölçütlerinden biri olan artsüremlilik biçimsel açıdan da olsa metin tanımlarının içinde yer almıştır.

Metinlerarasılık kuramına daha biçimsel yaklaşan kuramcılardan biri de Gerard Genette’tir. Genette’in metinlerarasılığa bakışında metinlerin anlamsal boyutu görece daha az önemsendir. Genette’in türler arasındaki metinlerarasılığa biçimsel yaklaşması sözlü kültür ve sinema gibi iki ayrı türün incelendiği bu tez için oldukça önemlidir. Bu bağlamda iki farklı tür arasındaki geçişi anlayabilmek için Gerard Genette’in belirttiği anlamsal boyutun daha az bir öneme haiz olduğu biçimsel değişikliğin esas alındığı Palimpsest kavramını da dikkate almak gerekmektedir. Kubilay Aktulum Gerard Genette’in Palimpsest’te iki türlü dönüşümden bahsettiğini belirtir. Biçimsel ve anlamsal dönüşüm başlığında incelenen metinlerarasılık; beş kategoride incelenir (Aktulum, 2000:83). Genette metinlerarasılık kavramını ötemetinsellik ile bütünleştirerek “arametinsellik/metinlerarasılık”, “yanmetinsellik” “anametinsellik”, “üstmetinsellik” , “önmetinsellik” olarak beş gruba ayırmıştır. Bu beş gruptan pek çoğu halk hikâyelerinden uyarlanan sinema filmleri için geçerlidir. Tezin inceleme bölümlerinde tartışılacak olan bu kavramlar sözden beyaz perdeye geçen metinsellik bağlamında değerlendirilecektir. Halk hikâyesinin sinema filmine geçişiyle birlikte bağlamı da değişmekte, filmin çekildiği zaman, kültürel, sosyal, ekonomik, politik faktörlerin yanı sıra yönetmen ve karakterlerin rolü de halk anlatısının

tamamen değişikliğe uğramasına neden olmuştur. Dolayısıyla yine Genette'in bahsettiği öyküsel anlamsal değişiklikler de biçimin yanında gerçekleşmektedir.

Genette'in metinlerarasılık için kullandığı kavramlardan biri de ötemetinselliktir. Genette'e göre ötemetinsellik "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"dır (Aktulum, 2000:83). Mehmet Rıfat'a göre Genette, bu tanımla ile daha önce Kristeva ve Riffaterre'in önermiş olduğu tanımların aksine ilk defa kavramı gruplarına ayırarak sınırlarını net bir şekilde çizer ve "...bir ya da birçok metnin alıntı, çalıntı (aşırma, intihal) ya da anıştırma (telmi) yoluyla, aynı anda aynı yerde kurdukları birliktelik ilişkisi" (Rıfat, 2008:148) olarak metinlerarasılığı tanımlar. Genette'in sözünü ettiği ötemetinsellik durumu sinema filmlerine uyarlanan halk hikâyeleri metinleri için de geçerli görünmektedir. Bu nedenle tezde film çözümlemeleri yapılırken bu kavrama da göndermeler yapılmıştır.

Metinlerarasılık kuramından söz ederken karşılaştığımız bir diğer isim de Michail Bakhtin'dir. Önceleri Rus biçimcilerinin görüşlerinden fazlasıyla etkilenen Bakhtin sonraları metnin tarihsel ve toplumsal yönüne dikkati çekmiş ve Rus biçimcilerinin karşısında bir tavır sergilemiştir. Bakhtin esas olarak metin kavramına karnaval ve söyleşimcilik bağlamında yaklaşmıştır. Bakhtin'in Söyleşimcilik kuramının temelinde bir sözcenin başka bir sözce ile olan ilişkisi, iletişimi yatmaktadır. Eren Rızvanoğlu çalışmasında Bakhtin'in görüşlerini aktarır. Rızvanoğlu'nun aktardığına göre Bakhtin sözün iki varoluş biçimine vurgu yapar. Bunlardan biri sözün kime ait olduğu diğeri ise kimin için söylendiğiyle ilgilidir (Rızvanoğlu, 2007: 2). Yazara göre söz anlatıcı ile dinleyicinin ortak bir etkileşimidir ve tarihsel bir evrim sürecinden geçer. Metinlerarasılık kavramının temelinde söyleşimciliğin yani diyalojinin önemli bir yeri vardır. Bakhtin Söyleşimcilik kuramı ile metinlerin birçok ahengi bünyesinde barındıran okurla, yazarla ve metin içindeki diğer öğelerle konuşan yapılar olduğunu söylemektedir. "Söyleşimcilik, genel olarak bir

sözcenin bir başka sözceyle etkileşim halinde olmaksızın varolamayacağını belirtir” (Rızvanoğlu, 2007: 2).

Bakhtin’in konumuz açısından başka önemli yaklaşımları da bulunmaktadır. Bunlar Bakhtin’in epik mesafe ve maksimum temas noktası olarak tanımladığı metinlerin birbiriyle ilişki kurdukları bağlamlardır. Bakhtin epik ve roman türü arasındaki ilişkiyi yorumladığı “Epik ve Roman” adlı makalesinde romanla diğer türler arasında gördüğü ayrımları üç başlıkta inceler.

1. Romanda gerçekleştirilen çok dilli (multilingual) bilinçlilik ile bağlantılı biçimsel üç boyutluluk; 2. romanın edebi imgenin zamansal koordinatlarında yol açtığı radikal değişim; 3. edebi imgelerin yapılandırılması için roman tarafından açılan yeni mıntıka, yani, tüm açık uçluluğunda şimdi ile (zamandaş gerçeklik ile) azami bir temas mıntıkası (Bakhtin, 2001: 174-175)

Bakhtin’in roman türü için söylediği bu üç özellik birbiri ile organik bir bütünlük göstermektedir. Bakhtin’in metinlerarasılıkla ilgili düşünceleri halkbilimciler için de esin kaynağı olmuştur. Shanti Elliot, “Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetics of Folklore” adlı makalesinde Bakhtin’in karnavala ait düşüncelerini aktarır ve karnaval olgusunun folklorik yönlerine dikkat çeker. Bakhtin’e göre folklorik gelenekler özünde karnavalesk bir yapı barındırmaktadırlar. Ona göre fakir bir çobanın bir krala dönüştüğü masal, gerçek bir karnaval ruhuna gönderme yapar (Elliot, 1999: 129). Buradan yola çıkarak Elliot, Bakhtin’in metodolojisinin masal, bilmece, atasözü, kukla, halk şarkıları gibi halkbiliminin pek çok alanına uygulanabilen bir kuram olduğunu söylemektedir (Elliot, 1999:132). Elliot, bu kuramın halkbilimciler için verimliliğini fark eden araştırmacıların, Bakhtin’in felsefe, sanat ve politikayı tarihsel ve edebi bağlamda değerlendiren ve hepsini bir noktada birleştirme becerisine sahip olan kuramından pek çok araştırmacının metinlerini çözümlerken metinsel katmanları ayırıt etme bağlamında çokça

faydalandığını söylemektedir (Elliot, 1999:133). Bu da bize tezde incelenen filmlerin de bu bağlamda incelenebileceğini göstermektedir. Bu filmler konularını sözlü kültürün epik türlerinden aldığından Bakhtin'in epik türüne yaklaşımları da önemlidir. Bahktin epik türü için şunları söylemektedir.

Kendi başına bir tür olarak epik, amaçlarımız doğrultusunda, üç kurucu ögeyle karakterize edilebilir: 1. Ulusal bir epik geçmiş epiğin konusu işlevini görür; 2. Ulusal gelenek (kişisel deneyim ve ondan kaynaklanan özgür düşünce değil) epiğin kaynağı olarak işlev görür; 3. Mutlak bir epik mesafe epik dünyayı zamandaş gerçeklikten yani ozanın (yaratıcının ve izleyicisinin) içinde yaşadığı zamandan ayırır (Bakhtin, 2001: 176-177).

Bakhtin'in roman ve epik türleri için söyledikleri arasında bu araştırmayı en çok ilgilendiren bölüm epik mesafe kavramıdır. Sibel Irzık Bakhtin'in makalelerinden oluşan *Karnaval'dan Romana* adlı yapıtın önsözünde Bakhtin'in metinlerarasılık kuramına yaklaşımını anlatır. Irzık'a göre Bakhtin, için metinlerarasılık özellikle tarihsel bir anlam taşır ve doğrudan bir tür olgusuna bağlanır. Ona göre tür edebiyatın belleğini oluşturur. Her yapıt, kendini belli bir tür içinde konumlandırırken zorunlu olarak geçmişte o tür içinde konumlanmış başka yapıtlar ve o türü ve o türü biçimlendiren toplumsal koşulları anımsar (Irzık, 2001: 15-16). İşte tam da bu noktada Bakhtin'in metinlerarasılık kuramına yaklaşımı bu tezin ana ekseninin oluşturan sinema ve sözlü kültür ilişkisini aydınlatmak açısından önemlidir. Bahktin'in roman ve epik türleri için yaptığı bu yorum sinema ve sözlü kültür arasındaki ilişki için de geçerli sayılabilir. Çünkü sinema da türsel olarak kendinden önceki türlere gönderme yapmaktadır. Özellikle tezde konu edilen filmlerin hem türsel hem de tarihsel açıdan kendinden önceki bir döneme ve türe gönderme yapmaları Bakhtin'in metinlerarasılık yaklaşımlarının sinema ve sözlü kültür arasındaki ilişkiyi, türler arası bağlamda çözümlemeye olanak tanıdığına işaret eder.

Günümüzde sürekli yenilenen ve sabit olmayan bir “metin” için yapılan tanımlamaların temelini oluşturan bu görüşler, kendisini metinlerarasılık kuramı içinde yeni bir anlayışla tazelemiş ve metin tanımlarının doruk noktası iki metin arasındaki sonsuz bağlantının keşfi ile sonuçlanmıştır. Saf ve özgün bir metnin olamayacağı, daha önceden yazılmış, okunmuş, söylenmiş metinlerden etkilenmeyen bir metnin kabul edilemeyeceği düşüncesinin kökeni metinlerarasılık kuramına dayanmaktadır. Her ne kadar metinlerarasılık kuramı yazın açısından yeni bir yaklaşım getirmiş olsa da metin olgusuna sözlü metin ve görsel metin bağlamında derinlemesine eğilmek de metinlerarasılığa farklı açılımlar sağlayacaktır. Bu nedenle bir sonraki alt bölümlerde sözlü kültürün ve görsel kültürün metin ve metinlerarasılığa bakışı ele alınacaktır.

1.2. METİN KAVRAMINA YAKLAŞIMLAR

Türk Dil Kurumu internet sayfasında yer alan sözlükte “metin” kavramının tanımı iki şekilde yapılmaktadır; “Bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimelerin bütünü, tekst”, “Basılı veya el yazması parça, tekst”. Bu iki tanımın ortak özelliği metnin “yazın” şeklinde belirtilmesidir. Sözlüklerde yer alan bu tanımlamalar sayesinde metnin statik, sabit, değişmeyen bir kavram olduğu bilgisi yerleşmiş, zaman ve mekândan bağımsız olarak dinamikliğini yitiren bir öge olduğu var sayılmıştır. Oysaki metinlerarasılık penceresinden bakıldığında “metin” birbiri ardına gelen sıralanmış dizgelerin anlamlı bir bütün oluşturmasıdır. Bu anlamlı bütün içinde yer alan her bir dizge ise başka koşullar altında farklı anlamlar ifade edebilen, büyük metnin içinde yer alan alt metinlerdir. Nitekim Roland Barthes, “Metin Kuramı” başlıklı yazısında bu konudan bahsetmektedir. Barthes’e göre “Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin

eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür” (Barthes’dan Aktaran Aktulum, 2000: 25-26).

Metin tanımlarının içinde yer alan her bir ögenin en önemli ortak noktası biçimsel yapılarının yıllar yılı aynı kalabilmesine rağmen içinde bulunulan zaman ve çevrenin getirmiş olduğu etkiler sayesinde metinde yer alan anlamın, anlamı yaratan imgelerin sürekli bir şekilde değişmesidir. Bir sinema filmi, mimari yapı, sözlü kültürde yer alan bir anlatı, klasik edebiyat şiiri veya bir romanın yazar etkisi ile olmasa bile zaman içinde “kulaktan kulağa” tabirine uygun olarak sürekli güncellendiği görülmektedir. Ancak metin kavramı metinlerarasılık kuramı çerçevesinde ele alındığında, tüm metinlerin bilinçli bir değişim süreci ile oluşturulduğu görülür.

Metin çalışmalarının edebiyatın ana konusunu oluşturulduğu göz önüne alınırsa metin denince akla “yazın”ın gelmesi doğaldır. Ancak metin kelimesinin çok çeşitli izleri vardır. Tek başına bir metin bile aynı kişi için farklı anlamları ve şekilleri ifade edebilir. Okuyucunun algılamasına bağlı olan bu görüşte, her bir okurun bulunduğu ortam, zaman ve çevre şartları metnin algılanış biçimini etkiler. Bir sinema filminden alınan tek bir sahne izleyici için bir kısa film olabilirken, alıntılanan birkaç diyalog ise yine izleyici/okuyucu için bir romanın kısa bir bölümünü ifade edebilir. Bu noktada yazınsallık ifadesinin ilk önceleri salt yazıyı anlamlandırmasına rağmen sonraları aslında bu kavramın; metinlerin birlikte oluşturduğu anlamlı bir dünya, edebi bir bütünlük olduğu kabul edilmiştir. Kuramcılarının başlarda görmezden geldiği okur dışındaki diğer etkin kimlikler olan “seyirci, izleyici, dinleyici” bir metnin izlenerek ya da dinlenerek de aktarılabilirliğini göstermektedir. Bu nedenle “yazın” olarak algılan “metin” edebî değerleri ön plana çıkaran, senaryosu olan, diğer filmlere gönderme yapabilen bir yaratıcısı ve yönetmeni olan film için de kullanılabilecek bir kavramdır. Bu noktada Graham Allen’in de ifade ettiği gibi metinler yazın olarak algılansa bile edebî bütünlüğe haiz olan fotoğraf, sinema, resim gibi diğer sanat dallarında da üretilen ürünlerin metin olarak tanımlanabileceği ve metinlerarası ilişkilerin burada da var olduğu

söylenbilir (Aktaran Özay, 2007:10). Walter Ong da metin konusunda diğer düşünürlerden farklı bir söylem içindedir. Ong’a göre “metin kelimesinin İngilizce karşılığı “text”in kökü “dokumak” fiilinden çıkar ve etimolojik açıdan kökü alfabe harfi (litera) olan “yazın” (literatüre) kavramına oranla sözlü anlatıma çok daha uygundur” (Ong, 2003:26). Ong’un metin kavramına getirdiği yaklaşım bu çalışma için bir ilhama dönüşebilir. Sözlü kültürden görsel kültüre aktarım sürecinde de metinler birbirine ulanarak yani bir anlamda dokumacı maharetiyle bir araya getirilmektedirler. Sözden perdeye ulanan metinler kültürel sürekliliği sağlama bağlamında Ong’un metne yaklaşımını destekler niteliktedir.

Aktulum metinlerarasılığın sadece yazılı ya da basılı metinler arasındaki organik bir bağ değil, aynı zamanda içinde bulunduğumuz ya da yaşamayı hayal ettiğimiz dünyayla bir iletişim şekli olduğunu vurgular. Böyle diyerek yazar, bir anlamda metinlerarasılık kavramına göre metnin farklı yorumlar kazandığını söylemektedir. Aktulum’un aktardığına göre metinler önceleri, çoğunlukla tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklere göre ele alınırken sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında "çok sesli" özellikte olduğu metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanım ve anlayışı ortaya konur (Aktulum, 2000:7-8). Burada Aktulum’un görüşleri ve Bakhtin’in metne diyalojik yaklaşımı arasında bir ilişki bulunmaktadır. Bakhtin’in sözünü ettiği türler ve metinler arasındaki maksimum temas noktaları metinlerarasılık için uygun zemini hazırlayan bir bakış açısidir. Metinlerin birbirlerine temas ettiği noktaların iç içeliği ve yüzey alanları metinlerarasılık bağlamında çözümlemeler yapacak araştırmacının işini kolaylaştırıcı bir niteliğe sahiptir.

Bu yeni metin anlayışında metinlerarasılığın temelini oluşturan Bakhtin’in söyleşimcilik kuramı ilk defa yapısalcılıktan ve biçimcilerden farklı olarak metnin artsüremliliğini ve sanatsal yanını önemsenmiştir. Bakhtin’e

göre her metnin tarihsel bir altyapısı vardır ve diğer metinlerle iç içe geçmemiş hiçbir metin yoktur. “Söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgü bir olgudur. Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem ayrışık, bir başka söyleme rastlar ve onunla yoğun ve canlı bir etkileşime girmekten kendini kurtaramaz” (Aktaran Aktulum, 2000: 28).

Kubilay Aktulum’un Bakhtin’den aktardığı bu görüşe göre metin olgusuna Bakhtin’le birlikte bambaşka bir pencereden bakılabileceği görülmekte ve birbiriyle çakışan her metnin aslında yeni bir metin değil eskisini yeni bir formatla, yeni bir anlamla temsil eden bir söylemler bütünü olduğu, bu bütün içindeki söylemlerin de sadece yazar değil iki insan arasındaki anlatan dinleyen formatında bir etkileşimden kaynaklandığı görülmektedir. Dolayısıyla Bakhtin bu görüşleri ile kendisinden sonra gelen Kristeva, Barthes, Rifatterre ve Genette’nin görüşlerine de etki etmiştir.

Julia Kristeva’nın metin tanımı da Bakhtin’in Söyleşimcilik kuramından beslenmektedir. Kristeva da Bakhtin gibi metin tanımında söyleyen ve dinleyen arasındaki koşutluklar, bağlantılar çevresinde izler ararken söylem için Bakhtin’in yaklaşımlarını metin bağlamında yeniler. Her metnin öteki metinlerin kesiştiği noktada durduğunu yineler ve metni, “Doğrudan bilgi verme ereğinde olan, bildirişime yönelik bir sözü önceki ya da eşsüremlî öteki sözcelerle ilişkilendirerek, dili yeniden düzenleyen dilbilim ötesi bir aygıt olarak tanımlar” (Aktulum, 2000:41).

Kristeva’nın bahsettiği “dilbilim ötesilik”; yapısalcılık ve biçimcilik’ten beri süre gelen eşsüremliliğin metin tanımlarında artık yerinin olmadığını göstergesidir. Kristeva bir metnin en önemli yönünün diğer metinlerle ilişkisi olduğunu söyler ve bu durumu yazınsallığın bir ölçütü olarak görür. Kristeva’ya göre yazınsallık bir çok anlamlılık ve çok seslilik belirtisidir (Aktulum, 2000:43). Bu durumda metinlerarasılık, bu tez bağlamında yorumlandığında bir filmin içinde yer alan sahnelerin diğer filmlerden alınan sahnelerle yeniden çekilmesi, dönüştürülmesi, etkileşimde bulunması olarak da görülebilir. Kristeva’ya göre bir metnin metinlerarası düzlemde ele

alınabilmesi için illaki başka bir metne doğrudan bir gönderme, atıf, alıntı yapmasına gerek yoktur. Her metin üretildiği çağdaki ve kendinden önce gelen tarihsel metinlerden mutlaka etkilenir ve önceki metinlere ait anlamlar yeni bir bağlamda başka anlamlara dönüşür. Böylelikle her metnin içinde yüzlerce metin vardır; hepsi birden yeni bir konumlamaya geçerek yeniden yazmayı gerçekleştirir (Aktulum, 2000:45).

Üreten metin ve üretilmiş metin olarak Kristeva tarafından geliştirilen iki yaklaşım aslında eşsüremlilik ve artsüremlilik tartışmasının başka bir boyutudur. Mehmet Rifat kendilerine yapısal dilbilimini örnek alan bazı araştırmacıların, yazınsal metni bitmiş, tamamlanmış, üretimi sonuçlanmış bir ürün, bir yapı olarak ele aldıklarından söz eder. Rifat bunun bir başka deyişle, yazınsal metnin üretim süreci yazar tarafından gerçekleştirilmiş ve bütünlenmesi olduğunu belirtir. Rifat bu açıdan, metnin içindeki çok anlamlılık ne denli geniş olursa olsun, metnin anlam düzlemlerinin çoğalamayacağını çünkü artık bu metinlerin üretimi bitmiş bir dilsel yapı olduklarını düşünür ve aslında bu yaklaşıma göre, metin öncesi ve metin sonrası aşamaları yoktur (Rifat, 2008: 95-96). Mehmet Rifat'ın da belirttiği gibi metni üretilmiş, bitmiş olarak tanımlayan ve ona dilbilimi açısından eşsüremlilik olarak bakan yaklaşımlar Kristeva'nın bahsettiği üretilmiş, bitmiş metni temsil eder.

Rifat Kristeva'nın metne bakışını şu biçimde aktarmaktadır. Herhangi bir metin sonlandırılmamış bir metindir ve üretimi simgeler. Metin yazarın ve okurun ortak bir alanıdır bu nedenle sonlandırılmaz ve gelişmeye açıktır. Bu şekilde süregelen, büyüyen bir metin sadece dilbilimsel bir açıklamayla oluşturulamaz, bu yüzden metinlerarasındaki ilişkinin incelenmesi daha önemlidir (Rifat, 2008:143).

Yapısalcılık, Biçimcilik, Söyleşimcilik ve Kristeva'ya kadar gelen süreçte tüm yaklaşımlar metni "yazın" olarak algılamışlardır. Ancak metnin yazın olarak kabul edilmesi Rus Biçimcilerin son dönemlerinden itibaren artarak gelen artsüremlilik olgusuna uymayan bir yaklaşımdır. Herhangi bir

yazınsal metin artsüremli olarak ele alındığında kendinden önceki metinlere göndermede bulunup bulunmadığı sorgulanacaktır. Bu sorgulama esnasında yazınsal bir metnin kökeninde yer alan sözlü kültür, folklor ya da halkbilgisi ürünü görmezden gelinemez. Metinlerarasılık bir yazınsal metnin diğer metinler ile ilişkisi şeklinde basit bir tanımlamayla anlamlandırılırsa, yazınsal metnin gönderme yaptığı, alıntıladığı her türlü sözlü kültür unsuru da metin olarak nitelenmelidir.

Roland Barthes'e göre ise bir metin asla tamamlanamaz. Yazıldıktan sonra bile diğer metinler tarafından eritilerek bambaşka bir döngüye geçebilir. Barthes yazınsal yapıttan ayırdığı metni, "bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla "bağlantıda olan" (metinlerarası ilişkidir bu), böylelikle de topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir. Barthes metni bütünüyle bir dil olgusu olarak görerek metinlerarasılığı onun bir ölçütü yapar." (Rızvanoğlu, 2007:7) Kristeva'nın belirttiği "dilbilim ötesilik" Barthes'te izini bulur ve metinlerarasılık Barthes'e göre, dairesel bir anı, sonsuz metnin dışında yaşama olanaksızlığı" olarak tanımlanır (Aktulum, 2000:59).

Aktulum çalışmasında Riffatterre'in metinlerarasılığa yaklaşımını şu bicinde aktarır. Metin ve metinlerarasılık tanımında "okur"u ön plana çıkarak Riffatterre metin içindeki farklı yönelimlerin ve alıntıların algılanmasının okurun belleğine bağlı olduğunu belirtir. Aktulum'un aktarımına göre Riffatterre metinlerarasılığa şu çerçeveden yaklaşır.

Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtla başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir. (Aktaran Aktulum, 2000:61).

Bu tanımlamaya göre bir metnin metinlerarası olarak algılanmasının en önemli yolu okurun okuduğu metindeki göndermeleri algılayabilmesine bağlıdır. Barthes'in bu tanımı okurun önemi vurgulamakla birlikte, metin tanımlarının çeşitlenmeye başlamasıyla "izleyici" anlamında sinema ve tiyatro metinleri için de yoruma açık bir yaklaşımdır.

Barthes ve Kristeva'nın "kendiliğinden" oluşan bir durum gibi görmeye çalıştıkları metinlerarasılık, Riffatterre'in belirttiği göndermelerin okur tarafından görülebilme özelliği olan tanım ile farklıdır. Artsüremli yaklaşımlara göre diğer metinlerden etkilenen metin okuyucusunda mutlaka "bir kapalılık, anlaşılma, karanlıkta kalmış bir nokta..." (Aktaran Aktulum, 2000:63) bırakır. Bu da metinlerin kendinden önce var olmuş her türlü yazılı ve sözlü kaynaklardan alıntılar yaptığını gösterir. Çünkü okuyucun belleğinde olan her zaman sözlüdür. Artsüremli metin tartışmalarında da asıl olması gereken metnin kendinden önce yazılmışa değil söylenmişe gitmesi gerekliliğidir.

Metinlerarasılık alanında öne çıkmış olan düşünürlerin her birinin kullandıkları yöntemler farklı olmasına rağmen, anlatıldığı üzere ortak kanaat her metnin diğer metinler ile anlamsal ve biçimsel açıdan bir alışveriş içinde olduğu görüşüdür. "Bir metnin hem tarihi görüp okuduğunu, hem de tarihin içinde yer aldığını" (Rifat, 2008: 143) söyleyen Julia Kristeva; yeniden konumlandırma (transposition) olarak adlandırdığı bakış açısında; metinlerin işlevinin diğer metinleri aynısı gibi taklit etmek ya da onları yeni bir metne sokmak işlemi değil bir yer ya da bağlam değiştirme işlemi olduğunu söyler (Aktulum, 2000:43). Bir sözcenin başka bir sözce ile ilişkisini ele alan ve söyleşimcilik kavramını geliştiren Bakhtin, palempsest kuramı ile ötemetinsellik ilişkisini sınıflara ayıran Gerard Genette gibi yazarların ortak noktası her metnin kendinden önce gelen metinlerden alıntılar yaptığı ve bu alıntıların farklı tekniklere göre aynen tekrar edilen ya da yeniden anlamlandırılan metinler olduğu böylelikle yepyeni bir metnin ortaya çıktığı görüşüdür. Yazarların bu görüşlerine göre bir sonuç çıkartılacak olursa; metinlerarasılık "yazın" olarak algılanmasına rağmen günümüzde artsüremli,

diğer metinler ile sürekli alışveriş içinde olan, sözlü kültür ürünleri, sinema filmleri, tiyatro, karikatür gibi görsel ve gösteriye dayalı türleri de kapsayan modern metin anlayışının temelini atan bir gösterenler bütünüdür. Metin de bu bütün içinde yer alan en küçük anlamlı birimlerin her biridir. Metin kavramının bu biçimde genişlemesi başlangıçta kendisini yalnızca edebi ve yazılı bir kültürde var etmeye çalışan folklor disiplini için de önemlidir. Bu nedenle bir sonraki alt bölümde sözlü kültür kuramcılarının metin kavramına yaklaşımları da ele alınacaktır.

1.3. SÖZDEN SİNEMAYA METİN KAVRAMI

Bu alt bölümde görsel kültür üretimlerinden sinemada metin kavramına yüklenen anlamlar tartışılacak ve bunların sözlü kültürle olan ilişkileri incelenecektir. Filmler ve diğer yazılı-görsel metinler arasında metinsel bir bağ kuran çoğu sinema kuramcısı, filmlerin ve yazılı sözlü metinlerin benzer bir dil yapısına sahip olduklarından bahsetmektedirler. Film ile yazılı-sözlü metinler arasındaki benzerlik dili oluşturan sözcüklerden başlayarak bütünlüklü bir metnin olay örgüsünü de kapsamaktadır. Seyide Parsa, *Film Çözümlemeleri* adlı yapıtında, sözlü ve yazılı dilin grameri gibi filmin de görsel bir dili, kendine özgü anlatım biçimi bulunduğundan söz eder. Parsa'ya göre dilbilimsel dizimde sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları oluşturmaktadır; film gramerinde de çekimler sahneleri, sahneler sekansları, sekanslar ise bölümleri oluşturmaktadır. Film gramerindeki en küçük birim çekimdir, ancak çekim de çerçeveler bütünüdür (Parsa, 2008: 12).

Film çekimi kavramını bir çerçeveler bütünü olarak tanımlayan sinema kuramcılarının görüşleri yazılı ve sözlü kültürün metin kavramıyla karşılaştırıldığında sinema zaman ve mekânının yazılı ve sözlü kültür ürünlerinin zaman ve mekânından önde olduğu söylenebilir. Sinema romandan ya da epikten görece daha hızlı ve kendi zamanının teknik gelişmeleriyle daha derin bir temas halindedir. Bu nedenle sözün görüntüye

dönmesi için kendini bu teknolojiyle bütünleştirmesi gerekir. Halk anlatıları doğal bağlamlarında sözlü kültürde dolaşımdayken türsel olarak sözü edilen teknolojik bütünleşmeye ihtiyaç duymaz. Halk anlatıları için bu ihtiyaç görsel alana aktarılmaya başlandıklarında ortaya çıkar. Tezde incelenen filmlerin pek çok sinema eleştirmeni tarafından vasat olarak tanımlanmalarının nedeni de burada aranabilir. İncelenen filmler sözlü ortamdan görsel ortama aktarılırken beklenen teknolojik sıçramayı metin bazında da gerçekleştiremediklerinden sinema ve geleneksel söz arasındaki mesafe gittikçe açılmıştır. Sonuçta ise bu metinlerin görsel ortama aktarımının gereksizliği çıkarımı yapılmıştır. Bu da geleneksel sözlü metinlerin sinemaya aktarılma ihtiyacını ortadan kaldıran en büyük nedenlerden birine dönüşmüştür. Metin algısının genişliği ve kapsama alanının sınırlarının belirlenmesindeki zorluk da sözlü kültür ürünlerinin filmlere aktarımını tartışmalı hale getirmiştir. Söz konusu tartışmalı alan yazılı kültürün hâkim paradigması altında ezilmiş ve kimi zaman da yok sayılmış sözlü kültüre ait ürünlerin yazıya aktarıldıkları dönem esas alınarak incelenmeye başlanması ile ilgilidir. Bu algıyla yazılı olmayan her şey metin dışı kabul edilmiştir.

Sinema ve sözlü kültür arasındaki teknolojiden kaynaklanan bu mesafeye karşın yazılı kültürün sözlü kültür üzerindeki hâkimiyetinin sona erdiği en uç nokta sinemadır. Sinemanın hayatımıza girmesiyle birlikte sözlü kültür kendi özgürlüğünü ele geçirmiştir. Söz konusu özgürlüğü Alan Dundes'in sözlü kültürle ilgili tanımlarından yola çıkarak da yorumlamak mümkündür. Dundes 'Doku, Metin, Konteks' adlı makalesinde sözlü kültür ürünlerinin doku, metin ve bağlam üçlüsüyle bir bütün olarak değerlendirir ve sözlü kültürün bu üçünden yalnızca herhangi biriyle tanımlanmasının imkânsızlığından söz eder (Dundes, 2009:70). Dundes'e göre bir halk bilgisi ürününün metni esas itibarıyla bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır (Dundes, 2009: 72). Dundes'in bahsettiği yeniden söyleme, anlatma ve okuma farklı bir biçimde yeniden gösterim, film çekme ve izleme olarak sinemada karşımıza çıkmaktadır. Sözlü kültürün sinemada kendini özgür kılması da buradan

gelmektedir. Teze de konu olan filmler aslında doku, metin ve bağlam üçlüsünü oluşturarak yönetmen tarafından anlatılmakta, seyirci tarafından izlenilmektedir. Böylelikle yeni bir performans ile karşımıza çıkan sözlü kültür yazı karşısında kendisine farklı bir mücadele alanı oluşturmaktadır.

Bu özgürlük alanına karşın sinema filmlerinin hayal kurdurma yeteneğinden yoksun olması başlı başına bir sorun teşkil etmektedir. Sözlü kültür insanların hayal güçlerini sınırlamayan ve herkesin anlatılan karakteri kendi zihinsel özgürlüğü ve özgünlüğünde yorumlamasına müsaade eden bir yapıdır. Dolayısıyla da farklı bir büyüsel aura alanına sahiptir. Ne var ki söz teknolojik ortama aktarılıp görüntüye dönüşürken büyüsünü yitirir. Söz herkesin kendi özgürlüğünde bir görüye ve hayale izin verirken görüntü bir hayale herkesi hapseder. Bu nedenle sözün aurası yok olur, sözlü bir metin görsel bir alana taşınırken artık yönetmenin gözü bir iktidar ve meşrulaştırma nesnesine dönüşür; otorite artık izleyici ya da dinleyici değil yönetmendir. Kayhan İnan, edebiyat ve sinemanın kendi gerçekliklerini yarattığını ve okuyucuyu/izleyiciyi bu kurgusal gerçekliğin içine çektiklerini söyler. İnan'a göre edebiyat yapıtları, okuma edimi yoluyla zihinde imgesel bir canlandırma oluştururken, sinema görsel ve işitsel algılarla yaratılmış bir dünyaya katılımı sağlar. Sinema edebiyat yapıtları, çok farklı yapıları olmasına karşın, kurgusal nitelikleri ve içerdikleri anlatı teknikleri açısından paralellik sergilerler (Tulumlu 2002'den aktaran İnan, 2011:408). İnan'ın sinema ve yazın arasındaki ilişkiyi katılım ve yaratım süreci bağlamında değerlendirirken gözden kaçırdığı noktalar olduğunu söylemek mümkündür. İnan'ın yazın için söyledikleri sözlü kültür ürünleri bağlamında da değerlendirilmelidir. Bunun nedeni anlatıcının dinleyiciyi yazardan daha fazla özgürleştirmesidir. Yönetmen ise anlatıyı sabitler. Bu da insan yaratıcılığını kilitler. Oysa sözlü kültür süreklilik sırrını buradan alır. Hayal gücünü her seferinde sürekli başka düzlemde hareketlendirir. Ne var ki sinema bunu yapamaz. Çünkü sinema gördürtmez gösterir. Sözlü kültür anlatıcının dünyasından yansıyanları herkesin kendi zihninde farklı kurgulamasına müsaade eder. Herkesin Leylası farklıdır, herkesin Leylası kendine güzeldir. Ama sinemada bu büyü

kaybedilir. Leyla hep Türkan Şoray ya da Fatma Girik imgesiyle birlikte anılmaya başlar.

Sinemanın hayal gücünden yoksun oluşunun nedeni varyant üretememesi ile ilgilidir. Yeni anlamlar üretmede zorlanan her metin hayal gücünden yoksundur. Varyantlaşmayan metinlerin metinlerarasılıkta ana metin olması da pek mümkün değildir. Bir metnin ana metin olabilmesi için kendi bünyesinde kendinden yeni metinler oluşturması gerekmektedir. Bu nedenle halk hikâyelerinin yer aldığı filmlerin aslında “ana metin” değil de artık gönderme yapılan “alt metinler” olmaya başladığını söylemek mümkündür. Bir döngü etrafında düşünerek herhangi bir şiirin ilk önce yazılı bir metne daha sonra tekrar sözlü bir hikâyeye döndüğünü varsayalım. Bu durumda şiirden alıntılar yapan yazılı metin ana metinken, daha sonra sözlü kültür ürünü olan hikâye yazılı metne gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla en son metin hikâye olmaktadır. Aynı mantıksal döngü, halk hikâyelerini konu edinen filmler için de kurgulanabilir. Günümüzde insanların halk anlatısı belleği izlemiş olduğu filmlerden gelmekte yani görüntünün bir anlatımı şeklindedir. Anlatıcısından dinlenmeyen ya da yazılı metinden okunmayan hikâyeler filmlerden alınan bellek ile aktarılmaktadır. Yeni bir metin üretemeyen filmler sözlü kültüre yazılı kültür karşısında bir özgürlük alanı yaratmış olsa da varyantlaşmamış ve donuk bir metin haline gelmişlerdir. Sinemada söz ikinci kez teknolojileştirilmiş ve ilk teknolojileştirme daha masum ve hala hayale yer varırken ikinci teknolojileşme sözün akışkanlığını dondurmıştır.

Anlamsal açıdan yeni varyantlar üretmede zorlanan filmlerin şekil açısından aslında yeni bir sürüm ürettiğinden bahsedilebilir. Robert Kolker, *Film Biçim ve Kültür* isimli kitabında filmlerin zaman içinde değiştiğini, oyunculuk yapısı, öykü içeriği, filmlerin görülme tarzı gibi faktörlerin on yıl ya da yüz yıl öncesinden tamamen farklı olduğunu ancak bu değişimlerin yalnızca yüzeysel kaldığını belirtir. Kolker, filmin yapısının ve bu yapının yarattığı öyküler ve karakterlerin sinema tarihinin akışı boyunca değişmeden

kaldığını söylemektedir (Kolker, 2011: 9). Kolker'in değişim ile kastettiği şey aslında sözlü kültürün versiyon ve varyant yaratma özelliğinin sinemada dondurulduğunun göstergesidir. Sinema kendi tarihi içinde yarattığı öyküleri ya da hazır olarak epikten aldığı olay örgüsünü sabit statik metinler haline getirerek versiyon yaratmasına izin vermemektedir. Bu durumda sinema bir "hipertextualite" yani tüm versiyonları bünyesinde toplayan görsel bir bellek haline gelir ve şekil olarak yeni bir tür ortaya çıkar.

Sözlü kültürün doğasında bulunan varyantlaşmayı Jeff Todd Titon'un tanımlamalarıyla açıklamak mümkündür. Titon "Metin" adlı makalesinde geniş anlamıyla metin kavramı hakkında "insan eliyle yapılmış herhangi bir nesne, diğer bir deyişle, metin kelimelerden oluşmak zorunda değildir; bir resim, bina ya da çanak gibi bir insan yapısı, bir ritüel gibi bir eylem ya da olay, hatta bir ya da birden fazla kişi bile metin olabilir" (Titon, 2009:263) der. Yazara göre bu anlamıyla metin, insan tarafından oluşturulmuş her türlü gösterge sisteminin temel metaforu haline gelir ve bu durum, insanın sadece kelimelerle sınırlı olmayan tüm insan evrenini kapsayan bir semiyotik gösterenler dünyasında yaşadığımız anlamına gelir. Titon sözlü metni çevremizi sarmalayan semiyotik göstergeler dünyası olarak yorumlamakla sözlü kültürü hem hâkim yazılı paradigmanın baskısından kurtarmak ister hem de onun varyantlaşabilme yeteneğini vurgular. Eğer metin olgusuna yazarın baktığı pencereden bakılırsa sözlü kültürün doğasında var olan bu çok çeşitliliğin sözlü metnin metinlerarası boyutu da hemen fark edilebilir bir hale gelecektir. Sözlü metnin metinlerarası boyutu kendi doğal süreci içinde gerçekleşirken sinemada bu süreç yönetmenin bilinçli bir yaratımı ile ortaya çıkmaktadır. Bu bilinçli yaratım sinema filmlerinin birer uygulamalı halkbilimi örneği olabileceği fikrini akıllara getirmektedir. Uygulamalı halkbiliminde de varyantlaşmanın doğal süreci yerine koruma, gelecek nesillere aktarma ya da sanatsal kaygılar nedeni ile bilinçli bir yaratım söz konusudur.

Uygulamalı halkbilimi süreci ile sinema filmleri arasındaki bağlantıyı kurabilmek için sözlü kültürde metin kavramının kronolojisini bilmek faydalı

olacaktır. Titon, 1960'lardan itibaren, halkbilimciler için metnin bir sorun haline geldiğini vurgular ve bazı akademisyenlerin, folklorun, bir ürün ya da bir edebi metin olarak değil de, yaşayan bir süreç, performans olarak alımlanması gerektiğini öne sürdüklerini aktarır (Titon, 2009:263). Bunu da, "Dan Ben-Amos'un folkloru "küçük gruplar arasındaki sanatsal iletişim" olarak radikal bir biçimde yeniden tanımlaması ilk savaş çılgıyken (1972:13), Richard Bauman'ın "Performans Olarak Sözlü Sanat" (1977) adlı yazısı, eski jenerasyona karşı yeni bir zaferi işaret etmesi olarak yorumlar (Titon, 2009: 263).

Halkbilimi tarihinde donuk metinden performansa doğru evrilen süreç sinemanın da halkbilimi performansı olarak nitelenebileceği bir bağlama taşınmıştır. Bu bağlamda sinema ve sözlü kültür arasındaki ilişki iki tür arasındaki biçimsel alışverişler olarak okunabilir. Bu okumalardan birini de Seyide Parsa yamaktadır. Sinema filminde yönetmen çekim, sahne, sekans diziminde kurgulanmış görüntülerle öykü anlatmakta, gizli mesajları, ana fikirleri, değerleri yüklemektedir diyen Parsa ayrıca filmsel metin kendi dünyasını oluştururken yalnızca filmsel uzlaşımlar üzerinde durmakla kalmaz, zaman-uzamsal boyut ve olaylar dizisinin sebep-sonuç ilişkileri üzerinde de durur demektedir. İşte bu nedenle Parsa, kurmaca filmlerin de birer anlatı formu olduğunu söyler (Parsa, 2008:12). Sinemanın bir anlatı metni olarak kabulü sözlü kültür ürünlerinin sinema metinlerine dönüştürülme sürecinin incelenmesinin doğru bir yaklaşım olduğunu gösterir. Anlatı olgusunun sözden beyaz perdeye uzanan yolculuğunda sürekli yer değiştiren ve bir birine dönüşen karakterleri birbirleriyle olan maksimum temas noktaları belirlenerek incelenmeye değerdir.

Filmsel göstergelerin gerçekte ilişkisi olmadığını belirten Parsa, yönetmenin bazı anlamları beyaz perdede bizim için yeniden yaratmakta olduğunu söyler ve bunu yaparken anlatı formunu kullandığından bahseder. (Parsa, 2008: 21) Parsa'nın bahsettiği yeniden yaratma Julia Kristeva'nın sözünü ettiği yeniden konumlandırma ile eşdeğer bir olgudur. Julia

Kristeva'ya göre metinlerarası; bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait olan unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir “yer (ya da bağ-lam) değiştirme” (transposition) işlemidir (Aktulum, 2000: 43). Yeniden yaratmanın en önemli boyutu ise sözlü kültürün anlatı formumun kullanılmasıdır. Sözlü kültürün anlatı formları yeni bir bağlamda farklı üretim biçimleri sunarken aslında biçimsel yeni varyantlar yaratmış olur. Bir halk hikâyesinden yeni bir hikâye üretebilen sinema filmleri kendinden yeni bir varyant üretmekte zorlanmaktadır. Yıllar öncesinde çekilen Leyla ile Mecnun filmleri halk hikâyelerinin yeniden anlatılmıyken bu filmler kaynak olmak koşuluyla yeni filmler ortaya çıkamamıştır. Bu durumda sinema filmleri halk hikâyelerinden bir kez faydalanmakta ancak kendi bünyesini yineleyememektedir. Bu da bir donukluğa neden olmaktadır. Bu donukluğa rağmen tıpkı halk hikâyelerinin sözlü kültürün bir alt başlığında yer alması gibi filmler de yine sözlü kültürün şekil bakımından yeni bir kolunu temsil edebilir. Bu noktada sözlü kültürün anlatı kadrolarının da yeniden düşünülmesi ve kurgulanması da gerekebilir.

Sözlü kültür ve sinema arasındaki metinlerarasılık ilişkisini Richard Bauman'ın performans ve tür görüşleri ile yorumlamak da mümkündür. Bauman Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi adlı makalesinde folklor ürünlerine tür ve performans bağlamında yaklaşmaktadır. Yazar makalesinde türler arasındaki ve de performanslar arasındaki ilişkiyi Bakhtin'e de göndermelerde bulunarak açıklamıştır. Bauman her icranın aslında bir metinlerarasılık yarattığını söylerken Lee Haring'in metinlerarası üretimde performans dinamiklerini öne çıkarmak amacıyla “performanslar arası” ifadesini önerdiğine dikkat çekmektedir. Bauman sözlü geleneğin dilin ve kültürün evriminde modern dönemlerle modern öncesi dönemler arasındaki kesişim noktasını belirleyen on yedinci yüzyılın son yarısından bu yana, metinlerarasılığın sözlü şiir alanında belirleyici bir odak olduğunu söyler (Bauman, 2009: 250). Yazara göre on sekizinci yüzyılın sonlarında, Herder'in sözlü şiirin “yeniden şarkı olarak söylenebilme” niteliğini, halk arasında

yayılmasını ve “zamanın gücüne direnme” gücünü göklere çıkarması, sözlü şiir çalışmasının temelini “varyantlar” ile “versiyonlar” arasındaki genetik ilişkilere ve bu aynı kökten gelen metinleri birbirlerine bağlayan metinlerarası ilişkilerce kurulan “sözlü geleneğin” devamlılığına yönlendirmiştir (Bauman, 2009: 250). Bauman’ın folklorun bir disiplin olarak oluşması sırasında keşfedilen eş ve benzer metinlerin varlığına yönelttiği dikkat daha sonra söz ve metinlerarasılık kuramları arasında kurulan ilişkiye zemin hazırlamıştır. Aslında tüm bu tartışmalar sözlü kültürün doğası gereği metinlerarası bir yapısı olduğunun da güçlü bir kanıtıdır. Folklor metinlerinin doğasında var olan yeniden üretim sinemanın ortaya çıkması ile üçüncü bir boyutu da beraberinde getirmiştir. Söz ile metinlerarasılık arasında kendiliğinden gelişen bağlantı üçüncü bir boyuta geçmiş ve söz ile sinema arasındaki bağlantıyı incelenebilir bir hale getirmiştir. Sözlü kültürün varyantlaşma adı altında incelediği konuların aynı zamanda metinlerarasılık penceresinden de incelenebileceği görülmüştür. Varyantlaşma ile sadece aynı türden metinler arasındaki bağlantı sorgulanabilirken Bauman’ın da ifade ettiği gibi metinlerarasılık ile farklı türden metinler ya da performanslar da incelenebilmektedir. Halk hikâyesi sinema filmi ya da masal tiyatro arasında kurulacak olan bağlantıyı incelerken metinlerarasılık kuramlarından faydalanmak yerinde olacaktır.

Bauman ayrıca metinlerarasılığı metinlerin arasındaki ilişki bağlamında da değerlendirir ve bu ilişkiyi Genette’in “metnin metinsel üstünlüğü” dediği durumla ve Bakhtin’in söylemsel uygulaması olan bu metinlerarası ilişkinin keşfinde bir esin kaynağı olarak görür. Bakhtin’in, “metnin ancak bir başka metinle temas ettiği sürece yaşadığını” ileri sürmesi Bauman için ilham vericidir. Bauman Bakhtin’in maksimum temas noktası olarak adlandırdığı olguyu sözlü kültürün metinsel boyutu için heyecan verici bulur ve Bakhtin’den şu ifadeleri alıntılar.

“Ancak iki metnin temasa geçtiği bu noktada bir ışık parlar ve metni bir diyaloga bağlayarak hem öncesini hem sonrasını

aydınlatır. Biz bu temasın metinlerarası diyalog teması olduğunu iddia ediyoruz... Bu temasın arkasında, nesnelerin teması değil kişiliklerin teması vardır.” (Bakhtin 1986: 162’den aktaran Bauman 2009)

Bu ilhamla yola çıkan yazar sözlü kültürün özünde var olan metinlerin birbiriyle sürekli temasının altını önemle çizer. Sözlü bir metin bir başka anlatıcı tarafından anlatıldığında yeni bir metne dönüşür ve eski metinle arasındaki ilişki de eş zamanlı olarak var olmaya devam eder. Bu durum hem performans kuramcılarını hem de metinlerarasılıkla ilgilenen kuramcıları heyecanlandırır.

Bauman’ın belirttiği nesnelerin teması sırasında ortaya çıkan diyalog, sinemada ise söz konusu değildir. Dostoyevski’nin yaptığı gibi bir edebileştirme sinemada yapılamaz. İmgeler üstünlüğü üzerinde düşünülmeksizin birbiri üstüne istiflenir. Bu istifleme örneğin sözlü kültürde derinleşen ve ana eksene oturtulan aşk olgusunu parodileştirir ve stereotipleştirir. Sözlü kültür aşk örüntüleriyle kendini derinleştirebilirken melodram sinemasında bu büyü korunamaz. Aynı biçimde sözlü kültürün önemli dönüştürücü imgelerinden olan arketipler de tıpkı aşk gibi yüzeyselleşir. Özellikle tezde konu edilen yaşlı ulu bilge adam arketipi derin dönüşümü gerçekleştirebilecek güçten arındırılır. Dolayısıyla Bauman’ın eş zamanlı dinamik sözlü kültür teması sinemada gerçekleşmez. Sinema bir performans da olsa eş zamanlı olarak varlığını sürdüremez. Çekilen herhangi bir film yıllarca aynı görüntülerle gösterilir ve yaşayan bellkte de aynı izleri bırakır.

Bakhtin’in eşik hali dediği olgu kahramanlarının dönüşüm habercisidir. Sözlü kültürün arketipleri de böyle bir dönüşüm ve sağaltım etkisine sahiptirler. Bu arketipik yapının çarpıtılması sağaltım işlemini gerçekleştiremez. Dolayısıyla sözlü kültürün yayılma ihtiyacı ortadan kalkar. Klişeleşme yolu tercih edilir. Sözlü kültürün yayılabilme arzusu içerdiği o büyülü alanla ilgilidir. O büyü ortadan kalktığında sözlü kültür de silikleşir.

Sinema dilinden bize aktarılan söz artık hayal dünyasına hükmeder ve bireyin özgürleşmesinde etkin nokta olan özgürlük alanını gasp eder. Bu nedenle sözün ikinci kez teknolojileşmesi yönetmenin hayal (imge) dünyasından oyuncunun beden imgesiyle bütünleşip seslendirenin sesinden söze dönüştüğünde büyüsunü yitirir. Sinemanın bu parçalı ve çok aşamalı teknolojik yapılanması sözlü kültürün sadelik alanından uzaktadır. Bakhtin'in roman ve epik arasında kurduğu epik mesafe, epik ve sinema arasında daha da açılır. Roman uyarlamalarında bu mesafe azalırken epikten sinemaya geçişte bu mesafe uzar.

Titon'un aktardığına göre 1970 ve 1980'lerin halkbilimcileri yapısalci yöntemleri, performanslara ve "(halkbilimini) olanaklı kılan koşullara" uygulayarak kullanmaya devam etmişlerdir. Titon'a göre bazıları için kirli bir kelime olarak alımlanan metin kavramı uzaklaşılması gereken bir olguya dönüşürken kimileri, performans kavramına denk düşen ritüel metaforunu benimseyerek tekrar eden ritüelleri yorumlamalarını olanaklı kılan bazı iskelet yapılardan esinlenmişlerdir. Diğerleri, performansın teatral niteliklerini fazlasıyla önemseyerek metnin bir olay, bir oyun ya da bir film açısından senaryonun olduğundan daha önemli olmadığını öne sürmüşlerdir. Onlara göre metnin biçimsel katılığı, performansın yaşayan sürecini kemikleştiriyordu (Titon, 2009: 264). Sinema filmlerinde ise Titon'un bahsettiği üçüncü yaklaşım olan metnin senaryo olarak algılanması karşımıza çıkmaktadır. Sinemacılar için birer senaryo olan halk hikâyeleri filmlerde kemikleştirilmiş birer yapıya büründürülmüşlerdir. Metin yanında performansı göz ardı eden bu filmler sinema ile edebiyat arasındaki doğal ilişkiyi sözlü kültür ile sinema arasında da kurmaya çalışmışlardır. Ancak sözlü kültürün performans boyutunun ihmal edilmesi bu filmleri donuk bir metin yapmaya yetmiştir.

Halkbilimcilerin metin kavramına yaklaşımını aktaran Titon'dan metnin kapsamını daraltmanın tam karşıtı olan bir stratejinin ise metnin tanımını sadece kelimeleri değil, şeyleri (nesneleri) de içerecek şekilde genişletmek

olduğunu söyler (Titon, 2009:262) Hipermetin bağlamında, metin, digital ortamdaki her tür bilgi olduğunu ve hipermetnin aynı zamanda, birbirlerine bağlantılarla (link) bağlanan, doğrusal olmayan, postmodern metin olarak da ele alındığını belirten Titon folklor metnindeki kararsız yapının nedenlerinden birinin de, metinlerarasılık olduğunu söyler. Titon'a göre folklor metinlerinin kararsız yapısı, bu tür metinlerin gelişen, ilerleyen niteliğinden kaynaklanır; folklor metinlerinde, topluluğun dışavurumcu kültüründeki yenilik ve geleneğin diyalektiği ile icracı ile izleyici/dinleyici arasındaki ilişkiler ön plandadır. (Titon, 2009: 263-268). Sözlü kültür ile sinema arasındaki bağlantıyı açıklamak için kullanılabilecek önemli ifadelerden biri de Titon'un bahsettiği hipermetindir. Hipermetni postmodern bir metin olarak tanımlayan Titon'un yaklaşımından hareketle sinema filmlerini halk hikâyeleri, masallar, destanlar ve diğer türlerin postmodern bir şekli olduğu söylenebilir. Ancak daha evvel bahsedildiği gibi bu postmodern tür kendinden yeni parçalar üretmekte sıkıntı çekmekte ve insanların hayal gücünde sürekli değişen arketipleri sabir kılmaktadır.

Sözlü kültürdeki metin kavramına yaklaşımlar Barry Sanders'ın da deyimiyle sözün ikinci kez teknolojileşmesiyle birlikte daha farklı bir anlamlar bütününe gönderme yapmaya başlamıştır. Bu gelişmeyle birlikte sözlü kültür ürünleri birdenbire kendine beyaz perdede yer edinmeye başlamıştır. Yaşanan bu bağlam değişikliği sözlü metin ve görsel metin kavramlarının bir arada düşünülmesini gerektiren bir sürece dönüşmüştür. Bu nedenle bir sonraki alt bölümde görsel kültürün sinema alanında metin kavramının ne ifade ettiği ve bunun sözlü kültürle olan ilişkisi tartışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

BEYAZ PERDENİN SÖZLÜ METİNLERİ: SENİN HİKÂYEN Mİ BENİM FİLMİM Mİ?

Sinemanın beyaz perdeye yansıttığı hareketli görüntüleriyle herkesi kendisine hayran bırakışının üzerinden yüz yıl geçmesine rağmen hala büyüsunü yitirmemiştir. 20. yüzyılın başında dünyanın tanıştığı sinema ile halk edebiyatı arasında da şekil ve anlam bakımından birçok benzerlik bulunmaktadır. Özön'ün belirttiğı gibi sinema, hareketli bir düzeni kesintiye uğratarak ortaya çıkan resimlerin kaydedilerek bir yansıtıcı perde ile gösterilmesi (Özön, 1972: 13) esasına dayanır; bir yönüyle de bünyesinde barındırdığı görüntü özelliğı ile sözlü ve yazılı edebiyattan farklı bir dile sahiptir. İçerisinde müzik ve söz unsurlarının hareketli diğer parçaları tamamlaması ile sinema kitlelerin algısında farklı bir noktaya oturmuştur. İnsanların gündelik yaşamlarına dair olay ve olguların ya da masalsı fantastik öğelerin içine söz ve müziğın de katılarak tekrar kurgulanması, yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın pek çok sanatı içerisinde barındırdığını düşündürmüştür. Bu tartışmalardan bile sinemanın metinlerarasılık teknikleri ile incelenmeye en müsait metin türü olduğunu söylemek gerekir.

Görsel bir metin türü olarak da adlandırabileceğimiz sinema metnine halkbilimi çerçevesinde bakıldığında irdelenmesi gereken pek çok alan vardır. Bunlardan biri de teze konu olan sinema-sözlü kültür ilişkisi içinde ele alınabilecek halk hikâyelerini temel alan filmlerdir. Halk hikâyeleri ve onları konu alan filmler arasındaki olay örgüsü, iyi kötü çatışması, bilge adam karakteri, kavuşamayan âşıklar gibi pek çok yönden incelenmeye değer benzerlikler vardır. Çalışmanın bu bölümünde halk hikâyelerini konu edinen filmler geleneksel sözlü kültür ürünlerindeki arketip ve kodlar yardımıyla metinlerarasılık kuramının kimi kavramlarıyla birlikte incelenecektir. İncelenmesi uygun görülen filmler 1950-1980 yılları arasında çekilmiş olan

Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi aşk hikâyelerini konu edinen filmlerdir. Bunun nedeni söz konusu filmlerin doğrudan halk hikâyelerinin gelenekte var olan adlarını ve konularını barındırıyor olmalarıdır. O dönemde halk kültürü unsurlarına ya da halk yaşamına, gelenek ve göreneklerine gönderme yapan pek çok film çekilmiştir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi bu teze konu olan filmler hem isimlerini hem de konularını doğrudan gelenekten almış gibi görünmektedirler. Bu bölümde ayrıntılı olarak tartışılacak konular arasında da zaten öncelikli olarak bu filmlerin söz konusu özellikleri bulunmaktadır. Konumuz açısından aydınlatılması gereken ana unsurlardan biri de gelenekteki adlarını aynen taşımalarına karşın bu filmlerin geleneksel olana ne kadar ve hangi boyutlarda gönderme yaptıklarıdır.

Bunun yanı sıra Beyaz Perdenin Sözlü Metinleri: Senin Hikâyen mi, Benim Filmim mi? adlı bu bölümde öncelikle Türk sinema tarihi sözlü kültür ürünleri yaklaşımı ekseninde değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Ardından film çözümlemeleri yapılmış ve metinlerarsılık kavramları filmler aracılığıyla yorumlanmıştır. Ayrıca bu bölümde filmlerdeki arketiplerin sözlü kültürden görsel alana taşındığında geçirdiği dönüşümler sorgulanmıştır.

2.1. “PİYASADAN ENDÜSTRİYE, MELODRAMDAN MİTOLOJİYE” TÜRK SİNEMASININ YARIM KALAN HİKÂYESİ: 1950- 1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

Bugün izleyicinin karşısına Batı kaynaklı kültür formlarından beslenerek çıkan Türk sinemasının, aslında 1950 ile 1980 yılları arasında ayağına kadar gelen bir fırsatı kaçırdığından söz etmek mümkündür. Söz konusu yıllar arasında millî sinema, ulusal sinema, halk sineması gibi tartışmalar etrafında kültürden beslenerek biçimlenmeye çalışan Türk sineması “sinemanın entelektüelleri” tarafından anlatı yapısının sıradanlığı, klişelerin çokluğu ve sürekli aynı temaları (aşk, iyi-kötü, yoksulluk, göç, köy)

işlemesi gibi sebeplerle eleştirilmiştir. Dönem sineması kendisine yöneltilen bu ağır eleştirilerden etkilenmiş ve “piyasa filmi” olarak tabir edilen söz konusu filmlerin evrim geçirmesine izin verilmemesi ile de bugün Türk mitolojisinden, halk anlatılarından ve diğer sözlü kültür unsurlarından yararlanan bir Türk sineması oluşamamıştır. Sinemanın geçirdiği bu dönem ve “geçiremediği evrimi” daha yakından tanımak ve anlayabilmek için sürecin en başına gitmek gereklidir. Bu sürecin izini sürmek için 1930’lu yıllara dönmek ve “hayal perdesinden beyaz perdeye” geçişi anlatmak faydalı olacaktır. Bu bölümde bir halkbilimci gözü ile Türk sinemasının neden yerel ve ulusal kültür kodlarını, mitolojiyi, halk hikâyelerini fantastik bir biçimde dönüştüremediği sorunu, eleştirel bir tutumla sinema akımları, yönetmenler, Yeşilçam ekseninde sorgulanacaktır. 1950 ve 1980 yılları arasında piyasa filmleri oluşturarak önemli bir kültür ekonomisi alanı yaratan Türk sineması ilerleyen bir endüstriye dönüşmemiştir. Bu durumun nedeni piyasa filmleri olarak adlandırılan yapımların anlatı yapısı ile sözlü kültür anlatı yapısı arasındaki benzerliğin olumsuzlanmasıdır. Bu nedenle günümüzde Türk sineması mitolojiden ve halk anlatılarından beslenememiş ve bir endüstri oluşturamamıştır.

Türk sinema tarihini genel olarak üç ana bölümde incelemek mümkündür. Birincisi Türk sinemasının doğumu olarak kabul edilen 1896 yılından 1950 yılına kadar süren ve sinema tarihçileri tarafından bütün olarak “tiyatrocular dönemi” olarak nitelenen dönemdir. Bu dönem de kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır. Birinci bölüm 1896 ile 1920’li yıllara kadar devam eden bölümdür. İkinci bölüm ise 1920’li yıllardan başlayarak 1940’a kadar sürmüştür. Üçüncüsü 1940 ve 1950 arasında “geçiş dönemi” olarak ifade edilen bölümdür.

Türk sinema tarihinin ikinci dönemi ise 1950’li yıllardan başlayarak 1980 yıllara kadar sürmüştür. Bu dönem de içinde birçok bölüme ayrılmaktadır. 1950’den başlayarak 1960’a kadar süren dönem “sinemacılar dönemi” olarak kabul edilir. 1960’tan sonra 1970’lere kadar Toplumsal

Gerçekçilik hâkim olmuştur. 1960'lı yıllarda Halit Refiğ tarafından önce halk sineması ve sonrasında ulusal sinema kavramları öne sürülmüş ve 1970'li yıllara kadar devam etmiştir. Sonrasında ise 1970'li yıllarda millî sinema dönemi başlamıştır. Yine 1970'li yıllarda genç sinemacılar ya da devrim sineması olarak nitelenen bir dönem de var olmuştur. İçinde halk sineması, millî sinema, toplumcu gerçekçilik, ulusal sinema, devrim sineması, Yeşilçam sineması gibi dönemsel ve düşünsel akımları barındıran Türk sinemasının bu ikinci ana dönemi düşünsel ve fikirsel açıdan birbirinden ayrılması çok zor olan bir dönemdir. Akımları başlatan yönetmenler başka bir akımın içinde de yer almaktadır ve söz konusu yıl ayrımları kesin bir çizgiyi ifade etmemektedir.

Üçüncüsü ise 1990'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar gelen ve halen devam eden dönemdir. Bu üç dönem arasında kesin sınırlar ve çizgiler olmamakla birlikte, yönetmen ve oyuncu kadrosu, işlenen konular, biçimsel özellikler açısından da belirgin, net bir ayırımdan söz etmek mümkün değildir. Bu bölümde ağırlıklı olarak 1950-1980 yılları arasındaki dönem yukarıda bahsedilen sorunlar etrafında irdelenecektir.

Türkiye'de ilk sinema filmi gösterimi saray dönemine kadar uzanmaktadır. Türk sineması yurtdışından gelen yönetmenlerin saray erkânına yaptıkları gösterimlerle başlar ve daha sonrasında halka açık sinema salonları yaygınlaşmıştır. Birçok kaynakta sinema tarihi ayrıntılı olarak verilmiş ve ilk sinema filmi, ilk yerleşik sinema salonu, halka açık ilk sinema filmi, ilk belge film gibi noktalara değinilmiştir. Alim Şerif Onaran *Türk Sineması* isimli kitabının I. cildinde Türkiye'deki ilk sinema filmi gösteriminin Bertnard isimli bir Fransız tarafından 1896 yılında yapıldığını belirtmekte ve 1896 yılında yapılan bu gösterimden sonra İzmir, İstanbul gibi şehirlerde sinema salonları kurulduğunu ve halka açık film gösterimlerinin başladığını söylemektedir (Onaran, 1994:11).

Türkiye'de sinema filmlerinin ilk defa bir ideolojiyi ya da dönemi temsili Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasıyla başlamıştır. Onaran'a göre

Ordu Sineması önceleri belge filmleri çekmiştir ve bu filmler padişahın, askerlerin günlük hayatı ve resmi işleriyle ilgilidir (Onaran, 1994:13). Merkez Ordu Sineması dönemin filmlerini I. Dünya Savaşı'nın ideolojik söylemine uygun olarak kullanmıştır. Rıza Kıracı *Film İcabı* isimli kitabında Merkez Ordu Evi Sinema Dairesi'nin Enver Paşa tarafından Almanya'dan alınan, propaganda amaçlı "askeri" bir olay olduğundan söz etmektedir (Kıracı, 2008: 44). Sinemanın gelişimi açısından son derece önemli olan bu resmi kuruluş daha sonra savaşın sonuçlarına bağlı olarak kapatılmıştır. Esin Coşkun *Türk Sinemasında Akım Araştırması* isimli kitabında 1896'dan 1922 yılındaki ilk özel yapımevinin kuruluşuna kadar geçen süre içinde Türk sineması yarı resmi kuruluşlar olan Müdafaa-i Millîye Cemiyeti ve Malul Gaziler Cemiyeti etrafında şekillendiğini belirtmektedir (Coşkun, 2009:21). Bu dönemde çekilen filmlerin en önemli niteliği savaş esnasında ve sonrasında düşünsel bir amacı hedeflemesidir. Dönemin kısıtlı imkânlarıyla bile bilinçli bir sinema ideolojisinin uygulanması dikkat çekicidir. Buna karşın günümüz sineması sınırsız imkânlarına rağmen bir edolojiyi yansıtamamaktadır.

Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan ve Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde gelişen dönem tiyatro metinlerinden hareketle sinema filmlerinin çekildiği, tiyatro dilinin sinemada yoğun bir biçimde kullanıldığı bir dönemdir. 1950'lara kadar süren bu dönemde sinema tiyatrodan gelen anlatım biçimlerini ve metinleri kullanmıştır. Bu döneme yöneltilen genel eleştiriler bir sinema dilinin oluşmasının gecikmesi ve tiyatro dilinin Muhsin Ertuğrul tarafından olduğu gibi sinemaya aktarılması ile ilgilidir. Nijat Özön *Karagözden Sinemaya* adlı kitabında tiyatrocular döneminde faaliyet gösteren iki yapımevinin yöneticilerinin sinema ile tiyatro farkını bilmediklerini ve bu nedenle Muhsin Ertuğrul'u sinema alanında tek yönetmen olarak görmelerinden bahseder. Özön bunun sonucunda da Ertuğrul'un tiyatrocunun kimliğine göre oyuncularını, metinlerini, konularını seçtiğini belirterek çekilen filmlerin birer tiyatro oyunu olmaktan öteye gidemediğini söyler (Özön, 1995: 21-22).

1940'lı yılların başında tiyatro dışından gelen yönetmenlerin ve oyuncuların da sinema filmleri çevirmesiyle başlayan “geçiş dönemi” İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile tamamlanamamıştır. Esin Coşkun'un Asiye Korkmaz'dan aktardığına göre İkinci Dünya Savaşı öncesinde izlenen filmler genellikle Avrupa'dan gelen operetler, müzikaller ve vodviller iken, savaş yıllarında bunların yerini Mısır'dan ve Amerika'dan gelen şarkılı, türkölü, ağır melodram yapılı filmler almıştır (Korkmaz 1997:52'den aktaran Coşkun, 2009: 25). Mısır üzerinden gelen şarkılı, türkölü melodramlar daha sonra Türk sinemasının ikinci dönemi olarak nitelenen 1950-1980 dönemi arasında kendini biçimsel özellikleri ile göstermiştir. Melodram türünün uzun yıllar Türk sinemasındaki hâkimiyeti, geleneksel anlatı yapılarının melodramlar ile konu ve biçim açısından ruh ikizi olması, daha sonra sinemanın ekonomik ve ticari açıdan bir dönüşüme uğramasına neden olmuştur. Uzun yıllar boyunca İstanbul merkezli yapımevleri tarafından Anadolu'daki sinema salonlarından gelen talepler doğrultusunda halkın istediği filmler çekilmiş ve ticari bir amaç güdülmüştür. Seçil Büker tarafından yayına hazırlanan *Sinema Yazıları* isimli kitapta yer alan “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine” başlıklı yazısında Nilgün Abisel, son elli yıl içinde kültür hayatında yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı bir dönem olduğunu söyler ve bu yıllarda yerli sinemanın, hem yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline geldiğini, hem de ülkenin tek popüler kültür biçimi olduğunu belirtir (Abisel, 1997:123). Abisel'in bahsettiği hâkim olan “popüler kültür biçimi” içinde halk anlatısının konu ve şekil özelliklerini barındırmaktadır. Bu tarz filmler ellili yıllardan başlayarak seksenli yılların sonuna kadar çeşitli düşünsel akımların içinde ve dönemin siyasi, sosyal olaylarına göre şekillenmiştir. O dönemde halk anlatılarından ilham alınarak çekilen sinema filmleri toplumcu gerçekçi akımlardan etkilenmiş ve sonrasında millî ya da ulusal sinema gibi akımların etkisinde geleneksel sanatlardan beslenme çabasına girmiştir. Bu iyi niyetli çabalar ticarileşen Türk sinemasının içinde kendine iyiden iyiye yer edinerek bir gelenek haline dönüşmüştür. Ancak Türk sinemasının ticarileşmesinin kötü bir şey olarak kodlanması ve de söz

konusu ticari filmlerin anlatı yapısının basitliğinin sözlü gelenekle bağdaştırılarak olumsuzlanması endüstriyel bir sinema evriminin gerçekleşmesini engellemiştir.

Sinemacılar dönemi Esin Coşkun'un aktardığına göre yerli filmler için yapılan vergi indirimi ile başlamıştır. Coşkun'un aktardığına göre bu dönemde vergi indirimiyle birlikte film sayısı artmış ve dönemin en özelliği tiyatrocuların etkisinden sinemanın kurtulmuş olmasıdır (Coşkun, 2009:26). Nilgün Abisel o dönemde yapımcıların Hollywood filmlerinin ve popüler aşk romanlarının olay örgüleri ile karakter yapılarını yerli filmlere uyarladıklarını belirtir. Abisel popüler romanların sıklıkla kullanıldığını; halk edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık öykülerinin değerlendirildiğini ve bunların anlatısal uyulaşmalarının filmlere aktarıldığını söyler ve bazı filmlerin daha karmaşık bir dokuya sahip olmasının, bazı karakterlerin her şeye karşın “yapay”lığının giderilememesinin bu uyarlama, kopya etme işleminin sonuçları olduğunu belirtir (Abisel, 1997:125). Abisel'in yaklaşımına göre halk edebiyatından uyarlanan bu tür hikâyeli filmler konu ve içerik bakımından sıradan görünen birer kopyadırlar. Bu yaklaşım bir noktaya kadar kabul edilebilirken tıpkı Amerikan sinemasında olduğu gibi bu anlatı yapısının ilerde geçireceği dönüşüm hesap edilememiştir.

Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavgası* isimli kitabında Beyoğlu'ndaki Yeşilçam sokakta çevrilen bu tür filmlerin teknik açıdan kısıtlı imkânlarla ortaya çıktığı ve sanat kaygısı taşımadıklarından bahsederken, geleneksel Türk temaşa sanatlarından beslenmeleri nedeniyle de ulusal özellikler taşıdıklarını söylemektedir (Refiğ, 1971:89). Refiğ'in bu yaklaşımını ticarileşen popüler sinema için bir “aklama” olarak gören Abisel, dönemin eleştirmenlerinin ve aydınlarının sanatsal beklentilerine rağmen, sinemanın içinden, yapılan filmlerin meşruluğunu savunmak için, “halk sineması”, “ulusal sinema” gibi açıklamaların geliştirildiğini söylemektedir (Abisel, 1997:125). Halit Refiğ'e göre o dönemler ticarileşen sinemanın bu ekonomik yapısı onu mecburen Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, ortaoyunu ve karagöz

gibi halk sanatlarının benzeri bir biçimde ve duyuşta olmasına yol açmıştır ve Türk sinemasını yok saymak diğer halk sanatlarını da yok saymaktan farksızdır (Refiğ, 1971:87). Refiğ'in bahsettiği "yok sayma" gerçekleşmiş ve bugünün sinemasında Türk mitolojisinin ve anlatılarının olmadığı görülmüştür. Dönemin yoğun eleştirilerine karşılık devam eden ticari, popüler, halk anlatısının şekil ve muhtevasını kullanan sinema yapısı yönetmenlerin sanat kaygısı ile kendi kendini yok etmiştir. Bu duruma en iyi örneklerden biri bu teze de konu olan 1952 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber filmleridir. Alim Şerif Onaran'ın Akad ile yaptığı mülakatlardan oluşan *Lütfi Ö. Akad* isimli kitabında söz konusu iki filmin ticari kaygılarla Orta Doğu pazarının hedef alınarak Bağdat'ta çekildiğini belirten Akad, her iki filmin de taş baskılarda yer alan halk hikâyeleri ile bir alakası olmadığını Orta doğu pazarından ticari bir pay almak için yapıldığını, Amerikalıların yaptığı Şeyh Ahmet, Şeyhin Oğlu gibi Arap piyasasına yönelik filmlere benzer şarka ait masal filmleri yapmak istediklerini belirtir. Akad bu filmlerin senaryolarını kendisinin yazdığını söylerken olay örgüsünün basitliğine vurgu yaparak "padişah, oğlu, kızı, beğenip alamamak" gibi ifadelerle yer vermiştir. Akad mülakatın devamında bu filmleri yaparken çocukluğunda dinlediği halk hikâyelerini sinemaya getirmek gibi bir hedefinin olmadığından bahsederken filmleri tamamen ticari olarak nitelendirmiştir (Onaran, 1990:34). Akad bu filmleri çektikten sonra kendi yönetmen bakışını oluşturmuş ve sinema tarihçileri tarafından sanatsal kaygı güden filmler olarak nitelenen yapımları gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda sinema tarihçilerinin birçoğu Akad'ın çektiği bu iki filme detaylı olarak yer vermemekte ve bu filmleri yönetmenin sanat kaygısı gütmeyen piyasa filmleri olarak nitelemektedir.

Ayşe Şasa *Yeşilçam Günlüğü* isimli kitabında 1968 yılında Atıf Yılmaz ve kendisinin sinemada orta oyunundan, minyatürden faydalanmak istemesiyle yaygın eleştirmenler tarafından kendileri ile alay edildiğini belirtmektedir. Şasa bir Batılı sinemacının filminde Gotik esin kaynaklarından söz etmesinin doğal olması karşısında, Türk sinemacısının kendi malzeme

dünyasına yönelmesinin nedense hep eleştirildiğini belirtmektedir (Şasa, 2002:35). Şasa'nın tespit ettiği noktadan hareketle, bu tür olumsuz yaklaşımların görmezden geldiği en önemli nokta konu ve içerik bakımından sanatsal dönüşümü sağlayabilecek filmler için folklorun gerekli verileri içermesidir. Folklorun uygulamalı halkbilimi alanına da giren bu yaklaşım sayesinde herhangi bir halk hikâyesi tamamen uyarlama ya da bambaşka bir bağlamda yeniden üretilebilir. Türk sinemasının hâkim yaklaşımları folklorun altın tepside sunduğu bu veriyi “piyasa filmleri”, “klişeler”, “anlatı yapısı basit”, “folklorik şark masalları” gibi tutarsız sebeplerle geri çevirmişlerdir.

Öcal Oğuz *Türkiye’de Mit ve Masal Çalışmaları Veya Bir Olumsuzlama ve Tek-Tipleştirme Öyküsü* başlıklı makalesinde Grimm Kardeşlerin Masal ve Mitoloji yaklaşımları ile Cumhuriyet’in başlarındaki Köy ve Ergenekon yaklaşımlarını özdeşleştirerek Türk uluslaşma çabasının başlangıçta masal ve mitoloji üzerine kurulduğundan bahsetmektedir (Oğuz, 2010:40). Öcal Oğuz’un kurguladığı bu özdeşleştirme bir anlamda Türk sineması için de kurulabilir. Türk sinemasında yer alan ulusal, millî, halk sineması gibi akımlar Türk sinemasının kendi sözlü kültüründen beslenmesi gerektiğini söylemiştir. Ancak tıpkı Türkiye Cumhuriyeti’nin masal ve mitoloji üzerine kurduğu uluslaşma fikrinin yarıda kalması gibi Türk sineması da kendi aydınları tarafından “ticarileşme”, basit anlatı yapısı” gibi nedenlerle kendi içindeki mitoloji ve masal kurgusunu tamamlayamamıştır. Bu konuda Atıf Yılmaz şunları söylemektedir:

“Biz kendi kültürümüzü bilmiyorduk. Ulusal Sinema yaparken yerel kültürümüzü bilmiyorduk. Türkiye’nin en büyük sorunu kültürsüz bir ülke olması. Batı’da bir sanatçı pop müziğini, non-figüratif resmini yaparken Eski Yunan’dan ve Rönesans’tan gelen birikimini kullanıyor. Bilinci ya da bilinçsiz. Bizim o kadar şansımız yok, bize zorla empoze edilen Batı kültürü ile iş yapmaya çalışıyoruz. Başka ülkelerin teknolojisini getirip kullanabilirsiniz ama kültürünü 60-70 yılda özümseyemezsiniz.

Hepimiz, Amerikalı, İtalyan, Fransız olmaya, onlar gibi sanat yapmaya yönlendirildik. Bu da mümkün değil.” (Yılmaz, 1995: 274’ten aktaran Kır  , 2008: 50)

Atıf Yılmaz’ın o dönem için bahsettiği bu durumu günümüz sineması için de yorumlayabiliriz. O dönemlerde sözlü kültürünü bilmeyen bu yüzden mitoloji ve masal üzerine uluslaşma sürecini tamamlayamayıp endüstri haline gelemeyen Türk sineması günümüzde de h  la sözlü kültürünü bilmemekte ve kendi mitolojisinden faydalanamamaktadır. Ancak bu noktada halkbilimcilerin de yapması gereken bir öz ele  tirden bahsetmek yerinde olacaktır. Disiplinlerarası   alı  malar yürüten halkbilimciler oluşturdukları metinleri tozlu raflara kaldırıp adeta kamera kadrajının gelip onları fark etmesini beklemektedirler. Oysaki disiplinlerarası çalışmalar yürüten bir halkbilimci ürettiği metinlerin keşfedilmesini beklemekten farklı sanat dallarına bu metinleri yerleştirme u  ra  ı vermelidir.

Gerçekleşmesi gereken değişimin bugünden bakarak iki boyutu olduğunu belirtmek gerekir. Birinci boyut geleneksel anlatı yapısını konu, içerik, biçim, karakterler, olay örgüsü gibi bağlamlarda kullanan Türk sinemasının, yıllar içinde bu yapıyı geliştirerek Türk mitolojisi üzerine kurgulanmış bir bağlama oturtamamasıdır. Sözlü kültürden beslenerek büyüyen bir ağacın yıllar içinde yazılı, görsel, sözlü meyveler vermesi gibi Türk sineması da sözlü kültürden beslenerek bugünün “modern bir mitolojisine” d  n  shebilirdi. Ancak bu d  n    m yarım kalmış ve piyasa filmleri diye tabir edilen aslında “modern mitolojik Türk sinemasının” bir prototipi olabilecek filmlere her zaman önyargı ile bakılmıştır. Bu olumsuz yaklaşımlar kimi yönleri ile haklı iken gelecekte gerçekleşmesi gereken d  n    m  n de   n  n   tıkamıştır.

İkinci boyut ise piyasa filmleri olarak nitelenen ve uzun yıllar halk edebiyatı uyarlamaları ile birlikte a  k, k  y, g     gibi konuları işleyen filmlerin Türk sinemasına yerleşmesinin başlangıcı II. Dünya Savaşı esnasında Mısır’dan gelen melodramlara dayanmaktadır. Bu tür filmlerin uzun süren

hâkimiyeti sinema tarihçileri tarafından klişelerle dolu olması, halk anlatısının konu ve biçim özelliklerini alması bakımından yoğun biçimde eleştirilmiştir. Ancak tıpkı Amerikan sinemasında olduğu gibi melodramlarla başlayan ticarileşmenin kendini aşarak bir endüstriye dönüşmesi mümkün olmamıştır. 1950-1990 yılları arasında melodram olarak adlandırılan ve “piyasa filmleri” denilerek ötelenen sinema kültürü bugün halen yaşasaydı, Türk mitolojisinden ve anlatısından beslenen büyük bir sinema endüstrisinden bahsetmek de mümkün hale gelecekti.

Ayşe Saşa Yeşilçam’da ‘dram’ geleneğinin olmadığını, bunun yerine ‘melodram’ yapısının olduğunu söyler:

Türk sinemasının dramatik kalıplara her tutunmak istediğinde irsi bir yatkınlıkla seferber ettiği, aslında dramatik değil epik yapıdır. Hayırla şerrin, ‘iyiyle kötünün’ çatıştığı, kötünün iyiye galebe çaldığı epiktir. Bu ortamda sürekli olarak melodramı gündeme getiren, epik ve dramatik türlerin sanatçı varlığına yükledikleri karşıt çekimlerdir. Bu durumun bir türlü kavranamamış olması da bir tür zanaatsal cahillik, bilinçsizliktir... Batılı ideoloji olan toplumculuğun bizde bir türlü Batılı bir dramaturjiye oturtulamaması, toplumsal-psikolojik konular işleyen Türk romanları kadar, Türk filmlerini de sakatlıyor.” (Şasa, 2002:53)

Şasa’nın belirttiği epik ve görüntü arasındaki bu uzaklık, sinemanın epiğe olan mesafeli yaklaşımından da kaynaklanmaktadır. Sinema epiğin tarih içinde uğradığı mit, ritüel, masal, destan ve halk hikâyesi dönüşümünü tersine çevirerek halk hikâyesinden mitolojiye doğru yeni bir döngüyü başlatamamıştır.

Esin Coşkun *Türk Sinemasında Akım Araştırması* isimli kitabında Türk sinemasının aslında gerçek anlamda bir akım yaratamadığından söz ederken Ekspresyonizm ya da diğer akımların sanatın her dalında biçimsel

değişiklikler yarattığını ancak Türkiye’de farklı siyasal ve sosyal dönemlere girildiğinde sinemada sadece işlenen konuların değiştiğini, biçim olarak herhangi bir değişikliğin gerçekleşmediğini söylemektedir. Sadece konusal özelliklerin değişmesinin bir akım yaratamayacağını belirten Coşkun, 1950’lerden itibaren Türk sinemasında gelişen akımların birer “moda” olduğunu söylemektedir (Coşkun, 2009:11). Moda olarak nitelenen 1950-1980 yılları arasındaki Türk sinemasının bu akımdan sonra geçeceği ya da geçmesi gereken aşama fark edilememiştir. Bu noktada diğer ülkelerin sinema tarihlerine de göz atmak gerekir.. Acaba diğer ülkelerin de sineması doğumundan yaklaşık bir 30 yıl sonra kendi özgün akımlarını oluşturmuş, kendi biçimsel diline kavuşmuş mudur, diğer ülkelerin sineması da sanatsal akımlara göre kendine şekil vermiş midir ya da kendi bünyesindeki siyasal ve sosyal olaylara maruz kalmadan moda ya da dönem yaratmadan sadece sanatsal kaygılar mı gütmüştür?

Bu sorulara Amerikan sineması özelinde Coşkun aynı kitabında Türk sinemasını Amerikan sinemasına benzetmekte ve Amerikan sinemasında da herhangi bir akımın olmadığını, ticari ve kapitalist sistemin egemen olduğunu, bağımsız sinemacıların yönetmen bakış açısıyla kendi filmlerini çektiklerini söylemektedir (Coşkun, 2009:11). Yeşilçam sineması ile Amerikan sinemasını hem biçimsel hem de ticari kaygılar açısından benzer bulan bu yaklaşımlardan da anlaşıldığı gibi, Amerikan sinemasının bugün geldiği noktaya bakıldığında, Türk sinemasının sanat ve akım kaygısı nedeniyle bir çıkmaz sokağa hapsedildiği görülmektedir. Türk ve Amerikan sinemasının söz konusu benzerliğinden Mehmet Arslantepe *Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatıcısı* başlıklı makalesinde bahsetmektedir. Arslantepe’ye göre Hollywood sineması başlangıcından bu yana hem anlaşılır olma hem de ilgi çekici olma özelliklerine sahiptir. Bu özellikleri Amerikan sinemasının başlangıcından bu yana hikâyeler anlatmasına ve hikâyelerin anlatım yollarına bağlayan Arslantepe bu özelliğin uzun yıllar boyunca küçük değişiklikler ile devam ettiğini belirtmiştir (Arslantepe, 2008: 239). Bugünlerde sinema endüstrisinin hakimi olan Amerikan sineması ile 1960’lardaki Türk

sinemasının başlangıç noktaları arasında paralellik kurulabilir. 1960'lı yılların Türk sineması da tıpkı Amerikan sineması gibi kendi ivmesini hikâyelerden ve hikâye anlatım yollarından almıştır. Ne var ki Amerikan sinemasının aksine Türk sinemasının talihsizliği aldığı eleştirilere, teknolojik yetersizliklere, yeni sanat akımlarına yenik düşmesidir. Arslantepe aynı yazısında senaryo yazmak için öncelikle hikâye anlatmada başarılı olunması gerektiğini vurgularken 1980 yılından itibaren Amerika'da senaryo yazma eğitiminin gelenekte yer alan hikâyelerin anlatı çatısı üzerine kurgulandığını söyler. Arslantepe yazısının devamında senaryo eğitmenlerinin Campell ile Jung'dan yararlandığını anlatır ve günümüz Amerikan sinemasının mitolojik anlatılarını Jung ve Campell'in yaklaşımları ile çözümlemeye çalışır (Arslantepe, 2008: 238). Günümüz Türk sinemasında mitolojik bir çözümlemeye konu olabilecek film sayısı çok azdır ve 1950'lerde başlayan halk anlatısı sürecinin 1980'lerde durma noktasına gelmesi bu durumda etkilidir.

Bir halk anlatısının şekil değiştirerek sinema filmine dönüşmesi biçimsel açıdan bakıldığında iki farklı metin türü arasında bir geçişi ifade eder. Bu geçiş esnasında halk anlatısının bünyesinde bulunan anlamlar, kalıplaşmış ifadeler; sinema filminin sahnelerinde kimi zaman kendisine yer bulurken kimi zaman da bu unsurlar tamamen yok olabilir. Sinema filminin asli amacı göstermektir. Bu gösterme esnasında senaryo aşamasından başlayarak yönetmen ve diğer yaratıcı unsurların da etkisiyle "kurgu" denilen ve tek başına anlamlı bir bütünü ifade eden bir yapı ortaya çıkmaktadır. Bu yapı tıpkı metinlerarasılık da olduğu gibi bilinçli bir değişim ve dönüşümü ifade eder. Türk sinemasında gerçekleşen bu bilinçli dönüşüm bir sonraki boyuta geçememiş ve mitoloji üzerine kurulu bir kurgu edinememiştir.

Buraya kadar Türk sinemasının gelişim süreci tezde incelenecek filmler göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Türk sinemasının geleneksel halk anlatılardan beslenme ve beslenmeme neden ve süreçleri şüphesiz daha ayrıntılı bir araştırmanın malzemesidir. Burada Türk sinemasının evrim

süreci ile ilgili tartışmalar noktalanarak bir sonraki bölümde incelenen filmlerin bu tarihsel bağlamdaki konumları ve metinlerarasılıkla ilişkileri çözümlenecektir.

2.2. METİNLERİN ARASINDAN TÜRK SİNEMASINDA HALK HİKÂYELERİNE BAKMAK

Daha önce de vurgulandığı gibi halk hikâyelerinin sinemaya uyarlanmış biçimleri sayılabilecek *Leyla İle Mecnun Gibi* (1963), *Leyla ile Mecnun* (1982), *Kerem İle Aslı* (1971), *Bir Aşk Masalı: Ferhat İle Şirin* (1978), *Evlidir Ne yapsa Yeridir* (1978) filmleri hakkında bu güne kadar ayrıntılı çözümler yapılmamıştır. Bu tezde sözü edilen filmler hem Türk sinema tarihi içerisindeki konumları hem de metinlerarasılık yöntemleri bağlamında ele alınmaktadır. Bir önceki bölümde sözü edilen filmlerin Türk sinema tarihindeki yerleri eleştirel bir okumayla özetlenmiştir. Bu bölümde ise, filmler tarihi bağlamları göz önünde bulundurularak metinlerarasılık yöntemlerine göre incelenecektir. Sinema metinleri ve geleneksel halk hikâyesi biçimindeki metinler metinlerarasılık yöntemine göre çözümlenirken kuramın anlatı içinde anlatı, parodileştirme, indirgeme, genişletme, klişeleştirme, dış ses, yan metinsellik gibi kavramları filmlere ve geleneksel hikâyelere göndermeler yapılarak irdelenecektir.

2.2.1. İç İç Geçen Anlatılar: Film İçinde Film

Metinlerarasılığın sözlü kültüre uyarlanabilecek kavramlarından birisi de anlatı içinde anlatı kavramıdır. İncelenen filmlerde bu yapıyla sıkça karşılaşılacaktır. Metinlerarasılık bağlamında bir anlatının başka bir anlatının içinde yer alması hem türsel bir fark gibi algılanır hem de iki türü birbiriyle bütünleştiren bir unsura dönüşür. Anlatı içinde anlatı tekniği hakkında Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* isimli kitabında: "...yansıma

özelliği taşıyan, ilk anda “ayrışık”, ancak içerisine sokulduğu metinle bir “benzeşiklik” ilkesi kuran [...], anlam üreten ve ya metnin anlamını destekleyen [...] bir sözcüktür” demektedir (Aktulum, 2000: 160). Bir film içerisinde gösterilen bir reklam filmi, ya da film içinde bir film çekme sahnesinin bulunması anlatı içinde anlatı örneği olarak gösterilebilir. Tezde incelenen filmlerde de metinlerarasılığın bu yöntemine uygun sahneler bulunmaktadır. Bu sahneler tespit edilmiş, yanı sıra sözü edilen sahnelerin sözlü kültüre gönderme yapan yönleri de sözlü kültür ve sinema arasında kurulabilecek metinlerarası bağı göstermek için çözümlenmiştir. Sözel metinle sinema metni arasında kurulacak bağ sözlü kültürün yaşama ve yeni biçimlerde sürdürülebilme olanağını da kapsadığından önemlidir.

İncelenen filmler arasında anlatı içinde anlatı yöntemine en uygun senaryolardan biri *Leyla ile Mecnun Gibi* (1963) adlı filmde karşımıza çıkmaktadır. Film Leyla ile Mecnun hikâyesini diğer Leyla ile Mecnun filmlerinde olduğu gibi tarihi bir atmosfer içinde anlatmaz. Filmde görülen geleneksel çöl sahneleri tamamen bir film içinde film kurgusudur. İlk sahnelerde görülen çöl sahnesinin bir süre sonra kurgu olduğu anlaşılır ve bu noktadan sonra film bir başka gerçekliğe odaklanır. Bu bağlamda filmin hem olay örgüsü farklılaşır hem de kostüm ve mekânlar modern şehir hayatını yansıtır. Teması aşk olduğu için Leyla ile Mecnun hikâyesine göndermeler ve olayların akışında bazı benzer yönler vardır. Ancak bu film tam anlamıyla geleneksel Leyla ve Mecnun hikâyesini anlatıyor demek uygun olmaz. Bu nedenle filmi metinlerarasılık bağlamında değerlendirirken sözü edilen bu ayrık duruşu dikkate alınmıştır.

Leyla ile Mecnun Gibi filmi anlatı içinde anlatı yöntemi ekseninde üç farklı açıdan incelenebilir. Birincisi filmin kendisinin hikâyeden öykünerek ve hikâyeye sürekli göndermelerde bulunduğu bir yapıdır. Bu yapıda modern dönemin Leyla ile Mecnun’u anlatılmış kimi izleksek ve biçimsel göndermelerde bulunulmuştur. İkinci olarak filmin içinde yer alan bir iç anlatı ya da iç filmin doğrudan Leyla ile Mecnun hikâyesini konu edinmesidir. Bu iç

film sayesinde filmin kendisinin Leyla ile Mecnun hikâyesine olan benzerliği güçlü bir biçimde vurgulanmış ve modern dönemin yeni aşk hikâyesi vurgusu yapılmıştır. İç film ile aynı zamanda eski hikâye ile yeni dönem aşk hikâyesi arasında kıyaslama yapma amacı da güdülmüştür. Aşk kadim bir izlek olarak Leyla ile Mecnun hikâyesinin bize kalan mirası olarak filmlere konu olmaktadır. Oysaki idealize dilmiş bu aşk olgusu günümüz dünyasında farklı biçimlerde tezahür eder. Filmde bunun özellikle vurgulanması ve idealize edilmiş aşkla modernleşmiş aşk hallerinin kıyaslanması bu nedenledir. Üçüncü olarak iç film kullanımıyla büyük ve küçük anlatılar arasında özellikle son sahnede kurulan bütünlük, filmin içinde gönderme yapılan eski anlatının modern söylemle özdeşleşmesini sağlamıştır. Bu yolla izleyicinin eskiyi ötekileştirmeden kendisini yeni olanla özdeşleştirmesine olanak sağlanmıştır. Bu da metinlerarasık yöntemlerinin sinemada kullanımının sözlü kültürün sürekliliğinin sağlanması bağlamında işlevsel olabileceğini düşündürmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi filmin ana izleği aşktır. Bu nedenle de filmde sürekli olarak aşk olgusuna göndermeler yapılmaktadır. Bu göndermelerden biri de meşhur çöl sahnesidir. İlk sahnede oyuncular çölde birbirlerine aşk sözcükleri söylerken görülmektedir. Ama onu takip eden sahne bize bulundukları mekânın aslında bir film seti olduğunu gösterir. Filmde Leyla ile Mecnun adında bir filmin çekimleri yapılmaktadır. Oyuncular film çekimine ara verip kendi aralarında gerçekmiş gibi olan dünyalarına dönerler. Bu durum metinlerarasılık terimleriyle tam olarak anlatı içinde anlatı olarak açıklanabilir. Sinema filmi söz konusu olduğunda bu kavramı anlatı içinde anlatı yerine film içinde film olarak ifade etmek de mümkün görünmektedir. Film bu yönüyle izleyiciyi film içinde film ya da anlatı içinde anlatı boyutuna taşır. İç içe geçen ama aynı zamanda birbirinden bağımsız bir yapıda kurgulanan hikâyeler geleneksel türlerden masallarda da sıkça karşılaşılan bir biçimdir. Özellikle *Binbir Gece* masallarında anlatıların sürekli iç içe geçtiği bilinmektedir. Bu nedenle filmde sunulan iç içe geçen anlatı tekniği bizi hem metinlerarasılık yöntemlerine hem de sözlü kültürün ana yapısına yaklaştırır. Bu da sinema filmlerinin sözlü kültür ve metinler

arasılıkla olan ilişkisinin daha farklı bağlamlarda da ele alınabileceğini göstermektedir.

Filmin sonlarına doğru anlatı içinde anlatı tekniğinin fazlasıyla kullanılarak filmin daha anlaşılır kılınmaya çalışıldığı görülür. Filmin sonunda iç filmin yani Leyla ile Mecnun'un son sahnesi çekilmektedir. Çekilen bu sahne esas filmin son sahnesi ile bütünleşir yani iç film ile filmin kendisi o noktada bütünleştirilir. Leyla iç filmin son sahnesini çekmektedir. Leyla Kays'a "ölümün soğuk eli beni okşadı, yakında gideceğim hissediyorum" der. Kays ise "seni benden uzaklaştıracak ölüm bile olsa aşkımın kudreti karşısında erir Leyla" diyerek cevap verir. Leyla bu şehre Kays'ı son kez görebilmek için kalan tüm kuvvetini kullanarak geldiğini söylerken ölür. Kays ağlamaya başlar. Sahne bittiğinde yönetmen Leyla'nın rolünü çok gerçekçi bir biçimde oynadığını söyler. Ne var ki Leyla gerçekten ölmüştür. O esnada Doğan Leyla'nın yanına gelir. Kays rolündeki kişi Leyla'nın öldüğünü ve asırlardır devam eden bu aşk hikâyesinin kaderinin yine tecelli ettiğini söyler. Doğan Leyla'ya sarılır ve artık ayrılmayacaklarını bulutların onları beklediğini haykırır ve Leyla'nın ardından Doğan da ölür. Bu noktada gerçek film ile iç filmin senaryoları bütünleşir. Bu da izleyicinin eski ve yeniye bütünleştirebilmesine olanak sağlar. Aktulum'a göre iç anlatılar yapıtın konusu yineler ve onun konusunu birebir anlatır. Aktulum iç anlatının bulunduğu metnin ayrılmaz bir parçası olduğunu söylerken içinde bulunduğu metin ile izleksel ya da anlamsal düzeyde bir ilişki kurduğunu söyler (Aktulum, 2000: 160). Bu anlamsal düzeydeki ilişki iç filmin sonunda film yani ana metinle bütünleşmesiyle daha da kuvvetlenmiştir. Leyla ile Mecnun hikâyesindeki sonuç bölümü iç film sayesinde filme adapte edilmiştir. Filmin son sahnesi hikâyeye benzer bir biçimde bu dünyada olmasa bile öbür dünyada kavuşma motifiyle sonlandırılmıştır. Film böylelikle ilk sahnesinden son sahnesine kadar bir iç film eşliğinde yürümüş ve bu iç film sürekli olarak Leyla ile Mecnun hikâyesine göndermeler yapmış hatta hem anlam hem de biçimsel olarak sözlü kültürde yaşayan hikâyeye benzemiştir.

Filmde modern dönem aşkı ile Leyla ile Mecnun hikâyesi arasında bazı kıyaslamalar yapılmış ve bu duruma göndermelerde bulunulmuştur. Bu göndermelerden biri de Leyla'nın Doğan'a olan aşkıdan dolayı yataklara düştüğü ve ölmek için sürekli içki içtiği sahnededir. Kendisini içki içerek öldürmek isteyen Leyla'ya hizmetçisi engel olmaya çalışır ve yarın Leyla ile Mecnun filminin en önemli aşk sahnesi olduğunu içki içerse yüzünün güzelliğinin gideceğini ve filmi çekemeyeceğini söyler. Leyla ise ona bunun daha iyi olacağını, seyircinin sahte bir oyun yerine gerçek bir aşkın izlerini yüzünde göreceği cevabını verir. Hizmetçinin gerçek hikâyedeki Leyla'nın viski içerek intihar etmediğini söylemesi üzerine Leyla zamanın intihar şekillerini bile değiştirdiğini anlatmak için şimdiki Mecnun'un çöl yerine batakhanelerde dolaşmasını örnek verir. Leyla bu hikâyenin uğursuzluğundan dert yanarak yüzyıllar sonra bambaşka memleketlerde bambaşka insanları da kısıp içine aldığı düşünmektedir. Filmin bu sahnesinde hikâye ile film arasında doğrudan bir kıyaslama yapılmıştır. Filmin konusu modern dönem aşkını ele alır ve hikâyelerdeki gibi bir aşkın hala var olduğunu göstermeye çalışır. Bunu yaparken de hikâyeye doğrudan göndermelerde bulunur. Söz konusu sahnede Leyla'nın kendi canına kıymak istemesi ile hikâyede Leyla'nın Allah'tan ölüm dilemesi arasında bir benzerlik kurulmuştur. Bu durum modern zamanın intihar şeklinin de değiştiğinin söylenmesi ile iyice vurgulanmıştır. Film boyunca karşımıza çıkan tüm bu izlekler anlatı içinde anlatı yöntemini kullanarak sözlü kültür anlatıları ve sinema arasındaki metinlerarası bağın gücüne işaret eder.

Anlatı içinde anlatı yöntemine örnek olarak gösterebilecek bir diğer film de *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (1978) adlı filmidir. Filmde kadim hikâyelerdeki çöl motifi hem anlatı içinde anlatı hem de parodileştirme yöntemi kullanılarak işlenmiştir. Tuna Yıldız, 'Evlidir Ne Yapsa Yeridir' adlı makalesinde bu film hakkında şunları söylemektedir.

Filmde çöl, ana filmin içinde çekilen bir reklam filmi olarak da karşımıza çıkmaz. Mecnun'un rol aldığı reklam filmi çölün

ortasına düşen Mecnun'un Leyla'sına kavuşması ile yani reklama konu olan meşrubat şişesini bulması ile gerçekleşir. Asıl hikâyelerde geçen çöl motifine benzer bir şekilde Mecnun üstü başı yırtık, perişan bir halde çöllerde sürünerek, "su su" diyerek gezmektedir. Daha sonra Mecnun reklamı yapılan meşrubat şişesinin olduğu buzdolabını ve gölge yapan şemsiyeyi görür. Tam bu sırada üçüncü şahıs sesi girerek: "Ve Leyla'sına kavuştu Mecnun" der. Filmin içinde geçen çölün parodileştirildiği bu reklam metnini metinlerarasının "anlatı içinde anlatı" tekniğiyle açıklamak mümkündür (Yıldız, 2009:76).

Görüldüğü gibi anlatı içinde anlatı olarak adlandırılan metinlerarasılık yöntemi halk hikâyelerinden uyarlanan filmlerde sözlü kültüre gönderme yaparak kullanılmıştır. Bu da söz konusu yöntemin sözlü kültür öğelerinin sinemaya adapte edilmesinde iyi bir araç olduğunu düşündürmektedir. Bunun nedeni ana metnin sözlü metni birebir yansıttmasının güç olduğu günümüzde anlatı içinde anlatı yöntemi kullanılarak sözel belleği ikinci sözlü kültür ortamı olarak nitelenen sinemaya taşıdığının düşünülmesidir. Ana metin sözlü kültüre doğrudan ve bütünsel bir gönderme yapmadan sözel belleği gerek parodileştirerek gerekse doğrudan kullanması bu bağlamda önemsenmelidir. Bu da sözlü kültür ürünlerinin metinlerarasılık bağlamındaki derinlemesine çözümlenebileceğinin göstergesidir.

2.2.2. Kadim Aşkların Parodileştirilmesi

Metinlerarsılığın kullandığı kavramlarından biri de parodileştirmedir. İncelenen filmlerde parodileştirme biçimleri çeşitlidir. Filmlerde parodileştirmeye en yatkın motif aşktır. Halk hikâyelerinin güçlü izleklerinden biri de aşktır. Aşkın filmlerde parodileştirilmesi metinlerarasılık yöntemleriyle de açıklanabilir. Bu nedenle bu alt bölümde *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* ve *Leyla*

İle Mecnun Gibi adlı sinema filmlerinde söz konusu parodileştirmenin nasıl kullanıldığı çözümlenecektir. Ayrıca bu filmlerin parodileştirme yöntemiyle gündelik yaşamın idealize edilmiş aşka yaklaşımını ortaya çıkarış biçimi de dile getirilecektir. En basit anlamı ile parodi şu şekilde tanımlanmaktadır: “Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek” (Aktulum, 2000: 117). *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde de Aktulum’un sözünü ettiği yeniden konumlandırma süreci görülmektedir. Tuna Yıldız, filmde sözlü kültürdeki aşk hikâyelerinin dönemin siyasal ve sosyal hayatına eleştirel göndermeler yapmak için kullanıldığını, asıl metinlerine karşıt olarak hikâyelere ve de karakterlere yeni bir anlam yüklendiğini sonucunda da yeniden konumlandırma yapılarak parodileştirildiklerini söylemektedir.

Aktulum parodinin, bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken daha çok destan türüyle alay etmek olduğunu söyler ve yazarların, bunu yaparken de soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini –çoğunlukla da destan biçimini– hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarladıklarını söyler (Aktulum, 2000: 117-118). Bu izler *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* adlı filmde de karşımıza çıkar. Bu filmde Aktulum’un sözünü ettiği uyarlama geleneğinin çok sağlam ve güvenilir kahramanları üzerinden kurgulanır. Sözlü bellekte kahramanlaşmış karakterler filmde ters yüz edilir. Özellikle de kahramanların kahramanlaşmasında büyük payı olan aşka verdikleri değer modern dünyanın getirdikleriyle birlikte eleştirel bir okumaya tabi tutulur. Filmde Leyla, Şirin ve Aslı’nın baskın kadın tipinde resmedilmesi modern dünyadaki geleneksel aşk ve kadın imgelerine karşı oluşturulmuş başkaldırının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. 1978 yapımı filmde Mecnun maço ve saldırgan, Leyla asil, güzel ve bakımlıdır. Kerem kılıbık Aslı ise çalışan kendi ayaklarının üzerinde durabilen bağımsız bir kadın olarak resmedilir. Ferhat’sa içki içen düzenbaz ve kılıbıktır, Ferhat’ın uğruna dağları deldiği Şirin de kilolu ve bakımsız bir kadın olarak canlandırılmıştır. Bu durum gönderme yapılan asıl hikâyelerde âşık kahraman olan tiplerin, modernleşmiş sorunlarını temsil eden, birbirlerini anlamsal olarak bütünleyen parodileşmiş tiplmeler

olduğunu göstermektedir. Bu anlamsal bütünleme hakkında Aktulum: “Başka yapıtlara ait roman kişileri alıntılar yoluyla yeni bir roman bağlamına taşınarak öteki roman kişileriyle birlikte bir arada, bir ölçüde romanın bir parçası olur...” demektedir (Aktulum, 2000: 101). Aktulum’un da belirttiğinden yola çıkarak sözlü hikâyelere ait kahramanların modern anlatıların bir parçasına dönüşmesinin bu filmde de karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

Şükrü Elçin, Kerem ile Aslı Hikâyesi isimli çalışmasında Kerem’in gençlik çağına girdiği zaman pirlarin verdiği doluyu içerek âşık olduğunu; bu aşka, babasının mani olmasına rağmen Kerem’in, sevgilisinin ardından her türlü huzuru teperek gurbete çıkmasına neden olduğunu (Elçin, 2000: 22) söyler. Hikâyede idealize edilmiş bir âşık tipi olarak karşımıza çıkan Kerem, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* adlı filmde alaşağı edilir. Filmde Kerem kılıbık bir tip olarak resmedilir. Filmin sahnelerinden birinde Kerem ile Aslı evde oturmaktadırlar. O sırada kapı çalar. Kerem açmak için kapıya yöneldiğinde Aslı ondan önce davranır ve Kerem’e “elinin hamuru ile kadın işine karışma” der. Bu sahne tam olarak geleneksel erkek ve âşık tipinin alaşağı edildiği noktadır. Burada filmde parodileştirme aracılığıyla dönemin değişen kadın erkek ilişkilerine gönderme yapılmaktadır. Buradaki parodileştirme tam olarak kalıplaşmış bir sözün farklı bağlama taşınmasıyla dile getirilmektedir. Fedakâr âşık tipinin kılıbıklaştırılması buna verilebilecek güçlü bir örnektir. Filmde kılıbıklık teması pek çok kez vurgulanmıştır.

Tuna Yıldız, bu film hakkında çözümleme yaptığı makalesinde filmde dile getirilen kılıbıklık diplomasında yazan “Sabah olunca çayı demlerim, hanımım uyanır günaydın derim, eğilir buyrun çayınız derim, gönülden sevdim kılıbık oldum” diyen şiirin hikâyelerde geçen şiirsel anlatıma gönderme olduğunu söylemektedir(Yıldız, 2009:77). Burada da aşkı için şiirler yazan şair ruhlu kahramanların günümüzde geçerli tipler olmadığını ve yazılan şiirlerin zamanın kadın erkek ilişkileri içinde feminizm ya da maçoşlukla ilişkilendirilerek parodileştirildiği görülmektedir. “Gönülden sevdim

kılıbık oldum” cümlesinde, hikâyede gönülden Aslı’ya bağlanan Kerem’in aşkının karşılığının, bu zamanda kılıbıklık olduğu vurgulanmaktadır.

2.2.3. Öykünme

Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabının “türev ilişkileri” başlığında öykünme yönteminden bahsetmektedir. Aktulum’a göre öykünme yönteminde bir metnin biçeminden yola çıkılarak yeni bir metin yazılır. Yazılan yeni metnin taklit ile eski biçemi tekrarladığını söyleyen Aktulum öykünmede kesin bir göndergenin yer alması gerektiğini de ekler (Aktulum, 2000:133). Aktulum’un bahsettiği taklit ve kesin göndergeler *Leyla ile Mecnun Gibi* filminde de karşımıza çıkar. Film iki insan arasındaki vuslatsız aşkı anlatarak biçem olarak hikâyeye örtüşür. Aynı zamanda karakterlerin sosyal çevresi ve de olayların akışı ile ilgili de benzer unsurları barındırır. Film hikâyeye kesin bir göndergeyi Doğan’ın Leyla’yı bulmak için İstanbul’a gittiği sahnede yapmaktadır. Söz konusu sahnede Leyla’nın ayrılışının ardından Doğan da tıpkı Mecnun’un kendisini çöllere vurması gibi kendini büyükşehrin yollarına atmaktadır. Bu da her iki anlatı arasındaki ortak noktaları gösterir. Doğan’ın İstanbul’a gelişi Mecnun’un çöllere düşüşü gibidir. Doğan da Mecnun’un çöllerde Leyla’yı aramasına benzer biçimde büyük şehrin sokaklarında, gece kulüplerinde ve film setlerinde Leyla’yı arar.

Filmin hikâyeden öykünerek yapmış olduğu diğer bir gönderge de Kays’ın Mecnun ismini almasına benzer bir şekilde Doğan’ın da Mecnun olarak anılmaya başlamasıdır. Ebru Şenocak’ın aktardığına göre hikâyelerde Kays’a Leyla’ya olan aşkından dolayı gözyaşı dökmesi ve bir kız yüzünden kendini perişan etmesi nedeniyle halk tarafından Mecnun adı verilmiştir (Şenocak, 2000:206). Filmde de hikâyedekine benzer bir biçimde Doğan Leyla’yı aramak için İstanbul’a gittiğinde Mecnun adını alır. Doğan’ın Leyla’ya olan aşkı ile onu araması gazeteciler tarafından modern dönemin hikâyesi olarak adlandırılmış ve Doğan Mecnun olarak anılmaya başlanmıştır.

Sahnenin birinde Doğan'ın adı gazetelere çıkmış ve “yazıyor yazıyor Mecnun'u yazıyor” şeklinde izleyiciye aktarılmıştır. Bu durumun oldukça benzeri 1982 yılı yapımı olan *Leyla ile Mecnun* adlı filmde de vardır. Kadir gecesinde bulunduğu için Kadir olarak adlandırılan kahraman aşk acısı yaşadktan ve aşığından ayrıldıktan sonra Mecnun adını almaktadır. Bu motif geleneksel hikâyede de benzer biçimde mevcuttur.

Geleneksel hikâye ile *Leyla İle Mecnun Gibi* filmi arasındaki bu izleksel benzerliklerden biri de Leyla ile Doğan'ın İstanbul'da rastlantısal bir biçimde karşılaşmalarıdır. Ebru Şenocak hikâyenin farklı iki varyantında sevgililerin karşılaşmalarında olağanüstülükler tespit etmiştir. Şenocak'ın aktarımına göre Mecnun Necd dağında çok sıcak bir havada Leyla'nın kaldığı çadırı gözetlemektedir. O sırada birden hava değişir yağmur ve fırtına başlar. Mecnun birdenbire kendisini Leyla'nın yanında bulur. Diğer varyanta göre ise Leyla yaylada bulunduğu an mevsimin geçmesini ve Mecnun'u tekrar görebilmesi için dua eder. O sırada hava birden değişir ve Leyla yayladan inerek Mecnun'u görür (Şenocak, 2000: 71). Filmde de olağanüstü karşılaşma benzer bir biçimle kullanılmıştır. Filmde Doğan Leyla'yı ararken Leyla'nın arabası tesadüfen ona çarpar. Yere düşen Doğan'ı arkadaşları kaldırır. Arabadan inen Leyla arabasının çarptığı kişinin yüzünü görmek ister. Yüzünü gördüğünde ise onun Doğan olduğunu anlar ve tekrar birbirlerini bulurlar. Film ile hikâye arasında Aktulum'un bahsettiği biçemsel bir öykünme söz konusu örneklerle gerçekleşmiştir. Filme hikâyede geçen ad alma, olağanüstü buluşma, kahramanın gurbete çıkması gibi izlekler biçemsel olarak yerleştirilmiş ama başka bir bağlamda ve başka bir zamanda bu biçemlerin üstüne farklı bir kurgu oturtulmuştur. Bu durum da yine Julia Kristeva'nın bahsettiği bağlam değiştirme ile birebir örtüşen bir durumdur. Bağlam değişmiş ve yeni bir aşk hikâyesi oluşmuş ama öykünülen hikâyeye birebir göndermeler yapılmıştır.

Aktulum öykünmeden bahsederken yeni bir metnin önceki metinden öykünerek yeniden yazılması esnasında kimi izleklere rastlandığını söyler.

Aktulum bu durumu olağanüstü kavgalar ve olaylar, tanrıların kavgası, silahların betimlenmesi gibi destan türünden örnekler ile açıklar (Aktulum, 2000:134). Filmde de hikâyelerdeki kimi izleklerin yer aldığı görülmektedir. Söz konusu izleklerden biri filmdeki Leyla ile Doğan ve hikâyelerdeki âşıkların aileleri arasında görülür. Bunlardan biri de Mecnun'un tıpkı hikâyelerdeki gibi varlıklı bir aileye mensup olmasıdır. Ebru Şenocak *Leyla ile Mecnun Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma* adlı çalışmasında hikâyenin pek çok varyantında Mecnun'un babasının mal mülk sahibi bir Arap beyi olduğunu söyler (Şenocak, 2000: 60). Hikâyedeki bu duruma benzer bir biçimde filmde de Doğan'ın babası ticaretle uğraşan, arazileri olan biridir. Şenocak'ın hikâyelerin varyantlarından aktardığına göre Leyla da Mecnun gibi varlıklı bir aileden gelir ama Leyla'nın ailesi hakkında detaylı bir bilgi verilmez (Şenocak, 2000:60). Filmde ise Leyla rolünü gerçek ismi ile Leyla Sayar canlandırır ve bir film yıldızı olarak gösterilir. Tıpkı hikâyelerdeki gibi hem Leyla hem de Doğan filmde varlıklı insanlardır.

Aktulum öykünmeyi aynı biçimde farklı bir metni benzer bir düzgüyle tekrar ederek eskisinden farklı bir örnek sunmak olarak tanımlar. Aktulum'a göre öykünmede eleştirel, yergisel veya övgüsel erekler de bulunmaktadır (Aktulum, 2000:134). Eski metinden öykünerek yeniden yazılan metnin anlamı özellikle de biçimsel olarak farklı bir boyuta taşınan metinlerde kendiliğinden değişebilmektedir. Farklı bir biçime sahip olan yani yeni bir boyuta taşınan metinde yaratıcısının kabullerinin ve dünya görüşünün yer alması muhtemeldir. Bu durumda eski metne alaycı bir gönderme, eski metni eleştirme ya da övme ile karşılaşılabilir. Ancak söz konusu durum üretilen yeni metnin kendisini yerme ve övme şeklinde iki farklı biçimde karşımıza çıkabilir. Eski metinden beslenerek meydana gelen yeni metnin ortaya çıkış biçimindeki sıradanlığı anlatmak için eski metnin soyluluğu ile yeni metnin sıradanlığı yeni metne hatta yeni metnin içindeki anlatıya işaret edilerek yapılabilir. *Leyla ile Mecnun* Gibi filmde de bu durum bir reklam filmi için Leyla ile Doğan'ın aşklarının kullanılması sahnesinde karşımıza çıkar. Leyla'yı aramak için İstanbul'a gelen Doğan'a tesadüfen Leyla'nın

içinde bulunduğu bir araba çarpar. Doğan hemen hastaneye kaldırılır. Sonrasında olay gazeteciler tarafından duyulur ve filmin içindeki diğer bir film olan Leyla İle Mecnun filminin yapımcısı bu durumu çektikleri filmin reklamı için kullanmaya karar verir.

Yerginin olduğu sahnede yapımcı gazetecileri toplayarak Doğan ile Leyla'nın aşkları hakkında konuşur. Yapımcı o esnada içinde zerre kadar reklam kokusu olmayan gayet iyi bir kampanya yapmak istediğini söyler. Yapımcının düşüncesi Mecnun'un çöllere düştüğü günden bu yana bir halk kahramanı olma süreciyle Doğan'inkini özdeşleştirerek onun saf aşkının tıpkı eski hikâyedekine benzer biçimde okuyucunun kafasına sokulması yönündedir. Bu yapıldığı zaman kampanyanın son derede başarılı olacağı da filmde vurgulanır. Ayrıca dikkat çekici bir diğer nokta da bu yöntemle Leyla'nın da bir oyuncu olarak prim yapacağını yapımcı tarafından vurgulanmasıdır. Filmde kurgulanan film çekim aşamaları da film içinde film kurgusu ve metinlerarasılık bağlamında ilgi çekicidir. Örneğin filmdeki yapımcı kendi filmini zaman zaman eleştirir kimi zamansa över. Hatta Leyla ile Mecnun hikâyesinin filmde kullanılmasının izleyicide daha derin bir etki bırakacağını dahi söyler. Dolayısıyla yapılan bu eleştiri öykünmenin sadece öykünülen eski metni eleştirmek değil üretilen yeni metni ya da yeni metnin içindeki yan metinleri de eleştirmek için kullanıldığını gösterir.

Aynı sahnenin devamında öykünmenin diğer boyutu olan övgü karşımıza çıkmaktadır. Yine yapımcı filmin gerçek bir Leyla ile Mecnun hikâyesi olduğunu söyler ve eskisinden farklı olarak biri çölde yaşamış biri şimdi yaşıyor der. Eski Mecnun Leylasına nasıl aşkla bakıyorsa şimdikininki gözleri daha ışıklı diyen yapımcı 20. Asrın bu Mecnun'unun saflığına güvenerek halkın gözünde Leyla ile Mecnun filmini ebedileştireceklerini belirtir. Filmin bu bölümünde ise yergi olmakla beraber Leyla ile Mecnun hikâyesinin kutsallığına yapılan bir övgü de vardır. Bu övgü filmin içindeki yan metne yani Leyla ile Mecnun filmine yapılan bir övgüdür. Leyla ile Mecnun filminin hikâyeden bir farkı olmadığı modern dönemin aşk hikâyesini anlattığı

vurgulanır. Dolayısıyla öykünme ile eski metine övgü yapılırken daha çok yeni metin övülmüş ve eski metinden farkı olmadığı vurgulanarak kutsallaştırılmıştır.

Söz konusu sahnede Leyla Sayar ve Göksel Arsoy'un kurgu dünyasındaki modern dönem aşkları geçmiş zamanların Leyla ve Mecnun arasındaki aşkla özdeşleştirilmektedir. Anadolu'nun bir köyünden gelen Doğan Leyla'ya âşık olmuştur. Film içerisinde Doğan'ın konumu hikâyedeki Mecnun ile özdeşleştirilmiş ve ikisi arasında zamanları aşan bir bağ kurulmuştur. Doğan modern dönemlerin Mecnun'u olarak nitelendirilir. Mecnun'un bir halk kahramanı olduğu vurgulanır ve bu hal Doğan'ı modern dönemin bir reklam unsuruna dönüştürme aşamasında anahtar olarak kullanılır. Doğan'ın kahramanlaştırılma süreci kadim Leyla ile Mecnun aşkının bugüne yansıyan bir dirilişi olarak yorumlanarak Leyla Sayar'ın ve yeni çekilen filmin reklamının yapılması hedeflenir. Bu saf aşk aracılığıyla Leyla ile mecnun filminin ebedileştirilmesinin hedeflendiğinin filmde sıkça vurgulanması gene anlatının kurgusunun hem günümüz dünyasına hem de kadim hikâyeye yaptığı eş zamanlı ama zamanlar arası bir gönderme olarak yorumlanabilir.

2.2.4.Sinemasal Metinlerde Biçimsel ve Anlamsal Ciddi Dönüşümler

Metinlerarasılıkta biçimsel ve anlamsal dönüşümler ana metin ve gönderme yaptığı diğer metin arasındaki ciddi dönüşümlerin izlerini barındırır. Bu nedenle incelenen film metinlerindeki anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin tespiti önemlidir. İncelenen filmlerden pek çoğunda sözlü kültürün başat türleri arasında yer alan masal ve halk hikâyesi gibi türler biçimsel olarak filmlerin iskeletinde yer alırken içerik ve üslup bağlamında da filmlerin dokusunu oluşturan güçlü birer öge olarak kullanılmıştır. Bu nedenle filmler çözümlerken metinlerarasılığın hem biçimsel hem de anlamsal dönüştürmelerinden söz edilebilir. Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı

kitabının “Ana Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü” başlıklı bölümünde Gerard Genette’in *Palimpsestes* isimli yapıtındaki ana metinsel dönüşümlerden bahsetmiştir (Aktulum, 2000:142). Genette ana metinsel dönüşümler ile bir metindeki alıntı, çalıntı, anıştırma, yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme dışındaki ciddi biçimsel ve anlamsal dönüşümleri kastetmektedir. Ana metinsel dönüşüm anlamsal ve biçimsel olarak iki ana kola ayrılır ve bir sinema filmini incelemek için de kullanılabilir. Halk hikâyelerini konu edinen filmler metinlerarasılığın pek çok yaklaşımıyla birlikte değerlendirilebilir. Ne var ki, anıştırma, alıntı, gönderge, öykünme gibi metinlerarasılık yöntemleri görece daha sınırlıdır. Bu nedenle metinlerarasılık bağlamında yapılacak film incelemeleri görüntü, ses, ışık gibi teknolojik pek çok özelliğinden dolayı biçimsel, hikâyeleri başka bir bağlamda yeniden kurgulaması nedeniyle de anlamsal dönüşüm teknikleri ile incelenebilir.

İncelenen filmlerden *Kerem İle Aslı* adlı filmde, sözel bellekte yaşayan Kerem ile Aslı hikâyesinin, hem biçimsel hem de anlamsal bir dönüşüme uğradığı görülür. Kubilay Aktulum ana metinlerin biçimsel dönüşümünü anlatırken “biçem dönüşümü” başlığı altında bir metnin çeşitli işlemlerle yeniden düzenlenebileceğinden bahseder. Aktulum sözünü ettiği yeniden düzenleme ile biçimsel olarak bir yeniden yazmanın ya da bir metni daha anlaşılır hale getirmenin gerçekleştiğini söyler (Aktulum, 2000: 144). Kerem ile Aslı hikâyesi de biçimsel olarak sözlü kültür ürünüyken yeniden yazılarak bir filme yani farklı bir biçime dönüştürülmüştür. Aktulum’un biçem dönüşümünde bahsettiği “içeriği daha anlaşılır kılmak” özelliği “filmlerin görsel olanı kullanarak metni daha kolay anlaşılır hale getirme” özelliği ile örtüşmektedir. Kerem ile Aslı filmi sözel bellekte yer alan ve birçok varyanta sahip olan bir hikâyeyi yeniden kurgulamış ve sınırlı bir zaman dilimine sığdırarak daha anlaşılır hale getirmiştir. Ancak bu anlaşılır kılma özelliği hikâyenin bünyesindeki kimi motiflerin de kaybolmasına neden olmuştur. Bu kayboluşu biçem dönüşümünün indirgeme yöntemi ile açıklamak mümkündür.

2.2.4.1. İndirgeme-Genişletme

Metinlerarasılık yöntemlerinde metnin biçimsel ve anlamsal dönüşümlerini irdelleyebileceğimiz alanlardan biri de indirgemedir. İndirgeme ile bir metinde yer alan kimi motifler, kahramanlar, betimlemeler yeni metin oluşturulurken dikkate alınmayabilir. Bu durum sinema filminde daha net bir şekilde kendini belli eder. Sinema bir buçuk saatlik bir zaman diliminde Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Ferhat Şirin gibi hikâyeleri dikkat çekici bir biçimde anlatmalıdır. Bu dikkati sağlayacak önemli unsurlar hikâyelerden alınırken yetersiz görülen kimi kısımlar ise çıkartılabilir. 1982 yılında gösterime giren Leyla ile Mecnun filminde de indirgeme örnekleri görülmektedir. Hikâyelerin varyantlarında olmayan bir masal motifi filme eklenmiştir. Bu durum daha evvel bahsedildiği gibi biçimsel olarak genişletme gibi görünse de anlamsal olarak bir indirgemeye denk gelmektedir. Söz konusu sahnede Şeyh Gaffar cadıdan kızının yoksul bir genç ile büyük bir aşk yaşayacağını öğrenir. Bunun üzerine vezirine emir verir ve ülkede doğan tüm yoksul çocukların öldürülmesini emreder. Şeyh Gaffar'ın adamları kapı kapı gezerek doğan erkek çocukları öldürürler. Şeyh Gaffar'ın veziri Hişam yeni doğan bir çocuğu babasının gözünün önünde öldürür. Ama anne bir erkek çocuk daha doğurur ve doğum esnasında ölür. Bu yeni doğan erkek çocuk babası tarafından kızgın demir ile dağlanarak küçük bir sal ile Şeyh Gaffar'ın zulmünden korunmak için nehre salıverilir. Nehrin kenarında dolaşan Şeyh Gaffar'ın diğer veziri Ahmet, bebeği fark eder ve eve götürür. Kadir gecesi buldukları için karısı ile birlikte bebeğe Kadir ismini verirler. Kadir vezir oğlu olarak sarayda Leyla ile birlikte oyunlar oynayarak büyür. Filme eklenen erkek çocukların öldürülmesi motifine kutsal kitaplarda ve de masallarda sıklıkla rastlanmaktadır. Bir masal motifi hikâyeye eklenerek biçimsel olarak bir genişletme yapılmıştır. Ancak biçimsel genişleme anlamı daraltarak bir indirgemeye neden olmuş ve anlamın akıcılaşmasını, kolay anlaşılır olmasını sağlamıştır.

İncelen filmlerden Kerem ile Aslı filminde de indirgeme yapılmıştır. Buna örnek olarak gösterilebilecek sahne gurbet motifinde karşımıza çıkar. Kerem'in Aslı'nın peşinden gurbete çıkması Ali Duymaz'ın hikâyesinin varyantlarından aktardığına göre üç aşamada gerçekleşmektedir (Duymaz, 2001: 59). Ancak filmde gurbet sadece bir kez gösterilmiştir. Bu da filmin anlatı yapısı ile hikâyesinin anlatı yapısı arasındaki süre farkından kaynaklanmaktadır. Hikâyelerde Kerem üç kez yolculuğa çıkarken filmde sadece bir kez yolculuk yapmaktadır. Sinemadaki zaman kavramının ön plana çıkması nedeniyle hikâyelerden bazı kısımlar atılarak daha kolay ve anlaşılır bir metin ortaya çıkarılmıştır. Bu durumu filmin metinlerarasılık açısından analiz edildiği bölümdeki indirgeme kavramı ile açıklamak mümkündür. Filmde Kerem'in Aslı'nın peşinden gurbete üç kez çıkmasına gerek görülmemiş ve bir kez gurbete çıkılması yeterli görülmüştür.

Aktulum indirgeme ve genişletmenin biçimsel dönüşümün iki önemli biçimi olduğunu belirtir. Aktulum'a göre bir metni indirgemenin en kolay yolu metinde yer alan bir parçayı çıkarmaktır (Aktulum, 2000: 144). Aktulum'un bahsettiği metnin içinden parçaların çıkartılmasıyla oluşan indirgeme hali metinlerarasılığın bir başka vurgu alanı olan metni yeniden kurgulayarak daha anlaşılır hale getirme biçimi ile de benzeşmektedir. Kerem ile Aslı filminde de sözlü kültüre ait metinlerde başat motiflerden olan yanma motifi gibi bazı motiflere ve olaylara hiç yer verilmemiş bu motifler metinden çıkartılmıştır. Ama aynı zamanda filmde sözel bellekten aktarılan metin yeniden kurgulanarak içerisine masal klişeleri eklenmiş ve bu yolla metnin kolay kavranması da sağlamıştır. Bu durum sinema filmlerinin belirlenmiş bir zaman diliminde olayları görüntüler eşliğinde aktarma prensibinden kaynaklanmaktadır. Örneğin hikâyelerde geçen üç kez gurbete çıkma ve kavuşma motifi *Kerem İle Aslı* filminde sadece bir seferliğine beş dakikalık gurbete çıkma sahnesine indirgenmiştir. Sinema metnin metinlerarasılık yöntemlerini rahatlıkla kullanabilmesi sinema sözlü kültür ve metinlerarasılık arasındaki bağlantının önemine de vurgu yapmaktadır. Sözlü metin yazılı

metin ve görsel metin arasındaki bu bağ metinlerarasılığın bu tür bir çözümleme için uygun bir zemin olduğunun da altını tekrar çizmektedir.

Aktulum biçimsel dönüşümün diğer şekli olan genişletmede kahramanların serüvenleri ile ilgili olmayan bölümlerin metne eklendiğini belirtir. Aktulum'a göre genişletilmiş metinlerde ayrıntılar betimlemeler, bölümler yanında kişilerin sayılarının da çoğaltılması mümkündür (Aktulum, 2000: 146). Aktulum'un bahsettiği genişletme ilk bakışta *Kerem ile Aslı* filmi için uygun gibi görünse de bu pek mümkün değildir. Genişletmeyi yaparken metinde olmayan motifler ve kahramanların maceraları eklenmektedir. Filmde de kimi masal motifleri hikâyeye eklenmiştir. Örneğin filmin başında masallarda sıklıkla görülen kız çocuklarının erkek gibi büyütülmesi motifi karşımıza çıkar. Hikâyelerde olmayan bu motif filme sonradan eklenmiştir. Bu eklemenin Aktulum'un bahsettiği genişletmeyi yapmak için değil de bir indirgeme yapmak için olduğu düşünülebilir. Masal motifinin filme eklenmesi filmin olay örgüsünün daha anlaşılır ve yalın olmasını sağlamış, filmdeki zaman kısıtlılığı içinde bir indirgeme işlevi görmüştür. Söz konusu filmde masal motifleri biçimsel olarak indirgeme işlevi görürken, anlamsal olarak bir genişletme sağlamaktadır. Hikâyelerde yer almayan masal motiflerinin filme eklenmesi biçimsel olarak indirgeme olarak değerlendirilmelidir. Çünkü motiflerin eklenmesiyle birlikte olay örgüsü farklılaşmakta ve anlamsal bir değişiklikler meydana gelmektedir. Bu nedenle sözü edilen indirgemeleri anlamsal dönüşümler açısından irdelemek yerinde olacaktır.

2.2.4.2. Öyküsel Dönüşümler

Ana metinsel dönüşümler başlığı altında yer alan söz konusu diğer yöntem de anlamsal dönüşümlerdir. Aktulum biçimsel dönüşümlerin sonucunda anlamsal dönüşümlerin kendiliğinden gerçekleştiğinden bahseder (Aktulum, 2000: 147). Halk hikâyesinden filme biçimsel olarak gerçekleşen dönüşüm esnasında da anlam kendiliğinden değişmiştir. Hikâyelerde

olmayan bazı unsurlar metne eklenirken mevcut bazı motifler de hikâyeden çıkarılarak filme aktarılmıştır. Aktulum bu ekleme ve çıkarmaları, içeriği ön plana çıkararak "öyküsel dönüşüm", diğerini ise olayların oluşumunu sağlayan yolların değiştiği "pragmatik dönüşüm" olarak ikiye ayırmaktadır. Aktulum'a göre bir olay bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına veya bir yerden başka bir yere geçerken bir takım değişikliklere uğrar. Bu değişiklikleri öyküsel değişim olarak adlandıran Aktulum bunun sonucunda olayların akışında meydana gelen edimsel bir dönüşümün ortaya çıktığını söyler (Aktulum, 2000:147). Kerem ile Aslı filmi de söz konusu başka bir yerde başka bir zamanda meydana gelen öyküsel dönüşüm ve dolayısıyla edimsel dönüşüm örneğidir. Kerem ile Aslı hikâyesi başka bir bağlamda başka bir zaman dilimi içinde yeniden oluşturularak öyküsel bir dönüşüme uğrarken hikâyenin anlamını yaratan olay örgüsü de edimsel bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Tezin birinci bölümünde tartışılan filmlerin halk hikâyelerinin yeni bir varyantı olup olmadığı meselesini bu noktada hatırlamakta fayda vardır.

Bahsi geçen öyküsel ve edimsel dönüşümleri halk hikâyeleri üzerinden tartışan Yeliz Özay hikâyelerin farklı zaman ve bölgelerde anlatılan benzer metinlerindeki değişikliklerin biçimsel dönüşümlerde incelenen indirgeme ve genişletme yöntemleri ile sağlanabildiğini söylemektedir (Özay, 2007: 48). Özay'ın varyantlaşmayı öyküsel ve edimsel dönüşümlerle açıkladığı bu görüşe göre Kerem ile Aslı filmi de indirgeme ve genişletme yöntemlerinin kullanıldığı hikâyenin yeni bir varyantı olarak düşünülebilir. Varyantlaşma için gerekli olan başka bir bağlamda başka bir zamanda indirgeme ve genişletme yapılması koşulunun Kerem ile Aslı filminde kimi masal motiflerinin eklenmesi ile görürüz. Bünyesine yeni unsurlar katan ve hikâyelerde olan bazı motiflere yer vermeyen Kerem ile Aslı filmi hikâyenin yeni ve görüntülü olması nedeniyle tazeliğini hala devam ettiren bir varyantıdır. Ancak halk hikâyesinde bir varyant yeni bir varyant üretmek için sürekli olarak yeni bir zamana yeni bir yere ihtiyaç duyar ve sözlü kültür doğası gereği bu varyantlaşmayı destekler. Yani sözlü kültürde dolaşımda olan bir metin bir

süre sonra bağlamsal ve zamansal geçişler ve değişimlerle kendini çoğaltabilme yetisine sahiptir. Oysaki sinema filmleri yapımcı ve yönetmenleri belli olan tıpkı yazılı metinler gibi donuk ve sabit metinlerdir. Üzerinden yıllar geçse de hala aynı mekânda ve aynı zaman diliminde temsil edilebilirler, dolayısıyla yeni bir varyant üretmezler. Bir sinema filminin varyantlaşabilmesi ancak başka bir yönetmen veya yapımcı tarafından yeniden çekilmesiyle sınırlıdır ki bu da sözlü kültürdeki doğallığı içerisinde gerçekleşmediğinden tam anlamıyla bir varyantlaşmadan söz edilemeyebilir.

Kerem ile Aslı filmi 1971 yılında gösterime girmiş ve üzerinden kırk yıllık bir zaman dilimi geçmiştir. Ancak bu filmin başka filmlere kaynaklık ettiği ya da yeni bir Kerem ile Aslı filmi çekilerek eski filmde geçen olay örgüsünün üstünden yeni bir olaylar dizisi kurgulanmamıştır. Bu durum devam filmleri ile karışabilir. Devam filmlerinin özelliği kendinden önce gelen filmin olay örgüsünü zaman bakımından ve olayların dizilişi açısından takip etmesidir. Ancak varyantlaşma 1971 yılında çekilen Kerem ile Aslı filminin olay örgüsünün üstüne yeni bir film kurgulamaktır. Bu durumda incelenen Kerem ile Aslı filmi ana metni yani hikâyeyi hem anlamsal hem de biçimsel bir dönüşüme uğratarak yeni bir metin yeni bir varyant ortaya çıkarmaktadır ancak sinemanın görselliği nedeni ile bir sonraki aşamaya geçerek kendinden yeni bir varyant üretememektedir. Bu da insanların belleğindeki Kerem ile Aslı hikâyesinin, kahramanlarının sinemanın varyantlaşmayan görüntüsü nedeniyle hep sabit ve donuk kalmasına neden olmaktadır.

1971 yılında Orhan Elmas tarafından çekilen Kerem ile Aslı adlı filmde daha önce de vurgulandığı gibi geleneksel halk hikâyelerinden oldukça bağımsız bir olay örgüsü görülmektedir. Filmin iskeleti hikâyeye sadık kalmakla birlikte olayların seyrinde ve karakter yapılarında dönüşümler vardır. Filmde sözlü gelenekte rastladığımız geleneksel hikâyenin tek bir varyantı merkezde değildir. Film pek çok farklı varyanttan beslenmektedir. Film adeta pek çok hikâyenin birbirine karıştırılmış hali gibidir. Çarpıcı bir örnek olarak Aslı'nın cinsiyetinin farklı yansıtılması motifini göstermek

mümkündür. Geleneksel hikâye biçimlerinde Aslı'nın cinsiyetinin farklı gösterilmesi gibi bir motif görülmez. Ancak Kerem ile Aslı hikâyesinden esinlenen filmde Aslı doğumundan itibaren erkek çocuk gibi yetiştirilir. Babası Aslı'nın kız olduğunun herkesten gizlenmesini arzu eder. Bu nedenle de bunu bir sır gibi saklamaktadır. Baba kızını bir Bey Oğlu Aslan olarak yetiştirir. Kerem ise Aslan Bey'in en yakın silah, oyun ve av arkadaşıdır ve demircibaşının oğlu olarak karşımıza çıkar. Kerem Aslı'nın kız olduğunu bilmez fakat sürekli birlikte vakit geçirirler. Daha sonra Kerem, Aslı'nın gerçek cinsiyetini öğrenir ve birbirlerine âşık olurlar. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi geleneksel hikâye biçimlerinin hiçbirinde bu motife rastlanmaz. Sinema filminde görülen kız çocuklarının erkek gibi yetiştirilmesi motifi daha çok masallarda karşımıza çıkan bir motiftir. Örneğin kız çocuğunu erkek gibi yetiştiren bir baba-kızın hikâyesini anlatan Altın Top masalında bu motif bulunmaktadır. Burada sinema filminin masal motiflerine de gönderme yaptığını söylemek mümkündür. Bu eklemeler biçimsel anlamda bir indirgemeye yol açarken anlamsal açıdan öyküsel bir dönüşüme neden olmaktadır. Hikâyelerde olmayan motifler filme eklenerek olayların akışında öyküsel bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Tipik bir masal motifinin hikâyeye eklenerek filme aktarılması aynı zamanda sinema metinlerinin türsel olarak geniş bir çerçeveye sahip oluşuyla da ilişkilendirilebilir.

Metinlerarasılıkta sözü edilen öyküsel dönüşümün bir boyutu da 1978 yılında gösterime giren Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin) isimli filmde gözlemlenmektedir. Metin Özarслан'ın aktardığına göre film senaryosunu Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin isimli tiyatro eserinden almaktadır (Özarслан, 2006: 46). Bu nedenle filmdeki sahneleri yorumlarken Nazım Hikmet'in eserinde gerçekleştirmiş olduğu dönüşümlerden bahsetmek yerinde olacaktır. Nazım Hikmet tiyatro oyununda Ferhat ile Şirin anlatısını başka bir bağlama yerleştirmiştir. Oyunda Ferhat halk için mücadele eden bir kahramana dönüşmüştür. Nuh Bektaş, Ferhat ile Şirin tiyatrosunu metinlerarasılık yöntemleriyle irdelediği makalesinde Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin anlatısının kimi bölümlerini detaylandırarak aşkı konu edinen asıl

hikâyeyi göz ardı ettiğini ve bir indirgeme yaptığını söylemektedir (Bektaş, 2009:43). Bektaş'ın bahsettiği indirgeme biçimsel açıdan gerçekleşirken anlamsal açıdan bir genişletme daha doğrusu öyküsel bir dönüşüm meydana gelmiştir. Nazım Hikmet'in yaptığı söz konusu anlamsal genişletmeyi Kubilay Aktulum'un bahsettiği benöyküsel dönüşüm ile de açıklamak mümkündür. Aktulum bu yöntemi daha önce yazılmış bir metne yazarın kendi izleksel anlamını katması olarak adlandırmıştır (Aktulum, 2000: 147). Ferhat ile Şirin hikâyesi de Nazım Hikmet'in tiyatro oyununda izleksel olarak bir dönüşüm geçirmiş ve anlamsal düzeyi değişmiştir. Nuh Bektaş'ın aktardığına göre Nazım Hikmet bu eserinde toplumcu gerçekçi bakış açısını tiyatro oyununa yansıtmış ve aşkı için dağları delen Ferhat halka su getirmek için dağları delen bir kahraman haline getirilmiştir. Bektaş'a göre tiyatro oyunun da Ferhat'ın nakkaşlığı emekçi sıfatıyla ön plana çıkarılmış ve oyunda hikâyeden farklı bir izlek ortaya konulmuştur (Bektaş, 2009: 44). Tiyatro oyununda var olan bu anlamsal değişimin olduğu gibi filme aktarıldığı görülmektedir. Bu durumda film metinlerarası bir zincirin en son halkası gibi durmaktadır. Film hikâyenin biçimsel olarak indirgenmiş anlamsal olarak başka bir bağlama oturmuş, genişletilmiş tiyatro formatının türsel olarak son halini temsil etmektedir. Filmin son sahnesinde tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi Ferhat dağları delirken Şirin yanına gelerek ablasının artık evlenmelerine razı olduğunu Demirdağ'da çalışmasına gerek olmadığını söyler. Ferhat ise halkın su beklediğini, son kayaya ulaştığını ve bir an önce halkı suyla buluşturması gerektiğini söyler. Tiyatro oyununda var olan anlamsal dönüşüm ve yazarın kendi izleksel anlamını oyuna katmasının aynı şekilde filme uyarlandığı görülmektedir. Film anlamsal olarak tiyatroyu devam ettirirken türsel olarak farklı bir biçimdedir. Tiyatronun sadece anlamsal düzeyinin değil ses ve üslup özelliklerinin de filme aktarıldığı görülmektedir. Bu nedenle filmde fazlasıyla teatral bir anlatım üslubu görülmektedir. Bu üslup ile uyarlamanın daha etkili olması ve hem anlamsal hem de biçimsel genişletmenin de filme aktarımı sağlanmıştır.

Uyarlama aslında biçimsel dönüşümler içinde uygulanması en zor olan şekillerdendir. Çünkü uyarlama yapılırken tiyatro metninde yer alan içselleşmiş zihinsel görsellerin sinema görüntüsü formatına olduğu gibi aktarılması gerekmektedir. Örneğin Mehmene Banu'nun kız kardeşi Şirin için güzelliğini verdikten sonraki hali tiyatro eserinde kaşların seyreilmesi ve gözlerin kesik koyun kellesi gibi bakması, burnun uzaması, dudakların iplik parçasına dönmesi şeklinde anlatılmıştır (Hikmet, 1995: 73, 74). Filmde ise Mehmene Banu'nun değişen yüzü sadece bir saniyeliğine gösterilmiştir. Metinde betimleme yaparak okuyucun zihninde yüz güzelliği giden Mehmene Banu hayal edilebilirken filmde ise bu sadece bir saniyeliğine gösterilebilmiş ve izleyicin zihninde Mehmene Banu'nun değişen yüzü ile ilgili bir fikir oluşmamıştır. Uyarlamanın en zor tarafını oluşturan bu durumu indirgeme ile açıklamak mümkündür. İndirgeme yapılırken belirli bölümleri ön plana çıkarmak daha doğrusu genişletmek için kimi kısımlar metinden ya çıkarılır ya da özet olarak sunulur. Bu durum tiyatro metninin filme aktarılması aşamasında da karşımıza çıkmıştır. Mehmene Banu'nun değişen yüzü tiyatro metninde tasvir edilirken filmde bir iki saniyelik görüntüye indirgenmiştir. Ancak indirgeme ve genişletmenin uyarlamalar içinde yer alması yönetmen için bir özgürlük alanı da oluşturmaktadır. Uyarlama yaparken zihindeki hayali görüntüye aktarmakta zorlanan yönetmen zorlandığı bölümleri indirgemelerle özet olarak sunmakta asıl amacına uygun vurgulamak istediği bölümleri de daha uzun sahneler ile vurgulayabilmektedir.

2.2.4.3. Klişeleşme

Metinlerarasılık yöntemleri arasında anlamsal değişiklikler başlığı altında incelenebilecek alanlardan biri de klişeleşmedir. İncelenen filmlerde klişeleşme olarak değerlendirilebilecek pek çok motif bulunmaktadır. Bunun nedenlerinden biri de kuşkusuz bu metinlerin sözlü kültürden aktarma olmalarıyla ilişkilidir. Sözlü kültür kilişeler bakımından zengindir. Tipler ve kilişeler sözlü kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve hafızada kolay

kalmasında önemli işleve sahiptirler. Bu bağlamda yineleme ve klişelerin sözlü kültürün doğasında var olması, daha önce sözü edilen metinlerarasılık ve sözlü kültür ilişkisini de pekiştirmektedir. Kubilay Aktulum klişeyi bir yineleme olarak tanımlar ve toplum içinde ortak bir bellekten doğduğunu söyler. Aktulum'a göre klişenin ortaya çıkabilmesi için toplumun yaşam biçimine, güncel bağli olarak ortaya çıkan ve ortaya çıktığı çağın metinlerinde kendisine yer edinmiş olması gerekir (Aktulum, 2000: 149).

Aktulumun bahsettiği klişeleşme dönemin sinema filmlerinde sıklıkla görülmektedir. Sinemanın bir motifi klişeleştirmesi kısmen sözlü kültürün klişeleştirme mantığıyla uyushmaktadır. Dünya sinemasında kullanılan klişelerin işlevi başlangıçta sözlü kültürdekine benzer olsa da daha sonra bu klişeleşmeler evrilerek başka sanatsal üretimlere kapı aralamıştır. Cadı motifi de bunlardan biriyken Türk sineması kendi masallarındaki bu motifini klişeleştirememiştir.

Kerem ile Aslı filminde de hikâyelerdeki büyücü motifinin karşımıza çıktığı görülmektedir. Kara vezir büyücüye giderek hem Aslı'nın hem de tahtının elden gittiğini söyler ve bunun bir çaresini bulmasını ister. Hakanın ölmesi için bir zehir yapan büyücü vezire hakan öldükten sonra hemen Kerem'in babası Bektaş'ı esir almasını ve üç gün içinde Aslı'yı teslim etmezse babasının başını vuracağını tellallar ile ilan etmesini söyler. Kara vezir bu durumu kimsenin bilmemesi için büyücü de öldürür. Naki Tezel'e göre Türk masallarında ve hikâyelerinde cadı büyü yapan, küp üstünde uçan, çok hızlı hareket edebilen, sihirli bir hırkanın içindeki yaşlı çirkin kadın olarak tarif edilir (Tezel, 1968:453). Filmde ise Türk masallarındaki cadı tarifine pek uymayan daha çok Avrupa cadısına benzeyen bir cadı imgesi kullanılmaktadır. Bilindiği üzere Avrupa tarzı cadı karga burunlu, etrafında baykuş ya da başka bir yırtıcı kuş olan, genellikle karanlık bir odada çeşitli iksirler hazırlayan, gelecek hakkında bilgi verebilen bir figürdür. Filmdeki cadı sahnesi de buna uygun olarak kurgulanmıştır. 1950-1980 yılları arasında Türk sinemasında yer alan klişelerden biri de bu cadı motifidir. Genellikle

Türk masallarındaki cadı tipine benzemeyen bu motif Kerem ile Aslı filmi de dahil olmak üzere halk hikâyesi kaynaklı ya da destansı filmlerin çoğunda kullanılmıştır. Bu noktada Türk masallarındaki cadı motifinin o dönem sinemasında klişeleştirilemeyeşinin yansımalarını günümüz Türk sinemasındaki mit yoksullaşmasını desteklediğini söylemek de mümkündür.

Klişeleşmiş cadı motifi benzer bir biçimde 1982 yılında çekilen Leyla ile Mecnun filminde de karşımıza çıkmaktadır. Filmde Şeyh Gaffar'ın karısı bir kız çocuğu dünyaya getirir. Şeyh Gaffar ve veziri Hişam büyücünün yanına giderler. Büyücü Şeyh Gaffar'ın kızı olduğunu bilir ve güzelliğinin dünyaya nam salacağını, bugün doğan yoksul bir çocukla büyük bir aşk yaşayacağını, bu aşkın dillere destan olup kuşaktan kuşağa aktarılacağını söyler. Cadı Şeyh Gaffar'a yoksul çocuk ile kızının aşklarına yardım ederse halkının ve sarayın rahata ereceği söyler ama yardım etmezse ortalığın kana bulanacağından bahseder. Bunun üzerine Şeyh Gaffar vezirine emir verir ve bugün ülkede doğan tüm yoksul çocukların öldürülmesini emreder. Şeyh Gaffar'ın adamları kapı kapı gezerek doğan erkek çocukları öldürürler. Söz konusu sahnede de diğer filmlerde olduğu tarzda bir cadı karşımıza çıkmaktadır. Baykuşların olduğu karanlık bir odada uzun burunlu, yaşlı bir kadın gelecek hakkında haberler vermektedir.

Klişeleşmiş cadı motifine Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin) isimli filmde de rastlanmaktadır. Bu film Nazım Hikmet'in aynı adlı tiyatro oyunundan filme aktarılmıştır. Bu film sözlü, yazılı ve görsel metinlerin birbiri ile olan ilişkisini çözümlemek için de son derece bol malzeme barındırır. Filmde metinlerarasılık bağlamında çözümleme yapılabilecek pek çok unsur bulunmaktadır. Ancak burada bizim için önemli olan filmdeki cadı motifidir. Cadı motifi filmde Mehmene Banu'nun kardeşi Şirin'i iyileştirebilmek için güzelliğini feda ettiği sahnede karşımıza çıkmaktadır. Cadının hastayı iyileştirmek için üç şartı vardır. İlk olarak dadı kalfa Servinazı'ı odadan çıkartmasını söyler, ikinci şart olarak Mehmene Banu'dan Şirin Sultan için bir köşk yaptırtmasını ister. Üçüncü ve Şirin Sultan'ın iyileşmesini sağlayacak en

önemli şart olarak da Mehmene Banu'dan yüzünün güzelliğini kendisine vermesini ister. Mehmene Banu çaresiz kardeşinin iyileşmesi için güzelliğini vermeyi kabul eder. Şirin Sultan hasta yatağından kalkar. Bu arada cadı Mehmene Banu'nun yüzüne bir örtü örter. Bu örtü yüzünde kaldığı sürece yüzünün güzelliğinin eskisi gibi görüneceğini örtüyü çıkarırsa herkesin onun çirkinliğini göreceğini söyler. Klişeleşmiş cadı motifi masalarda ve hikâyelerde sıklıkla rastlanan bir motiftir. Sözlü kültürün sanat yaratımlarına kaynaklık edebilmesi ve kendi geleneksel kalıplarından çıkarak özgün motifler üretebilmesi genellikle gösterime bağlı tiyatro ve sinema sanatı alanında gerçekleşebilir. Bu üretim Nazım Hikmet'in söz konusu motifi hikâyelerde olmadığı bir biçimde metne dahil etmesi ile gerçekleşmiştir. Geleneksel hikâyelerde cadı motifi filmdekinden farklıdır. Ancak bu farklılaşmanın başlangıç noktası görsel metin olarak değerlendirilebilecek film metni değil yazılı metin olan Nazım Hikmet'in tiyatro metnidir. Cadı motifi filmde Şirin'in iyileşmesi için bir araç olarak karşımıza çıkan bu motif hikâyelerde bu yönüyle yer almaz. Ancak tiyatro metninde bu motif bambaşka bir kurgu ile yeniden yazılmış ve metnin içine monte edilmiştir. Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin) filminde de cadı motifi tiyatrodakiyle aynı biçimde yer almıştır. Ancak bu başkalaşmış motif kendi gelişimini tamamlayarak başka bir tiyatro oyununda ya da sinema filminde farklı bir kurgu ile karşımıza çıkmamıştır. Sözlü kültürün sanat yaratımlarına kaynaklık edebilme hali bireysel çabalarla gerçekleşirken söz konusu çabalar metinlerarası bir zincir oluşturacak biçimde büyüyerek farklı alanlardan oluşan bir gökkuşağı haline gelememiştir. Bu durumun nedeni de tezin ikinci bölümünde tartışılan Türk sinemasının klişeden mitolojiye doğru bir halkayı tamamlayamamasıdır.

2.2.4.4. Yeniden Konumlandırma

Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* isimli kitabında, Julia Kristeva'nın metinlerarasılık anlayışından söz eder. Rifat'ın aktarımına göre Kristeva her metinde hem eski kültürlerin hem de çevresel

kültürün metinlerinin bulunduğunu kabul eder. Kristeva'ya göre her metin eski ve çevre metinlerin yeni bir dokusu ve yeni bir kurgusudur. Ona göre bir metin hem tarihi görüp okur, hem de tarihin içinde yer alır. (Rifat, 2008: 143). Kubilay Aktulum da metinlerarasılık değerlendirmelerinde Kristeva'nın farklı görüşlerine yer vermektedir. Aktulum'un aktardığına göre Kristeva metinlerarasılığı bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinim olarak görür. Metinlerarası başka metinlere ait olan unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir "yer (ya da bağlam) değiştirme" (transposition) işlemidir (Aktulum, 2000: 43). Kristeva'nın bahsetmiş olduğu yer ya da bağlam değiştirme *Leyla ile Mecnun Gibi* filminde de karşımıza çıkar. Film hikâyelerdeki aşk temasını almış ancak Leyla ile Mecnun arasındaki soylu aşkı modern şehir hayatının gündelik aşkı etrafında yeniden kurgulamıştır. Filmde Leyla ile Mecnun hikâyesindeki destansı kahramanlar ve soylu aşkları yerini dönemin İstanbul'unun eğlence hayatındaki sıradan aşk biçimlerine bırakmıştır. Bu durum ilk bakışta metinlerarasılık yöntemleri bağlamında düşünüldüğünde parodileştirme gibi görünmektedir. Ancak daha dikkatle incelendiğinde filmde hikâyelerle ilgili alaycı bir dönüştürüm yapılmadığı fark edilir. Bunun yerine film iki insan arasındaki modern aşkı, Leyla ile Mecnun aşkına benzetmeye çalışmıştır. Bu benzetme yöntemiyle modern film geleneksel hikâyeyi anımsatan kimi göndermelerde bulunmaktadır.

Kristeva'nın metinlerarasılığın toplumsal ve tarihsel olanla ilişkisini vurguladığı görüşleri dikkate alındığında *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmin bu bağlamda da değerlendirilebileceği görülür. Filmde parodileştirilen üç halk hikâyesi "tarih" olarak konumlandırılmıştır. Buna karşın filmde söz konusu tarihi anlatılar gündelik toplum yaşantısının içinde yeniden kurgulanmıştır. Bu yapılırken de çevre metinlere kayıtsız kalınmamış ve dönemin ekonomik krizleri ve siyasi çekişmeleri konu edilmiştir. Bu da filmde yeni bir konumlandırma ile başka bir filmin üretilme amacının hem hikâyeleri hem de zamanın toplumsal yapısını eleştirmek olduğunu düşündürmektedir. Bu filmde halk hikâyeleri eskinin ütopyasını barındıran ideal aşk metinleri olarak

değerlendirilmiştir ve günümüz dünyasının bu ideal aşkı yaşatamayacağı mizahi bir dille ifade edilmiştir. Aynı zamanda dönemin kötü ekonomik ve sosyal şartları da halk hikâyeleri kullanılarak eleştirilmiştir.

Metinlerarasılığın bağlamsal değişiklikler çerçevesinde değerlendirildiği alanların arasında yan metinsellik ve ana metinsellik kavramları da *bulunmaktadır*. *Rifat'ın aktardığına göre ana metinsellik; bir B metninin, daha önce gerçekleşmiş bir A metnini anlam ve biçim açısından yorumsuz olarak dönüştürmesidir*. Ana metinsellikte Mehmet Rifat'ın aktardığına göre iki yöntem bulunmaktadır; dolaylı dönüşüm ve yalın dönüşüm. Dolaylı dönüşümde konu farklılaşırken biçim aynı kalmaktadır. Yalın dönüşümde ise anlatım biçimi farklıdır ama konu benzerliği de söz konusudur (Rifat, 2008: 148). Rifat'ın sözünü ettiği bu dönüşüm *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* adlı filmde de görülmektedir. Bu filmde sözlü kültüre ait metinlerin hem anlamsal hem de biçimsel açıdan değişikliğe uğradıkları gözlenmiştir. Sözlü kültüre ait hikâyeler filmde yalnızca işlenmemiş adeta “yeniden yazma” işlemine tabi tutulmuşlardır. Burada hikâyelerin konusu ile filmin konusunun birbirlerinden 180 derece farklı oldukları görülür. Bu da Kristeva'nın bahsettiği yeniden konumlandırma (transposition) anlayışı ile örtüşür.

Kristeva'nın metinlerarasılık anlayışının temelini oluşturan yeniden konumlandırma işlemi *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde kendini göstermektedir. Filmde hikâyeler yinelenmemekte aksine tamamen filmin kendi metnini oluşturması için yeniden konumlandırılmaktadır. Filmde yeniden konumlandırmaya örnek olarak verilebilecek öğelerden biri günümüzün sosyal değerleri ile hikâye zamanının değerleri arasında kurulan eleştirel bağıdır. Bu bağdan yola çıkılarak filmde hikâyeler yalnızca anımsatılmış fakat tam anlamıyla yansıtılmamışlardır. Tuna Yıldız bu durumu sözlü kültürde yer alan anlatıların bir filme kaynaklık etmesi sebebiyle sözlü anlatıdan filme doğru biçimsel bir değişiklik olarak yorumlamış ve biçim değişirken parodileşme yapılarak bağlam, konu ve anlamın da tümüyle

değiştiğini söylemiştir. Yıldız'a göre hikâyelerde binbir güçlükle birbirine kavuşan âşıkların birliktelik süreçleri anlatılmazken, filmde izleyicilerin kendini; çocukları olan bir ailenin yani evliliğin tam ortasında bulması değişen anlamı örneklendirmektedir.

2.2.4.5. Yan Metinsellik

Metinlerarasılığın yan metinsellik kavramı ile sözlü kültürde yer alan ara söz arasında bir yakınlıktan söz edilebilir. Bu yakınlığı yorumlamadan evvel filmlerden örneklere yer vermek yerinde olacaktır. *Leyla ile Mecnun Gibi* filminin adı, geleneksel hikâyelerden farklı ama kimi yönleri ile hikâyelerle benzerlik gösteren filmin bu yapısını yansıtır niteliktedir. Filmin adında yer alan “gibi” sözcüğü ile içeriğinin hikâyelerden farklı olduğu ancak hikâyelere de göndermeler yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durum metinlerarasılık bağlamında Genette'in yan metin kavramı ile açıklanabilir. Aktulum'un aktardığına göre Genette yan metinsellik ile bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, önsözler, son sözler, uyarıcılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin öncesi unsurlarla olan ilişkileri kapsadığını söyler. (Aktulum, 2000: 85). *Leyla ile Mecnun Gibi* filminde de yanmetinsellik paralelinde “gibi” kelimesi kullanılarak filmin içeriği hakkında izleyicide bir izlenim yaratılmak istenmiştir. Bu bağlamda sinema filmlerinin afişleri, tanıtım fragmanları, adları da yan metinsellik bağlamında değerlendirilebilir. *Leyla İle Mecnun Gibi* filminin adı bile film içinde hikâyenin doğrudan gösterilmediğinin işaretlerini vermektedir. Buna karşın filmin kurgusunda geleneksel hikâyeye vurgu yapıldığının da altını çizerek. Filmin adı dışında başlangıç jeneriği de yukarıda vurgulanan filmin farklı duruşu hakkında fikir vermektedir. Jenerikte Leyla ile Mecnun çizgi animasyon şeklinde karşımıza çıkar. Çizgi animasyonlarda Leyla ile Mecnun hem modern hem de tarihi atmosferi yansıtacak biçimde çizilmiştir. İlk fotoğraflarda modern kıyafetler içinde gösterilen Leyla ile Mecnun sonrasında

otantik kıyafetlere bürünmüş bir şekilde gösterilir. Bu da filmin *gibi* vurgusunu pekiştirecek niteliktedir. Filmin satır aralarında ‘bu film geleneksel hikâyeden faydalanır ancak tam anlamıyla onu yansıtmaz’ yargısı sürekli pekiştirilmektedir. Jenerikteki modern ve geleneksel kıyafetler arasında gözlenen değişim de bunun bir yansıması olarak yorumlanabilir.

İncelenen filmlerde yan metinselliğe bir de Evlidir Ne Yapsa Yeridir adlı filmde rastlanmaktadır. Yıldız, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmde de filmi izlemeden önce ana metne bağlı yan metinlerde (filmin isminden ve giriş fragmanından) parodileşmenin açıkça görüldüğünü söyler. Ona göre filmin ismi “delidir ne yapsa yeridir” kalıplaşmış sözüne göndermede bulunarak evliliğin bir delilik olduğunu vurgulamakta aynı zamanda da kalıplaşmış sözü parodileştirmektedir (Yıldız, 2008:73). *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminin isminde görüldüğü gibi giriş jeneriğinde de parodileşme görülmektedir. Başlangıç jeneriğinde animasyonlar kullanılmış, hikâyelerin karakterleri çizgi film içinde resmedilmiş, kimi motifler mizahi bir yaklaşıma çekilmiştir. Örneğin; dağ delme motifi başlangıç jeneriğinde Ferhat’ın “dağı delerken dağın altında kalması” ile sonuçlandırılarak parodileştirilmiş ve dönemin eğlenceli müziklerinden kısa kısa seçkiler kullanılmıştır.

Metinlerarasılığın öngördüğü yan metinsellik daha önce de belirtildiği gibi sözlü kültürün arasöz kavramına yaklaşması açısından dikkat çekicidir. Bu yaklaşma sözlü metin ile yazılı metin ve oradan da görsel metin arasında kurulan iç içe geçmiş ilişkinin anlamlı bir örneğini oluşturmaktadır. Elbette sözlü kültür ve yan metinsellik ilişkisi farklı bir makalede daha derinlikli olarak çözümlenmeyi hak etmektedir. Fakat tezin odak noktasını kaydırmamak adına bu konu hakkında ayrıntılı çözümler yapılmamıştır. Bir sonraki alt bölümde ise sinemanın sözlü kültürden beslenen bir diğer alanı olan mitolojik unsurlar metinlerarasılıkla bağdaştırılacak ve tezde incelenen filmlerden örneklerle analiz edilecektir.

2.3. GEZGİNDEN ULU BİLGEYE SİNEMADA ARKETİPLER VE METİNLERARASILIK

Sözlü kültür, sinema ve metinlerarasılık üçgeninde mitolojik yaklaşımlar önemlidir. Bu önem mitolojinin geçmişi gelenekle birlikte, geleceğe bağlama özelliğinden ve bu özelliğinin sinemanın modern mitoloji olarak adlandırılma sürecine katkısından kaynaklanmaktadır. Mitolojinin sinemaya olan söz konusu etkisinden dolayı bu alt bölümünde sinemada kullanılan arketip ve diğer mitolojik öğelerin incelenen filmlerdeki yerleri irdelenecektir. Bu konuda yapılmış çalışmalar arasında Ömer Tecimer'in *Sinema Modern Mitoloji* adlı kitabı göze çarpmaktadır. Ancak Tecimer kitabında öncelikli olarak Hollywood sinemasına odaklanmış ve Türk sinemasından söz etmemiştir. Yazar kitabında Carl Gustav Jung ve Joseph Campbell'in mitolojiye getirdikleri psikanalitik yaklaşımlardan yola çıkarak çözümlemeler yapmıştır. Bu tezde ise benzer yöntemler kullanılarak incelenen filmler üzerinden Türk sinemasının bu noktada nerede durduğu tartışılacak ve mitolojik çözümlemeler yapılacaktır. Ayrıca bu çözümlemelerin metinlerarasılıkla olan ilişkileri de dile getirilecektir. Yukarıda sözü edilen bakış açısıyla bu alt bölümde hikâye anlatıcısından çöl motifine kadar uzanan geniş bir yelpazede filmlerin mitolojik arka planları metinlerarasılık yöntemlerine de göndermeler yapılarak irdelenecektir.

2.3.1 Hikâye Anlatıcısı

Hikâye anlatıcısı sözlü metinlerin nesilden nesle, coğrafyadan coğrafyaya aktararak varyantlaşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla sözlü kültür ürünlerini metinlerarasılığa yaklaştıran önemli bir öge olarak da yorumlanabilir. Anlatıcının sözlü kültürdeki önemi aşîkârdır. Sinemada da benzer bir durum söz konusudur. Sözlü kültürdeki anlatıcının yerini sinemada senarist ve yönetmen üstlenmiştir. Kimi zaman da bunlar dış ses olarak kendilerini filmin içine ustalıkla yerleştirmeyi başarmışlardır. Ömer

Tecimer *Sinema Modern Mitoloji* adlı çalışmasında sinemayı tarihsel olarak dramanın bir devamı olarak gördüğünü belirtir ve dramanın kendine özgü klasik temellerine rağmen dramanın özünde yazınsal bir tür olması nedeniyle mitoslardaki tematik ve örneksel yapının filmlerde de kendini gösterdiğini belirtir. Ona göre sinema yalnızca modern mitoloji olmakla kalmaz kendi kökenini de mitolojide bulur (Tecimer, 2006:1). Sözlü kültürde her anlatı anlatıcısıyla birlikte bir bütün olarak değerlendirilir. Sözlü metinler sinema metnine dönüştüğünde de anlatıcı önemini yitirmemiştir. Tıpkı sözlü kültürde olduğu gibi *Kerem ile Aslı* filminin başlangıcında bir hikâye anlatıcısının sesi duyulmaktadır. Ancak bu anlatıcı ile sözlü kültürün anlatıcısı arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Walter Benjamin "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler" adlı makalesinde hikâye anlatıcısının beslendiği kaynağın ağızdan ağıza aktarılan deneyim olduğunu vurgular ve hikâye anlatıcılarını iki farklı grupta ele alarak ya yerleşik bir çiftçiye ya da ticaret yapan bir denizciye benzetir (Benjamin, 2001:78). Her ne kadar Benjamin bu benzetmesinde yerleşik çiftçi ve ticaret yapan denizci metaforlarını farklı anlamlarda kullanmış olsa da onun bu benzetmeleri incelenen filmlerdeki hikâye anlatıcıları bağlamında farklı bir ilhama neden olmuştur. Benjamin'in yerleşik bir çiftçiye benzettiği hikâye anlatıcıları sinemanın hikâye anlatıcılarına ticaret yapan denizcileri ise sözlü kültürün hikâye anlatıcılarına rahatlıkla benzetilebilir. Bunun nedeni temel olarak sinemanın hikâye anlatıcısının yola çıkmayan ve hep aynı uzam ve zamanda anlatan bir anlatıcı olmasıdır. Oysa sözlü kültürün anlatıcısı tıpkı denizaşırı ticaret yapan bir tacir kadar gezgindir. Onun bu gezginliği hikâyenin varyantlaşabilmesinin temel ögesidir.

Sinema metninde karşımıza çıkan hikâye anlatıcısının sözlü kültürün anlatıcısından farklı pek çok yönü vardır. Benjamin makalesinde romanın doğuş süreciyle hikâye anlatıcısının yok oluşu arasında bir bağ kurar ve roman okuyucusunun en yalnız bırakılmış dinleyici olduğunu söyler (Benjamin, 2001:88). Bu noktada Benjamin'in roman ve hikâye arasında kurduğu ilişkinin sinema ve hikâye arasında kurulmaya çalışıldığında nasıl

görüneceğine bakmak gerekir. Sinema filmi de özünde bir hikâye anlatır ve hikâye anlatıcısı büyücü ses tonunu kullanarak izleyiciyi çok uzak bir geçmişe davet eder ve yıllar öncesinde varlık içinde yaşayan ama çocuksuzluktan mustarip bir hakandan söz eder. Soyunu sürdürecektir bir çocuğunun olmayışı hakani yemeden içmeden kesmiş ve bu yüzden ülkesinin idaresini vezirine bırakmıştır. Vezir ise vergi toplamak için ülke halkına zulüm etmektedir. Film dışından bir anlatıcının henüz ilk sahnede hikâyeyi aktarması film konusunda birtakım işaretleri sunmaktadır. Bu noktada Tecimer'in sinema ve hikâye anlatımı arasında kurduğu çarpıcı ilişki hatırlanmalıdır. Tecimer konu hakkında şunları söyler.

Öyle görünüyor ki günümüzde sinema salonlarında film izleme deneyimi kabile ateşinin etrafında toplanarak anlatıcıyı dinleme ritüelinin yerini almıştır. Sinema izleyicisi, karanlık salonda oturur ve projeksiyonun yansıttığı imgeleri titrek ışığa bakar; tıpkı ateşin çevresinde oturup oynaşan alevleri izlerken kendilerini yansıtan, tanımlayan, belirleyen ve böylece yeniden yaratan öyküleri birbirlerine anlatan atalarımız gibi. Kültürel mirası mitoslar biçiminde aktarmak artık Şaman'ın ya da kabile ihtiyarlarının görevi değildir. Film yönetmenleri yeni mitos yaratıcıları ve öykü anlatıcıları olmuşlardır. Mitoslar gibi sinemanın da değiştirici, dönüştürücü etkisi vardır. Bazı filmleri, karanlık salonda, perdenin karşısına geçip dikkatle izleyen kişi, filmin sonunda kendini büyümüş hisseder. (Tecimer, 2006:2)

Tecimer'in modern mitoloji ve hikâye anlatıcısı arasında kurduğu bu ilişki sözlü kültür ve sinema arasındaki bağın gücünü göstermek açısından da oldukça önemlidir. Tecimer, kitabında her ne kadar metinlerarasılığa vurgu yapmamış olsa da yaptığı mitolojik çözümlemeler bize sinema mitoloji ve metinlerarasılık ilişkisinin kurulabileceği hususunda ilham vermiştir. Mitoloji sinema ve metinlerarasılık ekseninde hikâye anlatıcısı üzerinden kurulmaya çalışılan bağ sözlü kültürün kod taşıyıcıları olarak görülebilecek arketipler ve

motifler üzerinden de okunabilir. Bu bağlamda bir sonraki alt bölümde halk hikâyelerinde karşılaşılan motif ve arketiplere odaklanılarak çözümlemeler yapılacaktır.

İncelenen filmlerde hikâye anlatıcısına 1971 yılında çekilen Kerem ile Aslı filminde rastlanmaktadır. Film dışından bir ses hikâyeyi anlatarak filme başlamaktadır. Hikâye anlatıcısı giriş sahnesinde hikâyesini anlatırken buna uygun olarak sahneler gösterilmektedir. Örneğin; Kara Vezir 'in vergi toplarken yaptığı zulümlerden bahsedilirken görüntüde de acı çeken insanlar resmedilmiştir. Hikâye anlatıcısının aktarımına göre yıllarca önce zenginlik içinde yaşayan bir hakanın hiç çocuğu olmazmış. Soyunu sürdürecektir bir oğlunun dünyaya gelmemesi hakanı yemeden içmeden kesmiştir. Bu yüzden hakan ülkenin tüm idaresini vezirinin eline bırakmıştır. Zalim bir insan olan vezir, vergi toplama bahanesi ile ülke halkına türlü şekilde işkence edermiş. Hakan bir gün kendi gibi çocuğu olmayan çelik bilekli demirci başı ile ava çıkmıştır. Bu girişten sonra demirci başı ve hakan görünmektedir film başlamaktadır.

2.3.2. Beyaz Perdede Olağanüstü Doğum

Halk anlatıları nesilden nesle aktarılırken arketip ve motiflerin kullanımı onların daha kolay akılda kalmasını da sağlar. Bu nedenle hikâyenin akılda tutulmasını kolaylaştırıcı işlevleri de bulunmaktadır. Kullanılan klişe, motif ve arketipler hikâye anlatıcısı için sık bir ormana benzetilebilecek kültür evreni içinde izlenebilecek bir patika gibidir. Bu motiflerden biri de kahramanın doğumu ile ilgilidir. Hikâyelerde kahramanlar olağanüstü bir biçimde dünyaya gelir. Geleneksel halk anlatılarının pek çoğunda hatta dünya genelinde yaygın bir motif olarak kahramanların olağanüstü doğumlarını gözlemek mümkündür. Kahraman seçilmiş kişi olarak doğumundan itibaren kahraman olacağının işaretlerini vermek zorundadır. Bu nedenle kahramanların olağanüstü doğumları hikâyelerin başlangıcında okuyucuyu, izleyiciyi ya da

dinleyiciyi hikâyenin içine çekmek ve onları hikâyenin büyülü atmosferine sokmak için bir araç olarak kullanılır. O andan itibaren dinleyici, izleyici ya da okuyucu gündelik yaşamının sınırları dışına çıkmış ve kendisini hikâyenin kahramanıyla özdeşleştirebileceği farklı bir auranın içine girmiş olur. Bunun altında kahramanın, binyılları aşan halk bilgeliğinin süzgecinden geçerek insan yaşamının gündelik pratikleriyle damıtılmış arketipsel bir bağlantıya dönüşmesi yatar. Arketiplerin önemli işlevlerinden birinin de bireyi toplumsal bilinçdışından aldığı kudretle dönüştürme yetisi olduğu düşünüldüğünde kahramanın doğumundaki olağanüstülüğün işlevi daha da belirgin hale gelmektedir.

Kahramanın olağanüstü doğumunun habercilerinden biri de ailenin çocuksuzluk çekme halidir. Dede Korkut Hikâyelerinden masallara kadar çoğu yerde karşılaşılan çocuksuzluk motifi üzerine bugüne kadar pek çok araştırmacı söz söylemiştir. Mustafa Cemiloğlu *Halk Hikâyelerinde Doğum Motifi* adlı kitabında halk hikâyelerindeki çifte doğum motifinin sıkça görüldüğünü belirtmektedir. Cemiloğlu bu motifin *Asuman ile Zeycan*, *Ethem Sultan*, *Ferman ile Mehri*, *Gül ile Sitemkar*, *Kerem ile Aslı*, *Maide ile Nizam*, *Mihri ile Şehri*, *Mügüm Şah*, *Necf ile Perizad*, Necip ile Kara, Razınihan ile Mahifirûze, Seyfülmülük, Tahir ile Hanzarem, Tahir ile Zühre gibi pek çok hikâyede bulunduğunu söylemektedir (Cemiloğlu, 1999: 108). İncelenen filmlerden Kerem ile Aslı (1971) filminde bu motif belirleyicidir. Burada sinemanın sözlü kültürde oldukça yaygın olan bir motife gönderme yaparak metinlerarasılığa yaklaştığı gözlenir.

Şükrü Elçin'in Kerem İle Aslı Hikâyesi isimli kitabında Hikâyet-i Kerem Han adındaki yazma eserden aktardığına göre Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde Şiraz kentinde padişah olan Sururi Şah'ın ve yardımcısı Yahud'un çocukları olmaz. Şah ve yardımcısı, bir seyahat esnasında bilge bir dervişle karşılaşırlar ve çocukları olduğu takdirde birbirlerine vereceklerine dair söz verirler. (Elçin, 2000:20). Elçin'in yazma eserden aktardığı bu bilgi 1971 yılında çekilmiş olan Kerem ile Aslı isimli filmde de benzer bir biçimde yer

almaktadır. Filmde hakanın ve demircibaşı Bektaş'ın çocukları olmamaktadır. Ava çıktıkları esnada bu durumdan dert yanarlar. Ancak Hikâyet-i Kerem Han yazmasının aksine filmde birbirlerine çocukları olursa evlendireceklerine dair bir söz vermemektedirler.

Elçin'in yazma nüshadan aktardığına göre şah ve yardımcısının çocuklarının olması için dervişten aldıkları elmayı yarıya bölerek eşleriyle birlikte yemeleri gerekmektedir. Derviş doğan çocukların birbirlerini seveceklerini, onları ayırmalarının günah olduğunu söyler (Elçin, 2000:12). Filmde de benzer bir biçimde derviş padişaha ve demirci başına bir elma vererek yarıya bölmelerini ve eşlerine yedirmelerini söyler. Ancak filmde derviş doğan çocukların birbirini seveceği ve onların ayrılmasının günah olduğunu söylemez. Çocuksuzluğa çare olarak elma verilmesi motifi geleneksel halk anlatılarında masaldan efsaneye efsaneden destana pek çok türde kendisine yer bulmuştur. Bu bağlamda sinema filminde de elma motifinin bulunması daha önce vurgulandığı gibi sözlü kültürün doğasında bulunan metinlerarası yaklaşıma bir örnek olarak gösterilebilir. Ali Duymaz *Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* adlı kitabında elma motifi ile ilgili arkaik bilgileri aktarır. Duymaz, elmanın tüm inançlarda gençlik, hayat ve verimlilik sembolü olarak kullanıldığını örneğin Tevrat'ta Rachel kıssasındaki aşk elmaları olan Dudaim bu hususta en eski kaynak olarak belirtildiğini aktarır. Ayrıca yazar bu motifin Alevi Bektaşî kültüründe de yansımaları bulunduğundan söz eder. Bu konuda örnek olarak ise Düldül'ün babasız doğduğunu ve onun doğuran katırın Hz. Fatma'ya cennetten gelen elmanın kabuklarını yiyen katırın hamile kaldığına inanılmasını gösterir (Duymaz, 2001:146-147).

Duymaz kitabının “kahramanların doğumu ve eğitimi” başlıklı bölümünde Bulgaristan ve Güney Azerbaycan varyantlarında çocukların olması için padişah ve keşişin karısının bahçeye bir elma fidanı diktiklerini söyler (Duymaz, 2001: 43). Benzer bir motif filmde farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Derviş elmayı verdikten sonra padişaha ve demirci

başına sarayın bahçesine eşlerinin yan yana iki gülfidanı dikmeleri gerektiğini söyler. Güller filizlenip açtığında padişahın aslan gibi bir oğlu demirci başının da bir kızı olacağını söyler. Filmde hem elma hem de gülfidanı motifi olağanüstü doğumu simgeleyecek şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ali Duymaz'ın varyantları karşılaştırdığı kitabında ise bu iki motifin aynı anda derviş tarafından söylenmediği ya da iki motifin birden tek hikâyede yer almadığı görülmektedir. Filmde farklı varyantlarda yer alan elma ve fidan ağacı motifleri ulu bilge arketipinin bir yansıması olarak değerlendirilebilecek, derviş tarafından olağanüstü doğumu simgeleyecek şekilde bir araya getirilmiştir.

İncelenen filmlerde kahramanların olağanüstü doğumlarının yanısıra yaşamda kalma mücadeleleri de sıradışı bir biçimde ifadelendirilmiştir. 1982 yapımı *Leyla İle Mecnun* filminde Mecnun'un hayatta kalma hikâyesi tıpkı Hz. Musa'nın Firavunun zulmünden kurtularak bir sepet içerisinde gene firavunun sarayına sığınma hikâyesini anıştırır. Filmde de tıpkı Hz. Musa'nın hikâyesinde firavunun kâhinlerinin aklına uyarak yaptığı gibi, padişah da bir cadının kehanetiyle ülkesindeki tüm fakir erkek çocukların öldürülmesini emreder. Ancak Mecnun bu zulümden kurtulmayı başarır. Babası Mecnun'u bir sepetin içerisine koyarak nehre bırakmaktadır. Gene Hz. Musa'nın hikâyesindeki gibi Mecnun sepetin içinde padişahın sarayına ulaşır ve vezir tarafından büyütülür. Ne var ki bu durum geleneksel hikâyede yoktur. Bu da filme sözlü kültürün başka bir kültür dairesinden esinlenilerek eklenmiştir. Geleneksel hikâyede Mecnun'un doğumu ailesinin dua ve hayırlarıyla gerçekleşir. Bu durum metinlerarasılık penceresinden bakıldığında düzeğişmeceli yerdeşlik yöntemiyle açıklanabilecek bir durumdur. Metinlerarasılığın düzeğişmeceli yerdeşlik dediği olgu şu biçimde açıklanmaktadır:

Çoğu zaman birinci elden bir belirginlikle anlatının çizgisini izlemeye olanak sağlayan başka bir metin anlatıya sokulur. Bu durumda bir anlatıcının okuduğu

başka bir yapıta ait bir kesiti okur aynı anda izler.
(Aktulum, 2000: 76)

Aktulum'un sözünü ettiği bu anlatının çizgisini izlemeye olanak sağlayan başka bir metin *Leyla ile Mecnun* filminde Hz. Musa'nın hikâyesinin filme adapte edilmesi yoluyla gerçekleşmiştir.

2.3.3 Kahramanların Aileleri Arasındaki İlişkiler

Ali Duymaz *Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* isimli kitabında hikâyeyi 12 epizota ayırarak varyantlar arasındaki benzer ve farklı yönleri ortaya çıkarmıştır. Bahsedilen ilk epizot kahramanların aileleri ile ilgilidir. Duymaz'ın aktardığına göre Kerem ve Aslı'nın aileleri arasında bir statü farkı vardır ve genellikle Kerem'in babası padişah, han, şah, bey gibi unvanlara sahipken Aslı'nın babası ise Kerem'in babasının yardımcılığını yapmakta ve vezir, hazinedar gibi görevlerde bulunmaktadır (Duymaz, 2001:28). 1971 yılında çekilen Kerem ile Aslı filminde ise tam tersi bir durum söz konusudur. Filmde yaşlı dervişin sözünü dinlemeyen padişah erkek çocuk sahibi olacakken kız çocuğu sahibi olmaktadır. Soyunu sürdürecektir erkek bir çocuk bekleyen padişah kızı doğduğunda ona Arslan Bey adını verir ve onu bir erkek gibi yetiştirir. Arslan Bey'in kız olduğundan gerçekte kimsenin haberi yoktur. Filmde Kerem ise padişahın yanında çalışan demirci başı Bektaş'ın oğludur. Filmde kaynak metinlerde yer alan aile yapısının tamamen değiştirilerek bambaşka bir noktaya geçildiği görülmektedir. Hikâyelerde yer alan Kerem'in padişah babası filmde Aslı'nın babası olarak karşımıza çıkarken, hikâyelerde Aslı'nın vezir ya da musahip olan babası yine filmde Kerem'in babası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde derviş elmayı padişaha ve demirci başına verirken erkek çocuğu olması için halka zulmetmeme konusunu padişaha şart koşmaktadır. Padişahın erkek çocuğu olabilmesi için halka zulmetmeyi bırakması gerekmektedir. Ama padişah vezirinin de etkisi ile sözünü tutmaz ve halktan

vergi toplayarak onlara zulmetmeyi sürdürür. Bunun üzerine padişahın erkek çocuğu olacakken kız çocuğu olur demirci başının ise erkek çocuğu olur. Filmde erkek çocuk isteyen padişah kızını bir erkek gibi yetiştirir ve Arslan Bey olarak tanıtır. Arslan Bey daha sonra dervişin ısrarıyla kadın olduğunu saklamaz ve Kerem'e bu durumu anlatır. Hikâyelerde ise padişahın erkek çocuk istemesi ve soyunu sürdürme noktasında herhangi bir konu geçmemektedir. Bu bağlamda soyu devam ettirme ve padişahın erkek çocuğunun olmasını istemesi filmi hikâyeden ayıran önemli bir ayrıntı olarak durmaktadır. Filme hikâyede olmayan farklı bir motif eklenmiştir. Dervişe verdiği sözü tutamayan padişahın erkek çocuk isteği gerçekleşmemiş ve kız çocuk sahibi olmuştur. Filme hikâyede olmayan bir motifin sonradan eklenmesi metinlerarasılık bağlamında biçimsel olarak genişletme olmasına karşın anlamsal olarak bir indirgeme olarak yorumlanabilir.

Halk hikâyelerinde genel olarak görülen bir özellik de âşıkların ailelerinin birbirlerine karşı düşmanlıklarıdır. Bu motif adeta maceranın başlaması ve ilerlemesi için gereken itici bir güç gibidir. Bu nedenle de incelediğimiz filmlerin hepsinde bu izleği takip etmek mümkündür. 1982 yapımı *Leyla İle Mecnun* adlı filmde de Leyla'nın babası onun Kadir yani Mecnun'la evlenmesine karşıdır. Sözlü kültürde var olan hikâyede Mecnun'un babası ticaretle uğraşan zengin bir tüccar olarak nakledilirken filmde bu durum tersine çevrilerek Yeşilçam sinemasının zengin kız fakir oğlan kilşesi ile desteklenmiştir. Bu da gene metinlerarasılık yöntemlerine göre simgesel değerlerin değiştirilmesi bağlamında yorumlanmaya uygun bir durumdur. Metinlerarasılık yöntemlerine göre bir metindeki simgeler yeni bir bağlamda karşıt anlamlarla yinelenebilirler. Bu durum tam da sözlü metin ve sinema filmi arasındaki geçişte kullanılabilecek türdendir. Filmde karşımıza çıkan tersyüz edilmiş simgeler bizi metinlerarasılıkla bağlantı kurmaya yöneltmiştir.

2.3.4. Kahramanın Yolculuğu

Kahramanın yolculuğu metaforu Joseph Campbell tarafından geliştirilmiş bir teoridir. Geleneksel hikâyelerdeki kahramanların yolculuklarını monomit yani ayrılma-erginleme-dönüş çerçevesinde ele alan araştırmacı sözünü ettiği yolculuk metaforunu kimi kahramanlar üzerinden çözümlemiştir. Mehmet Arslantepe de 'Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı' adlı makalesinde kahramanın yolculuğu metaforunun Hollywood filmlerinin senaryolarındaki kullanılış biçimlerini anlatır. Hollywood sinemasının bugün geldiği devasa senaryo yazım endüstrisinin kahramanın yolculuğu temasından beslendiğinden söz eden Arslantepe'ye göre bu durum geleneksel hikâyelerin yeniden üretilmesi ve sinemada kullanılmasının işlevsel yönlerini gözler önüne sermektedir (Arslantepe, 2008: 238). Görüldüğü gibi kahramanın yolculuğunun evreleri geleneksel hikâyelerle modern üretim biçimi olan sinemanın buluşabileceği dolayısıyla metinlerarasılığı görebileceğimiz ortak bir zemindir. Burada da incelenen filmlerdeki kahramanın yolculuğuna ait parçalar halk hikâyeleri ve sinema filmleri arasındaki metinlerarası ilişkileri ortaya koymak amacıyla ayrı bir alt bölümde incelenmiştir. Fakat burada amaçlanan filmlerde yer alan tüm yolculuk metaforlarının çözülmesi değildir.

Campbell kahramanın yolculuk aşamalarını 16 basamakta toplar. Bunlar, maceraya çağrı, çağrının reddi, doğaüstü yardım, balinanın karnı, sınavlar yolu, tanrıçayla karşılaşma, baştan çıkarıcı olarak kadın, babanın gönlünü alma, tanrılaşma, en son ödül, dönüşü reddetme, dışarıdan gelen kurtuluş, geri dönüş eşiğini aşma, iki dünyanın efendisi, yaşama özgürlüğü olarak adlandırılan aşamalardır (Campbell, 2000:65). Sözü edilen bu aşamaların pek çoğu geleneksel kahraman tarafından hikâye içerisinde deneyimlenir. Aynı biçimde bu aşamaların pek çoğuna sinema filmlerinde de rastlamak mümkündür. Örneğin, geleneksel hikâye yapısında kahramanın doğumunun ardından geçirmesi gereken evreler vardır. Bu evreler kahramanın erginleme aşamalarının bir parçasıdır. Söz konusu evrelerden

biri de eğitim sürecidir. Kahraman aldığı eğitimler sonucunda erginleme aşamalarından biri olan başarı elde etme sınavı ile karşılaşacaktır. Sözlü kültüre ait bu güçlü motif sinema filminde de kendine yer bulmuştur. Filmde kahramanların eğitimleri üzerinde özellikle durulmaktadır. Ali Duymaz'ın aktardığına göre kahramanların eğitimi iki yönlüdür. Bunlardan biri av ve silah eğitimi iken diğeri zamanın ilimlerini öğrenme biçimindedir. Duymaz, hikâyenin Kırım varyantında Aslı ile Kerem'in aynı okula gittiklerini belirtmektedir (Duymaz, 2000:45). *Kerem ile Aslı* filminde de Kırım varyantına benzer bir biçimde Aslı ile Kerem silahçı başı Kasım'dan av ve silah eğitimi almaktadırlar. Ancak dönemin ilimleri ile ilgili herhangi bir eğitim aldıkları görülmez. Filmde Aslı ile Kerem beraber eğitim alırlar buna rağmen Aslı, gerçek kimliğini saklamakta ve Aslan Bey olarak eğitime devam etmektedir. Aslı bir kız çocuğu olmasına karşın erkek gibi yetiştirilmektedir.

Kerem ile Aslı filminde karşımıza çıkan kahramanın yolculuğuna ait unsurlardan birisi de maceraya çağrı motifidir. . Kerem rüyasında sürekli bir ceylanı kovaladığını görür ancak onu bir türlü yakalayamaz. Ceylan bir mağaraya girer Kerem de peşinden gider ve mağaranın öbür tarafı adeta cennete açılan bir kapıdır. Yeşilliklerle dolu bir bahçeye giren Kerem orada bir kız (Aslanbey) görür. Filmde maceraya çağrı olarak ceylan motifi karşımıza çıkar. Ceylanın peşinden giden Kerem Aslı'yı görmektedir.

Leyla ile Mecnun isimli 1982 yapımı filmde de benzer bir biçimde erginleme ve yolculuk vardır. Şeyh Gaffar emir subayı olan Kadir'e Emir Halit'e iletmesi için bir mektup yazdırır. Mektupta kızının başkasını sevdiğini ve artık evlenemeyeceklerini bu durum için özürlerini kabul etmelerini ister. Kadir mektubu götürürken Şeyh Gaffar'ın veziri Hişam ve adamları tarafından oklanarak vurulur. Çölde yaralı bir şekilde yürümeye çalışan Kadir'i eşkıyalar ele geçirir ve esir pazarında satılığa çıkarırlar. Emir Halit'in kız kardeşi olan Mehlika Sultan Kadir ile birlikte arkadaşı Bilal'i kendisine köle olarak satın alır. Kadir Mehlika Sultan'ın kölesi olarak Emir Sait'in sarayında çalışmaktadır. Mecnun'un gurbete çıkması diğer hikâyelerde geçen Ferhat'ın

dağları delmesi gibi bazı şartları yerine getirme şeklinde değildir. Filmde aynı şekilde Kadir köle olmuştur ancak onun için maddi dünyanın bir anlamı yoktur ve kendini ilahi bir noktada Leyla'ya adanmıştır. Filmde Mecnun'a yani Kadir'e kavuşmak için fedakârlık yaparak bazı koşulları yerine getirmek için gurbete çıkan ise Leyla'nın kendisidir. Leyla emir Halit'le evlenmeyi Kadir'i bulmak için kabul eder. Yaşlı derviş Leyla'ya babasının sözünü dinlemesini böylece Kadir'e ulaşacağını söyler. Leyla'da babasının isteği doğrultusunda Emir Halit ile evlenmeyi kabul eder. Emir Halit'in sarayında köle olan Kadir'e bu şekilde ulaşır. Kadir ise vezirin oğlu olarak başladığı macerasını köle olarak sonlandırır. Mecnun'un dünyevi olmayan ilahi aşkı ile bütünleşen bu durum Kadir'in köle olmasına isyan etmemesi ile görülmektedir. Saraydan imkânı varken kaçmayan Kadir köleliği kabullenmiş ve sadece Leyla'yı düşünmektedir. Maddi olan herşeyden vazgeçerek kendi ilahi erginlemesini tamamlamıştır.

2.3.5. Aşk ve Rüya

Sözlü kültürün geleneksel formlarının pek çoğunda rüya ve aşk arasında bir ilişki görülür. Bu ilişki kahramanların tanışmalarında ve kaderlerini çizmelerinde önemli rol oynar. Aşk ve rüya ikilisi halk hikâyelerinin ivmesidir denilebilir. Çünkü aşk ve rüya bir yanıyla insanın gündelik yaşamında karşılaşılabileceği bir durumken bir yanıyla da büyülü ve ulaşılmaz olabilen bir haldir. Bu nedenle aşk ve rüya izleyici, dinleyici ya da okuyucu için son derece cazip bir alan açmaktadır. Sözlü kültürde çok sık kullanılan rüya ve aşk ikilisi hikâyelerin sinemasal metinlere dönüştürülme süreçlerinde de önem kazanmıştır. Hatta denilebilir ki hikâyelerde olduğu gibi sinema filminde de aşk ve rüya baskın motiftir. Hikâyelerde aşk iki anlamdadır. Biri bir insana duyulan aşk diğeri de kahramanın bir saz aşığına dönüşmesi bağlamındadır.

Geleneksel hikâyede Kerem hem saz aşığıdır hem de Aslı'ya âşıktır. Geleneksel hikâye formunda Kerem'in saz aşığı olması ve Aslı'ya âşık olması şeklinde karşımıza çıkan aşk motifi *Kerem ile Aslı* filminde sadece Kerem'in Aslı'ya olan aşkı ön plana çıkartılarak işlenmiştir. Hikâyelerde aşkın olağanüstülüğü iki yönlüyle de vurgulanmıştır. Ali Duymaz'ın Güney Azerbaycan ve Bulgaristan varyantlarından aktardığına göre hikâyede Kerem bir gece rüyasında Kara Sultan'ın elinden bade içer ve âşık olur. Bir kuşun peşinden bahçeye giden Kerem rüyasında gördüğü kız ile karşılaşır, konuşmaları esnasında Kerem ve Aslı mahlaslarını alırlar ve o esnada Kerem şiir söyleme kabiliyetini kazanır. Duymaz'a göre hikâyenin bütün varyantlarında âşık olan kahramanlar saz çalıp şiir söyleme yeteneğine kavuşurlar. (Duymaz, 2001:46,47) Ancak filmde âşık olma motifi yalnızca sevgiliye âşık olma biçiminde yansıtılır ve saz aşığı olma ya da mahlas alma ile ilgili bir vurgu hiçbir sahnede vurgulanmaz. Kerem filmde saz aşığı kimliğini sonradan kazanmaz ya da saz aşığı olması ile ilgili bir durum da aktarılmaz. Filmde Kerem savaşçı kişiliğinin yanında elinde sazı ile türkü yakan bir âşık olarak gösterilmiştir.

Hikâyelerde geçen rüya motifi ve bir hayvanın peşinden koşma aynı şekilde filmde de karşımıza çıkmaktadır. Kerem rüyasında bir ceylanın peşinden gider ancak onu bir türlü yakalayamaz. Ceylanın peşinden giden Kerem bir bahçeye varır. Yeşilliklerle dolu bir bahçeye girerek orada bir kız (Aslan Bey) görür. Kerem rüyasını Aslı'ya (Aslan Bey) anlatır Aslı da aynı rüyayı gördüğünü, rüyasında birinin elini tuttuğunu, onun yüzünü gördüğünü ama ona bir türlü erişemediğini söyler. Ona hiçbir zaman erişemeyeceğini söyler ve aralarındaki engelin Kaf Dağı kadar olduğunu anlatır. Ben de senin kadar yalnızım der Kerem'e. Hikâyelerde sadece Kerem'in gördüğü rüyadan bahsedilirken filmde Aslı'nın da Kerem'in rüyasına benzer bir rüya gördüğünden söz edilmektedir. Kerem gördüğü rüyadaki kızın Aslan Bey olduğunu bilmez ama Aslı rüyasında Kerem'i görmüştür ve ona âşıktır. Duymaz'ın aktardığına göre hikâyelerin tüm varyantlarında Kerem'in peşinden gittiği hayvan güvercin ya da şahindir (Duymaz, 2001: 46, 47).

Ancak filmde Kerem'in rüyasında görerek peşinden gittiği hayvan ceylandır. Ceylan motifi filmin henüz başında hakan ve demirci başının ava çıktıkları sahnede de görülmektedir. Bir ceylana ok atmak üzere olan hakanı demirci başı uyarır ve ceylan vurmanın iyi olmadığını söyler. O sırada ceylan bir dervişe dönüşür ve derviş çocukları olması için hakana ve demirci başına bir elma verir.

Filmde Kerem ile Aslan Bey birlikte bir ceylanın peşinden giderek bahçeye ulaşırlar. O esnada derviş birden bire ortaya çıkar ve Aslan Bey'e artık kendini saklamasının doğru olmadığını, bundan sonra ok ve kılıç tutan ellerinin nakış ve gergef tutması gerektiğini söyler. Derviş Aslan Bey'e Aslı diye seslenerek onun güzel kıyafetlere bürünmesini sağlar. Kerem rüyasında gördüğü kızın yıllardır yanında duran Aslan Bey olduğunu anlar. Aslı ile Kerem'in filmdeki ilk kavuşma sahnesi bu şekildeyken hikâyelerde ise buna benzer bir kavuşma anı görülmektedir. Ali Duymaz varyantların genelinde (Türkmen, Horasan, Azerbaycan...) Kerem'in bir kuşun peşinden girdiği bahçede Aslı'yı görerek âşık olduğunu söyler (Duymaz, 2001: 47). Kerem'de benzer bir şekilde ceylanın peşinden bahçeye Aslı ile birlikte gitmiş ve Aslan Bey'in rüyasında gördüğü kız olduğunu anlamıştır. Hikâyelerden farklı nokta ise dervişin bahçede olması ve Aslan Bey'in gerçek kimliğini ortaya çıkararak Kerem ile kavuşmasını sağlamasıdır.

Burada da sözlü kültüre ait güçlü bir motifle karşılaşmaktadır. Sözlü kültürde özellikle dini metinlerde ve halk hikâyelerinde bu motifle sıkça karşılaşmak mümkündür. Örneğin Abdal Musa menakıpnamesinde ve kimi Dede Korkut hikâyelerinde bir hayvanın peşinden gidilmesi motifine rastlarız. Bu bir anlamda Campbell'in ifadesiyle kahramanın maceraya çağırılması için gerekli olan işaret anlamına gelmektedir. Bu Türk tasavvuf kültüründe don değiştirme olarak da bilinen olguya gönderme yapar. Ahmet Yaşar Ocak *Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* adlı kitabında don değiştirmenin en temel anlamıyla şekil değiştirmek olduğunu belirtir. Ocak, şekil değiştirme motifinin genelde sihirbaz, cadı, evliya gibi bireyin

kendisinden üstün varsaydığı bir güç tarafından ya yapılan bir iyiliğe karşı mükâfat ya da kötülüğe ceza olarak hikâyelerde kendisine yer bulduğunu söylemektedir. Ocak çoğu zaman bu motifle bir ağacın bir hayvanın ya da cansız bir nesnenin şimdiki haline nasıl geldiği açıklanmaya çalışıldığını söyler. Ayrıca Ocak bu don değiştirme motifinin genellikle geyik ya da güvercin olarak karşımıza çıktığını belirtir (Ocak, 2009:206). İncelenen 1971 yapımı Kerem ile Aslı filminde de don değiştirme motifi karcımıza çıkmaktadır. Filmde yaşlı derviş demirci başı ve hakan ava çıkarlar. Hakan bir ceylan görür ve onu avlamak ister demircibaşı onu ceylan vurmanın iyi bir şey olmadığını söyleyerek uyarır. Sonunda ceylan bir dervişe dönüşür ve hakanla demircibaşının dertleri olan çocuksuzluklarına derman olacak yolu gösterir. Burada da sözlü kültürün klişesi maceraya çağrının sinema metninde kullanılması, sinema ve sözlü kültür arasındaki metinlerarasılığa gönderme yapmaktadır.

Dervişin Aslı'ya söylediği “bundan sonra sen gergef tutacak, nakış işleyeceksin” sözü ise hikâyenin başka bir varyantına yapılan atıftır. Ali Duymaz'ın aktardığına göre Hikâyet-i Kerem Han isimli yazma eserde Aslı'nın eğitimi ayrıntılı olarak verilmiştir. Aslı amcasının tavsiyesi ile yaptırılan yedi kat cam ile kaplı bir yerde yaşamaktadır ve orada gergef dersleri almaktadır (Duymaz, 2001: 45). Diğer varyantlarda bulunmayan Aslı'nın gergef tutma eğitimine filmde derviş tarafından bir gönderme yapılmaktadır. Aslı'nın artık gergef ve nakış tutması gerektiği söylenerek onun olması gerekenden farklı bir eğitim aldığı vurgulanır. Hikâyelerde Kerem avcılık ve ok eğitimi alırken Aslı'nın böyle bir eğitim aldığına dair bir bilgi yoktur. Aslı'nın filmde Aslan Bey kimliği ile Kerem ile birlikte avcılık ve ok eğitimi almasını daha sonradan derviş hikâyedeki varyanta göndermede bulunarak gergef tutma ve nakış işlemesi gerektiğini söyler.

İncelenen *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* adlı filmde de rüya motifi kullanılır. Ancak bu motif geleneksel olanı dönüştürme bağlamında kullanılmıştır. Bu dönüştürmeyi irdeleyen Tuna Yıldız şu noktaları tespit etmiştir:

Filmde Mecnun'un gördüğü rüyada; denizin ortasında Leyla ile Mecnun bir kayıktadır. Kayıktan düşen Leyla imdat derken Mecnun ise kötü adam kahkahaları atmaktadır. Leyla "Kurtar beni Mecnun" diye bağırırken Mecnun hızla kürek çekerek oradan uzaklaşır ve Leyla'yı kurtarmaz. Sabah olduğunda Mecnun rüyasını Leyla'ya anlatır. Ancak rüyadakinin tam tersini anlatır ve kahramanca Leyla'sını kurtardığını söyler. Hikâyelerde ise filmdekinin tersi bir durum söz konusudur. Mecnun Leyla'yı rüyasında görmüş ve Leyla onu boğmak istemiştir. "Leyla'yı gördüm rüyamda beni boğmak istedi. Herkes beni yakmak istiyor. Bu elbise de yakıyor beni... Kimse yaklaşmasın bana, kıvılcım sıçramasın yakmasın kimseyi. Leyla'm yok artık ben de olmamalıyım. Deniz mi bu? Serinletsin beni" (İstanbul B. Belediyesi 2009: 109'dan aktaran Yıldız, 2009:77) şeklinde hikâyelerde geçen rüya motifi filmde ters anlamla dönüştürülmüştür (Yıldız, 2009:77).

2.3.6. Ayrılık ve Gurbet

Halk hikâyelerinde en az aş ve rüya motifi kadar önemli bir diğer motif de kahramanların gurbete çıkmalarıdır. Gurbet motifi Campbell'in sözünü ettiği ayrılma-erginleme-dönüş monomitinde erginleme aşamasını temsil eder. Erginleme aşaması hem sözlü kültüre ait metinde hem de sinema metninde kullanılan ortak bir motife dönüşmüştür. Hikâyelerde Kerem ile Aslı'nın ayrı düşmesinin nedeni Aslı'nın babası tarafından din farklılığı ya da pişmanlık gibi sebeplerle kaçırılarak uzaklara götürülmesidir. Duymaz'ın aktardığına göre hikâyenin hemen hemen tüm varyantlarında din farkını ileri süren Keşiş sözünde durmayarak kızı ve karısıyla birlikte kaçır (Duymaz, 2001:51). Filmde ise Aslı ile Kerem'in ayrı düşmesinin ilk nedeni aralarında geçen aşk değildir. Aslan Bey Aslı kimliği ile Kerem'e kavuşmasından sonra babasının karşısına da Aslı olarak çıkar. Bunu gören babası onu Kız

Kulesi'ne kapatır emrine bir nedime verir. Hakan kızının yüzünü görmek istemez “benim bir oğlum vardı öldü gayrı” der. Kara vezire de bundan böyle kızının adını ağzına alanları öldürmesini emreder. Babanın kızına olan öfkesi sonucunda onu öldürtmesi ya da bir kuleye kapatması da masalarda sıkça görülen motiflerden birsidir. Burada da filmin halk hikâyesine değil de masala gönderme yaptığı söylenebilir. Bu da metinlerarasılık yöntemlerine göre aslında bir genişletme unsuru olarak yorumlanabilir. Sinema metni halk hikâyesinde olan bir motifi masal metnini anımsatacak biçimde genişletmiş böylece hipermetinsellik boyutunu bir kez daha ortaya çıkartmıştır. Bu noktada söz konusu genişletmenin sinemanın tüm metinleri bünyesinde toplayan bir hipermetin olduğu düşüncesini desteklediği de söylenebilir.

Filmde Aslı ile Kerem'in birbirine besledikleri aşk ilk bakışta ayrılıklarına sebep olmaz. Ayrılığın ilk nedeni erkek çocuk olarak yetişen Aslan Bey'in artık kendi kişiliğine dönmek istemesi sonucunda hakan tarafından cezalandırılmasıdır. İlk ayrılık bu şekilde gerçekleşirken ikinci ayrılık ve gurbete çıkma ise hikâyelerdekine benzer bir biçimde filmde gerçekleşir. Kerem ile Aslı görüşebilmek için gizlice buluşurlar. Bu buluşmayı öğrenen vezir hemen hakana haber verir. Kızını Kerem ile birlikte gören hakan silah ustası Kasım ağaya emir verir ve yedi ülke aştıktan sonra Daloğlu kalesindeki Emrullah beye kızını teslim etmesini söyler. Hikâyenin çoğu varyantında yer alan gurbete çıkma burada karşımıza çıkar. Kerem ile Aslı'nın filmde ikinci ayrılıkları ile hikâyelerdeki Keşiş'in kızı ve karısını alarak uzak diyarlara kaçması arasında benzerlik vardır.

Aslı yedi ülke uzağa giderken Kerem'in ise hakanın emri ile gözleri dağlanacaktır. Kerem'in gözlerini dağlanırken Aslı da aynı acıyı hissetmektedir. Hikâyelerde geçmeyen kör olma motifi filme yerleştirilmiştir. Kör olma motifi Kerem'in kör âşık sıfatıyla aşkıdan vazgeçmeyerek Aslı'nın peşinden gitmesi ile devam etmektedir. Hikâye saz aşığı olan Kerem Aslı gidince hastalanmaktadır. Duymaz'ın aktardığına göre hikâyenin Bulgaristan, Azerbaycan, Güney Azerbaycan ve matbu metinlerinde Aslı gittikten sonra

Kerem hastalanmakta ve derdine çare bulunamamaktadır (Duymaz, 2001: 56). Kerem'in hikâyelerdeki hastalığı filmde karşımıza kör olma motifi ile çıkar. Ancak hikâyelerde Aslı'nın derdinden hasta olan Kerem filmde hakan tarafından cezalandırılarak gözleri kör edilir.

Kerem Aslı'nın peşinden gitmek için anne ve babasından izin ister. Babası sazını vererek Aslı'nın peşinden gitmesini söyler. Hikâyelerde ise tam tersi bir durum söz konusudur. Hikâyelerde Kerem'in babası Aslı'dan vazgeçmesini söyler. Duymaz'ın aktardığına göre annesi ve babası Kerem'i kararından vazgeçirmek ister hatta ona başka kızları da göstererek evlendirmeye çalışırlar (Duymaz, 2001:150). Filmde babasından sazını alan kör âşık Kerem dağlara, taşlara Aslı'yı sorar, uğradığı yerlerde sazı ile Türkü söyleyerek Aslı'yı arar. Yolda gördüğü çobana, köy kahvesindekilere ve çeşme başında su dolduran kadınlara Aslı'yı sorar. Hikâyelerde de benzer bir durum vardır. Hikâyelerin hemen tüm varyantında Aslı'yı aramak için yollara düşen Kerem dağa taş, karşılaştığı insanlara Aslı'yı sorar. Bu da kahramanın yolculuğu bağlamında evden ayrılış olgusuyla örtüşür.

Leyla İle Mecnun (1982) filminde de gurbet ve ayrılık teması işlenmiştir. Filmde hem Leyla hem de Kadir'in gurbete çıktığı görülmektedir. Kadir Şeyh Gaffar'ın Emir Halit'e yazdığı mektubu götürürken tuzağa düşürülür. Şeyh Gaffar kızını Kadir'e vermek istemez ve Emir Halit ile evlendirmek ister. Bunun üzerine Şeyh Gaffar'ın adamları Kadir'i oklayarak yaralarlar. Ancak herkese bunun eşkıyalar tarafından yapıldığı söylenir. Sonrasında Kadir yaralı halde çöllerde gezerken gerçekten eşkıyaların eline düşer ve köle pazarında satılır. Kadir'in gurbete çıkması ve ayrılık hikâyedeki gibi Leyla'nın peşinden giderek olmamıştır. Filmde zorunlu bir gurbete çıkma işlenmiştir. Sonrasında ise bu durum Leyla'sız kalma ile özdeşleştirilmiştir. Leyla'nın gurbete çıkması ise Kadir'i aramak içindir. Hikâyede Mecnun Leyla'yı ararken filmde ise Leyla'nın Kadir'i aradığı görülmektedir.

2.3.7. Âşıkların Kavuşması

Kerem ile Aslı (1971) filminde Aslı'nın gurbete çıkması ve Kerem'in de peşinden gitmesi bir şehir üzerinden kurgulanmamıştır. Aslı'nın hakanın emri ile silahçı başı Kasım tarafından nereye götürüldüğüne dair tek bilgi yedi ülke aştıktan sonra Daloğlu kalesine götürülmesidir. Hikâyelerde ise Ali Duymaz'ın aktardığına göre bazı varyantlarda Aslı ile Kerem'in görüştüğü yer Erzurum bazı varyantlara göre de Tiflis'tir (Duymaz, 2001: 58). Yedi ülke aşmak ve bilinmeyen bir yere götürülmek gene filmde karşımıza çıkan bir masal motifidir. Masallara ait bir motifin filme yerleştirilmesi dönem sinemasının hem melodram özelliklerinden hem de metinlerarasılığın genişletme kavramına gönderme yapmaktadır. Melodram türü halk anlatı geleneğinin kimi motiflerini ve anlatım özelliklerinin bir bütünü gibidir. Melodram biçimini benimseyen 1950-1980 arası Türk sineması da aslında masalın, hikâyenin, destanın tüm motiflerini ve anlatım tekniklerini bünyesinde bulundurmaktadır. *Kerem ile Aslı* filmi içinde İkinci olarak içinde masal ve hikâyenin anlatım biçimlerini barındıran geleneksel anlatım türlerine en yakın sinema biçimi olarak görebileceğimiz melodram türü çerçevesinden bakılabilir. 1950-1980 yılları arasında Türk sineması melodram tarzında bir anlatım biçimi kullanır ve bunu yaparken de geleneksel anlatım biçimlerini tercih eder. Hatta o dönem melodram türünün Yeşilçam sinemasının resmi dili olarak kabul ettiğini söylemek bile mümkün görünmektedir. O dönem sinemasındaki karakterden çok tiplere yönelik sözlü kültürün bir beslenme alanı olarak kolaylıkla benimsenmesine neden olmuştur. Çünkü sözlü kültür de karakterlerden, karmaşık ilişkilerden daha çok tipler, klişeler ve motifler üzerinden kendini tanımlamaktadır. Bu da iki kültürün yani sinema ve sözlü kültür metinlerinin kolaylıkla bir araya gelebilmesine neden olmuştur. Ne var ki bu iki tür arasındaki yakın ilişki şimdiye kadar gözden kaçmış ve özellikle de metinlerarasılık bağlamında neredeyse hiç incelenmemiştir. Bu filmde masal ve halk hikâyesi motiflerinin birbiri ile iç içe olduğunu görülmektedir. Bu durum metinlerarasılık kuramının da tam olarak ifade etmek istediği noktadır.

Metinlerarasılık kuramına göre her metin kendinden önce gelen metinlerle gönderme yapar ve hem şekil hem de içerik anlamında onlardan faydalanır.

Kerem'in Aslı ile buluşması filmde tesadüflere bağlıdır. Filmde Kerem kör âşık sıfatıyla elindeki saz ile bir hana girer. Aslı da o sırada handa kalmaktadır. Kerem sazını çalar ve handakilere Aslı'yı sorar. Kerem'in sesini duyan Aslı da hemen yanına gider. Kerem ile Aslı'nın buluşması filmde bu şekilde verilirken hikâyelerde ise daha farklıdır. Duymaz'ın aktardığına göre hikâyenin varyantlarında görülen karşılaşmalar genellikle görmek üzerinedir. Kerem Aslı'yı düğünde, kilisede ya da hamamdan çıkarken görmektedir (Duymaz, 2001:59). Filmde ise görmek yerine duymak ön plandadır. Bunun nedeni ise Kerem'in gözlerinin kör olmasıdır. Kerem'in gözlerinin kör olması nedeniyle Aslı ile buluşmaları Kerem'in saz çalıp türkü söylemesi ile gerçekleşebilmektedir.

Benzer bir durum *Leyla ile Mecnun* (1982) filminde de karşımıza çıkmaktadır. Kadir'i bulmak için Emir Halit'in sarayına gelen Leyla sarayın her tarafında Kadir'i aramaktadır. Kadir ise Mehlika Sultan'ın köleliğini yapmaktadır. Kadir'i bir türlü bulamayan Leyla sonunda onun sesini duyar. Kadir'in kapatıldığı zindanda söylediği tükü sarayın her tarafında yankılanır ve Leyla Kadir'e kavuşur. Burada da Kerem ile Aslı filminde olduğu gibi âşıkların birbirlerinin seslerini duyarak kavuşmaları işlenmiştir.

Kerem ile Aslı filminde âşıklar buluştuktan sonra silahçı başı Kasım tarafından kavuşmaları engellenir. Kerem zindana atılır. Kerem'in ziyaretine gelen Aslı silahçı başı Kasım'a Kerem'i bir kez görebilmek için yalvarır. Kasım Aslı'nın ısrarlarına dayanamaz ve görüşmelerine izin verir. Kerem ile Aslı zindanda görüşürken filme yerleştirilen masal motiflerinden birine daha rastlarız. Kerem Aslı'ya "beni isterlerse kırk satırla vursunlar ister kırk katır ardına bağlasınlar ama sana el sürmesinler" der. Kırk satır mı kırk katır mı? sözü masalarda cezalandırılması gereken kahramana sorulan sorulardan biridir. Filmin içeriğinde sıkça yer alan masal motifleri Kerem ile Aslı'nın sözlü

ifadelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Burada da gene metinlerarası bir göndermeden söz etmek mümkündür.

2.3.8. Görmeyen Göz

Sözlü kültürde pek çok metinde karşımıza çıkan unsurlardan birisi de hikâyedeki kör olma motifidir. Kerem ile Aslı filminde de bu motif bulunmaktadır. Filmde Kerem'in görmeyen gözleri Kerem ile Aslı'yı birbirlerine daha da yakınlaştıran bir unsura dönüşmüştür. Kerem Aslı'yı göremedikten sonra dünyanın çekilmez olduğundan bahsederken Aslı Kerem'e "ben senin gören gözün, işiten kulağın, dokunan elin değil miyim?" der. Ama Kerem bunun yetmediğini söyleyerek Aslı'yı görmeyen bu halini istemediğini söyler. Sonrasında Aslı Kerem'in gözlerine gözyaşlarını akıtır, dua eder ve Kerem'in gözleri görmeye başlar. Hikâyelerde geçmeyen bu motif film içinde olağanüstülüğün gerçekleştiği bir sahne olarak yer almaktadır. Ali Berat Alptekin, *Türk Masal ve Halk Hikâyelerinde Görmeyen Gözün Tedavi Edilmesi Motifi Üzerine* isimli makalesinde görmeyen gözün tedavi şekillerini sıralamıştır. Alptekin'ine göre dua ile tedavi etme de masal ve hikâyelerde sıklıkla rastlanan bir yöntemdir (Alptekin, 2009:19). Alptekin makalesinde toplamda on bir tane tedavi yöntemi belirlemiştir. Dua bu yöntemlerden biriyken sevgilinin gözyaşları tedavi edici bir yöntem olarak yer almamaktadır.

Kör olma motifinin kendisine yer bulduğu bir başka film ise 1982 yapımı *Leyla İle Mecnun* adlı filmidir. Filmde Mehlika Sultan Kadir ile Leyla'nın arasında geçen aşkı öğrenir ve kendisi de Kadir'i sevdiği için onu zindana attırır. Kadir ile Leyla birlikte kaçarken Mehlika Sultan ve adamları tarafından yakalanırlar. Emir Halit Kadir'in gözlerinin dağlanıp çöle atılmasını emreder. Kadir'in gözlerini dağlayan kişi ise yıllar önce onu nehre bırakan babasıdır ve Kadir'in vücudundaki damga sayesinde onu tanımıştır. Babası Kadir'in gözlerini hafifçe dağlar ve onu çöle atmak için yanına alır. Yolda Kadir'e

gerçek babasının kendisi olduğunu ve gözlerinin yakında açılacağını söyler. Ardından Kadir kör haliyle çöllere düşer ve Leyla'yı aramaya başlar. Bu filmde kör olma motifi *Kerem İle Aslı* filminden farklı olarak karşımıza çıkar. Burada kör olmak dünyevi olandan uzaklaşarak dünya gözünün kapanması buna karşın gönül gözünün açılması metaforuyla özdeşleştirilmiştir. Hikâyenin sözlü ve yazılı biçimlerinde Mecnun'un kör olmasına dair bir motif yoktur. Ama film biçimindeki hikâyeye kör olma motifi eklenmiştir. Bu da metinlerarasılık yöntemlerine göre genişletme olarak yorumlanabilir. Hikâye sözlü ortamdan görsel ortama aktarılırken sözlü kültürün diğer arkaik unsurlarıyla birleşerek çapını genişletmektedir.

2.3.9. Yanma Motifi

Aşk acısıyla ya da aşkına kavuşamayarak yanma halk hikâyelerinde rastlanan bir unsurdur. İncelenen filmlerde Kerem ile Aslı ve Evlidir Ne Yapsa Yeridir adlı filmlerde yanma motifiyle doğrudan ya da dolaylı olarak karşılaşılır. Tuna Yıldız makalesinde bu konuyu örneklendirir:

Filmde Kerem'in soyadı Yanık'tır. Hikâyelerde geçen şiirlerde ise şu mısra dikkati çekmektedir "Yanık Kerem eder firkatim katı" (İstanbul B. Belediyesi 2009: 97'den aktaran Yıldız, 2009: 74). Burada alt metne doğrudan bir gönderme yapılmıştır. Hikâyedeki yanma motifi şu şekildedir: "...Hakk aşığı olduğunu ispat eden Kerem'e, Keşiş, kızını vermek zorunda kalır. Gerdek gecesi, kızına giydirdiği sihirli gömleği Kerem çözemez; ağzından yeşil bir alev çıkar; Aslı'ya üzerine su dökmemesini söylerse de Aslı dayanamaz suyu döker ve Kerem yanar..." (Elçin, 2000: 27). Yanma motifi Kerem'in acılı aşk hikâyesi ve sonunda gelen somut bir yanma ile bütünleşmiştir. Ancak filmde Kerem'in yanıklığı aşkından değil evliliğindendir. Yani evlenerek delilik yapmış, sürekli eşi ile kavga etmekte, çilelerin en çilelisini

yaşamaktadır. Bu durum Kerem'in bir sabah işe giderken Mecnun ile karşılaştığı ve eşlerinden dert yandıkları sahnede daha belirgindir; Kerem Mecnun'a "Ya ben Aslı için mi üstüme benzin döküp yaktım?" cümlesini kurmaktadır. Burada hikâyedeki Kerem'in ah edip yanmasına gönderme yapılmıştır, Yanık Kerem'in karşılığı filmde bambaşka bir anlama dönüştürülmüştür. Değişen zaman ve bağlam karışımına; dönemin ekonomik sıkıntılarını getirmiştir. Benzin kuyruğunda geçirilen vakitler, dönem siyaseti eleştirilmiş, eleştiri yapılırken de Kerem'in yanıklığı dönüştürülmüş, başka bir anlam yüklenmiştir. Hem geleneğin zamana uymadığı vurgulanmış hem de dönem politikaları eleştirilmiştir (Yıldız, 2009:74).

Kerem İle Aslı adlı filmde ise geleneksel hikâyede belirleyici bir yeri olmasına karşın yanma motifi üzerinde hiç durulmamıştır. Yanma motifinin filmde tamamen çıkartılması ise metinlerarasılık yöntemlerine göre bir indirgeme olarak yorumlanabilir.

Sözlü kültürde yer alan aşk hikâyelerindeki şiirlerin, filmde aynısı gibi kullanılması ya da dönüştürülmesinden daha çok hikâyelerdeki şiirsel anlatım yerilerek parodileştirilmiştir. Bu durum Julia Kristeva'nın bahsettiği: "Metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir metinlerarası göndergenin, örneğin bir alıntının olması gerekmez" ifadesiyle örtüşmektedir (Aktulum, 2000: 44). Bu, parodileşmiş metinlerin önemli özelliklerindendir. Aktulum, bu konuyu şu şekilde açıklar: "En etkili yansılama [...] özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan yansılama. Bu nedenle genellikle yansılama kısadır: bir yapıttan sayfalarca alıntı yapılmaz; yansılama çoğu zaman tek bir dize, hatta tek bir sözcük ile sınırlıdır." Filmde yeniden konumlandırma ile süre gelen biçim ve anlam değişikliği ile somut bir alıntıdan daha çok; hikâyelerdeki aşk, evlilik, kahraman fedakâr âşık, şiirsel anlatım, gelenek parodileştirilerek eleştirilmiştir. Bu durum Gerard Genette'nin anıştırma yöntemi ile de açıklanabilir. Aktulum bu yöntem

hakkında “...daha az açık ve daha az sözcüğü sözcüğüne yapılan, kavranması bir sözce ile yansılarını gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılan, dolaylı bir alıntı olan anıştırma...” demektedir. Birebir dönüştürümün olmadığı anıştırma “örtülü söylemle eşanlamlıdır” (Aktulum, 2000: 109). Anıştırmanın örtülü söylem özelliği ise parodileşmede daha net görülmektedir. Parodileşmiş metinler görünenin ardında gizli eleştirel mesajlar vermektedir. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde de parodileşme ile birlikte örtülü bir söylem, bir eleştiri vardır.

Aslı ile Leyla, beraber kahvaltı yaptıkları sahnede (Mecnun ve Kerem’in eşlerinden şikâyet ettikleri gibi) eşlerinden dert yanmaktadırlar. Leyla; “biz bunlar için mi bu kadar bedbaht olduk Aslı, o ağlaşmalar o mutluluk yeminleri nerde kaldı” derken, Aslı “delilik bende evlenemiyoruz diye kendini yakmaya kalkmıştı bırak sen yanacağına Kerem efendi yansın” demektedir. Leyla’nın geçmişe olan özlemi ve bugünden bakınca pişmanlık duyması, Aslı’nın yanma motifine gönderme yaparak pişmanlığını vurgulaması, evlenerek yandığını, bir delilik yaptığını yorumlaması filmde geçen zaman ile bu aşk hikâyelerinin uymadığı eleştirisini gösterir. Sahnenin devamında Aslı; “o kadar kişi istedi de gitmedim ah kafam” derken Leyla ise “annem demişti yapma kızım bu adam adama benzemiyor seni ziyan edecek, dinlemedim” der. Hikâyelerde Leyla’nın annesinin bu aşka karşı çıkması, Leyla’nın Mecnun ile görüşmesini yasaklaması filmde de karşımıza çıkmaktadır. Filmde Leyla’nın annesi Mecnun ile olan evliliğini onaylamadığını söylemekte, her kavgada annesinin evine dönen Leyla’ya “ben sana demedim mi bu adamdan sana koca olmaz” diyerek uyarılarda bulunmaktadır. Hikâyelerde anne doğulu zengin iken burada ise batı özentisi bir tipi canlandırmaktadır. Anne filmde de aynı işlevi üstlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki annenin üstlendiği bir başka rol ise kaynana tipidir. Sürekli dır dır eden, damadı tarafından seilmeyen, eve gelmesinden rahatsız olunan bir kaynana modeli görülmektedir. Birbirlerine eşlerini şikâyet eden erkekler ve kadınlar, dedikodu ve komşuluk ilişkilerinin boyutunu sergiler.

Filmde, Mecnun bıyıklı, sürekli bağıran, maço bir erkektir. Mecnun sıradan, zengin olmayan bir aileden gelmektedir. Leyla ise zengin bir aileden gelir annesi bir köşkte oturur, hizmetçisi vardır. Ancak hikâyelerde ise Mecnun “Bağdat ile Basra arasında Beni Amir kasabasında yaşırdı. Bu kabile o civarın en mamur topraklarına sahipti” (İstanbul B. Belediyesi 2009: 67’den aktaran Yıldız, 2009:73). Mecnun soylu bir aileden gelmekte iken filmde tam tersi bir şekilde orta direği temsil eden bir tiptir. Mecnun bambaşka bir anlama bürünmüş, işlevi değişmiştir. Âşık mecnun yerine kaba, saba bir tip gelmiştir. Mecnun’un soyluluğu sıradan bir boyuta indirgenmiş, hikâye kahramanı basitleştirilmiştir. Bu durum parodinin özelliklerinden “Kahramanların yücelik niteliklerinin azaltılmasından gülünçlük ve alay doğar” ifadesi ile örtüşmektedir (Aktulum, 2000:128).

2.3.10 Çöl Motifi

Evlidir Ne Yapsa Yeridir filminde çöl motifi karşımıza çıkmaktadır. Kerem ile Mecnun’un eşlerinden dert yandıkları sahnede Mecnun “Ben Leyla için mi deli divane olup kendimi çöllere attım” der. Burada hikâyelerde geçen çöl motifine gönderme yapılmaktadır. Hikâyede Leyla’sına kavuşamayan Mecnun kendini çöllere vurmaktadır. “Kays, içini yakan ateşle sanki kudurmuştu, çırılçıplak kendini çöllere vurmuştu” (İstanbul B. Belediyesi 2009: 108’den aktaran Yıldız, 2009: 73) şeklinde bir çıkış noktası, aşkın haykırıldığı yer olan çöl filmde günün koşullarından bakılarak eleştirilmiştir. Mecnun, çalıştığı reklam şirketinde yeni bir reklam projesi üzerinde çalışırken şunları söyler: “Bu çölde su yok, bir ağaç bile yok, ne bir bina ne bakkal ne çakkal ve burada yepyeni bir site kurulacak; villalar, apartmanlar, yüzme havuzları, kotra limanı, çocuk bahçeleri, lokantalar, marketler süsleyecek bu ıssız çölü. Sedaş İnşaat size bir mucize vaat ediyor. Yerseniz tabii!” Hikâyelerde geçen çöl motifine gönderme yapılırken dönemin gerçekliği vurgulanmıştır. İssiz çöllere üzerine apartmanların, binaların yapılması hızla ilerleyen şehirleşme ve kent hayatına gönderme yapmakta ve bu durum

eleştirilmektedir. Çöl gibi “ne bir bina ne bakkal ne akkal” olmayan yani hikâyelerde saf aşkın haykırıldığı, yaratıcı ile buluşulan tertemiz çöllere üstünde artık binaların, apartmanların olduğu söylenirken eskiye bir özlemle birlikte, eskide kalan kutsal aşkın bu kent hayatında yaşamasının olanaksız olduğu anlatılmak istenmiştir. En son cümledeki “Yerseniz tabi”; sözü ile de kentleşme içinde bozulan insan ilişkileri, o dönemin yeni siteleri, binaları yükselen İstanbul’daki toplumsal gerçekler anlatılmaktadır.

1982 yılında çekilen Leyla ile Mecnun filminde de çöle düşme motifi vardır. Filmde Mecnun yerine geçen Kadir ölde eşkıyaların eline düşer ve köle pazarında satılır. Çöl filmde Kadir’in gözleri kör olarak çöllere düşmesi ile de karşımıza çıkmaktadır. Kadir Leyla’yı bulmak için çöllere düştüğü esnada gözleri kendiliğinden açılır. Ancak öl motifi bu filmde hikâyedeki gibi güçlü bir şekilde kendine yer bulamamıştır. Kadir’in köle olarak çöle düşmesi ya da Leyla’yı bulmak için çöle düşmesi sadece kısa bir geçiş sahnesi olarak düşünülmüştür. Kays’ın çöllere düşerek Leyla’nın derdinden Mecnun olması motifi filmde neredeyse yer bulamamıştır. Kadir’in çöllerde Mecnun olduğu bir sahneye rastlanmamaktadır.

SONUÇ

Türk halk hikâyelerinde yer alan çoğu motif, Türk sinemasında yer alan halk hikâyesinden beslenen filmlerde kendine yer bulmuştur. Bu motifler tezde metinlerarasılık tekniklerinden özellikle metinlerarasılık ve diğer sözlü yazılı ve görsel kuramlar etrafında irdelenmiştir. Sonuç olarak halk hikâyeleri ile filmler arasında sözlü kültürden filme doğru metinlerarası bir geçiş sağlanmış ve bu geçiş neticesinde; Türk sinemasında halk hikâyesinden beslenen filmlerin günümüzde anlatı ihtiyacını karşılayabilen bir metin oldukları fikrine varılmıştır.

Ancak bu yeni sözlü-görsel anlatılar halk hikâyelerinin yapısındaki karakterleri ve olay örgüsünü başka bir bağlama taşıyarak yeniden kurgular. Bu kurgulama esnasında görüntünün gösterdiği gerçeklik ile insanların belleğinde yer alan gerçeklik arasında üç boyutlu bir bağlantı vardır.

Birinci boyutta insanların belleğinde yer alan hikâye algısı sinema filmleri ile görüntülü bir hayale dönüşmüştür. Bu hayal aslında gerçekliğin donmuş bir yansımasıdır. Üzerinden yıllar geçtiğin de bile insanların belleğindeki hikâye algısı görüntülerden ve sahnelerden ibaret olmaktadır.

İkinci boyut da ise hayal dünyasına yerleşen sanal görüntüler başka bir bağlamda sözlü bir anlatı olarak karşımıza çıkar. Tıpkı sinema filminden çıkan birinin yakın arkadaşına filmde olup bitenleri hikâyeleştirerek anlatması gibi. Bu anlatılar günümüzün sözlü görsel anlatılarıdır ve belleklerdeki etkisi daha kalıcıdır. Ama bu sözlü görsel anlatıların gerçek anlamda sözlü kültüre etkisi varyantlar ve versiyonların körelmesine neden olmasıdır. Herhangi bir film anlattığı hikâyeyi resmederek belleklere öbekler halinde yerleşmekte ve bu filmde öğrenilen hikâye değiştirilmesi zor bir hale gelmektedir. Filmlerden öğrendiğini anlatmaya çalışan hikâye anlatıcısı ise belleğindeki öbeklerden hazır kodları alarak sinematograf edasında gösterimler yapmaktadır.

Üçüncü boyut ise dinleyiciler ya da izleyiciler boyutudur. İzleyiciler artık yeni dinleyicilerdir. Yeni bir bağlamda dinleyenden izleyiciye doğru gerçekleşen bu değişim folklorun performans boyutu ile de ilgilidir. Performansta alıcı rolünü üstlenen ve sonraki aşamada aktarıcı rolünü üstlenen dinleyici artık izleyici konumuna geçmiş ve geleneksel öğrenme biçimlerinden yoksun olarak sadece anladığını aktarma modunda kalmıştır.

Bu fikirden hareketle denilebilir ki; halk anlatıları kendisini yazılı ve görsel olan her mecrada bir şekilde devam ettirmiştir. Devam edilen her mecra (bu bir roman, film ya da yeni bir sözlü kültür anlatısı da olabilir) yeni bir metin olmuş ve zamanla kaynak metin haline gelmişlerdir. Yani Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin hikâyelerinin sözlü kültürdeki ve yazılı kültürdeki metinlerinin yanında sinema filmi olan sözü, müziği görüntüyü bünyesinde barındırabilen metinlerine de göndermelerde bulunmaktadır. Sinema filmleri metinlerinden de alıntılar yapılarak yeni anlatılar oluşabilmektedir.

Yeni metinler olan ve kaynak metin olmaya doğru giden bu filmler sayesinde belleklerdeki Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin algısı olumlu ya da olumsuz şekilde değişebilmektedir. Soylu metinler, olağanüstü kahramanlar ya olduğu gibi filme aktarılmakta ya da parodileştirilerek alay edilebilir bir pozisyonda yer almaktadır. Şekil her ne olursa olsun bir halk anlatısının yeni metinlerin oluşumuna yaratıcı sanat kaygısı ile kaynaklık edebilme özelliğinin görülmesi ve ortaya çıkan yeni sanatsal ürünün tekrar kaynak metin olmaya doğru gitmesi araştırılmaya değer olan bir durumdur.

Folklor alanının yeni üretim biçimleri olan bu metinler halk anlatısından faydalansın ya da faydalanmasın ürettiği tüm biçimleri ile (korku filmi, aşk filmi, dizi film, tarihsel film vs.) sözlü, yazılı ve görsel birer metindirler. Halkbilimi çalışmaları açısından bu filmler herhangi bir halk hikâyesinin tüm varyantlarının ortak bir çıktısı olabilirler. Örneğin bir Köroğlu filmi tüm varyantların okunmasından sonra yazılan bir senaryo ile bütün hikâyeyi

özetleyebilir. Bu da bize yeni bir Köroğlu külliyatı hediye edebilmektedir. Ama bu durum izleyicinin ya da dinleyicinin aktarımında sıkıntılar yaşatabilir. Yeni bir külliyat olan bu filmler bir ansiklopedinin yıllarca kapağının açılmaması gibi bir köşede bekleyerek çürüyebilir. Yeni bir varyant ya da versiyon üretimine izin vermeyen yazılı bir ansiklopedi haline de gelme olasılığı vardır.

EKLER

EK 1: FİLM ÖZETLERİ

1. Leyla İle Mecnun (1982)

Yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı 1982 yılında çekilen Leyla ile Mecnun filminde başrolleri Orhan Gencebay ve Gülşen Bubikoğlu paylaşmaktadır. Orhan Gencebay filmde *Kadir* rolünde, Gülşen Bubikoğlu ise *Leyla Sultan* rolündedir. Leyla Sultan'ın babası *Şeyh Gaffar* rolünde Hüseyin Peyda oynarken Şeyh Gaffar'ın en yakın veziri *Hişam* rolünü ise Turgut Özatay canlandırmıştır. Şeyh Gaffar'ın kardeşi *Emir Halit* rolünü Raik Alınışık, *Mehlika Sultan* rolünü ise Emel Tümer canlandırmıştır.

Şeyh Gaffar'ın karısı bir kız çocuğu dünyaya getirir. Şeyh Gaffar kızın adını Leyla koyar ve ülkenin dört bir tarafına kızının doğumunun davullar eşliğinde duyurulmasını emreder. Şeyh Gaffar ve veziri Hişam büyücünün yanına giderler. Büyücü Şeyh Gaffar'ın kızı olduğunu bilir ve güzelliğinin dünyaya nam salacağını, bugün doğan yoksul bir çocukla büyük bir aşk yaşayacağını, bu aşkın dillere destan olup kuşaktan kuşağa aktarılacağını söyler. Şeyh Gaffar'a yoksul çocuk ile kızının aşklarına yardım ederse halkının ve sarayın rahata ereceğini söyleyen büyücü ama yardım etmezse ortalığın kana bulanacağından bahseder. Bunun üzerine Şeyh Gaffar vezirine emir verir ve bugün ülkede doğan tüm yoksul çocukların öldürülmesini emreder. Şeyh Gaffar'ın adamları kapı kapı gezerek doğan erkek çocukları öldürürler.

Şeyh Gaffar'ın veziri Hişam yeni doğan bir çocuğu babasının gözünün önünde öldürür. Ama anne bir erkek çocuk daha doğurur ve doğum esnasında ölür. Bu yeni doğan erkek çocuk babası tarafından kızgın demir ile dağlanarak küçük bir sal ile Şeyh Gaffar'ın zulmünden korunmak için nehre salıverilir. Nehrin kenarında dolaşan Şeyh Gaffar'ın diğer veziri Ahmet,

bebeği fark eder ve onu alarak eve götürür. Kadir gecesi buldukları için karısı ile birlikte bebeğe Kadir ismini verirler. Kadir vezir oğlu olarak sarayda Leyla ile birlikte oyunlar oynayarak birlikte büyümektedir. Kadir ile Leyla nehrin kenarında oynarken yaşlı bir derviş ortaya çıkar ve onlara saf aşkı yıllarca aradığını bunu bir türlü bulamadığını söyler. Bir hurma çekirdeğini diktikten sonra bu hurmanın aşklarının sembolü olacağını onların aşkları var oldukça bu ağacın büyüüp sürekli yeşereceğinden bahseder.

Aradan yıllar geçer ve Kadir ile Leyla büyürler. Büyüyen hurma ağacının altında buluşurlar ve yaşlı derviş arada bir görünerek onları izlemektedir. Kadir Şeyh Gaffar'ın emir subaylığını yapmaktadır. Bir gün Emir Halit'in elçisi gelir ve Leyla'yı Emir'e istediklerini söyler. Şeyh Gaffar kızını Emir Halit'e vermekten mutluluk duyacaklarını belirtir. Ancak kızı Leyla'nın Kadir'den başkasında gönlü yoktur ve durumu babasına anlatır. Şeyh Gaffar kızını kandırarak Kadir ile evlenmelerine izin vereceğini söyler. Şeyh Gaffar emir subayı olan Kadir'e Emir Halit'e iletmesi için bir mektup yazdırır. Mektupta kızının başkasını sevdiğini ve artık evlenemeyeceklerini bu durum için özürlerini kabul etmelerini ister. Kadir mektubu götürürken Şeyh Gaffar'ın veziri Hişam ve adamları tarafından oklanarak vurulur. Kadir'in öldüğüne inanması için Leyla'nın Kadir'e verdiği kana bulanmış oyalı çevreyi alır ve Şeyh Gaffar'a götürür. Şeyh Gaffar Kadir'in ölümünün eşkıyaların pusuya düşürmesiyle gerçekleştiği yalanına herkesi inandırır. Ama Kadir'in babası vezir Ahmet'in yakın adamlarından biri durumu öğrenir ve haber verir. Bunun üzerine Şeyh Gaffar'a karşı gelen Kadir'in babası Vezir Ahmet'in kellesi vurdurulur.

Kadir'in öldüğünü zanneden Leyla hurma ağacının yanına gider ve tam intihar etmek üzereyken yaşlı derviş görünür. Yaşlı derviş Kadir'in henüz ölmediğini hurma ağacının canlı olduğunu söyler. İntihar etmekten vazgeçen Leyla durumu babası Şeyh Gaffar'a anlatır. Şeyh bunun üzerine büyücüye tekrar gider ve Kadir'in hala yaşadığını öğrenir. Şeyh Gaffar hemen hurma ağacını kestirir. Hurma ağacı kesildiği anda Kadir yere düşerek ağacımızı

kestiler diye bağırmaya başlar. Hurma ağacının kesildiğini öğrenen Leyla hemen ağacın yanına gider ve ağlamaya başlar. O sırada tekrar görünen derviş hurma ağacının tekrar canlandırır. Yaşlı derviş Leyla'ya babasının istediğini yapmasını (Emir Halit ile evlenmeyi kabul etmesini) gideceği yerde Kadir'i bulacağını söyler.

Çölde yaralı bir şekilde yürümeye çalışan Kadir'i eşkıyalar ele geçirir ve esir pazarında satılığa çıkarırlar. Emir Halit'in kız kardeşi olan Mehlika Sultan Kadir ile birlikte arkadaşı Bilal'i kendisine köle olarak satın alır. Kadir Mehlika Sultan'ın kölesi olarak Emir Sait'in sarayında çalışmaktadır. Leyla'nın Emir Halit ile evleneceğini duyan Kadir çok üzülür. Leyla Emir Halit'in sarayına gelir ve Emir Halit'ten bir şstekte bulunur. Yıllar önce kaybettiği bir kölesini (Kadir'i) bulmak istediğini söyler. Emir Halit'in askerleriyle zindanlara, taş ocaklarına ve esir pazarlarına bakar ama bir türlü Kadir'i bulamaz. Bu sırada Kadir'de Leyla'nın Emir ile evlenecek olmasına inanamazken Mehlika Sultan Kadir'in saray dışına çıkmasını yasaklar.

Mehlika Sultan Kadir ile Leyla'nın arasında geçen aşkı öğrenir ve kendisi de Kadir'i sevdiği için onu zindana attırır. Bu sırada Kadir'i bir türlü bulamayan Leyla intihar etmek üzeredir. Zindanda şarkı söylemeye başlayan Kadir'in sesi tüm sarayda duyulmaktadır. Kadir'in sesini duyan Leyla onun ölmediğini anlar ve intihar etmekten vazgeçer. Kadir'in arkadaşı Bilal Leyla'yı alarak zindana Kadir'in yanına götürür. Kadir ile Leyla birlikte kaçarken Mehlika Sultan ve adamları tarafından yakalanırlar. Emir Halit Kadir'in gözlerinin dağlanıp çöle atılmasını emreder. Kadir'in gözlerini dağlayan kişi ise yıllar önce onu nehre bırakan babasıdır ve Kadir'in vücudundaki damga sayesinde onu tanımıştır. Babası Kadir'in gözlerini hafifçe dağlar ve onu çöle atmak için yanına alır. Yolda Kadir'e gerçek babasının kendisi olduğunu ve gözlerinin yakında açılacağını söyler.

Bu sırada Kadir'in artık öldüğünü düşünen Leyla Emir Halit'in bir köle ile zina yapma suçlamasını kabul eder ve Kadir'in bebeğini taşıdığını söyler. Bunun üzerine Leyla hakkında taşlanarak ölüm cezası verilir. İlk taşın babası

Şey Gaffar tarafından atılması istenir bunu yapmayan Şeyh Gaffar da Emir Halit'in adamları tarafından oklanarak öldürölür. Sonrasında Leyla halk tarafından taşlanarak öldürölür. Gözleri açılan Kadir Leyla'yı taşların arasında kanlar içinde görür ve ellerini Leyla'nın yüzüne sürerek onun yaralar içindeki yüzünün iyileşmesini sağlar. Leyla'yı alıp çöle götürür ve elleriyle mezarını kazar. Aradan yıllar geçer Kadir yaşlanmışır ama hala Leyla'nın mezarı başında durur ve çölün ortasında sürekli onun hayalini görmektedir.

2. Leyla İle Mecnun Gibi (1963)

Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı 1963 yılında gösterime giren Leyla İle Mecnun Gibi filminde başrolleri Göksel Arsoy ve Leyla Sayar paylaşmaktadır. Filmde *Leyla* rolünü Leyla Sayar, *Mecnun* rolünü de Göksel Arsoy oynamaktadır.

Ünlü bir film yıldızı olan Leyla "Leyla ile Mecnun" filminin çekimi için Doğan'ın yaşadığı yere gider. Film çekimi esnasında rol arkadaşı ile birlikte çölün ortasında kaybolurlar. Rol arkadaşı Leyla'ya sahip olmak isterken tesadüfen Doğan yakınılardadır ve sesleri duyarak oraya gelir. Doğan Leyla'yı kurtarır ve aralarında ilk aşk bu esnada başlar. Doğan'ın babası bir toprak ağasıdır ve Doğan ile araları pek iyi değildir. Doğan'ın babası ayrıca film ekibinin kendi topraklarında film çekmesine de karşıdır. Doğan'ın abisi ise kötü birisidir ve sürekli dolaplar çevirmektedir ayrıca film ekibinden bir kadınla da ilişki yaşamaktadır.

Doğan'ın babası film ekibini kovar ve Doğan ile Leyla ayrılmak zorunda kalırlar. İstanbul'a normal hayatına dönen Leyla film çekimlerine devam etmektedir. Doğan ise bir süre sonra Leyla'nın peşinden İstanbul'a gider. Leyla'nın çalıştığı film setine giden Doğan kötü bir sürpriz ile karşılaşır. Doğan'ı daha evvelden tanıyan film ekibi ona bir oyun oynar ve bir kadının yüzünü kapatarak Leyla kılığına büründürür. Film setinde bu kadına bir de sevgili bulunurak Doğan içeri girdiğinde aşklarını yaşıyormuş gibi yapmaları istenir. O esnada Doğan film setine girer ancak gördüğü manzara karşısında

şaşkına dönerek oradan uzaklaşır. Leyla'nın kendisini kısa sürede unutmamasına anlam veremeyen Doğan büyük üzüntü içine girmiştir. Doğan İstanbul'da kendine bir arkadaş bulmuştur ve onun evinde kalmaktadır. Bu olaydan sonra arkadaşı ile birlikte bir iş bularak geçimini sağlamaya karar verir. Bir gün iş çıkışı tesadüf eseri Leyla'nın arabası Doğan'a çarpar ve o esnada Leyla ile Doğan tekrar biraraya gelir. Leyla Doğan'ı hemen evine götürür ve tedavi ettirir. Kısa bir süre beraber olurlarsa da sonrasında Doğan yaşadığı sefil hayata geri döner. Leyla ise kara sevda olmuştur, çareyi alkolde arar. Çevirdiği filmin ölmesi gereken son sahnesi canlı gerçekleşir, rol yapmasına gerek kalmayan Leyla oracıkta ölür, Doğan da Leyla'yı kurtarmak için film setine gelse de yetişemez.

3. Kerem İle Aslı (1971)

Yönetmenliğini Orhan Elmas'ın yaptığı 1971 yılında çekilen Kerem ile Aslı filminde başrolleri Fatma Girik ve Kadir İnanır paylaşmaktadır. Filimde *Aslı* rolünü Fatma Girik, *Kerem* rolünü de Kadir İnanır oynamaktadır. *Kara Vezir* rolünde Hayati Hamzaoğlu yer alırken Kerem'in babası *Bektaş* rolünde ise Reha Yurdakul yer almaktadır.

Filme hikâye anlatıcısı ile başlanmaktadır. Film dışından bir ses hikâyeyi anlatarak filme başlamaktadır. Hikâye anlatıcısı giriş sahnesinde hikâyesini anlatırken buna uygun olarak sahneler gösterilmektedir. Örneğin; *Kara Vezir* 'in vergi toplarken yaptığı zulümlerden bahsedilirken görüntüde de acı çeken insanlar resmedilmiştir. Hikâye anlatıcısının aktarımına göre yıllarca önce zenginlik içinde yaşayan bir hakanın hiç çocuğu olmamış. Soyunu sürdürecektir bir oğlunun dünyaya gelmemesi hakanı yemeden içmeden kesmiştir. Bu yüzden hakan ülkenin tüm idaresini vezirinin eline bırakmıştır. Zalim bir insan olan vezir, vergi toplama bahanesi ile ülke halkına türlü şekilde işkence eder. Hakan bir gün kendi gibi çocuğu olmayan çelik bilekli demirci başı ile ava çıkmıştır. Bu girişten sonra demirci başı ve hakan görünmektedir film başlamaktadır.

Hakan ile demirci başı Bektaş ava çıkmışlardır. Av esnasında bir ceylanı vurmak üzere olan hakan, demirci başı tarafından ceylanın vurmanın iyi olmadığı konusunda uyarılır. Onu dinlemeyen hakan tam okunu ceylana atacakken ceylanın yerine birden yaşlı bir derviş belirir. Derviş hakana seslenerek yüce tanrının verdiği hükümdarlık ve dünyalık nimetlerinin kıymetini bilmediğini ülke halkına zulüm ettiğini söyler. Soyunu sürdürecektir bir oğlunun olabilmesi için ülke halkına zulüm etmeyi bırakmasını ister. Demirci başı Bektaş'ın da bir kızının olacağını söyler ve kırmızı bir elmayı hakan ile demirci başına verir. Elmanın yarısını hakanın karısı Hatice sultanın yemesini diğer yarısını da demirci başı Bektaş'ın karısı Güldane'nin yemesini söyler. Sarayın bahçesine yanyana iki gülfidanı dikmelerini güller filizlenip açtığında sultanın aslan gibi bir oğlu Güldane'nin de top gibi bir kızı olacağını söyleyen derviş ortadan kaybolur.

Hatice sultan ve Güldane dervişin verdiği elmayı yedikten sonra sarayın bahçesine iki gülfidanını yan yan dikerler ve dua ederler. Hakan vezirine yedi diyara artık çocuğu olacağına dair mutlu haberin duyurulmasını söyler. Kara vezir ise hazinede para kalmadığını artık halktan vergi toplayamadığını söyler. Hakan dervişe verdiği sözü vezirine hatırlatır, vezir ise birikmiş vergilerin toplanması gerektiğini ve dervişin sultanın karnındaki çocuğa da alamayacağını söyler. Kara vezir tekrar halktan vergi toplamaya başlar. Bir gece hakanın rüyasına yaşlı derviş girer ve halka zulmettiğini, sözünü tutmadığını bu yüzden erkek değil kız çocuğu olacağını ve soyunun sürmeyeceğini söyler. Hakanın kızı olurken demircibaşı Bektaş'ın ise oğlu olur. Demircibaşı oğlunun adını Kerem koyar. Kara vezir hakana ebebaşı ile yardımcısını öldürmeyi teklif eder ve gerçeği saklayarak kızını erkek gibi büyütmesini söyler. Hakan Hatice sultana benim bir oğlum oldu ve adını Aslanbey koydum, bu sır şu dört duvar arasından çıkmayacak der. Oğlum at binecek, kılıç kuşanacak, ok atacak fermanım bu der.

Bu sırada hikâye anlatıcısı tekrar girer. Hakanın fermanının üzerinden yıllar geçtiğini, hakanın kızının bir yiğit olduğunu, silah hocası Kasım ağanın

en başarılı talebesi olduğunu söyler. Bektaş'ın oğlu Kerem ile yan yana yetiştiklerini söyler.

Kerem ile Aslanbey silahçı ustası Kasım ağanın elinde yetişirler ve iyi birer savaşçı olurlar. Kerem rüyasında sürekli bir ceylanı kovaladığını görür ancak onu bir türlü yakalayamaz. Ceylan bir mağaraya girer Kerem de peşinden gider ve mağaranın öbür tarafı adeta cennete açılan bir kapıdır. Yeşilliklerle dolu bir bahçeye giren Kerem orada bir kız (Aslanbey) görür.

Bu sırada hikâye anlatıcısı yine sahneye girerek, “rüyasında vurulduğu kızın Aslanbey olduğundan habersiz onunla yarışmaya hazırlanıyordu” der. Kerem ile Aslanbey at üstünde pınara kadar yarışır. Pınarın başına Kerem'den önce gelen Aslanbey hakanın oğlu olduğu için Kerem'in bilerek yenildiğini anlamıştır. Pınarın başında Kerem sazını eline alır ve türkü söylemeye başlar. Türkünün sonunda Kerem rüyasında gördüğü kızın güzelliğini Aslanbey'e anlatır. Aslanbey de aynı rüyayı gördüğünü, rüyasında birinin elini tuttuğunu yüzünü gördüğünü ama ona bir türlü erişemediğini söyler. Ona hiçbir zaman erişemeyeceğini söyle ve aralarındaki engelin Kaf dağı kadar olduğunu anlatır. Ben de senin kadar yalnızım der Kerem'e.

Kerem ile Aslanbey ceylanı görürler ve peşinden giderek mağaradan içeri girip cennet bahçesine varırlar. O sırada yaşlı derviş görünür. Aslanbey'e “yalanla dolanla sürdürdüğün yiğitlik destanı yetmedi daha” der. Derviş tanrıya karşı çıkılamayacağını ve bundan sonra “Aslı sen gergef tutacak ve nakış işleyeceksin” der. Bunun üzerine Aslı'nın üzerindeki elbiseler birden bire değişir. Kerem ile Aslı orada birbirlerine sarılırlar. Ve düşlerinde birbirini görürken nasıl acı çektiklerini anlatırlar. Aslı babasının gazabından korkarken Kerem'den asla ayrılmayacağını söyler. Kerem ile Aslı birbirlerine türkü söylerler. Hakan Aslı'nın kız halini görür ve onu Kız Kulesi'ne kapatır emrine bir nedime verir. Hakan kızının yüzünü görmek istemez “benim bir oğlum vardı öldü gayrı” der. Kara vezire de bundan böyle kızının adını ağzına alanları öldürmesini emreder.

Kara vezir hakana Aslının bu halinin dilden dile dolanacağını bunu engellemek için Aslı'ya yakışır biri ile evlendirmesini söyler. Aslı kız kulesinde dua eder. Aslı nedimesi Meryem'den Kerem'i görmek istediğini söyler. Kerem ile Aslı kız kulesinde birbirlerini görürler ve hasretlerini anlatan cümleler kurarlar. Aslı Kerem'in buluştuğunu gören hakan onları askerlerine yakalatır. Hakan silah ustası Kasım ağaya emir verir ve yedi ülke aştıktan sonra Daloğlu kalesindeki Emrullah beye kızını teslim etmesini söyler. Aslı Kaf dağını aşsa da Kerem'den vazgeçmeyeceğini söyler. Hakan Kerem'in gözlerine kızgın mil çekilmesini emreder. Kara vezir kendi elleriyle Kerem'in gözlerine mil çeker. Bu sırada aynı acıyı Aslı da hisseder. Kerem Aslı'nın peşinden gitmeye karar verir ve annesinden babasından izin alarak sazını da alıp kör haliyle yollara düşer. Dağdaki çobana, köy kahvesinde oturanlara, çeşmeden su dolduran kadınlara Aslı'yı sorar ama kimse Aslı'nın nerde olduğunu bilmemektedir. Aslı da yemek yemiyor ve su içmiyordur. Aynı şekilde Kerem de ne yemek yer ne de su içmektedir.

Kerem dinlenmek için oturduğu bir handa türkü söylemeye başlar ve bu sesi duyan Aslı koşarak Kerem'in yanına gider ve sarılırlar. Ancak Aslıyı yedi kat uzak ülkeye götüren Kasım ağa Kerem'in zindana attırır. Aslı Kerem'in kaldığı zindana gider ve Kasım ağaya yalvararak bir kere de olsa onu görmek için yalvarır. Kerem ile Aslı zindanda birbirine sarılırlar. Kasım ağa dayanamaz ve Kerem ile Aslı'nın kaçmalarına izin verir. Kerem ile Aslı kaçarlar ve daha önce gittikleri cennet bahçesinde tekrar giderler. Kerem'in gözleri görmediği için Aslı cennet bahçesindeki güzellikleri anlatır. Hakan hastalanır ve kara vezire emir verir. Kerem ile Aslıyı affettiğini bunun tüm ülkeye duyurulmasını ister.

Aslı dizlerinde uyuyan Kerem'in gözlerine gözyaşlarını damlatarak onun tekrar görmesini sağlar. Aslı ile Kerem tekrar aşklarını yaşamaya başlarlar. Kara vezir büyücüye giderek hem Aslı'nın hem de tahtının elden gittiğini söyler ve bunun bir çaresini bulmasını ister. Hakanın ölmesi için bir zehir yapan büyücü vezire hakan öldükten sonra hemen Kerem'in babası

Bektaş'ı esir almasını ve üç içinde Aslı'yı teslim etmezse babasının başını vuracağını tellallar ile ilan etmesini söyler. Kara vezir bu durumu kimsenin bilmemesi için büyücü de öldürür.

Kara vezir zehri hakana ilaç diye içirir ve hakan ölür. Kerem'in babası Bektaş'ı yakalattırır ve tellallar çıkartarak üç gün içinde Aslı'yı teslim etmesini yoksa babasının öldürüleceğini duyurur. Aslı Kerem'e babasını kurtarmasını ve ahirette kavuşmalarının mümkün olduğunu söyler. Kerem Aslı ile birlikte babasını kurtarmaya gider ama kara vezir ikisini de yakalatır, Kerem'in babası Bektaş'ı da öldürtür. Kara vezir Kerem'i zindana Aslı'yı da kız kulesine gönderir. Kara vezir Aslı'ya kendisi ile evlenmez ise Kerem'i öldürteceğini söyler. Aslı Kerem ölmesin diye bunu kabul eder ve kara vezire iki şart koşar. Bu şartlar Kerem ile yalnız kalıp vedalaşmak ve düğün günü Kerem'e bir at verip gitmesine izin vermektir. Aslı Kerem ile görüşmesinde serbest kaldıktan sonra kuyu başında kendisini beklemesini söyler. Aslı saraydan Meryem'in de yardımıyla kaçır. Ama kara vezirin adamları kuyu başında Kerem'i öldürürler. O esnada kara vezir de oradadır ve Aslı kara veziri hançerler daha sonra büyük bir taşla kara vezirin başına vurur ve onu öldürür ama karar vezir de aslıyı hançerlemiştir. Aslı ile Kerem yan yana gelirler ve birbirlerine bakarak can verirler.

4. Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin- 1978)

Yönetmenliğini Ejder İbrahimof'un yaptığı 1978 yılında çekilen Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin) başrolleri Türkan Şoray, Faruk Peker ve Alla Sigalova paylaşmaktadır. Türkan Şoray filmde *Mehmene Banu* rolünde, Faruk Peker *Ferhat* rolünde, Alla Sigalova ise *Şirin* rolündedir.

Arzen şehrinin sultanı Mehmene Banu'nun kardeşi Şirin Sultan amansız bir hastalığa yakalanmıştır. Hastalığına ne vezir ne hekimbaşı ne de müneccim çare bulamamaktadır. Mehmene Banu çaresizlik içindedir. Bu sırada şehirli birinin Şirin Sultan'ın hastalığıyla ilgili olarak huzura çıkmak istediğinin haberi gelir. Gelen kişinin hastayı iyileştirmek için üç şartı vardır.

İlk olarak dadı kalfa Servinazı'ı odadan çıkartmasını söyler, ikinci şart olarak Mehmene Banu'dan Şirin Sultan için bir köşk yaptırtmasını ister. Üçüncü ve Şirin Sultan'ın iyileşmesini sağlayacak en önemli şart olarak Mehmene Banu'dan yüzünün güzelliğini kendisine vermesini ister. Mehmene Banu çaresiz kardeşinin iyileşmesi için güzelliğini vermeyi kabul eder. Mehmene Banu güzelliğini kaybeder. Şirin Sultan hasta yatağından kalkar. Bu arada şehirli adam Mehmene Banu'nun yüzüne bir örtü örter. Bu örtü yüzünde kaldığı sürece yüzünün güzelliğinin eskisi gibi görüneceğini örtüyü çıkarırsa herkesin onun çirkinliğini göreceğini söyler.

Artık Şirin Sultan sağlığına kavuşmuştur. Mehmene Banu kardeşi Şirin Sultan için yaptırtması gereken köşkü yaptırır. Ferhat da bu köşkün süslemelerini yapan bir nakkaştır. Mehmene Banu Şirin Sultan'ı yaptırdığı köşke götürür. Bu sırada süslemelerin Ferhat tarafından yapıldığı Mehmene Banu'ya anlatılır ve Ferhat, Mehmene Banu ile Şirin Sultan'ın huzuruna çıkar. Ferhat ile Şirin Sultan birbirlerini görür görmez âşık olurlar. Fakat Mehmene Banu'da Ferhat'a âşık olmuştur. Mehmene Banu Ferhat'ı sarayın baş nakkaşı yapar. Ferhat ile Şirin gizlice buluşmaya başlarlar. Gün geçtikçe birbirlerine iyice âşık olmuşlardır. Ferhat fakir bir nakkaş Şirin ise sultan olduğu için birlikte olmalarına izin vermeyeceklerini anlarlar. Bunun üzerine kaçmaya karar verirler. Fakat çok geçmeden Mehmene Banu'nun askerleri peşlerine düşer. Askerler Ferhat ile Şirin'i yakalarlar. Bu arada Mehmene Banu'nun da Ferhat'a olan aşkı günden güne artmaktadır. Şirin de Ferhat'a olan aşkını, o olmadan yaşayamayacağını ablası Mehmene Banu'ya anlatmaktadır.

Arzen şehrinde çeşmelerden su yerine irin akmaktadır. Halk bu yüzden salgın hastalığa tutulmuştur. Bu yüzden sürekli insanlar ölmektedir. Mehmene Banu Ferhat'ı yanına çağırır. Şirin ile evlenmesine izin vereceğini yalnız bazı şartları olduğunu söyler. Demirdağı delip suyunu şehre akıtmasını, bu işi tek başına yapması gerektiğini söyler. Dağ delinmeden Şirin'in serçe parmağını bile kendisine göstermeyeceğini söyler. Dağ

delinmeden şirinin serçe parmağını bile göstermeyiz der. Ferhat bütün bunları kabul eder ve yola çıkar.

Ferhat Demirdağı delmek için çalışmaya başlar. Aradan çok uzun zaman geçer. Halk Ferhat'a çok güvenmektedir. Ferhat'ın dağı eritip suyu şehre getireceği günü beklemektedir. Şirin de Ferhat'a kavuşacağını günü beklemektedir. Ferhat sonunda Demirdağı delip suyu çıkarmayı başarır. Şirin de oradan geçerken suların gelmeye başladığını görür. Ferhat'ın yanına doğru koşmaya başlar. Ferhat'ın yanına geldiğinde onun suların içinde öldüğünü görür. Hançerini çıkarıp kendine saplar ve Şirin de ölür. Ferhat ile Şirin'in aşkı bir efsane olur. Demirdağın eteklerinde görüldüklerine dair hikâyeler anlatılır. Onların aşkının ölmelerine rağmen bitmediği anlatılır.

5. Evlidir Ne Yapsa Yeridir (1978)

Evlidir Ne Yapsa Yeridir; 1978 yılında, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı, senaryosunu Safa Ünal'ın yazdığı komedi türünde bir filmidir. Filmde; Mecnun karakterini Kadir İnanır, Leyla'yı Hülya Koçyiğit, Kerem karakterini Şemsi İnkaya, Aslı'yı Perran Kutman, Ferhat'ı Halit Akçatepe, Şirin'i Efşan Firuz, Karacaoğlan karakterini de İbrahim Sesigüzel canlandırmaktadır.

Aynı binada yaşayan Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı çiftleri üzerinden evlilik kurumunun, kadın erkek ilişkilerinin mizahi bir dille anlatımı filmin konusudur. Aynı zamanda filmde yetmişli yılların toplumsal sıkıntıları ve siyasal kutuplaşmaları işlenmektedir. Leyla ve Mecnun iki çocuklu bir aileye sahiptir. Bir kız bir de erkek çocukları vardır. Mecnun, bir reklam şirketinde çalışmakta, Leyla ise Mecnun'a duyduğu aşktan dolayı, zengin baba evini bırakmış ev hanımlığı yapmaktadır. Mecnun tipik erkek karakteri çizer; eşini çalıştırmaz, eve geldi mi yemek bekler, arkadaşları ile eğlenceden döndüğünde Leyla'dan laf işitmek istemez. Çocuklarının okula gidip gelmesi, eşinden hep güler yüz görmesi yeter Mecnun'a. Kerem ile Aslı'nın çocukları yoktur. Kerem zabıta memuru, Aslı ise bankada çalışmaktadır. Aşk denilen "şeyi" çoktan tüketmişlerdir ve ceviz kabuğunu

doldurmayan nedenler için rahatlıkla kavga edebilmektedirler. Ferhat ile Şirin'in de çocukları yoktur. Şirin, boğazına oldukça düşkün, kolay kolay kafasına bir şey takmayan, ablasının sözünü kocasının sözünden daha çok dinleyen biridir. Kocasını Ferhat onun yanında hem fiziki açıdan hem de karakter olarak zayıf kalmaktadır. Karacaoğlan ise bu üç çiftin arasında bekârlığı temsil eder "bekârlığın sultanlık olduğu" imgesini yansıtır bunun yanında çiftler kavga ettiğinde onları barıştırmaya çalışır. Aynı binada yaşayan bu üç çift gün gelir kadın ve erkek tarafları olarak ayrılırlar. Bu ayrılıkla beraber toplum da Leylalar-Mecnunlar diye ikiye bölünür, siyasiler de olayın içine karışır. Leyla ile Mecnun karakterinin ön planda olduğu film Leyla ile Mecnun'un tekrar barışması ile son bulur.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün, “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine” , **Sinema Yazıları**, Yay. Haz: Seçil Büker, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1997.
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Matbaası, 2000.
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011
- ALPTEKİN, Ali Berat, **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.
- ALPTEKİN, Ali Berat, Türk Masal ve Halk Hikâyelerinde Görmeyen Gözün Tedavi Edilmesi Motifi Üzerine, *Milli Folklor*, sayı 81, s.18-26, 2009.
- ARSLANTEPE, Mehmet, “**Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı**”
Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt X, 238-257, 2008.
- BAKHTİN, Mikhail, **Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, der. Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
- BAUMAN, Richard, “Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi”, çev. Işıl Altun, yay.haz. M. Öcal Oğuz vd., **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3**, Ankara, Geleneskel Yayıncılık, 2009
- BEKTAŞ, Nuh, “Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nazım Hikmet’in Ferhad İle Şirin Oyununa Metinlerarası Bir Bakış” **Milli Folklor**, sayı 83, s. 41-47, 2009.

- BENJAMİN, Walter. “Hikâye Anlatıcısı: NikolayLeskov’un Eserleri Üzerine Düşünceler”. **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- CAMPBELL, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000.
- CEMİLOĞLU, Mustafa; **Halk Hikâyelerinde Doğum Motifi**, Bursa, Vipaş Yayınları, 1999
- COŞKUN, Esin; **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2009.
- DUNDES, Alan; “**Doku Metin ve Konteks**”, çev. Metin Ekici, yay. haz. M. Öcal Oğuz vd. , Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2009.
- DUYMAZ, Ali, **Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- ELÇİN, Şükrü, **Kerem ile Aslı Hikâyesi**. Ankara, Akçağ Yayınları, 2000
- ELLIOT, Shanti; ‘**Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetics of Folklore**’ Folklore Forum, 30:1/2, 1999
- HİKMET, Nazım, **Ferhad ile Şirin**, Oyunlar 2, Adam Yay., 1995.
- IRZİK, Sibel (der.); “Önsöz”, **Karnaval dan Romana**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
- KAYHAN, İnan. “**Yüce Dağ Başında Bin Yıllık Bir Aşk: Ağrı Dağı Efsanesi**”, Edebiyat ve Sinema, yay.haz.Fatih Sakallı, Ankara, Hat Yayınları, 2011
- KIRAÇ, Rıza; **Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2008.

KOLKER, Robert; **Film, Biçim ve Kültür**, Ankara, De Ki Yayınları, 2011

MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

OCAK, Ahmet Yaşar, **Alevi ve Bektâşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

OĞUZ, Öcal; “Türkiye’de Mit ve Masal Çalışmaları Veya Bir Olumsuzlama Ve Tek- Tipleştirme Öyküsü” **Milli Folklor**, Sayı 85, 2010, s. 36-45.

ONARAN, Alim Şerif; **Türk Sineması**, cilt 1, Ankara, Kitle Yayınları, 1994.

ONARAN, Alim Şerif; **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul, Afa Yayınları, 1990

ONG, Walter; **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

ÖZARSLAN, Metin, **Ferhat ile Şirin Mukayeseli Bir Araştırma**, İstanbul, Doğu Kütüphanesi Yayıncılık, 2006.

ÖZAY, Yeliz; **Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri**, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

ÖZÖN, Nijat; **Karagözden Sinemaya**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.

PARSA, Seyide; **Film Çözümlemeleri**, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2008

REFİĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.

RIZVANOĞLU, Eren; **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

RİFAT, Mehmet; **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

SAKALLI, Fatih (yay.haz.); **Edebiyat ve Sinema**, Ankara, Hat Yayınevi, 2011

ŞASA, Ayşe; “Bülent Oran’ın Hayatı ve Sinema Anlayışı”, **Düş, Gerçeklik ve Sinema**, İstanbul, İz Yayınları, 1997.

ŞASA, Ayşe; **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, 2002.

ŞENOCAK, Ebru, **Leylâ İle Mecnûn Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma**, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2000.

TECİMER, Ömer, **Sinema Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B Yayınları, 2006.

TEZEL, Naki, “Türk Halk Edebiyatında Masal”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi** Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, cilt XIX, sayı 207, s. 447-457, Aralık 1968.

TİTON, Jeff; “Metin”, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3**,çev. Öykü Terzioğlu, yay.haz. M.Öcal Oğuz vd., Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2009

YILDIZ, Tuna; “Evlidir Ne Yapsa Yeridir Filminde “Kutsal Aşk”ın Parodileştirilmesi” , **Milli Folklor**, sayı 83, s. 70-78, 2009.

YÜCEL, Tahsin; **Yapısalcılık**, İstanbul, Can Yayınları, 2005.

ÖZET

YILDIZ, Tuna. Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Bu çalışmada, sözlü kültürde yer alan halk hikâyeleri ile Türk sinemasında halk hikâyelerini konu edinen filmler arasındaki bağlantı metinlerarasılık teknikleri ile irdelenmiştir.

Genellikle yazılı ve sözlü metinler arasında düşünülen metinlerarası ilişkiler sözlü kültür ve görsel metinler arasında pek düşünülmemiş ve incelenmemiştir. Halk hikâyelerinin genel karakteristik özellikleri ile filmler arasında biçim ve teknik açısından birçok benzerlik bulunması yanında halk hikâyelerinin birebir bir filmin olay örgüsünü de oluşturabileceği görülmüştür. Bu olay örgüsü esnasında anlamsal ve biçimsel birçok değişiklik meydana gelmiştir.

Bu değişikliklerin boyutu da Gerard Genette başta olmak üzere diğer yazarların yaklaşımları dikkate alınarak halk hikâyelerinin; sinema filmine dönüşüm süreci ve bu süreç sonunda ortaya çıkan filmlerin günümüzün halk anlatısı ihtiyacını karşılayarak kaynak metin olma yoluna gittiği görülmektedir. Bu süreç söz konusu metinlerarasılık yöntemleri ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler:

1. Metinlerarasılık,
2. Sözlü kültür,
3. Türk sineması,
4. Gerard Genette,
5. Türk halk hikâyeleri.

ABSTRACT

YILDIZ, Tuna. An Intertextual Eye to the Folktales in Cinema, Master Thesis, Ankara, 2012.

In this study, the relation between the folktales existing in the verbal culture and the films about the folktales in Turkish cinema has been researched through the intertextuality.

The intertextual relations that is generally thought amongst the written and verbal texts haven't been considered and investigated amongst the verbal culture and visual texts so much. It has been understood that there exist many similarities between the general characteristics of the folktales and the films in terms of style and technique, and the folktales can also constitute the event structure of a film one-to-one. During this event structure, many semantic and figural changes occurred.

It has been seen that the size of these changes meet that the folktales cover the current public story requirement by means of the films released during the transformation process to the cinema film and at the end of this process considering the approaches of the other authors notably Gerard Genette, and it is considered that it has occurred to be source text. This process has been tried to explain through the mentioned methods of intertextuality.

Key Words:

1. Intertextuality,
2. Oral culture,
3. Turkish cinema,
4. Gerard Genette,
5. Turkish minstrel tales.