

Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım Selvi Boylum* Hikâyesi ve Göstergelerarasılık

Cafer Gariper*

Öz

Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım Selvi Boylum* adlı uzun hikâyesi, uçarı bir kişiliğe sahip İlyas ile Asele'nin saf aşkını, evlenmelerini ve bir süre sonra yollarının ayrılmasını konu eder. II. Dünya Savaşı sonrası Kırgızistan coğrafyasından ve yaşayışından derin izler taşıyan hikâye, Türk okuyucuları tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Hikâye, Anadolu coğrafyasına ve Türk insanına uyarlanarak 1977 yılında *Selvi Boylum Al Yazmalım* adıyla Atıf Yılmaz tarafından sinema filmi olarak çekilmiştir. Hikâyenin tematik yapısına uygun şekilde düzenlenen müziğin de eşlik ettiği söz konusu film, Türk sinemasının önemli başarılarından biri olmuş, seyircilerin ilgisini üzerinde toplamıştır. Bu makalede *Al Yazmalım Selvi Boylum* adlı hikâyenin edebiyat-sinema-müzik bağlamında, bir karşılaştırma mantığına dayalı bir değerlendirme biçimi olan metinlerarasılık/göstergelerarasılık çerçevesinde kendilerine özgü söylem biçimleri olan değişik dolayımın - edebiyat, sinema, müzik - birbirlerine göre ilişkiler ağı ele alınmaya, aralarındaki benzerlikler ve ayrılıklar belirlenmeye çalışılacaktır. Amacımız belli bir sanatsal biçimin başka bir sanatsal biçimde yeniden yazılması (ya da kullanılması) işlemi sonunda biçimsel ve anlamsal bakımdan uğradığı dönüşümlerle değişik ortam ve bağlamlarda yarattığı değişik etkileri kavratmaktır. Bu yaklaşım aynı zamanda söz konusu edilen bir eserin çoksesliliğine yönelik vurgulamalar yapmaktır. Roman Jacobson'un söylediği gibi, eserin sanatsallığını somutlaştırmanın en etkili yolu budur.

Anahtar Kelimeler

Cengiz Aytmatov, *Al Yazmalım Selvi Boylum*, hikâye, sinema filmi, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, müzik, göstergelerarasılık.

* Yrd. Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü – Isparta / Türkiye
cafergariper@sdu.edu.tr

Sanat dalları konu, tema, şekil ve teknik gibi yönlerle birbirinden yararlanır. Bunlardan özellikle edebiyatla sinema arasında kimi benzerliklerden ve ilişkiler açısından söz etmek mümkündür. 20. yüzyılda önemli bir gelişme gösteren sinema sanatının edebiyatın hikâye ve roman türünden konu ve teknik düzlemde yararlanma yoluna gittiği görülür. Sinema, kendinden daha önce gelişmiş bir tür olan hikâye/romandan başta senaryo olmak üzere değişik öğeler yönünden yararlanır. Kimi zaman roman-sinema işbirliğine müziğin de eşlik ettiği yapımlarla karşılaşılır. Farklı sanat kollarının, özellikle de hikâye ve romanın, gösterme esasına bağlı bir sanat dalı olan sinema filminde göstergelerarasılık bağlamında yeni bir biçime ve dile kavuşturulduğu yapımların sayısı az değildir. İşte bunlardan biri de Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım Selvi Boylum* adlı uzun hikâyesidir. Bu yazıda Aytmatov'un söz konusu hikâyesiyle bu hikâyenin Atıf Yılmaz'ın yönetmenliği ve Arif Keskiner'in yapımcılığında Çiçek Film tarafından 1977'de sinema diline aktarılan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi arasında edebiyat-sinema-müzik bağlamında metinlerarasılık/göstergelerarasılık çerçevesinde ilişkiler ağı ele alınmaya çalışılacaktır.

Söz konusu hikâye, 1976'da *Yol Arkadaşı* başlığı altında ve daha sonra başka adlarla Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. "Aytmatov, 1963 yılında içinde bu hikâyenin de bulunduğu *Steplerden ve Dağlardan Hikâyeler* adlı kitabıyla Lenin Edebiyat ödülünü kazanmıştır" (Kolcu 2002: 121-122). Yazıda hikâyenin Mehmet Özgül tarafından Rusçadan Türkçeye çevrilen, Cem Yayınevi'nce yayımlanan şekli kullanılacaktır. Sinema filmiyle birlikte üçüncü bir sanat dalı olarak müziğin de yer aldığı filmde, göstergelerarasılık geniş açılıma kavuşur. Göstergelerarasılığın teorik düzlemde sunduğu verilere dayanarak *Al Yazmalım Selvi Boylum* hikâyesinin edebiyat ve sinema dilinde kazandığı anlam dünyası, buna müziğin katkısı, teknik öğelerdeki benzeşim ve değişim dikkate alınarak metnin çözümlenme çabası içinde olunacaktır. Böylece dile dayalı bir edebiyat metninin görüntünün öne çıktığı başka bir dilde, sinema dilinin göstergelerine bağlı olarak kazandığı yapı ve anlam dünyasının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren,

"Yazın dışındaki sanat biçimlerinin yazınsal olanla birlikte kendi aralarındaki alışverişlerini belirtmek için yeni kavramlar benimsenmiştir. Salt yazınsal alana özgü bir uygulama olmaktan çıkarak sanatın öteki biçimleri arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için, Saussure'ün 'dil bir göstergeler dizgesidir' tanımından yola çıkan kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca (Jacobson, Molinié, Gignoux) göstergelerarasılık kavramı önerilmiştir. Böylelikle yazın ve resim, yazın ve sinema, ya-

zın ve müzik, yazın ve fotoğraf; resim ve müzik, müzik ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim vb. farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemleri, uçsuz bucaksız bir araştırma alanı, bir göstergelerarasılık başlığı altında, yeni bir açıdan sorgulanmaktadır.” (Aktulum 2011: 9).

“Sözcüğün en geniş anlamıyla *gösterge*, bir başka şeyin yerini alabilmesini sağlayan özellikler taşıdığından kendi dışında bir nesne, olgu, varlık belirtebilen ögedir. Algılanabilir nitelik taşıyan bu öge bir tür uyarandır: Anlık-taki imgesi bir başka uyarının imgesine bağlı olduğundan onu çağrıştırabilen bir uyarandır. Bu anlamda, örneğin duman, ateşin; çatık kaşlar, kızgınlığın; *köpek* sözcüğü bir hayvanın göstergesi sayılır.” (Vardar 1998: 73). Bu çerçevede dil, resim, tiyatro, sinema, heykel, reklâm filmi gibi çok sayıda alandan ve buna bağlı olarak göstergeler sisteminden söz edilebilir.

“Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir: ya sözsel bir sanat sözsel-olmayan bir sanata söze dökerek kendi içerisine alır, ya da sözsel-olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar. Sözsel olmayan bir sanatın sözsel olan bir sanat biçimine gönderme yapması durumu, sözsel-olmayan sanatlar söz konusu olduğundan, yazın eleştirisinin çok fazla ya da öncelikli olarak ilgi alanına girmemektedir. Sanat biçimleri estetik kuramcılarınca durmadan sözsel olanla sözsel-olmayan biçiminde bir ulamluşturmaya tabi tutulmuşlardır. (...) Sözsel sanatlarla sözsel-olmayan sanatlar arasındaki göstergebilimsel ayırmadan dolayı sözsel olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışveriş yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır. Sözsel bir yapıtın, bir metnin sözsel-olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykale gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Buna karşın farklı alanlara ait alışverişler sözsel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için ‘metinlerarasılık’ (intertextualité) yerine daha çok ‘göstergelerarasılık’ (intersémiotique) kavramı yeğlenmektedir. (...) [D]ar anlamıyla göstergelerarasılık (...) ‘göstergebilimsel bir bakışla bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması’ işlemini belirtir. Bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam, ya da değerle donatılır.” (Aktulum 2011: 436-438).

Genelde edebiyat-sinema ilişkisi, özelde hikâye/roman-sinema ilişkisi metinlerarasılığın, ondan da çok göstergelerarasılığın alanına girer. Edebiyat eserinden, dile dayalı göstergeler sistemine bağlı hikâye/romandan hareketle yeni bir anlatım diline, görüntüye bağlı göstergeler sistemine geçilmesi bunu gerekli kılar. Bir sanat dalında ortaya konan göstergeler, başka bir sanat dalının ifade alanına taşınmakta, edebiyat dili, sinema diline dönüştürülmektedir. Bu da zorunlu olarak hikâye/roman-sinema ilişkisi üzerinde düşünülmesini gerektirir.

Romandan sinemaya yapılan uyarlamalarda 1) romanın sinema yararına bir “senaryo hammaddesi” olarak kullanılması, 2) sinema dilinin anlatım imkânlarını hesaba katmadan romanın bire bir uyarlanması, 3) romanı, sinema dilinde yeniden kurgulamak, bir başka söyleyişle yeniden yaratmak şeklinde üç ayrı yöntem göze çarpar (Aykın 1983: 495).

Romanın sinema yararına bir “senaryo hammaddesi” olarak kullanılmasını ilkel bir anlayış olarak yorumlayan Aykın’a göre, bu tür uyarlamalarda, romanın temel nitelikleri değişmekte ve gerçek bildirisi kaybolmaktadır. İkinci tarz uyarlamada roman, sinemaya egemen kılınmakta, romana sadık kalmak adına sinemanın kurallarının dışına çıkılarak sinema sanatının etki gücü kaybedilmektedir. Üçüncü yöntemdeyse hedef, romanın konusunu almanın ötesinde romanın kurmaca dünyasını, anlatım tekniklerini ve yapısını yeniden yaratımla sinemaya aktarmaktır (1983: 495-496). Sanatsal yaratıcılığı destekleyen ve romanın temel yapısını koruyarak sinemasal anlatımla yeniden yaratılmasına izin veren bu yaklaşım, en başarılı uyarlama ve dönüştürme, bir başka söyleyişle göstergelerarasılık yöntemidir.

Sinema, edebiyattan yalnızca konu veya öykü almakla kalmaz. Romanın geliştirdiği anlatım tekniklerinden ve imkânlarından da yararlanma yoluna gider. Aykın’ın da belirttiği gibi “aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte, sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır.” (1983: 492). Bu alış, tek taraflı değildir. İki sanat dalı arasında alışverişten söz etmek mümkündür. Sinemanın romandan *eksiltme (ellipsis)*, *kesim (découpage)* ve *kurgu (montage)* gibi temel yapısını oluşturan bazı özellikleri aldığı görülür. Çağdaş romanın da sinemadan bazı teknik uygulamaları aldığı, almakta olduğu söylenebilir. Romanın sinema tekniğinden yararlanma biçimi çalışma konumuzun dışında kaldığı için buna temasa yetinilecektir.

“Roman Jakobson, çeviriyle ilgili bir çalışmasında üç tür çeviri olabileceğini söyler. Dil içi ve diller arası çevirinin yanında üçüncüsü[nün] gösterge-

ler arası çeviri olduğunu belirtir.” (Günay 2007: 283). Konuya Jakobson'un bakışıyla yaklaşırsak romanın sinema filmine çekilmesi göstergelerarası çeviri, daha kısa ve öz söyleyişle göstergelerarasılıktır. Aytmatov'un *Al Yazmalım, Selvi Boylum* adlı hikâyesinden yapılan sinema filmi, bu çerçevede göstergelerarası çeviri ve dönüştürüm olarak anlam kazanır. Bir göstergeler sisteminin başka bir göstergeler sistemine aktarılması bazı yeni durumlara yol açar. Çünkü bir göstergeler sisteminin ifade imkânlarını bir başka göstergeler sistemi tam olarak karşılamaz, karşılayamaz. Bu durum, göstergelerin ifade araçlarının kendine özgü farklılıklar taşımasıyla açıklanabilir. “Bu tür göstergeler arası çeviride anlam, biçem ya da başka türden kayıpların olması neredeyse kaçınılmazdır. Her anlatım biçiminin kendine özgü bir kodu, anlatım biçimi ve iletişim düzeneği vardır.” (Günay 2007: 284). Kimi kez eksiltme, kesim yahut çıkartma yoluna gidilir. Kimi kez de ekleme, ayrıntılandırma, vurgulama/öne çıkarma gibi uygulamalara başvurulur.

Hikâye ve romanla sinema filminin kimi benzeşen ve ayrılan yanları bulunmaktadır. Öncelikle “her ikisinin de bir öykü anlattığını (narrative) ve bunun için de bir anlatıcıya gerek duyduğunu (narrator) görürüz.” (Tekler 1998: 236). Anlatıcı karakter, metnin kurmaca dünyasında kurgulanan anlatıcı karakter veya karakterlerdir. Sinema filminde ise anlatıcının yerini kamera alır. Anlatma esasına bağlı edebi metinler de, sinema da bir öykünün aktarılmasına dayanır. Zaman, mekân ve kişiler yönünden benzerlik taşır. Bunun yanında anlatma esasına bağlı edebi metinlerle sinemanın ayrılan yanları da vardır. Sinema filmi “algılamaya dayalı (perceptual), edebiyat ise kavramsal (conceptual) sanattır. Yani sinema görsel, işitsel ve hareketliyken, edebiyat sözcüklere dayalıdır.” (Tekler 1998: 237). Edebiyatın, dile dayalı olması dolayısıyla anlam zenginliği sinemaya göre daha geniş açılım sunar. Okumada anlayış ve kavrayış gücüne bağlı olarak metnin üzerinde durma, düşünme, yeni anlamlar çıkarma imkânı bulunur. Anlatma esasına bağlı edebi metinlere göre sinemanın tekniğine bağlı olarak bazı farklar belirir. Sinema görüntüye, sese ve eyleme dayanması bakımından anlam daha belirgindir. Hızla akan kareler, edebiyat metni kadar üzerinde durmaya ve düşünmeye fırsat bırakmaz (Tekler 1998: 237). Edebiyat metinlerinde kişilerin iç dünyaları monolog, diyalog, iç çözümleme, bilinç akışı gibi anlatım teknikleriyle anlam kazanırken, sinemada bu durum konuşmaların yanında yüz ifadesi, mimik, jest ve eylemlerle dikkatlere sunulur.

Bir aşk öyküsünü anlatan Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım Selvi Boylum* (1960-1961) adlı hikâyesi, 1977'de Atif Yılmaz tarafından filme alınmıştır.

Ali Özgentürk'ün senaryolaştırdığı filmin yapımcılığını Arif Keskiner üstlenmiş, müziğini Cahit Berkay yapmıştır. Başrolleri Türkân Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin gibi Türk sinemasının öne çıkan oyuncularını paylaşmıştır. Yurt içinde ve yurt dışında çeşitli ödüller alan film, Türk halkının da beğenisini kazanmıştır.

Göstergelerarasılık çerçevesinde ele almaya çalışacağımız Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım Selvi Boylum* hikâyesi, sinema diline aktarılırken her şeyden önce uyarlama ve dönüştürme yönüyle belirginleşmektedir. Kendisi de bir göstergeler sistemi olan roman, sinema diline, yani bir başka göstergeler sistemine dönüştürülmüş ve uyarlanmıştır (Bir göstergeler dizgesinden, bir başka deyişle anlamlı bir yapıdan bir başka göstergeler dizgesine/anlamlı yapıya geçişin göstergelerarasılığın özünü oluşturduğunu belirtelim). Böyle bir dönüştürme ve uyarlama, metnin özgün şeklinin ayrıntıda kalan bazı değişikliklere uğramasını kaçınılmaz kılmıştır. Öncelikle edebiyat dilinin ifade araçları ve imkânlarıyla sinema dilinin ifade araçları, tekniği ve kodları farklıdır. Nitekim hikâyenin kurmaca dünyasını sinemanın kurmaca dünyasına çevirme çabasında olan filmin, romanın ifade gücünü ve imkânlarını kullanma uğraşı içinde olması gözden kaçmaz. Film, değişik ifade araçları, anlatma ve gösterme teknikleriyle romanın göstergeler sistemini, onun söylem biçimini geniş olarak yakalama ve yansıma çabasıdadır. Sık sık başvurulan iç diyalog, iç monolog, müzik dili, mimik ve jest bunlar arasındadır. Yönetmen, romanı sinema dilinde yeniden kurgulamak, bir başka söyleyişle yeniden yaratmak çabasıdadır. İkinci olarak Sovyet dönemi Kırgızistan coğrafyasında belirli bir toplum yapısı içerisinde, belirli ekonomik, siyasal ve sosyal sürece bağlı olarak varlık kazanan olay örgüsü, sinema filmine alınırken Türkiye Türkçesine, Anadolu Türk kültürüne, yaşama biçimine ve hayat algısına göre uyarlanmış, böylelikle kültürel bir uyarlamaya/dönüştürmeye gidilmiştir.

Filmde, hikâyenin *olay örgüsüne* büyük ölçüde sadık kalınır. Fakat bazı ekleme, daha çok da kesim ve eksiltmelerde bulunulur. Bu tür uygulamalar, yönetmenin öyküyü yeniden kurgulamada başvurduğu tasarrufla birlikte bir göstergeler sistemini başka bir göstergeler sistemine çevirmede, belli bir dolayımından ötekine geçmeye bağlı olarak karşılaşılan güçlüklerle açıklanabilir. Bunun yanında hikâye kurgusuyla sinema filminin kurgusunun farklılık göstermesi de değişikliklere gidilmesinde rol oynar. Özellikle eksiltmelerde hikâyeye göre sinema filminin daha kısa yapıya sahip olması etkili olur. Nitekim hikâyede yer alan bazı metin halkalarının ve motiflerin filmde bulunmadığı görülür. Hikâyenin başlangıcında yer alan çerçeve hikâye bunlar arasında sayılabilir.

Bir dizgeden ötekine geçiş sırasında göze çarpan en belirgin dönüştürüm işlemine olay örgüsü düzleminde rastlanır. Kısaca anımsatmak gerekirse hikâyenin olay örgüsü, tren yolculuğu sırasında bir şoförün aynı kompartımana düştüğü bir gazeteciye öyküsünü anlatması üzerine kurulur. Yetiştirilmesi gereken arabayı kaçırarak gazeteci, bir kamyonu binmek isterse de acelesi olan şoför onu almaz. Daha sonra şoförle gazeteci trende karşılaşır. Şoför, gazeteciyi niçin almadığını açıklamak isterken öyküsünü de anlatma ihtiyacı duyar. İki günlük tren yolculuğu buna gerekli ortamı hazırlar.¹

Kahraman anlatıcının aktarımına göre İlyas, ulaştırma merkezinde çalışmaktadır. Çevreye yük taşıyan şoför İlyas, kamyonu çamura saplanınca harada çalışan Asel'le karşılaşır (Aytmatov 2009: 16). Genç ve güzel Asel'e tutkuyla bağlanan İlyas'la Asel arasında aşk başlar. Asel'le her fırsatta karşılaşmanın ve görüşmenin yollarını arayan İlyas, Asel'in ailesinin kızlarını bir başkasıyla evlendirmek istemeleri üzerine bir gün onu kaçıtır ve evlenirler.

Uçarı, bağımsız ve sorumsuz yaşama biçimine alışmış olan İlyas, aynı zamanda risk almayı seven, olmayacak işlere kalkışan kişiliğe sahiptir. İlyas, çalıştığı ulaştırma merkezine havale edilen, taşımak durumunda oldukları kapasitenin üzerindeki yükü, kamyonların arkasına römork takarak zamanında yetiştirebilecekleri düşüncesindedir. Diğer şoförlerin Dolon geçidinin römorkla aşılacağı düşüncesiyle buna karşı çıkmalarına rağmen o, bu düşüncesinin bir uygulamasını göstermek ister. Kamyonun arkasına bağladığı römorku tepeden aşırıya çalışırken römork devrilir. İzinsiz giriştiği bu denemenin olumsuz sonuçlarından çekinerek römorku tepede bırakır ve oradan uzaklaşır. Fakat durum anlaşılınca İlyas'ın kamyonu elinden alınır. Kendisi de yakın seferlere verilerek cezalandırılır.

Bu durumu psikolojik probleme dönüştüren İlyas, kendini içkiye verir. Tam bu noktada kendisinde uzun süredir gözü olan ulaştırma merkezinin hareket görevlisi Kadiça'nın (Aytmatov 2009: 18) onu ayartmasıyla evden ve tutkuyla bağlı olduğu Asel'den uzaklaşır. İlyas'ı başka bir kadına kaptıran Asel, çocuğunu da yanına alarak terk edilmişliğin mekânı olan evden ayrılır. Ailesiyle de bağları kopmuş olan genç kadın, yazgısı gibi belirsiz bir yolculuğa çıkar. "Anlatıdaki bu yol metaforu, 'ayırıcı' ve 'birleştirici' nitelikleriyle, öykü kahramanlarının kendi içlerinde yaptıkları ayrı ayrı yolculukları da simgeler." (Korkmaz 2008: 4) Bu yolculuk onu yeni bir yaşama biçimine sürükler. Yolda karşılaştığı yol yapım ustası Baytemir, onunla ve hasta çocuğuyla ilgilenir, barınacağı ortamı sağlar. Bir geceliğine misafir olarak kalmak düşüncesiyle geldiği Baytemir'in evinde Asel, yoldan geçen kamyonları bekleyerek ve İlyas'ın gelmesini umut ederek yıllarını geçirir. Sonunda İlyas, bir kaza sonucu yaralanmış olarak Baytemir tarafından eve

getirilir. İlyas'ın ve Asel'in içindeki aşk duygusu ölmemiştir. Bu karşılaşmayla yeniden ortaya çıkar. Fakat araya giren yıllar, Baytemir'in sabırla Asel'e gösterdiği özen ve küçük Samet'in İlyas'ı değil de babası olarak bildiği Baytemir'i tercih edişi, derin bir iç çatışmaya düşen, akıyla gönlü arasında parçalanmayı yaşayan Asel'in Baytemir'e yönelmesini, İlyas'ın yerine Baytemir'i tercih etmesini getirir. Artık İlyas'a düşen Asel'den, Isık Göl'den ve geçmişinden ayrılıp bilinmeze doğru yol almaktır.

Hikâyenin sinema filmine uyarlanmasında olay örgüsüne geniş olarak bağlı kalınmıştır. Olay örgüsü filmde, kimi eksiltmelerle ve eklemelerle, yer yer karakterlerin iç konuşmaları şeklinde metinlerarasılığın bir özelliği olan özetleme tekniğiyle aktarılır. Bu da hikâyenin sinema diline aktarılmasında doğabilecek kopuklukları aşmada bir yöntem olarak anlam kazanır.

Romandan filme geçişte göze çarpan temel özellik olay örgüsünün fazla değiştirilmeden yinelenmesidir. Diğer özellik ise içerik düzleminde göze çarpan bir dizi dönüştürümlerdir. Gerçekten de filmde hikâyenin olay örgüsüne ileri düzeyde bağlı kalınmış olmakla birlikte kimi değişikliklere, ekleme, eksiltme ve kesimlere gidildiği olur. Bunlar arasında hikâyede yokken baraj yapımı için Asya ile annesinin yaşadığı evin yıkılmaya çalışılmasının eklenmiş olması; sinema filminde annesinin kızını yabancıardan korumak amacıyla Asel'in yüzüne kazan karası sürmesinin eklenmesi; hikâyede çalışanlardan birinin diğerlerine hortumla su fışkırtmasının filmde Cantay'ın diğer çalışanlarla birlikte İlyas'a da su fışkırtması ve İlyas tarafından tartaklanmasına dönüştürülmesi; hikâyedeki İlyas'la Kadiça'nın yazlıhanede buluşma sahnesinin filmde Asya ile İlyas'ın karşılaşmasının önüne alınması; hikâyede olmadığı hâlde filmde kamyonla Asel'in peşinden giden İlyas'ın neşeli bir türkü söylemesinin eklenmesi; hikâyede İlyas'ın çiftlik işine gitmesinin yerini filmde baraj işine gitmesinin alması; hikâyede römork bağlanan yüklü kamyonun İlyas tarafından tepeden asırılmaya çalışılmasının sinema filminde yer almaması; hikâyede römorku çekme işinde başarısız olan İlyas'ın Asel'le tartışmasının filmde yer almaması; Baytemir'in eşinin ve çocuklarının çığ düşmesi sonucu ölümünün yerini filmde Cemşit'in eşinin ve çocuklarının depremde ölmüş olmasının alması; hikâyede olmadığı hâlde kamyonu elinden alınıp İlyas'ın bakım atölyesine verilmesi üzerine Asel'in işverenle konuşmaya gitmesi ve bunun üzerine İlyas tarafından tartaklanmasının filme eklenmesi; İlyas'ın uzun aradan sonra tekrar Asya'yla karşılaşmasıyla onu yeniden kazanma çabalarının boşa çıkması üzerine oradan ayrılmak zorunda kalışının iç konuşma şeklinde "bitmemiş türküm benim" söyleyişiyle dramının ortaya konması sayılabilir.

Anlatma esasına bağlı metinlerde dilin *mekâm* ifade ediş biçimiyle sinemanın mekânı ifade ediş biçimi farklıdır. Dil, diğer ögelerde olduğu gibi işlevi gereği anlatıma, tasvire başvurur. O, zihinde kavramlar ve imgeler yaratarak ilerler. Sinema ise gösterme, göz önünde canlandırma yoluna gider. Sese, görüntüye ve eylemlere dayanır. Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım, Selvi Boylum* adlı hikâyesinde de bunu görürüz. Hikâyede mekân ve zaman işlevsel olarak anlatma ve tasvir yoluyla ayrıntılı şekilde dikkatlere sunulur. Buna karşılık filmde, hikâyedeki gibi uzun uzun anlatılan mekânla karşılaşmaz. Mekâna ait ögeler gösterme yoluyla kısa ve öz olarak kameranın görüş açısıyla sinema diline aktarılarak birer görüntüye/göstergeye dönüştürülür.

Hikâyede açık, mavi, aydınlık bir günde başlayan İlyas-Asel aşkı, sinema filminde de benzer bir görüntüyle dikkatlere sunulur. "Burada –buluşma yeri olarak- mekânın poetiğine ait gizemin, ilişkileri yönlendirici bir işlev üstlendiğini görüyoruz; İlyas- Asel buluşması, konuşmaları ve beraber olmaya karar vermeleri; geniş yemyeşil bir düzlükte, dağların arasında ve masmavi bir gök altında gelişir." (Korkmaz 2004: 133). Buna paralel şekilde İlyas'la Asel'in karşılaşmalarına sebep olan kamyonun çamura saplanması hikâyede dilin imkânları içerisinde geniş olarak aktarılır. Bu sahneye filmde daha kısa şekilde görünürlük kazandırılır. Aynı şeyleri geçitte kalan minibüsün (hikâyede kamyonun) kurtarılması için de söylemek mümkündür. Hikâyeye göre film, bu sahneyi daha kısa bir şekilde aktarma/gösterme yolunu seçer. Yalnız bu sahnede bir değişikliğe gidildiği de görülür. Hikâyede İlyas, içinde iki kişinin bulunduğu yolda kalan kamyonu kendi kamyonunun arkasına halatla bağlayarak gönüllü olarak kurtarır. Hatta zorlu geçidi aşma tehlikesini göze alarak ısrarla çaba harcar. Sinema filminde ise doğum yapması beklenen Asya'yı yalnız bırakmamak için eve yetişmek ve minibüsteki yolcuların hayatını tehlikeye atmamak düşüncesiyle yardımcı olmak istemezken yol bakım ustası Cemşit'in ısrarı ve zorlamasıyla çetin tabiat şartları içinde minibüsü çekmeye razı olur. Filmde hikâyeye uygun tabiat ve iklim şartlarına yer verilir. Kamyonun çamura saplanması, geçidin yağışlı bir günde zorlukla aşılması bunlar arasındadır.

Olay örgüsü ağırlıklı olarak tabiatla, açık mekânda geçer. Hikâyede tabiatın geniş yer tutmasına karşılık filmde tabiat daha sınırlı kalır. Bu durum daha çok, tabiatın dille anlatımının, tasvir ve tanıtımının geniş yer kaplamasına karşılık, filmde, hikâyede anlatıcının geniş geniş tanıtma ve tasvir etme ihtiyacı duyduğu tabiatı kameranın bir çırpıda gözün algı genişliğiyle paralel düzlemde görüntüye dönüştürmesiyle ilgilidir.

Hikâyenin teknik imkânlarıyla sinema filminin teknik imkânları bakımından *zamanın* kurgulanması ve ifade ediliş biçimi farklılık taşır. Anlatıcı, roman ve hikâyede zamanı, zamanın geçişini özetleme ve atlama tekniğine başvurarak dil aracılığıyla aktarır. Sinema ise kameranın görüş açısından zamanın çeşitli enstantanelerini ve geçişini aktarma yoluna gider. Roman ve hikâyede olduğu gibi sinema da zaman üzerinde tasarrufta bulunur. Günün çeşitli zaman dilimlerini sergileyerek özetleme ve kısaltma yolunu deneyebilir. Olay örgüsünün öne çıkan yanlarının geçtiği zaman birimlerini sahnelemeyi seçebilir. Romanda ve hikâyedeki geriye dönüş, özetleme, ileriye sıçrama gibi anlatım teknikleri sinema filminde de uygulanabilir.

Al Yazmalım, Selvi Boylum hikâyesinin kurmaca zamanıyla sinema filminin zamanı kurgulanması arasında da paralellikler kurulmuştur. Sinema filminde bahar mevsiminde İlyas'la Asel'in karşılaşması, soğuk ve yağışlı havada Ti-yen-Şanlar'daki Dolon geçidinde kalan kamyonun (Aytmatov 2009: 36) (filmde minibüsün) İlyas tarafından çekilmesi, İlyas'ın Kadiça ile ilişkisi, bunu öğrenen Asel'in evi terk etmesi, Baytemir'e rastlaması, yaklaşık beş yıl sonra İlyas'la Asel'in tekrar karşılaşmaları hikâyeye uygun şekilde kronolojik olarak sunulur. Bununla birlikte olay örgüsündeki eksiltme ve kısaltmalara bağlı olarak sinema filminde zamanda da kısaltma yoluna gidilir. Sonuçta doksan beş sayfalık hikâyenin okuma zamanı yaklaşık dört saati bulur. Sinema filminde yönetmen bu süreyi seksen altı dakikaya indirmiştir. Bu da kamera açısının anlatımı kısaltmasının yanında hikâyenin sinema filmine alınmasında eksiltmeye gidildiği anlamına gelir. Ayrıca hikâye, geriye dönüş (flash back) tekniğiyle dikkatlere sunulurken sinema filminde geriye dönüş tekniğine başvurulmaz. Vak'a zamanına bağlı kalınır.

Hikâyenin olay örgüsü yaklaşık altı yılı içine alır. Bunu, İlyas'ın hikâyesini trende karşılaştığı gazeteciye anlatımından çıkarabiliriz. Asel'le karşılaşması, onu kaçırmaması, evlenmeleri, Samet'in dünyaya gelmesi, Asel'i terk etmesi, tekrar karşılaşmaları, Samet'in beş yaşlarında (Aytmatov 2009: 76) bir çocuk olarak karşısına çıkması çerçevesinde görmek mümkündür. Sinema filminde de bu zaman çizgisi aynen takip edilir. Zamanın geçişi özetleme ve atlama tekniğiyle gerçekleşir. Evi terk ettikten sonra Cemşit'in yanında kalan Asya'nın şoförlük yapan İlyas'a rastlamak umuduyla yola çıkması ve beklemesi, Samet'in büyümesi bunlar arasındadır.

Hikâyenin vak'a zamanıyla filmin vak'a zamanı birbirine yakınmış gibi bir izlenim verilmiş olmakla birlikte aralarında farklılık bulunmaktadır. Hikâyede vak'a zamanı 1940'ların ikinci yarısından 1950'lerin başına kadar olan yaklaşık altı yılı kapsar. Filmden ise olaylar dizisinin 1970'lerde geçtiği izlenimi çıkar.

Atıf Yılmaz, rol dağılımında da hikâyenin *kişiler dünyasına* geniş şekilde bağlı kalır. Hikâyede İlyas, genç ve uçarı biri olarak tasarlanır. Fevri ve acelecidir. Çocukluğunu yetiştirme yurdunda geçirmiş, aile bağından ve sorumluluklardan uzak, köksüz, yakınları olmayan biri olarak belirir. Filmde ise “İstanbullu” şeklinde adlandırılır. Bu ifade hikâyedekine benzer şekilde onun yabancılığına, köksüzlüğüne ve sorumluluk duygusunun zayıflığına gönderme yapan bir gösterge olarak anlam kazanır. Onun fevri davranışları, tutkulu ve arzulu hareketleri, aşırılığa giden eylemleri, bir yere ve aileye bağlı olmamasıyla ilişkilendirilebilir. Aile bağının getireceği sevgiden mahrum yetişmiş olması, yalnızlığını hazırladığı kadar onaylanma ve kendini gösterme duygusunu da belirginleştirir. Biraz da gençliğinin zemini kurduğu yapıda kendine ve başkasına varlığını onaylatma ihtiyacı vardır. İşine bağlılığı, kamyonu kurduğu duygusal bağ, tutkulu aşkı, bir tarafıyla bu bir başka insana bağlanmamış olmanın ve yalnızlığın dışı vuruşu şeklinde görünürlük kazanır. Çalıştığı kurum yetkililerinden izinsiz, bir tepeye römorku çıkarma isteği de otorite tanımama yanında, yararlı olma, kendini ispatlama ve başkalarınca onaylanma arzusunun sonucudur. Böyle bir eylemi gerçekleştirdiğinde daha fazla yük taşınabilecek, buna bağlı olarak şoför arkadaşlarıyla işi zamanında yetiştirme şansını yakalayacaklardır. Fakat başarısızlığa uğrayınca römorku geçitte bırakarak kaçmak zorunda kalır. İlyas'ın römorku terk etmesi, buna bağlı olarak iş hayatında olumsuzlukla karşılaşması sonucu Asel'i ve evini terk etmesi arasında bağ kurulabilir (Korkmaz 2004: 133). Filmde de İlyas karakteri benzer özellikleriyle sergilenir. O, çabuk bağlanan ve çabuk terk eden biridir. Hikâyede olduğu gibi sinema filminde de karşılıksız iyilik yapmaya çalışır, sever, fevri davranır, sınırları zorlar, kamyonu gönül bağı kurar, ilk görüşte Asya'ya tutkuyla bağlanır ve öfkesine mağlup olarak onu terk eder.

Asel'in filmde görünürlük kazanan karşılığı olan Asya da hikâyeye uygun bir karakterizasyona tâbi tutulur. Toplum değerleriyle ve baskısıyla karşı karşıya kalan, bir başkasıyla evlendirilmek istenen Asel/Asya, gönlünü İlyas'a kaptırır. Fakat o, annesinin ve toplumun baskısına boyun eğmek yerine kalbinin sesini dinleyerek İlyas'la kaçır. Hikâye ile film arasında başka farklar da bulunmaktadır. Hikâyede Asel, uzun boyludur. Filmde ise Asya orta boylu biridir. Model ya da gönderge metinde Asel'in çok genç bir kız olarak anlatımına karşılık filmde karşımıza çıkan Asya karakteri, biraz daha ileri yaşa sahiptir. Bunda filmin yönetmenin oyuncu üzerindeki ön kabulünün ve tercihinin rol oynadığı düşünülebilir.

İki gencin ilk karşılaşmaları edebiyat diliyle geniş olarak anlatılır. İlyas'la Asel'in birbirleriyle ilk karşılaşmalarındaki etki, kimi duygu ve düşünceler

edebiyat diliyle anlatılırken sinema filminde bu, iç ses (iç monolog ve iç diyalog)'e dönüşür. Kişilerin psikolojik durumları, iç dünyalarının yansımaları, duygu ve düşünce dünyaları, olayları kendi bakış açılarıyla ele almaları iç monologla sergilenir (Akmataliyev 1998: 160). "Eserin özgün haliyle de yer yer benzerlik gösteren bu durum, hem filme uyarlanmasında esere ne derece bağlı kalındığını, hem de sinema dilinde yakın çekim aracılığıyla seyirciyi duygusal anlamda konuya, oyuncuya yaklaştırarak konunun içine çekmek, etkili bir iletişim kurmak gibi birkaç amacı birden filmin başarısında garanti eden bir anlatım dili kullanıldığını göstermektedir." (Künüçen 2008: 11). Bu da hikâyenin ifade gücünü sinemaya taşımak düşüncesinin sonucu olarak anlam kazanır. Özellikle filmin başındaki Asya-İlyas karşılaşmasıyla filmin sonunda ikinci kez karşılaşma ve ayrılış sahnelerinde iç monologdan geniş olarak yararlanır. Asya, İlyas ve Cemşit'in birbirlerine açıkça ifade edemedikleri duygu yoğunluğu daha çok iç monologlarla sinema diline aktarılır. "Cengiz Aytmatov'un hikâyedeki karakterlerin iç dünyalarını anlatmada kullandığı monologlar, sinema dilinin olanaklarıyla filmde yansımıştır. Böylece, edebî dilde insan psikolojisini anlatmada kullanılan psikolojik tahlil yönteminin görsel-işitsel olarak da aynı anlamda kullanılması duygusal atmosferin başarıyla sürdürülmesini sağlamıştır. Özellikle karakterlerin inşasında iç monologla bir doku oluşturulmaya çalışılmış ve sevgi teması bu dokunun içinde yer almıştır." (Künüçen 2001: 11-12).

Sinema filmine, göstergelerarasılık sürecinin işleyişine katkı sağlayan üçüncü bir unsur katılır: müzik. Müziğin dili, aşk melodileri iki gencin karşılaşmasında ortaya çıkan duygu yoğunluğunu yansıtmada etkili olur. Karakterlerin iç dünyasındaki aşk duygusunun kaynaşması, coşku, birbirine atılış hâli ve yoğun duygusallık müzikle daha da vurgulanır ve öne çıkarılır. Kişilerin birbirlerine açıkça söyleyemedikleri, iç monologla ifade edilen düşüncelere ve duygu yoğunluklarına eşlik eden müzik, sinema dilini güçlendirir, ona lirizm katarak derinlik kazandırır. Müziğin alçalan, yükselen, yavaşlayan, hızlanan melodisi olaylara bağlı olarak karakterlerin iç dünyasındaki dalgalanmaları yansıtmakta, göstergeye dönüştürmekte büyük katkı sağlar. Böylece ilk karşılaşmadan itibaren birbirine tutkuyla bağlanan iki âşğın iç dünyalarını ifade etmede müziğe işlev yüklenir. Bu da sinema filmine lirizm kazandırarak seyircinin algı dünyası üzerinde etkili olur.

Hikâyede,

"Asel ile İlyas yolları ayrıldığında da birbirlerini unutmazlar. Asel, İlyas'ı gördüğünde yine heyecanlanır, sesini duyduğunda yüreği yerinden çıkacakmış gibi olur, beraber oldukları mutlu günleri anımsar, gece ağ-

lar ve uyumaz... İlyas da Asel gibidir; o, Kadiça ile beraber olduğunda bile Asel'i düşünür. Ama artık dönüşsüz bir yola girmiştir ve tıpkı Tiyana Şan'ın zorlu geçidi Dolon'da olduğu gibi yol kaygandır ve ağır yükünü kontrol edememekte ve frenleri tutmamaktadır. Sonunda yol kenarına bırakıp gittiği 'römork' gibi Asel'i yolda bırakıp gider. Fakat onu hep özler. Aslında daha olgun ve her şeyi anlayan, zorluklar karşısında pratik çözümler üreten bir kadın olarak Kadiça, İlyas'a daha yakındır." (Korkmaz 2004: 133).

Sinema filminde de bu yapıya bağlı kalınmaya çalışılır, oyuncuların canlandırma gücü hikâyeyi karşılayacak şekilde düzenlenir.

Yardımcı kişi ve karakterlerde de benzer yapıdan söz edilebilir. Filmde model metne bağlı çizilen karakterlerden biri de Cemşit'tir. O, Baytemir karakterine uygun olarak olumluluk yüklü iyicil kişiliğiyle hem hayatın olumsuzluklarını aşar hem de Asel/Asya ile çocuğu Samet'e iyilikte bulunur. Yönlendirici karakter durumundaki Alibek Canturin'in sinema filminde tam karşılığı yoktur. Bununla birlikte onun kimi özellikleri Urmat Ağa'nın karşılığı olan Ali Usta karakterinde toplanır. Alibek karakteriyle Urmat Ağa karakterinin Ali Usta'da birleştirildiği söylenebilir. O, hikâyede olduğu gibi akılcı ve tedbirli biridir. Dürüst ve mert kişiliğiyle İlyas'a her alanda yardımcı olur.

Hikâyede üçlü ilişkide Asel-İlyas aşkı merkezileştirilir. Üçüncü kişi olarak Baytemir, hikâyeye göre filmde Cemşit karakteriyle daha öne çıkarılmıştır. Bu iyicil adama karşı Asya'nın aşkından değil, oğlu Samet'e gösterdiği ihtimama bağlı saygısından söz edilebilir. Baytemir'in hikâyeye göre filmde Cemşit karakteriyle daha belirgin kılınması tuttuğu tezle ilişkilendirilebilir: "Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu, sevgi emektir." Sonunda Samet ve ona bağlı olarak Asya, aşkı değil emeği tercih eder. Film, aşkın yıkıcılığı karşısında sevginin ve saygının yapıcılığını tutar. Bunu kuvvetlendirebilmek için hikâyeden farklı olarak emeği belirleyici güç olarak öyküye ekler. Emek, insan ilişkilerinde belirleyici göstergeye dönüşür. Bu da hikâyenin sinema filmine alındığı 1970'li yılların emeği yücelten söylemiyle ilişkili görülebilir.

Hikâyede karşı gücü temsil eden Cantay, İlyas'ın davranışlarına ve kişiliğine görünürlük kazandırır. İlyas'ın bütün hareketlerini olumsuzlayarak, alaya alarak onu kızdırır. Aslında o, İlyas'ı şikâyet ederek önce iş hayatının olumsuzluğa sürüklenmesine, sonra Asel'e giderek İlyas'ın Kadiça ile birlikte olduğunu söyleyerek Asel'den uzaklaşmasına yol açan karşı güç şeklinde belirir. Bu yönüyle o, yönlendirici karakterlerden biridir. Sinema

filmde Can adıyla karşımıza çıkan karakter de benzer davranışları sergiler. Gerek hikâyede gerekse buna bağlı olarak filmde Cantay/Can, kötücül özellikleriyle sergilenir. Fakat Cantay'ın hayatına ait ayrıntılar hikâyede yer aldığı boyutuyla filme aktarılmaz. Eksiltmeye gidilmiştir.

Hikâyede yer alan, yolculuk sırasında dinlediği hikâyeyi aktaran gazeteci de filmde yer almaz. Ayrıca gazetecinin İlyas'la karşılaşmadan önce Baytemir'le röportaj yapmak için bölgeye gitmesi, onun evinde misafiriğe kalması, Asel'in hikâyesini Baytemir'den dinlemesi de filme aktarılmamıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi gazeteciyle ilgili sahnelerde eksiltme yoluna gidilmiştir. Sinema filminde olaylar dizisini aktarma işi, onun yerine kameraya bırakılmıştır.

Hikâyede İlyas için kamyon motifi önemli yer tutar. Filmde de durum böyledir. Fakat hikâyeden farklı olarak filmde kamyona daha fazla yer verilir. İlyas'ın kamyonla kurduğu bağ vurgulanır. Kamyonun üzerinde İlyas'ın yazdığı "Aldırma Gönül" levhası bulunmaktadır. Asya ile karşılaştıktan sonra bu yazı yerini "Al Yazmalım"a bırakır. Hikâyede böyle bir durumla karşılaşılmaz. Hikâye, sinema diline dönüştürülürken eklemeye bulunulmuştur. "Aldırma Gönül" İlyas'ın kişiliği ile uygun düşecek şekilde boş vermişliğin, sorumsuzluğun göstergesidir. "Al Yazmalım" ise Asya'nın başörtüsüne gönderme yapması yönünden İlyas'ın Asya'ya olan aşkının göstergesi durumundadır. Kamyonun üzerindeki yazısının değişmesi, İlyas'ın Asya'yla karşılaştıktan sonra hayat algısının değiştiğini gösterir.

Film, aşkın anlatımında görüntülerin yanında fon dan verilen müziği de kullanır. Bir başka göstergeler sistemi olan müzik, sinemanın görüntüye dayanan göstergeler sistemini destekler. Anlamı sezgisel ve duygusal alanda derinleştirir, zenginleştirir. Sinema dili müzikle lirik bir ifadeye kavuşur. Burada filmin, bir aşk öyküsünü dikkatlere sunan hikâyenin lirik diline ulaşabilmek için böyle bir yola başvurduğu, başka göstergelerden yararlanma yoluna gittiği düşüncesini çıkarmak mümkündür.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, hikâyede kamyonun çekilmesinde ısrarcı olan İlyas'tır. Filmde İlyas'ın işini yetiştirmek için kamyonun yerini alan minibüsü çekmek istememesine rağmen yolda kalan minibüsün çekilmesi konusunda minibüs şoförü Cemşit ısrarcı olur. Filmde arıza yapan kamyonun yerine içinde on bir yolcunun bulunduğu minibüs konarak donma tehlikesiyle karşı karşıya olan insanların kurtarılışıyla dramatik fon güçlendirilir.

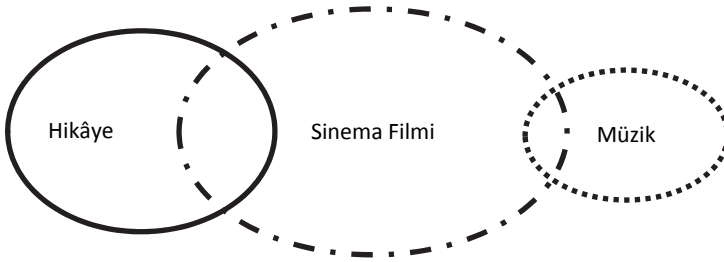
Kahraman anlatıcıların (Gazeteci, İlyas ve Baytemir) bakış açıları üzerine kurulmuş olan hikâyede gazeteci, İlyas ve Baytemir olay örgüsünü yaşadık-

ları kısımlarıyla dikkatlere sunarlar. Asel'in anlatımı yer almaz. İlyas ve Baytemir, Asel'le olan konuşmalarını aktarırlar. Böyle olunca da onun düşünce ve duygu dünyası, konuşmaları İlyas ve Baytemir tarafından aktarılır. Bu durum da kurmaca dünyada onun iç dünyasının gereğince yansıma alanı bulmasına engel olur. Tabiatıyla hikâyede Asel'in iç sesi de yer almaz. Sinema filminde ise Asya, öne çıkan karakterlerden biridir. Senarist ve yönetmen, İlyas ile Baytemir'in anlatımlarından Asya karakterini kurgulayarak ona arzu ve eylemleri doğrultusunda kişilik kazandırır, kendi sesini kullanma imkânı tanır, böylece filme eklemeye bulunur. Böyle bir uygulama Asya'yı daha görünür kılar. Onu aşkın/sevginin nesnesi olmaktan çıkarır, aynı zamanda öznesi konumuna yükseltir. Bu da Asel'in aşkın ve evliliğin taraflarından biri olarak daha belirgin göstergeye dönüşmesi anlamına gelir.

Hikâyeden sinema diline aktarımda anlamın ifadesinde başvurulan tekniklerden biri olan yakın çekimin olayları, olguları ve kişileri dikkatlere sunmada rolü büyüktür. “*Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde yer alan yakın çekim oyunculuklara bakıldığında, çoğunlukla karşılıklı diyalog olmadan ya da karşısında birlikte rolünü paylaştığı rol arkadaşı olmadan, bir kişiye değil, sadece kameraya karşı oynayarak, dolayısıyla duygu – düşünce paylaşımı yapabilmeye eksra bir performansla, iç ses/iç monologlarla oynayan bir yakın çekim oyunculuğu sergilendiği görülmektedir. Filmde sadece aşk-sevginin ifade edildiği sahnelerde değil, genel olarak diğer sahnelerde de iç ses/iç monologlara sıkça yer verilmiş olması dikkat çekmektedir.” (Künüçen 2008: 11).

“Sinemada, televizyonda, reklamda, anlamlar bir görüntüler, sesler ve çizimler toplaşmasından doğar.” (Barthes 2005: 41) Dilsel ve görsel göstergelerin bir arada kullanıldığı bildirilerin genel özelliği odaklayımın genellikle görsel göstergeler üzerinde yoğunlaşmasıdır (Günay 2002: 196). Bu durum alıcıya yönelik etkinin gücünü artırır, iletişimi kuvvetlendirir. Sinema filminde hikâyedeki kahraman anlatıcının yerini alan kamerayla odaklayım yoluna gidilir. Hikâyede Asel'le karşılaşan İlyas'ın duygu ve düşünceleri aktarılırken sinema filminde İlyas'ın Asel'le ilk karşılaşmasındaki duygu ve düşünceleri iç sesle/iç konuşmayla ve görüntülerle sergilenir. Kamera müzik eşliğinde her iki karakter üzerinde odaklayım yaparak onların iç dünyalarıyla birlikte mimik ve jestlerini, niyet ve eylemlerini, davranışlarını yansıtmaya yoluna gider. Sinema sanatının teknik olarak iç monoloğa ve bilinç akışına nadiren başvurmasına (Chatman 2008: 181) rağmen, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde, hikâyeden farklı olarak Asya'nın ve İlyas'ın iç konuşmalarına da yer verilir. Karakterlerin birbirlerine söyleye-

medikleri sözlerin iç konuşma şeklinde söyleme dönüştürüldüğü görülür. Bunda da müzik Asya'nın ve İlyas'ın davranışlarını, duygu ve düşüncelerini, söylemlerini tamamlayıcı ve destekleyici öge/efekt olarak kullanılır. Asya'nın ve İlyas'ın mimik ve jestleri, birbirlerine karşı aldıkları tavır sinema diliyle, görüntülerle birer göstergeye dönüşür. Arka fonu oluşturan müzikle ikinci bir göstergelerarasılık bağlamı kurularak karakterlerin iç yaşantısı ve duygu yoğunluğu daha etkili şekilde yansıtılır. Hikâye-sinema filmi-müzik ilişkisini şöyle bir şema ile gösterebiliriz:



Burada model metin hikâyeden hareketle kurgulanan sinema filmi ve model metinde yer almayan, sinema filmini desteklemek, genişletmek, derinleştirmek için yararlanılan üçüncü sanat dalı olarak müzik söz konusudur. Müzik, model metinde yer almadığı, göstergelerarasılık düzleminde varlık kazanan sinema filminde yer aldığı için onunla ortaklaşan alan çerçevesinde sınırlandırılmıştır.

Hikâyenin dünyasında Asel, öğrenim görmüş biri olarak görünülük kazanır. Filmde köylü genç kız tiplmesiyle Asya'nın öğrenim görmüş biri olduğunu gösteren belirleyici bulunmaz. Asel, elinde kitaplarla kütüphaneye gider. Asya ise süt kovası taşır. Göstergelerarasılık çerçevesinde filmde başvurulan bu uyarlamaya Anadolu'da sürdürülen hayata gerçeklik duygusu kazandırmak için yapılmış olmalıdır.

Filmde isimlerde de uyarlamaya gidilir. Hikâyede yer alan kişi adlarının Türkiye Türkçesindeki benzerlerine yer verilir. Asel-Asya, Cantay-Can, Baytemir-Cemşit, Kadiça-Dilek, Alibek Canturin-Ali Usta gibi. Ad uyarlamasında hikâyedekine benzer kişi adlarının seçilmeye çalışıldığı görülür.

Türkiye'nin yaşama şartlarına uyarlanan filmde bazı değişikliklere gidildiği de görülür. Hikâyede köylülerin yaşadığı *kolhozun* yerini filmde *köy* alır. Asel'in yaşadığı yer kolhozken, Asya'nın yaşadığı yer köy olarak karşımıza çıkar. Buna benzer şekilde hikâyede geçen Kırgızistan'ın yer, nehir, göl,

dağ adlarından bir ikisine – Türkiye’ye uyarlanarak- sinema filminde yer verilir. Hikâyedeki Isık Göl’ün yerini göstergelerarasılık çerçevesinde fonksiyon değişmesiyle filmde baraj alır. Bu da göstergelerarası dönüştürmede coğrafi boyutta yapılan uyarılmanın rol oynadığını düşündürür. Model metinde olay örgüsü “Kırgızistan-Kazakistan sınırlarında Tiyen-Şan dağları, Isık Göl, Dolon geçidi, Ribaçeye ulaştırma merkezi ile hikâyenin başı ve sonunda yazarın Pamir’e-Oş’a giden tren yolculuğundan oluşan mekânlarda geçer. Filmde ise görüntülerle verilenin dışında mekâna ait net bir sözlü ya da yazılı bilgi verilmemektedir. Ancak filmin yönetmeni Atıf Yılmaz ile yaptığımız görüşmede, filmde geçen mekânın Adana-Osmaniye’de gerçek bir baraj yapım alanı olduğu öğrenilmiştir. Şantiyenin bulunduğu alan ve orada çalışanların kaldıkları lojmanlar film mekânı olarak kullanılmıştır. Görsel olarak bu mekânlar, özgün hikâyedeki mekânları çağrıştırmakta ve büyük ölçüde hikâye ile benzerlikler taşımaktadır” (Künüçen 2001: 43).

Hikâye filme alınırken yapılan değişikliklerden biri yarası temizlenen İlyas’la birlikte Baytemir’in ve Asel’in çay içmesidir. Ayrıca Samet’in yaban koyunu derisinden bir torbaya doldurduğu aşıklarını getirerek İlyas’a göstermesi, seçip almasını istemesi de filmde yer almaz. Bu, hikâyenin vak’a zamanıyla filmin vak’a zamanı arasındaki farkla açıklanabilir. Hikâyedeki Samet’in yaban koyunu derisinden bir torbaya doldurduğu aşıklar, eski bir dönemin oyuncakları olması sebebiyle filme aktarılmamış olmalıdır. Bunda coğrafi değişikliğin de rolü düşünülebilir.

Hikâyede İlyas’ın Samet’e oyuncak kamyon getirmesi, daha sonra onu kamyonu bindirerek gezdirmek istemesi sinemaya aktarılırken yeni motifler eklenerek zenginleştirilir. İlyas, Samet’i kamyonu bindirdikten sonra hareket eder. Bundan Asel’in ve Baytemir’in haberi olmaz. Yolda babası olarak bildiği Baytemir’i gören çocuk, korkuya kapılarak ağlar ve ona gitmek ister. İlyas, kamyonu durdurup çocuğu yere indirdiğinde de çocuk, koşarak Baytemir’e doğru gider. Böylece kendi çocuğunun babası olarak bildiği Baytemir’i tercih etmesi üzerine İlyas’ın oradan ayrılmaktan başka çaresi kalmaz. Filmde ise İlyas tarafından kamyonu bindirilerek uzaklaştırılan Samet karşısında endişeye düşen Asya’nın kamyonun arkasından koşması, buna yolda çalışmakta olan Baytemir’in de katılması, sonunda İlyas’ın kamyonu durdurması, kamyonun inen Samet’in baba olarak Cemşit’e yönelmesi, bunun üzerine aklıyla gönlü arasında parçalanma yaşayan Asya’nın da Samet’in yönelişi doğrultusunda Cemşit’i tercih etmek zorunda kalışı sahnesi yer alır. Filmde Asya ve Cemşit sahneye katılarak dramatik fon sağlanır. İlyas’ın Asya’nın ve Cemşit’in yazgısını Samet’in belirleyiciliğine yapılan vurguyla birlikte karakterlerin içine düştüğü açmazın ya-

rattığı gerilim aynı sahnede söze ve görüntüye bağlı olarak sergilenir. İlyas'ın ısrarla Samet'e ve Asya'ya yaklaşma, onları alıp götürme isteği Asya'ya ve oğlu Samet'e sevgisinin göstergesidir. Asya'nın gönlüyle hâlâ İlyas'a yönelmesi ona olan aşkının göstergesi durumundadır. Buna rağmen Cemşit'i tercih etmesi Samet'in babası olarak bildiği Cemşit'e olan saygısının, güven duygusunun, emeği önemli bulmasının, nihayet Samet'in isteğine ve tercihinin boyun eğmesinin göstergesidir.

Hikâyede Sovyet dönemi modern hayatının izlerini sürmek mümkündür: Asel'in kitaplığa gitmesi, İlyas'la Asel'in sinemaya gitmeleri, hastanede doğum yapması bunlar arasında sayılabilir. Filmde bu sahnelere rastlanmaz. Kişilerin eylemleri ve davranışları Anadolu köy hayatının çerçevesiyle sınırlandırılır. Filmde Asya, süt taşır. Evde doğum yapar. Sinemaya gitme sahnesi yer almaz. Hikâye filme alınırken Türkiye şartlarına uyarlanmış, buna bağlı olarak eksiltmeye gidilmiştir.

Hikâyede Sovyet-Rus ve Kırgız hayatından gelen kültürel öğeler (1 Mayıs hediyesi gibi) filmde yer almaz. Bu da Anadolu coğrafyasına ve Türkiye şartlarına uyarlanan filmde yaşanan hayatın gerçekliğine bağlı kalınmak istendiğini gösterir.

Hikâyeden sinemaya aktarma konusunda göstergelerarasılık düzleminde bütün bu söylediklerimizi şu maddeler altında toplayabiliriz:

Uygunluklar

- Hikâyenin olay örgüsüne önemli ölçüde bağlı kalınmıştır.
- Zaman anlayışında uygunluk sağlanmaya çalışılmıştır.
- Hikâyedekine benzer bir mekân ve çevre seçimine dikkat edilmiştir.
- Hikâyedeki karakterler filme aktarılırken fizikî olarak uygun oyuncular seçilmeye çalışılmıştır. Oyuncuların psikolojik dünyaları ve kişilikleri de hikâye ile uygunluk gösterir.

Değişiklikler

- Hikâyedeki kişi adları Türkiye Türkçesine uyarlanmıştır: Asel–Asya, Baytemir–Cemşid, Cantay–Can, Kadiça–Dilek, Alibek–Ali Usta gibi,
- Hikâye kişilerinden İlyas'ın asker arkadaşı Alibek Canturin ile Urmat Ağa karakterleri filmde Ali Usta karakterinde birleştirilmiştir,
- İlyas, filmde hikâyede olduğundan daha çapkın biri olarak gösterilir,
- Asel, kütüphaneye gider; Asya süt taşır,

- İlyas'ın kamyonuna olan sevgisinin filmde abartılı olarak işlendiği söylenebilir. Filmin bazı yerlerinde İlyas kamyonetle konuşur ve dertleşir,
- Filmde İlyas'a sürekli "İstanbullu" şeklinde hitap edilir. Bu da hikâyeyi Anadolu coğrafyasına taşıyan temel öğelerden biri olur,
- Hikâyede Asel'in kardeşi kız çocuğudur. Filmde ise Asya'nın kardeşi erkek çocuğudur. Fakat her iki gösterge sisteminde de kardeşlerin işlevi aynıdır,
- Kırgız sahasının ürünü olan hikâye Türkiye sahasına uyarlanmış ve dönüştürülmüştür,
- Dolon geçidinde İlyas'ın çektiği kamyon filmde yolcu minibüsüne dönüşür,
- Hikâyede sinema çıkışı Kadiçe İlyas'ın üşüyen ellerini ısıtmak için tutar ve göğsüne götürür. Sinema filminde İlyas, ofiste Kadiça'yı öper ve ellerini onun göğüslerine götürür,
- Hikâyede Asel'in annesi "yaşlıca bir kadın" (Aytmatov 2009: 17) olarak nitelendirilir. Filmde orta yaşlarında bir kadın olarak karşımıza çıkar,
- Hikâyede Asel'in İlyas-Kadiça ilişkisini Kadiça'ya sorarak öğrenmesini, filmde Dilek'in evinde İlyas'la Dilek'in Asel tarafından birlikte görülmesi alır,
- Hikâyede evi terk eden Asel'in annesinin yanına döndüğünü düşünen İlyas, Asel'in annesinin evinde olup olmadığını öğrenemez. Filmde Asya'nın kardeşinden eve gelmediği bilgisini edinir,
- Hikâyedeki *Zil* marka kamyon filmde *BMC* marka kamyonla dönüşür,
- Hikâyede römorku çekme işinde başarısız olan İlyas'ın Asel'le tartışması filmde minibüsü çekmesine bağlı olarak yer alır,
- Hikâyede Baytemir'in eşinin ve çocuklarının çığ düşmesi sonucu ölümünün yerini filmde Cemşit'in eşinin ve çocuklarının depremde ölmesi alır,
- İlyas'ın hikâyede zaman zaman gittiği Isık Göl'ün kıyısını filmde nehir kenarı alır,
- Hikâyede olay örgüsü 1940-1950'lerin Kırgızistan'ında geçer. Filmde ise 1970'lerin Türkiye'si olaylara sahne olur.
- Hikâyede İlyas'ın Samet'e oyuncak kılıç getirmesinin (Aytmatov 2009: 82) yerini filmde oyuncak silah alır.

Eklemeler

- Filmin başında yer alan Asel'le annesi arasında geçen sahne hikâyede yer almaz. Filme eklenmiştir,
- Filmde annesinin Asel'in yüzüne kazan karası sürmesi sahnesi, hikâyede yer almaz. Filme eklenmiştir,
- Asel'in iç konuşmaları hikâyede yer almaz. Asya karakteriyle filme sonradan eklenmiştir,
- Hikâyede Asel, İlyas'ın ve Baytemir'in anlatımıyla okuyucuya tanıtılır. Filmde ise Asya kameranın görüş açısından kendisi olarak varlık kazanır,
- İlyas'ın kamyonuna verdiği "Aldırma Gönül" daha sonraki değişikle "Al Yazmalım", hikâyede bulunmaz. Filme eklenmiştir,
- Hikâyede olmadığı hâlde kamyonu elinden alınıp İlyas'ın bakım atölyesine verilmesi üzerine Asel'in İlyas'ın işlerini düzeltmek için işverenle konuşmaya gitmesi ve bunun üzerine İlyas tarafından tartaklanması sahnesi filme sonradan eklenmiştir,
- Hikâyede İlyas'ın Samet'i kamyonu bindirerek uzaklaşmasında Asel ve Baytemir yer almaz. Filmde Asya'nın ve Baytemir'in kamyonun arkasından koşması ve Samet'in Cemşit'e yönelmesi üzerine yol ayrımına gelmiş olan Asya'nın da Cemşit'i seçmesi sahnesi eklenmiştir.
- Filmin sonunda "Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu, sevgi emekti." şeklinde bir çıkarımda bulunulur. Hikâyede böyle bir çıkarım yoktur,
- Filme müzik eklenmiştir, hikâyede müzik bulunmamaktadır.

Eksiltmeler

- Filmi kısa tutup konunun özünü vermek için kitaptan kimi metin halkaları ve pasajlarda eksiltme yapılmıştır. Bunlar arasında çerçeve hikâye sayılabilir,
- Hikâyede İlyas, Kadiça'yı daha sonra da Asel'i sinemaya götürür. Sinema filminde filme götürme yer almaz,
- İlyas'ın başarısızlıkla sonuçlanan ve hayatının değişmesine yol açan römorku tepeye çıkarma girişimi filmde yer almaz,
- Hikâyede Sovyet-Rus ve Kırgız hayatından gelen kültürel öğeler (1 Mayıs hediyesi gibi) filmde yer almaz. Bu da Türkiye'ye uyarlanan sinema filminde yaşanan hayatın gerçekliğine bağlı kalınmak istendiğini gösterir,

- İlyas'ın kaza yaptıktan sonra Cemşit'in evinde çay içmesine ve yemek yemesine filmde yer verilmemiştir.
- Samet'in İlyas'a oyuncak aşklarını göstermesi ve içinden arzu ettiğini seçmesini istemesi de filmde yer almaz.
- Gazeteciyle Baytemir'in görüşmeleri, Baytemir'in Asel'le ve İlyas'la ilgili hikâyenin kendisine düşen kısmını anlatması filme aktarılmamıştır.

Vurgulama/öne çıkarma

- İlyas'la Asel'in ilk karşılaşmalarında birbirlerine bakışlarıyla başlayan aşk duygusu mimik, jest, iç konuşma ve müzikle vurgulanır,
- İlyas'ın delişmen kişiliği hikâyeye göre filmde daha öne çıkarılarak vurgulanır,
- Ali Usta, filmde, hikâyedeki karşılığı durumundaki Urmat Ağa ile Alibek Canturin'e göre olduğundan daha iyi ve etkin biri şeklinde öne çıkarılır,
- İlyas'ın yaralı olarak Cemşit tarafından getirildiği evde Asya'yla karşılaşması, İlyas'ın ve özellikle de Asya'nın bu karşılaşmadan etkilenmeleri beden diliyle kuvvetli bir şekilde vurgulanır. Kameranın yaklaşması ve odaklayım karakterlerin yüz ifadelerini belirginleştirir,
- Asya ile İlyas'ın son karşılaşmalarındaki ayrılma sahnesi dilin ve görüntülerin yanında bir başka gösterge sistemi olan müzik eşliğinde beden diliyle vurgulanarak öne çıkarılır. Özellikle İlyas'ın Asya'nın kendisiyle gelmesi umudunu yaşaması; Asya'nın, Samet'in "baba" seslenişleriyle Cemşit'e yönelişi karşısında yüz yüze geldiği İlyas'tan istemeyerek kopuşu yakın çekim ve odaklayım yoluyla kuvvetli bir şekilde vurgulanır.
- Yakın çekimle karakterlerin duygu ve düşünce dünyası başarılı şekilde yansıtılır.

Sonuç olarak şu yargıda bulunmak yerinde olacaktır: Cengiz Aytmatov'un *Al Yazmalım Selvi Boylum* adlı hikâyesini aynı adla sinema filmine çeken Atıf Yılmaz, hikâyeyi sinema dilinde yeniden kurgulamak, bir başka söyleyişle yeniden yaratmak yoluna gider; böylelikle okur için, yapısal dilbilimcilerce dile getirilen, bir göstergeler dizgesinden bir başka göstergeler dizgesine geçiş sürecini başlatılmış olur. Bir başka deyişle, göstergelerarasılık adı verilen süreç böylelikle işlerlik kazanır. Kendince bir okur olan yönetmen, bu yöntemle hikâyenin konusunu almanın ötesinde anlatım tekniklerini, yapısını ve ruhunu yeniden yaratımla sinemaya aktarır. Müzik eşliğinde göstergelerarasılığın daha da etkili bir yapıya kavuşturulmaya çalışıldığı

sinema filminde, sinema dilinden, görüntülerin imkânlarından geniş olarak yararlandığı görülmektedir. Bazı değiştirme, ekleme ve eksiltmelere rağmen model metin durumundaki hikâye ile bağı olabildiğince sürdüren göstergelerarası alışverişler gerçekleşir. *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmiyle ayrı bir dolayım olarak sinemaya hikâyenin konusu, olaylar dizisi ve içeriği yanında onun kurmaca dünyası, anlatım teknikleri ve yapısı yeniden yaratımla sinemaya aktarılmış; yönetmenin kendi sanatsal yaratıcılığını destekleyen bir sinema dili geliştirilerek hikâyenin temel yapısı korunmuş, kanımızca sinemasal anlatımla yeniden yaratmanın, ya da metinlerarası/göstergelerarası yaklaşıma uygun olarak söylersek, yenidenyazmanın başarılı bir örneği ortaya konmuştur.

Sanatlararası alışveriş yaygınlık kazandığı günümüzde, farklı sanat türleri ve sanat eserleri üzerinde (müzik-şiir, roman-sinema, resim-şiir, mimari-resim, mit-roman, mit-reklam, sinema-müzik vb.) sanatlararasılık/göstergelerarasılık çerçevesinde yapılacak çalışmalar sanat eserlerini anlamlandırmamızda ve farklı sanat türleri arasındaki ilişkiler ağının ortaya konmasında yarar sağlayacaktır. Bu tür araştırma ve incelemelerin artmasıyla sanat eserlerinin birbirleriyle olan alışverişleri belirginlik kazanacaktır. Bir sanat türünün başka sanat türleriyle olan ilişkiler ağının o sanat türüne sağladığı katkıları tespit etmek mümkün olacaktır. Böylece bir sanat eserinin dayandığı estetik ilkelerin daha somut verilerle ortaya konmasına imkân sağlanacaktır. “Cengiz Aytmatov’un Al Yazmalım Selvi Boylum hikâyesi ve Göstergelerarasılık” başlıklı bu çalışma da böyle bir düşüden hareketle ortaya çıkmış, anlatma esasına bağlı bir edebiyat ürününün sinema diline aktarımında ortaya çıkan çoksesli yapı, metinlerarasılık/göstergelerarasılık çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır.

Açıklamalar

¹ Hikâyenin kurgusu içerisinde çerçeve öykü olarak anlam kazanan bu metin halkası filmde yer almaz. Hikâye, filme alınırken eksiltme yoluna gidilmiştir.

Kaynaklar

- Akmatalıyev, Abdılcan (1998). *Cengiz Aytmatov'un Dünyası*. Ankara: AKM Yay.
- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki.
- _____, (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.
- Aykın, Cemal (1983). “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkisi II”. *Türk Dili* 383: 482-502.
- Aytmatov, Cengiz (2009). *Alyazmalım Selvi Boylum, Erken Gelen Turnalar, Fuji-Yama, Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek*. Çev. Mehmet Özgül. 6. Basım. İstanbul: Cem.

- Barthes, Roland (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: YKY.
- Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çev. Özgür Yaren. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Günay, V. Doğan (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual.
- _____, (2007). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Kolcu, Ali İhsan (2002). *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*. Ankara. Akçağ.
- Korkmaz, Ramazan (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekler*. Ankara: Türksoy.
- _____, (2008). “Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü”, *bilig* 46: 1-8.
- Künüçen, H. Hale (2001). “Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı”. *bilig* 19: 33-46.
- _____, (2008). “Türk Sinemasının ‘En İyi Aşk Filmi’ ‘Selvi Boylum Al Yazmalım’ Filminde Yakın Çekimin Gücü”. *bilig* 46: 9-36.
- Teker, Gülşen Sayın (1998). “Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine”, *Frankofoni Ortak Kitap*, No: 10, Ankara. 235-239.
- Vardar, Berke (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.

Chyngyz Aitmatov's Short Story, "The Red Scarf" and Intertextuality

Cafer Gariper*

Abstract

Chyngyz Aitmatov's short story "The Red Scarf" is about the innocent love affair between Ilyas and Aysel, their marriage and eventual break-up. The work, which includes significant traces of post-World War II Kyrgyz geography, was very well-received by Turkish readers. In 1977 the story was adapted into film under the title, *Selvi Boylum Al Yazmalım* (*The Girl with the Red Scarf*) by Turkish director Atif Yılmaz, who imagined Turkish characters for his film version and set it in Anatolian geography. The film, which was accompanied by music composed in line with the film's thematic structure, was a great success and took its place as a significant example in Turkish cinema history. This article makes a comparative study of the literary and cinematic versions of Aitmatov's work, focusing on the relations between literature, cinema and music within the framework of intertextuality. The aim of the article is to explore the formal and thematic differences that emerge and the different effects that are created when a work written in a certain artistic medium is expressed through another artistic medium. This approach also puts emphasis on the polyphony of any work that is analyzed in a similar way. As Roman Jakobson says, this is the most effective way to concretize the artistic nature of the work.

Keywords

Chyngyz Aitmatov, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *The Girl with the Red Scarf*, short story, film, music in *Selvi Boylum Al Yazmalım*, intertextuality.

* Assist. Prof. Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature – Isparta / Turkey
cafergariper@sdu.edu.tr

Повесть Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке» и интерсемиотика

Джафер Гарипер*

Аннотация

Длинная повесть Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке» повествует о чистой любви легкомысленного Ильяса и Асель, их женитьбе и разводе через некоторое время после совместной жизни. Эта повесть, где прослеживаются глубокие следы кыргызской действительности и кыргызского образа жизни в период после Второй мировой войны, была восторженно встречена турецким читателем. Эта повесть была адаптирована к Анатолии и турецкому менталитету и в 1977 году на основе повести Атыф Йылмазом был снят фильм «Al Yazmalım Selvi Boylum» (Красная косынка). Этот фильм, сопровождаемый музыкой, подобранной в соответствии с тематическим содержанием, стал одним из главных успехов турецкого кино и вызвал огромный интерес аудитории. В данной статье сделана попытка рассмотреть внутренние сети связей различных посредников: литературы, кинематографии, музыки, являющихся своеобразными формами дискурса в рамках интертекстуальности / интерсемиотики, являющейся формой оценки, основанной на сравнительной логике в контексте литература-кинематография-музыка, а также определить их общие черты и различия. Нашей целью является выявление того, что в результате нового написания (или использования) одной формы искусства в другой форме искусства в результате формальных и семантических преобразований в различной среде и различных контекстах порождаются различные эффекты. Этот подход одновременно призван подчеркнуть многоголосие данного произведения. Как сказал Роман Якобсон, это является самым эффективным способом конкретизации художественности произведения.

Ключевые слова

Чингиз Айтматов, «Тополек мой в красной косынке», повесть, кинофильм, музыка к «Красной косынке», интерсемиотика

* и.о.доц. док.университет имени Сулеймана Демиреля кафедра турецкого языка и литературы – Спарта / Турция
cafergariper@sdu.edu.tr