



**SİNEMADA METİNLERARASILIK:
KISA VE UZUN METRAJ CEMİL ŞOV
FİLMLERİ İNCELEMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi
Mehmet Oğuz YILDIRIM
Eskişehir 2024**

**SİNEMADA METİNLERARASILIK:
KISA VE UZUN METRAJ CEMİL ŞOV
FİLMLERİ İNCELEMESİ**

Mehmet Oğuz YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih ORHON

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Temmuz 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Mehmet Oğuz YILDIRIM'ın “**Sinemada Metinlerarasılık: Kısa ve Uzun Metraj Cemil Şov Filmleri İncelemesi**” başlıklı tezi **02/07/2024** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema Televizyon Anabilim Dalında, Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Prof. Dr. Erol Nezih ORHON	
Üye	: Doç. Dr. Sibel NORMAN	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Burçin ÜNAL	

Prof. Dr. Saime ÖNCE
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SİNEMADA METİNLERARASILIK: KISA VE UZUN METRAJ CEMİL ŞOV FİLMLERİ İNCELEMESİ

Mehmet Oğuz YILDIRIM

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Danışman: Prof. Dr. Erol Nezh ORHON

Metinlerarasılık, bir metnin diğer metinlerle olan ilişkilerini kapsayan bir kavramdır. Sinema sanatı hem kendi içinde hem de diğer sanat dallarıyla kurduğu ilişkiler neticesinde, metinlerarasılık kavramına zengin bir uygulama alanı sunar. Bu çalışmanın teorik çerçevesini "metinlerarasılık", "sinemada metinlerarasılık", "göstergelerarasılık", "filmlerarasılık" ve "remake (yeniden üretim)" kavramları oluşturur. Çalışmanın amacı, "Cemil Şov" (2015, 2021) filmlerinin kısa ve uzun metraj versiyonları arasındaki metinlerarası ilişkileri saptamak ve bu ilişkilerin sinema sanatındaki yerini incelemektir. Çalışmada tespit edilen metinlerarası ilişkiler, "pastiş", "anıştırma", "alıntı", "gönderme", "genişletme" ve "iç anlatı" gibi metinlerarası yöntemlerle görünür kılınmıştır. Barış Sarhan'ın yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği "Cemil Şov" filminin kısa ve uzun metraj versiyonlarının, diğer metinlerle olan ilişkisi analiz edilmiştir. Bu analiz, filmlerin anlatı yapıları, karakter gelişimleri, sinematografik öğeleri ve tematik derinlikleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Yönetmenliği ve senaristliği aynı kişi tarafından yürütülen kısa metraj filmin, uzun metraj filme dönüşümünde remake süreci hâkim olmuştur. Bu yeniden üretim sürecinde uzun metrajlı versiyon, kısa metrajlı versiyonun temel yapısını genişleterek daha kapsamlı bir hikâye sunmuş, karakterler daha detaylı işlenmiş, sinematografik unsurlar ve yan hikâyeler eklenmiştir. Bu unsurlar, metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alınmıştır. Böylelikle Cemil Şov'un kısa metrajlı ve uzun metrajlı versiyonları arasında kurulan metinlerarası ilişki, filmlerarasılık kavramını da içine alacak şekilde incelenmiştir. Uzun metraj ve kısa metraj Cemil Şov filmleri arasında metinlerarası bir ilişkinin var olduğu tespit edilmiştir. Buna ek olarak iki farklı metrajdaki filmlerin diğer metinlerle olan ilişkilerinde benzerlikler ve farklılıklar olduğu çalışmanın sonucunda ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Filmlerarasılık, Remake, Kısa Film*

ABSTRACT

INTERTEXTUALITY IN CINEMA: ANALYSIS OF SHORT AND FEATURE FILMS CEMIL ŞOV

Mehmet Oğuz YILDIRIM

Department Of Cinema And Television

Anadolu University, Graduate School, July 2024

Supervisor: Prof. Dr. Erol Nezih ORHON

Intertextuality covers the relation of a text with other texts, and cinema offers a rich field for the application of intertextuality through the relation it builds within itself and with other art forms. The theoretical framework of this study consists of "intertextuality", "intertextuality in cinema", "intersemiotics", "interfilmicity" and "remake". The study aims to determine the intertextual relation between the short and feature-length versions of the "Cemil Şov" (2015, 2021) films, and to examine the place of these relations in cinema. The intertextual relations in the study are visible through intertextual methods such as "pastiche", "allusion", "quote", "reference", "expansion" and "inner narrative". The study analyses the relationship between the short and feature-length versions of the film "Cemil Şov," directed and written by Barış Sarhan, compared to other texts, through the narrative structures, character developments, cinematographic elements, and thematic depths of the films. The remake process dominated the transformation of the short film directed and written by the same person to its feature-length version. During the remake process, the feature-length version expanded upon the basic structure of the short version and presented a more comprehensive storyline. The character development was more detailed, and this version of the film included additional cinematographic elements and side stories. This paper discusses these elements in the context of intertextual relations, thus examining the intertextual relation built between the short and feature-length versions of Cemil Şov, including the concept of interfilmicity. The results of the study determined that there is indeed an intertextual relationship between short and feature-length Cemil Şov films. It furthermore revealed that there are also other similarities and differences in the relationships of the films of two different lengths with other texts.

Keywords: *Intertextuality, Interfilms, Intersemiotism, Remake, Short Film*

ÖNSÖZ

Tez yazım süreci, bir yolculuk gibi, hayatın kendisi kadar dolambaçlı ve öğretici. Öncelikle yaşam yolculuğumun en başından itibaren desteklerini esirgemeyen anneme, babama ve kardeşime teşekkürleri borç bilirim. Sağlıklı bir yüksek lisans eğitimi alabilmem için benimle ekmeklerini bölüşen ve evlerini açan halam Serap Usal ve değerli eşi Haydar Usal’a minnettarlığımı ifade etmek isterim. Tez danışmanım Prof. Dr. Erol Nezih Orhon’a, bana sadece akademik olarak değil, hayata dair farklı bakış açıları kazandırdığı için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca arkadaşlarım Salih Ertosun, Mehmet Erol, Abdullah Güray Başakcioğlu, İrem Baydar, Metehan Boyraz ve Ebru Dağ’a süreç boyunca verdikleri her türlü destekler için teşekkür ederim.

Romalı şair Publius Vergilius Maro'nun ifade ettiği şekilde, 'şey'lerin derinliklerine inebilenlere (nedenleri anlayabilene) ne mutlu! “(*Felix qui potuit rerum cognoscere causas*).” Son olarak en büyük teşekkürümü bu farkındalığa ulaşmış ve ulaşma gayretinde olan herkese sunuyorum.

MEHMET OĞUZ YILDIRIM
KASTAMONU, 2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Mehmet Oğuz YILDIRIM

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem.....	3
1.2 Amaç	4
1.3 Önem.....	5
1.4 Varsayımlar.....	5
1.5 Sınırlılıklar	5
1.6 Yöntem.....	6
1.6.1 Etik bildirim.....	6
2. METİNLERASILIK KAVRAMI.....	7
2.1 Metinlerarasılık Yöntemleri	17
2.1.1 Ortakbirliktelik ilişkileri.....	18
2.1.1.1 Alıntı.....	18
2.1.1.2 Gönderge	18
2.1.1.3 Gizli alıntı - aşırma	19
2.1.1.4 Anıştırma	20
2.1.2 Türev ilişkileri.....	21
2.1.2.1 Yansılama (parodi)	21
2.1.2.2 Alaycı dönüştürüm	22
2.1.2.3 Öykünme (pastiş)	23
2.1.3 Ana metinlerin ciddi dönüşümleri	24
2.1.3.1 Biçimsel dönüşümler	24
2.1.3.2 Anlamsal dönüşümler.....	26

2.1.4	Klişe - basmakalıp söz	28
2.1.5	Anlatı içinde anlatı - iç anlatı	28
3.	METİNLERARASILIK VE SİNEMA.....	30
3.1	Göstergelerarasılık	31
3.2	Filmlerarasılık.....	45
3.3	Remake (Yeniden Çevrim)	49
4.	CEMİL ŞOV KISA METRAJ FİLMİ VE CEMİL ŞOV UZUN METRAJ FİLMİNİN METİNLERARASI BAĞLAMDA ANALİZİ	54
4.1	Barış Sarhan Sineması	54
4.2	Cemil Şov Kısa Filminin Metinlerarası Analizi.....	56
4.3	Cemil Şov Uzun Metraj Filminin Metinlerarası Analizi	66
4.4	Cemil Şov Filmleri Arasındaki Metinlerarası İlişki ve Karşılaştırılması .	98
5.	SONUÇ.....	110
	KAYNAKÇA.....	113
	ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1 Bizim Büyük Çaresizliğimiz, 2011	35
Görsel 3.2 Hopper, “House by the Railroad”, 61 cm x 74 cm Tuval üzerine yağlı boya, Haverstraw, New York	38
Görsel 3.3 Psycho, 1960	39
Görsel 3.4 Friedrich, “Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam”, 98,4 cm x 74,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1818, Kunsthalle Hamburg, Hamburg	40
Görsel 3.5 Kuru Otlar Üstüne Afiş, 2023	41
Görsel 3.6 Shciele, “Self Portrait” 44 cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911.....	42
Görsel 3.7 Joker, 2019	43
Görsel 3.8 Uzak, 2002.....	47
Görsel 3.9 La La Land ve Singin in the Rain.....	47
Görsel 3.10 2001: A Space Odyssey, 1967.....	48
Görsel 3.11 Arog, 2008.....	49
Görsel 3.12 The Man Who Knew Too Much 1934 Afiş.....	53
Görsel 3.13 The Man Who Knew Too Much 1956 Afiş.....	53
Görsel 4.1 Cemil Şov Kısa Film Afiş	57
Görsel 4.2 Cemil Şov Kısa Film - Cemil	58
Görsel 4.3 Taxi Driver – Travis Bickle.....	59
Görsel 4.4 Taxi Driver – Kırmızı.....	60
Görsel 4.5 Cemil Şov Kısa Film- Kırmızı	60
Görsel 4.6 Bir Zamanlar Anadolu’da - Türkü.....	61
Görsel 4.7 Cemil Şov Kısa Film - Türkü	62
Görsel 4.8 Taxi Driver - Ayna	63
Görsel 4.9 Cemil Şov Kısa Film - Ayna	64
Görsel 4.10 Cemil Şov Kısa Film - Dans.....	65
Görsel 4.11 Pulp Fiction- Dans.....	66
Görsel 4.12 Cemil Şov Uzun Metraj - Afiş.....	67
Görsel 4.13 Turgay Göral	69
Görsel 4.14 Cemil	69

Görsel 4.15 Turgay Göral - Bayıltma	70
Görsel 4.16 Turgay Göral'ın Kızı Burcu Bayılır	71
Görsel 4.17 Cemil Turgay Göral'ın Evinde	71
Görsel 4.18 Cemil Turgay Göral'ın Filmlerini İzler	72
Görsel 4.19 Cemil Seti Basar	73
Görsel 4.20 Turgay Göral Telefon Kulübesi.....	73
Görsel 4.21 Cemil Telefon Kulübesi	74
Görsel 4.22 Burcu Babasının (Kâbus) Filmini İzler	74
Görsel 4.23 Cemil “Turgay Göral” Yürüyüşü	75
Görsel 4.24 Cemil Sete Yetişmeye Çalışır.....	76
Görsel 4.25 Turgay Göral Darbe Alır	77
Görsel 4.26 Cemil Darbe Alır	77
Görsel 4.27 Turgay Göral İlaç ile Bayıltma.....	78
Görsel 4.28 Cemil İlaç ile Bayıltma.....	78
Görsel 4.29 Cemil Performansını Sergiler	79
Görsel 4.30 Turgay Göral Vurulur.....	80
Görsel 4.31 Cemil Resmi Taşır.....	82
Görsel 4.32 Halil Resmi Taşır.....	82
Görsel 4.33 Halil Duvardaki Tabloya Bakar.....	83
Görsel 4.34 Cemil Duvardaki Tabloya Bakar.....	83
Görsel 4.35 Cemil Silah Çeker	85
Görsel 4.36 Nazım Silah Çeker.....	85
Görsel 4.37 Turgay Göral Yarasını Sarar	86
Görsel 4.38 Nazım Yarasını Sarar	86
Görsel 4.39 Zafer Bey Konuşma Yapar.....	88
Görsel 4.40 Mümtaz Konuşma Yapar.....	88
Görsel 4.41 Turgay Göral	89
Görsel 4.42 Mümtaz.....	89
Görsel 4.43 Cemil	90
Görsel 4.44 Mümtaz.....	90
Görsel 4.45 Sabiha	91
Görsel 4.46 Burcu	92
Görsel 4.47 Kâbus Filmi İçki Sahnesi	92

Görsel 4.48 Vesikalı Yarım İçki Sahnesi.....	93
Görsel 4.49 Ahmet Adil	94
Görsel 4.50 Turgay Göral	95
Görsel 4.51 Cemil	95
Görsel 4.52 Krallar Ölmez – Murat	96
Görsel 4.53 – Turgay Göral	96
Görsel 4.54 Mahmut Televizyon İzleme.....	97
Görsel 4.55 Cemil Televizyon İzleme	98
Görsel 4.56 Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Paspas Yapar.....	100
Görsel 4.57 Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Paspas Yapar	100
Görsel 4.58 Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Dans Eder.....	101
Görsel 4.59 Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Dans Eder	101
Görsel 4.60 Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Performansını Kayda Alır.....	102
Görsel 4.61 Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Performansını Kayda Alır	102
Görsel 4.62 Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Koşar.....	103
Görsel 4.63 Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Koşar	104
Görsel 4.64 Cemil Şov Uzun Metraj Kırmızı Renk.....	104
Görsel 4.65 Cemil Şov Uzun Metraj Kırmızı Renk.....	105
Görsel 4.66 Cemil Şov Uzun Metraj – Kâbus Filmi.....	109

1. GİRİŞ

Sinema sanatı, görsel ve işitsel unsurların etkileşimiyle zengin bir anlatım oluşturan, birçok disiplini içinde barındıran bir sanat formudur. Görsel açıdan, kamera hareketleri, montaj teknikleri, ışık kullanımı ve görsel efektlerle hikâyeleri görsel bir şekilde sunar. İşitsel boyutta ise müzik, diyalog ve ses efektleriyle sinema filmleri kendini tamamlar. Görsel ve işitsel unsurlar izleyiciye duygusal ve düşünsel bir akışı belirli bir atmosfer sunarak sağlar. Sinema, edebiyat, tiyatro, müzik ve görsel sanatlar gibi çeşitli sanat dallarından unsurlar içerebilir ve bunları kendi özgün dili dahilinde kendi potasında eritir. Bu birleştirme, sinemayı kapsamlı bir entelektüel ve kültürel deneyim sunan çok yönlü bir sanat haline getirir. Ayrıca, sinema toplumsal, kültürel ve politik temaları işleyerek, geniş bir yelpazede fikir ve duyguları aktarabilme gücüne de sahiptir. Bu özellikleriyle sinema, bireysel ve kolektif hafızayı şekillendiren, toplumsal değerleri yansıtan ve sorgulayan güçlü bir sanat formudur.

Sinema sanatının gelişimi, klasik anlatı yapılarından modern ve postmodern anlatı tekniklerine doğru ilerlemiştir. Bu süreçte sinematografik dilin ve anlatım biçimlerinin dönüşümü gözlemlenmiştir. Klasik anlatı sineması, genellikle doğrusal zaman akışına, net karakter gelişimine ve belirgin bir çatışma çözüm yapısına dayanır. Bu dönemde, hikâye anlatımı açık, tutarlı ve izleyiciyi yönlendiren bir yapıdadır. Hollywood'un Altın Çağı olarak adlandırılan dönem, bu anlatı biçiminin zirvesini temsil eder. Modern sinema ise, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sosyal ve kültürel değişimlerle birlikte, klasik anlatı yapısının sorgulanmasına ve alternatif anlatım tekniklerinin araştırılmasına yol açmıştır. Modernist yönetmenler, zaman ve mekân algısını sorgulayan, doğrusal olmayan zaman yapısını benimseyen, karakter psikolojisini daha derinlemesine inceleyen ve izleyiciyi aktif bir yorum sürecine dahil eden yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu dönemde, anlatının parçalanmış yapısı, belirsizlikler ve çok katmanlı hikâye anlatımı ön plana çıkmıştır. Fransız Yeni Dalga ve Alman Dışavurumculuk ve İtalyan Yeni Gerçekçilik gibi akımlar, modern sinemanın temsilcileri arasında yer alır.

Modernist sinema, döneminin sorunlarını sinema aracılığıyla ele alan ve bu sorgulamaya izleyicileri de dahil eden bir türdür. Postmodern sinema ile modernist sinema arasındaki ortak noktalar, her iki türün de dönemlerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmasından kaynaklanır. Ancak, postmodern sinema, modernist sinemadan yaratıcı yönetmen konseptinden uzaklaşarak farklılaşır; "postmodern sinemayı belirgin kılan, çeşitli şekillerde pastiş ve tarz çeşitliliğidir (Connor, 2001, s. 261). Postmodernizm,

toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel perspektiflerin tamamına meydan okur. “Marksizm, Hıristiyanlık, Faşizm, Stalinizm, liberal demokrasi, hümanizm, feminizm ve modern bilimi aynı düzeye indirir; bu yaklaşımların tümünü sorunlara önceden belirlenmiş yanıtlar veren, merkezci ve kapsayıcı büyük anlatılar olarak tanımlar ve eleştirir (Rosenau, 1998, s. 25). Postmodern sinemaya, geçmiş ve gelecek arasındaki sınırların daha da belirsizleştiği, ironi, pastiş ve alıntılama gibi tekniklerin yaygınlaştığı bir dönemle karşılaşırız. Postmodern sinema, önceki dönemlerin anlatı yapılarını, türleri ve stilistik özelliklerini özgürce birleştirir ve yeniden yorumlar. Bu dönem, metinlerarasılığın, kültürel referansların çeşitliliğinin ve anlamın göreliliğinin altını çizer. Postmodern filmler, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırır, izleyiciyi metin üzerine düşünmeye teşvik eder ve çok sayıda yorum olanağı sunar. Postmodernizmin doğasında bulunan ötekiyle ilişkiler ve öznenin parçalanması, disiplinlerarası etkileşimler sonucu sürekli yeni anlamlar üretir. İzleyicinin sürece aktif katılımı ile bağlamından koparılmış göstergelerin diğer disiplinlerin gösterge dizgeleriyle birleşmesi, filmlerde alışılmadık sinematik bir dil sunar. Bu yaklaşım, izleyici odaklı bir sinema anlayışı oluşturarak izleyicinin katılımını teşvik eder ve çok katmanlı anlam üretimine zemin hazırlar (Uğur ve Bayraktaroğlu, 2011, s. 7).

Postmodernizm sinemayı etkilediği gibi düşünsel olarak pek çok alanda köklü düşünce farklılığına sebebiyet vermiştir. Aynı zamanda birçok yeni kuramın oluşmasına veya var olan düşüncelerin kuramsallaşmasına vesile olmuştur. Metinlerarasılık da bu kuramlardan biridir. Postmodernizm, metinlerarasılığı, farklı metinler, türler ve disiplinler arasında kurulan ilişkiler ve bağlantılar ağı olarak ortaya çıkaran bir akımdır. Bu kavram, eserlerin birbirleriyle ve kültürel referanslarla iç içe geçmiş bir diyalog içinde olduğunu ifade eder. Metinlerarasılık, bir eserin başka eserlere atıfta bulunması, alıntı yapması, onları taklit etmesi veya parodileştirmesi gibi çok yönlü ilişkileri kapsar. Postmodern yaklaşımda, bu türden ilişkiler eserin anlam katmanlarını zenginleştirir ve okur veya izleyicinin eseri yalnızca kendine özgü bir yapı olarak değil, geniş bir kültürel ve sanatsal bağlam içinde değerlendirmesini sağlar. Postmodern filmlerin parçalı yapısı ve katmanlı olay örgüsü, metinlerarasılığın sinemaya yansması olarak yorumlanabilir. Postmodern sinemada, pastişin nostaljik geri dönüşlerle filme entegre edilmesi, hikâyenin tamamlanmadan başka bir hikâyeye yönelmesi veya bu filmlerin doğrusal olmayan kurgusu, izleyiciyi olayların anlamını çözmede ve filmin bütünsel yapısını kavramada aktif bir rol oynamaya yönlendirir (İspir ve Kaya, 2012, s. 95).

Metinlerarasılık, postmodernizmin önemli özelliklerinden birini temsil eder ve sanat eserlerinin yorumlanması için çerçeve sunar. Bu kavram sayesinde, sanat eserleri arasındaki ilişkinin ve kültürel referansların derinliği keşfedilir, böylece eserlerin sadece kendi iç yapılarına göre değil, aynı zamanda diğer eserlerle kurdukları ilişkilere göre de anlam kazandığı bir okuma yapısı ortaya çıkar. Metinlerarasılık, eserlerin hem tarihsel hem de çağdaş bağlamlarda nasıl yeniden yorumlanabileceğini ve farklı zamanlarda farklı şekillerde nasıl anlamlandırılabilceğini gösterir. Bu, postmodernizmin, sanatın ve kültürün dinamik ve sürekli değişen doğasını vurgulama şeklidir.

Metinlerarasılık, bir eserin diğer metinlere, sanat eserlerine, medya içeriklerine veya kültürel simgelere açık ya da örtük referanslar yaparak anlamını zenginleştirmesidir. Bu kavram, bir metnin diğer metinlere yaptığı alıntılar, göndermeler ve aktarımlar aracılığıyla kendini konumlandırmasını ve anlamını güçlendirmesini ifade eder. Bu ilişki, eserin kendisini, kültürel geçmişle bağlantı kurarak ve yeni bağlamlarda yeniden yorumlayarak yapılandırmasına olanak tanır. Böylece metinlerarasılık, eserin hem içeriksel hem de estetik açıdan derinleşmesini sağlar ve kültürel referanslarla dolu, katmanlı bir anlatı oluşturur (Sim, 2006, s. 337).

Gérard Genette'in metinlerarasılık üzerine geliştirdiği teorilerini sinema bağlamında detaylıca ele almadan önce, sinema sanatında metinlerarası ilişkilerin genellikle daha geniş bir perspektifte incelendiğini belirtmek önemlidir. Bu incelemeler çoğunlukla "göstergelerarasılık" ve "filmlerarasılık" gibi kavramların ışığında yapılmaktadır. Göstergelerarasılık, farklı sanat formlarının ya da disiplinlerin göstergelerinin bir arada değerlendirilmesi ile ortaya çıkan etkileşimleri ele alırken, filmlerarasılık ise bir filmde yer alan unsurların başka bir filmde alınmış ya da onlara referans olacak şekilde sunulmasıdır. Genette'in çalışmaları, metinlerarasılığın farklı katmanlarını incelerken, sinemanın metinlerarasılık kapsamındaki bu dinamiklerini anlamak, sinematik anlatının diğer disiplinlerle kurduğu ilişkileri daha kapsamlı bir şekilde analiz etmeye olanak tanımaktadır (Aktulum, 2018, s. 19-23).

1.1 Problem

Sinema disiplinler arası bir sanat formu olması açısından birçok sanat disiplinini içinde barındırmaktadır. Sinema tarihinde çekilen ilk filmlerin kısa filmler olduğu bilinmektedir. İlk kısa filmler, sinemanın doğuşuyla birlikte 1890'ların sonunda ortaya çıkmıştır. Bu dönemdeki filmler, genellikle birkaç dakikalık basit sahnelerden

oluşmaktadır ve günlük yaşamdan kesitler, komik olaylar veya mekân tanıtımları gibi içeriklere sahiptir. Lumière kardeşlerin “Trenin Gara Girişi” ilk filmlerden birine örnek olarak gösterilebilir. Sinema tarihinde kısa metrajdan uzun metrajlı filmlere geçiş, teknolojik gelişmeler, izleyici beklentileri ve sanatsal arayışların bir sonucu olarak gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın başlarında, film yapımı ve gösterim cihazlarındaki teknolojik ilerlemeler, daha uzun süreli filmlerin üretilmesine olanak sağlamıştır. Sinemada anlatı yöntemleri ve kurgu tekniklerinin gelişmesi, daha karmaşık hikâyelerin anlatılabilmesine ve dolayısıyla uzun metrajlı filmlere geçişi olanaklı kılmıştır. Bu vesile ile sinema endüstrisinde uzun metraj film hakimiyeti ortaya çıkmıştır. Gerek uzun metraj olsun gerek kısa metraj film olsun, sinema sanatında bir yönetmen, anlatısal evrenini inşa ederken sıklıkla diğer sanat disiplinlerinden ve farklı filmlerden etkilenebilir. Bu etkilene veya faydalanma süreci metinlerarası süreci başlatır. Bu sürecin tespiti çeşitli metinlerarasılık yöntemleri kullanılarak yapılmaktadır. Alıntı/gizli alıntı, gönderge, anırtırma, parodi ve pastiş bu yöntemler olarak sıralanabilir. Sinema ise metinlerarasılığa açık bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema sanatında yönetmenin yaratıcı oluşturmaya çalışırken gerek sinemadan gerek diğer sanat dallarından oldukça fazla bir şekilde yararlanmaktadır. Bu durum metinlerarası yöntemlerin sinema sanatında karşımıza çıktığının bir göstergesi olarak düşünülebilir. Metinlerarasılık sinemada ise karşımıza göstergelerarasılık ve filmlerarasılık kavramları ile çıkmaktadır. Türk Sineması’nın genç yönetmenlerinden olan Barış Sarhan sinema kariyerine kısa filmler çekerek başlamıştır. Yönetmenin ikinci kısa filmi Cemil Şov, beş yıl sonra yönetmenin ilk uzun metraj filmi Cemil Şov (The Cemil Show)’a dönüşmüştür. Bu çalışmada, kısa metraj Cemil Şov Film ile uzun metraj Cemil Şov filmi arasındaki metinlerarası ilişki aranacaktır.

1.2 Amaç

Araştırmanın amacı, kısa metraj filmin uzun metraj filme dönüşüm sürecinde metinlerarasılığın rolü ve önemini incelemek için aşağıdaki araştırma sorularına cevap aramaktır.

- 1) Cemil Şov kısa metraj filminin kurduğu metinlerarası ilişkileri nelerdir?
- 2) Cemil Şov uzun metraj filminin kurduğu metinlerarası ilişkiler nelerdir?
- 3) Barış Sarhan tarafından yönetmenliği ve senaristliği yapılan Cemil Şov kısa ve uzun metrajlı filmler arasında nasıl bir metinlerarası ilişki kurulmuştur?

4) Kısa metraj film ile uzun metraj film arasındaki metinlerarası ilişki, benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?

5) Metinlerarasılık kavramının içinde konumlanan filmlerarasılık kavramının önemi nedir?

1.3 Önem

Türkiye’de yapılan akademik tez çalışmaları incelendiğinde metinlerarasılık ve sinema ilişkisi uzun metraj filmler ve diğer göstergeler (resim, roman, şiir, vb.) üzerinden ele alındığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Barış Sarhan tarafından yönetmenliği ve senaristliği yapılan kısa metraj ve uzun metraj Cemil Şov filmleri arasındaki metinlerarası ilişki incelenmiştir. Çalışmanın önemi; kısa metraj filmin uzun metraj filme yeniden üretim sürecindeki dönüşümde metinlerarası ilişkilerin tespit edilmesinden gelmektedir. Ayrıca yönetmenliği ve senaristliği aynı kişi tarafından yapılan kısa metraj ile uzun metraj film arasındaki metinlerarası ilişkinin somut örneklerini ortaya koyması bu çalışmayı yapılan diğer çalışmalardan farklılaştırmaktadır. Bu çalışma böylelikle metinlerarasılık kavramının sinema alanında uygulanabilirliğini derinleştirmektedir.

1.4 Varsayımlar

Bu çalışma, sinema filmleri arasında metinlerarası ilişkilerin bulunduğunu, aynı yönetmen ve senarist tarafından üretilmiş kısa ve uzun metraj filmler arasında filmlerarası bir ilişkinin var olduğunu ve kısa metraj filmin uzun metraj filme dönüşümünde yeniden üretim (remake) sürecinin işlediğini temel alan üç varsayıma dayanmaktadır.

1.5 Sınırlılıklar

Bu çalışma aşağıdaki sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1) 2000 sonrası Postmodern Türk Sineması uzun ve kısa metraj filmleri kapsamaktadır.

2) Aynı kişinin hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini gerçekleştirdiği kısa ve uzun metraj filmleri kapsamaktadır.

3) Sinema filmleri arasındaki metinlerarası ilişkileri kapsamaktadır.

1.6 Yöntem

Çalışmanın kapsamı ve kavramsal yaklaşımı göz önüne alındığında, nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Nitel araştırmalar, veri toplamada çeşitlilik gösteren yöntemler kullanır; bu yöntemler arasında gözlem, yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış mülakatlar, odak grupları, söylem ve metin analizi bulunmaktadır. Ayrıca, sinema filmlerinin analizi, afiş değerlendirmeleri, sanat eserleri üzerine incelemeler, radyo ve televizyon yayınlarının incelenmesi ve sosyal medya platformlarında yer alan içerikler de bu araştırmalar için önemli veri toplama kaynaklarıdır. Bu çeşitlilik, araştırmanın hedeflerine ve kapsamına uygun olarak seçilir ve uygulanır (Forrester ve Sullivan, 2018). Bununla beraber, metinlerarasılık, sinema ve metinlerarasılık üzerine mevcut literatürün geniş çaplı bir taraması yapılmıştır. Bu tarama, araştırma konusuyla ilgili teorik çerçeve bilgisini sağlamıştır. Ardından aynı kişi tarafından yönetmenliği ve senaristliği icra edilen tematik, anlatısal ve estetik ilişkileri olan kısa ve uzun metraj filmler amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler Barış Sarhan'ın kısa metrajlı Cemil Şov (2015) ve uzun metrajlı Cemil Şov (2020) filmleridir. Bu iki film metinlerarasılık yöntemleri ile incelenmiş ve karşılıklı ilişkisellikleri analiz edilmiştir.

1.6.1 Etik bildirim

Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar, insan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması, insanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar, hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar, kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar için Etik Kurul Onay Belgesi gerekmektedir. Bu tez çalışmasının Etik Kurul Onay Belgesi Gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan ederim.

2. METİNLERASILIK KAVRAMI

Metinlerarasılık kavramının çerçevesi yakın geçmiş zamanda çizilmiş gibi düşünülse de bu kavram insanlığın anlamaya ve anlatmaya başladığı ilk zamanlardan itibaren pratik olarak hayatın içindedir. Metinlerarasılık, farklı metinlerden elde edilen ayrışık unsurları bir araya getirip tutarlı bir bütün oluşturma sürecidir. Bu, başka metinlerden alınan parçaları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak ve böylece yeni bir metin ortaya çıkarmak anlamına gelir (Aktulum, 2004, s. 304). Metinlerarasılık metinlerin anlamlandırılma sürecinde başka metinlerle ilişkilendirilmesini gerekli kılan bir karşılaştırılmalı okuma biçimidir. Tarihsel süreç içerisinde farklı şekillerde tanımlı ifade edilmiş olsa da en sade ifadeyle metinler-yazarlar arası etkileşim olduğu söylenebilir (Özdemir, 2017, s. 12). Metinlerarasılık kavramı bir metnin diğer başka metinleri içerisinde barındırması artık metinlerarası görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaigi, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği uzam olarak tanımlanır (Aktulum, 2014, s. 10). Metinlerarasılık kavramından ilk kez Bulgar asıllı Fransız kültür bilimci ve göstergebilimci Julia Kristeva 1967 yılında yazdığı bir makalede bahsetmiştir. Kristeva, metinlerarasılık kavramını geliştiren önemli eleştirmenlerden biridir. Ona göre, bir metnin başka metinlerle veya farklı söylemlerle kurduğu ilişki, çokseslilik olarak adlandırılır. Bu perspektife göre, bir metin sadece kendi içinde değil, aynı zamanda diğer metinlerle etkileşim içinde olarak anlam kazanır. Kristeva, bu etkileşimin metni sürekli olarak başka söylemlere maruz bıraktığını savunur. Özellikle postmodern dönemde önem kazanan bu kavram, sadece metinlerin değil, aynı zamanda farklı tür yazılı veya görsel metinlerin kesişim noktalarında da okunabileceğini vurgular (Altay, 2019 s. 21). Kristeva'nın bakış açısına göre, metinlerarasılık, dilin ve kültürün çeşitli unsurlarının bir araya gelerek, metni zenginleştiren, katmanlı bir anlam dünyası oluşturmalarını ifade eder. Julia Kristeva'nın yanında Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Micheal Riffaterre, Laurent Jenny, Gerard Genette, gibi birçok kuramcı bu kavramın açığa çıkmasına ve gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Julia Kristeva metinlerarasılık kavramının çerçevesini yazılı olarak çizerken, Mikhail Bakhtin'in çalışmaları onun için temel kaynaklardan olmuştur. Bakhtin dilsel üretimin bir yansıması olan söylem ve metinlere odaklanır (Özdemir, 2017, s. 15). Bakhtin'in oluşturduğu "Söyleşimcilik (dialogisme)" kuramı metinlerarasılık kavramının kökünde yatan ana unsur olarak düşünülebilir. Bakhtin'e göre, bir metin, kendisinden önce yazılmış tüm metinleri içselleştirir, zaman zaman diğer metinlere cevap verir ve tüm

bunlar olurken toplumsal ve tarihsel bağlamda köklenir. Bakhtin bu süreci “söyleşimcilik” olarak açıklar (Özgür, 2023). Bu kavram, metinlerin çizgisel yapısının ve özgünlüğünün aşılması, çeşitli söylemlerin ve metinlerin bir araya gelerek metinlerarası etkileşim oluşturmaya imkân tanır (Özdemir, 2017, s. 15). Yazınsallık olgusunda Bakhtin, çokseslilik düşüncesini roman türünden örneklerle yola çıkarak temellendirmiştir. Bakhtin’e göre, her söz ya da eylem öncekilerle ilişkilidir ve bu eylem, metne çokseslilik ve çeşitlilik kazandırır. Söyleşimsel kuramın perspektifinden bakıldığında, metinler arasındaki karşılıklı etkileşimler, güncel, sözdizimsel veya bilimsel olsun, hiçbir söylemin önceden ifade edilmiş, bilinen veya ortak düşünceye yönelmeden gerçekleşemez. Bu açıdan metni geçmişin olguları arasından gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu göz önünde bulundurmak gereklidir. Bakhtin’e göre, yazınsal olup olmadığına bakılmaksızın her söz, derinden etkilenmiş ve köklenmiş olduğu toplumsal ve tarihsel bağlamın izlerini taşır (Aktulum, 2014, s. 26-30). Bakhtin söyleşimciliği romandaki karakterlerin birbirleriyle olan konuşmalarını, etkileşimlerini inceleyen bir yaklaşım olarak değerlendirmez. Onun yerine, her karakterin kendi içinde bağımsız bir bireysellik taşıdığına vurgu yapar. Bakhtin’e göre, her karakterin kendi duygu, düşünce ve dil kullanımıyla şekillenen bir iç dünyası vardır. Bu bağımsız bireysellik, Bakhtin’in “söyleşimcilik” kavramıyla ilişkilidir. Yazar, roman karakterlerinin diyalogları aracılığıyla, her bir karakterin kendi dünya görüşünü, ideolojisini ve sosyal konumunu ifade etmesini vurgular. Bu, romanın içinde yer alan farklı seslerin, perspektiflerin ve söylemlerin bir araya gelerek zengin bir anlam ağı oluşturmalarını sağlar. Bakhtin’in bu perspektifi, karakterlerin sadece yazarın bir aracı olmadığını, aynı zamanda kendi bağımsız varlıklarıyla birlikte sosyal ve ideolojik bir içerik taşıdıklarını savunur (Allen, 2000, s. 23). Edebiyat kuramları arasında önemli bir yere sahip olan “karnavallaştırma” kuramını ilk ortaya atan Mikhail Bakhtin, eserlerde tek bir sosyal, toplumsal, dinsel veya siyasi yaşamı değil, bu unsurları farklı açılardan gören ve yansıtan bir atmosferin varlığını anlatır. Karnavallaştırma kavramı, özellikle çok katmanlı bir yapıya sahip olan eserlerde çeşitliliğin ve çok sesliliğin vurgulanmasını ifade eder. Bakhtin’e göre, edebi metinlerde karnavallaştırma, farklı toplumsal grupların, dilin ve kültürlerin bir araya geldiği bir tür “karnaval” atmosferi oluşturarak, eserin içindeki çoklu perspektifleri vurgular. Bu kuram, tek bir bakış açısına dayalı bir yapı yerine, birden fazla olguyu yansıtan eserlerde çeşitliliğin ve zenginliğin önemli olduğunu savunur. Karnavallaştırma, eserin içindeki çeşitli sesleri, dil biçimlerini, karakterleri ve tema

unsurlarını bir araya getirerek, edebi eserin monoton bir yapıya değil, zengin ve çeşitli bir atmosfere sahip olmasını amaçlar. Bu, eserin daha geniş bir perspektiften anlaşılmasına ve yorumlanmasına olanak tanır (Fidanoğlu, 2018). Mikhail Bakhtin, farklı söylemlerin, sosyal durumların ve ideolojilerin bir araya gelmesinin, metinlerin çok sesli ve çok anlamlı bir yapı kazanmasını sağladığına inanır. Ona göre, bu farklılıkların buluşması, metinlerin zenginliğini artırır ve yeni söylemlerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Bu temel kavram, Bakhtin'in çok seslilik ve çok anlamlılık olarak adlandırdığı bir düşünceyi içerir. Bakhtin'e göre, metinlerarasılık, farklı sosyal gruplar, dil kullanım biçimleri, ideolojiler veya dünya görüşleri arasındaki etkileşimi ifade eder. Bu etkileşim, bir metnin içinde çeşitli seslerin, konuşmaların ve söylemlerin bulunmasıyla ortaya çıkar. Her söylem, kendi bağlamını ve anlamını taşır ve bu farklı söylemlerin bir araya gelmesiyle metin, zengin, çok yönlü ve anlam dolu bir hal alır (Özdemir, 2017, s. 16-17).

Bakhtin'in düşüncelerinden etkilenen Julia Kristeva, bu fikirleri benimseyerek söyleşimcilik düşüncelerini yeniden formüleze eder. Kristeva karnaval, söyleşim, çok seslilik, çok anlamlılık gibi kavramların üzerine eğilir ve daha sistematize bir hale getirerek metinlerarasılık kavramını oluşturur. Kristeva metinlerarasılığı sosyal metin, yer ve bağlam değiştirme kavramları ile açıklar (Özdemir, 2017, s. 17). Kristeva, metinlerarasılığı, bir metnin sadece bilgi aktarımı değil, aynı zamanda başka sözcüklerle etkileşimde bulunarak yeni anlamların ortaya çıkmasını ifade eden bir süreç olarak tanımlar. Dili yaratıcı bir güç olarak gören Kristeva, metinlerarasılığı, bir eserin kendi içindeki işaretlerin sıralanmasıyla, bu işaretlerin mevcut anlamından alınıp başka bir bağlamda yeni bir anlama taşınmasını açıklar. Kristeva'ya göre, yazınsal bir eser, çok anlamlılık ve çok seslilik özellikleri taşıyarak, metinlerarasılığın işlevini gerçekleştirir. Metinlerarasılık kavramı Kristeva'ya göre, bir metnin kendisini alıp başka bir metnin içinde bulmasını ifade eder. Bu tanım, bir metnin sadece kendi içeriğini değil, aynı zamanda diğer eserlerle etkileşimde bulunarak anlam kazanmasını vurgular. Kristeva'nın metinlerarasılık anlayışı, dilin ve kültürün sürekli dönüşüm içinde olduğunu ve bu değişimin eserler arasında etkileşimle gerçekleştiğini öne sürer (Aktulum, 2014, s. 33-37). Kristeva metinlerarasılık hakkında düşüncelerini oluştururken, Bakhtin'den etkilendiği kadar Marx ve Freud'un düşüncelerinden de etkilenmiştir. Julia Kristeva, Karl Marx'ın üretim kavramından etkilenmiş ve bu etkileşim, modern bir varlık olan yazarın ve eserlerinin kapitalizmin ürünü olduğu düşüncesini beraberinde getirmiştir. Metinlerarasılık, Kristeva'ya göre, bir metni tüketime hazır bir ürün olarak değil, sürekli

büyüyen ve gelişen bir ürün olarak sunar. Bu perspektif, kapitalist paradigmanın sınırlarını zorlamak ve sürekli değişim içindeki bir süreç olarak metinleri değerlendirmek anlamına gelir. Freud'un rüya çalışmalarından da etkilenen Kristeva, rüya çalışmalarını eğlenceli bir üretim modeli olarak kabul eder. Rüya sürecini sıralı bir dizge olarak düşünür ve metni bir aktarım aracı olarak ele alır. Kristeva'ya göre, metinlerarasılık kavramı, sadece bir tekil eserin tamamlanmış bir ürünü olarak değil, sürekli devam eden bir üretim sürecini temsil eder. Bu yaklaşım, kapitalist anlayışa meydan okur ve metni sadece bir nihai ürün olarak değil, aynı zamanda sürekli bir dönüşüm ve değişim içinde olan bir süreç olarak değerlendirir (Namlı Emiroğlu, 2022, s. 15).

Metin, sürekli bir üretimsellik içinde iki temel anlamda kullanılabilir. İlk olarak, metin içinde bulunduğu dili yeniden dağıtan bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda metin, dilbilimsel kategorilerden ziyade mantıksal kategorilere uygulanabilir. Yani, metin içindeki unsurlar, sadece dilin yapısal özelliklerini değil, aynı zamanda mantıksal ilişkileri de şekillendirir. Bu anlamda, metin, sadece bir dil aracı olmaktan öte, düşünsel bir yapıdır. Diğer bir anlamda ise, metin, diğer metinlerle etkileşim halindedir, yani metinlerarasılıktır. Bu nedenle, bir metinde yer alan sözcükler ve ifadeler, başka metinlerden alınmış ve değiş tokuş edilmiş unsurları içerir. Bu metinlerarası ilişkiler, farklı kaynaklardan gelen unsurların bir araya gelmesiyle ortaya çıkar ve bu unsurlar birbirleriyle etkileşime girerek, metni zenginleştirir. Dolayısıyla, metin içindeki kesişen ve yansıyan unsurlar, metinlerarasılık kavramını güçlendirir ve metni sürekli bir dönüşüm ve değişim içinde tutar (Kristeva, 1980, s. 36). Bu durum yer ya bağlam değiştirme olarak da düşünülebilir. Kubilay Aktulum, Kristeva'nın düşüncelerini şu şekilde açıklar:

Metni içsel bir yaklaşımla ele alan, metinlerarası metnin yazınsallığının ayrılmaz bir unsuru olarak göre Kristeva'nın metin ve metinlerarası tanımını biraz daha yalınlaştırsak, metinlerarasının metinlerin bir yer değiştirmesi, metnin ise bir birleşim düzeni, yazının, yeniden dağıttığı parçalar arasında sürekli alışveriş yeri olduğunu söyleyebiliriz. Yazı önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan yola çıkarak, onları anlatsal sözdinde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek bakımdan, metinlerarası bir göndergeyi arayıp bulma durumu ortadan kalkar. Çünkü Kristeva'ya göre metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir metinsel devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir "yer (ya da bağlam)" değiştirme (transposition) işlemidir (Aktulum, 2014 s.36).

Özetlemek gerekirse Kristeva'ya göre her metnin metinlerarası özellikler taşır. Değişken bir oranda da olsa bir metin başka metinlerin üretimsellik açıdan yeniden yazımlarından oluşmaktadır.

Roland Barthes, Kristeva'nın metinlerarasılık düşüncesinden etkilenir. Etkilendiği bu düşünce üzerine çalışmaya ve geliştirmeye başlamıştır. Barthes'ın düşüncelerine göre, metni sürekli bir üretim alanı olarak görmesi ve her metinde farklı derecelerde, az ya da çok tanınabilir biçimlerde başka metinlerden izler bulunduğunu ileri sürmektedir. Bu perspektif, metnin kendi başına bir varlık olmadığını, aksine başka metinlerle sürekli bir etkileşim içinde olduğunu ve bu etkileşimin metnin anlamını şekillendirdiğini öne sürer. Barthes'a göre, metinlerarasılık, metnin içinde bulunan diğer metinlerle olan ilişkisini belirginleştirir ve metni bir dizi etkileşim ve referanslar ağı olarak görür. Bu yaklaşım, metnin tekil bir yapıdan ziyade, sürekli değişen ve dönüşen bir süreç olduğunu vurgular, dolayısıyla her metnin kendine özgü bir metinlerarası ağa sahip olduğunu savunur (Gökalp-Alpaslan, 2007, s. 11).

Günümüzde yazma eylemi geçmişte var olmuş metinlerle bir diyalog içinde olarak gerçekleşmektedir. Barthes'e göre, artık tamamen orijinal eserler yaratmanın mümkün olmadığı, mevcut metinlerin sürekli yeniden yazılacağı bir çağda yaşandığını ifade eder. Bu bağlamda, yazma eylemi, giderek genişleyen ve kendini yenileyen bir yorum süreci olarak öne çıkar. Barthes'ın bu perspektifi, yazının dönüşen doğasını ve metinlerarası ilişkilerin yazma pratiği üzerindeki etkisini vurgulamaktadır (Barthes, 2016, s. 11-12).

Barthes'ın "Metin (Kuramı)" başlıklı yazısında metni büyük ölçüde Kristeva'nın metni konusundaki tanımını izleyerek tanımlarken, metinlerarasılık kavramını da onun ayrılmaz bir özelliği olarak anar. Barthes, metni sadece tekil bir eser olarak değil, aynı zamanda metinlerarası ilişkiler ağı içinde ele alır. Bu perspektif, her metnin diğer metinlerle etkileşim halinde olduğunu ve bu etkileşimin metnin anlamını belirlediğini öne sürer. Dolayısıyla, Barthes'ın metin tanımı, Kristeva'nın metinlerarasılık kavramıyla sıkı bir şekilde bağlantılıdır ve metni bir dizi referanslar ağı olarak görür. Bu yaklaşım, metnin tekil bir yapıdan ziyade, sürekli değişen ve dönüşen bir süreç olduğunu vurgular, dolayısıyla her metnin kendine özgü bir metinlerarası ağa sahip olduğunu savunur. Aktulum, Barthes'ten şu şekilde aktarır; "Her metin metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanımlanabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: daha önce edinilen kültürden gelen metinler ile etrafımızdaki kültürden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür (Aktulum, 2014, s. 46)".

Barthes, Kristeva gibi metni "üretimsellik" olarak görmesiyle, yazarla okur arasındaki bağları ve iletişimi incelemenin doğru bir metin araştırma yöntemi olmadığını kabul eder. Ona göre, bir metnin anlamını belirlemek, ancak yazarın niyetlerini ya da

okurun yorumlarını aramakla sınırı olan değildir. Barthes, metnin anlamının, bir metin ile öteki metinler arasındaki ilişkilerde, doğrusu metinlerarası gönderge ve çağrışımlar arasında bulunabileceğini savunur. Ayrıca Barthes, metin ile edebi eser içinde bir farkın olduğunu dile getirir. Ona göre, metin ancak yüzeyin üstünde gözüken kısımdır. Yüzeyin altında, derin bir yapı, metinlerarası ilişkilerin bulunmuş olduğu geniş bir metinlerarası örüntü vardır. Bu açıdan, Barthes'ın metinlerin anlamını aramak için geleneksel yaklaşımlardan değişik bir yol sunmuş olduğu açıktır. Ona göre, metnin anlamı, ancak metin içeriğine değil, hem de metinlerarası ilişkilere ve çağrışımlara da dayanır. Bu nedenle, bir metni idrak etmek için ancak içeriğine değil, hem de metnin öteki metinlerle ve kültürel bağlamıyla olan ilişkilerine de dikkat etmek önemlidir (Özdemir, 2017, s. 19). Barthes'ın vurguladığı gibi, metnin anlamı sadece yazarın niyetleri veya bilinçli bir şekilde yüklediği anlamlarla sınırlı değildir. Barthes yazarı sadece metni var eden bir kişi olarak görmüştür. Metnin anlamını oluşturmayı okuyucuya devretmiştir. Okuyucunun deneyimi, bakış açısı ve kültürel arka planı, metni anlamlandırmada önemli bir role sahiptir. Dolayısıyla, metinler her okunduğunda farklı yorumlara ve anlamlara açık hale gelir, bu da metnin sabit ve tek bir anlamı olmadığını gösterir. Bu açıdan bakıldığında, metin, okuyucuların etkileşimi ve yorumlarıyla sürekli olarak yeniden şekillenir ve anlam kazanır (Namlı Emiroğlu, 2022. s. 20). Bu perspektiften bakıldığında, Barthes'ın metinlerarasılık anlayışı, metinler arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını ve belirsizliğini vurgular. Okur, metnin içindeki referansları ve çağrışımları tam olarak anlamasa da metinlerarası ilişkilerin varlığından haberdar olabilir ve bu ilişkilerden etkilenebilir. Dolayısıyla, her metin, diğer metinlerle olan ilişkileri ve bu ilişkilerin yarattığı sonsuzluk duygusunu içinde barındırır. Buna karşın, Barthes'ın metinlerarasılık anlayışına göre, metinlerarası gönderge okur tarafından tespit edilemeyecek kadar belirsiz olabilir. Bu ilişkilerin okur tarafından algılanması belirsiz olsa da metinlerarası ilişkiden bahsetmek mümkündür. Bu nedenle, metinlerarası ilişkiler, okuru sürekli olarak başka metinlere işaret ederek, sonsuz bir metin deneyimiyle karşı karşıya bırakır. Barthes bu sebeple metinlerarasılık kavramında sonsuz metin kavramına vurgu yapar (Özdemir, 2017, s. 21-22).

Riffaterre, metinlerarasılığı sadece bir metnin içindeki diğer metinlere olan göndermeler olarak değil, aynı zamanda okurun metni okurken zihninde canlandığı diğer yapıtlarla olan ilişkiler olarak da ele alır. Ona göre, bir okur, bir metni okurken ona dair çağrışımlar yapar ve bu çağrışımlar, okurun daha önce okuduğu veya deneyimlediği

diğer metinlerden kaynaklanır. Bu bağlamda, Riffaterre’ye göre, metinlerarasılık, bir metnin içindeki diğer metinlerle olan ilişkilerin yanı sıra okurun zihnindeki metinlerarası ilişkileri de kapsar. Riffaterre’nin bu yaklaşımı, metinlerarasılığı sadece bir metnin içindeki referanslara indirgemek yerine, okurun deneyimleri ve zihinsel süreçleriyle ilişkilendirerek daha geniş bir çerçevede ele alır. Bu sayede, metinlerarasılık kavramı, sadece bir metnin dışsal ilişkilerini değil, aynı zamanda okurun içsel dünyasındaki ilişkileri de içine alır (Aktulum, 2014, s. 50). Her okuyucu kendi deneyimine, kültürel geçmişine ve anlayışına bağlı olarak metni farklı şekillerde yorumlayabilir. Her okuma eylemi, metinde yer alan olası anlamların keşfedilmesi ve yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda metinlerarası ilişkiler yalnızca okuyucunun metni nasıl algıladığına bağlıdır ve her okuyucunun metni kendi perspektifinden değerlendirmesi, metinlerarası ilişkilerin çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koymaktadır. Her okuduğunuzda yeni bir anlam kazanır. Metinler arasındaki ilişkileri algılamak ve ortaya çıkarmak için gereken bilinç okuyucunun bilincidir. Dolayısıyla Riffaterre’ye göre metinler arasındaki ilişkiler algılandıkları düzeyde mevcuttur (Yiğit, 2010, s.7). Riffaterre göre okur metni anlamlandırmada oldukça önemli rol oynar. Serkan Özdemir bu durumu şu şekilde açıklar.

Riffaterre’ye göre metinlerarasılık ‘okuma etkinliği’ne bağlı olarak gerçekleşir ve metnin okur tarafından anlamlanmasıyla yakından ilişkilidir. Bu sebeple yazar ‘anlam’ ve ‘anlamalama’ kavramları arasında bir ayrıma gider. Ona göre anlam metinlerin yüzeysel okunuşu sonucunda ortaya çıkan birinci yüzüdür. ‘Anlamalama’ ise metinlerin ilişkileri olduğu kendisinden önceki metinlerin de dikkate alınması ve derin okumalara tabi tutulması sonucunda meydana çıkan ikinci yüzüdür. Bu nedenle metinlerarasılık Riffaterre için anlamlamaya bağlıdır. Bu durum metnin yüzey yapısı’nda değil derin yapısı’nda meydana gelen bir süreçtir. Metinlerin altyapılarında farklı anlam katmanlarına yol açan alt metin, öteki metin ve/ya gönderge metin olarak adlandırılabilir olan başka metinler yer alır. Öteki metinler genelde ilk metinden daha önce yazılmış ve bir şekilde ilk metin ile ilişkiye girmiş metinlerdir. Metinlerarasılık ancak öteki metinlerin de hesaba katılması neticesinde yapılmış okumaların ve ‘anlamlama’ların ürünüdür. Öteki diye tabir edilen metinler bir metnin okurunu yönlendiren gönderge metinler olarak adlandırılabilir (Özdemir, 2017, s.23).

Kubilay Aktulum, Riffaterre’nin iki çeşit metinlerarasılık durumundan bahsettiğini çalışmalarından belirtmiştir. Bunlar “sıradan metinlerarasılık” ve “zorunlu metinlerarasılık” kavramlarıdır. Sıradan metinlerarasılık, bir metnin içinde başka metinlere yapılan açık veya örtük atıfları ifade eder. Bu atıflar, metnin içindeki belirli kelimeler, ifadeler, cümleler, tema veya yapısal öğeler aracılığıyla gerçekleşebilir. Sıradan metinlerarasılık, bir yazarın, başka eserlerden esinlenerek veya onlara atıfta

bulunarak kendi metnini zenginleştirdiği bir tür metinlerarasılığı ifade eder. Bu atıflar bazen açıkça belirtilirken, bazen de daha örtük veya dolaylı olabilir. Örneğin, bir yazarın kullandığı belirli bir ifade, başka bir eserdeki benzer bir ifadeye işaret edebilir, ancak bu atıf doğrudan belirtilmemiş olabilir. Benzer şekilde, bir hikâyenin teması veya karakterleri, başka bir edebi eserden ödünç alınmış olabilir, ancak bu alıntı açıkça belirtilmemiş olabilir. Bu sebeple sıradan metinlerarasılık, zayıf metinlerarası durumu metnin için sokar. Bu metinlerarasılık durumu okurun gözünden kaçabilir. Çünkü okur bu tür metinlerarasılığın farkında olabilmesi kültürel bilgisinin derinliği ile alakalıdır. Sıradan metinlerarasılık, bir metnin daha geniş bir kültürel ve edebi bağlama göndermelerde bulunmasıyla ortaya çıkar. Bu, bir metnin daha derin katmanlarını keşfetme ve anlamlandırma fırsatı sunar (Aktulum, 2014, s. 53). Bu durumun karşısında zorunlu metinlerarasılık durumu vardır. Zorunlu metinlerarasılık, bir metinde bulunan metinlerarası göndermelerin biçimsel ve anlamsal izlerinin, her okurun algısını etkileyici ve zorlayıcı bir şekilde işaret etmesidir. Bu tür metinlerarasılık, metinden kaynaklanır ve okura bağlı değildir; yani, her okur bu izleri fark eder ve algılar. Zorunlu metinlerarasılık, okuyucunun dikkatinden kaçmaz. Okur, içine yerleştirildiği bağlamda bir uyumsuzluk yaratan bir göndergenin anlamını çözmek için metinlerarası referanslara başvurmak zorunda kalır. Bu sayede, zorunlu metinlerarasılık, metnin daha derin katmanlarına inme ve anlamını daha bütünsel bir şekilde anlama sürecini teşvik eder (Aktulum, 2014, s. 53).

Metinlerarasılık alanında çalışmalar yapmış önemli isimlerden biri Laurent Jenny'dir. Jenny, metinlerdeki metinlerarasılık durumunu derinlemesine inceleyerek, bu ilişkileri sistematik bir şekilde ortaya koymuştur. Onun çalışmaları, metinler arasındaki ilişkilerin çeşitli yönlerini ve bu ilişkilerin metinlerin anlamını nasıl şekillendirdiğini anlamamıza yardımcı olmuştur. Jenny'nin metinlerarasılık düşüncesi diğer kuramcılarla benzerlik taşır. Laurent Jenny'e göre, metinlerarasılık bir tür dönüştürme ve benzeştirme sürecidir, çünkü bu süreçte birbirinden farklı çok sayıda metin, anlamın başını çeken bir ana metinle ilişkilendirilir ve birleştirilir. Jenny'nin perspektifinden bakıldığında, metinlerarasılık, metinler arasında bir tür alıntı, gönderme ve etkileşim ağı oluşturarak, metinlerin kendi aralarında derin ve karmaşık bir ilişki kurduğu bir süreçtir. Bu şekilde, Jenny'nin görüşü, metinlerarasılığın edebi eserlerin anlamını zenginleştiren ve çeşitlendiren bir faktör olduğunu vurgular (Eliuz, 2016, s. 122). Bir metnin kavranmasından kendisinden önceki metinlerin önemli bir rol oynadığını belirtir. Metinlerarasının yazınsallığın bir ölçütü olduğunu kabul eder. Jenny metinlerarasının bir

kaynak ya da etkilenme eleştirisi olmadığını ama bir ölçüde de onunla ilişkili olduğunu dile getirir. Jenny bir metnin başka metinlerle olan ilişkisini taklit, parodi alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerle kurulabileceğini belirtmiştir (Aktulum, 2014, s. 60).

Gerard Genette, metinlerarasılık alanında önemli çalışmalar yapan bir kuramcıdır ve Laurant Jenny'nin çalışmalarını bir sonraki aşamaya taşıyan önemli isimlerden biridir. 1982 yılında yayımlanan “Palimpsestes: La Littérature au second degré” adlı eserinde, metinlerarasılığın kuramsal tanımı üzerinde yoğunlaşır ve kendi metinlerarasılık düşüncesini daha sistematik bir sınıflandırmaya tabi tutarak kavramı belirli bir düzene oturtur (Aktulum, 2014, s. 66).

Genette'nin yaklaşımı, metinlerarasılığı daha derinlemesine anlamamıza ve bu kavramı sanatsal eserler üzerindeki etkilerini daha iyi kavramamıza yardımcı olur. Genette, “metinsel aşkınlık” kavramını metinlerarası ilişkilerin temel taşı olarak sunar. Kristeva'nın bağlam değiştirme odaklı yaklaşımına karşın Genette, taklit ve dönüştürme kavramlarını ön plana çıkararak metinlerin evrimini ve etkileşimini inceler. Genette'ye göre metinsel aşkınlık, bir metnin kendisinden sonra gelen metinler tarafından taklit edilmesi ve dönüştürülmesiyle oluşur. Bu taklit ve dönüştürme, metinlerin özgün anlamlarının ötesine geçerek yeni anlamlar ve yorumlar ortaya çıkmasına olanak tanır (Özdemir, 2017, s. 32-33). Gerard Genette, diğer önemli kuramcılardan farklı bir yola başvurmuştur ve metinler arasındaki etkileşimleri “metinsel-aşkınlık” terimiyle tanımlamıştır. Bu yaklaşım, metinsel ilişkileri daha geniş bir perspektiften ele almaya yöneliktir ve metinlerarasılığın çok çeşitli yönlerini kapsar. Genette'ye göre, metinsel aşkınlık çatı kavramdır ve metinler arasındaki bütün ilişkiyi kapsar. Bu terim, bir metnin başka bir metnin etkisi altında kalması, taklit edilmesi, dönüştürülmesi veya başka bir şekilde etkileşime girmesi gibi çeşitli durumları içerir. Metinsel aşkınlık, bu anlamda, metinlerarasılığın daha genel bir çerçevesini oluşturur ve metinlerin birbiriyle olan ilişkilerini anlamamıza yardımcı olurken, metinlerarası kavramı da bu çatı kavramın altında değerlendirilir. Genette'nin bu yaklaşımı, metinlerarası ilişkilerin karmaşıklığını ve derinliğini daha iyi anlamamıza olanak tanır, çünkü metinlerarasılığın sadece belirli bir tür ilişkiye değil, daha geniş bir metinler ağına dayandığını gösterir (Akarkan, 2018, s. 174). Gerard Genette, metinsel aşkınlık kavramı altında beş farklı yöntemi belirlemiştir. Bu yöntemler, metinlerin birbirleriyle olan ilişkilerini farklı açılardan incelememizi sağlar. Genette'nin belirlediği metinsel aşkınlık çeşitleri şu şekildedir; “metinlerarası (intertextualité)”, “ana-metinsellik (hypertextualité)”, “yan-metinsellik (paratextualité)”,

“üst-metinsellik (architextualité)” ve “yorumsal üstmetin (métatextualité)’dir (Aktulum, 2014: 68-71). Genette “metinlerarası” ilişkinin gerçekleşebilmesi için alıntı, gizli alıntı ve anırtırma uygulamalarından en az birine ihtiyaç duymaktadır. Bu ilişki ana metnin içinde alt metnin somut varlığının tespit edilmesi durumudur (Özdemir, 2017, s. 33). “Ana metinsellik”, Gerard Genette tarafından tanımlanan ve herhangi bir metnin, doğrudan veya dolaylı olarak, önceki bir metinden türetilmiş olması durumunu ifade eden bir kavramdır. Bu anlamda, bir metnin kökeninin önceki bir metinden geldiği ve bu metnin üzerine inşa edildiği anlamına gelir. Genette’nin bu kavramıyla vurguladığı nokta, bir metnin yalın ya da dolaylı bir şekilde önceki bir metinden etkilenecek ortaya çıkabileceği ve bu etkileşimin metinlerarası ilişkilerde önemli bir rol oynadığıdır. Ana metinsellik, metinler arasındaki sürekliliği ve etkileşimi vurgularken, bir metnin bağlamının ve kökeninin önemini ortaya koyar. Genette’in “yan-metinsellik” olarak tanımladığı metinsel-aşkınlık alanı, metin dışı unsurlar ile olan ilişkiyi ifade eder. Bu unsurlar, metnin kendisiyle doğrudan ilişkili olmasa da metnin alımlanması ve yorumlanmasında önemli bir rol oynarlar. Başlıklar, alt-başlıklar, önsözler, taslaklar, karalamalar ve hatta metinde yer alan resimler gibi metin dışı unsurlar, metnin bütünsel anlamını zenginleştirir ve okuyucunun metni anlamasına katkıda bulunurlar. Bu tür unsurlar, çoğu zaman metnin dışında algılanabilirler ancak metinle bütünsel bir ilişki içindedirler ve metnin içeriğiyle etkileşime girerek okuyucuya belirli bir bakış açısı sunarlar. Dolayısıyla, yan-metinsellik kavramı, metnin sadece yazıdan ibaret olmadığını ve metin dışı unsurların da metinle değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Gerard Genette’in “üst-metinsellik” olarak adlandırdığı metinsel-aşkınlık ilişkisi, bir metnin hangi türe ait olduğunun belirlenmesini içerir. Her metin, belirli bir yazınsal türe veya türler arasındaki ilişkilere bağlı olarak değerlendirilir. Roman, anlatı, şiir, deneme, trajedi, dram gibi yazınsal türler, metnin içeriğini, yapısını ve anlatımını belirleyen önemli faktörlerdir. Bu bakımdan, her metin, bir üst başlık altında, bir türe ait olma özelliğini taşır. Genette’in üst-metinsellik kavramı, metnin türünün ve yazınsal söyleminin, metnin anlamı üzerindeki etkilerini ve okuyucunun metni değerlendirme şeklini vurgular. Bu bağlamda, metnin türü ve yazınsal türleri arasındaki ilişki, metinsel aşkınlık perspektifinde önemli bir yer tutar. Genette’in “yorumsal üst metin” olarak tanımladığı son tür, genellikle roman ve kişisel yaşam öyküsü gibi anlatılarda karşımıza çıkar. Bu ilişki, bir eleştiri ilişkisi şeklinde olabilir ve üst metin, ana metne bu şekilde dolaylı bir şekilde bağlanır. Bu tür metinsel aşkınlık ilişkisi, metnin içeriğinde yer alan referanslar,

ima edilen bağlantılar veya belirli bir kültürel, tarihsel ve edebi bağlam içindeki göndermeler aracılığıyla gerçekleşir. Bu sayede, metnin anlamı, bu tür yorumsal üst metin ilişkileri aracılığıyla zenginleşir ve daha derin bir anlam katmanına sahip olabilir (Aktulum, 2014, s. 68-73).

2.1 Metinlerarasılık Yöntemleri

Metinlerarasılık, sanat dünyasında önemli bir kavram olup, farklı eserler arasındaki etkileşimi ve ilişkileri ifade eder. Bu ilişkiler, metinlerin birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini, nasıl referanslarla bağlandığını ve bu bağlantıların eserin anlamını nasıl zenginleştirdiğini anlamak için incelenir. Metinlerarasılık, bir eserin geçmiş eserlere, diğer sanat eserlerine veya kültürel referanslara olan atıflarını ve bu atıfların eserin içerdiği derinlik ve anlam katmanlarını ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Bu bağlamda, metinlerarasılık eserlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin eserlerin yorumlanmasına olan etkisini vurgular, sanat eserlerinin birbirleriyle etkileşim içinde olduğunu ve bu etkileşimin eserlerin anlamını şekillendirdiğini gösterir.

Metinler arasındaki bu ilişkisellik birçok farklı yöntem ile gerçekleşmektedir. Birçok kuramcı metinlerarası yöntemleri sınıflandırmak için çalışmalarda bulunmuştur. Kubilay Aktulum'un Gerard Genette'nin çalışmalarından temellen detaylı metinlerarasılık yöntemleri çalışmaları bu araştırmanın referansı olacaktır. Genette'in "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani, biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" şeklindeki tanımından yola çıkarak metinlerarası ilişkileri "ortakbirliktelik ilişkisi" ve "türev ilişkisi" olmak üzere iki tip olarak belirlenmiştir (Aktulum, 2014, s. 76). Aktulum'a göre, farklı metinlerarası yöntemler açık ve kapalı olarak iki biçim altında incelenebilir. "Alıntı" ve "gönderge" açık metinlerarası ilişkileri temsil ederken, "gizli alıntı" ve "anıştırma" ise kapalı metinlerarası ilişkileri ifade eder. "Yansılama" (parodi), "alaycı dönüştürüm" (travesti), ve "öykünme" (pastiş) ise bir türev ilişkisine dayanan ve açık metinlerarası biçimler olarak kabul edilirler. Bu yöntemler, metinlerin birbirleriyle olan ilişkilerini farklı şekillerde ele alır ve metinlerarası ilişkilerin çeşitli yönlerini gösterir (Aktulum, 2014, s. 76).

2.1.1 Ortakbirliktelik ilişkileri

2.1.1.1 *Alıntı*

Metinlerarası ilişki yöntemlerinden biri olan atıf, bir metnin geçmiş eserlerle nasıl ilişkilendirildiğini ve bu ilişkinin metnin anlamını nasıl zenginleştirdiğini gösterir. Alıntı, yazarların önceki eserlere, düşüncelere ve ifadelere yeniden bakmalarına ve bu zengin kültürel mirası günümüz metinlerinde kullanmalarına olanak tanır. Bu yöntem, eserler arasındaki bağlantıları ortaya çıkararak, bir metnin derinliğini ve karmaşıklığını artırır. Yazarlar, alıntılar aracılığıyla önceki eserlerin bilgisini ve deneyimini günümüz metinlerine aktarırken, aynı zamanda bir tür iletişim ve diyalogun da bir parçası olurlar. Bu şekilde, alıntılar metinlerarası etkileşimin önemli bir parçası haline gelir ve eserlerin anlamını zenginleştirir (Dilçin, 2019).

Alıntı, metinlerarası yöntemlerinin en çok kullanılan biçimidir. Bir metnin başka bir metindeki en somut hali olarak okurun karşısına sık olarak çıkar. Alıntı ile bir söz kullanıldığı metnin dışında başka bir metinden yinelenir. Alıntı yapıldığı durumlar görsel olarak açıkça belirtilir. Alıntı yapıldığı andan itibaren ayraçlar ve/ya italik yazı ile bu durum belirtilir (Aktulum, 2014, s. 77).

Alıntı iki temel unsurdan oluşur. Başlangıçta dinamik bir yapıya sahip olan alıntı, altta yatan edebi ya da resimsel mirası hatırlatarak, günümüze taşıyarak eski bilgileri yeniden canlandırmaktadır. İçeriğine rağmen bu, okuyucuya eserin tarihi ve kültürel arka planını hatırlatma işlevi görmektedir. Yazar, alıntı yaparak metnin ikna ediciliğini ve inandırıcılığını artırabilir. Alıntılarının kullanılması yalnızca yazarın yazısını geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda argümanlarını güçlendirir ve gelecekteki okumalar için bir temel sağlar. Alıntılar sadece bilgi aktarmanın bir aracı değil, aynı zamanda eserin içeriğini ve etkisini de güçlendirir (Aktulum, 2011, s. 44).

2.1.1.2 *Gönderge*

Gönderge, metnin içerisinde alıntı yapmadan doğrudan diğer bir metne işaret eden ve genellikle eserin başlığı, yazarının adı veya eserde geçen karakterler veya kavramlar aracılığıyla gerçekleştirilen bir metinlerarası yöntemdir. Bir metinde, yanmetinsel göstergelerin yanı sıra alıntısız göndermeler de oldukça geniş bir anlam taşır. Bu göndermeler, metnin içinde doğrudan başka bir çağa, türe, geleneğe veya kültürel öğeye işaret eder. Bunlar, yapıt başlıkları, yazar adları, belirli bir eser veya karakterin adları,

tarihi figürlerin adları veya kutsal kitaplardan birinin adlarının açıkça belirtilmesi ile gerçekleşir. Bu göndermeler, alıntı yapmadan bile metnin anlamını derinleştirir ve geniş bir kültürel, tarihsel veya edebi bağlam sağlar. Bu yolla, metin daha karmaşık ve katmanlı hale gelir, okuyucuya daha derin anlam yaratır (Aktulum, 2014, s. 82-83). Gönderge, metnin anlamını zenginleştirir ve geniş bir kültürel, tarihsel veya edebi bağlam sağlar. Bu sayede, okuyucular metni daha derinlemesine anlamlandırabilir ve çeşitli katmanlardaki ilişkileri keşfedebilirler.

2.1.1.3 Gizli alıntı - aşırma

Aşırma, bir eserden yazarını veya kaynağını belirtmeksizin, çoğunlukla ayraç kullanmadan veya italik yazıya başvurmadan alıntı yapma işlemidir. Bu durumda, alıntılanan metin parçaları ya da tamamı, asıl yazarın ismi anılmadan ve alıntı işaretleri kullanılmadan direkt olarak başka bir metne aktarılır. Bu süreçte, orijinal metnin yazarı yerine, alıntıyı yapan kişinin adı geçer ve böylece başka bir yazarın eseri sanki alıntıyı yapanın kendi eseriymiş gibi sunulur. Bu, yazarın özgün düşünce ürünü olmayan metinlerin kişiselleştirilerek sahiplenilmesi anlamına gelir (Aktulum, 2011. s. 423-424).

Gizli alıntı diğer adıyla aşırma kapalı metinlerarasılık yöntemleri arasına dahil olmaktadır. Gizli alıntı, metinlerarasılık içinde öne çıkan bir işlevdir; bu, yazarın bir eseri kendi metninde olduğu gibi göstermesi ve kullanması anlamına gelir. Aşırma, yazarın öz metni kendi yapıtında kullanarak, onu kendi eseri gibi kabul etmesini içerir. Bu, yazarın başka bir eserden alıntı yapması, bir parçasını doğrudan kopyalaması veya farklı bir biçimde yeniden yorumlamasıyla gerçekleşebilir. (Aktulum, 2014, s. 83). Bu tür alıntılar, metnin içindeki dil, tema, karakterler veya diğer unsurlar aracılığıyla gerçekleşebilir. Okuyucular, bu dolaylı göndermeler sayesinde, eserin daha geniş bir bağlamda yer aldığını ve başka eserlerle olan ilişkilerini keşfedebilirler.

Gizli alıntılar, yazarların başka eserlerden aldıkları ilhamı ya da metin parçalarını, kendi yaratıcı üretimleriymiş gibi sunmaları sürecini tanımlar. Bu durum, alınan eserlerin orijinal bağlamından çıkarılıp, yeni bir formda sunulmasıyla gerçekleşir. Bu şekilde, alıntı yapılan kaynakların izleri belirsizleşir ve onların kökenlerini saptamak, sezgisel bir algı ya da detaylı bir araştırma gerektirir. Alıntının bu biçimi, metinler arası bağların gizlenmesine yol açar ve kaynağın doğrudan tanınması zorlaşır, bu da eserin arkasındaki gerçek ilham kaynaklarını keşfetmeyi karmaşıklaştırır (Kolcu, 2008, s. 357).

Gizli alıntı ile doğrudan alıntı arasındaki temel fark, kaynak gösterilmemesidir. Gizli alıntıda, alıntı yapılan metnin kaynağı açıkça belirtilmez. Bu nedenle, okuyucu metnin hangi unsurlarının alıntı olduğunu fark etmeyebilir. Aktulum bu durumu şöyle açıklamıştır; “Bir yazarın kendi düşünsel çabası olmayan yapıttan, kimi bölümleri ya da bütünü ayraçlarla belirtmeden, aşırıya varacak derecede, olduğu gibi kopyalaması, yazarın adı yerine kendi adını yazması böylelikle bir başkasının metnini kendi metniymiş gibi göstermesi, ona sahiplenmesi olarak da tanımlanabilir” (Aktulum, 2014, s.83).

2.1.1.4 Anıştırma

Anıştırma, metinlerarası bir yöntem olarak, bir esere, düşünceye ya da nesneye direkt olarak atıfta bulunmaksızın, dolaylı yoldan ima yoluyla gönderme yapılmasını içerir. Açık ve doğrudan ifadelerin yerine sezgisel ve önermeli bir yaklaşım tercih edilir. Bu yöntemde, anıştırılan kaynak ile anıştırma yapan metin arasında gizli bir diyalog kurulur, böylece zengin bir yorum katmanı oluşturulur ve metnin çok boyutluluğu artar (Aktulum, 2011, s. 419-420).

Anıştırma, bir metinde bulunan bir ifade veya sözcüğün, genellikle başka bir metne, kültürel referansa, tarihi olaya veya başka bir kaynağa yapılan dolaylı bir gönderme anlamına gelir. Genellikle bu referanslar ima yolu ile yapılır (Ekiz, 2002). Bu göndermeler, okuyucunun veya dinleyicinin daha geniş bir bağlamı anlamasına veya metnin derinliklerine inmesine yardımcı olabilir. Anıştırmalar, metni zenginleştirir, çeşitli katmanlar ekler ve okuyucuya daha fazla düşünme ve keşfetme fırsatı sunar. Anıştırmalar, genellikle yaygın kültürel bilgi, edebi eserler, tarihi olaylar veya mitoloji gibi alanlardan alınır. Örneğin bir yazar bir karakterin “Achilles Topuğu” gibi bir zayıf noktaya sahip olduğunu belirterek, Yunan mitolojisindeki Achilles’in zayıf noktasına gönderme yapabilir. Bu, okuyucunun karakterin güçlü ve zayıf yönleri arasındaki dengeyi anlamasına yardımcı olabilir. Anıştırmalar genellikle okuyucuların veya dinleyicilerin kültürel bilgilerine dayanır ve metni daha zengin ve ilgi çekici hale getirir.

Anıştırma, çağrışım yoluyla gerçekleşen bir metinlerarasılık işlevidir. İki düşünce veya kavram arasında bir yakınlık kurarak gerçekleşen anıştırma, önceki bir ifadeyi açığa çıkarmak yerine, daha önce söylenmemiş bir şeyi ima etme eğilimindedir. Bir tür yakınlaştırma gibi işlev görür. Tam olarak belirtmeden, bir metni sınırlı bir biçimde hatırlatır. Anıştırma, çözümlenmeye çalışıldığında, araştırmacı, öncelikle onu belirten metin üzerindeki referansı saptar ve bu işaretleyici unsuru dikkate alarak anıştırmanın

amacını belirlemeye çalışır. Anıştırmanın uygulanma alanı oldukça geniştir kültürden sanata, siyasetten spora kadar neredeyse her şeye anıştırma yapılabilir. Bu yöntem, metinler arası ilişkileri zenginleştirir ve eserler arasında derinlikli bağlantılar kurulmasına olanak tanır. Anıştırma daha önce söylenmiş olanı açığa çıkarmaz, söylenmemiş olanı içerisinde gizler (Aktulum, 2014, s. 87-91). Okuyucuların veya dinleyicilerin bu referanslara aşına olması, anlamı daha derinlemesine kavramlarını sağlar. Anıştırma kullanımı, metni daha zengin, karmaşık ve ilgi çekici hale getirir. Tabi ki anıştırmaların fark edilmesi metni okuyanların, dinleyenlerin veya izleyenlerin kültürel ve entelektüel bilgi birikim derinliğine bağlıdır.

2.1.2 Türev ilişkileri

2.1.2.1 Yansılama (parodi)

Yansılama, bir metni alaycı veya eleştirel bir niyet taşımadan, açıkça belirgin bir çelişki oluşturacak şekilde yeniden yazarak ve dönüştürerek işleme alma eylemidir. Bu türde, özgün metnin temel öğeleri alınır ve onlarla oynanarak yeni bir anlam katılır. Yansılama, metnin konusunu değiştirerek veya anlamsal bir dönüşüm sağlayarak özgün metni dönüştürür. En etkili yansılamlar, biçimsel olarak orijinal metni çağrıştıran ancak anlam bakımından farklı olan yapıtlardır. Bu tür yansılamlar, izleyici veya okuyucuya özgün metni hatırlatırken aynı zamanda yeni bir bakış açısı sunar (Aktulum, 2014, s. 94-100).

Parodi yaratırken, yazar, esin kaynağı aldığı metnin stilini veya temasını yeniden şekillendirerek, orijinal metne eleştirel bir yanıt verir. Parodinin temelinde, orijinal metnin altında yatan değerlerle bir tür diyalektik tartışma yatar: Yazar, parodi yapacağı eseri bir argüman olarak ele alır ve buna kendi karşı argümanını sunarak yaklaşır. Bu süreç, parodinin, orijinal metni yeniden yorumlama ve üzerine yeni düşünceler ekleyerek bir tür sentez oluşturma çabası olarak anlaşılmasını gerektirir (Cebeci, 2017, s. 78).

Parodi, yazın dünyasının ötesinde, sinema gibi diğer sanat dallarında da kendine yer bulur. Sinemadaki parodi uygulamaları, özellikle popüler filmlerin unutulmaz sahnelerini, repliklerini veya diyaloglarını yeniden kullanarak bu öğeleri mizahi bir çerçevede sunmayı içerir. Bu yöntem, parodinin temel niteliklerinden biri olan eğlendirme hedefiyle gerçekleştirilen yaratıcı bir dönüştürme sürecidir (Bayraktaroğlu, 2011, s. 10).

Parodi, bir eserin biçimsel unsurlarını koruyarak içeriğini değiştirerek gülünç bir uyumsuzluk yaratmayı amaçlayan bir taklit türüdür. Bu, eserin orijinal konusu veya temasıyla alay etmek veya eserin ciddiyetini sorgulamak için kullanılabilir. Parodi, genellikle eserin tarzını, dilini, ritmini veya diğer belirgin özelliklerini alırken içeriği değiştirir veya dönüştürür. Parodi, eserin biçimsel yapısını korurken içeriği değiştirdiği için, eserin kendine özgü bir tarzı veya kimliği vardır. Bu nedenle, parodi yapılan eserin belirgin özelliklerini tanımayı gerektirir ve bu özelliklere vurgu yapar. Ancak, parodide yapılan alıntılar genellikle uzun ve detaylı değildir; çoğunlukla birkaç kelime, bir dize veya bir cümle kullanılarak eserin tanınabilir öğeleri işaret edilir. Parodi, genellikle mizah veya hiciv amaçlarıyla kullanılır ve eserin orijinalinden belirgin bir şekilde farklı bir konu veya anlam içerir. Bu, izleyici veya okuyucuda eserin orijinaline dair bir tanıdıklık hissi uyandırırken, aynı zamanda eserin alışılmadık veya mantıksız bir şekilde kullanılmasını sağlar. Bu da gülünç bir uyumsuzluk yaratır ve izleyicide mizah duygusu uyandırır (Aytaç, 2003, s. 361)

2.1.2.2 Alaycı dönüştürüm

Bir başka metinlerarasılık yöntemi ise alaycı dönüştürümdür. Alaycı dönüştürüm, bir eserin temel yapısını koruyarak içeriğini değiştirme işlemidir. Bu yöntemde, genellikle bir eserin ciddi yapısı alınır ve bu yapıya alaycı bir yaklaşım benimsenerek eserin biçimi korunur ancak içeriği değiştirilir. Alaycı dönüştürüm, eserin orijinal ciddiyetini veya yüceliğini alaya alarak, esere mizahi bir boyut kazandırır. Bu yöntemde, eserin temel hikâyesi veya kurgusu genellikle değiştirilmez, ancak eserin atmosferi, tonu veya tarzı değiştirilerek alaycı bir etki yaratılır. Örneğin, bir destanın kahramanları veya trajik bir karakterin hikâyesi, alaycı bir dönüşümle bir komedi veya hiciv ögesiyle yeniden anlatılabilir. Bu durumda, hikâyenin özü korunurken, tarz veya ton değiştirilerek eserin ciddiyeti sorgulanır veya esere alaycı bir yaklaşım getirilir. Alaycı dönüştürüm, eserin orijinalini tanıyan izleyici veya okuyucular için özellikle etkili olabilir çünkü eserin kökenine yapılan göndermeler mizahi bir boyut kazanır. Ancak, bu yöntemde dikkatli olunması gerekir çünkü alaycılık ve hiciv, eserin asıl amacını veya mesajını değiştirebilir ve izleyici veya okuyucuların algısını etkileyebilir. Alaycı dönüştürüm, kaynak metne saygı göstererek aynı hikâyeyi farklı bir şekilde sunar, böylece okuyuculara tanıdık bir hikâye üzerinden yeni bir bakış açısı sunar. Alaycı dönüştürüm, metinlerarası ilişkilerin

yaratıcı bir biçimini temsil eder ve kaynak metinlerin sadece yeniden üretilmesi yerine onların farklı bir perspektiften ele alınmasını sağlar (Aktulum, 2014, s. 101-105).

Yazar, parodisini oluşturduğu metnin biçimsel ve figürsel özelliklerini, kurgusal yapısını ve kullanılan dilin nüanslarını, mizahi bir amaç güderek ve okuyucuya eğlence sunma niyetiyle kasıtlı olarak bozma yoluna gider. Bu süreçte, özgün metnin yapısını ve dili alaya alan bir dönüşüm gerçekleştirilir, böylelikle yaratılan eser, kaynak metnin üzerine kurulu bir komediye dönüşür. Bu türden bir gülünçleştirme, metinlerarasılık pratiğinde parodi ve pastiş gibi diğer yöntemlerden, ele alınan orijinal metne, türe veya stile yönelik benimsenen yaklaşım açısından belirgin bir şekilde ayrılır. Parodi ve pastiş, önceden var olan metinlerin belirli özelliklerinden yola çıkarak yeni bir eser oluşturmayı amaçlarken, bu iki teknikte örneklendirme, yaratıcılığın bir aracı olarak ön plana çıkar. Buna karşın, alaycı dönüşüm daha dar bir amaca hizmet eder ve öncelikli olarak, alay konusu yapılan metni mümkün olduğunca sık yinelemeyi ve ona olabildiğince bağlı kalmayı hedefler. Bu yöntemde, özgün metni doğrudan veya dolaylı olarak ne kadar çok tekrar ederse, kendi mizahi amaçlarına o denli ulaşmış kabul edilir. Diğer bir deyişle, gülünç dönüşüm, ele alınan metni çarpıtarak ve onun karakteristik özelliklerini abartarak, okuyucuya özgün metnin bir yandan tanıdık, bir yandan da tamamen yeni ve beklenmedik bir mizahi versiyonunu sunar. Bu süreçte, parodi ve pastişten farklı olarak, gülünç dönüşüm, kaynak metnin içerdiği potansiyeli mizahın sınırsız alanında yeniden keşfetmeyi ve bu keşfi okuyucunun da tecrübe etmesini sağlayarak, özgün metinle kurduğu diyalogda benzersiz bir yol izler (Sazyek, 2015, s. 270-273).

2.1.2.3 Öykünme (pastiş)

Öykünme, parodi ve alaycı dönüştürüme benzer bir nitelik taşımaktadır. Bu iki yöntemde de zaman zaman yermek ve eğlendirme amaçları güdülür. Öykünme ise bir eserin diğer bir eseri taklit ederek, onun tarzını, temasını veya yapısal unsurlarını kullanma eylemidir. Öykünme, orijinal esere olan benzerliği ve bağlılığı vurgularken, aynı zamanda eseri yeniden yorumlama veya yaratıcılık gerektirir. Bu terim, genellikle edebi eserlerde kullanılan bir kavramdır. Örneğin, bir yazar bir ünlü romandan veya hikâyeden esinlenerek benzer bir hikâye oluşturabilir. Bu durumda, yeni hikâye, esin kaynağındaki temalara, karakterlere veya hikâye öğelerine öykünme yapabilir, ancak aynı zamanda yazarın kendi tarzını ve yaratıcılığını da yansıtır. Pastiş olarak da bilinen bu yöntem, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerini taklit ederek yeni bir metin oluşturmasıdır.

Bir yazar, başka bir yazarın üslubunu, dili ve anlatım tekniklerini benimseyerek, kendi eserinde kullanabilir. Bu, hem orijinal yazarın tarzına bir saygı ifadesi olarak görülebilir hem de yeni bir eserin yaratılmasında bir ilham kaynağı olabilir. Yazar, öykünme yaparken, genellikle eski bir eseri alır ve onu kendi yaratıcılığıyla yeniden yorumlar. Bu, eski eserin içeriğini değiştirme, karakterlerini farklılaştırma veya hikâyenin gidişatını değiştirme şeklinde olabilir. Ancak, orijinal eserin ruhunu ve temel özelliklerini koruyarak, yeni bir eser ortaya çıkarır (Aktulum, 2014, s. 101 - 105).

Postmodern dönemde, modern sanatın avangart temel özelliklerine karşı olarak ortaya çıkmıştır; özellikle pastiş gibi yöntemler kullanarak, tarihsel ve ekletik unsurları entegre eder. Modernizm ve onun estetik görüşleriyle kıyaslandığında, pastişin tam zıddı bir kavramın belirdiğini görebiliriz. Avangart, sürekli yenilik peşinde koşan ve önceden var olmayanı sunma idealiyle modern sanatı şekillendiren bir kavramdır. Ancak pastiş, geçmiş ve şimdiki zaman sanatı arasında köprüler kurarak, eski düşüncelerin ve estetiklerin yeni bağlamlara uyarlanmasına olanak tanır. Bu bağlamda, pastiş, tarihi motifleri çağdaş bir yorumla ele alarak geçmişten günümüze bir geçiş sağlar (Şahin, 2015, s. 114).

2.1.3 Ana metinlerin ciddi dönüşümleri

Metinlerarasılık bağlamında metinler başka metinler ile ilişkiye girerek değişir ve dönüşür. Bu değişim çok katmanlı bir metni ortaya çıkarır. Kubilay Aktulum, metinlerarası ilişkilerin teorik tarihçesini ve çeşitli yöntemlerini Gerard Genette'in "Palimpsestes" adlı eserinden yararlanarak ortaya koyduğu "Metinlerarası İlişkiler (2014)" çalışmasında, "Ana Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşü" başlığı altında farklı yaklaşımlardan da bahsetmiştir. Bunlar "Biçimsel Dönüşümler" ve "Anlamsal Dönüşümlerdir".

2.1.3.1 Biçimsel dönüşümler

Biçimsel dönüşümler, bir metnin sadece biçimsel özelliklerinin değiştirilmesine odaklanan veya yeniden yazılmasını ifade eder. Bu dönüşümler, genellikle metnin diline, yapısına ve biçimine yönelik değişiklikler içerir. Yani, esasen metnin içeriği veya teması değişmez; ancak metnin dili, şekli ve sunumu yeniden düzenlenir veya dönüştürülür. Bu şekilde, eserin özgün yapısı korunurken, onun biçimsel özellikleri değiştirilerek yeni bir versiyonunun oluşturulmasına olanak tanır. Biçimsel dönüşümler, genellikle bir metnin

farklı bir biçime veya türe uyarlanmasıyla gerçekleşir. Örneğin, bir şiirin düzyazı formuna dönüştürülmesi veya bir öykünün tiyatroya uyarlanması biçimsel dönüşümlere örnek olarak verilebilir. Bu dönüşümler, metnin okuyucu veya izleyiciye farklı bir şekilde sunulmasını sağlar ve eserin farklı bir perspektiften değerlendirilmesine olanak tanır (Bars, 2014). Biçimsel dönüşümler şu şekilde açıklanmıştır:

“Çeviri”, bir metni başka bir dilden başka bir dile geçirmek olarak tanımlanabilir. En sık uygulanan yöntemlerden biridir. Bir metnin bir dilden başka bir dile aktarılmasıyla gerçekleşen biçimsel bir dönüşümdür. Bu dönüşümde, metnin dil özellikleri ve yapısal unsurları, hedef dilin kurallarına ve özelliklerine uygun olarak yeniden düzenlenir (Aktulum, 2014, s. 114).

“Koşuklaştırma”, düzyazı şeklinde yazılmış bir metni dizeler halinde yeniden yazma yöntemidir. Bu dönüşümde, metnin belirli bölümleri veya unsurları ön plana çıkarılarak, eserin odak noktaları değiştirilebilir veya vurgulanabilir (Aktulum, 2014, s. 114).

“Düzyazılaştırma”, Bir şiirin düzyazı formuna dönüştürülmesiyle gerçekleşen biçimsel bir dönüşümdür. Bu dönüşümde, şiirsel öğeler kaldırılarak veya değiştirilerek metin daha düzyazısal bir yapıya kavuşturulur. Bu dönüşüm, genellikle şiirsel metinlerin düz yazıya aktarılmasıyla gerçekleşir. Ancak, bu dönüşümün sonucunda, şiirin özgün estetik ve sanatsal değerlerinin kaybolma riski bulunmaktadır (Aktulum, 2014, s. 114).

“Vezindönüşümü”, Genellikle şiirsel metinlerde kullanılan bir dönüşüm yöntemidir. Bu dönüşümde, orijinal metnin ölçüsü değiştirilirken, yeni bir vezin veya ölçü kullanılarak metnin biçimsel yapısı değiştirilir (Aktulum, 2014, s. 115).

“Biçemdönüşümü”, Biçem dönüşümü, bir metnin dil ve üslup özelliklerinin değiştirilmesini ifade eder. Bu dönüşüm, genellikle metnin anlatım tarzını veya dilini değiştirerek yeni bir versiyonunun oluşturulmasını içerir. Biçem dönüşümü, bir eserin özgün biçimi üzerinde yapılan değişikliklerle gerçekleşir. Örneğin, bir metnin dilinin daha modern veya daha eski bir forma dönüştürülmesi, bir şairin veya yazarın üslubunun yeniden yorumlanması, ya da eserin ifade tarzının değiştirilmesi biçem dönüşümüne örnek olarak verilebilir. Yukarıda bahsedilen biçimsel dönüşümlerle birlikte, metinlerin uzatılması veya kısaltılması gibi nicel dönüşümler de söz konusudur. Bu yöntemlerde biçimsel dönüşümün içerisine girer. Bu tür dönüşümler, bir metnin uzunluğunu veya kısalığını değiştirmeye yönelik farklı yöntemleri içerir (Aktulum, 2014, s. 115).

“İndirgeme”, bir metinden belirli bir parçayı kesip çıkarma işlemidir ve çeşitli şekillerde uygulanabilir. Bu yöntem, metnin uzunluğunu azaltmak veya belirli bir noktaya odaklanmak için kullanılır (Aktulum, 2014, s. 115-116).

“Genişletmek”, bir metnin içeriğini, kapsamını veya detaylarını artırmak anlamına gelir. Bu, metnin daha ayrıntılı hale getirilmesini ve daha fazla bilgi veya açıklama eklenmesini içerir. Bir metni genişletmek, çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir. Örneğin, bir konu hakkında daha fazla araştırma yaparak, metne yeni bilgiler veya referanslar eklemek mümkündür. Ayrıca, mevcut bilgilerin daha ayrıntılı bir şekilde ele alınması veya örneklerle desteklenmesi de metnin genişletilmesine katkı sağlar. Genişletme ayrıca, metnin içeriğinin daha derinlemesine incelenmesi ve farklı bakış açıları veya perspektifler eklenmesiyle de gerçekleştirilebilir. Bu, metnin daha kapsamlı ve dolayısıyla daha zengin bir içeriğe sahip olmasını sağlar (Aktulum, 2014, s. 116).

“Kipseldönüşüm”, bu dönüşüm türünde bir kipten başka bir kipe geçiş söz konusudur. Bir metnin farklı bir kipte veya formda yeniden ifade edilmesini ifade eder. Kipsel dönüşüm, bir metnin başka bir türde veya medyada yeniden üretilmesi anlamına gelebilir. Bir romanın sinemaya uyarlanması, günümüzde bir bilgisayar oyununun sinemaya aktarılması bu dönüşüme örnek olarak verilebilir (Aktulum, 2014, s. 117).

2.1.3.2 Anlamsal dönüşümler

Anlamsal dönüşümler, bir metinden diğer bir metne yapılan alıntılama sırasında alt metnin anlamsal içeriğinde meydana gelen değişiklikleri ifade eder. Bir metin biçimsel olarak dönüştürüldüğünde, alt metnin anlamı da kaçınılmaz olarak değişir. Ayrıca, esere eklemeler veya çıkarmalar yapıldığında, bu durum metnin anlamını belirli ölçüde etkiler (Bars, 2014). Örneğin, bir şiirin belirli bir tarihsel olayla ilişkilendirilmesi veya bir hikâyenin mitolojik bir tema üzerinden yorumlanması, metnin anlamsal dönüşümüne örnek olarak verilebilir. Bu durumda, metnin özgün anlamı, başka bir bağlamda yeniden yorumlanarak farklı bir derinlik kazanır. Örneğin, bir edebi eserin feminist bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesi veya Marksist bir yaklaşımla analiz edilmesi, metnin anlamsal dönüşümüne örnektir. Bu durumda, metnin özgün anlamı, farklı bir bakış açısı veya ideoloji tarafından yeniden şekillendirilerek anlam katmanlarına zenginlik katar. Anlamsal dönüşümler, genellikle “öyküsel dönüşüm” ve “edimsel dönüşüm” olmak üzere iki kategoriye ayrılır.

Öyküsel dönüşüm, bir metnin tarihsel ve coğrafi bağlamında gerçekleşen değişiklikleri ifade eder. Bu dönüşümler, bir hikâyenin zaman dilimi ve olayların geçtiği mekân üzerinde meydana gelen değişiklikleri kapsar. Başka bir deyişle, öyküsel dönüşüm, bir anlatının zamanında ve mekânında yapılan değişikliklerin incelenmesini sağlar (Aktulum, 2014, s. 117). Bu tür dönüşümler, genellikle bir metnin farklı zaman dilimlerine veya coğrafi bölgelere uyarlanmasıyla gerçekleşir. Örneğin, bir hikâyenin orijinal versiyonu modern bir şehirde geçiyorsa, öyküsel dönüşümle bu hikâye antik bir dönemde veya farklı bir kültürel ortamda geçecek şekilde değiştirilebilir. Bu yöntem, bir dönüşümü içeren iki farklı şekilde gerçekleştirilir: “elöyküsel” ve “benöyküsel dönüşüm”. Elöyküsel dönüşüm, bir metnin eylemi ile alt metnin eylemi arasındaki izleksel benzerlik veya farklılığı ifade eder. Yani, metnin eylemleri veya olayları, farklı bir dönem veya coğrafi mekânda gerçekleştiğinde ortaya çıkan değişiklikleri kapsar. Benöyküsel dönüşüm ise, tamamen daha önce yazılmış bir eserin yazarın kendi izleksel anlamını vermesini ifade eder. Bu durumda, yazarın önceden var olan bir metni alarak kendi içsel yorumunu ve anlamını katması söz konusudur. Bu, orijinal metni alıp onu kendi bakış açısı ve üslubuyla yeniden yorumlayarak dönüştürmek anlamına gelir. Bu iki tür dönüşüm, metinlerarası ilişkilerde farklı metinler arasındaki değişiklikleri ve anlam kaymalarını anlamamıza yardımcı olur. Elöyküsel dönüşüm, metnin zaman ve mekânı üzerindeki değişikliklere odaklanırken, benöyküsel dönüşüm ise yazarın özgün esere kendi kişisel yorumunu katmasıyla ilgilidir (Aktulum, 2014, s. 118 ve Fidanoğlu, 2018). Edimsel dönüşüm, bir hikâyenin akışındaki değişiklikleri ifade eder. Öykünün zaman ve mekanındaki dönüşüm doğal olarak hikâyenin eylemlerinin akışında da değişikliklere neden olur. Bu tür dönüşüm, olayların veya eylemlerin gelişiminde gerçekleşen değişiklikleri kapsar. Edimsel dönüşüm, olay ve eylemin akışının yanı sıra onu destekleyen nesnelerin veya araçların değiştirilmesini içeren bir dönüşüm biçimidir. Bu yöntem, olay örgüsünün yeniden düzenlendiği bir süreci ifade eder. Edimsel dönüşümü uygulayan yazarlar, alt metinde var olduğunu düşündükleri hataları düzeltme fırsatını da bulabilirler. Bu süreç, hikâyenin akışını daha tutarlı hale getirir ve okuyucunun hikâyeye daha iyi bağlanmasını sağlar. Edimsel dönüşüm, metnin olaylarının ve karakterlerinin yeniden düzenlenmesini içerir (Aktulum, 2014, s. 118).

2.1.4 Klişe - basmakalıp söz

Klişeler, toplumda sıkça tekrarlanan ve artık herkes tarafından bilinen ifadelerdir. Bu cümleler, sürekli tekrar edildikleri için zamanla belirsiz bir anlam kaybına uğrayabilirler. Metinlerde klişelerin kullanılması, metinlerarası bir ilişki biçimi olarak öne çıkar. Klişe, sürekli olarak aynı sözü, fikri tekrar etmek anlamına gelir. Bu, özgün olmayan bir unsurun bir metne dahil edilmesiyle, metnin metinlerarası bir unsur olarak nitelendirilmesine neden olur. Klişelerin metinde kullanılması, genellikle daha önce söylenmiş olanı tekrar etmek anlamına gelir ve bu nedenle metnin orijinalliğini azaltabilir. Bu durum, metinlerarası ilişkiler bağlamında önemlidir, çünkü klişelerin kullanımı, metnin farklı metinlerle ilişkisini ve yer aldığı kültürel çerçeveyi belirler. “Klişe” terimi, önceden kullanılmış veya çokça tekrarlanmış bir ifadeyi tanımlar. Bir kişi, klişe bir ifadeyi kullandığında, genellikle daha önce başka bir yerde kullanılmış olanı tekrar etmiş olur. Bu durum, metinlerdeki yinelenen ifadelerin yarattığı bir tekrar etme durumunu ifade eder. Yani, klişelerin kullanımı, orijinal bir ifade veya düşüncenin yeniden ifade edilmesi yerine, yaygınlaşmış ve önceden bilinen bir ifadeye başvurmayı içerir. Bu, metnin özgünlüğünü azaltabilir ve okuyucuda orijinal bir etki bırakmaz. Dolayısıyla, bir metinde klişelerin kullanılması, genellikle daha önceki söylemi yineleyerek metnin özgünlüğünü zayıflatabilir (Aktulum, 2014, s. 118- 125).

2.1.5 Anlatı içinde anlatı - iç anlatı

Anlatı içinde anlatı, bir metnin içerisine yerleştirilmiş ve genellikle başka bir metne atıfta bulunan somut bir anlatı ögesidir. Bu öge, metnin dışındaki bir esere veya metne gönderme yaparak, ikinci metnin konusunu tekrarlayarak veya genişleterek anlamını açıklayan bir işlev üstlenir (Aktulum, 2014, s. 126- 130).

Anlatı içinde anlatı yöntemi, klasikten modern edebiyata kadar birçok yazar tarafından kullanılmıştır. Bu yöntem sayesinde eserler arası göndermeler ve alıntılar gibi bağlantılar kurduğu içi metinlerarası kavramı ile ilişkilendirebiliriz. Bu kavramdan ilk kez “Andre Gide” bahsetmiştir. Bu yöntem, temel metnin içine ikinci bir metin yerleştirilerek, esas metnin yinelenildiği, onunla tematik ya da sembolik paralellikler taşıyan bir yapı oluşturur. İçanlatı, genellikle ana metni destekleyici bir işlev görür, okuyucuya ana öykünün daha derin anlam katmanlarını sunar ve böylece ana öyküyle iç içe geçen ikinci metin, aynadaki bir yansıması gibi ana metni tamamlar (Aktulum, 2018, 440).

Anlatı içinde anlatı yönteminden bahsedebilmek için, bir metnin genellikle gerçek, somut ve kurgusal olmayan unsurlar içermesi ve bu unsurlar aracılığıyla başka bir metne gönderme yapması gerekmektedir. Bu gönderme, yapısal ve tematik benzerlikler kurularak metinlerarası bir ilişki kurar. Bu yöntem, okuyucuya daha derin bir anlam katmanı sunarak, eserin içerdığı düşünceleri, temaları veya motifleri daha zengin bir şekilde keşfetme imkânı sunar (Aktulum, 2014, s. 126- 130).



3. METİNLERARASILIK VE SİNEMA

Metinlerarasılık ve sinema, birbiriyle iç içe geçmiş, karmaşık ve zengin bir konu alanını kapsar. Her iki kavram da metinlerin ve görsel-işitsel medyanın nasıl birbirleriyle etkileşime girdiğini, birbirlerinden nasıl etkilendiklerini ve birbirlerini nasıl dönüştürdüklerini inceleyen alanlara işaret eder. Sinema, görsel ve işitsel unsurları kullanarak hikâyeler anlatan bir sanat dalıdır. Sinema ve metinlerarasılık ilişkisi, filmlerin edebiyat, tiyatro, resim, müzik ve diğer sanat formlarıyla olan etkileşimini kapsar. Filmler, sık sık diğer kültürel metinlerden alıntı yapar, onlara göndermelerde bulunur ve bu metinlerle ilişki kurar. Bu ilişki, filmlerin anlamını zenginleştirir ve izleyicilere farklı katmanlarda anlam arayışı sunar. Örneğin, bir filmde kullanılan bir edebiyat eserinden alıntı veya bir resim eserine gönderme, o filmi izlerken bilgi ve anlayışımızı derinleştirebilir. Aynı şekilde, bir film, belirli bir edebiyat eserini temel alarak uyarlama veya ondan ilham alarak esinlenme yaratılabilir. Bu süreçte, orijinal metin ile film arasında metinlerarası bir ilişki oluşur. Bu ilişki sadece sözel disiplinler ile değil görsel disiplinler arasında da gerçekleşebilir. Resim, heykel, müzik gibi sanat disiplinleri filmlerin içerisinde yeni anlamlara kavuşabilir. Sinema alanında, bir önceki bölümde bahsettiğimiz pastiş, parodi, alıntı, gönderge, anırtırma vb. gibi metinlerarası yöntemler kendisine yer bulmuştur. Sinema, kendine özgü dilini kullanarak, başka eserlere, sanat formlarına veya kültürel metinlere atıfta bulunmuştur. Andre Bazin'in vurguladığı gibi, sinema nispeten yeni bir sanat formu olmasına rağmen, edebiyat, tiyatro, resim ve müzik gibi diğer sanat dalları, tarihin derinliklerine kadar uzanır (Bazin, 2011, s. 65).

Sinema, kendisini bir sanat formu olarak zenginleştirmek için resim, müzik, tiyatro, edebiyat gibi çeşitli disiplinlerden gelen etkileri ve yöntemleri kucaklayan, bu farklı ifade sistemlerini kendi içinde birleştirebilen bir medyumdur. Bu çapraz disiplin etkileşimi, sinemanın, her bir sanat dalının kendine özgü gösterge sistemlerini alıp, bunları kendi görsel ve işitsel anlatım diline dönüştürme kabiliyetiyle mümkün olur. Böylece, sinema, bir resmin estetik duyarlılığını, bir müzik parçasının duygusal derinliğini, tiyatronun dramatik gücünü ve edebiyatın anlatı zenginliğini, izleyicilere yeni ve bütünleşik bir sanat deneyimi olarak sunar (Uğur ve Bayraktaroğlu, 2011).

Gérard Genette, "Palimpsests" kitabında metinlerarasılık kavramını detaylı bir şekilde inceler ve bu terimi, bir metnin başka metinlerle olan bağlantılarını ve etkileşimlerini ifade etmek için kullanır. Genette'nin bu teorisinde, sinema gibi görsel-işitsel medyaların da dahil olduğu geniş bir yelpazede, eserler arası ilişkilerin nasıl

kurulduğu ve bu ilişkilerin eserlerin anlamına nasıl katkı sağladığı üzerinde durulur. Palimpsests'te Woody Allen'in "Play It Again Sam (1972)" filmi örneği verilerek sinemada metinlerarası ilişkilerin nasıl ortaya çıktığı saptanarak sinema kuramlarına yeni bir sayfa eklenir (Aktulum, 2018, s. 10-12).

G.Genette'nin Palimpsestes'teki kavramlaştırmaları yalnızca filmlerarası uygulamalarda karşımıza çıkmazlar. Aynı zamanda bir göstergelerarasılık (bir sanat biçiminin başka bir sanat biçimi ile alışverişi) görüngüsünde aynı terimlerin yoğun olarak kullanıldıklarına tanık olmaktadır. Öyleyse, bir filmle (filmlerle) ilişkileri içerisinde değerlendirebileceğimiz gibi yazınsal bir yapıt, müzik resim vb, değişik sanatsal biçimlerin verilerinin değişik filmlerde kullanımı böyle bir ilişkilendirmenin önünü aralar (Aktulum, 2018, s. 16).

Aktulum'un aktardığı üzere Gérard Genette'in metinlerarasılık üzerine geliştirdiği teorileri sinema bağlamında incelemeyen önce, sinemada metinlerarası ilişkilerin daha geniş çerçevede, özellikle "göstergelerarasılık" ve "filmlerarasılık" kavramları altında ele alındığını belirtmek önemlidir.

3.1 Göstergelerarasılık

Roman Jakobson, "Essais de linguistique générale" adlı eserinin "Aspects linguistiques de la traduction" bölümünde göstergelerarasılık kavramını ortaya koymuştur. Jakobson'a göre, göstergelerarasılık sadece yazınsalla sınırlı kalmayıp, sanatın farklı alanları arasında resim, müzik, heykel gibi yoğun bir etkileşimi ifade eder. Bu çerçevede, sanat eserleri arasındaki alışverişin, yalnızca metin bazında değil, aynı zamanda farklı sanat formları arasında gerçekleştiği görülmektedir. Metinlerarasılık terimi, genellikle iki yazılı metin arasındaki ilişkileri belirtmek için kullanılsa da Jakobson ve diğer araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalarda, bir resmin ya da müziğin de bir metin olarak kabul edildiği ve bu tür eserler arasındaki, ayrıca bu eserlerin edebiyatla olan ilişkilerinin de metinlerarasılık kapsamında ele alındığı vurgulanmıştır. Jakobson, farklı çeviri yöntemlerini tartışırken, göstergelerarası çeviri veya diğer adıyla dönüşüm kavramını gündeme getirir ve eserinin sonunda, bir gösterge sisteminden bir başka gösterge dizgesine aktarımın geniş bir çerçevede ele alınması gerektiğini belirtir. Bu bakış açısı, sanat eserleri arasındaki etkileşim ve alışverişin çok katmanlı ve geniş bir yelpazede incelenmesi gerektiğini gösterir ve göstergelerarasılık kavramını ortaya çıkarır (Aktulum, 2011, s. 11,17).

Sözsəl sanatlarla sözsəl olmayan sanatlar arasındaki farklar sebebiyle, sözsəl olmayan sanat formalarının diğər sanat eserleriyle gerçəkleştiđi etkileşime

göstergelerarasılık adı verilir. Bu kavram, farklı sanat dallarının benzersiz sembol ve işaret sistemleri aracılığıyla nasıl bir ilişki kurduğunu vurgular, böylece sanatın çok boyutlu dilini ve eserler arası zengin alışverişi ortaya koyar (Aktulum, 2011, s. 436).

Sinema, tiyatronun katı sınırlarını aşmıştır ve edebiyatın özünü de benzer bir şekilde kendi çerçevesine çekerek, kendi anlatım teknikleriyle yeniden şekillendirmiştir. Bu süreç içerisinde, sinema bazen özgün esere sadık kalarak onu kendi dinamikleriyle zenginleştirmiş, bazen de aldığı hikâyelere yeni öğeler ekleyerek ya da yapısal değişikliklere giderek onları kendine özgü anlatımlara dönüştürmüştür. Resim, heykel, çizgi roman gibi resimli sanatlar, anlatım biçimleri ve çok seslilikleriyle sinemaya yakın duran sanat dalları arasında yer alır ve sinemanın üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Edebiyat, tiyatro ve sinemanın öğelerini birleştiren bu tür eserler, film uyarlamaları için elverişli malzemeler olarak kabul edilmiş ve özgün hikâyeleriyle film yapımcılarını kendilerine çekmişlerdir (Başakcioğlu, 2023).

Sinema, çok yönlü bir sanat formu olarak, farklı sanat dallarından öğeleri bünyesinde barındırarak zengin bir sinerji yaratır. Bu medyum, metinlerarası ilişkilerle doğal bir şekilde iç içe geçmiş, diğer sanat formlarını edebiyat, müzik, resim, dans gibi entegre eden ve bu disiplinler arasındaki sınırları aşan bir yapıdadır. Sinema, hayatı, sanatın önceden var olan çeşitli formlarına dayanarak yakalama ve bu farklı sesleri bir araya getirerek çok boyutlu bir yapı oluşturma amacı güder. Bu yaklaşım, sinemanın, yaşamın kendisini çok katmanlı ve çok sesli bir sanat formu olarak yansıtmaya kabiliyetini vurgular. Bu özellikleriyle sinema, sanatsal ifadenin sınırlarını zorlayarak, izleyiciye karmaşık ve derin anlam katmanları sunan bir deneyim sağlar. Bu kapsayıcı doğası sayesinde, sinema sanatı, farklı kültürel ve estetik değerleri birleştirerek, evrensel bir iletişim ve ifade aracı haline gelmiştir (Aktulum, 2018, s. 404).

Postmodern dönemde, çeşitli sanat disiplinlerinin birbirleriyle olan etkileşimi sıklıkla görülen bir olaydır. Bu karşılıklı beslenme süreci, yaratıcılığı tetikler ve sanatsal ifadenin sınırlarını zorlar. Sinemanın bu çok katmanlı doğası, diğer sanat formlarıyla olan etkileşimi sayesinde, eserlere zenginlik katarak onları daha çekici ve çok boyutlu hale getirir. Postmodernizm çağında, sanatın çeşitli alanları arasındaki sınırlar giderek belirsizleşir. Bu durum, sanatçıların farklı disiplinlerden öğeleri bir araya getirerek özgün ve yenilikçi çalışmalar yaratmalarını sağlar. Sinema, görsel sanatlardan müziğe, edebiyattan dansa kadar geniş bir yelpazeden etkilenir ve bu çapraz disiplin etkileşimi, filmleri daha derinlemesine ve çok yönlü hale getirir. Bu dönemde, sinema gibi

disiplinlerin diğ er sanat dallarıyla olan etkileşimi, izleyiciye eserler arası bağlantıları keşfetme ve sanatsal ifade biçimlerinin nasıl iç içe geçebileceğini gözlemleme imkânı sunar. Bu süreç, sinema eserlerinin sadece tek bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda farklı sanatların bir araya gelerek oluşturduğu karmaşık bir yapı olarak değerlendirilmesine olanak tanır (Uğur ve Altay, 2018, s. 100).

Edebiyat, esas olarak sözcüklerle inşa edilen bir sanat dalı olmasına rağmen, görsel tabanlı bir anlatıma sahip olan sinema sanatını ilk dönemlerinden itibaren olumlu yönde etkilemiş ve desteklemiştir. Sinemanın hikâye anlatma kapasitesinin gücü, uzun ve detaylı öykülerin aktarılmasında bulunduğu ortak zemin, görsel anlatımlar ile dil bazlı anlatımlar arasındaki temel farklılıklar, roman ve sinema arasındaki dinamik etkileşimin temel nedenlerindendir. Edebiyatın derinliği, kelime sanatıyla ve okuyucunun imgelem gücüyle şekillenirken, sinemanın etkisi, görsel ve sesli unsurların etkileyici kullanımından kaynaklanır. Sinema, edebiyattan ayrılarak, hareketli görüntüler, görsel sahneler ve müzikle hikâyeleri canlandırır, böylece izleyicilere görsel bir izlek sunar ve duygusal bir etki yaratır. Sinemanın, edebiyattan farklı olarak, hikâyeleri hızlı ve görsel bir şekilde anlatma kapasitesi bulunur (Monaco, 2001, s. 47).

Bir eserin yazarı veya okuyucusu, eserin ilişkili olduğu diğ er eserlerin ya da türlerin farkında olmasa bile, bu ilişkiler eserin içselleştirilmesine ve anlamının yeniden şekillendirilmesine olanak tanır. Film örneğinde, metinlerarasılık sayesinde, bir ana akım film, bir belgesel ya da müzikal öğeleri barındırabilir. Bu durum, metinlerarasılığın sadece bir türle sınırlı kalmayıp hem popüler hem de daha derinlikli sanat formlarıyla etkileşime geçildiğini gösterir (Stam, 2014, s. 212).

Hem film hem de edebiyat, kurgusal hikâyeler sunarak insanların temel bir ihtiyacı olan öyküleme ve öykü tüketme arzusuna hitap ederler. Ancak, bu iki sanat dalının anlatım yöntemleri arasındaki benzerlikler ve karşılaştırılabilirlik düzeyi üzerine düşünüldüğünde, farklılıklar da ortaya çıkar. Edebiyat, hikâye anlatımı için dilin sembollerini kullanırken, sinema görsel imajlar ve fiziksel jestlerle, yani bir tür görsel ve bedensel dil ile anlatım yapar. Her ne kadar farklı araçlar ve göstergeler kullanılsa da edebiyat ve sinema arasında birçok paralellik ve karşılıklı etkileşim mevcuttur. Bu etkileşimler, her iki medyanın da insan duygularını ve deneyimlerini keşfetme biçimlerini zenginleştirir (Kayaoğlu, 2016, s. 24).

Sinemaya uyarlanan edebiyat eserleri hem sinema hem de edebiyat dünyasında önemli bir yer tutar. Bu uyarlamalar, edebi eserlerin görsel ve işitsel bir formata

dönüştürülmesi sürecini içerir ve genellikle, hikâyenin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlar. Edebi eserlerin sinemaya uyarlanması, eserin özünün korunması ve/veya uyarlayan yönetmenin bakış açısına göre değişkenlik kazanabilir. Aynı zamanda farklı bir sanat dalının estetik ve anlatım dinamiklerine uyum sağlaması gerektiren bir süreçtir. Yazarın kelimelerle yarattığı dünyalar, sinemada görsel ve işitsel unsurlarla yeniden canlandırılır. Bu, eserin farklı bir perspektifle tecrübe edilmesini sağlar. Uyarlamalar, eserin orijinal temasını ve hikâyesini korurken, yaratıcı yorumlar ve değişiklikler içerebilir. Bu, eserin yeni bir sanat formunda yeniden doğmasına olanak tanır. “Film medyası daha ilk ortaya çıktığı yıllarda uyarlamalar yoluyla edebiyatın zengin birikiminden yararlanmaya başladı (Kayaoğlu, 2016, s. 24).

Dünya da ve Türkiye’de birçok edebiyat ürünü sinemaya uyarlanmıştır. Bu duruma örnek verecek olursak; Barış Bıçakçı’nın “Bizim Büyük Çaresizliğimiz” adlı romanı, edebiyattan sinemaya başarılı bir şekilde uyarlanan eserlerden biri olarak nitelendirilebilir. Bu roman, yazarın kendine özgü üslubu, derin karakter analizleri ve sosyal gözlemleri ile Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Barış Bıçakçı’nın “Bizim Büyük Çaresizliğimiz” adlı romanının, Seyfi Teoman tarafından sinemaya uyarlanması, edebiyat ve sinema arasındaki metinlerarası etkileşimin bir örneğini teşkil eder. Uyarlamada, orijinal eserin derinliğinin ve tonunun korunmasında, kitabın yazarı Barış Bıçakçı ile yönetmen Seyfi Teoman’ın yakın iş birliği kritik bir rol oynamıştır. Roman, uzun yıllardır yakın dost olan Çetin ve Ender’in, hayatlarını ortak bir yaşam alanında sürdürme kararı alması ve hayatlarına beklenmedik bir şekilde dahil olan, arkadaşları Fikret’in kız kardeşi Nihal ile yaşadıkları duygusal karmaşayı konu alır. İki dostun, Nihal’e duydukları karşılıklı bilinçsiz aşk, dostluklarına yeni bir perspektif kazandırır. Filmin, romanın sunduğu hikâyeden farklı olarak, Çetin, Ender ve Nihal karakterlerine eşit derecede odaklanarak, karakterlerin iç dünyalarındaki duygusal evrimi izleyiciye sunması, uyarlamayı özgün kılan önemli bir yönüdür.



Görsel 3.1 *Bizim Büyük Çaresizliğimiz, 2011*

“Bizim Büyük Çaresizliğimiz (2011)” filmi, insana özgü yalnızlık duygusu ile sevgi arasındaki incelikli ilişkiyi, naif bir üslup ve hüznün aracılığıyla ele alır. Ayrıca, Ankara şehrinin genellikle üzerine yapıştırılmış olan gri ve monoton imajını, filmin yarattığı sinemasal atmosferle estetik bir değere dönüştürür. Bu uyarlamada, edebi metnin sinemaya dönüşümü sırasında hem anlatısal sadakat hem de yaratıcı yorumlama arasındaki denge işlenmiştir, böylece her iki medyanın da sanatsal ifade olanakları genişletilmiş ve metinlerarası bir ilişki kurulmuştur. “Selvi Boylum Al Yazmalım (1978)” filmi, Cengiz Aytmatov’un “Kırmızı Eşarp (1970)” romanını temel alarak, aşk ve fedakârlık gibi evrensel temaları Türk kültürü ve manzaralarıyla harmanlayıp, edebi metnin duygusal derinliğini sinemanın görsel ve müzikal unsurları ile zenginleştirir. “Yılanların Öcü (1985)”, Fakir Baykurt’un eserinden uyarlanarak, sınıf mücadelesi ve toplumsal adaletsizlikleri sinemanın dramatik gücüyle aktarır ve edebiyatın sosyal çözümlemelerini filmdeki görsel ve dramatik unsurlarla ifade eder. Bu gibi filmler de Türk Sineması’ndan edebiyat sinema arası metinlerarası ilişkilere örnek olarak gösterilebilir.

Dünya sinemasından da birçok uyarlama film metinlerarası ilişkiler kurarak ortaya çıkarılmıştır. Bu uyarlamalar, orijinal metinlerin sinematografik bir dilde yeniden yorumlanmasıyla, edebiyatın ve sinemanın birlikteliğini sergiler. Bu filmlere birkaç örnek verilecek olursa; Anna Karenina (2012) Tolstoy’un romanı ve yönetmenliğini Joe Wright yaptığı filmi arasındaki metinlerarası ilişki, karakterlerin iç dünyalarını ve sosyal çevrelerini yansıtmadaki farklılıklardan beslenir. Film, romanın zengin

detaylarını ve psikolojik derinliğini görsel simgeler, kostümler ve sahne düzenlemeleri aracılığıyla yansıtarak, metinlerarası bir diyalog kurar. Bu, izleyiciye, edebi eserin zenginliğini farklı bir sanatsal dilde deneyimleme fırsatı sunar. “Les Misérables” (2012) Victor Hugo’nun yazdığı bir romandır. Yönetmenliğini Tom Hooper’ın yaptığı müzikal film ve roman arasındaki metinlerarası bağ, eserin müzikal bir formatta yeniden yorumlanmasıyla kurulur. Film, romanın ele aldığı sosyal adaletsizlik, sevgi, fedakârlık ve kurtuluş temalarını, güçlü müzikal performanslar ve şarkı sözleri aracılığıyla ifade eder. Bu, orijinal metnin duygusal etkisini ve tematik derinliğini yeni bir sanatsal ifade aracıyla aktarır. “No Country for Old Men (2007)” Cormac McCarthy’nin romanı ile Coen kardeşlerin yönetmenliğini yaptığı filmi arasındaki metinlerarası ilişki, Amerikan Güneybatısı’nın sert manzarası ve orada yaşanan şiddetin betimlenişi üzerinden kurulur. Film, romanın özünü korurken, görsel anlatımı ve sinematik ritmiyle hikâyenin gerilimini ve atmosferini pekiştirir. Bu hem edebi metnin temalarını hem de karakterlerin iç dünyalarını zenginleştirir.

Sinemada resim sanatının içkinliği oldukça yaygın bir durumdur. Bu iki görsel sanat formu birbirleri ile ilişki içindedir. Bu etkileşim, temalar, görsel stil, kompozisyon teknikleri ve sembolik öğeler gibi çeşitli yollarla gerçekleşebilir. Sinemacılar, ressamın ışık, renk ve perspektif kullanımından ilham alarak sahnelerini tasarlar. Bu, filmdeki belirli bir sahnenin veya dizinin, ünlü bir tablonun kompozisyonunu anımsatması şeklinde olabilir. Bu tür göndermeler, film için derin bir görsel zenginlik ve katmanlılık yaratır. Resimde işlenen temalar ve kullanılan semboller, sinema eserlerine aktararak, hikâyenin anlamını zenginleştirebilir. Bu, sinema eserinin, resimde ele alınan konulara görsel ya da tematik atıflarda bulunmasıyla gerçekleşebilir. Resim, genellikle tek bir kare içinde kompleks bir hikâye anlatabilir. Sinemacılar, bu anlatı yoğunluğunu film karelerine taşıyarak, tek bir sahne ile geniş anlatılar ve duygusal derinlikler yaratabilirler. Bazı filmler, belirli bir ressamın yaşamını, eserlerini veya bir resim akımını doğrudan konu alabilir. Bu tür filmler, resmin ve sinemanın metinlerarası diyalogunu, sanat tarihine yönelik bir keşif olarak sunar. Resimdeki teknik ve biçimsel yenilikler, sinema üzerinde de etkili olabilir. Örneğin, resimdeki deneysel teknikler, sinemada yeni çekim tekniklerinin veya görsel efektlerin geliştirilmesine ilham verebilir.

Hareketli görüntüler, yüzeyde resim gibi görsel sanatlarla önemli bir benzerlik gösterir. Ancak, uzun bir süre boyunca sinema, resmin sağladığı estetik deneyimle yalnızca kısıtlı bir rekabete girebilmiştir. Renkli filmin kullanımı, 1960’ların sonlarına

kadar genellikle sınırlı bir katkı olarak görüldü ve ancak bu dönemden sonra önemli bir sanatsal araç olarak kabul edilmeye başlandı. Resimsel estetiğin merkezi bir öneme sahip olduğu dönemlerin dışında bile, resmin başka işlevleri de bulunmaktadır; örneğin, insanlar için zorlu ve tehlikeli yolculukları gerektirmeksizin peyzaj sahnelerinin ya da portrelerin yeniden üretimi, izleyiciler için bir deneyim sunar (Monaco, 2001, s. 42). Sinema ve resim, tarih boyunca dinamik sahneleri, savaşlar, avlanma anları, cenaze ritüelleri, dans performansları gibi, yakalama çabası içinde olmuştur, bu sahneler canlılık hissi uyandırmak amacıyla yaratılmıştır. Ancak, resim ve heykel gibi görsel sanatlar hareketsizliğin hâkim olduğu sanatlardır; bu sanat formları, sabit görüntüler aracılığıyla hareketin illüzyonunu yaratır. Sinemada ise, hareket hissi, birbiri ardına sıralanan hareketsiz karelerin birleşimiyle elde edilir. Bu teknik, izleyicilere hareketin sürekli akışını deneyimletirken, aslında temelinde durağan görüntülerin bir araya gelmesinden ibarettir. Bu paradoks, sinemanın dinamik sahneleri canlandırmadaki benzersiz yeteneğini ve görsel sanatların zaman ve hareketi nasıl farklı şekillerde yorumladığının altını çizer (Arnheim, 2002, s. 138-139).

Sinema, kurgusal teknikler, kamera açıları ve hareketleri, çekim dizilimleri gibi anlatım araçları kullanarak, hareketsiz görüntülere bile dinamizm kazandırabilen bir sanat formudur. Bu yöntemler sayesinde, sabit bir resim bile izleyicinin gözünde canlanıp hareket ediyor gibi bir izlenim yaratabilir. Kadrajın özenle seçilmesi, bu anlatısal araçların hikâyeye hizmet etmesini sağlar, bu da resimde kullanılan çerçeveleme ve sahne düzeni tekniklerine benzer. Resimde, sanatseverin eseri nasıl algılayacağını belirleyen çerçeveleme, sinemada kadraj kullanımıyla aynı işlevi görür; her iki durumda da sanatın izleyicisi belirli bir yönlendirmeye karşı karşıyadır. Ancak, resim sanatında izleyiciler, eserin üzerinde durarak ve çağrışımlar yoluyla anlamlandırma yaparken; sinemada, hareket eden görüntülerin sürekli akışı içinde izleyicinin değerlendirme ve anlamlandırma süreci daha uzun bir zaman dilimine yayılır (Çanğa, 2016, s. 23). Yönetmenler, filmlerini zenginleştirmek ve derinleştirmek için sıklıkla resim sanatından esinlenirler. Bu, sinema ile resim arasındaki metinlerarası diyalogun bir parçasıdır ve sinemanın görsel dilinin zenginleştirilmesinde önemli bir rol oynar. Göstergelerarasılık örneği açısından sinema resim ilişkisine tarihten birçok örnek bulunmaktadır.

Edward Hopper'ın eserlerinin sinemaya etkisi, "Psycho" (1960) filmi ve yönetmen Alfred Hitchcock tarafından da benimsenmiştir. Hopper'ın "House by the Railroad

(1925)” eseri, Hitchcock’un klasik korku ve gerilim filmi “Psycho”nun ikonik Bates Motel’inin tasarımı için ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 3.2 Hopper, “House by the Railroad”, 61 cm x 74 cm Tuval üzerine yağlı boya, Haverstraw, New York

“House by the Railroad” tablosu, yalnızlık ve izolasyon temasını işleyen, bir demiryolu hattının karşısında yükselen eski, izole bir evi gösterir. Bu tablo, Hopper’ın insanın içsel yalnızlığını ve modern hayatın getirdiği yabancılaşmayı betimleme biçimiyle tanınır. Alfred Hitchcock, bu tablodan etkilenerek, “Psycho” filminde Bates Motel ve ana karakter Norman Bates’in yaşadığı evin tasarımında benzer bir atmosfer yaratmayı hedeflemiştir. Filmde Bates Motel ve arkasındaki korkutucu ev, Hopper’ın tablosundaki gibi, izole ve tehditkâr bir şekilde tasvir edilir. Hopper’ın eserindeki gibi, Hitchcock da mekânın ve mimarinin psikolojik etkisini kullanarak, izleyiciler üzerinde bir gerilim ve beklenmedik bir tehlike hissi uyandırır. “Psycho”nun bu unsurları, izleyicinin karakterlerle kurduğu empati ve film boyunca hissettiği gerilim üzerinde derin bir etki yaratır.



Görsel 3.3 *Psycho*, 1960

Edward Hopper'ın "House by the Railroad" eserinin "Psycho"ya ilham vermesi, resim sanatının sinema üzerindeki doğrudan etkisini ve iki gösterge arasındaki zengin metinlerarası ilişkiyi örneklendirir. Hopper'ın yarattığı atmosfer ve temalar, Hitchcock'un filmi aracılığıyla yeni bir sanat formunda yeniden hayat bulmuş ve "Psycho"nun unutulmaz bir klasik haline gelmesine katkıda bulunmuştur.

Dünyadan olduğu kadar Türk Sinemasından da birçok örnek ile göstergelerarasılık kavramını su üzerine çıkarmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi "Kuru Otlar Üstüne (2023)" bu duruma iyi bir örnek teşkil edebilir. "Kuru Otlar Üzerine" filminin afişi ve "Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam (1818)" isimli tablo arasında metinlerarası bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki aynı zaman yan metinsellik kategorisi altında da incelenebilir. Yan metinsellik, genellikle bir eserin dışında yer aldığı düşünülen, ancak eserin anlaşılması ve yorumlanmasında önemli roller oynayan ikincil metinsel öğeleri ifade eder. Bir sinema filminin afişi, bu yan metinsel öğelerin tipik bir örneği olarak görülebilir. Bu tür yan metinsel unsurlar, sıklıkla esas metinden bağımsız olarak değerlendirilir; fakat, bir eserin yorumlanması üzerinde o kadar belirleyici olabilirler ki, zamanla eserin vazgeçilmez birer parçası haline gelirler (Aktulum, 2011, s. 478-479). Kuru Otlar Üzerine" filmi ve "Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam" arasındaki ilişki, ortak bir tematik yapı etrafındadır. İki eser, izleyici veya seyircinin, doğa ile birey arasındaki ilişkiyi, insan ruhunun derinliklerini ve yaşamın anlamı üzerine düşünmesine olmaktadır. Afiş ve tablo, görsel olarak farklı olsalar da her ikisi de izleyiciyi etkileyen

duygusal ve düşünsel bir yolculuğa çıkarabilir. Kuru otların verdiği geçicilik hissi ile sis içinde dolaşan adamın belirsizliği arasında bir paralellik kurulabilir.



Görsel 3.4 Friedrich, “Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam”, 98,4 cm x 74,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1818, Kunsthalle Hamburg, Hamburg

Her iki eserde, izolasyon, yalnızlık ve varoluşsal arayış gibi temalar vardır. “Kuru Otlar Üzerine” filminin afişi, belki de yaşamın kırılganlığını ve geçiciliğini sembolize eden kuru otlar üzerine kurulu bir görsel ile izleyiciye duygusal bir bağlam sunmaktadır. Bu, insanın doğadaki yerini ve yaşamın döngüsü içindeki konumunu vurgulamaktadır. “Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam” tablosu ise, sisin içinde kaybolmuş bir figür aracılığıyla, belirsizliği, amaçsızlığı ve bireyin çevresiyle olan kopukluğunu tasvir etmektedir. Sis, görüşün sınırlı olduğu ve yön bulmanın zorlaştığı bir durumu ifade ederken, deniz geniş olanakları ve derinliğiyle insanın içsel yolculuğuna bir metafor olarak işlev görebilmektedir.



Görsel 3.5 *Kuru Otlar Üstüne* Afış, 2023

Nuri Bilge Ceylan'ın sineması, metinlerarası yöntemleri temel alarak zengin bir film estetiği sunar. Bu yaklaşım, onun filmlerinde çok katmanlı bir derinlik yaratır; ancak, referans verilen metinler Ceylan tarafından doğrudan kopyalanmaz. Bunun yerine, bu metinler, yönetmenin kendine özgü sinema evreninde yeni birer anlam kazanır. Ceylan, metinlerarasılığı, kendi anlatım dilini şekillendirmede bir araç olarak kullanır ve böylece auteur olarak kimliğini pekiştirir. Filmlerindeki metinlerarası ilişkiler aynı zamanda izleyiciyi aktif bir düşünme sürecine davet eder, böylece Ceylan'ın eserleri, sadece izlenmekten öte, üzerinde düşünülen yapıtlar haline gelir. Bu yaklaşım, seyircinin izleme deneyimini zenginleştirerek, onları alışlagelmişin ötesine taşır (Demir, 2020, s. 85-86)

Bir başka göstergelerarası ilişkiyi “Joker” (2019) filmi üzerinden kurabiliriz. Egon Schiele'nin 1911 tarihli kendi portresi arasında doğrudan bir ilişki olmasa da her iki eser de insan ruhunun karanlık yönlerini ve toplumun marjinalleştirdiği bireylerin iç dünyalarını keşfetme noktasında benzer temaları paylaşır.



Görsel 3.6 Schiele, “Self Portrait” 44 cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911

Egon Schiele’nin sanatı, genellikle bireyin içsel çatışmalarını, cinsellik, ölüm ve yalnızlık gibi temaları çarpıcı bir dürüstlük ve ham bir ifadeyle ele almasıyla bilinir. Schiele’nin kendisi de sanatı ve kişisel yaşamıyla döneminin normlarını sık sık zorlayan, toplumun kenarında yer alan bir figür olarak kabul edilir. Bu portrede, Schiele kendi içsel dünyasını, toplumun dışına itilmişliğinin ve bireysel izolasyonunun bir yansıması olarak gösterir. Resim, Schiele’nin ruhsal hali ve birey olarak karmaşıklığının bir ifadesi olarak kabul edilir (http -1).

“Joker”, Gotham Şehri’nde yaşayan ve toplum tarafından dışlanmış bir adam olan Arthur Fleck’in dönüşümünü konu alır. Film, Arthur’un Joker’e dönüşüm sürecini, onun toplumsal dışlanmışlık, yalnızlık ve ruhsal çöküş içindeki derin yolculuğunu izler. “Joker”, toplumun kenarındaki bir karakterin trajedisini ve toplumun bu bireyler üzerindeki etkisini detaylı bir şekilde işler.



Görsel 3.7 *Joker*, 2019

Her ne kadar “Joker” ve Schiele’nin Kendi Portresi farklı medyalarda üretilmiş olsalar da her iki eser de toplumun marjinalleştirdiği bireylerin ruhsal çöküşünü ve insan ruhunun karanlık yönlerini işleme şekilleriyle paralellikler taşır. Schiele’nin portresi ve “Joker” filmi, bireyin toplum içindeki yalnızlığını, çaresizliğini ve marjinalleşmesini, aynı zamanda bu durumun birey üzerindeki derin etkilerini gösterir. Bu eserler, izleyiciye ya da seyirciye, toplumsal normlar ve bireysel kimlik arasındaki gerilimi, bireyin toplum tarafından nasıl şekillendirildiğini ve bu sürecin bireyin psikolojisi üzerindeki etkilerini düşündürür.

Müzik ve sinema arasındaki bu etkileşim, filmlerin anlam katmanlarını derinleştirir, duygusal etkisini artırır ve izleyici deneyimini zenginleştirir. Müzik, sinematik anlatının ayrılmaz bir parçası olarak, sahnelerin tonunu belirler, karakterlerin iç dünyasını yansıtır ve filmdeki duygusal geçişleri yönlendirir. Film müzikleri, karakterlerin duygusal durumlarını, film atmosferini ve tematik derinliği pekiştirir. Bir sahnenin gerginliğini artırabilir, bir duygunun yoğunluğunu pekiştirebilir veya izleyicinin bir sahneye tepkisini yönlendirebilir. Bazı film müzikleri neredeyse filmin önüne geçecek kadar popülerleştğini görmekteyiz. Bazı sanatçıları da albümlerinde veya şarkı sözlerinde filmlerden bahsettiği ilişkiler de söz konusudur (Aktulum, 2017, s. 173). Filmlerin etkileyciliği, görüntülerin yanı sıra ses ve müzik kullanımıyla da sağlanır. İzleyiciler çoğunlukla film “izlemekten” bahsetse de aslında müzik ve ses efektleri, görsellerin

algılanışını ve anlamlandırılmasını temelden etkiler. Film müziği, görsel öğelerle eşit derecede kritik bir role sahiptir ve sesin, görüntülere zenginlik kattığı açıktır. Müzik ve ses efektlerinin oluşturduğu işitsel katmanlar, izleyicilerin görüntülere ek anlamlar yüklemesine yardımcı olur. Film müzikleri ve ses efektleri, genellikle görseli dönüştürme amacıyla senkronize şekilde işler, ancak her bir öğe, görüntüye kendi benzersiz katkısını sunar. Film müziğinin işlevi, çoğu zaman bir sahneye derinlik katma veya diyaloglara alt metin eklemek kadar çeşitlendirilebilir ve katmanlıdır. Müzik, doğrudan bir şarkı performansı ya da konuşmanın altında yumuşak şekilde akıp giden melodiler şeklinde kendini gösterebilir. Bilim kurgu, aksiyon veya gerilim türündeki filmlerde sıkça rastlanan, müzik ve ses efektlerinin birleşerek tek bir akustik dokuma oluşturduğu durumlar, müziğin ses efektleriyle olan etkileşimini örneklendirir. Müzik, ses efektlerinin taklidini yaparak, örneğin sessiz film dönemlerinde vurmali çalgılar aracılığıyla ses efektleri yaratma pratiğinde olduğu gibi, işitsel bir hileye başvurabilir. Film müziği, hikâyenin ve görsellerin ötesinde, kendi başına bir varlık olarak da işlev görebilir; arka plan müziği, film üzerinde, karakterler veya olaylar hakkında dolaylı yorumlar yapan görünmez bir anlatıcı etkisi yaratabilir. (Buhler vd., 2010'dan akt. Otan, 2022, s. 47)

“Titanic (1997)”, James Horner tarafından bestelenen müzikleri, özellikle Celine Dion tarafından seslendirilen “My Heart Will Go On” temasıyla, filmle özdeşleşmiş ve dünya çapında büyük bir popülerlik kazanmıştır. Film müziği, trajik aşk hikâyesinin duygusal derinliğini aktarır. “The Lord of the Rings” (2001-2003) Howard Shore tarafından bestelenen “The Lord of the Rings” serisinin müzikleri, Howard Shore’un elinden çıkma epik bir eserdir. Bu müzikler, Orta Dünya’nın büyülü atmosferini ve serinin destansı öyküsünü kusursuz bir şekilde destekler. Türk rap müziği isimlerinden Sagopa Kajmer, kariyerinin ilk dönemlerinde yayımladığı albümlerinde şarkıların skit¹ bölümlerinde film repliklerinden yaptığı alıntılarla müziğine bir katman eklemiştir. Eserlerinin metinlerarası bir boyut kazanmasını sağlamış, şarkı sözlerinin anlam derinliğini artırmış ve dinleyiciye farklı sanat formları arasında köprüler kurarak daha geniş bir kültürel bağlam sunmuştur. Film repliklerinin kullanımı, müziğin anlatısal yapısını güçlendirirken, aynı zamanda dinleyicilerin eserlerle etkileşim şeklini de dönüştürmüştür. “Bir Pesimitin Gözyaşları (2003)” albümünde yer alan 56 Denklemler

¹ Albümlerde bulunan kısa, genellikle müzik içermeyen konuşma parçalarıdır. Skitler, hikâye anlatımı, albümün atmosferini zenginleştirme veya sanatçının mesajını iletmek amacıyla kullanılır ve albüme bütünlük katar (<http-2>).

İntro (2003) şarkısının skit bölümünde “Mr. Holland’s Opus (1995)” filminden replikler kullanmıştır.

“15 yaşındayken mahalledeki bir plakçıya giderdim. Orda çalışan biri vardı ve o benim ne sevdiğimi bildirdi. Ve bir gün bana bir albüm vermişti. Eve götürüp pikaba taktım ve anında nefret ettim. Yani gerçekten nefret ettim. Sadece anlayamıyordum. Bu yüzden tekrar çaldım, tekrar çaldım sonra tekrar çaldım. Sonunda fark ettim ki çalmadan duramaz olmuştum. O notaları dinleyip duruyordum. O gün şunu anladım. Hayatım boyunca yapmak istediğim şey işte buydu. Anladın mı müzik yapmak” (Mr. Holland’s Opus, 1995).

Film repliklerinin müzikteki kullanımı, şarkıların hikâye anlatımını derinleştirir ve aynı zamanda dinleyicilerin eserle kurduğu bağlantıyı yeniden şekillendirir. Bu yaklaşım, müzik ve sinemanın, birbirlerini nasıl besleyebileceğini ve ilişki oluşturabileceğini gösteren bir örnektir.

3.2 Filmlerarasılık

Sinemada filmlerarasılık, farklı filmler arasında kurulan anlam, tema, görsel stil, karakter ya da hikâye bağlantıları gibi etkileşimleri ifade eder. Bu kavram, bir filmin diğer filmlere göndermeler yapması, esinlenmesi, alıntılar kullanması veya belirli bir film geleneğini takip etmesi gibi durumları kapsar. Filmlerarasılık, izleyicilere filmler arası diyalogları keşfetme fırsatı sunar ve sinemanın kendi içindeki metinlerarası ağını ortaya çıkarır. Bu yaklaşım, filmlerin birbirlerine nasıl referans verdiklerini, birbirlerinden nasıl etkilendiklerini ve belirli temaları, motifleri veya sinema tarihindeki önemli anları nasıl yeniden işlediklerini incelemeyi mümkün kılar.

Gérard Genette’nin geliştirdiği metinlerarasılık kuramı, sinema sanatına benzer bir yapıda ele alınarak, bu sanat dalının özgünlüklerine uygun şekilde yeniden şekillendirilmiştir. Cecile Sorin bu şekillendirmeler bütününe “filmselaşkınlık” diyerek alt kategorilere ayırmıştır. Sinema için özelleştirilmiş terimler arasında filmlerarasılık, yorumfilmsellik, yanfilmsellik, üstfilmsellik ve bellekfilmsellik bulunmakta ve bu terimler, film sanatının çeşitli yönlerini açıklamada kullanılmaktadır. Filmlerarasılık, bir filmde başka bir filmde yapılan alıntılar, atıfların, benzetmelerin ya da doğrudan taklitlerin varlığını tanımlar. Bu, bir eserin başka bir esere gönderme yapmasının ya da esinlenmesinin somut örneklerini içerir ve bu tür bağlantılar, filmler arasında göndergesel bir ağ oluşturur (Aktulum, 2018, s. 21-23).

Sinemada “filmlerarasılık” terimi, bir filmin diğer bir filmde doğrudan var oluşunu gösteren durumları ifade eder ve iki veya daha fazla film arasında gerçekleşen her türlü

etkileşim veya alışverişi kapsar. Bu etkileşimler, alıntılama, anıştırma, gönderge, parodi ya da pastiş gibi çeşitli metinlerarası teknikler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu tekniklerle yapılan düzenlemeler, bir yönetmenin diğer yönetmenlerle veya önceki filmlerle kurduğu ilişkileri gözler önüne serer. Günümüz sinemasında, önceki dönemlere ait filmlerden veya onların belirli sahnelerinden sıklıkla bahsedilir ve bu sahneler, çeşitli yöntemlerle güncellenerek izleyiciye yeniden sunulur. Bu, özellikle filmlerin ikonikleşmiş sahnelerinin, izleyicilere doğrudan veya dolaylı bir şekilde hatırlatılmasında görülür (Uğur, 2012, s. 132).

Yorumfilmsellik, bir yönetmenin filmi içerisinde diğer bir filme yönelik eleştirilerini veya görüşlerini ifade ettiği anları tanımlar. Yanfilmsellik terimi, bir filmin yayınlanmasından önceki tanıtıcı elemanlarına, yani afişlerine, tanıtım fragmanlarına ve diğer promosyon materyallerine atıfta bulunur. Üstfilmsellik, bir yapımda birden çok film türünün ele alınışını veya bu türler üzerine yapılan yorumları işaret eder. Bellekfilmsellik ise, bir yönetmenin önceki eserlere kasıtsız olarak yaptığı göndermeleri kapsar (Aktulum, 2018, s. 23-25). Bu tanımlar, sinema eserlerinin birbirleriyle ve daha geniş kültürel metinlerle nasıl iç içe geçtiğini ve bu etkileşimlerin eserlerin anlamına nasıl katkı sağladığını ortaya koyar.

Türk Sinemasından ve dünya sinemasından birçok filmlerarası örnek vermek mümkündür. Nuri Bilge Ceylan'ın "Uzak (2002)" filmi, yönetmenin karakter odaklı hikâye anlatımı ve doğal sinema diliyle öne çıkan bir eseridir. Filmin içinde yer alan televizyon izleme sahnesinde, karakterlerin Andrei Tarkovsky'nin "Stalker (1979)" filmi izlemesi, filmlerarasılık açısından zengin bir yorumlamaya imkân tanır. Bu sahne, hem "Uzak"ın kendi iç dinamikleri hem de genel olarak sinema sanatına dair derinlemesine bir eleştiri sunar. "Stalker", Tarkovsky'nin kişisel ve şiirsel sinema anlayışını temsil eden, zaman ve bellek üzerine kurulu bir yapıttır. "Uzak"taki bu sahnede "Stalker"ın izleniyor olması, Ceylan'ın sinemadaki estetik ve tematik tercihlerine dair ipuçları verir. Karakterlerin Tarkovsky filmi izlemesi, Ceylan'ın kendi sinemasındaki yansıma, hafıza ve kişisel geçmişle yüzleşme gibi temalarla olan bağlantısını simgeler. Bu iç içe geçmiş sahne, Ceylan'ın sinemasının, insan ruhunun derinliklerini ve insan ilişkilerinin karmaşıklığını ele alma biçimiyle Tarkovsky'nin sinematografik yaklaşımına duyduğu saygıyı ve etkilenimi gösterir. Aynı zamanda, Ceylan'ın eserlerinin evrensel sinema tarihine nasıl yerleştiğini ve diğer yönetmenlerle kurduğu diyalogu vurgular. Bu tür filmlerarası göndermeler, Ceylan'ın kendi anlatısını zenginleştirirken, aynı zamanda

izleyiciyi sinema sanatının daha geniş bir çerçevesine yönlendirir ve eserin çok katmanlı anlamını derinleştirir.



Görsel 3.8 *Uzak*, 2002

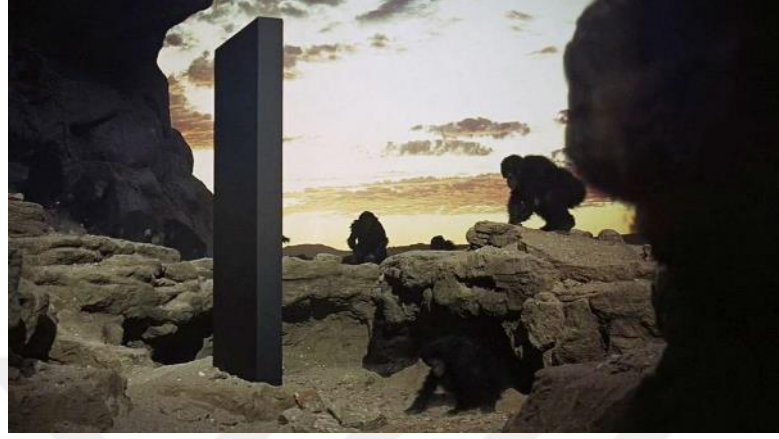
Bu bağlamda, “Uzak”taki televizyon izleme sahnesi, yalnızca bir karakter etkinliği değil, aynı zamanda Ceylan’ın sinema üzerine düşüncelerini ve sinema sanatının evrensel diline olan bağlılığını ifade eden metaforik bir an olarak işlev görür.



Görsel 3.9 *La La Land* ve *Singin in the Rain*

“La La Land” (2016) ve “Singin’ in the Rain” (1952), her iki film de Hollywood’un büyüsunü ve zorluklarını, müzikal türünün parlaklığı ve enerjisi aracılığıyla anlatırken, filmlerarasılık açısından birbirleriyle derin bir ilişki içindedir. “La La Land”, Damien

Chazelle tarafından yönetilen modern bir müzikal olup, “Singin’ in the Rain” gibi klasik müzikal filmlerine sayısız göndermede bulunur. Bu iki eser arasındaki bağlantı hem tematik öğelerde hem de görsel ve müzikal stilistikte kendini gösterir.



Görsel 3.10 2001: *A Space Odyssey*, 1968

“A.R.O.G” (2008) ve “2001: A Space Odyssey” (1968) arasındaki etkileşim, her iki filmin tür bakımından farklılıklarına rağmen, zengin bir filmlerarası ilişkiyi sergiler. Cem Yılmaz’ın “A.R.O.G”u, Türk sinemasının komedi alanındaki bir temsilcisi olarak, Stanley Kubrick’in bilim kurgu filmi “2001: A Space Odyssey”e atıflarda bulunur. Bu atıflar, özellikle “A.R.O.G”da bilim kurgu türünün ele alınış biçiminde parodi olarak öne çıkar ve böylece, klasik bilim kurgunun sinematik dili mizahi bir perspektifle yeniden yorumlanır. “A.R.O.G”un “2001”e yaptığı göndermeler, bilim kurgu türüne ve onun ikonikleşmiş anlatı öğelerine, karakterlerine ve görsel stilistiklerine esprili yeniden ele alış niteliğindedir. Bu bağlamda, “A.R.O.G”un kullandığı parodi, eski ve yeni, ciddi ve komik, yerel ve evrensel arasında bir köprü kurarak, sinema tarihinin ve türlerinin iç içe geçebileceğini gösterir. Ayrıca, “A.R.O.G”un hem komedi hem de bilim kurgu öğelerini içermesi, üstfilmsellik açısından da incelenebilir; film, sinema türlerini bir araya getirerek, izleyicilere türler arası sınırların nasıl aşılacağını ve eserlerin birbirlerine nasıl meydan okuyabileceğini gösterir.



Görsel 3.11 *Arog*, 2008

3.3 Remake (Yeniden Çevrim)

İngilizce kökenli “remake” terimi, “yeniden yapım” olarak Türkçeye çevrilebilir ve sinema sektöründe, daha önce üretilip seyirciyle buluşmuş bir film eserinin, değişen zaman ve koşullar altında, yenilenmiş teknik imkanlar veya farklı yaratıcı vizyonlar doğrultusunda, yeni bir versiyonunun tekrar üretildiği süreci ifade eder. Bu terim, genellikle orijinal yapımdan belirli unsurları hikâye, karakterler, temalar alıp bunları modern izleyici kitlesine veya farklı kültürel bağlamlara uygun bir şekilde yeniden işleyerek sunma pratiğini tanımlar. Remakeler, orijinal eserin sahip olduğu anlam ve değerleri korurken, aynı zamanda yeni teknolojilerin sağladığı görsel ve işitsel imkanlardan yararlanarak, esere yeni bir bakış açısı veya yorum katma amacı taşır. Bu süreç, sinemanın dinamik doğasını ve eserlerin zaman içinde nasıl evrilebileceğini, farklı toplumsal ve kültürel dönemlerde nasıl yeni anlamlar kazanabileceğini gösterir. Yeniden yapım süreci, aynı zamanda, eski ve yeni nesil izleyiciler arasında köprüler kurarak, klasik sayılabilecek eserlerin günümüz seyircisiyle yeniden buluşmasını sağlar ve böylece sinema tarihinin sürekliliğine katkıda bulunur (Aktulum, 2018, s. 58-59).

Yeniden çevrimler, sinema sanatının doğuşundan itibaren görülen ve zamanla evrilen anafilmsel bir ilişkidir. Sinema tarihinin en erken örneklerinden biri olarak Lumiere Kardeşler tarafından çekilen “İşçilerin Fabrikadan Çıkışı” filminin, aslında üç farklı versiyonunun yapıldığını ve bu durumun, sinemanın ilk yeniden çevrim örneklerinden biri olduğunu belirtilir. Bu örnek, sinemanın başlangıcından itibaren, belirli bir eserin farklı koşullar altında ve farklı teknik yaklaşımlarla yeniden üretme pratiğinin var olduğunu göstermektedir. Lumiere Kardeşlerin bu eylemi, daha sonraki dönemlerde sinema endüstrisinde yaygınlaşan yeniden çevrim kavramının erken bir örneği olarak

kabul edilebilir ve sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu, aynı zamanda, film yapımcılarının eserlerini farklı izleyici kitlelerine ulaştırma, teknolojik gelişmeleri yansıtma veya yaratıcı vizyonlarını güncelleme amacıyla var olan hikâyeleri yeniden üretme eğilimlerinin köklü bir geçmişe dayandığını gösterir (Lütticken, 2004, s. 104'ten akt. Yormaz, 2019, s. 51).

Yeniden çevrim filmler, esas alınan orijinal eserin biçimsel olarak yeniden yaratılması sürecidir ve bu süreçte, form ve içerik açısından önemli değişiklikler meydana gelebilir. Yeniden çevrim sürecinde orijinal film, yeniden yorumlanarak tamamen farklı bir yapıya bürünebilir, bazen de orijinal eserin izlerini neredeyse tamamen silerek kendi bağımsız varlığını oluşturabilir. Bu bağlamda, bazı yeniden çevrimler, orijinal yapıtları geride bırakacak derecede büyük bir popülerlik ve başarıya ulaşabilir. Eğer ikinci film, ilk filme kıyasla daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşır ve daha büyük bir etki yaratırsa, bu durumda filmin taklit mi yoksa özgün bir eser mi olduğu tartışması önemsizleşir. Bu, yeniden çevrimlerin sadece önceki filmlerin tekrarları olmadığını, aynı zamanda kendi başlarına bağımsız ve yenilikçi eserler olabileceklerini gösterir (Mıhçıoğlu, 2003, s. 74).

Yeniden çevrimler, önceden var olan bir senaryonun, farklı zamanlarda veya koşullarda, yeni bir yapıt olarak üretilmesi sürecini ifade eder. Bu kavram, sessiz sinema döneminden sesli filme geçiş sürecindeki yeniden çevrimler, aynı yönetmen tarafından farklı zamanlarda çekilen filmler, önceki Hollywood yapımlarının modern versiyonları ve Hollywood dışı sinema kültürlerinden alınan eserlerin Hollywood versiyonları gibi çeşitli durumları kapsar. Yeniden çevrimler, sinema sanatında öykülerin tekrarlanması ve yeniden işlenmesi pratiğinin önemli bir örneğini oluşturur. Bu süreçte, önceki film yapımları, yeniden yorumlanmak üzere ham materyal olarak kullanılır; bu eserlere yeni bağlamlar, güncel göndermeler eklenerek ve mevcut sinematografik tekniklerle zenginleştirilerek, eserin biçimsel ve içeriksel yenilenmesi gerçekleştirilir. Bu yeniden üretim süreci, özellikle sinema tarihinin ve estetik değerlerinin sürekli bir evrim içinde olduğunu ve sinemanın kendi iç dinamikleriyle yeniden şekillendiğini gösterir. Yeniden çevrimler, orijinal eserin temasını, karakterlerini ve hikâyesini alarak, bu öğeleri farklı bir zamanın izleyici kitlesi veya farklı kültürel değerler doğrultusunda yeniden işler. Bu, sinemanın kendine özgü bir içsel dönüşüm sürecidir ve eski eserlerin yeni nesillerle buluşmasını, aynı zamanda sinematografik ifade biçimlerinin ve anlatı tekniklerinin zamanla nasıl dönüşebileceğini bir göstergesidir (Büyükyıldırım, 2005'ten akt. Gökşar, 2010, s. 102-103).

“Remake” terimi, daha önceden var olan bir filmin temel alınarak yeni bir film üretme sürecini ifade eder ve bu açıdan bir uyarlamadan farklılık gösterir. Uyarlama sürecinde esas alınan kaynak genellikle bir metin olup, bu metin özgün bir anlatı yapısına sahiptir ve kapalı, bağımsız bir yapı sergiler. Remake işlemi, sinematografik bir eserin, önceden belirlenmiş görsel, tematik ve anlatısal öğelerini yeni bir film çerçevesinde yeniden yorumlamayı hedeflerken, uyarlama, edebi bir eser, oyun, hikâye veya başka bir sanat formundaki metnin sinematik bir dile çevrilmesi sürecidir. Bu bağlamda, remake süreci, mevcut bir film eserinin doğrudan yeniden üretilmesiyle ilgiliyken, uyarlama, farklı bir sanat formundan sinemaya aktarımı içerir. Remakeler, orijinal filmle belirli bir bağlantı paylaşırken, uyarlamalar, metnin sinematik bir yoruma tabi tutulmasıyla yeni bir eser oluşturma amacını taşır. Bu nedenle, remake süreci, özgün film eserinin var olan anlatısal ve görsel özelliklerinin, güncellenmiş bir bağlamda ve yeni yaratıcı vizyonlarla tekrar işlenmesi; uyarlamalar ise, edebiyat, tiyatro gibi diğer sanat dallarından alınan eserlerin, sinemanın kendine özgü diline ve estetiğine dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2018, s. 61).

Yeniden çevrimler, temelini başka bir film veya benzer bir yapıttan alan ve bu eserle doğrudan rekabet eden sinematografik işlemlerdir. Özgünlükten ziyade “ürün” kavramı bu sürecin anahtar terimidir. Her bir uyarlama, önceden var olan materyalleri yasal çerçeveler içinde kullanarak geliştirilir, bu durum ticari normlara uygun bir pratiktir. Bu süreç iki şekilde işleyebilir: Bir yandan, uyarlama, orijinal eseri ekonomik anlamda olumsuz etkilemez, hatta karşılıklı olarak birbirlerini destekleyebilir. Diğer yandan, uyarlama, orijinal esere olan ilgiyi düşürebilir. Yeniden çevrimler ise, diğer uyarlama biçimlerinden farklı olarak, ekonomik ve yasal açıdan orijinal versiyonla doğrudan bir rekabet içine girer. Bu, yeniden çevrim sürecinin hem yaratıcı hem de ticari boyutlarının öne çıktığı bir alanı belirtir (Letich, 2002, s. 36-37). Remake ve uyarlama arasındaki farktan Kubilay Aktulum şu şekilde bahseder;

“Remake bir uyarlama değildir. Çünkü uyarlama gönderge olarak farklı doğadaki önceki bir metne dayanır. Uyarlama “medyalararası”, bir başka deyişle “göstergelerarası bir işlemi zorunlu kılar. İki ayrı dolayım (örneğin yazınsal bir yapıttan sinemaya aktarım) araya girer. Oysa, remake söz konusu olduğunda dolayım değişmez bir film başka bir bağlamda yeni bir izleyici kitlesi içi yinelenir. Burada öyleyse dolayımın bir sürerliliği söz konusudur” (Aktulum, 2018, s.70).

Yeniden çevrim filmler, orijinal eserin bütün sahnelerini aynen takip etmelerine rağmen, temel yapıtla birebir aynı olma niteliğini taşıyamazlar. Bu durum, müzik

dünyasında bir şarkının farklı bir sanatçı tarafından yeniden yorumlanması “cover” sürecine paralellik gösterir. Yeniden çevrimlerde de tıpkı cover şarkılarda olduğu gibi, yaratıcı yorum ve ifade özgürlüğü ön plana çıkar. Film yapımcıları, orijinal eserin anlatı ve görsel dili üzerine kendi vizyonlarını, duyarlılıklarını ve güncel anlayışlarını ekleyerek, eseri yeniden canlandırırlar. Bu süreç, yeniden çevrimlerin, orijinal eserin ruhunu ve özünü korurken, aynı zamanda yeni bir kültürel ve estetik bağlamda yeniden şekillendirilmesine olanak tanır. Bu nedenle, yeniden çevrim filmler, eserlerin farklı zamanlarda ve çeşitli yorumlarla nasıl yeniden hayat bulabileceğinin ve sanatın sürekli yenilenme potansiyelinin birer örneği olarak değerlendirilebilir (Pasin,2011 s.2)

Remake filmler, orijinal yapımların modern zamanlarda ya da farklı kültürel bağlamlarda yeniden çekilmiş versiyonlarıdır. Bazı popüler remake film örnekleri; The Departed (2006)” Martin Scorsese’nin yönettiği bu film, Hong Kong yapımı “Infernal Affairs (2002)” filminin Amerikan versiyonudur. Leonardo DiCaprio, Matt Damon ve Jack Nicholson gibi oyuncuların yer aldığı film, Oscar ödülleri kazanmıştır. “The Magnificent Seven (2016)”, filmi 1960 yapımı aynı adlı Western klasiğinin yeniden çevrimidir, kendisi de Akira Kurosawa’nın “Seven Samurai (1954)” filminin bir Amerikan uyarlamasıdır. Denzel Washington ve Chris Pratt gibi oyuncuların yer aldığı film, klasik bir hikâyeyi modern bir bakış açısıyla sunar.

Çalışmanın konusu olan “Cemil Şov” filminin kısa ve uzun metraj versiyonları aynı yönetmen tarafından çekilmiştir. Aynı yönetmenin hem kısa filmi hem de bu filmin remake’i olan uzun metraj filmi yönetmesi, sinema endüstrisinde çok sık rastlanan bir durum değildir. Ancak, sinema tarihinde bu tür örnekler mevcuttur ve bu durumlar, yönetmenlerin kendi eserlerini farklı zamanlarda veya farklı perspektiflerle yeniden ele alma fırsatı buldukları yapımları ortaya çıkarır. Alfred Hitchcock - “The Man Who Knew Too Much (Çok Şey Bilen Adam)” (1934 ve 1956) Alfred Hitchcock, kariyerinin erken döneminde İngiltere’de çektiği “The Man Who Knew Too Much” filminin 1956’da Hollywood’da bir remake’ini yönetmiştir. Bu iki versiyon arasında, hikâyenin detaylarında ve karakterlerin derinliğinde farklılıklar bulunmaktadır.



Görsel 3.12 *The Man Who Knew Too Much* 1934

Afiş



Görsel 3.13 *The Man Who Knew Too Much* 1956

Afiş

Michael Haneke “Funny Games (1997 ve 2007)”, Avusturyalı yönetmen Michael Haneke, kendi filminin neredeyse kare kare aynısı olan bir İngilizce versiyonunu çekmiştir. Bu, Haneke’nin filmde işlediği şiddet ve medya eleştirilerini daha geniş bir izleyici kitlesine taşıma amacını yansıtır.

4. CEMİL ŞOV KISA METRAJ FİLMİ VE CEMİL ŞOV UZUN METRAJ FİLMİNİN METİNLERARASI BAĞLAMDA ANALİZİ

Bu bölümde, Barış Sarhan'ın yönetmenliğini üstlendiği 2015 yılı yapımı “Cemil Şov” kısa filmi ile 2021 yılı yapımı “Cemil Şov” uzun metraj filmleri metinlerarası bir perspektiften incelenecektir. İlk olarak, her iki film genel bir çerçevede ele alınarak, yapıtların metinlerarası bağlantılardaki belirgin özellikleri ve bu özelliklerin sinematografik, karakter ve anlatısal yansımaları detaylandırılacaktır. Bu inceleme sürecinde, filmlerin farklı metinlerle olan ilişkileri ve Sarhan'ın bu ilişkileri kurarken başvurduğu metinlerarası yöntemler analiz edilecektir. Her iki film de geniş bir metinlerarası ilişki ağı içinde konumlandırılacak; “Cemil Şov” kısa metraj ve “Cemil Şov” uzun metraj filmleri arasındaki doğrudan bağlantılar sorgulanacak ve bu iki bağımsız eser arasında kurulan estetik ve tematik köprüler ortaya konulacaktır. Filmlerin içerdiği referanslar, alıntılar ve göndermeler, Filmlerin metinlerarası yapısını gözler önüne serecektir. Analiz, filmlerin hem kendileri öncesinde var olan metinlere nasıl ilişki kurduğu hem de birbirleriyle nasıl bir diyalog kurdukları üzerine yoğunlaşacaktır. İki film arasındaki metinlerarası ilişkinin incelenmesi, Sarhan'ın yönetmen olarak evrimini ve farklı metrajlar arasında nasıl bir süreklilik ya da kopuş olduğunu değerlendirme fırsatı sunacaktır.

4.1 Barış Sarhan Sineması

Barış Sarhan, Türk sinemasında alternatif anlatı teknikleri ve özgün sinematografik yaklaşımlarıyla tanınmaya başlayan bir yönetmen ve senaristtir. 1983 yılında İstanbul'da doğmuştur. Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nden 2005 yılında dereceyle mezun olmuştur. Türkiye'nin önde gelen reklam ajanslarında sanat yönetmeni ve grafik tasarımcı olarak çalışmıştır. Yerel ve uluslararası festivallerde çeşitli tasarım ve reklam ödülleri bulunmaktadır. Sinemaya ilk adımlarını kısa filmlerle yapmıştır (http-3). 2009 yılında “Terlik” adlı kısa filmi ile yönetmenlik kariyerine adım atan Barış Sarhan, bu eseriyle ilk kez kısa sinema sahnesine çıkmıştır. Barış Sarhan'ın sanatsal vizyonu, onu bir grafik tasarımcı ya da sanat yönetmeni olmanın ötesine taşımış, sinema alanında da kendini göstermesini sağlamıştır. Sinemaya olan tutkusu, onu “Cemil Şov” gibi sinema projeleri geliştirmeye yönlendirmiştir. Bu filmler, onun vizyonunu ve çeşitli sanatsal ifade biçimlerini bütünleştirme yeteneğini yansıtmaktadır.

“Cemil Şov”, Sarhan’ın ikinci kısa film projesidir (<http-4>), ilgi çekici kurgusu ve karakter derinliği ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Kısa film, çeşitli festivallerde gösterilmiş, olumlu eleştiriler ve çeşitli ödüller kazanmıştır. 2021 yapımı “Cemil Şov” uzun metraj filmi, kısa filmin temalarını daha geniş bir çerçevede işler ve kara mizah unsurlarını barındırır. Film, baş karakter Cemil’in hayatının kontrolünü yitirmesi ve kendi kimlik arayışı içinde yıkımına tanıklık eder. Barış Sarhan’ın sanatsal ifade biçimleri, grafik tasarım, çizgi roman, illüstrasyon ve sinema gibi çeşitli alanlardaki deneyimlerinden beslenir. Bu disiplinlerarası arka plan, onun sinematik eserlerinde görsel bir zenginlik ve çeşitlilik yaratmasını sağlar. Reklam sanat yönetmeni olarak kazandığı deneyim, filmlerindeki görsel tasarımı ve kurgu tekniklerini etkilemiş, özellikle görsel anlatımı güçlendirmiştir. Barış Sarhan’ın filmleri, genellikle karanlık temaları mizahi bir dille işler ve karakter odaklı anlatılarıyla öne çıkar. Yönetmen, karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal çatışmalarını detaylı bir şekilde ele alırken, görsel ve işitsel öğeleri de etkili bir şekilde kullanır. Sarhan’ın filmleri, genellikle karmaşık karakter psikolojileri ve derin kişisel çatışmalar üzerine kuruludur. “Cemil Şov” gibi yapıtlarında karakterlerin iç dünyasına odaklanır, onların kişisel motivasyonları ve toplumsal baskılarla olan ilişkilerini detaylı bir şekilde işler. Bu yaklaşım, izleyicilere karakterlerin psikolojik derinliklerini anlama fırsatı verir ve empati kurmalarını kolaylaştırır. Barış Sarhan’ın filmleri, özellikle kara film elementleri içerir. Toplumsal normlar, insan ilişkileri ve kişisel çatışmalar çoğu zaman ironik bir dille ele alınır. Bu yaklaşım, onun eserlerine bir yandan eleştirel bir boyut kazandırırken, diğer yandan izleyicinin zihin yapısını sorgulamasını teşvik eder. Sarhan’ın yönetmenlik anlayışı, güçlü bir görsel stile sahiptir. Dinamik kamera hareketleri, simgesel renk kullanımları ve görsel metaforlar sıkça tercih edilen teknikler arasındadır. Bu görsel stil izleyiciyi hem görsel hem de duygusal bir yolculuğa çıkarır.

Sarhan filmlerinde William Shakespeare’in trajedilerindeki gibi evrensel temaları—iktidar mücadeleleri, ahlaki çatışmalar ve insan ruhunun karanlık yüzü—işler. Bu eserlerdeki karakter karmaşası ve dramatik yapı, Sarhan’ın filmlerine entegre edilerek izleyiciye hem tanıdık hem de yenilikçi bir hikâyeler sunulmaktadır. Özellikle “Cemil Şov” kısa ve uzun metraj filmleri, Türk sinemasının Yeşilçam estetiğine modern bir dokunuşla yaklaşırken, aynı zamanda bu dönemin sinema anlayışını eleştirel bir bakışla sorgular ve bir saygı duruşunda da bulunmaktadır. Barış Sarhan’ın metinlerarası ilişki kurma becerisi, onun eserlerinin çok katmanlı ve anlam yüklü olmasını sağlar. Bu

yaklaşım, izleyicilere hem estetik bir zevk sunar hem de düşündürücü bir deneyim yaşatır. Sarhan'ın filmleri, bu yüzden sadece eğlendirmez, aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder.

4.2 Cemil Şov Kısa Filminin Metinlerarası Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Barış Sarhan

Senaryo: Barış Sarhan

Yapımcı: Barış Sarhan

Müzik: Erçin Kaya

Oyuncular: Ozan Çelik, Gülce Oral, Alican Yücesoy, Salih Kalyon, Serkan Keskin

Görüntü Yönetmeni: Cahit Erşan

Süre: 13 dakika 10 saniye

Tür: Dram

Ülke: Türkiye, 2015

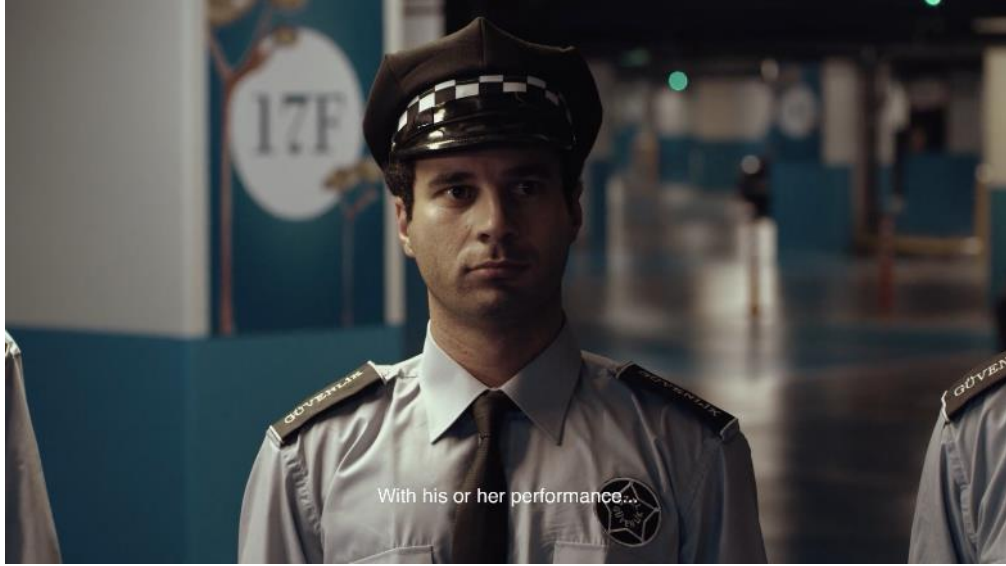


Görsel 4.1 *Cemil Şov Kısa Film Afiş*

Cemil, alışveriş merkezinin daha az göz önünde olan depo bölümünde güvenlik görevlisi olarak çalışan, içe dönük bir karakterdir. Boş zamanlarında evinde eğlenceli taklit videoları çekip sosyal medya üzerinden paylaşarak dış dünya ile iletişim kurmaya çalışmaktadır. Bu videolar, Cemil'in yaratıcılığını ve kendini ifade etme biçimini yansıtırken, aynı zamanda monoton iş hayatına bir kaçış yolu sunar. İş yerinde ise en büyük amacı "Ayın Elemanı" olarak tanınmak ve bu başarıyı, aynı iş yerinde çalışan ve karşılıksız aşk beslediği Burcu'ya göstermektir.

Her ay düzenlenen 'Ayın Elemanı' yarışmasında başarılı olma çabası, Cemil için hem motivasyon kaynağı hem de büyük bir stres faktörüdür. Ancak, sürekli olarak bu ödülü kazanamaması, onda derin bir hayal kırıklığı ve yetersizlik hissi uyandırır. Bu başarısızlık, zamanla Cemil'in işine ve sosyal ilişkilerine olan bakışını etkilemeye başlar. İş yerindeki başarısızlıkları, Cemil'in kendine olan güvenini sarsar ve onu daha da içine kapanık bir hale getirir. Bu durum, Cemil'in iç dünyasında bir isyanın büyümesine neden olur. Beklenmedik bir anda, bu birikmiş duygularını dışa vurur ve kimse tarafından

öngörülemeyen bir şekilde tepkisini gösterir. Filmin açık ucu, Cemil'in bu ani değişimi hem kendisi hem de çevresindekiler için sürpriz ve belki de ilerisi için dönüştürücü sonuçlar doğuracaktır. Bu olaylar silsilesi, Cemil'in hem kişisel yaşamında yeni bir sayfa açılmasına sebep olabilir, kendisini ve çevresini yeniden değerlendirme fırsatı sunar.



Görsel 4.2 *Cemil Şov Kısa Film - Cemil*

Cemil karakteri, Barış Sarhan'ın “Cemil Şov” kısa filminde, Martin Scorsese'nin 1976 yapımı “Taxi Driver” filmindeki Travis Bickle karakteriyle belirgin paralellikler taşımaktadır. Travis, toplumdan izole bir hayat sürerken, New York'un yoğun caddelerinde taksi şoförlüğü yapar ve kendisini çevresinden tamamen kopuk hisseder. Bu yalnızlık ve toplumsal izolasyon, Travis'i giderek daha karanlık ve karmaşık bir iç dünyaya sürükler. Travis'in sosyal yalnızlığı, derin bir içsel çatışma yaşamasına ve çevresindeki insanlara karşı takıntılı bir hale gelmesine neden olur. Betsy'ye olan ilgisi, Travis için giderek daha saplantılı bir duruma dönüştür ve bu takıntı, onun içsel karmaşasını artırır. Travis'in yozlaşmış topluma karşı verdiği mücadele, onu adaleti kendi başına sağlamaya çalışan bir anti-kahramana dönüştürür. Ancak, kullandığı yöntemler ve sergilediği şiddet onu ahlaki olarak tartışmalı bir figür yapar.



Görsel 4.3 *Taxi Driver – Travis Bickle*

Cemil ise, kendini “Ayın Elemanı” seçilmeye adanmış, bu ödülü kazanmayı hayatının merkezine koymuştur. Ancak, Travis’in aksine Cemil, bu arzusunu elde edemeyince adaleti kendi yöntemiyle arar ve alışveriş merkezini müzikle sabote eder. Bu sabotaj, Cemil’in Travis’in yöntemlerine kıyasla çok daha naif bir tepki verdiğini göstermektedir. Ancak, her iki karakterin de toplumsal statü ve kendi kimlikleriyle ilgili mücadelelerinde, metinlerarası bir ilişki olan anıştırma olduğu açıktır. Barış Sarhan, Cemil karakteri üzerinden “Taxi Driver” filmine ve Travis Bickle karakterine göndermeler yaparak, bireyin toplumdaki yerini, adalet arayışını ve bireysel isyanın doğasını sorgular.

“Taxi Driver” filmi, New York sokaklarını gerçeklik ile hayal arasında bir yerde konumlandırılmış, dumanların kapladığı ve kırmızı renk tonlarının hâkim olduğu bir cehennem manzarası olarak tasvir ederek açılır ve bu kırmızı tonu film boyunca karşımıza çıkmaktadır (Atayman, 2004, s. 70; Ryan, Kellner, 2016, s. 126; Connelly, 1991, s.73 akt. Karahan, 2019, s.121). Filmin birçok sahnesinde kırmızı tonları, New York’un gece atmosferini ve Travis’in giderek artan yabancılaşma ve şiddet eğilimlerini yansıtır. Kırmızı renk, Travis’in zihinsel dengesizliğini ve topluma olan öfkesini görsel olarak ifade ederken, aynı zamanda onun şiddet dolu dönüşümünün bir ifadesi olarak kullanılmaktadır.



Görsel 4.4 *Taxi Driver – Kırmızı*

Yoğun kırmızı renk tonlarının baskın olduğu bu sahnede, Cemil, elindeki paspası saz olarak kullanarak Neşet Ertaş'ın "Allı Turnam" türküsünü söylemektedir. Kırmızı rengin ağırlıklı olarak kullanılması, sahneye dramatik bir vurgu katarken, Cemil'in performansına güçlü bir ifade kazandırır. Bu renk seçimi, Cemil'in duygusal durumunu yansıtır ve onun içsel çatışmalarını daha belirgin hale getirir. "Cemil Şov" filmindeki kırmızı rengin kullanımı, "Taxi Driver" filmindeki kırmızı tonlara yapılan bir alıntı ve anırtırma olarak kabul edilebilir çünkü her iki filmde de kırmızı renk, karakterlerin ruhsal durumlarını, içsel çatışmalarını ve toplumla olan ilişkilerini yansıtan bir sembol olarak kullanılmaktadır.



Görsel 4.5 *Cemil Şov Kısa Film- Kırmızı*

Allı Turnam türküsü, aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu’da (2011)” filminde de kullanılmıştır. Filmde, aynı araçta bulunan şoför, polis memurları, doktor ve suçlu, Anadolu’nun ortasında ceset ararken, radyodan bu türkü çalar. Kadraj, kapalı havada bozkırın ıssızlığını, arabanın içinden yansıtır. Arabanın camına yağmur damlaları düşmektedir ve aracın sileceği ritmik olarak çalışır. Bu sahne, filmdeki karakterlerin yorgunluğunu, duygu durumlarını ve atmosferin kasvetini müzik aracılığıyla yansıtmaktadır. Filmin hikâyesi, bir cinayet ve kayıp cesedin aranması etrafında şekillense de Nuri Bilge Ceylan, bu arayışı karakterlerin içine düştüğü durumlara ve içlerinde yaşadıkları çalkantılara odaklanarak bir içsel yolculuğa dönüştürür. Yolculuk sırasında gündelik hayatla ilgili konuşmalar yapılır; küçük ve büyük sorunlar, duygusal anlar, espriler, karşılıklı aşağılamalar ve üstü kapalı göndermeler birbirini takip eder. Her karakter, kendi hikâyesinin etkisi altında, kendi acısıyla başa çıkmaya çalışır (Güneş, 2019, s. 10). Türkü, bir yandan Anadolu’nun yerel kültürüne ve ruhuna atıfta bulunurken, diğer yandan karakterlerin yaşadığı duygusal durumu ve ortamın kasvetini derinleştirir. Müzik ve sinema arasındaki göstergelerarası ilişki ortaya çıkmaktadır.



Görsel 4.6 *Bir Zamanlar Anadolu’da - Türkü*

Cemil, elindeki paspası bir saz gibi kullanarak “Allı Turnam” türküsünü söylemektedir. Bu sahne, otoparkın ortasında geçerken otoparkın ıssızlığı ve Cemil’in yalnızlığı, filmin temasıyla birleşerek bozkırın ıssız ve kasvetli doğasına benzer bir hava yaratır. Bu yalnızlık ve izole edilmişlik hissi, Cemil’in performansında ve çevresindeki

ortamda belirginleşir. Otoparkın kasvetli ve karanlık atmosferi, filmdeki karakterin yalnızlık ve izolasyon temasını derinleştirir. Otoparkın terk edilmişliği ve Cemil’in bu ortamda yaptığı performans Nuri Bilge Ceylan’ın “Bir Zamanlar Anadolu’da” filmindeki aracın içinden görünen bozkır manzarası, aynı şekilde yalnızlık ve izolasyonun görsel bir ifadesi olarak kullanılır. Bu durum Bir Zamanlar Anadolu filmine yapılan gönderge işlevini taşımaktadır.



Görsel 4.7 *Cemil Şov Kısa Film - Türkü*

“Cemil Şov” filmindeki Cemil karakterinin aynaya bakarak video çekmesi, “Taxi Driver” filmindeki Travis Bickle’in aynaya bakarak silah tutması ile güçlü bir metinlerarası ilişki kurar. Her iki sahne de karakterlerin içsel çatışmalarını ve kendilerini ifade etme çabalarını gözler önüne serer. Travis Bickle’in, “Taxi Driver”da aynada kendisiyle konuşması ve silahını çekmesi, onun içsel çalkantılarını ve toplumla olan çatışmasını açıkça ortaya koyar. Travis, kendini sürekli olarak silahla tehdit edercesine göz önüne çıkarır ve bu sahne, onun zihinsel durumunun, şiddete olan eğiliminin ve kendine duyduğu öfkenin bir yansımasıdır.



Görsel 4.8 *Taxi Driver- Ayna*

Cemil'in aynada kendi yansımasına bakarak video çekmesi ise, Travis'e benzer şekilde kendi kimliğini sorgulama ve kendini yeniden tanımlama çabalarını simgeler. Cemil, aynada kendi taklit performanslarını sergilerken, bir yandan kendini başkalarının gözünden görmek ister ve kimliğini sürekli bir dönüşüm sürecinde tutar. Bu durum, Cemil'in içsel karmaşasını ve gerçeklik ile hayal dünyası arasındaki çizgilerin nasıl bulanıklaştığını gösterir. Her iki sahne de karakterlerin kendilerine dair algılarını ve toplumla olan ilişkilerini sorgulamalarını sembolize eder. Cemil ve Travis, aynadaki yansımaları aracılığıyla kendilerini keşfetmeye çalışır ve iç dünyalarındaki çatışmaların dışa vurumunu sergilerler. Bu sahneler, her iki karakterin de kimlik arayışını ve toplum tarafından kabul görme çabasını temsil eder. İki film arasından filmlerarası bir ilişkisi olduğu saptanmıştır. Bu ilişki Cemil Şov kısa filminin Taxi Driver filmine göndergede bulunarak ortaya çıkmıştır.



Görsel 4.9 Cemil Şov Kısa Film - Ayna

Cemil ayın elemanı olma hevesiyle müdürünün emirlerini yerine getirmektedir. Aynı zamanda taklit yeteneklerini kayıt altına alarak kendi dünyası içinde de yaşar. Bu esnada günlük iş rutinleri devam etmektedir. Alışveriş merkezinde yeni bir gün başlamıştır. Bu yeni gün oldukça enerjik ve dinamik açılmıştır. Alışveriş merkezinin açılışında Quentin Tarantino tarafından yönetmenliği ve senaristliği yapılan “Pulp Fiction (1994)” filminin ikonik jenerik müziği çalar. Bu müzik Dick Dale’nin “Misirlou (1960)” şarkısıdır. Tarantino, filmlerinde popüler kültüre göndermelerle dolu diyaloglar oluşturmayı tercih eder ve bu diyaloglar karakterlerinin ağzından aktarılır. “Pulp Fiction” filminde Vincent Vega ve Jules Winnfield, patronları Marsellus Wallace’a ihanet eden gençleri infaz etmeye giderken Avrupa ve Amerika’daki kültürel farklılıkları tartışırlar. Konu, esrar kullanımı, hamburgerin popülerliği ve sinema salonlarında bira içilmesinin mümkün olup olmaması gibi konulardan açılır. Ayrıca, karakterler arasındaki ayak masajı konulu diyalog da bu tarz kültürel göndermelere bir örnek teşkil eder (Yılmazok, 2016, s. 187-190). Cemil bir alışveriş merkezinde çalışmaktadır ve popüler kültürün tetiklediği tüketim kültürünün merkezinde yer almaktadır. Alışveriş merkezleri, şehirlerin en önemli mekanları haline gelerek tüketim kültürü aracılığıyla yeni bir toplumsal ilişki ağı yaratmıştır. Bu yeni toplumsallık biçiminin belirgin özellikleri arasında kültürel benzerlikler ve bireylerin aynı tüketim merkezlerinde toplanmaları yer alır. Postmodern çağda tüketim, bir yaşam tarzı olarak sunulmuştur. Ancak tüketim toplumunda, bireylerin temel ihtiyaçlarını karşılaması ikincil bir öncelik olarak kabul edilirken, tüketimin

üretimden daha öncelikli bir hedef olarak görülmesi ve bunun yapısal dönüşümü önem kazanmaktadır (Duman, 2016'dan akt. Özrolar, 2020, s. 293). Cemil, bu popüler kültür sarmalı arasından kendisine de bir yer açmak için ayın elemanı olmayı kafaya takmış durumdadır. Taklit videoları çekerek belki de içten içe sosyal medyada popüler olmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda “Misirlou” şarkısının kullanımı, “Pulp Fiction” filmine yönelik bir alıntıdır. Bu şarkının kullanımı, “Pulp Fiction” filminin kültürel referanslarını çağırıştır ve Tarantino’nun filmine doğrudan bir gönderme niteliği taşır.

Aynı şarkının Cemil Şov kısa filminde kullanıldığı bir başka yer ise filmin sonudur. Filmin sonunda Cemil görevlerini yerine getirmesine rağmen ayın elemanı seçilememiştir. Onun yerine hoşlandığı iş arkadaşı biraz da müdürün kayırması ile ayın elemanı seçilmiştir. Cemil için bu durum bir dönüşüm yaratır. İçinde bulunduğu sisteme ve popüler kültüre bir isyan haline girer. Alışveriş merkezinin ses sisteminin bağlı olduğu odaya girer ve “Misirlou” parçasını oradan bütün alışveriş merkezinin duyacağı şekilde açar. Bir nevi alışveriş merkezinin rutinini sabote eder.



Görsel 4.10 Cemil Şov Kısa Film - Dans

Çalışanlar ve Cemil’in müdürü şaşkın durumda kalmışlardır. Cemil şarkıyı açtıktan sonra Zeki Müren’in “Yaralı Gönül (1970)” şarkısını söyleme başlar. Her iki şarkının da temel melodik yapısı benzerdir ve bu da onları tanımlayıcı kılan ortak bir ritmik ve melodik motif sunmaktadır. Bu durum aynı zamanda başka bir metinlerarası ilişkinin varlığını ortaya çıkarmaktadır. Yaralı Gönül şarkısı Misirlou şarkısından alıntı yapmıştır. Cemil, bu şarkıyı söyler ve onun eşliğinde dans ederken, film onun dansıyla sona erer.

Aynı zamanda Cemil’in bu dansı “Pulp Fiction” filmindeki Vincent Mega ve Mia Wallace dansına gönderge niteliğindedir.



Görsel 4.11 *Pulp Fiction- Dans*

4.3 Cemil Şov Uzun Metraj Filminin Metinlerarası Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Barış Sarhan

Senaryo: Barış Sarhan

Yapımcı: Barış Sarhan

Müzik: Taner Yücel

Oyuncular: Ozan Çelik, Nesrin Cavadzade, Alican Yücesoy, Cezmi Baskın, Başar

Alemdar, Sennur Nogaylar, Fuat Kökek, Ülkünur Arslan

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Süre: 1 saat 42 dakika

Tür: Dram, Gerilim, Komedi

Ülke: Türkiye, 2021



Görsel 4.12 Cemil Şov Uzun Metraj- Afiş

“Cemil Şov,” Uzun metraj filmi Barış Sarhan’ın yönetmenliğini yaptığı, alışveriş merkezinde güvenlik görevlisi olarak çalışan Cemil’in, oyunculuk hayallerinin peşinden giderken yaşadığı içsel çatışmalar ve gerçeklikle kurgu arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir dünyada nasıl kaybolduğunu anlatır. Uzun zamandır Yeşilçam’ın kült oyuncularını gibi olmayı hayal eden Cemil, bir Yeşilçam filminin yeniden çevriminde kötü karakter rolünü almak için seçmelere katılır, ancak başarısız olur. Hayallerinden vazgeçmeyen Cemil, yıllar önce bu rolü oynayan Turgay Göral’ın hayatını araştırmaya başlar. Bu arayışında, aynı alışveriş merkezinde çalışan ve Turgay Göral’ın kızı olan Burcu ile yakınlaşır. Göral’ın karakterine derin bir takıntı geliştiren Cemil hem kendi kimliği hem de oyunculuk arzusuyla yüzleşirken, arzu ettiği bu role ulaşmaya çalışır. Bu süreçte kendisini, Göral’ın yaşamı ile kendi karakteri arasında giderek karmaşıklaşan bir durumda bulur.

Cemil, bir alışveriş merkezinde güvenlik görevlisi olarak çalışan ve monoton bir hayat süren bir karakterdir. Ancak sıradan mesleğinin ötesinde, yıllardır içinde büyüttüğü

oyunculuk hayali vardır. Bu hayali peşinden koşmak için elinden geleni yapmaya kararlıdır. Oyunculuk, Cemil için sadece bir meslek değil, aynı zamanda kendi kimliğini bulma ve toplumdaki yerini belirleme aracı olarak ortaya çıkar. Kendi gerçekliğinden kaçış ve yeni bir kimlik yaratma isteği, onu Turgay Göral'ın oynadığı kötü karakter rolüne olan takıntıya götürür. Turgay Göral karakteri, filmde doğrudan yer almamakla birlikte, varlığı Cemil'in hayatında büyük bir etki yaratır. Göral, Cemil'in hayallerini süsleyen ve ulaşmaya çalıştığı bir idol gibidir. Göral'ın yıllar önce oynadığı kötü karakter, Cemil için bir kimlik sembolü haline gelir. Cemil, bu karakterin peşinden giderek, kendi kimliğini bulmaya çalışır. Film, hayaller ve gerçeklik arasındaki ince çizgide yürüyen Cemil'in, kendi arzu ve hedefleriyle nasıl yüzleştiğini ortaya koyar. Oyunculuk, Cemil'in hayatında gerçeklikten kaçmak için bir yol olarak görülür. Ancak, bu yol aynı zamanda onun kendi içsel çatışmaları ve toplumdaki konumuyla yüzleşmesini de gerektirmektedir.

Cemil Şov filmi Yeşilçam ve Sinemacılar Dönemi'nin kültürüne ve filmlerine de bir göndermedir. Turgay Göral karakteri aracılığıyla, Türk sinemasının 1950'ler ve 1960'lar Yeşilçam izleri ve Sinemacılar Dönemi filmde hissedilir. Bu metinlerarası ilişki, Cemil'in gerçek hayatta kendine bir yer bulmaya çalışırken, hayal dünyasında Yeşilçam'ın büyüüne kapıldığını gösterir. Yönetmen, bu iki dünyayı birbirine bağlayarak izleyiciyi Cemil'in zihinsel yolculuğuna dahil eder. Buradan anlaşılacağı üzere filmin anlatı yapısı pastiş üzerine kuruludur. Filmde kurmaca bir Yeşilçam evreni yaratılmıştır. Yeşilçam'da gerçekten var olmayan filmler ve oyuncular o dönemden öykünerek oluşturulmuştur. Film boyunca bu Turgay Göral karakteri ve oynadığı filmler Cemil Şov filmi ile filmlerarası bir diyalog oluşturur. Bu durum aynı zamanda “anlatı içinde anlatı” kavramının filmin içine dahil olduğu göstermektedir. Film Turgay Göral'ın oynadığı kötü adam rolünde oynadı “Kâbus” filminin son sahnesi ile başlar.



Görsel 4.13 *Turgay Göral*

Bu sahnenin devamında Cemil'i oyuncu seçmelerinde görürüz. Daha önce bahsedildiği üzere Cemil'in oldukça arzulu aktör olma isteği vardır. Yıllar sonra “Kâbus” filminin yeniden çevrimi yapılacaktır (remake) ve Cemil bu filmin oyuncu seçmelerine katılır



Görsel 4.14 *Cemil*

Filmin henüz başlangıcında, yaratılan Yeşilçam evreni aracılığıyla filmlerarası bir diyalog kurulduğu hemen fark edilmektedir. Özellikle Turgay Göral karakterinin filmdeki yeri, filmlerarası referansın önemli bir unsuru haline gelir. Göral, Yeşilçam döneminin önemli figürlerinden biri olarak konumlandırılmış ve Cemil'in hikâyesinde önemli bir rol

oynamaktadır. Bu figür, Yeşilçam'ın simgesel yapısını film aracılığıyla yeniden tanımlayarak, film ile Yeşilçam dönemi arasında organik bir bağlantı kurar.

Cemil oyuncu seçmelerinden istediği sonucu elde edemez. Bu sıralarda iş yerinden arkadaşı Burcu'nun Turgay Göral'ın kızı olduğunu. Bu bilgi cemil için bulunmaz fırsattır ve onunla tanışmak için girişimlerde bulunur. Fakat Cemil ve Burcu Göral'ın evine gittiklerinde Turgay Göral'ın öldüğünü görürler. Cemil ikinci darbeyi bu noktadan alır. Aynı zamanda Burcu, Cemil'in aktör olma hayali ile alay etmektedir. Cemil seçmelerdeki başarısızlığının ardından, performansı videoya çekerek ikinci kez şansını denemek ister fakat sonuç yine onun için başarısız olmuştur. Hayalleri başına yıkılmış bir şekilde iş yerindeki kamera odasına döner. O sırada alışveriş merkezinde uzun zamandır aranan hırsız çocuk yakalanmıştır. Çocuğu yakalayanlar, hırsız çocuğu Cemil'e emanet ederler ve güvenlik müdürü Zafer Bey'i çağırmak için odadan çıkarlar. Cemil video performansını hırsız çocuğa zorba bir şekilde izletip, performansının iyi olup olmadığını sorar. Bu esnada çocuk Cemil'in elinden kurtulur ve kaçır. Odaya gelen Zafer Bey ve güvenlikler çocuğun kaçtığını öğrenirler. Zafer Bey, Cemil'i döver ve işten kovar. Cemil aynı zamanda iş yerinde kalmaktadır. Artık hem işsiz hem de evsiz kalmıştır. Cemil kendisini bir şekilde ölmüş olan Turgay Göral'ın evine atar. Turgay Göral'ın arası kızı Burcu ile yaşamı boyunca kötü olmuştur. Kızına karşı ilgisiz ve duyarsız bir babadır. Burcu bu hırs ile babasının cenazesine bile katılmamıştır. Babasının evine gider ve hırsla film afişlerini ve ödülleri toplamaya ve çöpe atmaya başlar. O sırada sahne olarak Turgay Göral'ın bir kadının içkisine ilaç atarak bayılttığı sahne araya girer.



Görsel 4.15 *Turgay Göral - Bayılma*

Bu sahnenin hemen ardından Burcu, yaşadığı yoğun duygusal yükü kaldıramaz ve bayılır. Kurgu, bu iki sahneyi art arda bağlayarak filmlerarası ilişkilere dair bir örnek daha sunar. Bu örnek alıntı yolu ile kurulmuştur. Turgay Göral'ın filmde canlandığı kötü karakter, gerçek hayatta da olumsuz bir kişiliğe bürünerek çevresindeki insanları olumsuz etkileyen bir figüre dönüşmüştür.



Görsel 4.16 *Turgay Göral'ın Kızı Burcu Bayılır*

Burcu ve Turgay Göral'ın arasındaki bu olumsuz ilişki sebebiyle Turgay Göral'ın evi boş kalmıştır. Cemil bu sebeple kendisine burada bir yer açmıştır. Onun eve gelişi onun gerçeklik ile ilişkisini muğlaklaştırmaya başlar. Göral'ın günlüğü okur ve onun filmlerini izler.



Görsel 4.17 *Cemil Turgay Göral'ın Evinde*

Cemil'in, Yeşilçam döneminin kültürel bir simgesi olan Göral'a duyduğu hayranlık ve bu karakterin mirasına olan bağlılığı, karakterin diyaloglarına ve davranışlarına da yansır. Bu, Cemil'in kendi hayatındaki olaylara Yeşilçam gözlüklerinden bakması anlamına gelir. Cemil, Turgay Göral'ın oyunculuk stilini taklit ederken, onun kullandığı ifadeleri de benimser. Bu, Cemil'in kendi kimliğini oluşturma arayışında önemli bir rol oynar. Filmin içindeki bu filmlerarası ilişki direkt alıntı boyutundadır.



Görsel 4.18 Cemil Turgay Göral'ın Filmlerini İzler

Cemil artık Turgay Göral ile özdeşleşmiştir. Büründüğü karakter kendi kişiliğinin yerine geçer. Cemil'in Turgay Göral'a dönüşme süreci, karakterin gerçeklik ve hayal dünyası arasındaki sınırları bulanıklaştırmasına neden olur. Kendi hayatında bulamadığı kimlik ve kabulü, Göral'ın kötü karakteri üzerinden bulmaya çalışır. Bu dönüşüm, Cemil'in hayal dünyasında kaybolmasına ve gerçekle bağını kaybetmesine yol açar. Cemil bu sebeple oyuncu olarak seçilmediği seti basmaya gider. Zihninden Turgay Göral'ın günlüğünde yazan cümleler geçer ve onun repliğini söyleyerek yönetmene silah doğrultur.



Görsel 4.19 *Cemil Seti Basar*

Cemil'in Göral karakterine dönüşmesi, aynı zamanda toplumun beklentilerine ve yargılarına karşı kendi arzularını gerçekleştirme çabasını da yansıtır. Kendi arzularını topluma kabul ettirme çabasında olan Cemil, bu rolü oynayarak toplumun normlarına karşı koyar ve kendi kimliğini yaratmaya çalışır. Ancak, bu süreçte, rol ve gerçeklik arasındaki sınır bulanıklaşır ve Cemil, bu rolü gerçek hayatta da benimsemeye başlar.



Görsel 4.20 *Turgay Göral Telefon Kulübesi*

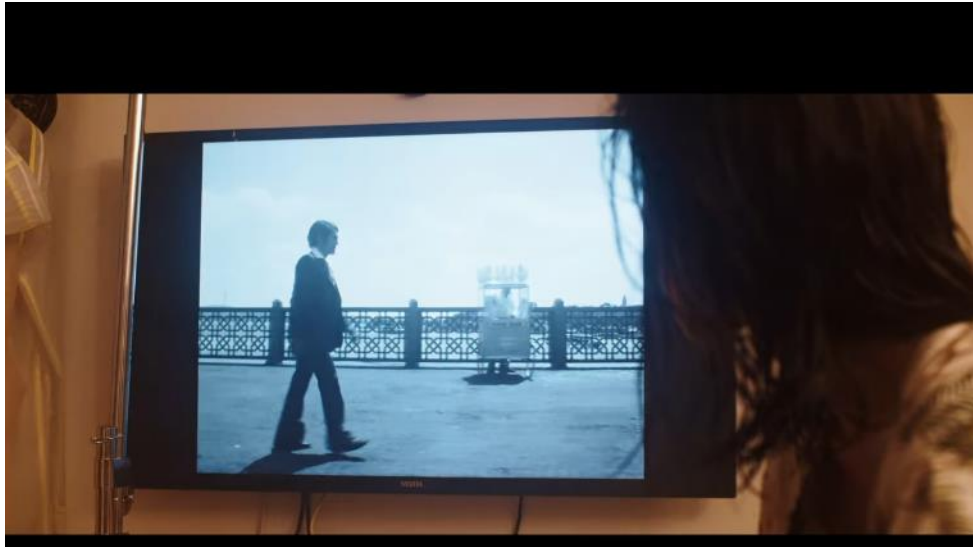
Bu sahne Cemil'in rüyasıdır. Cemil'in içsel sıkışmışlığını ve kendi kimliğini arama sürecindeki kararsızlığını temsil eder. Telefon kulübesine sıkışmak, onun toplumsal baskılar altında ve sınırlı bir alan içinde kendini ifade etme zorluğunu simgeler. Bu rüya sahnesi, Cemil'in yaşadığı içsel baskıyı ve gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırın ne kadar

bulanık hale geldiğini göstermektedir. Aynı plan içerisinde kurgusal bir sinematik hamle ile Turgay Cemil'e dönüşür.



Görsel 4.21 *Cemil Telefon Kulübesi*

Cemil'in seti basması yönetmeni etkilemiştir. Turgay Göral'ın günlüklerinden anladığımız kadarıyla aynı rolü aynı şekilde Turgay Göral da seti basarak elde etmiştir. Cemil bu noktada da Turgay Göral'ın izinden hareket etmiştir. Geçmişte olduğu gibi, şimdi de bu durumdan etkilenen yönetmen Cemil'i sete davet eder. Bu haberi alan Cemil Turgay Göral'ın kılığına bürünür. Sete gitmeden önce kendisi ile dalga geçen Burcu'dan intikamını almak için onun evine gider. Burcu o sırada babasının filmini izlemektedir.



Görsel 4.22 *Burcu Babasının (Kâbus) Filmini İzler*

Paralel kurgu olarak Cemil'in yürüyüşü de sahneye verilir. Cemil'in oyunculuk hayalleri, Göral karakteri aracılığıyla somutlaşır. Bu dönüşüm, onun oyunculuk yolundaki tutkusu ve başarısızlık korkusu ile değerlendirilmelidir. Göral'ın oynadığı kötü karakter, Cemil için hem bir hedef hem de ulaşılması gereken bir kimlik olarak görülür.



Görsel 4.23 Cemil “Turgay Göral” Yürüyüşü

Cemil intikam almak için Burcu'nun evine girer. Agresif bir tondan, artık başardığını oyuncu olduğunu Burcu'ya aktarır. Burcu bu durum karşısında oldukça korkmuştur. Çığlık atmaya başlar ve arbede yaşanır. Bu esnada Zafer Bey açık kapıdan içeri girer ve cemil kafasına vurur. Cemil'in öldüğü düşünürler ve onu izbe bir yere bırakırlar. Cemil kanlar içinde uyanır. Çağrıldığı sete geç kalmıştır. Yanında birden Turgay Göral'ın çerçeveli bir portresinin olduğunu görür onu alır ve sete yetişmek için yürümeye başlar.



Görsel 4.24 *Cemil Sete Yetişmeye alışır*

Cemil, büyük umutlarla vardığı setin aslında orada olmadığını ve gördüklerinin bir sanrıdan ibaret olduğunu fark eder. Elinde taşıdığı Turgay Göral'ın resmi, aslında p niteliğinde bir kartondan ibarettir. Cemil'in oyunculuk hayallerine ulaşamaması, onu gerçeklikten uzaklaştırarak bir fantezi dünyasına, kendi zihnindeki kurguya sürükler. Bu kaçış, Cemil'in içsel çatışmalarını ve gerçeklikle bağını kaybetmesini simgeler. Onun ayağına gelen ilk ve belki de son oyunculuk fırsatını kaçırması, Cemil için bir dönüm noktası olur. Bu noktadan itibaren Cemil, kimliğini tamamen Turgay Göral'ın kimliğiyle özdeşleştirir ve kendini onun yerine koyar. ağırıldığı set yerine yürürken, kafasında Turgay Göral'ın filmlerindeki şiddet sahneleri canlanır. Bu görüntüler kurgusal olarak Cemil'in yürüyüşüne paralel olarak yerleştirilmiştir. Bu durum Cemil'in gerçeklikle bağının tamamen koparmasına ve kimlik karmaşasının en u noktasına varmasına yol açar.



Görsel 4.25 *Turgay Göral Darbe Alır*

Turgay Göral'ın aldığı her darbe, Cemil üzerinde doğrudan bir etki yaratır; sanki darbelere bizzat Cemil maruz kalıyormuş gibi sendeleyip duraksar. Paralel kurgu yapılarak Cemil artık tamamen Turgay Göral'a dönüşmüştür.



Görsel 4.26 *Cemil Darbe Alır*

Cemil, artık tam anlamıyla kötü bir karakter kimliğine bürünmüş, intikam almak amacıyla ilk olarak Zafer Bey'in yanına gitmiştir. Zafer Bey'i bir sandalyeye bağlayarak, ona karşı Turgay Göral'ın repliklerini kullanır ve yüzüne sigara basar. Artık sırada burcu vardır. Cemil, Burcu'nun çalıştığı alışveriş merkezine gider ve otoparkta onunla yüzleşir. Cemil, Turgay Göral karakterini tam anlamıyla benimsemiş bir halde, onun repliklerini

kullanmaya devam eder. Göral'ın "Kâbus" filmindeki, kadını ilaçla bayılttığı sahnenin bir benzerini Burcu'ya karşı gerçekleştirir.



Görsel 4.27 *Turgay Göral İlaç ile Bayılma*

Burcu, içkiyi içtikten sonra bayılır. Kırmızı tonların hâkim olduğu yoğun bir atmosferde, Cemil Burcu'yu alışveriş merkezinin güvenlik odasına götürür. Bu sahnede kırmızı rengin kullanımı, gerilim ve tehlike hissini güçlendirerek, karakterlerin yaşadığı duygusal karmaşayı ve Cemil'in Turgay Göral karakterinin karanlık yönünü benimsemiş halini görsel olarak yansıtır. Alışveriş merkezinin genellikle sakin ve güvenli kabul edilen ortamının tersine, bu renk tonları ortamı tehditkâr hale getirir.



Görsel 4.28 *Cemil İlaç ile Bayılma*

Cemil, alışveriş merkezinin güvenlik odasına girdikten sonra, Burcu’yu odanın zeminine yatırır ve kamera kaydını başlatır. Bu görüntüler, alışveriş merkezinin dış cephesinde bulunan dev ekranlardan halka açık bir şekilde yayınlanır ve sokaktaki insanlar tarafından izlenir. Artık Cemil’in gerçek yaşamı, onun bir film olarak görülen hikâyesine dönüşmüştür. Cemil, “Kâbus” filminin son sahnesindeki gibi davranarak Burcu’yu odanın zeminine yatırır. Odanın içindeki televizyonda da “Kâbus” filmi oynamaktadır. Cemil, filmdeki karakterin repliklerini kullanarak konuşmaya başlar ve bu sözler, onun kendi düşüncelerini de oluşturur. Oyuncu olma arzusunun sadece bu rolde başarılı olabileceği inancıyla şekillendiğini hisseder. Cemil, “Kâbus” filminin son sahnesindeki hareketleri aynen taklit ederek, Burcu üzerinde uygular. Bu sahne, Cemil’in gerçeklikle olan bağıını tamamen kaybettiğini ve kendini, Turgay Göral’ın karakteriyle özdeşleştirerek ona dönüştüğünü açıkça gösterir.



Görsel 4.29 Cemil Performansını Sergiler

Cemil, “Kâbus” filminin sonundaki gibi davranmaya devam ederken, Burcu yavaş yavaş kendine gelmeye başlar. Cemil performansını sürdürürken, Burcu gözlerini açar ve tam olarak net olmayan görüşüyle Cemil’e bakarak “baba” der. O an, Cemil için performans sona ermiştir. Kendisini Turgay Göral olarak görmesi, Burcu’nun baba demesiyle nihayet gerçeğe dönüşür ve Cemil, Turgay Göral’ın kimliğine bürünmeyi başardığını düşünerek mutluluğa kapılır. Ancak bu esnada, Zafer Bey ve güvenlik görevlileri odanın kapısına gelirler, fakat kapı kilitlidir. Kapıyı açmaya çalışırlar ve

zorlarlar. Cemil'in mutluluğu kısa sürer, çünkü gerçeğe geri dönmek zorunda kalır. Kapının zorlandığını fark eder ve yüzüne endişe ve korku kaplar. Kapı sonunda açılır ve Zafer Bey ile güvenlik görevlileri içeri girer. O sırada odadaki ekranda oynayan "Kâbus" filminde, Turgay Göral'ın vurulduğu sahne oynamaktadır ve Cemil de aynı şekilde vurulmuş olarak yere düşer. Bu an, hikâyenin sonunu getirir; "Kâbus" filminin sonu, aynı zamanda "Cemil Şov" filminin de sonunu oluşturur. Böylece film, Cemil'in gerçeklikten kopan kimlik arayışı ve onun trajik sonuçlarıyla sona erer.



Görsel 4.30 *Turgay Göral Vurulur*

Yapılan analizden anlaşılacağı üzere "Cemil Şov" filminde gerçekte var olmayan kurmaca bir Yeşilçam evreni oluşturulmuştur. Bu evrenin içindeki filmler ve karakterler asıl film olan Cemil Şov ile metinlerarası bir ilişki içindedir. Metinlerarasılık kavramına içkin olan filmlerarasılık kavramı filmin anlatısında temel zemine oturmaktadır. Buna ek olarak anlatı içinde anlatı yöntemi kullanılarak filmin dramatik yapısı tasarlanmıştır. Turgay Göral filmlerinde sıklıkla görülen kötü adam profili dikkat çekicidir. Göral'ın canlandığı karakterler, karizmatik ve acımasız olmalarının yanı sıra genellikle trajik bir geçmişe sahiptir. "Cemil Şov"da ise Cemil'in Turgay Göral'a olan takıntısı, onun da bu kötü adam kimliğini benimsemesine yol açar. Cemil, Turgay Göral'ın karakterlerine duyduğu hayranlığı, onun gibi davranarak dışa vurur. Bu filmlerarası ilişki, Cemil'in gerçeklikten kopmasına ve kurgusal bir kimlik benimsemesine neden olur. Ayrıca, Turgay Göral filmleri, intikam, kimlik arayışı ve trajik aşk gibi temaları işler. "Cemil

Şov” filminde de bu temalar Cemil’in hikâyesinde yeniden ele alınır. Cemil’in gerçeklikten koparak, hayalini kurduğu oyunculuk kimliği uğruna kendini kaybedişi, Turgay Göral’ın canlandığı karakterlerin hayata bakış açısıyla paralellik gösterir. Cemil, Göral’ın karakterlerinden ilham alarak, kendi hayallerini gerçekleştirmek için toplumla çatışmaya girer.

Sonuç olarak, “Cemil Şov” Turgay Göral filmlerinin temalarını ve karakter yapılarını alarak, modern bir anlatı çerçevesinde yeniden yorumlar. Bu yorumlama sırasında Cemil Şov filmi senaryosu gereği kendi içerisinde filmlerarası bir ilişki üretmiştir. Bu filmlerarası ilişkinin bağları ise filmde çok kez gördüğümüz pastiş ve alıntıdan geçmektedir.

“Cemil Şov” filminin içsel kurmaca dünyası ve film arasındaki metinlerarası ilişkileri detaylıca ele alınmıştır. Sırada Cemil Şov filminin diğer filmlerle olan metinlerarası etkileşimleri incelenecektir. Bu inceleme, “Cemil Şov’un” yarattığı kurgusal evrenin, gerçek sinema dünyasıyla nasıl bir ilişkisellik kurduğunu, bu etkileşimin karakter gelişimleri, tematik yapılar ve anlatım teknikleri üzerindeki etkileri incelenecektir. Böylece, sinemasal referansların, “Cemil Şov” filminin anlatısına olan katkısı ve bu öğelerin eseri nasıl zenginleştirdiği ortaya konulacaktır.

“Cemil Şov” filminin Metin Erksan’ın “Sevmek Zamanı (1965)” filmi ile arasında, Görsel 4.12’de görülen afiş üzerinden kurulan bir filmlerarası ilişki mevcuttur. Bu bağlantı, Cemil Şov ‘da her iki filmin görsel ve tematik öğelerini yansıtan afiş aracılığıyla kurulmuştur. Bu ilişki, “Cemil Şov’un afiş tasarımı, “Sevmek Zamanı’nın ikonik görsel dilinden unsurlar alarak, filmin ana temalarından biri olan aşk ile kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizgilerin bulanıklaşması motifini vurgular. Ayrıca, bu görsel bağ, her iki eserin de karakterlerinin içsel dünyalarını ve bu dünyaların dışavurumunu simgesel olarak ele alır. “Sevmek Zamanı”, bir saat ustası olan Halil’in, müşterisi olan bir kadının duvar saatini tamir etmeye başlamasıyla birlikte kadına duyduğu takıntılı aşkı işler. “Cemil Şov”da ise Cemil, bir güvenlik görevlisi olarak çalışırken aynı zamanda bir Yeşilçam oyuncusu olma hayalleri kurar. Turgay Göral’ın oynadığı kötü adam rollerine takıntılı hâle gelir ve bu rolü canlandırmaya çalışırken gerçeklik ile kurmaca arasındaki çizgiler bulanıklaşır.



Görsel 4.31 *Cemil Resmi Taşır*

Halil, köşkün sahibinin kızını yaşamının merkezine koymuş ve ona duyduğu bağlılıkla hayata tutunmaktadır; Cemil ise Turgay Göral'ı kendisine ikinci bir kimlik olarak benimsemiş ve hayatının odağına yerleştirmiştir. Her iki karakter de kendilerini resimlere derinden bağlamış olup, bu bağlılıklarını sokaklarda, ormanlarda ve köprülerde resimleri yanlarında taşıyarak görsel bir ifadeye dönüştürürler. Bu durum, karakterlerin resimler aracılığıyla kendi kimliklerini ve hayata bakış açılarını şekillendirdiklerini gösterir ve onların fiziksel dünyadaki yerlerini bu görsel temsillerle sürekli olarak yeniden müzakere ettiklerini vurgular.



Görsel 4.32 *Halil Resmi Taşır*

Her iki film de karakterlerinin gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırları nasıl algıladıklarını ve bu sınırların kişisel deneyimleri üzerinde nasıl yıkıcı etkiler yaratabileceğini keşfeder. “Sevmek Zamanı”nda Halil’in aşkı büyük ölçüde tek taraflı ve hayalidir; Cemil ise kendi gerçekliğini, hayranı olduğu film karakterlerinin dünyasında yeniden kurgular.



Görsel 4.33 *Halil Duvardaki Tabloya Bakar*

“Sevmek Zamanı” ve “Cemil Şov”, aşkın ve hayranlığın bireyler üzerinde nasıl dönüştürücü ve bazen de yıkıcı bir etki yaratabileceğini ortaya koyar. Her iki filmde de karakterler, sevdikleri veya hayran oldukları kişilere ulaşma çabası içinde kendi kimliklerini ve gerçekliklerini sorgularlar.



Görsel 4.34 *Cemil Duvardaki Tabloya Bakar*

Her iki filmde de tablo ve görsel imgeler, karakterlerin psikolojik durumlarını ve dış dünya ile olan etkileşimlerini derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Bu görsel unsurlar, karakterlerin iç dünyalarını ve kişisel trajedilerini, duygusal durumlarını ve zihinsel süreçlerini simgeleyerek, onların ruhsal hallerini ve çevreleriyle olan karmaşık ilişkilerini somutlaştırır. Özellikle, “Sevmek Zamanı”nda Halil’in duygusal bağ kurduğu fotoğraf, onun gerçeklikten uzaklaşmasına ve idealize ettiği aşk imgelerine kapılmasına yol açar. Halil kendi içine dönerek gerçek dünyadan uzaklaşır ve kendisini yalnızca fotoğraftaki kadının var olduğu bir hayal dünyasında bulur. Bu durum, görsel bir imgenin insan üzerindeki psikolojik ve duygusal etkilerini dramatik bir şekilde gözler önüne serer. Cemil Şov’da ise Cemil, Turgay Göral’ın film afişleri ve replikleri ile sürekli etkileşim halindedir. Bu görseller, Cemil’in kişilik ve kimlik algısını şekillendirir; onun gözünde Turgay Göral, taklit edilmesi gereken bir idol, bir üst kimlik haline gelir. Cemil’in bu görsellere olan bağlılığı, zamanla onun kendi benliğini yitirmesine ve Göral’ın karakterine bürünmesine neden olur. Bu bağlamda, “Sevmek Zamanı” ve “Cemil Şov” arasında kurulan metinlerarası ilişki, pastiş ve alıntı yolu ile kurulmuştur. Sanatın insan psikolojisi ve kimlik inşası üzerindeki etkilerini, karakterlerin içsel dünyaları aracılığıyla incelenmesi üzerinden ele alınmıştır.

Cemil Şov filminin ilişki kurduğu bir diğer film, Lütfi Ömer Akad’ın yönetmenliğini yaptığı “Kanun Namına (1952)” filmidir. Nazım, otomobil tamircisi olarak alçakgönüllü bir yaşam sürdüren bir adamdır. Varlıklı bir aileden gelen Ayten ile bir süredir devam eden ilişkisini evlilikle taçlandırmıştır. Ancak, Ayten’in üvey kardeşi Nezahat, Nazım’a karşı beslediği gizli aşk nedeniyle, onların mutluluğunu kıskanmaktadır. Ayten’e olan ilgisi bilinen aile dostları Halil ile Nezahat, Nazım’ı kötü bir duruma düşürmek için komplo kurarlar. Bu ikilinin düzenlediği tuzak sonucunda, Nazım kendisini kaçınılmaz bir şekilde ağır bir suçun içinde bulur ve seri cinayetler işler. Bu durum, Nazım ve Ayten’in ilişkisini temelden sarsacak ve Nazım’ın hayatını beklenmedik bir yöne sürükleyecektir. Ayten’in ısrarlarına dayanamayan Nazım filmin sonunda polislere teslim olur. “Kanun Namına” filmi polisiye türü unsurlar içeren bir film olarak “Cemil Şov” filmindeki Cemil’in hayali çatışmalarına, Cemil Şov’un içindeki kurgusal filmlerdeki çatışma ve kötü adam karakterine referanslar taşımaktadır.



Görsel 4.35 *Cemil Silah Çeker*

Her iki film, karakterlerin toplumsal beklentilere karşı kendi bireysel arzularını nasıl yönettiğini sorgular. Nazım ve Cemil, toplumun kendilerinden beklediği rollerle çatışırken, kendi istek ve arzularını gerçekleştirmeye çalışırlar. Bu süreç, her iki karakter için de çeşitli zorluklar ve karar anları getirir.



Görsel 4.36 *Nazım Silah Çeker*

Her iki film de ana karakterlerin ahlaki ve yasal sınırlarla olan çatışmalarını ön plana çıkarır. “Kanun Namına” da Nazım, komplo sonucu kendisini bir suçun içinde bulur ve bu durum onun kişisel değerleriyle çatışır. “Cemil Şov” da ise Cemil, bir Yeşilçam kötü adamı rolüne bürünmeye çalışırken, gerçek hayatta da bu karakterin özelliklerini sergileyerek ahlaki sınırları zorlar.



G6rsel 4.37 *Turgay G6ral Yarasını Sarar*

Nazım’ın gerçek kimliği ve toplumdaki yeri, üzerine kurulu komplonun bir parçası olarak sorgulanırken, Cemil’in gerçek ve kurgusal kimlik arasındaki sınırları bulanıklaştırması, her iki filmin de “kimlik” kavramını nasıl işlediğini g6sterir. Cemil, filmdeki rolüyle 6zdeşleşirken, Nazım gerçek suçlu mu yoksa bir mağdur mu olduğu konusunda izleyiciye sorular sormaktadır.



G6rsel 4.38 *Nazım Yarasını Sarar*

Cemil şov filmin bir sahnesinde, Zafer karakteri, evli olduğu halde gizlice sürdürdüğü bir ilişki nedeniyle zor bir duygusal durum içerisine girer, Zafer’in Cemil’i Burcu’nun evinde g6rmesiyle bu durum onu 6fkeyle Cemil’e saldırmaya iter. Bu sahne, Lütfi 6mer Akad’ın “Kanun Namına” filmindeki bir olayla metinlerarası ilişki sergiler. “Kanun Namına”da Nazım karakteri, karısının yanında başka bir erkeği g6rdğnde

benzer bir öfke patlaması yaşar ve bu, onu şiddete başvurmaya iten bir durum oluşturur. Her iki sahne de karakterlerin kişisel hayatlarında yaşadıkları ahlaki ve duygusal çatışmaların patlak vermesini ve bu çatışmaların fiziksel şiddete dönüşmesini dramatik bir biçimde gösterir. Her iki film de karakterlerin içsel çatışmalarını dramatik bir yapı üzerinden ele alır. Bu yapı, izleyicileri karakterlerin duygusal ve psikolojik mücadelelerine empati ile yaklaşmaya teşvik eder. “Cemil Şov” ve “Kanun Namına” filmlerinde, karakterlerin kararları kendi kaderlerini şekillendirirken, toplumsal normlarla olan ilişkilerini de derinlemesine sorgular. Tematik derinliklerin yanı sıra, sinematografi ve karakter tasarımı açısından da bu filmler, metinlerarası ilişkilere dair örnekler sunar. Özellikle, bu filmler polisiye bir çerçeveden ziyade, tematik yapıları ve görsel anlatım teknikleri ile metinlerarası göndermeler ve pastişler aracılığıyla ilişkilendirir.

“Suçlular Aramızda (1964)” filmi, Metin Erksan’ın yönetmenliğindeki bir eser olup, İstanbul’daki varlıklı bir aileye ait konağında yaşanan bir kolye hırsızlığını konu alır. Filmde, oldukça değerli olduğu düşünülen ancak aslında sahte olan bir kolyenin çalınması olayı etrafında gelişen entrikalar ele alınır. Evde çalışan personel üzerinde yoğunlaşan şüphe, sınıf farklılıklarını ve toplumsal önyargıları gözler önüne sererken, hikâye bir cinayet soruşturmasına dönüşür. Bu çerçeve, filmi, toplumsal eleştiri yapan ve polisiye romanı niteliğinde bir yapıyla öne çıkartır. “Suçlular Aramızda”, zengin ve fakir arasındaki sınıf çatışmasını, sosyal adaletsizlikleri ve bireylerin bu yapının içerisinde nasıl konumlandırıldığını incelerken, aynı zamanda bir suç öyküsünün gizemini de taşır. “Suçlular Aramızda”, zengin bir ailenin konağında gerçekleşen bir hırsızlık olayını ve bu olayın çeşitli sınıfsal önyargıları nasıl tetiklediğini işler. Bu süreçte, ev halkının çalışanlarına karşı tutumu değişir ve onlara karşı şüphe ve aşağılama hisleri güçlenir. Benzer şekilde, “Cemil Şov” filminde bir güvenlik görevlisi olan Cemil’in oyuncu olma hayali etrafında gelişir ve Cemil, toplumsal sınıf farklılıklarının ve mesleki önyargıların üstesinden gelmeye çalışır. Her iki film de karakterlerin sosyal roller ve kişisel kimlikler arasında yaşadığı çatışmaları ele alır. “Suçlular Aramızda” da karakterler, sahte kolye etrafında gelişen olaylar neticesinde farklı kimlikler üstlenirken, “Cemil Şov” filminde Cemil, gerçek hayatta bir Yeşilçam kötü adamı gibi davranmaya başlar, bu da onun gerçek ve sahne kimlikleri arasındaki sınırları bulanıklaştırır.



Görsel 4.39 *Zafer Bey Konuşma Yapar*

Mümtaz, ofis içinde kimsenin itiraz edemeyeceği bir otorite ağı oluşturmuş ve bu despotik düzenini sürdürmeye devam eden bir yönetici figürü olarak tasvir edilir. Elinde kafatasıyla emirler yağdırması, korku ve tehdit atmosferinin hâkim olduğu, kuralsız ve baskıcı bir çalışma ortamında işçi sömürsünün sembollerinden biri olarak öne çıkar. Bu sahneyi “Cemil Şov” filmiyle bağdaştırdığımızda, Cemil’in işe geç kalması ve elektrikli scooter ile kızgın patronu tarafından fırçalanması, Cemil’in itiraz edememesi ve patronunun aşağılayıcı, küçümseyici ve ezici tutumları, iktidar ve itaat ilişkisini “Suçlular Aramızda” filmiyle benzer bir tematik yapıda ele alır. Her iki filmde de yönetici-yönetilen dinamiği, toplumsal hiyerarşi ve güç ilişkilerini vurgulayan kritik bir öge olarak işlenir. Bu sahneler, her iki yapıtta da otoriteye karşı bireysel çaresizlik ve sistem içindeki baskı mekanizmalarını gözler önüne serer.



Görsel 4.40 *Mümtaz Konuşma Yapar*

Öte yandan her iki filmde de kadınların, paranın ve lüks mekanların varlığı, toplumsal statü ve güç ilişkilerini temsil eder. “Suçlular Aramızda” filminde zenginlik ve refah içindeki yaşamlar, yozlaşmış elitlerin ahlaki çöküşünü ve bireysel ahlaki sınırların nasıl zorlandığını gösterir. Öte yandan, “Cemil Şov” filminde de benzer şekilde, lüks mekanlar ve içerisindeki kadın ve para unsurları, baş karakter Cemil’in hayranlık duyduğu Turgay Göral karakteri ile örtüşmektedir.



Görsel 4.41 *Turgay Göral*

Bu durum kendini ifade etme ve toplumsal sınırlar içinde yükselme çabasını sembolize eder. Her iki filmde de bu unsurlar, bireylerin sosyal çevreleri ve bu çevrelerin baskıları ile şekillenen kimliklerini, arzularını ve çatışmalarını yansıtarak, metinlerarası bir diyalog oluşturur.



Görsel 4.42 *Mümtaz*

Cemil'in hayranlık duyduğu ve zamanla büründüğü Turgay Göral karakteri ile Mümtaz karakteri arasında, ikisinin de kurnaz, kötü niyetli, kadın ve para peşinde, kanunları tanımayan bir yapıya sahip olmaları gibi ortak yönler bulunmaktadır. Her iki karakter de güç ve iktidar hırsıyla motive olmuş durumdadır. Mümtaz'ın maket bir dünya küresini döndürürken gösterdiği davranışlar, onun egemenlik kurma ve kontrol etme arzusunu açıkça ortaya koyar. Kendi çıkarları uğruna cinayet işlemekten çekinmeyen bu karakterler, manipülatif ve baskın kişilikleri ile etraflarındaki insanları etkilerler.



Görsel 4.43 *Cemil*

İki film arasındaki metinlerarası ilişki, doğrudan alıntılar, pastişler ve göndermeler aracılığıyla kurulmuştur. Bu unsurlar, filmlerin birbirleriyle olan bağlantılarını güçlendirir ve filmlerarası bir ilişki kurar. Bu teknikler, her iki yapıtın hem görsel hem de tematik unsurlarını bir araya getirerek, eski ve yeni metinler arasında anlam katmanları oluşturur.



Görsel 4.44 *Mümtaz*

“Vesikalı Yarım (1968)” Lutfi Ömer Akad’ın yönetmenliğini yaptığı filmidir. İstanbul’un kenar mahallelerinde manav olarak çalışan Halil’in, bir akşam arkadaşlarının ısrarıyla gittiği bir pavyonda şarkıcı olarak çalışan Sabiha ile tanışmasıyla başlar. İki karakter arasında hızla bir aşk filizlenir. Halil, Sabiha’ya âşık olur ve ona daha düzenli ve sevgi dolu bir hayat sunmaya çalışır. Sabiha, arkadaşı Müjgan’ın uygun olmadıkları yönündeki uyarılarına rağmen, Halil ile yaşamaya başlar. Ancak Sabiha’nın Halil’in evli ve çocuk sahibi olduğunu öğrenmesi, ilişkilerinin önüne engeller koyar.



Görsel 4.45 Sabiha

Film, Halil ve Sabiha’nın ilişkisini merkeze alarak, aşkın ve insanlık onurunun toplumun dışlayıcı tutumları ve sınıfsal bariyerler karşısındaki mücadelesini duygusal bir şekilde işler. Bu ilişki, sevginin iyileştirici gücünü ve bireylerin toplumsal baskılar karşısındaki kırılganlıklarını ortaya koyarak, aşkın sosyal engellerle nasıl mücadele ettiğini gösterir. “Vesikalı Yarım”, Sabiha’nın pavyon gibi marjinal bir ortamdan çıkıp Halil’in daha muhafazakâr dünyasına adım atmasıyla, ikilinin bu geçişin getirdiği zorlukları ve toplumsal önyargılarla nasıl başa çıktıklarını anlatır. Bu süreç, Sabiha’nın geçmişi ve Halil’in yaşam tarzı arasındaki çatışmalarla doludur ve film, bu karmaşık dinamikleri ele alır.

Cemil Şov” filmindeki Burcu karakteri, “Vesikalı Yarım” filmindeki Sabiha karakteriyle görsel benzerlikler taşımaktadır. Bu benzerlik, Burcu karakterinin, “Vesikalı Yarım” filminin Sabiha karakterinden öykünme yoluyla esinlenilerek “Cemil Şov” filmine dahil edildiği izlenimini uyandırmaktadır. Her iki karakter de vizyonları, duruşları

ve giyim tarzları ile benzer bir estetik ve tematik çerçeveyi paylaşmaktadır, bu durum da filmler arasında görsel ve anlatısal bir köprü kurar. Bu şekilde, “Cemil Şov” filminin, “Vesikalı Yarım” gibi daha eski bir yapımın unsurlarını çağrıştırarak metinlerarası bir diyalog oluşturduğu ve bu süreçte önceki filmlerin estetik ve tematik yönlerini yeni bir bağlamda ele aldığı görülebilir.



Görsel 4.46 *Burcu*

“Vesikalı Yarım”de Sabiha, toplumun marjinalleştirdiği bir figür olarak pavyon şarkıcılığı yapmakta ve bu rolü aşmaya çalışmaktadır. “Cemil Şov”da ise Cemil, bir alışveriş merkezi güvenlik görevlisi olarak görülür ve aktör olma hayalini gerçekleştirmeye çalışır. Her iki karakter de toplumsal beklentileri yıkarak kendi kimliklerini ve yerlerini yeniden tanımlamaya çalışır.



Görsel 4.47 *Kâbus Filmi İçki Sahnesi*

Sabiha ve Cemil, her iki filmde de bireysel kimliklerini yeniden keşfetme ve dönüştürme sürecinden geçer. Sabiha, geçmişinin gölgesinden sıyrılmaya çalışırken, Cemil ise idealize ettiği bir figür olan Turgay Göral gibi olmaya çalışır. Her iki filmde de karakterler, toplumsal önyargılar nedeniyle zorlu ilişkiler yaşar. Sabiha ve Halil arasındaki ilişki, Sabiha'nın geçmişi nedeniyle önyargıyla karşı karşıya kalırken, Cemil'in sanatçı olma çabası, çevresindeki insanların ona olan algısını değiştirir. Her iki durumda da aşk ve profesyonel hayaller, toplumsal kabullerle çatışır.



Görsel 4.48 *Vesikalı Yarım İçki Sahnesi*

Her iki film de karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal çatışmalarını sembolize eden güçlü görsel imgeler kullanır. “Vesikalı Yarım”de, kasvetli pavyon sahneleri Sabiha'nın içinde bulunduğu durumu yansıtırken, “Cemil Şov”da alışveriş merkezinin yapay ve parlak aydınlatması, Cemil'in gerçek dışı hayallerini ve gerçeklikle olan çatışmasını vurgular. Bu bağlamda, “Cemil Şov” ve “Vesikalı Yarım” arasındaki metinlerarası ilişki, karakterlerin sosyal sınırlarını aşma çabaları, toplumsal önyargılara karşı mücadeleleri ve bireysel dönüşüm süreçleri üzerinden kurulmuş olup, her iki film de toplumsal normlara meydan okuyan ve bireylerin özgürlük arayışlarını dramatize eden yapıtlardır.

Yönetmenliğini Hüsamettin Mustafa'nın “Boğaziçi Soygunu (1969)” filmi, İstanbul'da gerçekleştirilecek bir kültürel festival kapsamında Mısır'dan getirilen ve büyük tarihi değere sahip Tutankamun'un kolyesi etrafında dönen olayları ele alır.

Festival için dünyanın dört bir yanından getirilen nadide eserler arasında bulunan bu kolye, özel bir güvenlik önlemi altında tutulur ve yalnızca Komiser Ekrem Bey'in erişimine açıktır. Film, bir yandan festival hazırlıklarını ve uluslararası katılımcıları takip ederken, diğer yandan da bu kıymetli parçayı hedef alan bir hırsızlık çetesinin planlarını ve polisin bu tehdidi bertaraf etme çabalarını anlatır. Festivalin organizatörü Sadık Bey'in oğlu Murat'ın, Mısırlı bir manken olan İlham ile yakınlaşması, polisin dikkatini çeker ve İlham, şüpheli hareketleri nedeniyle takibe alınır. Film, bu karmaşık ilişkiler ağı içinde ilerlerken hem kıymetli eserlerin korunması hem de ilişkilerin karmaşıklığına odaklanır, bu süreçte de izleyiciye gerilim dolu bir hikâye sunar.



Görsel 4.49 *Ahmet Adil*

“Cemil Şov” filmi ile “Boğaziçi Soygunu” arasında açık bir tematik benzerlik bulunmamakla birlikte, “Boğaziçi Soygunu” filmi içerisindeki Ahmet Adil karakteri, görsel ve stilistik açıdan “Cemil Şov” filmindeki Turgay Göral karakterine pastişte bulunmaktadır. Bu öykünme karakterler arasında doğrudan bir tematik bağlantı oluşturmaya da görsel tasarım ve karakter sunumu üzerinden metinlerarası bir ilişki kurulmasına örnek teşkil eder.



Görsel 4.50 *Turgay Göral*

Kostüm seçimi, mimikleri, konuşma tarzı ve genel duruşu ile eski bir sinema karakterine gönderme yapar. Bu, izleyicilere karakterin daha derin bir bağlamda anlaşılabilmesi için zengin bir görsel ve sembolik ereve sunar. Turgay Göral'ın kostümü, sa stili ve genel davranış biçimi, Ahmet Adil'in ikonik görünümüne ve karizmasına yknmektedir. Görsel atıflar, aynı zamanda sinema sanatının evrensel dilinin bir parçası olarak işlev görür; farklı dönemlerden ve eserler arasında anlamlı bağlar kurar.



Görsel 4.51 *Cemil*

“Cemil şov” filminde Turgay Göral karakteriyle, Ertem Gre'in yönettiği “Krallar lmez (1967)” filminde Ayhan Işık tarafından canlandırılan karakter arasında görsel ve karakteristik benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlik, her iki karakterin estetik sunumları ve sinematik tasarımları arasında dikkate değer bir paralellik oluşturur. Turgay

Göral karakterinin karizmatik, ihtişamlı ve dramatik yapısı, Ayhan Işık'ın “Krallar Ölmez” filmindeki karakteriyle örtüşmektedir. Her iki karakter de kendilerine özgü bir otorite ve ağırlık sergiler



Görsel 4.52 *Krallar Ölmez – Murat*

“Cemil Şov” filminin, “Krallar Ölmez” gibi daha eski bir dönem filminden stilize unsurlar alması, bu eski dönem karakterinin modern bir çerçevede yeniden yorumlanmasına olanak tanır. Bu görsel ve tematik atıflar, metinlerarası ilişkinin sinema dilinde nasıl işlevsel hale getirildiğini gösterir. Bu işlev alıntı ve pastiş yoluyla gerçekleştirilmektedir. Görsel benzerlikler, karakterlerin kostüm ve saç tasarımlarında, mimiklerinde ve genel duruşlarında kendini gösterir. Bu da karakterlerin sosyal statüsünü, içsel dünyalarını ve çevreleriyle olan etkileşimlerini simgesel olarak ifade eder.



Görsel 4.53 *Kâbus – Turgay Göral*

“Cemil Şov” filmi ile Türk Sinema Tarihi’nde yer alan Sinemacılar Dönemine ait filmler arasında kurulan metinlerarası ilişkiler, Türk sinemasının farklı dönemlerindeki karakterler ve temalar arasında görsel ve tematik bağlantılar kurarak sinemanın evrensel ve sürekli değişen doğasını vurgular. Bu filmler, karakter tasarımı, görsel stil ve sinematik teknikler açısından birbirleriyle ilişkiye girerken, izleyicilerin bu eserler arasında kültürel ve estetik süreklilikleri keşfetmelerini sağlar. Her bir film, kendine özgü hikâyesi ve anlatım biçimiyle olsa da karakterlerin ikonik temsilleri ve sinematik imgeler üzerinden birbiriyle konuşur. Bu tür görsel ve karakteristik atıflar, Türk sinema tarihinde bir dönemden diğerine köprüler kurar ve izleyiciye bir metinlerarası deneyim sunarak, filmlerin sadece anlatılarıyla değil, birbiriyle olan ilişkileri ile de değerlendirilmesine olanak tanır. Bu, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, bir kültür ve sanat taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü gösterir.

“Cemil Şov” ve Nuri Bilge Ceylan’ın “Uzak (2002)” filmleri arasında, karakterlerin televizyon izleme sahneleri üzerinden kurulan metinlerarası bir ilişki dikkat çekicidir. İki film arasındaki ilişki anırtırma yolu ile kurulmaktadır. Her iki sahne, karakterlerin içsel durumlarını ve çevreleriyle olan etkileşimlerini yansıtmak için benzer bir simgesel işlev görür.



Görsel 4.54 *Mahmut Televizyon İzleme*

Her iki filmde de televizyon, medyanın bireyler üzerindeki etkisini ve gerçeklik algısını sorgulamak için kullanılır. Karakterler, televizyon ekranındaki olaylarla kendi hayatları arasında paralellikler kurarlar.



Görsel 4.55 *Cemil Televizyon İzleme*

“Uzak” filminde televizyon, kültürel yabancılaşma ve modern yaşamın getirdiği yalnızlık temasını güçlendirirken, “Cemil Şov”da televizyon izleme sahnesi, popüler kültürün ve medyanın bireyler üzerindeki etkisini ve bireysel arzuları nasıl şekillendirebileceğini ele alır. Her iki film de televizyonun pasif bir eğlence aracından ziyade, karakterlerin dünyayla etkileşim biçimlerini ve toplumsal ilişkilerini yansıtan bir simge olarak kullanılmasını sağlar.

4.4 Cemil Şov Filmleri Arasındaki Metinlerarası İlişki ve Karşılaştırılması

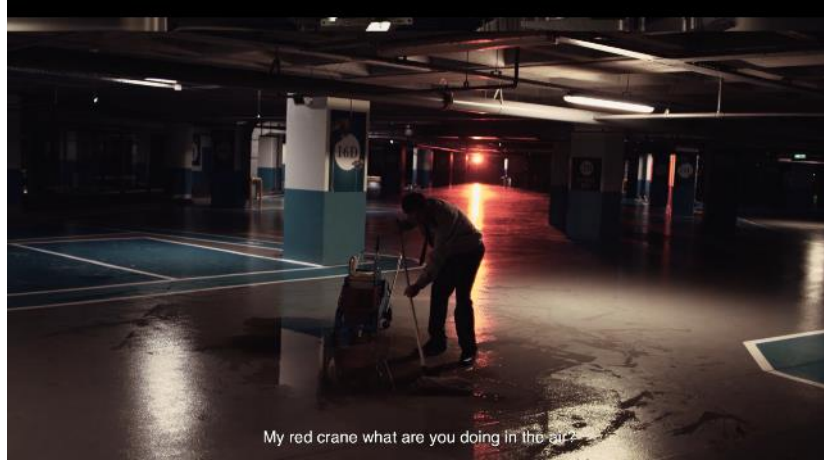
“Cemil Şov” filmi, kısa metraj versiyonundan uzun metraj versiyonuna dönüşürken, bir remake sürecinden geçmiştir. Bu süreç, orijinal kısa metraj filmdeki temel hikâye ve karakterlerin genişletilmesi, derinleştirilmesi ve yeni bağlamlar eklenmesi ile oluşturulmuştur. Remake film ile alt-film arasındaki ilişki farklılık gösterebilmektedir. Bazı remakeler, orijinal filmlerin sahnelerini ve senaryolarını neredeyse birebir takip ederek, öncüllerinin görsel ve anlatısal yapılarını korur. Diğerleri ise, var olan senaryoları temel alarak bu metinleri yeniden yorumlama sürecine girer; bu süreçte eski hikâyeler yeni bağlamlarda ele alınır ve çağdaş izleyiciler için yeniden şekillendirilir. Ayrıca, bazı remakeler önceki filmlerin merkezi fikirlerini veya temalarını alıp bu öğeleri farklı bir anlatı veya tarzla sunmayı tercih eder. Bu tür çalışmalar, orijinal eserlerin ruhunu muhafaza ederken, onları yeni perspektifler ve anlam katmanlarıyla zenginleştirir (Aktulum, 2018, s. 60).

“Cemil Şov” filmi, genellikle uzun metraj filmler arasında gerçekleşen remake sürecinin bir istisnasını oluşturarak, kısa metraj bir yapımın uzun metraj bir filme

dönüştürülmesiyle önemli bir sinematik geçiş sunmaktadır. Kısa metrajlı versiyon, alt-film durumundadır, uzun metraj versiyon bu fikirleri daha detaylı bir şekilde işleyerek karakter gelişimi, tema derinliği ve hikâye katmanları açısından zenginleştirilmiş bir anlatım sunar. Bu yeniden yapım süreci, ana metinlerin ciddi dönüşümü başlığı altında incelenen biçimsel dönüşüm bağlamında “genişletme” başlığına bir örnek oluşturmaktadır. Bu tür bir dönüşüm, orijinal metnin temel öğelerini koruyarak bunları daha derinlemesine ve detaylı bir şekilde işler, böylece eserin anlam katmanlarını zenginleştirir ve genişletir.

Yazarlar, eserlerini sadeleştirme eğiliminde olabildikleri gibi, tersine, eserlerini zenginleştirip genişletebilirler de. Bu süreçte, özellikle anlatının doğrudan ilerleyişiyle ilintili olmayan bölümler ekleyerek yapıtlarına yeni katmanlar katabilirler. Örneğin, XVII. yüzyılda tiyatro yazarları, antik dönem yapıtlarının konu açısından yetersiz kaldığını düşünerek bu eserleri kendi yaratıcı vizyonları doğrultusunda genişletmişlerdir. Bu tür genişlemeler, eserlere eklenen yeni sahneler, karakter derinlikleri veya yan hikâyelerle eserin zenginleştirilmesini sağlar ve böylece daha kapsamlı bir anlatısal yapı sunar. (Aktulum, 2011, s. 434). “Cemil Şov”un kısa metrajdan uzun metraja geçiş yapması, bu bağlamda, sadece hikâye ve karakterlerin genişlemesine değil, aynı zamanda tematik derinlik ve yan hikâyelerin artışına da işaret eder. Bu yaklaşım, metinlerarası diyaloglar ve kültürel bağlamlar arası geçişlerle eserin çok katmanlı bir yapıya kavuşmasını mümkün kılar.

Alt-film film olan Cemil Şov’un kısa metraj versiyonu ile uzun metraj versiyonu arasında aynı yönetmen ve senarist tarafından yapılmasından ötürü organik olarak filmlerarası bir ilişki kurulmuştur. Kısa filmde olan bazı sahnelerin alıntı yoluyla doğrudan uzun metraj filme aktarıldığı görülmektedir.



Görsel 4.56 *Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Paspas Yapar*

Kısa metrajlı “Cemil Şov” filminde yer alan otoparkın zeminini temizleme sahnesi, Cemil karakterinin işine olan tutumunu ve bu sıradan görevden keyif alma biçimini gözler önüne serer. Sahne, Cemil’in temizlik yaparken şarkı söylemesiyle işlevsel bir faaliyetin ötesinde, onun iç dünyasına ve yaşamına karşı olumlu bakış açısını yansıtır. Bu rutin işler sırasında bile bir sanatsal ifade ve kişisel tatmin yolu bulduğunu gösterir



Görsel 4.57 *Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Paspas Yapar*

Kısa metrajlı “Cemil Şov” filminde Cemil’in otopark zeminini temizlerken şarkı söylemesi ve işinden keyif alması, uzun metraj versiyonunda bir benzerlikle karşımıza çıkar. Uzun metraj filmde, Cemil benzer bir temizlik sahnesinde bu kez Turgay Göral’ın repliklerini kullanarak işini yapar. Bu kullanım, karakterin hayal dünyasıyla olan bağına daha da derinleştirir. Kısa metraj versiyonda keyif olarak gösterilen bu durum, uzun

metrajda Cemil'in içsel dünyasının ve hayallerinin bir yansıması olarak daha karmaşık bir biçimde ele alınır.



Görsel 4.58 *Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Dans Eder*

Bir diğer metinlerarası ilişki kısa metraj versiyonun son sahnesi olan Cemil'in dans ettiği sahne ile kurulmaktadır. Kısa metrajlı “Cemil Şov” filminin son sahnesinde, Cemil'in karakterindeki dönüşümün getirdiği coşku ve serbestlik duygusu, onun dans etmesiyle görsel olarak vurgulanır. Bu sahne, karakterin içsel değişiminin fiziksel bir ifadesi olarak ön plana çıkar ve Cemil'in yeni kazandığı özgürlüğü ve kendini ifade ediş biçimini simgeler.



Görsel 4.59 *Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Dans Eder*

Uzun metrajlı “Cemil Şov” filminde, Cemil karakterinin dans etme sahnesi, kısa metraj versiyonuyla metinlerarası bir bağlam sunar. Bu versiyonda Cemil, Turgay

Göral'a ait filmleri izledikten sonra, hayali bir karakter düzlemine geçiş yapar ve bu dönüşümün getirdiği coşkuyla dans eder. Bu sahne, karakterin filmsel etkileşimler yoluyla yaşadığı dönüşümü ve hayal ile gerçeklik arasındaki sınırları nasıl bulanıklaştırdığını gösterir. Cemil'in dansı, bu kez sadece özgürleşmenin değil, aynı zamanda kendini bir başka kimliğe büründürme sürecinin de bir yansıması olarak ele alınır.



Görsel 4.60 *Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Performansını Kayda Alır*

Cemil, kısa metraj versiyonda telefonu aynanın önüne koyar ve yaptığı taklitleri kayıt altına almaktadır. Bu durum Cemil'in sanatçı ruhunu ve kişiliğini daha iyi anlama fırsatı sunar.



Görsel 4.61 *Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Performansını Kayda Alır*

Uzun metrajlı “Cemil Şov” filminde, Cemil karakterinin güvenlik odasında Turgay Göral’ın rolünü üstlenmeye çalıştığı sahne, kısa metraj versiyonundaki telefon kullanımını daha ileri bir boyuta taşır. Bu sahnede Cemil, telefonunu kullanarak oyunculuk denemesi (audition) yapar ve bir elbise mankeni ile etkileşimde bulunurken performansını kaydeder.



Görsel 4.62 *Cemil Şov Kısa Metraj – Cemil Koşar*

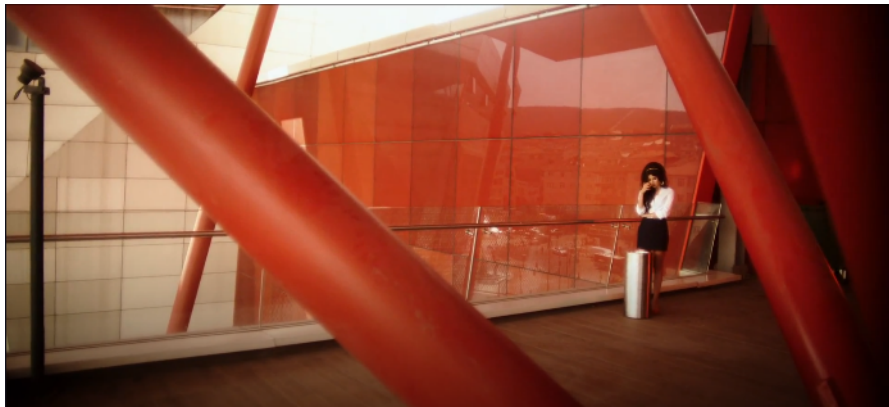
Kısa metrajlı “Cemil Şov” filmindeki koşma sahnesi, filmi dramatik bir zirveye taşıyan kilit bir an olarak işlev görür. Bu sahnede Cemil, ‘Ayn Elemanı’ seçilemeyişinin yarattığı derin hayal kırıklığıyla başa çıkarken, bu duruma tepki olarak intikam alma kararı alır. Kendi adaletini sağlama niyetiyle, hızla alışveriş merkezinin güvenlik odasına doğru koşar. Bu dinamik sahne, Cemil’in kişisel çatışmalarını ve hedefine ulaşma azmini vurgular, aynı zamanda izleyiciye karakterin içsel motivasyonları ve duygusal durumu hakkında önemli ipuçları sunar. Koşma eylemi, Cemil’in hayal kırıklığını aktif bir direnişe dönüştürdüğü anı simgeleyerek, filmin tematik derinliğini ve karakter gelişimini pekiştirir.



Görsel 4.63 *Cemil Şov Uzun Metraj – Cemil Koşar*

Uzun metrajlı “Cemil Şov” filminde de benzer bir koşma sahnesi mevcuttur; ancak bu seferki koşmanın tetikleyicisi farklıdır. Cemil’in iş arkadaşı Burcu’nun aslında Turgay Göral’ın kızı olduğunu öğrenmesiyle tetiklenen bir heyecan durumundan kaynaklanır. Bu keşif, onun içinde yeni bir umut ve heyecan yaratır çünkü bu durum, onun idolüne daha yakın olabileceği anlamına gelir. Bu bilginin ortaya çıkmasıyla Cemil, coşku ve yeni bir hedef doğrultusunda hızla koşar. Bu sahne, Cemil’in karakter gelişiminin yanı sıra, hikâyenin ilerleyişi açısından da kritik bir dönüm noktası olarak işlev görür.

Uzun metrajlı “Cemil Şov” filmi ile kısa metrajlı versiyonu arasında, her iki yapıtta da önemli bir görsel eleman olarak kırmızı renk tonunun kullanılması dikkat çekicidir. Bu renk, genellikle duygusal yoğunluk, tutku ve bazen tehlike veya şiddetin simgesi olarak kabul edilmektedir. Kısa metrajlı versiyonda kırmızı renk, Cemil’in yaşadığı duygusal dalgalanmaları ve iç çatışmaları görsel bir dil ile ifade etmekte kullanılırken, uzun metrajlı versiyonda da benzer şekilde kullanım mevcuttur.



Görsel 4.64 *Cemil Şov Uzun Metraj Kırmızı Renk*

Her iki filmde de kırmızı renk tonunun kullanımı, Cemil'in içsel dünyasında yaşadığı değişimleri ve dönüşümleri simgelemektedir. Kısa metrajlı filmde tekinsiz ve gizemli bir atmosfer sunarken, uzun metrajda bu renk Cemil'in karakterindeki evrimi ve onun giderek artan duygusal yoğunluğunu göstermek için bir araç olarak ön plana çıkar. Bu görsel strateji, izleyiciye karakterin duygusal durumunu derinlemesine hissettirme ve anlamlandırma fırsatı sunar, aynı zamanda film boyunca tutarlı bir estetik ve tematik bağlantı kurar.



Görsel 4.65 *Cemil Şov Uzun Metraj Kırmızı Renk*

“Cemil Şov” filminin kısa ve uzun metraj versiyonları arasındaki metinlerarası ilişkiler, her iki film arasında tematik ve sinematografik öğelerin yinelenmesi ve yeniden yorumlanması açısından incelenebilir. Bu ilişkiler, ana karakter Cemil'in kişisel kimlik arayışını farklı perspektiflerden ele almaktadır. Bu ilişki alıntı, pastiş ve gönderge yolu ile kurulmuştur. Her iki versiyonda da ana karakter Cemil, güvenlik görevlisi olarak çalıştığı bir alışveriş merkezinde kendi içsel çatışmaları ve hayalleriyle mücadele eder. Uzun metraj versiyonda oyuncu olma hayali, kısa metraj versiyonda ayın elemanı olma ve bunun yanında izleyiciye sezdirilen oyuncu olma hayali Cemil'in karakter motivasyonunun merkezindedir. Cemil'in çevresiyle etkileşimi, özellikle iş arkadaşı Burcu ile olan ilişkisi, her iki filmde de önemli bir rol oynar. Bu ilişki, Cemil'in kişisel gelişiminde ve hikâyenin ilerlemesinde kilit bir unsur olarak işlenir. Kırmızı renk tonunun her iki filmde de kullanımı, metinlerarası bir görsel dil oluşturur. Bu renk, Cemil'in duygusal değişimlerini ve dramatik anları vurgulamak için bir araç olarak işlev görür, izleyicinin filmler arası bağlantılar kurmasını sağlamaktadır. İki film arasında öyküleme

teknikleri ve anlatı biçimlerindeki benzerlikler, metinlerarası bir diyalog oluşturur. Kısa filmde daha yoğun ve öz bir anlatı sunulurken, uzun metrajda Cemil'in hikâyesi daha geniş bir çerçevede ele alınır ve karakterin psikolojik derinliği daha fazla işlenir.

Kısa film, sinematografik bir anlatıyı sınırlı bir süre içerisinde sunan bir türdür. Bu tür, hikâyesini kısıtlı bir zaman diliminde aktararak izleyicileri kısa fakat etkili bir duygusal ve düşünsel serüvene sürükler. Sürenin kısalığı, zamanı yoğun bir şekilde işlemeyi gerektirir; bu da izleyicinin, filmin başlangıcındaki duygusal durumundan farklı bir psikolojik ve duygusal noktaya hızla taşınmasını sağlar. Kısa film, bu özelliğiyle, öz ve yoğun bir anlatım biçimi olarak sinema sanatında kendine has bir yer edinir (Can, 2018, s. 3). Cemil Şov'un kısa metrajlı versiyonu tek bir ana olay etrafında döner ve daha doğrudan bir anlatıma sahiptir. Cemil'in günlük hayatından kesitler sunar ve onun iç dünyasına oldukça derin bir giriş yapmaz. Uzun metraj versiyonu, karakterlerin arka planını, motivasyonlarını ve iç çatışmalarını daha detaylı bir şekilde işler. Cemil'in oyunculuk hayalleri, kariyer hedefleri ve kişisel çatışmaları üzerine daha fazla odaklanılır, bu da izleyiciye karakterin psikolojik yapısını daha iyi anlama fırsatı verir.

Her iki film versiyonu da postmodern anlatı özelliklerine sahiptir; bu filmler, sinematografi, karakter tasarımı ve görsel estetik açısından dikkate değer farklılıklar ve benzerlikler içermektedir. Uzun ve kısa metraj versiyonları, çağdaş sinema tekniklerini ve görsel stil özelliklerini benzer biçimlerde kullanırken, aynı zamanda her biri tematik ve anlatısal derinliklerde farklılaşan özgün yorumlar sunmaktadır. Bu filmler, postmodernizmin karakteristik özellikleri olan metinlerarasılık, gönderme zenginliği ve anlamın çok katmanlı yapısını sergilemektedir.

Uzun metraj versiyonun, kısa metraj versiyondan temel farkı, kendisini Yeşilçam Sineması'nın görsel ve anlatısal estetiği üzerine inşa etmesidir. Bu inşa Cemil Şov uzun metraj filmindeki kurgusal Yeşilçam evreni ve gerçek hayatta var olmayan Yeşilçam oyuncusu Turgay Göral üzerinden yapılmıştır. Bu, uzun metraj versiyonun hem görsel dilini hem de tematik derinliğini belirleyen bir unsurdur. Uzun metraj, Yeşilçam'ın dramatik yapılarını, karakter çizgilerini ve sinematografik tekniklerini modern bir çerçevede yeniden yorumlamaktadır. Bu yaklaşım, filmi, klasik Türk sinemasının anlatı geleneği ile çağdaş sinema anlayışı arasında bir köprü olarak konumlandırır ve izleyicilere hem geçmişe dair bir hatırlama hem de bu mirası modern bir bakış açısıyla ele alma fırsatı sunar. Bu şekilde, Yeşilçam estetiğine olan bağlılık, uzun metraj versiyonun kısa metrajlı öncülünden ayrılmasını sağlayan temel bir yenilik ve derinlik

kaynağı haline gelmiştir. Cemil Şov'un uzun metraj versiyonu, Yeşilçam Sineması'nın estetik ve tematik özellikleriyle derin bir metinlerarası ilişki kurmuştur.

Yeşilçam, Türk tarihinin köklü halk eğlencelerinden beslenir. Gölge oyunlarından, ortaoyunlarına ve meddah gösterilerine kadar uzanan bu geleneğin izlerini taşıyan Yeşilçam, hikâyelerini anlatma şekliyle adeta bir meddahın becerisini yansıtır. Yönetmenler, senaristler ve oyuncular, folklorik anlatı biçimlerini modern sinema teknikleriyle bütünleştirerek, toplumun anonim kültürel mirasından esinlenmiş popüler ve erişilebilir filmler üretmiştir. Bu özellikleriyle Yeşilçam, geleneksel hikâye anlatma sanatını ticari sinema alanında başarıyla yeniden canlandırmış ve geniş kitlelere ulaşmıştır (Ayça, 1996, s. 135-145). Yeşilçam sinemasının temelde melodramatik unsurlar barındıran yapıları, genellikle iyi ile kötü arasındaki çatışmalar üzerine inşa edilmiştir. Bu filmler, klasik anlatı biçimlerini benimseyerek, karakterler arası etkileşim ve çözümlemelerle izleyiciye duygusal bir deneyim sunar. Bu yapı, toplumsal ve bireysel çatışmaları dramatize ederek, karakterlerin iç dünyalarını ve moral değerlerini ön plana çıkarır (Gülçur, 2016, s. 3).

Ancak, bu çalışmada tespit edilen metinlerarası bağlantılar özellikle 1950 ile 1970 yılları arasında üretilen filmlerle örtüşmektedir. Bu dönem, Nijat Özön'un literatürde "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırdığı bir dönemdir. Sinemacılar Çağı, Türkiye'de toplumsal yapının önemli bir değişim geçirdiği çok partili sisteme geçiş ve bu süreçte yaşanan iktidar değişiklikleriyle başlamıştır. Bu dönem, siyasi çeşitliliğin artması ve demokratikleşme süreçlerinin hız kazanmasıyla sinema sektöründe de yenilikçi akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Özön, 2013, s. 153).

1950'lerin başında Türkiye'de sinema sektörü, teknik ve anlatsal becerilerini pekiştirerek, kapsamlı bir üretim ve gösterim ekosistemini oluşturmuştur. Bu dönemde, film stüdyoları, dağıtım ağları ve teknik laboratuvarlar gibi çeşitli sinema altyapıları kurularak sinema endüstrisi, ekonomik bir işletme olarak kendini sağlam bir zemine oturtmaya başlamıştır (Esen, 2016, s. 72). İlerleyen yılların politik atmosferinin bir getirisi olarak 1961 Anayasası oluşturulmuştur. Bu anayasanın vaat ettiği umut ve özgürlük ortamı sinemacıları da etkilemiştir. Sinemacılar Döneminde Türkiye'de, Yeşilçam'ın eğlence odaklı yapılarına alternatif olarak, toplumcu gerçekçi anlayışla filmler üreten bir grup sinemacı ortaya çıkmıştır. Bu dönemdeki sinemacılar, her ne kadar sayıca Yeşilçam'ın popüler yapılarına kıyasla az olsalar da sinemanın sadece eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal sorunları tartışma platformu olarak

kullanabileceğini göstermişlerdir. Esen'in belirttiği üzere, bu dönemin en belirgin özelliği, sinema üzerine derinlemesine düşünce üretimi yapılmasıdır. O dönemin sinemacıları, sinemanın ne anlatması gerektiği, nasıl anlatılması gerektiği ve Türk sinemasının nasıl bir yapıda olması gerektiği gibi temel soruları merkeze alarak eserlerini yaratmışlardır (Esen, 2016, s. 73).

Cemil Şov'un Uzun metraj versiyonu, "Yeşilçam" ve "Sinemacılar Dönemiyle" kurduğu metinlerarası ilişki bakımından kısa metraj versiyonundan ayrılmaktadır. Uzun metraj versiyon Yeşilçam sinemasına yapılan göndermelerle zenginleştirilmiş bir anlatı sunmaktadır. Bu bağlamda, uzun metraj versiyonun sinematografik dilinin ve anlatı yapısının daha katmanlı ve derinlemesine işlenmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca Cemil Şov filminin uzun metraj versiyonu, kısa metraj versiyonundan farklı olarak "Film Noir" (Kara Film) özelliklerini benimsediği görülmektedir. Bu özellikler, uzun metraj versiyonun görsel ve tematik yapısında kendini göstermektedir; daha karanlık atmosfer, karmaşık karakter ilişkileri bu farklılaşmanın ana unsurlarıdır.

Kara Film, toplumsal çalkantılarla beslenen bir sinema türüdür ve bu türün çarpıcı özellikleri, toplumda yaşanan güvensizlik ve etik çürümenin bir yansıması olarak görülür. Bu filmler, genellikle toplumdaki yozlaşmayı, ahlaki çöküşü ve bireyin iç dünyasındaki karmaşayı vurgular. Bu tür filmlerde genellikle aile içi güvensizlik başlangıç noktası olarak işlenir ve bu durum, toplumun geneline yayılan bir güvensizlik ve ahlaki çöküntüye dönüşür. Kara Film karakterleri arasında sıkça rastlanan gangsterler, dolandırıcılar, katiller ve yozlaşmış kanun adamları, bozulmuş toplumsal değerler ve bireysel çıkar çatışmaları arasındaki gerilimi temsil eder. Bu karakterler, kendilerine miras kalan bozulmuş düzeni ve toplumsal adaletsizlikleri, içlerinde taşıdıkları öfke ve çaresizlikle birleştirerek perdeye yansıtırlar (Özdemir, 2003, s. 10-20). Kara Film, Hollywood'un klasik dönem filmlerinden estetik ve tematik olarak ayrılır. Bu türde, sinematografide gölge ve ışık arasındaki kontrast ön plana çıkar. Özellikle düşük anahtar aydınlatma, derin gölgeler ve kontrast yüksek ışık kullanımı, karakterlerin psikolojik belirsizliklerini simgeler. Açılar ve kamera hareketleri, seyirciyi huzursuz edici bir belirsizliğe sürüklerken, genellikle aldatma ve paranoyanın hüküm sürdüğü kurgusal bir dünya yaratır. Bu da sahneye dramatik bir atmosfer katmakta ve karakterlerin iç dünyasındaki çatışmayı görsel bir dile dönüştürmektedir. Makyaj, dekor ve müzik gibi unsurlar, genellikle karanlık temaları ve moral belirsizlikleri destekler şekilde kullanılır. Film Noir, bu görsel ve işitsel bileşenleri, hikâyenin tonunu belirlemek ve izleyici

üzerinde güçlü bir etki bırakmak amacıyla stratejik olarak kullanır, böylece biçim içeriği destekler ve zenginleştirir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 138).

Cemil Şov'un uzun metraj versiyonu, kara film estetiğini ve temalarını barındırma açısından belirli benzerlikler gösterir. Filmde, kara film karakteristikleri olan belirsizlikler, tekinsizlikler, karanlık şehir manzaraları ve karmaşık karakter psikolojileri ön plana çıkar. Cemil'in karakter dönüşümü, kara filmde sıkça rastlanan çözülme ve yozlaşma temalarını yansıtır. Ayrıca, filmdeki kurmaca Yeşilçam dünyasındaki filmler görsel stil açısından kara filmlerdeki gibi aydınlatma ve gölge kullanımıyla dikkat çeker. Karanlık, kasvetli atmosferler ve karakterlerin iç dünyalarını yansıtan çarpıcı görsel unsurlar, izleyiciyi psikolojik gerilime sürükler.



Görsel 4.66 Cemil Şov Uzun Metraj – Kâbus Filmi

Cemil'in içsel çatışmaları ve çevresindeki dünya ile olan etkileşimi, kara filmdeki gibi çözümü zor bir anlatı yaratır. Bu öğeler, Cemil Şov'un yalnızca bir dram değil, aynı zamanda kara film özelliklerini taşıyan, derinlemesine bir karakter incelemesi ve toplumsal bir eleştiri sunduğunu gösterir. Cemil Şov'un uzun metraj versiyonun Yeşilçam ve Sinemacılar Dönemine verdiği referansların yanında Kara Film özellikleri taşıması açısından da kısa metraj versiyonundan ayrılmaktadır.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, metinlerarasılık kavramının tarihsel süreci ve sinema sanatı bağlamında nasıl geliştiği incelenmiştir. İlk olarak, metinlerarasılık kavramının teorik kökenleri ve tarih sürecinde nasıl geliştiği ele alınmıştır. Metinlerarası yöntemlerle metinlerarası ilişkilerin kurulum teknikleri detaylandırılmıştır. Ardından sinema alanında metinlerarasılığın nasıl bir form aldığı, göstergelerarasılık ve filmlerarasılık kavramları üzerinden aktarılmıştır. Sonrasında ise kısa metrajdan uzun metraja geçiş sürecinde, remake kavramı ve bu geçişin metinlerarası ilişkiler açısından yarattığı dinamikler üzerinde durulmuştur.

Bariş Sarhan'ın yönetmenlik ve senaryo yazarlığını üstlendiği, kısa metrajlı “Cemil Şov” filmi ile aynı adı taşıyan uzun metrajlı versiyonu arasındaki metinlerarası bağlantılar ele alınmıştır. Bu çalışma, her iki film arasındaki ilişkilerin yanı sıra, dünya ve Türk sinemasından başka filmlerle olan etkileşimleri de incelenmiştir. Bu süreçte, filmlerin anlatı yapıları, karakter gelişimleri, sinematografik unsurları ve tematik derinlikleri karşılıklı olarak araştırılmıştır.

Cemil Şov” filminin uzun metraj versiyonu, metinlerarasılık yöntemleri içinde yer alan “türev ilişkilerine” dahil “anlatı içinde anlatı (iç anlatı)” yöntemini kullandığı tespit edilmiştir. Filmde, kurgusal bir Yeşilçam Sineması evreni yaratılarak, ana hikâye ile iç içe geçmiş, hikâyenin gelişimiyle uyumlu bir anlatı katmanı eklenmiştir. Bu yapı, filmde anlatılan öykünün kendine özel bir derinlik kazanmasına ve izleyicinin hikâyeyi çok katmanlı bir şekilde izlemesine imkân tanımaktadır. Ayrıca, film içerisinde yer alan bu iç anlatı, temel hikâye ile paralel ilerleyerek, ana anlatının zenginleşmesine katkı sunar. Bu da filmin anlatı yapısının doğrudan metinlerarasılık kavramı ile ilişkilendiği göstermektedir.

Cemil Şov’un kısa ve uzun metraj versiyonları arasında remake (yeniden üretim) süreci işlemektedir. Bu iki farklı uzunluktaki eser arasında hem biçimsel hem de içeriksel dönüşümler var olmaktadır. Remake, genellikle daha önce var olan bir film veya diğer medya içeriğinin yeniden üretilmesi süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç, eserin güncellenmiş bir versiyonunu yaratırken orijinalin temel unsurlarını koruyabilir veya önemli değişiklikler yaparak eseri dönüştürebilir. Kısa metrajlı Cemil Şov, belirli bir hikâye örgüsünü ve karakter gelişimini sınırlı süre içerisinde sunarken, uzun metrajlı versiyonu, karakterlerin derinlemesine incelenmesine, konunun daha geniş bir çerçevede işlenmesine ve görsel anlatımın daha detaylı bir şekilde ele alınmasına olanak tanır. Kısa

metrajlı versiyon, genellikle daha yoğun ve sıkıştırılmış bir anlatıma sahipken, uzun metrajlı versiyon daha fazla yan hikâyeler ve karakter detayları sunar. Cemil Şov'un uzun metraj versiyonunda, kısa metrajlı versiyonun ana çatısını genişletilerek daha kapsamlı bir hikâye sunulmuştur. Böylelikle alt film olarak kabul ettiğimiz Cemil Şov filminin kısa metraj versiyonu metinlerarası yöntemler içerisinde yer alan “genişletme” kavramı üzerinden uzun metraj film haline dönüştüğü tespit edilmiştir. Bu metinlerarası ilişkinin yanında, uzun metraj film, kısa metraj filminden türediği için Genette'in metinsel aşkınlık yöntemlerinden biri olan “ana metinsellik” durumunu da örnek teşkil etmektedir.

Cemil Şov'un kısa metrajlı ve uzun metrajlı versiyonları arasında kurulan metinlerarası ilişki, filmlerarasılık kavramını da içine alacak şekilde incelenmiştir. Sinema filmlerinde metinlerarası ilişkilerin belirlenmesi, filmlerarasılık kavramının kullanılmasıyla daha net bir biçimde ortaya konmaktadır. Bu kavram, filmlerin birbirleriyle ve diğer metin türleriyle kurduğu bağlantıları sistematik bir şekilde analiz etme olanağı sunar. Cemil Şov filmleri özelinde bu filmlerarası ilişki, esas olarak alıntılar ve pastişler yoluyla şekillenmiştir. Her iki versiyon arasındaki görsel ve anlatısal öğelerin benzerlikleri, karakterlerin sergilenişi ve hikâyelerin işlenişi, metinlerarası diyalogun temel unsurlarını oluşturur. Bu durum, uzun metraj versiyonun, kısa metrajdan alınan temel unsurları genişlettiğini ve yeniden yorumladığını göstermektedir. İki film metinlerarası olarak ayrı ayrı olacak şekilde de incelenmiştir. İki filmin kendi dışında diğer metinlerle kurduğu ilişkisinde de benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmiştir. Kısa metrajlı Cemil Şov filmleri, metinlerarası ilişkilerini esas olarak postmodern filmlerle kurarken, bu bağlantılar özellikle filmin yapısal, sinematografik ve anlatımsal özellikleri üzerinden ilerlemiştir. Öte yandan, uzun metrajlı versiyon, postmodern sinema öğelerine ek olarak Yeşilçam sineması, Sinemacılar Dönemi ve Kara Film estetiğine yönelik belirgin ilişkiler içermektedir. Uzun metrajlı versiyon, kısa metraja kıyasla Yeşilçam, Sinemacılar Dönemi ve Kara Film estetiği ile daha yoğun ve baskın bir metinlerarası ilişki geliştirmiştir. Bu ayrım iki film arasındaki belirgin metinlerarası ilişki farklılığı ortaya çıkarmıştır. İki film hem birbirleri ile metinlerarası bir ilişki kurarken hem de birbirlerinden farklı metinlerle metinlerarası bir ilişki geliştirmiştir.

Kısa metrajlı bir eserin uzun metrajlı versiyonuna yeniden üretim temelinde, kısa metrajlı metnin genişlemesi üzerine odaklanmak, sinema sanatının dinamiklerini anlamak adına önemli bir araştırma konusudur. Bu çalışmada, kısa metrajlı yapıtların uzun metraj versiyonlarında nasıl detaylı ve geniş kapsamlı temalarla işlendiği süreçte

metinlerarasılığın rolünü incelenmiştir. Araştırma, tematik öğelerin gelişimi, dönüşümü ve bu gelişim, dönüşümün hikâyelerin zenginleşmesi sürecinde metinlerarası ilişkilerin önemini ortaya çıkarmıştır. Özellikle, mevcut temaların derinleştirilmesi, yeni temaların eklenmesi ve sinematografik tercihlerin dönüşümü gibi unsurlar, sinemada metinlerarası ilişkiler açısından değerli bilgiler sunar. Metinlerarası ilişkilerin kısa metrajdan uzun metraja geçişte, eserin bütünsel anlamını ve seyirci deneyimini nasıl etkilediği hakkında anlayış geliştirilebilir ve bu konu hakkında yapılacak diğer çalışmalar için başlangıç noktası oluşturabileceği de ifade edilebilir.

Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerle kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanması sürecidir. Bu kavram, metinlerin birbirleriyle etkileşime girdiği, çeşitli yöntemler yoluyla anlamını yeniden şekillendirdiği veya derinlik kazandırdığı bir iletişim örüntüleri oluşturmaktadır. Sonuç olarak, Cemil Şov'un kısa ve uzun metraj versiyonları, metinlerarası ilişkiler açısından zengin bir içerik sunar. Bu iki versiyon arasında metinlerarası ilişkiler açısından farklılıklar ve benzerlikler, yönetmenin vizyonu ve anlatım biçimine göre şekillenirken, her iki film de Türk ve dünya sinemasının tarihsel ve kültürel bağlamı içinde başka metinlerle olan ilişkisi ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda, metinlerarasılık çalışmaları, sanat eserlerinin nasıl birbirlerinden etkilendiğini, iç içe geçtiğini tarihsel ve kültürel unsurlarla nasıl bir bağlantı kurduğunu anlamamızı sağlar. Bu süreç, aynı zamanda izleyici ve okuyuculara eserleri yorumlama sürecinde kültürel, entelektüel, eleştirel ve derinlemesine bir bakış açısı kazandırır.

KAYNAKÇA

- Akarkan, S. (2018). Edebiyatın hafızası metinlerarasılık: ferhunde kalfa'dan mücella'ya. *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (6)11, 169-189
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve metinlerarasılık filmlerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Londra: Routledge Group.
- Altay, S. (2019). *Metinlerarasılık bağlamında fantastik türk ve amerikan sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan). Ankara: Öteki.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. S. M. Dinçer (Editör), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (129-148). Ankara: Doruk Yayınları.
- Aytaç, G. (2003). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bars, M. E. (2014). Epik anlatıdan masala ana-metinlerin ciddi düzende dönüşümüne bir örnek: bey böyrek. *Electronic Turkish Studies*, 9(6).
- Barthes, R. (2016). *Yazı üzerine çeşitlemeler / metnin hazzı*. (Çev: Ş. Demirkol). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Basakcioğlu, A. G. (2023) *Türk çizgi roman sinemasında anlatı kavramı ve tarkan film serisi*. Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi.
- Bayraktaroğlu, A. (2011). Postmodern sinemada filmlerarasılık bağlamında pastiş ve parodi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (4)7.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (Çev: İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Can, A. (2018). *Kısa film*. Konya: Atlas Akademi.

- Cebeci, O. (2017). *Komik edebi türler parodi, satir ve ironi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Postmodernist kültür*. (Çev. D. Şahiner). İstanbul: YKY.
- Cort, R. W., Field, T., Nolin, M. (Yapımcı), Herek, S. (Yönetmen). (1995). Mr. Holland's Opus [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: Hollywood Pictures
- Çağrı, E. (2016). *Sinema-resim ilişkisi bağlamında sürrealizm ve luis bunuel sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi.
- Demir, A. (2020). *Auteur bağlamında metinlerarasılık: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filmi üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Dilçin, C. (2019). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ekiz, T. (2002). *Almanca yazan türklerde metinlerarasılık*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Eliuz, Ü. (2016) *Oyunda oyun postmodern roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları: dönemler ve yönetmenler*. İstanbul: Agorakitaplığı.
- Fidanoğlu, G. (2018). *Georg traktl 'da metinlerarasılık*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi.
- Forrester, M. A. and Sullivan, C. (2018). *Doing qualitative research in psychology: a practical guide*. New York: Sage.
- Gökarp-Alpaslan, G. (2007). *Metinlerarası ilişkiler ve gılgamış destanının çağdaş yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Gökşar, Ö. A. (2010). *Kore sineması ve hollywood ve yeniden çevrim'e yöneliş: siworae-the lake house filmlerinin karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi.
- Güneş, A. (2019). Sinopsis. A. Güneş (Editör) içinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da*. (Çev: G. Aysan, & K. Yazıcıoğlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- İspir, N., & Kaya, Z. (2012). Sinemada postmodern arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*, (2), 81-99.
- Karahan, O. (2019). *Şiddet ve postmodernizm bağlamında martin scorsese sineması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve film: edebiyat bilimi yaklaşımıyla film çözümlemesine giriş*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat kuramları*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language A Semiotic Approach to Litarature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Leitch, T. (2002). Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. J. F. R.Kroos (Editör) içinde, *Death Ringer; The Remake in Theory and Practice* (s. 37-62). New York: State University of New York Press.
- Lütticken, S. (2004). Planet of the remakes. *New Left Review*, 25, 103-119.
- Mihçioğlu, M. (2003). Uyarlamanın dünü, bugünü, geleceği... ve türk dineması. *Altyazı Dergisi*, İstanbul.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?*, (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Yeni dalga*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap.
- Namlı Emiroğlu, H. (2022) *Alev alath'nın romanlarında metinlerarasılık*. Doktora Tezi, Düzce Üniversitesi.
- Otan, O (2022). Dramatik etki ve anlatıda derinlik; sinemada müzik kullanımı. *Turkish Journal of Film Studies* 2(1). 44-55.
- Özdemir, S. (2017). *Metinlerarasılık yöntemleri ömer seyfettin'in hikâyeleri*. İstanbul: DBY Yayınları.
- Özdemir, S.T. (2003). *Kara filmler*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Özgür, F. (2023). *Metinlerarasılık bağlamında dante'nin "ilahi komedya" eserinin "cehennem" bölümüne vergilius'un etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Özoral, B. (2020). Tüketim kültürünün yerel kültürler üzerindeki etkisinde alışveriş merkezlerinin (AVM) rolü: dubai mall. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(02), 292-304.
- Özön, N. (2013). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.

- Pasin, E. G. (2011), Yeniden Çevrim Filmlerin Tanımlanması, E. G. Pasin (Editör.) içinde, *Sihirli Ayna; Yeniden Çevrim Film İncelemeleri* (s. 1-30). İstanbul: Derin Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998), Post-Modernizm ve toplum bilimleri, (Çev: Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera, çağdaş hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (Çev: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- S. Kajmer, (2003). 56 Denklemler İntro. Bir Pesimistin Gözyaşları [CD]. İstanbul: Hammer Müzik
- Sazyek, H. (2015). *Roman terimleri sözlüğü*, Ankara: Hece Yayınları.
- Sim, S. (2006). *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü*. (Çev: M. Erkan ve A. Utku). Ankara: Ebabil.
- Sivas Gülçur, A., (2016). Bu toprakların iletişim tarihi. E. Çağlak (Editör) içinde. *Türk sinemasında yeşilçam dönemi* Ankara: Nobel Yayınevi.
- Stam, R. (2014). *Film teorisi*. (Çev: S. Salman, Ç. Asatekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahin, H. (2015). Günümüz sanatında üslup karmaşası ve pastiş. *Art-E Dergisi*, 15, 110-126.
- Uğur, U. (2012). *Sinemada metinlerarasılık/göstergelerarasılık kullanımları*. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). *Metinlerarasılık bağlamında fantastik türk ve amerikan sineması: drakula*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. (40), 89-116.
- Uğur, U., & Bayraktaroğlu, A. M. (2011). Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiche ve Parodi. *Art-e Sanat Dergisi*, (4)7. 1-20.
- Yılmazok, L. (2016). Dağılan beyin parçalarına gülmek: Quentin tarantino filmlerinde şiddet ve mizah. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (25), 179-193.
- Yiğit, N. Ş. (2010). *Tezer Özlü'nün yaşamı, yazınsal kişiliği, yapıtları ve kurmaca metinlerinde Cesare Pavese etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi.
- Yormaz, E. (2019). *Suç filmleri bağlamında yeniden çevrimlerin görsel analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

- http-1. <https://www.sanatinoykusu.com/egon-schiele/> (Erişim Tarihi: 24.03.2024)
- http-2. <https://www.complex.com/music/a/gabriel-alvarez/the-50-greatest-hip-hop-skits> (Erişim Tarihi: 24.03.2024)
- http-3. <http://barissarhan.com> (Erişim Tarihi: 03.05.2024)
- http-4. <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/barissarhan.html> (Erişim Tarihi: 03.05.2024)



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Mehmet Oğuz Yıldırım

Eğitim ve Mesleki Gelişimi:

2021-2024 / Yüksek Lisans / ANADOLU ÜNİVERSİTESİ / LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ / SİNEMA VE TELEVİZYON (YL) (TEZLİ)

2013-2019 / Lisans / MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ / SİNEMA VE TELEVİZYON BÖLÜMÜ

2023 – Devam Ediyor / Araştırma Görevlisi / KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ / RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ

Yayınlar:

Bildiriler:

Yıldırım, M. O. (2021). Covid – 19 Pandemisi Sonrası Çevrimiçi Olarak Düzenlenen Kısa Film Festivallerinin Dönüşümü ve Bu Dönüşümün Seyircinin İzleme Pratiklerine Etkileri. *1. Uluslararası Tıp, Sağlık ve İletişim Bilimleri Kongresi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Yıldırım, M. O. (2022). Ölmek ve Yaşamak Üzerine Bir Tercih: “Extremis Belgeseli”. *2. Uluslararası Tıp, Sağlık ve İletişim Bilimleri Kongresi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Yıldırım, M. O. (2022) “Çatlak” Filmindeki Aile Yapısına Sosyoekonomik Temelli Bir Bakış. *1. Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu*, Antalya: Alanya HEP Üniversitesi

Sanatsal Faaliyetler

- 9. Antakya Uluslararası Film Festivali Kurmaca Kısa Film Kategorisi Ön Jüri (2021)
- 8. Uşak Kısa Film Festivali Kurmaca Kısa Film Kategorisi Ön Jüri (2021)
- 11. Uluslararası Çocuk Hakları Kısa Film Festivali Ön Jüri (2022)
- 12. Uluslararası Çocuk Hakları Kısa Film Festivali Ön Jüri (2023)

Filmografi

- Baharsız -*Kısa Film*- (2016)
- Balon -*Kısa Film*- (2017)
- Çorbada Tuzun Olsun -*Kısa Film*- (2018)
- Bir Ölünün Ardından -*Kısa Film*- (2018)
- Lekesiz -*Kısa Film*- (2019)
- IMDB (Tarihsiz) *Mehmet Oğuz Yıldırım*
<https://www.imdb.com/name/nm10118283/> (Erişim Tarihi: 11.06.2024)
- Kamera Arkası (Tarihsiz) *Mehmet Oğuz Yıldırım*
<https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/mehmetoguzyildirim.html> / (Erişim Tarihi: 11.06.2024)