

EVLİDİR NE YAPSA YERİDİR FİLMİNDE “KUTSAL AŞK” IN PARODİLEŞTİRİLMESİ

Parodying of “Holy Love” in The Movie *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*

Tuna YILDIZ*

ÖZ

Sözlü kültürde var olan halk hikâyelerinden Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun; aşk, evlilik, macera, kahramanlık, fedakârlık gibi motifleşmiş kimi gelenekleri imlemektedir. Bu imleme sayesinde toplum belleğinde “kutsal aşk” kavramı yerleşmiştir. Bellekte var olan bu imgeleri kimi zaman eğlendirmeye amacı kimi zaman da yerme amacıyla bir parodiye dönüştüren *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli film, metinlerarasılık yöntemlerinden biri olan parodileştirme odağında bu yazıda sorgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler

Halk Hikâyesi, Kutsal Aşk, Metinlerarası, Parodi

ABSTRACT

Ferhat and Şirin, Kerem and Aslı, Leyla and Mecnun, which are the folk tales existing in the verbal culture, imply some traditions which have been motif like love, marriage, adventure, heroism and altruism. Thanks to this implying, the concept of “holy love” has been settled in the memory of society. The movie named *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (he is married and he can do whatever he wishes), which transforms these images existing in memory to a parody in order to criticize them and also to entertain the audience, will be analyzed in this article on the focus of parody as a method of intertextuality.

Key Words

Folk Tale, Holy Love, Intertextuality, Parody

GİRİŞ

Bu yazıda metinlerarasılık yöntemlerinden biri olan parodileştirme temel alınmak suretiyle diğer metinlerarası yöntemlere de göndermeler yapılarak; Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı gibi hikâyeler sayesinde belleklerde yer edinen; kutsal aşk, evlilik, fedakâr, maceracı âşık gibi motiflerin *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmde geleneğe karşı gündelik hayat bakış açısıyla eleştirilmesinin nedenleri sorgulanacaktır. Makalede Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Aslı ile Kerem hikâyelerinin yazılı edebiyattan mı ya da sözlü kültürden mi geldiği tartışmalarına değinilmeyecek, sözlü kültürde yer etmiş biçimleri ile hikâyeler; bir filme kaynaklık eden, gönderme yapılan alt metinler olarak kabul edilecektir.

Mehmet Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları isimli kitabında; Kristeva'nın metinlerarasılık anlayışından bahsederken: “J.Kristeva her metinde başka metinlerin bulunduğunu kabul eder. Hem eski kültürün hem de çevresel kültürlerin metinleridir bunlar. Bir başka deyişle, her metin eski ve çevre metinlerin yeni bir dokusudur, yeni bir kurgusudur. (...) J. Kristeva, bir metnin hem tarihi görüp okuduğunu, hem de tarihin içinde yer aldığını söyler. (...) Bir başka deyişle toplum ve tarih içinde değerlendirir” demektedir (Rifat 2008: 143). Mehmet Rifat'ın “toplum ve tarih” olarak bahsettiği konular, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmde; üç halk hikâyesinin “tarih” olarak konumlandırılıp başka bir anlam ve bağlamla kurgulanması, “toplum” konumuna uy-

* Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi (tunayildiz84@gmail.com)

gun olarak da çevre metinlere kayıtsız kalmayarak, dönemin ekonomik krizleri ve siyasi çekişmelerinin konu edilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Filmde yeni bir konumlandırma ile başka bir metin üretilirken amaç; hem hikâyeleri hem de zamanın toplumsal yapısını eleştirmektir. Halk hikâyelerinin tarihsel birer metin olduğu, bağlam ve anlamlarının günümüze uymadığı eleştirileri yanında dönemin ekonomik krizleri ile siyasi çekişmeleri de eleştirilmiştir. Filmin çekildiği dönemdeki siyasi ve ekonomik durum birçok sahnede parodileştirilerek konu edilmiştir. 1978 yılında Türkiye'deki ekonomik bunalımın yarattığı durum ise kısaca şu şekildedir: Yetmişli yılların getirdiği siyasi bunalımlar neticesinde; döviz kıtlığından kaynaklanan ithalat zorlukları, yemeklik yağdan benzine kadar uzanan mallarda kuyruk ve karaborsa, %53 seviyelerine ulaşan enflasyon rakamları, büyümenin durması, Türk lirasının değerinin dolar karşısında 25 liradan 47 liraya düşmesi bu dönemdeki ekonomik krizin birkaç göstergesidir (Boratav 1998: 114-115). Filmde de o dönemde ön planda olan siyasilerden Demirel ile Ecevit'in icraatları ile sözü edilen ekonomik krize eleştirel göndermeler yapılmıştır. Halk hikâyeleri ve karakterlerinin birebir taklit edilmediği halde siyasetçilerin ise birebir taklit edildiği görülmüştür. Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit filmde, konuşma biçimleri ve fiziksel özellikleri ile taklit edilmiştir. Halk hikâyelerinin ise içeriği değiştirilirken, karakterleri de başka işlevler üstlenmiştir.

G.Genette, beş tip ötemetinsellik ilişkisi üzerinde durmaktadır. Bu ilişkiler, "metinlerarasılık", "ana metinsellik", "yan metinsellik", "üst metinsellik" ve "önmetinsellik" başlıkları altında incelenmektedir (Özay 2007: 29). Ana

metinsellik; bir B metninin, daha önce gerçekleşmiş bir A metnini anlam ve biçim açısından yorumsuz olarak dönüştürmesidir. Ana metinsellikte Mehmet Rifat'ın aktardığına göre iki yöntem bulunmaktadır; dolaylı dönüşüm ve yalın dönüşüm. Dolaylı dönüşümde konu farklılaşırken biçim aynı kalmaktadır. Yalın dönüşümde ise anlatım biçimi farklıdır ama konu benzerliği de söz konusudur (Rifat 2008: 148). Filmde ise sözlü kültüre ait metinler hem anlamsal hem de biçimsel açıdan bir değişikliğe uğramıştır. Hikâyeler filmde işlenmemiş dolayısıyla bir "yeniden yazma" yapılmamıştır. Filmin konusu ile halk hikâyelerinin konusu tamamen birbirine aykırıdır. Bu durum ise Julia Kristeva'nın bahsettiği yeniden konumlandırma (transposition) anlayışına uymaktadır. Bu anlamda filme Kristeva'nın bakış açısı odağında yaklaşılacak, G.Genette'nin yaklaşımlarından da faydalanılacaktır.

Julia Kristeva'ya göre metinlerarası; bir metnin önceki bir metni yinelenmesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait olan unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir "yer (ya da bağlam) değiştirme" (transposition) işlemidir (Aktulum 1999: 43). Kristeva'nın metinlerarasılık anlayışının özetlendiği bu ifadeye göre; sözlü kültürde yer alan üç aşk hikâyesi *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde yinelenmemekte tamamen filmin kendi metnini oluşturması için yeniden konumlandırılmaktadır. Filmde verilmek istenen geleneğe karşı gündelik hayat ya da gerçeklik ve zaman ile hikâyelerin uyuşamayacağı, hikâyelerdeki bağlamın eskide kaldığı eleştirileri; yeniden konumlandırmaya uygun olarak "bir hikâyenin alınması ancak kullanılmaması, sadece hikâyenin ha-

tırlatılması, anımsatılması” biçiminde parodileştirilerek sunulmuştur. “Bu da Kristeva’nın bağlam değiştirme adını verdiği, yani bir gösteren dizgesinden başka bir gösteren dizgesine geçişe denk gelir. Bu geçiş sırasında yazar bir gösteren dizgesini yeni bir bağlama sokarken onu biçimsel olarak değiştirir.” (Aktulum 1999: 75). Bu biçimsel ve anlamsal değişim parodileşmiş metinlerde daha belirgin bir haldedir. Sözlü kültürde yer alan anlatıların bir filme kaynaklık etmesi sebebiyle sözlü anlatıdan filme doğru biçimsel bir değişiklik gerçekleşmiş, biçim değişirken parodileşme yapılarak bağlam, konu ve anlam da tümüyle değişmiştir. Hikâyelerde binbir zahmetle birbirine kavuşan âşıkların birliktelik süreçleri anlatılmazken, filmde izleyicilerin kendini; çocukları olan bir ailenin yani evliliğin tam ortasında bulması değişen anlamı örneklendirmektedir. Bu durumun daha net bir biçimde anlaşılması için filmin künyesi ve kısaca konusundan bahsetmek faydalı olacaktır.

FİLMİN KISA KONUSU

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

Aynı binada yaşayan Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı çiftleri üzerinden evlilik kurumunun, kadın erkek ilişkilerinin mizahi bir dille anlatımı filmin konusudur. Aynı zamanda filmde yetmişli yılların toplumsal sıkıntıları ve siyasal kutuplaşmaları işlenmektedir. Leyla ve Mecnun iki çocuklu bir aileye

sahiptir. Bir kız bir de erkek çocukları vardır. Mecnun, bir reklam şirketinde çalışmakta, Leyla ise Mecnun’a duyduğu aşktan dolayı, zengin baba evini bırakmış ev hanımlığı yapmaktadır. Mecnun tipik erkek karakteri çizer; eşini çalıştırmaz, eve geldi mi yemek bekler, arkadaşları ile eğlenceden döndüğünde Leyla’dan laf işitmek istemez. Çocuklarının okula gidip gelmesi, eşinden hep güler yüz görmesi yeter Mecnun’a. Kerem ile Aslı’nın çocukları yoktur. Kerem zabıta memuru, Aslı ise bankada çalışmaktadır. Aşk denilen “şeyi” çoktan tüketmişlerdir ve ceviz kabuğunu doldurmayan nedenler için rahatlıkla kavga edebilmektedirler. Ferhat ile Şirin’in de çocukları yoktur. Şirin, boğazına oldukça düşkün, kolay kolay kafasına bir şey takmayan, ablasının sözünü kocasının sözünden daha çok dinleyen biridir. Kocasını Ferhat onun yanında hem fiziki açıdan hem de karakter olarak zayıf kalmaktadır. Karacaoğlan ise bu üç çiftin arasında bekârlığı temsil eder “bekârlığın sultanlık olduğu” imgesini yansıtır bunun yanında çiftler kavga ettiğinde onları barıştırmaya çalışır. Aynı binada yaşayan bu üç çift gün gelir kadın ve erkek tarafları olarak ayrılırlar. Bu ayrılıkla beraber toplum da Leylalar-Mecnunlar diye ikiye bölünür, siyasiler de olayın içine karışır. Leyla ile Mecnun karakterinin ön planda olduğu film Leyla ile Mecnun’un tekrar barışması ile son bulur.

PARODİLEŞTİRME ODAĞIN- DA FİLMİN ANALİZİ

En basit anlamı ile parodi şu şekilde tanımlanmaktadır: “Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek” (Aktulum 1999: 117). Aktulum’un bu tanımlamasından hareketle ve daha önce sözünü ettiğimiz Kristeva’nın yeniden konumlandırma

anlayışıyla *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmin parodinin özelliklerinden “başka bir amaçla kullanma-yeni bir anlam yükleme” kavramları ile eşleştiği görülmektedir. Filmde; sözlü kültürdeki aşk hikâyeleri dönemin siyasal ve sosyal hayatına eleştirel göndermeler yapmak için kullanılmıştır. Bu amaçla da hikâyelerin asıl metinlerine karşıt olarak hikâyelere ve de karakterlere yeni bir anlam yüklenmiş, biçim değiştirilmiş, yeniden konumlandırma yapılmış ve parodileştirilmiştir.

Aktulum, parodi (yansılama), alaycı dönüştürüm yöntemlerini metinlerarasılık içinde türev ilişkileri başlığı altında incelemekte ve gönderme yaptığını açıkça belli eden yöntemler olarak nitelemektedir (Aktulum 1999: 116). Bu açıklık ana metinle birebir bağlantılı olan yan metinlerde okurda içerik izlenimini bırakmak amacıyla daha belirgin bir haldedir (Rifat 2008: 148). *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmde de filmi izlemeden önce ana metne bağlı yan metinlerde (filmin isminden ve giriş fragmanından) parodileşme açıkça görülmektedir. Filmin ismi “delidir ne yapsa yeridir” kalıplaşmış sözüne göndermede bulunarak evliliğin bir delilik olduğunu vurgulamakta aynı zamanda da kalıplaşmış sözü parodileştirmektedir. Kubilay Aktulum, Gerard Genette’nin metinlerarasılık anlayışında yer alan “yan metinsellikten” şu şekilde bahsetmektedir: “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 ilişkilerini kapsar” (Aktulum 1999: 85). Bir filmin başlığı, afişleri hatta biletleri üzerinde yer alan resimleri, eleştiri yazısı, filmin başlangıç fragmanı gibi yan metinler incelenen

ana metin ve de gönderme yapılan alt metinler ile metinlerarası bir ilişki içindedir ve okura ilk izlenimleri vermektedir. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminin isminde görüldüğü gibi giriş fragmanında da parodileşme görülmektedir. Başlangıç fragmanında animasyonlar kullanılmış, hikâyelerin karakterleri çizgi film içinde resmedilmiş, kimi motifler mizahi bir yaklaşıma çekilmiştir. Örneğin; dağ delme motifi başlangıç fragmanında Ferhat’ın “dağı delerken dağın altında kalması” ile sonuçlandırılarak parodileştirilmiş ve dönemin eğlenceli müziklerinden kısa kısa seçkiler kullanılmıştır.

Parodi; “bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken daha çok destan türüyle alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini –çoğunlukla da destan biçimini– hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar” (Aktulum 1999: 117-118). Bahsedilen dönüştürüm izleri filmde en çok kahramanlar üzerinde görülmektedir. Hikâyelerdeki birbirine âşık kahramanlar, 1978 yapımı olan filmde erkeğe hizmet etmeyi reddeden kadın modeli ile feminizmin baş göstermesi dolayısıyla sorgulanan geleneksel erkek tipi, siyasal kutuplaşmalar gibi sorunlar içinde; Mecnun’un maço saldırgan bir tip, Leyla’nın asil, güzel ve bakımlı olması, Kerem’in kılıbık Aslı’nın ise çalışan kendi ekmeğini kendi kazanan kadın tipi çizmesi, Ferhat’ın içki içen düzenbaz aynı zamanda kılıbık, Şirin’in ise kilolu ideal olmayan ev hanımı olması; gönderme yapılan asıl hikâyelerde âşık kahraman olan tiplerin zamane sorunlarını temsil eden, birbirlerini anlamsal olarak bütünleyen parodileşmiş tipler olduğu göstermektedir. Bu anlamsal bütünleme hakkında Aktulum: “Başka yapıtlara ait

roman kişileri alıntılar yoluyla yeni bir roman bağlamına taşınarak öteki roman kişileriyle birlikte bir arada, bir ölçüde romanın bir parçası olur...” demektedir (Aktulum 1999: 101).

Şükrü Elçin, Kerem ile Aslı Hikâyesi isimli çalışmasında “Kerem’in Şahsiyeti” başlığı altında şunları söylemektedir : “ ...gençlik çağına girdiği zaman pirlere verdiği doluyu içerek âşık olur; bu aşk, babasının mani olmasına rağmen Kerem’in, sevgilisinin ardında her türlü huzuru teperek gurbete çıkmasına vesile teşkil eder” (Elçin 2000: 22). Hikâyede anlatılan bu fedakâr, zorluklara göğüs geren âşık tiplemesine karşın filmin bir sahnesinde Kerem ile Aslı evde otururken kapı çaldığında Kerem hareketlenirken Aslı’nın birden kapıya hareket ederek “elinin hamuru ile kadın işine karışma” demesi Kerem’in kılıbık olmasına ve dönemin değişen kadın erkek ilişkisinin yönüne gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla kalıplaşmış söz parodileştirilerek, asıl hikâyelerde geçen fedakâr, birbiri için canını verebilecek âşık tiplemelerinin bu zamana uymadığı vurgulanmıştır.

Ferhat tarafından Kerem’e şaka yapmak için hazırlanan kılıbıklık diplomasının Kerem’in evinin kapısına asıldığı sahnede; diplomada yazan şiir şu şekildedir: “Sabah olunca çayı demlerim, hanımım uyanır günaydın derim, eğilir buyrun çayınız derim, gönülden sevdim kılıbık oldum”. Bu şiirde de hikâyelerde geçen şiirsel anlatıma gönderme vardır. Aşkı için şiirler yazan şair ruhlu kahramanların artık günümüz için geçerli tipler olmadığını ve yazılan şiirlerin zamanın kadın erkek ilişkileri içinde feminizm ya da maçoçlukla ilişkilendirilerek parodileştirildiği görülmektedir. “Gönülden sevdim kılıbık oldum” cümlesinde, hikâyede gönülden Aslı’ya

bağlanan Kerem’in aşkının karşılığının, bu zamanda kılıbıklık olduğu vurgulanmaktadır.

Yanma Motifi

Filmde Kerem’in soyadı Yanık’tır. Hikâyelerde geçen şiirlerde ise şu mısra dikkati çekmektedir “Yanık Kerem eder firkatim katı” (İstanbul B. Belediyesi 2009: 97). Burada alt metne doğrudan bir gönderme yapılmıştır. Hikâyedeki yanma motifi şu şekildedir: “...Hakk aşığı olduğunu ispat eden Kerem’e, Keşiş, kızını vermek zorunda kalır. Gerdek gecesi, kızına giydirdiği sihirli gömleği Kerem çözemez; ağzından yeşil bir alev çıkar; Aslı’ya üzerine su dökmemesini söylerse de Aslı dayanamaz suyu döker ve Kerem yanar...” (Elçin 2000: 27). Yanma motifi Kerem’in acılı aşk hikâyesi ve sonunda gelen somut bir yanma ile bütünleşmiştir. Ancak filmde Kerem’in yanıklığı aşkıdan değil evliliğindedir. Yani evlenerek delilik yapmış, sürekli eşi ile kavga etmekte, çilelerin en çilelisini yaşamaktadır. Bu durum Kerem’in bir sabah işe giderken Mecnun ile karşılaştığı ve eşlerinden dert yandıkları sahnede daha belirgindir; Kerem Mecnun’a “Ya ben Aslı için mi üstüme benzin döküp yaktım?” cümlesini kurmaktadır. Burada hikâyedeki Kerem’in ah edip yanmasına gönderme yapılmıştır, Yanık Kerem’in karşılığı filmde bambaşka bir anlama dönüştürülmüştür. Değişen zaman ve bağlam karışımına; dönemin ekonomik sıkıntılarını getirmiştir. Benzin kuyruğunda geçirilen vakitler, dönem siyaseti eleştirilmiş, eleştiri yapılırken de Kerem’in yanıklığı dönüştürülmüş, başka bir anlam yüklenmiştir. Hem geleneğin zamana uymadığı vurgulanmış hem de dönem politikaları eleştirilmiştir.

Sözlü kültürde yer alan aşk hikâyelerindeki şiirlerin, filmde aynı gibi

kullanılması ya da dönüştürülmesinden daha çok hikâyelerdeki şiirsel anlatım yerilerek parodileştirilmiştir. Bu durum Julia Kristeva'nın bahsettiği: "Metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir metinlerarası göndergenin, örneğin bir alıntının olması gerekmez" ifadesiyle örtüşmektedir (Aktulum 1999: 44). Bu, parodileşmiş metinlerin önemli özelliklerindedir. Aktulum, bu konuyu şu şekilde açıklar: "En etkili yansılama [...] özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan yansılama. Bu nedenle genellikle yansılama kısadır: bir yapıtan sayfalarca alıntı yapılmaz; yansılama çoğu zaman tek bir dize, hatta tek bir sözcük ile sınırlıdır." Filmde yeniden konumlandırma ile süre gelen biçim ve anlam değişikliği ile somut bir alıntıdan daha çok; hikâyelerdeki aşk, evlilik, kahraman fedakâr âşık, şiirsel anlatım, gelenek parodileştirilerek eleştirilmiştir. Bu durum Gerard Genette'nin anıştırma yöntemi ile de açıklanabilir. Aktulum bu yöntem hakkında "...daha az açık ve daha az sözcüğü sözcüğüne yapılan, kavranması bir sözce ile yansılarını gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılan, dolaylı bir alıntı olan anıştırma..." demektedir. Birbir dönüştürümün olmadığı anıştırma "örtülü söylemle eşanlamlıdır" (Aktulum 1999: 109). Anıştırmanın örtülü söylem özelliği ise parodileşmede daha net görülmektedir. Parodileşmiş metinler görünenin ardında gizli eleştirel mesajlar vermektedir. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filminde de parodileşme ile birlikte örtülü bir söylem, bir eleştiri vardır.

Aslı ile Leyla, beraber kahvaltı yaptıkları sahnede (Mecnun ve Kerem'in eşlerinden şikâyet ettikleri gibi) eşlerinden dert yanmaktadırlar. Leyla; "biz bunlar için mi bu kadar bedbaht olduk Aslı, o

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

Filmde, Mecnun bıyıklı, sürekli bağırır, maço bir erkektir. Mecnun sıradan, zengin olmayan bir aileden gelmektedir. Leyla ise zengin bir aileden gelir annesi bir köşkte oturur, hizmetçisi vardır. Ancak hikâyelerde ise Mecnun "Bağdat ile Basra arasında Beni Amir kasabasında yaşardı. Bu kabile o civarın

en mamur topraklarına sahipti” (İstanbul B. Belediyesi 2009: 67). Mecnun soy-lu bir aileden gelmekte iken filmde tam tersi bir şekilde orta direği temsil eden bir tiptir. Mecnun bambaşka bir anlama bürünmüş, işlevi değişmiştir. Aşık mecnun yerine kaba, saba bir tip gelmiştir. Mecnun’un soyluluğu sıradan bir boyuta indirgenmiş, hikâye kahramanı basitleştirilmiştir. Bu durum parodinin özelliklerinden “Kahramanların yücelik nitelermelerinin azaltılmasından gülünçlük ve alay doğar” ifadesi ile örtüşmektedir (Aktulum 1999:128).

Çöl Motifi

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

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

Çöl motifi filmin içinde çekilen bir reklam olarak da karşımıza çıkmaktadır. Mecnun’un rol aldığı reklam filmi çölün ortasına düşen Mecnun’un Leyla’sına kavuşması ile yani reklama konu olan meşrubat şişesini bulması ile gerçekleşmektedir. Asıl hikâyelerde geçen çöl motifine benzer bir şekilde Mecnun üstü başı yırtık, perişan bir halde çöllere sürüne-rek, “su su” diyerek gezmektedir. Daha sonra Mecnun reklamı yapılan meşrubat şişesinin olduğu buzdolabını ve gölgelik yapan şemsiyeyi görür. Tam bu sırada üçüncü şahıs sesi girerek: “Ve Leyla’sına kavuştu Mecnun” der. Filmin içinde geçen çölün parodileştirildiği bu reklam metnini metinlerarasının “anlatı içinde anlatı” tekniğiyle açıklamak mümkündür. Anlatı içinde anlatı tekniği hakkında Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler isimli kitabında: “...yansıma özelliği taşıyan, ilk anda “ayrışık”, ancak içerisine sokulduğu metinle bir “benzeşiklik” ilkesi kuran [...], anlam üreten ve ya metnin anlamını destekleyen [...] bir sözcüktür” demektedir. Filmdeki reklam metni de parodi özelliklerini yoğun olarak taşımaktadır ve ana metin olan filmin içeriğini özetlemekte, filmdeki parodiyi pekiştirmekte, filmin bir aynası olmaktadır. Bu yansıma dönemin siyasi olaylarının reklam metninde vurgulanması ile de ortaya çıkmaktadır. Reklamda Mecnun çölde sürünürken, görevleri

Mecnun'un üstüne yaprak savurmak olan iki set işçisi işini yapamayınca Mecnun onları azarlar. İşçilerden birinin verdiği cevap "Ne diyon abi sen, sendikamız var. Sendikaya söylerim" şeklindedir. Reklam metni hem ana metnin yani filmin aynası olurken aynı zamanda da dönemin siyasi olaylarının, sendikalaşma, işçi hakları için yapılan gösterilerin de bir yansımasını yapmaktadır.

Rüya Motifi

Dönüştürülen diğer bir motif ise Leyla ile Mecnun'da geçen rüya motifidir. Filmde Mecnun'un gördüğü rüyada; denizin ortasında Leyla ile Mecnun bir kayıktadır. Kayıktan düşen Leyla imdat derken Mecnun ise kötü adam kakhahaları atmaktadır. Leyla "Kurtar beni Mecnun" diye bağıırken Mecnun hızla kürek çekerek oradan uzaklaşır ve Leyla'yı kurtarmaz. Sabah olduğunda Mecnun rüyasını Leyla'ya anlatır. Ancak rüyadaki tam tersini anlatır ve kahramanca Leyla'sını kurtardığını söyler. Hikâyelerde ise filmdeki tersi bir durum söz konusudur. Mecnun Leyla'yı rüyasında görmüş ve Leyla onu boğmak istemiştir. "Leyla'yı gördüm rüyamda beni boğmak istedi. Herkes beni yakmak istiyor. Bu elbise de yakıyor beni... Kimse yaklaşmasın bana, kıvılcım sıçramasın yakmasın kimseyi. Leyla'm yok artık ben de olmamalıyım. Deniz mi bu? Serinletsin beni" (İstanbul B. Belediyesi 2009: 109) şeklinde hikâyelerde geçen rüya motifi filmde ters anlamla dönüştürülmüş, parodi halinde karşımıza çıkar. Hikâyede denizden kasıt çöldür ve Mecnun kendini çöllere atar ancak filmdeki rüyada ise çöle karşılık deniz karşımıza çıkar.

Filmde, uykusuna düşkün, çalışmaktan hoşlanmayan Ferhat'ın yanında Şirin ise fiziki açıdan daha boylu ve kiloludur. Aralarında geçen bir konuşma ise hikâyelerde tasvir edilen Ferhat ile Şirin ile filmdeki karakterlerin uyuş-

madığını göstermektedir. Şirin "bana kavuşmak için dağları delen pehlivan Ferhat'ın haline bak" derken, Ferhat ise "asıl sen kendi haline bak o Ferhat senin elli kilo olduğun zamanlarda kaldı" demiştir. Dağları delen pehlivan Ferhat yerine zayıf, kısa boylu, çelimsiz bir Ferhat gelmiştir. Böylelikle kahramanın gücü ve hatta olağanüstü özellikleri basitleştirilerek gülünçleştirilmiştir. Halk hikâyelerinde kahramanların olağanüstü güzellikte olması önemli özelliklerdendir. Ferhat ile Şirin hikayesinin taş baskısı ve yazma nüshasında Şirin "ismine Şirin dirlerdı guya Zuleyha-yi sani idi çeşm-i ebrusi çargır benleri tir kaşları keman bir afet-i zaman henüz on üç on dört yaşında devlet külahlı başında..." (Özarslan 2006:109) şeklinde tasavvur edilmektedir. Ancak filmde görülen fiziki yapı ve bu yapının diyaloglarda alaya alınması ile Şirin'in güzelliği sıradan hale getirilmiştir. Hikâyelerde geçen Şirin'in ablası Mehmene Hatun filmde de karşımıza çıkmaktadır. Filmde de hikâyelerde ki gibi zengin ve asil birisidir. Birlikte Şirin'in ablasının evine gittikleri sahnede geçen diyaloglarda ise göndermeler vardır. Şirin'in ablası Ferhat'a Şirin'den bahsederken "alımlı zarif bir kızdı ince bir fıdandı benden de güzeldi" derken, Ferhat ise "ya evet evlilik yaradı bu hale geldi" der. Burada evlenme ile beraber aşkın bittiğinin yanında, evlenmeyle birlikte fiziki yapının da değiştiği anlatılmıştır. Sahnenin devamında Şirin'in ablası "ikimiz de sana âşıktık ama sen Şirin'i seçtin" derken, Ferhat ise "ama her insan yanılır" demiştir. Hikâye metinlerinde de Şirin'in ablası Ferhat'a âşıktır. Ferhat'a işsiz, sarhoş biri olduğunu söyleyen Şirin'in ablasına Ferhat'ın verdiği cevap "Böyle miydin? Şehre su getirmek için dağları delen Pehlivan Ferhat ben değil miydin? Şimdi Ferhat yenildiyse alkolik, aylak, serseri biri olduysa suç benim mi? Hayır

toplumun, işsiz” şeklindedir. Şehre su getirmekle anlatılmak istenen zamanın belediyeçilik sorunlarına, suların akmasına gönderme yapmaktır. Ferhat’ın bugünkü hali ise toplumun suçudur ve artık toplum değişmiştir, fedakâr dağları delen, aşk kahramanlarının bugünkü toplumda yeri yoktur düşünceleri anlatılmak istenmiştir.

Filmde Leyla ile Mecnun örnek aile olarak bir televizyon programına konuk olurlar. Bu programda da kavga etmeye başlayan çift toplumu da ikiye böler. Leylalar ve Mecnunlar olarak ayrılan toplum kadın, erkek kutuplaşmasını yansıtır, sokaklarda gösteriler, açlık grevleri yapılır, dolar düşer. Dönemin hükümeti ve siyasileri de işin içine karışır ve birbirlerini suçlamaya başlarlar. Filmde siyasetçilerin fiziki yapıları, hal ve hareketleri, söylemleri birebir taklit edilerek verilmiştir. Daha önce sözünü ettiğimiz parodileştirmenin örtülü söylem özelliği; siyasi, sosyal ve ekonomik bir kriz haline dönüşen Leyla ile Mecnun meselesinin işlendiği sahnelerde daha sık karşımıza çıkmaktadır. Hükümet yetkilileri ile muhalefet, Mecnun ve Leyla ile ayrı ayrı görüşmüşler onları kendi beklentileri doğrultusunda yönlendirmeye çalışmışlardır. Durum daha da kötü bir hale gelince sonunda muhalefet ve hükümet anlaşma yolunu seçmişlerdir. Aşk hikâyesi olan Leyla ile Mecnun siyasi bir kriz haline gelmiş, Leyla ile Mecnun üzerinden dönemin siyasi yapısı parodileştirilmiş, gülünç bir hale getirilerek de eleştirilmiştir.

SONUÇ

Sonuç olarak; filmde, sözlü kültürde anlatılan aşk hikâyeleri sayesinde yerleşik olan kutsal aşk algısı parodileştirilerek başka bir anlama çekilmiştir. Fedakâr, yiğit, soylu, ince zarif güzel olan kahramanlar sosyal hayat ve dönem siyaseti içindeki sorunları temsil ederek

başka işlevlere büründürülmüştür. Kahramanların aşkı ve bu aşk etrafındaki söylemleri, şiirsel ruh halleri, olağanüstü özellikleri gündelik hayata, kentli zamana uymadığı için eleştirilirken, örtülü bir söyleme de yer verilmiştir. Dönemin siyasi olayları, siyasetçileri yerilmiş bu da kutsal aşkın parodileştirilmesi ile yapılmıştır. Dolayısıyla, belleklerde yerleşen “kutsal aşk” basitleştirilmiş, sıradanlaştırılmış ve dönem eleştirisi yapmak için kullanılmıştır. Ancak zamanın koşullarından bakarak geçmişi eleştiren film; başka bir bağlamda, başka bir biçimle, başka bir anlamla hikâyelerdeki kahramanları ve kimi motifleri konulararak, yeni bir metin ortaya çıkarılmıştır. Sözlü kültürdeki aşk hikâyelerinin metinlerarasılık yöntemleri ile yeni görsel bir metinde yer alması bu hikâyelerin belleklerdeki tazeliğini koruması açısından önemlidir ve sözlü kültürün yeni metinlere kaynaklık edebilme özelliğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Matbaası, 1999
- Boratav, Korkut. *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1998
- Elçin, Şükrü. *Kerem ile Aslı Hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000
- Halk Hikâyeleri*. İstanbul: İstanbul BŞB. Kültür AŞ Yayınları, 2009
- Özarlan, Metin. *Ferhat ile Şirin Mukayeseli Bir Araştırma*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayıncılık, 2006
- Özay, Yeliz. *Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007
- Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008