

# DEĞİŞEN BAĞLAMLAR, DÖNÜŞEN ANLATILAR: HALK HİKÂyelerİN DEN BEYAZ PERDEYE METİNLERARASI İLİŞKİLER

## Changing Contexts, Changing Narratives: Intertextual Relations From Folktales to Screen

Tuna YILDIZ\*

ÖZ

Literatür çalışmalarında sıklıkla yazılı ve sözlü metinler arasında kurulan metinlerarası ilişkiler sözlü kültür ve görsel metinler arasında yeni yeni ele alınmaya başlanmıştır. Yapısalcıların öngörüsüne uygun olarak sinemaya bir metin ya da dil olarak bakıldığında üretim süreci içerisinde çok biçimli bir alan olarak irdelenebilecek pek çok unsur bulunur. Bunlar arasında sinema-sözlü kültür ilişkisi bağlamında ele alınabilecek halk hikâyelerini temel alan filmler sayılabilir. Halk hikâyelerinin genel karakteristik özellikleri ile filmler arasında biçim ve teknik açısından birçok benzerlik bulunması yanında halk hikâyelerinin birebir bir filmin olay örgüsü ya da olay örgüsünden bir kesiti oluşturduğu dolayısıyla filmler sayesinde hikâyelerin yeniden yazıldığı görülmektedir. Halk hikâyelerinden sinemaya doğru gerçekleşen bu aktarım sırasında anlamsal dönüşümler de ortaya çıkar. Söz konusu dönüşümler halk hikâyelerinin devingen yapısının ikincil sözlü kültür ortamına yansımalarına neden olmaktadır. Halk hikâyeleri bir başka bağlamda varlığını biçimsel ve anlamsal bakımdan dönüştürerek sürdürmektedir. Bu makalede halk hikâyeleri ile sinema filmleri arasındaki biçimsel ve anlamsal benzerlikler ve ayrımlar metinlerarası yaklaşımın verileriyle incelenmiştir. 1963 yılında çekilen *Leyla İle Mecnun Gibi*, 1971 yılında çekilen *Kerem İle Aslı* ve 1982 yılında gösterime giren *Leyla ile Mecnun* isimli halk hikâyelerini konu edinen filmler bu görüngüde incelenmiştir. Bu filmler doğrudan halk hikâyelerinin geleneğe var olan adlarını ve konularını barındırıyor olmaları diğer bir deyişle hikâyelere bilinçli bir gönderme yapmaları nedeniyle seçilmiştir. Sonuçta, halk hikâyelerinin sinema gibi başka bir bağlamda dönüşerek ve farklı anlamlar üreterek yeniden konumlandıkları görülmüştür. Yeni bağlamlarda yeniden konumlanan metinlerin metinlerarasılık yöntemleri ile incelenilebildiği, böylelikle halk hikâyelerinin farklı bir bağlamdaki, başka bir türden metne kaynaklık edebildiği veya başka bir anlama karşılık gelen, farklı bir metni tamamlayabildiği sonucuna ulaşılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Halk hikâyeleri, metinlerarasılık, sinema, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı

### ABSTRACT

It is frequent to establish intertextual relations between written and oral texts in academic writing but such relations being considered and investigated enough between oral culture and visual texts quite recently. It is possible to see many fields of study when cinema is viewed as a text. And one of these fields is movies that based on folktales which can be evaluated within the relationship between cinema and oral culture. In addition of the fact that there are many similarities between general characteristics of folktales and movies with regard to form and technique; it is also observed that, folktales sometimes rewritten or reshaped in favour of the given movie. During this transition from folktales towards cinema, semantic changes arise. The given changes cause a reflection on secondary orality of the dynamic structure of folktales. Folktales maintain their presence by transforming morphologically and semantically in another context. This paper investigates morphologic and semantic differences and similarities between folktales and movies with the methods of intertextuality. For this purpose, movies that based on folktales such as *Leyla İle Mecnun Gibi* (1963), *Leyla ile Mecnun* (1982), *Kerem İle Aslı* (1971) are analyzed. The reason for choosing these movies is their direct inclusion of the names and subjects of the folktales which exist in tradition. Ultimately, it is seen that, folktales are resituated in a different context: cinema by changing and generating various meanings. It is concluded that, resituated texts can be examined through the methods of intertextuality; folktales may serve as the resources for different types of texts in several contexts or they can complete a different text of another meaning.

### Keywords

Folktales, intertextuality, cinema, Leyla and Mecnun, Kerem and Aslı.

\* Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Doktora Öğrencisi, Ankara/Türkiye,  
tunayildiz84@gmail.com

Halk hikâyeleri ve sinema filmleri arasındaki ilişki görsel ve sözel bağlamı birleştirdiğinden çok yönlü gönderme yapılabilen bir alanı ifade eder. Bu nedenle çözümleme sırasında bu alanlar arasındaki geçişler göz önüne alınmalıdır. Geleneksel tiyatronun hayal perdesinden yedinci sanatın beyaz perdesine geçme aşamasında her form birbirini beslemiş ve böylece aralarında katmanlı bir ilişki oluşmuştur. Bu ilişki sözün yazıyla temasıyla başlamış ardından görsel teknolojinin hem sözle hem de yazıyla ilişkiye girdiği alanlarla devam etmiştir. Bir süre sonra görsel alan söz ve yazıyı da besler hale gelmiştir.

Sinema ve sözlü kültür arasında gerçekleşen hem biçimsel hem de anlamsal bu katmanlı ilişkinin Türk sinemasındaki ilk örneklerinden sayılabilecek *Leyla İle Mecnun Gibi* (1963), *Kerem İle Aslı* (1971), *Leyla ile Mecnun* (1982) filmleri konusunda bugüne kadar ayrıntılı çözümlemeler yapılmamıştır. Bu makalede söz konusu sinema metinleri anlatı içinde anlatı, indirgeme, genişletme, yanmetinsellik gibi metinlerarasılık yöntemlerine göre filmlere ve geleneksel hikâyelere göndermeler yapılarak çözümlenecektir.

Metinlerarasılığın sinema filmlerinde aranabilecek yöntemsel karşılıklarından birisi anlatı içinde anlatı kullanımıdır. Metinlerarasılık bağlamında bir anlatının başka bir anlatının içinde yer alması hem türsel bir farklılık ya da ayrışıklık gibi algılanır hem de iki türü birbiriyle bütünleştiren bir unsura dönüşür. Anlatı içinde anlatı tekniği hakkında Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* isimli

kitabında: “[...] yansıma özelliği taşıyan, ilk anda “ayrışık”, ancak içerisine sokulduğu metinle bir “benzeşiklik” ilkesi kuran [...], anlam üreten veya metnin anlamını destekleyen [...] bir sözcüktür” demektedir (Aktulum 2000: 160). Bir film içerisinde gösterilen reklam filmi ya da film içinde bir film çekme sahnesi anlatı içinde anlatı örneği olarak gösterilebilir.

İncelenen filmler arasında anlatı içinde anlatı yöntemine en uygun senaryolardan biri *Leyla ile Mecnun Gibi* (1963) adlı filmde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı 1963 yılında gösterime giren *Leyla İle Mecnun Gibi* filminde başrolleri Göksel Arsoy ve Leyla Sayar paylaşmaktadır. Filmde *Leyla* rolünü Leyla Sayar, *Doğan* rolünü de Göksel Arsoy oynamaktadır. Film, Leyla ile Mecnun hikâyesini tarihi bir atmosfer içinde anlatmazken filmin ilk dakikalarında görülen çöl sahneleri film içinde film kurgusudur. Çöl sahnesinin bir süre sonra kurgu olduğu, filmin içinde başka bir film çekim sahnesini konu edindiği anlaşılır ve bu noktadan sonra film başka bir gerçekliğe odaklanır. Bu bağlamda filmin hem olay örgüsü farklılaşır hem de kostüm ve mekânlar modern şehir hayatını yansıtmaya başlar. Ancak teması aşk olduğu için Leyla ile Mecnun hikâyesine göndermeler ve olayların akışında kimi benzer yönler göze çarpar. Filmde Doğan ve Leyla isimli kahramanlar Leyla ile Mecnun adlı iç filmde rol arkadaşlarıdır ve ilk sahnede gösterilen iç filmde sonra asıl filmde de birbirlerine âşık olurlar. Ancak bu film tam anlamıyla Leyla ve Mecnun hikâyesini anlatmamaktadır. Olay örüntüsü, mekânlar,

kullanılan dil, bilinen Leyla ile Mecnun anlatısından tamamen farklılık göstermektedir. Bu nedenle filmi metinlerarasılık bağlamında değerlendirirken sözü edilen bu farklı duruşunu dikkate almak gerekir.

İlk sahnede oyuncular çölde birbirlerine aşk sözcükleri söylerken görülmektedir. Ama onu izleyen sahne izleyiciye buldukları mekânın aslında bir film seti olduğunu gösterir. “Leyla ile Mecnun” adında bir filmin çekimlerinin yapıldığı sahnenin ardından oyuncular film çekimine ara verip gerçek olan dünyalarına dönerler. Metinlerarasılık bağlamında anlatı içinde anlatı ya da iç anlatı olarak adlandırılan yöntem tam da burada değinilen uygulamaya karşılık gelmektedir. Bu noktada, sinema filmi söz konusu olduğunda anlatı içinde anlatı yerine film içinde film adlandırmasının daha uygun olacağını düşünmek gerekir. İç içe geçen ancak birbirinden bağımsız bir yapıda kurgulanan buna karşın anlatı içinde anlatı kullanımında asıl anlatı ile ikinci dereceden anlatının tümüyle birbirlerinden bağımsız görülmediğini; bir özet biçiminde birinci anlatıya katılan ikincinin ötekini yansıttığını belirtmek gerekir. Hikâyelerde ve masalarda da sıkça karşılaşılan bir biçimdir. Bu nedenle filmde karşımıza çıkan iç içe geçen anlatı kullanımı sinema filmlerinin sözlü kültür ve metinlerarasılıkla olan ilişkilerinin değişik bağlamlarda ele alınabileceği konusunda yöntemsel ipuçları sunar.

Buna göre, *Leyla ile Mecnun Gibi*'nin sonlarına doğru anlatı içinde anlatı tekniğinin yoğunluk kazanmasıyla öykünün daha anlaşılır kılınmaya çalışıldığı görülür. Filmin sonunda

iç filmin, başka bir deyişle “Leyla ile Mecnun” isimli filmin son sahnesi çekilmektedir. Çekilen bu sahne, esas filmin ya da G. Genette’in ana metin tanımlamasına uygun olarak söylenirse ana filmin son sahnesi ile bütünleşir, bir başka anlatımla iç film ile filmin kendisi son sahnede iç içe geçer. Filmin bu kesitinde, içeriğe dönük bir anımsatma yapmanın söz konusu iç içeliği daha da somutlaştıracağı düşünülebilir. Gerçekten de Leyla (iç filmde ve ana filmde aynı adla oynar), iç filmin son sahnesinde Kays’a (iç filmde Kays asıl filmde ise önce Doğan sonra Mecnun adıyla oynar) “ölümün soğuk eli beni okşadı, yakında gideceğim hissediyorum” der. Kays ise “seni benden uzaklaştıracak ölüm bile olsa aşkımın kudreti karşısında erir Leyla” diyerek cevap verir. Leyla bu şehre Kays’ı son kez görebilmek için kalan tüm kuvvetini kullanarak geldiğini söylerken ölür. Kays ağlamaya başlar. Sahne bittiğinde yönetmen Leyla’nın rolünü çok gerçekçi bir biçimde oynadığını söylemekten geri durmaz. Oysa Leyla gerçekten ölmüştür. O sırada Kays Leyla’nın yanına gelir. Leyla’nın öldüğünü ve yüzyıllardır süren bu aşk hikâyesinin kaderinin bir kez daha tecelli ettiğini söyler. Kays, Leyla’ya sarılır ve artık ayrılmayacaklarını, bulutların onları beklediğini haykırır ve Leyla’nın ardından o da ölür. Gerçek film ile iç filmin senaryolarının bütünleştiği nokta tam da burasıdır. Böyle bir bütünleşme ortak yapıya ilişkin kimi ipuçları da verir. Kuşkusuz yapısal bir özellik olmak yanında böyle bir kullanımda işlevi de göz önünde bulundurmaktır. Aktulum’a göre iç anlatılar ana yapının konusunu yineler ve

onun temel içeriğini en özlü biçimde yineler. Aktulum, iç anlatının yer aldığı ana metnin ayrılmaz bir parçası olduğunu söylerken onunla aynı zamanda izleksel ya da anlamsal düzeyde bir ilişki kurduğunu söyler (Aktulum 2000: 160). Anlamsal düzeyde beliren ilişki iç filmin en son sahnesinde, asıl film veya ana metinle bütünleşmesiyle daha da güçlenmiştir. Leyla ile Mecnun anlatısındaki sonuç bölümü iç film sayesinde filme uyarlanarak dönüştürülmüştür. Filmin son sahnesi, hikâyeye benzer bir biçimde bu dünyada olmasa bile öbür dünyada kavuşma motifıyla sonlandırılmıştır, böylelikle romantik estetiğin baş tacı ettiği yüce kavramı karşılık bulur. Özetle; film, ilk sahnesinden son sahnesine kadar bir iç film eşliğinde yürümüş ve bu iç film, sürekli olarak Leyla ile Mecnun hikâyesine göndermeler yapmış, gerek anlam gerek biçimsel olarak sözlü kültürde yaşayan hikâyeye benzemiştir.

Filmde modern dönem aşkı ile Leyla ile Mecnun hikâyesi arasında bazı kıyaslamalar da yapılmış ve alt metnin bilinen kimi izleklerine göndermelerde bulunularak bağlar kurulmuştur. Örneğin; bu göndermelerden biri Leyla'nın Kays'a olan aşkıktan dolayı yataklara düştüğü ve ölmek için sürekli içki içtiği sahneye ilişkindir. Kendisini içki içerek öldürmek isteyen Leyla'ya engel olmaya uğraşan hizmetçi kadındır. Çekilecek filmin en önemli sahnesinin aşk sahnesi olduğu, içki içmesi durumunda yüzünün güzelliğinin gideceği ve filmi çekemeyeceği konusunda uyararı yine odur. Leyla'nın tepkileri alt metinde karşımıza çıkan basmakalıplaşmış özelliklerin bir yinelemesidir. Örneğin

Leyla'nın hizmetçisine bunun daha iyi olacağını, seyircinin sahte bir oyun yerine gerçek bir aşkın izlerini yüzünde göreceği yanıtını vermesi ana metinde kendisine yakıştırılan psikolojik tutumun bir özeti gibidir. Leyla'nın kimi başka tepkileri yanında içerik düzleminde yine alt metindeki içeriğe koşut yinelemelere rastlanır. Aslında alt metin gözden yitmeden yinelenen unsurlar durmadan dönüşüme uğratılır. Örneğin parodik bir yinelemeyle, hizmetçinin, hikâyedeki Leyla'nın viski içerek intihar etmediğini söylemesi, Leyla'nın, zamanın intihar şekillerini bile değiştirdiğini anlatmak için şimdiki Mecnun'un çöl yerine batakhanelerde dolaşmasını örnek vermesi bunu gösterir. Filmin bu sahnesinde hikâye ile film arasındaki koşutluk kendini açıkça belli eder. Bu koşutluk izleksel olarak da kurulur. Filmin konusu modern dönemde aşktır; hikâyelerdeki gibi bir aşkın hâlâ var olduğunu göstermeye çalışır. Hikâyeye doğrudan gönderme yapmasının nedeni budur. Buna kimi alt koşutluklar eklenir. Örneğin; söz konusu sahnede Leyla'nın kendi canına kıymak istemesi ile hikâyede Leyla'nın Allah'tan ölüm dilemesi arasında bir koşutluk bulunur. Böylelikle modern zamanın intihar şeklinin değişmesi yanında kültürel anlamda basmakalıplaşmış içeriğin bir dönemden ötekine dönüşerek ulaştığı olgusuna da vurgu yapılmıştır. Film boyunca karşımıza çıkan, anılan tüm bu ve benzeri sahneler anlatı içinde anlatı yöntemini kullanarak sözlü kültür anlatıları ve sinema arasındaki metinlerarası bağı pekiştirmeye yönelik uygulamalardan birisidir. Buna başkaları eklenir.-

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabının “türev ilişkileri” başlığında öykünme yönteminden bahsetmektedir. Aktulum’a göre öykünme yönteminde bir metnin biçiminden yola çıkılarak yeni bir metin yazılır. Yazılan yeni metnin taklit işlemi ile eski biçimi tekrarladığını söyleyen Aktulum öykünmede kesin bir göndergenin yer alması gerektiğini de ekler (Aktulum 2000:133). Aktulum’un bahsettiği taklit ve kesin göndergeler *Leyla ile Mecnun Gibi* filminde karşılık bulur. Filmin, iki insan arasındaki vuslatsız aşkı anlatması içerik düzleminde göze çarpan bir yakınlaşmadır. İçeriğin filmde sunulma biçimi ise biçimsel bir yakınlaşmayı devreye sokar. Bu iki düzlemdeki yakınlaşma karakterlerin sosyal çevresi ve olayların akışı konusunda da kendini belli eder. Filmde hikâyeye ya da alt metne yapılan somut gönderme, Doğan’ın Leyla’yı bulmak için İstanbul’a gittiği sahnede yapılmaktadır. Söz konusu sahnede, Leyla’nın ayrılışının ardından tıpkı Mecnun’un kendisini çöllere vurması gibi Doğan da kendini büyükşehirin yollarına atmaktadır. Doğan’ın İstanbul’a gelişi Mecnun’un çöllere düşüşü gibidir. Doğan da Mecnun’un çöllerde Leyla’yı aramasına benzer biçimde büyük şehrin sokaklarında, gece kulüplerinde ve film setlerinde Leyla’yı arar. İki anlatı arasındaki izleksel buluşma özetle bu biçimde kendini göstermektedir. İzleksel yineleme aynı zamanda biçimsel yinelemeyle koşut gelişir. Alt metnin anlatı şemasının yinelenmesi, ona koşut bir yapılanma bu ilişkiyi akla getirmektedir.

Filmin hikâyeden öykünerek yapılmış olduğu diğer bir gönderme, Kays’ın

Mecnun ismini almasına benzer bir şekilde, Doğan’ın Mecnun olarak anılmaya başlamasıdır. Ebru Şenocak’ın aktardığına göre hikâyelerde Kays’a Leyla’ya olan aşkıdan dolayı gözyaşı dökmesi ve bir kız yüzünden kendini perişan etmesi nedeniyle halk tarafından Mecnun adı verilmiştir (Şenocak 2000:206). Filmde hikâyedekine benzer bir biçimde Doğan, Leyla’yı aramak için gittiği İstanbul’da Mecnun adını alır. Doğan’ın Leyla’ya olan aşkı ile onu araması gazeteciler tarafından modern dönemin hikâyesi olarak nitelendirilmiş, ardından Doğan, Mecnun olarak anılır olmuştur. Sahnenin birinde Doğan’ın adı gazetelere çıkmış ve “yazıyor yazıyor Mecnun’u yazıyor” şeklinde izleyiciye aktarılmıştır. Bu durumun oldukça benzeri 1982 yılı yapımı olan *Leyla ile Mecnun* adlı filmde de vardır. Kadir gecesinde bulunduğu için Kadir olarak adlandırılan kahraman aşk acısı yaşadıkten ve âşığından ayrıldıktan sonra Mecnun adını almaktadır. Alt metinden esinlenerek yinelenen bu motiftir. “Leyla ile Mecnun Gibi” adlandırmasında geçen “gibi” sözcüğü biçimsel öykünmeyi bildiren temel bir ipucu sayılmalıdır. Gerçekten de biçimsel öykünmede “ötekinin tarzında” formülü tümüyle “gibi” sözcüğüne karşılık gelmektedir. Özellikle içeriksel aktarımlar bu kullanıma somutluk kazandırmaktadır. Bu görüşü destekleyen kimi başka örnekler bulmak olasıdır. Alt metnin içeriğinin filmde anlatılış tarzı bakımından yinelenildiği görülmektedir.

Geleneksel hikâyeye ile *Leyla İle Mecnun Gibi* filmi arasındaki izleksel benzerliklerden bir diğeri Leyla ile Doğan’ın İstanbul’da rastlantısal bir

biçimde karşılaşmalarına ilişkindir. Ebru Şenocak hikâyesinin farklı iki varyantında sevgililerin karşılaşmalarındaki olağanüstü yanlara dikkat çeker. Şenocak'ın aktarımına göre Mecnun, Necd dağında çok sıcak bir havada Leyla'nın kaldığı çadırı gözetlemektedir. O sırada birden hava değişir yağmur ve fırtına başlar. Mecnun birdenbire kendisini Leyla'nın yanında bulur. Diğer varyanta göre ise Leyla yaylada bulunduğu an mevsimin geçmesi ve Mecnun'u tekrar görebilmesi için dua eder. O sırada hava birden değişir ve Leyla yayladan inerek Mecnun'u görür (Şenocak 2000: 71). Filmde de olağanüstü karşılaşma benzer bir biçimle kullanılmıştır. Doğan, Leyla'yı ararken Leyla'nın arabası tesadüfen ona çarpar, yere yuvarlanır. Leyla arabasının çarptığı kişinin yüzünü görmek ister. Onun Doğan olduğunu anlar ve tekrar birbirlerini bulurlar. Böyle bir izleksel örgü ile film ve hikâye arasında, Aktulum'un bahsettiği gibi, biçimsel bir öykünmenin söz konusu olduğu söylenebilir, verilen örnekler bu ilişkiyi yeterince göstermektedir. Filme, hikâyede geçen ad alma, olağanüstü buluşma, kahramanın gurbete çıkması gibi izlekler biçimsel bir yineleme işleme koşut bir biçimde yerleştirilmiştir; anılan izlekler başka bir bağlamda ve başka bir zamanda farklı bir kurgu, dolayısıyla bağlama taşınarak iki yapıt arasındaki bağlantılar oluşturulmuştur. Bu, metinlerarasılığın temel bir koşulu olan bağlam değiştirme ile birebir örtüşen bir uygulamadır.

Aktulum, öykünmeyi aynı biçimde farklı bir metni benzer bir düzgülle tekrar ederek eskisinden farklı bir örnek sunmak olarak tanımlar.

Aktulum'a göre öykünmede eleştirel, yergisel veya övgüsel erekler de bulunmaktadır (Aktulum 2000:134). Eski metinden öykünerek yeniden yazılan metnin anlamı biçimsel olarak farklı ortama aktarılan metinlerde doğal olarak kendiliğinden dönüşmektedir. Farklı bir biçime sahip olan, bir başka anlatımla yeni bir boyuta taşınan metinde sözceleme öznesinin ereklerinin ve dünya görüşünün yer alması kaçınılmazdır. Bu durumda eski metne alaycı bir gönderme, eski metni eleştirme ya da övme ile karşılaşılabilir. Ancak söz konusu durum üretilen yeni metnin kendisini yerme ve övme şeklinde iki farklı biçimde karşımıza çıkabilir. Eski metinden beslenerek meydana gelen yeni metnin ortaya çıkış biçimindeki sıradanlığı anlatmak için eski metnin solumluğu ile yeni metnin sıradanlığı yeni metne hatta yeni metnin içindeki anlatıya işaret edilerek yapılabilir. *Leyla İle Mecnun Gibi* filminde de bu durum bir reklam filmi için Leyla ile Doğan'ın aşklarının kullanılması sahnesinde karşımıza çıkar. Leyla'nın arabasının Doğan'a çarpması, Doğan'ın hastaneye kaldırılması, olayın gazetecilerce duyulmasının ardından yaşanan anlık olaylar *Leyla İle Mecnun* filminin yapımcısınınca reklam için kullanılır. Burada da bir tür içeriğin yinelenmesi durumu söz konusudur.

Metinlerarasılığta biçimsel ve anlamsal dönüşümler aynı zamanda ana metin ve gönderme yaptığı alt metin düzleminde gerçekleşen ciddi dönüşümlerin izlerini barındırır. Bilindiği gibi ciddi dönüşümler anlamsal ya da işlevsel bakımdan ciddi bir bildiri verme durumuna ilişkindir. Bu nedenle

incelenen filmlerde oyunsal, ve yergisel olduğu kadar ciddi düzlemde işlevler yüklenen dönüşümlerin anlamsal ve biçimsel olarak saptanması önemlidir. İncelenen filmlerden pek çoğunda sözlü kültürün başat türleri arasında yer alan masal ve halk hikâyesi gibi türler biçimsel olarak filmlerin iskeletinde yer alırken içerik ve üslup bağlamında da filmlerin dokusunu oluşturan güçlü birer öge olarak kullanılmıştır.

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

Metinlerarasılık yöntemlerinde metnin biçimsel ve anlamsal dönüşümlerinin irdelenebileceği alanlardan biri indirgemedir. İndirgeme ile

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

sal kitaplarda ve de masalarda sıklıkla rastlanmaktadır. Bir masal motifi hikâyeye eklenerek biçimsel olarak bir genişletme yapılmıştır. Ancak biçimsel genişleme anlamı daraltarak bir indirgemeye neden olmuş ve anlamın akıcılaşmasını, kolay anlaşılır olmasını sağlamıştır. Masal motifinin filme eklenmesi filmin olay örgüsünün daha anlaşılır ve yalın olmasını sağlamış, filmdeki zaman kısıtlılığı içinde bir indigeme işlevi görmüştür.

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

hikâyenin varyantlarından aktardığına göre üç aşamada gerçekleşmektedir (Duymaz 2001: 59). Ancak filmde gurbet sadece bir kez gösterilmiştir. Bu da filmin anlatı yapısı ile hikâyenin anlatı yapısı arasındaki süre farkından kaynaklanmaktadır.

Ana metinsel dönüşümler başlığı altında yer alan söz konusu diğer bir yöntem de anlamsal dönüşümlerdir. Aktulum biçimsel dönüşümlerin sonucunda anlamsal dönüşümlerin kendiliğinden gerçekleştiğinden bahseder (Aktulum 2000: 147). Halk hikâyesinden filme biçimsel olarak gerçekleşen dönüşüm esnasında da anlam kendiliğinden değişmiştir. Hikâyelerde olmayan bazı unsurlar metne eklenirken mevcut bazı motifler de hikâyeden çıkarılarak filme aktarılmıştır. Aktulum bu ekleme ve çıkarılmaları, içeriği ön plana çıkaran “öyküsel dönüşüm”, diğerini ise olayların oluşumunu sağlayan yolların değiştiği “pragmatik dönüşüm” olarak ikiye ayırmaktadır. Aktulum'a göre bir olay bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına veya bir yerden başka bir yere geçerken bir takım değişikliklere uğrar. Bu değişiklikleri öyküsel değişim olarak adlandıran Aktulum bunun sonucunda olayların akışında meydana gelen edimsel bir dönüşümün ortaya çıktığını söyler (147). *Kerem ile Aslı* filmi de söz konusu başka bir yerde başka bir zamanda meydana gelen öyküsel dönüşüm ve dolayısıyla edimsel dönüşüm örneğidir. Kerem ile Aslı hikâyesi başka bir bağlamda başka bir zaman dilimi içinde yeniden oluşturularak öyküsel bir dönüşüme uğrarken hikâyenin anlamını yaratan



olay örgüsü de edimsel bir dönüşüm gerçekleştirmiştir.

1971 yılında Orhan Elmas tarafından çekilen *Kerem ile Aslı* adlı filmde geleneksel halk hikâyelerinden oldukça bağımsız bir olay örgüsü görülmektedir. Filmin iskeleti hikâyeye sadık kalmakla birlikte olayların seyrinde ve karakter yapılarında dönüşümler vardır. Filmde sözlü gelenekte rastladığımız geleneksel hikâye merkezde değildir. Film pek çok farklı türden beslenmektedir. Bir örnek olarak Aslı'nın cinsiyetinin farklı yansıtılması motifini göstermek mümkündür. Geleneksel hikâye biçimlerinde Aslı'nın cinsiyetinin farklı gösterilmesi gibi bir motif görülmez. Ancak Kerem ile Aslı hikâyesinden esinlenen filmde Aslı doğumundan itibaren erkek çocuk gibi yetiştirilir. Babası Aslı'nın kız olduğunun herkesten gizlenmesini arzu eder. Bu nedenle de bunu bir sır gibi saklamaktadır. Baba kızını bir Bey Oğlu Aslan olarak yetiştirir. Kerem ise Aslan Bey'in en yakın silah, oyun ve av arkadaşıdır ve demircibaşının oğlu olarak karşımıza çıkar. Kerem, Aslı'nın kız olduğunu bilmez fakat sürekli birlikte vakit geçirirler. Daha sonra Kerem, Aslı'nın gerçek cinsiyetini öğrenir ve birbirlerine âşık olurlar. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi geleneksel hikâye biçimlerinin hiçbirinde bu motife rastlanmaz. Sinema filminde görülen kız çocuklarının erkek gibi yetiştirilmesi motifini daha çok masallarda karşımıza çıkan bir motiftir. Örneğin kız çocuğunu erkek gibi yetiştiren bir baba-kızın hikâyesini anlatan Altın Top masalında bu motif bulunmaktadır. Burada sinema filminin masal motiflerine de gönderme

yaptığını söylemek mümkündür. Bu eklemeler biçimsel anlamda bir indirgemeye yol açarken anlamsal açıdan öyküsel bir dönüşüme neden olmaktadır. Hikâyelerde olmayan motifler filme eklenerek olayların akışında öyküsel bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Tipik bir masal motifinin hikâyeye eklenerek filme aktarılması aynı zamanda sinema metinlerinin türsel olarak geniş bir çerçeveye sahip oluşuyla da ilişkilendirilebilir.

Metinlerarasılıkta sözü edilen öyküsel dönüşümün bir boyutu da 1978 yılında gösterime giren *Bir Aşk Masalı (Ferhat ile Şirin)* isimli filmde gözlemlenmektedir. Metin Özarlan'ın aktardığına göre film senaryosunu Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* isimli tiyatro eserinden almaktadır (Özarlan 2006: 46). Bu nedenle filmdeki sahneleri yorumlarken Nazım Hikmet'in eserinde gerçekleştirmiş olduğu dönüşümlerden bahsetmek yerinde olacaktır. Nazım Hikmet tiyatro oyununda Ferhat ile Şirin anlatısını başka bir bağlama yerleştirmiştir. Oyunda Ferhat halk için mücadele eden bir kahramana dönüşmüştür. Nuh Bektaş, Ferhat ile Şirin tiyatrosunu metinlerarasılık yöntemleriyle irdelediği makalesinde Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin anlatısının kimi bölümlerini detaylandırarak aşkı konu edinen asıl hikâyeyi göz ardı ettiğini ve bir indirgeme yaptığını söylemektedir (Bektaş 2009:43). Bektaş'ın bahsettiği indirgeme biçimsel açıdan gerçekleşirken anlamsal açıdan öyküsel bir dönüşüm meydana gelmiştir. Nazım Hikmet'in yaptığı söz konusu anlamsal genişletmeyi Kubilay Aktulum'un bahsettiği benöyküsel dönüşüm ile de açıklamak mümkün-

dür. Aktulum bu yöntemi daha önce yazılmış bir metne yazarın kendi izleksel anlamını katması olarak adlandırmıştır (Aktulum 2000: 147). Ferhat ile Şirin hikâyesi de Nazım Hikmet'in tiyatro oyununda izleksel olarak bir dönüşüm geçirmiş ve anlamsal düzeyi değişmiştir. Nuh Bektaş'ın aktardığına göre Nazım Hikmet bu eserinde toplumcu gerçekçi bakış açısını tiyatro oyununa yansıtmış ve aşkı için dağları delen Ferhat, halka su getirmek için dağları delen bir kahraman haline getirilmiştir. Bektaş'a göre tiyatro oyununda Ferhat'ın nakkaşlığı emekçi sıfatıyla ön plana çıkarılmış ve oyunda hikâyeden farklı bir izlek ortaya konulmuştur (Bektaş 2009: 44). Tiyatro oyununda var olan bu anlamsal değişimin olduğu gibi filme aktarıldığı görülmektedir. Bu durumda film, metinlerarası bir zincirin son halkası gibi durmaktadır. Film hikâyenin biçimsel olarak indirgenmiş anlamsal olarak başka bir bağlama oturmuş, genişletilmiş tiyatro formatının türsel olarak son halini temsil etmektedir. Filmin son sahnesinde tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi Ferhat dağları delerken Şirin yanına gelerek ablasının artık evlenmelerine razı olduğunu Demirdağ'da çalışmasına gerek olmadığını söyler. Ferhat ise halkın su beklediğini, son kayaya ulaştığını ve bir an önce halkı suyla buluşturması gerektiğini söyler. Tiyatro oyununda var olan anlamsal dönüşüm ve yazarın kendi izleksel anlamını oyuna katmasının aynı şekilde filme uyarlandığı görülmektedir. Film anlamsal olarak tiyatroyu devam ettiren türsel olarak farklı bir biçimdedir. Tiyatronun sadece anlamsal düzeyinin değil ses ve üslup özelliklerinin

de filme aktarıldığı görülmektedir. Bu nedenle filmde fazlasıyla teatral bir anlatım üslubu görülmektedir. Bu üslup ile uyarlamasının daha etkili olması ve hem anlamsal hem de biçimsel genişletmenin de filme aktarımı sağlamıştır.

Uyarlama aşlında biçimsel dönüşümler içinde uygulanması en zor olan şekillerdendir. Çünkü uyarlama yapılırken tiyatro metninde yer alan içselleşmiş zihinsel görsellerin sinema görüntüsü formatına olduğu gibi aktarılması gerekmektedir. Örneğin Mehmene Banu'nun kız kardeşi Şirin için güzelliğini verdikten sonraki hali tiyatro eserinde kaşların seyrelmesi ve gözlerin kesik koyun kellesi gibi bakması, burnun uzaması, dudakların iplik parçasına dönmesi şeklinde anlatılmıştır (Hikmet 1995: 73, 74). Filmde ise Mehmene Banu'nun değişen yüzü sadece bir saniyeliğine gösterilmiştir. Metinde betimleme yaparak okuyucun zihninde yüz güzelliği giden Mehmene Banu hayal edilebilirken filmde ise bu sadece bir saniyeliğine gösterilebilmiş ve izleyicinin zihninde Mehmene Banu'nun değişen yüzü ile ilgili bir fikir oluşamamıştır. Uyarlamasının en zor tarafını oluşturan bu durumu indirgeme ile açıklamak mümkündür. İndirgeme yapılırken belirli bölümleri ön plana çıkarmak daha doğrusu genişletmek için kimi kısımlar metinden ya çıkarılır ya da özet olarak sunulur. Bu durum tiyatro metninin filme aktarılması aşamasında da karşımıza çıkmıştır. Mehmene Banu'nun değişen yüzü tiyatro metninde tasvir edilirken filmde bir iki saniyelik görüntüye indirgenmiştir.

Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbi-*

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

aşkı, Leyla ile Mecnun aşkına benzetmeye çalışmıştır. Bu benzetme yöntemiyle modern film geleneksel hikâyeyi anımsatan kimi göndermelerde bulunmaktadır.

Metinlerarasılığın yanmetinsellik kavramı da incelenen filmlerde yer almaktadır. *Leyla ile Mecnun Gibi* filminin adı, geleneksel hikâyelerden farklı ama kimi yönleri ile hikâyelerle benzerlik gösteren filmin bu yapısını yansıtır niteliktedir. Filmin adında yer alan "gibi" sözcüğü ile içeriğinin hikâyelerden farklı olduğu ancak hikâyelere de göndermeler yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durum metinlerarasılık bağlamında Genette'in yanmetin kavramı ile açıklanabilir. Aktulum'un aktardığına göre Genette yanmetinsellik ile bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, önsözler, son sözler, uyarıcılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin öncesi unsurlarla olan ilişkileri kapsadığını söyler (Aktulum 2000: 85). *Leyla ile Mecnun Gibi* filminde de yanmetinsellik paralelinde "gibi" kelimesi kullanılarak filmin içeriği hakkında izleyicide bir izlenim yaratılmak istenmiştir. Bu bağlamda sinema filmlerinin afişleri, tanıtım fragmanları, adları da yanmetinsellik bağlamında değerlendirilebilir. *Leyla İle Mecnun Gibi* filminin adı bile film içinde hikâyenin doğrudan gösterilmediğinin işaretlerini vermektedir. Buna karşın filmin kurgusunda geleneksel hikâyeye vurgu yapıldığının da altını çizer. Filmin adı dışında başlangıç jeneriği de yukarıda vurgulanan filmin farklı duruşu hakkında fikir vermek-

tedir. Jenerikte Leyla ile Mecnun çizgi animasyon şeklinde karşımıza çıkar. Çizgi animasyonlarda Leyla ile Mecnun hem modern hem de tarihî atmosferi yansıtmak biçimde çizilmiştir. İlk fotoğraflarda modern kıyafetler içinde gösterilen Leyla ile Mecnun sonrasında otantik kıyafetlere bürünmüş bir şekilde gösterilir. Bu da filmin *gibi* vurgusunu pekiştirecek niteliktedir. Filmin satır aralarında 'bu film geleneksel hikâyeden faydalanır ancak tam anlamıyla onu yansıtmaz' yargısı sürekli pekiştirilmektedir. Jenerikteki modern ve geleneksel kıyafetler arasında gözlenen değişim de bunun bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak; halk anlatıları kendisini yazılı ve görsel olan her mecra da devam ettirmiştir. Devam edilen her mecra (bu bir roman, film ya da yeni bir sözlü kültür anlatısı da olabilir) yeni bir metin oluşturmuş ve zamanla üretilen yeni metinler gönderme yapılan kaynaklar hâline gelmişlerdir. Diğer bir ifadeyle, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin hikâyelerinin sözlü kültürdeki ve yazılı kültürdeki metinlerinin yanında sinema filmi olan, sözü, müziği görüntüyü bünyesinde barındırabilen metinlerine de göndermelerde bulunulabilir. Sinema filmleri metinlerinden de alıntılar yapılarak yeni anlatılar oluşabilmektedir.

Yeni metinler olan ve gönderme yapılan alt metin olmaya doğru giden bu filmler sayesinde belleklerdeki Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin algısı da değişebilmektedir. Soylu metinler, olağanüstü kahramanlar ya olduğu gibi filme aktarılmakta ya da parodileştirilebilmektedir. Bir

halk anlatısının yeni metinlerin oluşumuna yaratıcı sanat kaygısı ile kaynaklık edebilme özelliğinin görülmesi ve ortaya çıkan yeni sanatsal ürünün tekrar kaynak metin olmaya doğru gitmesi araştırılmaya değer olan bir durumdur.

#### KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, Öteki Matbaası, 2000.
- Bektaş, Nuh, "Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nazım Hikmet'in Ferhad İle Şirin Oyununa Metinlerarası Bir Bakış" *Millî Folklor*, sayı 83, s. 41-47, 2009.
- Duymaz, Ali, *Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Elmas, Orhan (yön.). *Kerem ile Aslı*. Oyun. Fatma Girik, Kadir İnanır ve diğer., Uğur Film, 1971.
- Hikmet, Nazım, *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yay., 1995.
- Özarslan, Metin, *Ferhat ile Şirin Mukayeseli Bir Araştırma*, İstanbul, Doğu Kütüphanesi Yayıncılık, 2006.
- Refiğ, Halit (yön.). *Leyla ile Mecnun*. Oyun. Orhan Gencebay, Gülşen Bubikoğlu ve diğer., Erler Film, 1982.
- Rifat, Mehmet; *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Saydam, Nejat (yön.). *Leyla ile Mecnun Gibi*. Oyun. Göksel Arsoy, Leyla Sayar ve diğer., Duru Film, 1963.
- Şenocak, Ebru, *Leylâ İle Mecnûn Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2000.