

Türlerarası Yenidenyazım: Geçmiş Zaman Elbiseleri Temelinde Söyleşim ve Ana Metinsellik

Gizem KUNDURACI¹

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar, döneminin eklektik zevk ve eğilimlerini önemli ölçüde belirleyen ve temsil eden, avangart tutum ve yaklaşımlara sahip bir estetik yazardır. Tanpınar'ın, roman sanatı içerisinde başta müzik, resim ve yontu olmak üzere işitsel ve görsel sanatların birbirine ve yazın alanına tedahülüne estetik bir dayanak olarak yer verdiği; edebi üretimde sanatlara dayanan estetik ifade araçlarına yazınla eşdüzlemsel olarak yöneldiği ve estetik karakterler aracılığıyla sanatların tedahülü konusunu işlediği bilinmektedir. Tanpınar edebiyatında sanatların tedahülü ve ekfrasis uygulamaları, eserlerinde mevcut söyleşimin yanı sıra şiirlerinden, romanlarından ya da hikâyelerinden işitsel ve görsel estetik düzlemlere aktarım biçiminde gerçekleşen yeniden üretim versiyonları aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Tanpınar'a ait hikâye *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, yönetmen Metin Erksan tarafından *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adıyla sinema düzlemine aktarılmıştır. Alt metinden (hikâye) ana metne (sinema) aktarım sırasında gerçekleşen ve örüntüde izlenebilen dönüşümler, incelemede "türlerarası yenidenyazım" olgusu etrafında ele alınarak metinsel aşkınlık ilişkilerini meydana getiren yöntemler temelinde tespit ve tasnif edilmektedir.

Anahtar Sözcükler

metinsel aşkınlık ilişkileri
yenidenyazım
türlerarası yenidenyazım
Geçmiş Zaman Elbiseleri
Ahmet Hamdi Tanpınar
Metin Erksan

Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 31.01.2023

Kabul Tarihi: 08.08.2023

Doi:
10.20304/humanitas.1245250

Intergenred Rewriting: Dialogy and Hypertextuality in *Past Time Dresses*

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar is an esthete-writer with avant-garde approaches that significantly determined and represented the eclectic tendencies of his period. It is known that Tanpınar, in the art of the novel, gave place to the interaction of audio-visual arts, especially music, painting and sculpture, and the field of literature as an aesthetic basis, he directed aesthetic tools co-planar with literature and dealt with the subject of the circulation of arts through esthete figures. The transition of arts and ekphrasis practices in Tanpınar's literature emerge through the reproduction versions that take place in the form of transferring his works to auditory and visual aesthetic planes, as well as the existing conversation in his works. Tanpınar's story, "Past Time Dresses" was adapted to the cinema by director Metin Erksan under the name *Dresses of Times Past*. The transformations that take place during the adaptation from the hypotext (story) to the hypertext (cinema) are examined on the basis of the methods that create the transtextuality by considering the phenomenon of "intergenred rewriting".

Keywords

transtextuality
rewriting
intergenred rewriting
The Past Time Dresses
Ahmet Hamdi Tanpınar
Metin Erksan

About Article

Received: 31.01.2023

Accepted: 08.08.2023

Doi:
10.20304/humanitas.1245250

¹ Öğr. Gör. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir/Türkiye, gkunduraci@ogu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8448-9322

Giriş

Roman ve hikâye yazarı olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatların yazın alanına tedahülünü resim düzlemi başta olmak üzere görsel anlatım olanaklarını mensur metinlere tatbik ederek; sanat konulu metinlerde estetik figürler aracılığıyla avangart düşünce ve yaklaşımların ifadesini gerçekleştirerek; müzik gibi şiir anlayışından hareketle müzikal metinler meydana getirerek eserlerinde işlemiştir. Tanpınar'a ait belirli şiirlerin bestelenerek müzikal düzleme aktarılması yoluyla yazından işitsel alana ve Tanpınar'ın mensur metinlerinin görsel-işitsel medyalara aktarımı yoluyla sanatların birbirine geçişimi, yapısal (kuruluşa ait) ve estetik bir olgu hâlinde yazara ait metinler etrafında da uygulanma olanağına ulaşmıştır. İlk romanı *Huzur* (1948)'dan (Tanpınar, 2011c) itibaren roman türü içerisinde başta müzik, resim, yontu, mimari gibi işitsel ve görsel-plastik sanatlara yer verdiği bilinen Tanpınar, müzik başta olmak üzere sanatsal düzlemlere ve bu düzlemlere ait anlatılara yer yer birer laytmotif olarak yer verirken çeşitli sanat alanlarının yazın düzleminde müstakil figürler gibi kendilerini temsil etmelerine olanak sağlamaktadır. *Aydaki Kadın* (1987) romanıyla (Tanpınar, 2009) resim sanatı, yazınsal üretimin ifadesinde bir tasarlama ve ifade vasıtası; ikincil dil durumuna getirilmiştir. *Huzur* romanına hâkim musiki, *Aydaki Kadın* romanında yerini resim sanatına bırakmış; her iki romanda sanatlar, yayımlandıkları dönem için avangart yaklaşımlarla müstakil birer ifade vasıtası durumuna yükseltilmiştir. Sanatların yazınsal düzlemde benzer yaklaşımlarla ele alınmasına ek olarak Tanpınar nesri, görsel ve işitsel anlatım olanaklarının ayrı veya bir arada bulunduğu estetik düzlemlere aktarıma elverişli görünmekte ve mensur tarzındaki eserlerinin farklı düzlemlerdeki uyarlamalarına rastlanmaktadır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943), Tanpınar nesrinin dinamik düzlemde temsili ve belirli bakımlardan dönüştürülmesi bakımından yenilikçi bir uyarlama olarak öne çıkmaktadır. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* (1943) adlı hikâye kitabı içerisinde yayımlanmış olan tefrika hikâye, 1975 yılında yönetmen Metin Erksan tarafından sinema düzlemine aktarılmış ve dinamik görsel-işitsel düzlemde *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) adıyla temsil edilmiştir. Yazın alanından resim, sinema başta olmak üzere görsel sanat alanlarına ya da estetik temele yaslanmaksızın kurulan farklı medya düzlemlerine aktarılan örüntü, ifade ve üsluplar metinlerarasılık/metinsel aşkınlık, sanatlararasılık, meydalararasılık gibi bakış açıları ve yöntemlerle değerlendirilmektedir.

Yazın alanından görsel-işitsel anlatı düzlemine aktarılan hikâye, örüntü ve figürlerin yeni bir düzlemde temsilinin yanı sıra Tanpınar üslubunun sinema düzleminde temsil edilmesini olanaklı kılmış; film yönetmenine ait üslubun tatbikini de aynı ölçüde ihtiva etmiştir. Bu yönüyle bir yenidenyazım ve yenidenüretim/yenidentemsil uygulaması niteliğindeki sinema

uyarlaması, temelde *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) adlı hikâyeden üretilen bir senaryoya dayanmaktadır. Bu veçhesiyle hikâyenin sinema düzlemindeki temsili *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975), Tanpınar'a ait metinle doğrudan doğruya ilintili bulunmaktadır. Birbiriyle ilintili metinlerin yazar tarafından bilinç ve/veya bir istenç doğrultusunda olmaksızın birbiriyle ilgili bulunması, çoğunlukla okur tarafından ortaya çıkarılan bir tür söyleşim (ing. dialogy) olgusunu gerçekleştirmektedir. Bu yönüyleyse bir *metin* ve bu metinle ilgili *metinler* ya da *sanatlar/medyalar* söz konusu olduğunda metin-ötesi bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu durum, metinsel aşkınlık ya da metin ötesilik (ing. transtextuality)¹ ilişkileri olarak tanımlanan söyleşime dayalı anıştırma ve göndergeleştirimlerin her türlü biçimini temsil etmektedir. Sanatlararasılık, medyalararasılık, göstergelerarasılık, türlerarasılık gibi kavramlarla ifade edilen söyleşim olguları, yazın alanından farklı düzlemlere aktarım biçiminde gerçekleştiğinde temelde metinsel aşkınlık ilişkileri ya da metinlerarası ilişkiler olarak ifade edilen söyleşim biçiminden farklı değildir. Bununla birlikte, resim, fotoğraf, sinema, tiyatro, müze gibi devingen ya da durağan görsel veya işitsel temsil alanları arasında gerçekleşen söyleşim, farklı ibarelerin değerlendirilmesine de açık olmak suretiyle “estetiksel aşkınlık” (akt. Aktulum, 2016, s. 80) olarak ifade edilmektedir. Farklı anlatı düzlemlerine ait söyleşim ilişkilerini medyalararasılık kavramıyla ifade eden Kayaoğlu tarafından kavram, “edebiyatta ve diğer sanatlarda eskiden beri uygulanagelen, iki ya da daha fazla medyayı bir araya getiren estetik bir yöntem” (Kayaoğlu, 2015, s. 585) olarak tanımlanır. “Medyalararasılık araştırmalarının çıkış noktasını ise belli bir ‘bir arada bulunma konsepti’ çerçevesinde farklı medyaların ya da medya yapıtların bir araya getirilmesi hâlinde ortaya nelerin çıkabileceği” sorusunun oluşturduğu (Kayaoğlu, 2015, s. 585) ifade edilir. Kayaoğlu'na göre medyalararasılık araştırmalarıyla, “bir araya getirilen ya da birlikte kullanılan farklı medyaların spesifik yapılarında, estetiklerinde ve anlamlarında” ne tür kırılmaların, kaymaların ve bozumların oluşabileceği ile alımlayan okurda/dinleyicide/izleyicide hangi “yeni” yaşantı ve deneyim boyutlarının açılabilceği sorusuna yanıt aranmaktadır (2015, s. 585-586). En az “iki ayrı sanatsal biçim (resim ve sinema, resim ve müzik vb.) arasındaki elverişleri belirtmek için” (Aktulum, 2021, s. 667) kullanıldığı tespit edilen göstergelerarasılık kavramı, farklı anlatım düzlemlerine ait biçemlerin söyleşim ilişkisini içermekle beraber, yazın alanının etkinliği söz konusu olduğunda ve yazın düzlemi temelinde ya da yazın düzlemini içerecek biçimde meydana gelen diyalojik ilişkilerde metinsel aşkınlık (ing. transtextuality) ibaresinin ifade kapsamı yeterli görünmektedir. Bir filmi öteki

¹ Terminolojiye dair parantez içerisinde düz biçimde gösterilmiş İngilizce ibareler, Gérard Genette tarafından tasarlanan metinsel aşkınlık ilişkileri terminolojisinin İngilizce ifadeleridir. (Bk.: Genette, 1997).

film ya da filmlerle ilişkileri bakımından “filmlerarasılık” kavramıyla değerlendiren Aktulum, “bir filmin öteki sanatsal biçimlerle ilişkisi” (Aktulum, 2018, s. 16) için “göstergelerarasılık” kavramına başvurmaktadır.

Bir sinema filminin alt metin² olarak yazın düzleminden bir başka metinle yenidenyazım ilgisi, çoğunlukla öykünme (pastiş - ing. pastiche), yansılama (parodi - ing. parody); kimi durumlarda ise gülünç-alaycı dönüştürüm (travesti - ing. travesty – burlesk – ing. burlesque) biçimlerindeki türev ilişkileriyle ortaya çıkmakta; bu doğrultudaki ana metinselliğin yanı sıra göndergesellik ekseninde gerçekleşen söyleşim³ ilişkileriyle ilintili olarak genişlemektedir. Metinsel aşkınlık olgusu, yazın alanını içermek üzere metinlerarasılık, sanatlararasılık ve göstergelerarasılık gibi adlandırmalarla ifade edilen söyleşim olgularını önemli ölçüde içermekte ve karşılamaktadır. Yazın alanından çoğunlukla sinema olmak üzere bir başka dramatik düzleme yönelik alıntısallık ya da anıştırma gibi göndergeleştirim yöntemleri yerine bütüncül düzlemlerle uyarlama ve dönüştürümler, metinsel aşkınlık ilişkileri içerisinde yenidenyazıma dayalı üretim biçimleri arasındadır. Nitekim Genette de anlatı düzlemleri ekseninde gerçekleştirilen dönüştürüm işlemlerini yenidenyazım başlığı altında kipsel dönüşüm ya da kiplerarası dönüşüm (ing. intermodal transmodalization) olguları temelinde ele almaktadır. Bu nedenle söz konusu uygulamaların inceleme kapsamında yenidenyazımın farklı anlatım düzlemlerinde gerçekleştirilmesi doğrultusunda türlerarası yenidenyazım (ing. rewriting of intergenres/intergenre rewriting) olarak adlandırılmasına yönelinmektedir. Amaç, yazın düzlemlerle kipsel dönüşüm uygulamaları ekseninde dramatikleştirme ya da öyküleştirme uygulamalarının medyalararasılık/sanatlararasılık/göstergelerarasılık yerine metinsel aşkınlık-metin ötesilik temelinde ele alınırılığının ve bu işlemlerin temelde yenidenyazıma dayalı yazınsal üretim yöntemleri oluşlarının vurgulanmasıdır. Yazınsal olmayan resim, müzik, sinema gibi gösterge düzlemlerinin söyleşim ilişkileri göstergelerarasılık ya da sanatlararasılık olgularıyla ele alınabilir niteliktedir. Görsel şiirlerde ya da ses taklidi unsurların yazın düzleminde yinelenmesi, betimlenmesi gibi yollarla metin oluşturma işlemlerinde yazın alanı dışında kalan medya araçlarının söyleşim zemini olarak yazın düzleminde bir araya geldiği yapılar anlaşılabilir. Ancak, görsel nitelikli bir görüngüyü kelimelerle resmetmek olarak ifadesi

² Genette (1997), alt metni “hypotext” olarak tespit etmiştir. Aktulum (2011, s. 417), Yunanca “hypo” sözcüğünün alt, altında anlamlarında kullanıldığını belirterek kavramı “altmetin” biçiminde ifade eder.

³ Söyleşim (ing. dialogy) olgusu, Mihail Bahtin tarafından orta çağ karnaval geleneğinden hareketle farklı söylem biçimleriyle farklı türsel öğeleri bir arada içeren, melezleşmiş örüntü ve kuruluş özelliklerine sahip “karnavallaşmış” metinlerde her bir ifadenin, sözcenin, söylemin, metnin ve ana anlatıda bir arada bulunan yazınsal ya da yazınsal olmayan türlerin diyalog hâlinde bulunması durumu için tespit edilmiştir (Bk.: Bahtin, 2014).

mümkün olan ekfrasis uygulamaları ya da yazın ile sinema, tiyatro gibi düzlemler arasında meydana getirilen yenidenüretim uygulamaları; resim, müzik, fotoğraf gibi düzlemlerin yazınsal araçlarla tedahülü ve birbirine dönüşmesi gibi biçimlerdeki uygulamalar, metinsel aşkınlık ve estetiksel aşkınlık ilişkileri çerçevesinde gerçekleşmektedir. Alt metin-ana metin ya da alt estetik öge-ana estetik öge; ana metin-gönderge metin; ana metin-gönderge estetik öge gibi unsurların söyleşimi yoluyla meydana getirilmiş uyarlama ve reproduksiyonlar/yenidenüretim mahsulleri Genette tarafından tasnif edilen söyleşim biçimlerinden⁴ farklı görüngenü düzlemleri değildirler.

İfade edilenler doğrultusunda türlerarası yenidenyazım, yazın düzleminde meydana getirilmiş bir yaratı olan “metnin” farklı bir sanat düzleminde yeniden üretilerek temsil edilmesini metinsel aşkınlık ilişkileri çerçevesinde ele almayı olanaklı kılan bir olgu ve bu olguyu ifade eden kavram olarak anlaşılmalıdır. Hikâye, roman gibi çoğunlukla mensur yazınsal türlerden senaryoya dönüştürülerek sinema alanına aktarılan bir örüntü, temel metinsel aşkınlık ilişkileri içerisinde ele alınabilir niteliktedir. Gérard Genette (1997), türler arasında gerçekleştirilen bu türden dönüşüm işlemlerini (ing. intermodal-intramodal transmodalization) başlığı altında değerlendirdiği *kiplerarası dönüşüm-kipsel dönüşüm* uygulamaları arasında sınıflandırmaktadır. Biçimsel bir yer değişikliği ya da aktarımdan ziyade tür bakımından bir dönüşüme işaret eden Genette, burada anlatı türlerini kapsayacak biçimde bir kipsellikten (ing. modality) söz eder. Genette’e ait “intermodal transmodalization” (Genette, 1997, s. 277) ibaresinin kiplerarası dönüşüm ve kipsel dönüşüm/kip dönüşümü olarak tercümelemi mümkündür. Bu değerlendirme ile bir anlatım kipinden bir başkasına geçişi içeren kiplerarası (ing. intermodal) ya da kipi iç işleyişindeki değişiklikleri içeren kipsel (ing. intramodal) dönüşümleri ifade ettiğini belirten Genette (1997, s. 277-278), değerlendirmesinde kurgusal bir yapıtın anlatısal ya da dramatik ifade biçimleri arasında geçişim sergileyebilir oluşundan hareket eder. Buna göre, uyarlama (ing. adaptation) ve kendi kendine uyarlama (ing. self-adaptation) olarak ifade edilmesi mümkün olan yeniden temsil biçimleri, kiplerarası dönüşüm (ya da kiplerarası geçişim) uygulamalarını meydana getirmektedir. Dramatik biçimlerden yazınsal düzleme ve yazınsal alandan dramatik düzlemlere yönelik kipsel dönüştürüm işlemleri sırasıyla öyküleştirme (ing. narrativization) ve dramatikleştirme (ing. dramatization) olarak

⁴ Gérard Genette, metinsel aşkınlık (metin ötesilik) ilişkilerini (ing. transtextuality), metinlerarası/metinlerarasılık (ing. intertextuality), ana metinsellik (ing. hypertextuality), yan metinsellik (ing. paratextuality), üst metinsellik (ing. architextuality) ve yorumsal üst metinsellik (ing. metatextuality) temelinde ele alır. Yenidenyazım, bu tasnife göre ana metinsellik ekseninde gerçekleşen, alt metinle ana metin arasında türeve dayalı öykünme (ing. pastiche), yansılama (ing. parody), alaycı-gülünç dönüştürüm (ing. burlesque-travesty) gibi anlamsal ve işlevsel ilişkilere dayalı olarak kurulan bir söyleşim ilgisini temsil etmektedir (Genette, 1997).

adlandırılmaktadır. Bir örüntü, yazın düzleminden dramatik temsil alanına aktarıldığında yazınsal kaynaklardan (alt metin) son temsil düzlemine yönelik kayıplar gözlemlenebilmektedir (Genette, 1997, s. 280). Tiyatronun temsil edebildiği anlamın, yazın tarafından pekâlâ temsil edilebildiği; ancak tersinin mümkün olmadığı Genette tarafından ifade edilmektedir. Bu durum, yazın düzleminden sinema düzlemine aktarım uygulamalarında da benzer biçimde gerçekleşmektedir.⁵ İncelemeye konu olan anlatı düzlemleri arasındaki söyleşim de benzerdir: Tanpınar'a ait hikâyeye *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nin içerdiği simgesel anlam katmanları ve stilistik özellikler, Erksan tarafından yönetilen *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) sinema filminde yönetmenin üslubuna dönüşmüş ya da belirli ölçüde alt metin içerisinde bırakılmıştır. Bunun yanında katmanlı bir anlatım düzlemi olan sinemada, hikâyede bulunmayan devingen-dinamik gösterim, ifade ve aktarım olanaklarının mevcut olduğu da kabul edilmelidir.

Kavramlar ve Terminoloji: Kipsel Dönüşüm/Kip Dönüşümü, Kiplerarası Dönüşüm, Türlerarası Yenidenyazım

Metinsel aşkınlık ilişkilerini tutarlı bir terminolojiyle sınıflandıran Genette, görsel sanatlar alanında, belirli oranda ya da tamamen indirgenmiş/kısaltılmış (ing. reduced) veya genişletilmiş/uzatılmış (ing. enlarged) bir versiyon kavramının tasavvur edilebileceğini; bir metni indirgemenin ya da genişletmenin ondan türeyen daha kısa veya daha uzun farklı bir metin üretmeye yol açtığını (Genette, 1997, s. 228-229) ifade etmektedir. İndirgeme işlemini *Robinson Crusoe* romanının çocuklar için düzenlenmiş yeni versiyonları, *Othello*'nun (1603), *Don Quijote*'un (1605,1615) indirgeme ve genişletme biçimlerindeki yenidenyazım örnekleri gibi bir defadan fazla üretilmiş varyant metinler içerisinde izah eden Genette, kimi yenidenyazım olgularında gerekli olmayan bazı kısımların çıkarılmasıyla indirgenen metnin iyileştirildiği görüşündedir (Genette, 1997, s. 229). Bu çerçevede değerlendirdiği belirli bir tiyatro oyununa ait metnin dramatik temsil sırasında indirgenmesi doğrultusundaki uygulamaları öz-indirgeme olarak tercümesi mümkün olan "self-excision" (Genette, 1997, s. 231) işlemi temelinde ele alır. Bir mensur yapı olan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) hikâyesini meydana getiren örüntünün, dramatik yapıdaki *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) sinema filmine aktarımı sırasında, indirgeme (ing. excision-reduction) veya genişletme (ing. augmentation-enlargement) eğilimlerinin olağanlığı Genette'in görüşleriyle desteklenmektedir.

⁵ Metinsel aşkınlık ilişkilerinin yenidenyazım ve ana metinsellik eksenini meydana getiren terminoloji, incelemenin amacını ve kapsamını ortaya koymak üzere ana hatlarıyla tanıtılmıştır. Yenidenyazım olgularının ve yöntemin kapsamı, terminoloji ve metodik görünümün çerçevesinde incelemenin izleyen bölümlerinde tasnif edilmektedir.

Genette tarafından “stage versions” (Genette, 1997, s. 231) olarak adlandırılan alt metinlere ait *sahne versiyonları*, bu incelemede ele alınan düzlemsel farklılıklar ile ilintili görülmektedir. Nitekim sinema düzleminde temsil edilen örüntü, biçimsel ve biçimsel dönüşümlerden ziyade temsile dayalı olarak eşsüremlî biçimde ortaya çıkan edimsel dönüşümler olarak tespit edilmektedir. Belirli birer tutum ya da davranışın alt metinden aktarımı sonucunda ortaya çıkan değişimler ve/veya dönüşümler, pragmatik dönüşüm ya da edimsel dönüşüm (ing. pragmatic diegesis) ve örüntüdeki olayların ve eylemlerin değişmesi ya da dönüşmesi (ing. modification of the events and actions) olarak (Genette, 1997, s. 294) belirlenmiştir.

Yunan tragedya yazarı Sophokles’e ait *Kral Oidipus* (1992) adlı (Orijinal ad: *Oidipus Rex*, M.Ö. 429) tragedyadan üretilen Pier Paolo Pasolini tarafından yönetilmiş olan sinema filmi *Oidipus Rex* (1967), *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) hikâyesinden yenidenyazım yoluyla üretilen sinema filminin benzer bir uygulamasıdır. Bir metni indirgeme veya genişletme işlemlerinin basit birer özetleme ya da oylum kazandırma işlemleri olmayıp her iki işlemin de önemli bozulmalar içermekte olduğu (Genette, 1997, s. 254) kabul edilir. Bu incelemede türlerarası yenidenyazım olarak değerlendirilen hikâye düzleminde sinema varyantına yönelik olarak gerçekleştirilen dönüşüm, devingen ve görsel-işitsel temsil alanı olan yeni uzamında önemli ölçüde yineleme yoluyla meydana getirilen; ancak ufak çaplı farklılıklar da içeren yenidenyazım yöntemine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Genette tarafından yenidenyazım sonucu ortaya çıkan öyküsel dönüşüm biçimleri de detaylı biçimde ele alınmıştır. Odakötesileşme ya da odak dönüşümü olarak adlandırılması mümkün olan “transfocalization”, (Genette, 1997, 287) yenidenyazım uygulamaları ekseninde örüntüde meydana gelen açılmaları ifade eden bir kavramdır. Oidipus mitosundan üretilmiş kimi varyantlar arasında tespit edilen anlatı zamanının ya da uzamın değişmesi; anlatıcının değişmesi (ing. transvocalization), karakterlerin/figürlerin anlatı içerisindeki durum, konum ve/veya tutumlarının değişmesi gibi farklılıkların ele alınmasında öyküsel dönüşüm (ing. diegetic transposition, change in the diegesis), örgesel dönüşüm (ing. transmotivation), gibi olgular (Genette, 1997, s. 290-294) tespit edilmektedir. Kavramın incelemeye konu olan yenidenyazım düzleminde anlaşılır kılınması amacıyla, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943, 1975) adıyla temsil edilen yapıtlar arasındaki dönüşümlere örnek bir genişleme olarak hikâyede bulunmayan bir örüntünün temsile eklenmesi gösterilebilir. Kavramların anlaşılır kılınması amacıyla bu hususta bir örnek olarak, izleyen bölümde ele alınan bir genişletme olgusu olarak örüntünün son sahnelerini içeren bölümden söz edilebilir: Sinema düzleminde rıhtımda bulunan

başkarakterin geçmiş zaman elbiseli kadını ve beraberindeki adamı bir teknede görmesi ve kıyıda uzaklaşmalarını izlemesi, son sahne olarak işlenmiştir. Hikâyede yer almayan son örüntü, yenidenyazımda/yenidentemside ana metnin alt metnin genişletilmesi yoluyla kısmen farklı bir örüntüyü içerecek biçime getirilmesi doğrultusunda üretilmiş bir varyant anlatı olmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda, alt metinde karakter ya da figürlerin örüntü içerisindeki konumlanışları alımlayıcı tarafından anlaşılabilir ya da sezilebilir durumda iken dinamik temsilde (sinema) bu durum değişebilir olup figürler odağa yaklaştırılabilir ya da odaktan uzaklaştırılabilir niteliktedir. Nitekim Genette, dramatik modlu temsillerin bu anlamda bir odaklanmaya tam anlamıyla elverişli bulunmadığını (Genette, 1997, s. 293) da belirtir. Bu nedenle sinema düzleminde başkarakter olduğu sezilen figürün geçmiş zaman elbiseli kadından daha kapsamlı bir odaklanmanın objesi konumunda bulunmadığı; geçmiş zaman elbiseleri giy(diril)miş kadının da anlatının odağında yer alan figürlerden biri olduğu ifade edilebilir.

Ana hatlarıyla Genette tarafından tespit edilen metinsel aşkınlık ilişkileri içerisinde yazınsal düzlemden dramatik düzleme yönelik aktarım biçimlerini karşılamak üzere tespit edilen kipsel dönüşüm ya da kiplerarası dönüşüm uygulamaları, yazın alanında üretilmiş bir “metin”den meydana getirilen dramatik türleri içermektedir. Bu bakımdan ana metinsellik görünümü sergileyen uygulamalar, metinsel aşkınlık ya da metinlerarası(lık) çerçevesinden uzaklaşmadan anlatı türleri arasında gerçekleştiği açık olan yenidenyazım doğrultusunda tanımlanabilmektedir. Kipsel dönüş(tür)üm metoduyla gerçekleştirilen yenidenyazıma dayalı söyleşim, estetik türler arasında (yazın ile sinema) gerçekleşmektedir. İzleyen bölümde, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943; 1975) temelinde yenidenyazım işleminin anlatılar/temsiller arasında kuruluş, oylumlanış, anlamlandırma gibi bakımlardan temsil ve ifade ettiği değişim ve dönüşümlerle aktarılaş biçimleri ele alınmakta; Ahmet Hamdi Tanpınar yazını ile Metin Erksan sineması arasındaki yenidenyazıma dayalı koşutluk ve ayrışmalar tespit edilerek metinsel aşkınlık ilişkileri bakımından yorumlanmakta; yenidenyazım terminolojisi bağlamında türlerarası yenidenyazım olgusu temelinde biçimsel, anlamsal, izleksel benzerlikler ve farklılıklar ekseninde değerlendirilmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’a Ait *Geçmiş Zaman Elbiseleri* Adlı Hikâyenin Söyleşim Örüntüsü ve Yenidenyazım Yoluyla Sinemada Temsili

Ahmet Hamdi Tanpınar’a ait, ilk yayımı 1943 yılında gerçekleşmiş olan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâye kitabında bulunan *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Tanpınar üslubunda insan zihnini ve bireyin tecrübelerini konu alan düş ile gerçek arasında konumlanan hikâyelerden biridir. Başkarakterin rutinleşmiş gündelik pratiğine göre oldukça hareketli geçen

bir gecenin sonunda geçirdiği kaza sebebiyle tanımadığı bir evin yabancı sakinleri tarafından iyileşinceye kadar misafir edilmesi; o süreçte tecrübe ettiği gerçeklik olgusunun belirginliğini yitirdiği kimi gözlem ve izlenimler etrafında örüntülenmektedir. Örüntünün odağında hikâyede anlatıcı ve başkarakter olarak yer alan bu figür bulunmaktadır. Edimsel tecrübenin ve gerçeklik olgusunun içsel algılamayla parçalanışı etrafında kurulu hikâye, Metin Erksan tarafından senaryoya dönüştürülerek *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) adıyla sinema düzlemine aktarılmıştır. Sinema filmi, ana hatlarıyla alt metni olan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) hikâyesine ait betimsel alıntılar yoluyla göndergeleştirim yanısıra yenidenyazım düzleminde türev bakımından öykünme (pastiş) özelliği sergilemektedir.

Genette tarafından metinsel aşkınlık ilişkileri temelinde tespit edilen tipolojiyi dönüştürerek sanatsal düzlemler doğrultusunda ele alan Aktulum, göstergelerarası uygulamalarda varılmak istenenin eski bir yapıtın ölmekten, unutulmaktan kurtarılması (Aktulum, 2021, s. 670) olduğu görüşünü ifade etmektedir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nin yenidenüretim yoluyla sinema alanına taşındığı bu türlerarası aktarımla, ana estetik öge/ana anlatı ile öykünme ilişkisi mevcut olan alt metin, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) adlı sinema filminin yayımlandığı dönem için eşsüremlili bir bağlama getirilerek bir bakımdan onurlandırılmakta; başka bir bakımdan ise yineleme ve belirli düzeylerde dönüştürüm yoluyla meydana getirilen yeni düzlemde öykünülen estetik düzeye erişme gayesi tespit edilebilmektedir. Tanpınar tarafından kurulan hikâyeye, başkarakterin bir eğlence akşamının devamında Ketî adlı kurmaca düzlemde muhayyel olabileceği olası bir kadınla buluşmayı tahayyül ederken kendini bir evde misafir bulup burada kimi figürlerle karşılaşması; geçmiş zaman elbiseleri giymiş olduğunu gördüğü esrarengiz kadından etkilenmesi doğrultusunda Tanpınar'a özgü rüya⁶ ve arayış izlekleri ekseninde örüntülenmektedir. Ankara'da başlayıp Bursa'da tamamlanan hikâyenin sinema düzlemindeki uzamı İstanbul'dur. Hikâyenin

⁶ Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup" (Tanpınar, 2006, s. 348-353) adıyla yayımlanan poetik metinde, bir hülya adamı oluşundan söz eder. Rüya, şiirlerinin, romanlarının ve hikâyelerinin yanısıra denemelerinde de Tanpınar estetiğini çerçeveleyen temel dayanaklardan biridir. Nitekim kendisi de rüya fikrinin estetiğinin temeli olduğunu (Tanpınar, 2006, s.350) ifade etmektedir. Ancak bu rüya, uyku hâlinde bulunmayan, bir duyuş tarzı olarak rüya etrafında anlaşılmalıdır. "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı değerlendirmesinde ise Tanpınar, kendisi için "Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi şiir dilini dünya nizamının hâkim olmasını istediği bir estetiğin içinde aramıştır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâyesi bu estetiğin bir tarafını verir", (Tanpınar, 2011a, s. 115) ifadelerinde bulunmuştur. Okay, Tanpınar'da rüya kategorisini onda bilhassa şiir türünde ortaya çıkan empresyonist tezahürlerle bir arada değerlendirir; Tanpınar estetiğini meydana getiren asıl etkenin "gerçek rüya değil"; Tanpınar'ın yazılarında farklı kelimelerle işlediğini tespit ettiği "rüya hali, rüya duygusu, rüya nizamı" ibareleriyle ifade etmek istediği iklim olduğunu; Tanpınar'ın aradığının "maddî hayatla taban tabana zıt bir sükûn, murakabe ve rüya dünyası" olduğunu ve "Tanpınar'da şiiri, roman ve hikâyeleri, denemeleri ve makaleleriyle bütün bir poetik ve estetik dünyasını rüyaların idare ettiğini[n]" rahatlıkla ifade edilebileceğini belirtir. [Bk.: (Okay, 2012, s. 321-327).]

başkarakteri, bir tatil gününde Ankara Kalesi'nin gün boyu görünümünün hâkim olduğu bir manzarada günün akşamında görüşmek üzere sözleştiği Ketî ile buluşma vakitlerini beklerken bir iç monolog biçiminde, tefrika bir roman ile birkaç derginin yanında Hoffmann'a ait *Şövalye Gluck* (*Ritter Gluck*, 1809) hikâyesini okuyarak geçirdiğini belirttiği günün saatlerinden söz ederek beklediği bu buluşma için yaşamında etkin bulunduğu tesadüflerin etkisinden korunmak üzere gösterdiği özene dikkat çeker. Nitekim romantizmin rüya, muhayyile, harikuladelik eksenindeki estetik görünümüleriyle öne çıkan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943), tesadüfün insan yaşamındaki tesiri izlediği temelinde örüntülenmektedir. Sinema düzleminde *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) ise, anlatının açılış bölümünü teşkil eden bu iç monolog yerine, başkarakterin Ketî ile gerçekleştirdiği telefon görüşmesiyle açılan diyalog biçimindeki başlangıç sahnesini içermektedir. Hikâyede odakta yer alan figür vasıtasıyla gerçekleşen edebî anıştırmalar yerine, sinema versiyonunda tüm günü okuyarak geçirdiğinden söz eden başkarakterin monoloğu bulunmaktadır. Tanpınar hikâyesinin başkarakterine göre sathî bir tabiata sahip görünen figür, alt metnin anlatıcı başkarakteri gibi, kaderinin kendi karşısına getireceği uğursuz bir tesadüften kaçınmak üzere günün geri kalanını odasında geçireceğini ifade etmektedir. Tanpınar'a özgü marazî karakterdeki kurmaca figürler, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) hikâyesinde de bulunmaktadır. Örneğin, örüntüden anlaşıldığı kadarıyla Ketî, başkarakterin tahayyül ettiği düşsel bir figürdür. Geçmiş zaman elbiseli kadının ve beraberindeki adamın hikâyenin içerdiği kurmaca gerçeklikte var olup olmadıkları da tümüyle belirli değildir. Ketî'nin başkarakterin muhayyilesinde tasavvur edip canlandırdığı bir kadın olduğu sinema filminde daha açık biçimde anlaşılmaktadır. Başkarakteri ziyaret eden arkadaşı, ona "Gene aklını bir yerde unutmuşsun", (Erksan, 1975, 6:02) ifadesiyle seslenerek figürün muhayyel gerçeklikle münasebetine dikkat çeker. Odanın yatağın tam üzerinde bulunan balon demeti ve etrafa saçılmış fotoğraflardan oluşan dekoru da bu izlenimi güçlendirmektedir. Hikâyede gerçeklik dışı fantastik çağrışımlarla metinlerarası gönderim ve anıştırmalara başvurulur. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nin ilgili bölümü, Alman romantik akımının temsilcileri arasında yer alan ve Tanpınar estetiğinde önemli ölçüde tesiri bulunan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) tarzında fantastik ve yer yer grotesk betimlemeler ekseninde kuruludur. E. T. A. Hoffmann'a ait bir hikâyeden gönderge metin olarak söz edilmesi, hikâyenin estetik ve kuramsal temelini vurgulamak amacıyla gerçekleştirilmektedir. Almanca *Ritter Gluck* (1814) adıyla yayımlanan hikâye, esrarengiz bir yabancı'nın başkarakterle münasebeti etrafında örüntülenmektedir. Tanpınar'a ait hikâyede de gönderge metinde olduğu gibi, gizemli bir aile bulunmakta ve aile, rastlantıların sevkiyle aynı zamanda hikâyenin kurmaca anlatıcısı olan

başkarakterin yaşamında kimi tecrübe ve tahassüslere vesile olmaktadır. Buradaki aile, tutarsız biçimde birer eş ve baba-kız olarak izlenen karakterlerle evlerinde görevli yardımcı figürlerden meydana gelmektedir. Gönderge metin, Türkçe ifadesi “saadet, mutluluk, bahtiyarlık; refah” (Steuerwald, 1998, s. 262) olan Almanca “Glück” sözcüğünü içermektedir. Hikâyedeki karakterin adı, talih ile ilişkilendirilmektedir. Bu yönüyle de Tanpınar hikâyesinde örüntüyü şekillendiren tesadüf olgusu ve Tanpınar poetikasında bireyin yaşamını şekillendiren talih, gönderge metnin hikâyedeki varlığıyla vurgulanmış olur. Nitekim hikâyenin başlangıcında başkarakterin eski bir arkadaşının ansızın onu ziyaret ederek Keçiören’de bir bağ eğlencesine götürmesi (Tanpınar, 2011b, s. 54), *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)’nde örüntünün tesadüf olgusu eksenindeki kuruluşu için bir merhaleyi teşkil etmektedir. Hikâyenin Ankara’da bir otel odasında başlayıp Keçiören’de bir bağ eğlencesinde devam eden ve aynı zamanda hikâyenin kurmaca anlatıcısı olan başkarakterin düşünce ihtizazlarıyla ihsaslarını içeren başlangıç bölümünün eksilmesiyle alt metnin aktarımında yenidenyazımda indirgeme yolu izlenmiştir. İndirgeme, yenidenyazım sonucu farklı bir anlatım, ifade veya temsil düzlemine aktarılan anlatının bu uygulama sırasında örüntü bakımından kısaltılması, özetlenmesi ya da belirli bölümlerin yenidenyazılan örüntüden çıkarılması işlemidir. İndirgenen alt metin ya da kaynak anlatı, geniş ölçekli bir dönüşüme/değişime uğratılmış olmaktadır. Tanpınar’a ait *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)’nin belirli bölümler bakımından indirgenerek aktarımıyla meydana getirilmiş olan sinema filmi *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975)’nin, bu yönüyle, bilhassa alt metne hâkim monolog ve iç monologları içermiyor oluşu sebebiyle Tanpınar üslubunun alt metinde bırakılarak Ahmet Hamdi Tanpınar ile öykünme eksenli bir türev ilişkisi içerisinde bulunduğu anlaşılan yeni bir üslup çerçevesinde, Metin Erksan sinematografisinde uygulandığı anlaşılmaktadır:

İlk hareketim, boğucu bir nefretle her şeyi önümden itmek ve fırlayıp gitmek arzusuyla yapılmış bir hareketti. **Yazık ki benim yaratılışında olanlar ilk hareketlerini hiçbir zaman tamamlayamazlar, bu sefer de öyle oldu.**⁷ (...) [İ]ister⁸ istemez oyuna devam etmeğe, fakat aynı zamanda soğukkanlılığımı da kontrol etmeğe karar verdim. (...) Birdenbire saate bakmak ihtiyacını duydum: On ikiye yirmi vardı. Ve işte o zaman Ketî’yi düşündüm.

(...) İlk oturuşu bitirdiğimiz zaman, yine epeyce kârım vardı. Saat yarım vardı. Ben, yazık ki artık devam edemeyeceğimi, mühim bir sözüm olduğunu, derhal gitmeye mecbur olduğumu

⁷ Alt metinden alınan bölümler, izleksel ya da anlamsal vurguyu sağlamak ve sinema ile hikâye düzlemlerinde örtüşen ibareleri vurgulamak üzere koyu renkle gösterilmektedir.

⁸ Kaynak metinlerde bulunan biçimbirim farklılıkları ve söz içi küçük harfle gösterim biçimindeki imlâya dayalı unsurların alıntılarında araştırmacı tarafından düzeltilen sesbirim ve biçimbirimlerin yazımı köşeli parantez işareti içerisinde gösterilmiştir.

söyledim. Etrafımdakiler ilk önce buna inanmadılar; fakat hakikaten gitmeğe hazırlandığımı görünce bütün çehreler değişti. (Tanpınar, 2011b, s. 56-57)

Başkarakterin örüntünün açılışı ve başlangıcı boyunca tahayyül ettiği Keti ile buluşma vaktine kadar bulunmayı tasarladığı oyun masasındaki iç monologları sinemada bulunmamaktadır. Koyu renkle gösterilmiş öz değerlendirmeler, iradi bir tutumdan çok tesadüfî, talih sevkiyle teşekkül eden bir yaşama pratiğine işaret etmektedir. Senaryonun sonunda geçmiş zaman elbiseleri giymiş kadınla yanında bulunan adamı gördüğünde arkalarından seslenen tutum, burada işaret edilen karakteristiğe belirli ölçüde uygun düşmektedir. Bununla birlikte, başkarakterin geçmiş zaman elbiseli kadınla karşılaşmasından önceki örüntüyü aktarır monologları sinema filminde bulunmamakta; bu nedenle örüntü ani bir kaza neticesinde oylumlanırken diğer yandan tesadüfün tesiriyle gayriiradi tutum bu uygulama vasıtasıyla vurgulanmış olmaktadır. Başkarakterin rüya, tesadüf, talih gibi olgulardan hareket ederek şekillenen mizaç ve tutumu yenidenyazım sonucu meydana getirilmiş estetik düzlem olan sinemada işlenmiş değildir. Başkarakterin gayriiradi biçimde yer aldığı oyun eğlencesi, sinema düzleminde dekora yerleştirilmiş iskambil kâğıtları ile temsil edilir. Bu eğlente yer yer muhayyilenin devrede bulunarak başkarakterin gerçeklikle arasına yerleştirdiği muhayyel figürler, Tanpınarvari biçimde, hastalıklı bir teslim oluşla talihin tesadüflerine sevk olunduğunu sezdirir. Anlatı zamanında yer yer rüya olgusunun devrede bulunmasıyla okurun; sinema düzleminde izleyicinin zihinsel edimlerine oyunsu biçimde katmanlaşma sağlanmaktadır. Yenidenyazıma bağlı olarak ortaya çıkan kimi farklılıklarsa hikâye ile sinemanın yayım/sunum dönemlerinin teknik, sosyal vb. nitelikleriyle ilgilidir. Alt metinde Keti'ye ulaşabilmek gayesiyle yakında bulunduğunu anımsadığı polis kulübesinden telefon edip Ankara'dan bir araba çağırmaı tasarlar; ancak, yolunu şaşırdığı için kulübeyi bir türlü bulamaz (Tanpınar, 2011b, s. 59-60). Sinema düzleminde ise, bir telefon kulübesinden ulaştığı taksi durağından talebine olumlu karşılık bulamaz; kulübeden koşarak uzaklaşır (Erksan, 1975, 08:56-09:32). Alt metinden yeniden üretilerek meydana getirilen senaryoda gerçekleşen değersel ve edimsel dönüşüm, hikâyenin tefrika edildiği yıllarda telefon kulübelerinin yaygın olarak bulunmasıyla ve sinema filminin yayımlandığı tarihlerde polis kulübesi yerine telefon kulübesinin gündelik gerçeklikle daha fazla örtüşür olmasıyla ilgilidir.

Oyun akşamının sonu, başkarakterin geçirdiği bir kaza (düşüş) ile şekillenmektedir. Hikâyede Keçiören eğlencesinin dönüşünde Keti'ye ulaşmak isteyen başkarakterin polis kulübesini ararken dengesini kaybedip düşmesiyle meydana gelen kaza, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975)'nde telefon kulübesinden koşarak çıkışını izleyen birkaç saniye içerisinde

gerçekleşmektedir. Üzerindeki tüm varlığı istek ve iradesinin dışında gelişen yönlendirmeler sonucu bir masa oyununda kaybetmiş olan başkarakter, bulunduğu rahatsız ortamla maruz kaldığı tutum ve davranışlardan kurtuluşundan bir monologla söz eder:

Heyhat, bu gecenin azabı henüz bitmemiş; tesadüflerin ihanetinden daha kurtulamamıştım. Uzun bir müddet koştuktan sonra biraz nefes almak için durduğum yerde, yolu şaşırığımı anladım, geriye dönmek istedim, geçtiğim yerleri tanımıyordum, müthiş bir şüphe içinde, sağa sola koşuyordum.

Hakikaten bu müthiş bir şeydi; gecenin bu saatinde genç bir kızla randevusu olmak ve bir türlü yolunu bulamamak... Başım çatlayacak gibi ağrıyordu, üstelik, bağlardaki köpeklerin şüphesini de uyandırmıştım, hiç de tatmin edici olmayan havlamalar gittikçe çoğalıyordu. Birdenbire yan sokaklardan keskin bir otomobil sesi geldi, derhal fırladım. Otomobilin önüne atılarak beni de götürmesi için yalvaracaktım.

İşte tam bu esnada geçirdiğim bir kaza, rahatsız edici bir rüyaya çok benzeyen bu gecenin talihini değiştirdi (Tanpınar, 2011b, s. 60).

Metin Erksan tarafından sinema düzleminde yeniden üretilen hikâye, bu bölümden itibaren örüntülenmektedir. Acele ederek bastığı yeri görmeden ilerleyen başkarakter, ayaklarına yumuşak ve canlı bir şeyin temasını hisseder ve canının yandığını tahmin ettiği bir hayvanın muhtemel tepkisinden çekinerek sağa sola hareket ederken dengesini kaybedip düşer. Geçirdiği kaza bu düşüştür. Alt metinde başkarakter iki basamaklı bir merdivenden düştüğünü aktarırken; sinema düzleminde başkarakterin ağaçlık, تنها bir alanda yuvarlanarak düştüğü izlenmektedir. Kendine geldiğinde “ihtiyar bir kadınla bir çocuğun” (Tanpınar, 2011b, s. 60) kendisiyle ilgilendiklerini görür ve durumu aktarır:

Çocuğun elinde tuttuğu büyük bir lamba ışığı altında, kadın şakaklarımı ıslatıyor, arada bir mânâsız, sağır bir sesle bir şeyler söylüyordu. Burası küçük bir avlu idi ve ben sokağa açılan kapının önünde boylu boyuna yatıyordum. (...) İki basamaklı bir merdivenden bütün ağırlığımla avluya yuvarlanmıştım. Nihayet çocuğun yardımıyla kalktım ve ihtiyar kadına teşekkür etmek istedim. O, elini ağzına ve kulaklarına götürerek birtakım işaretler yaptı. Ve sonra hançeresinin aynı sağır gürültüsü içinde, ayaklarını birbirini üstüne kapadığı iki elini sağ şakağına götürerek gözlerini yumdu. Çocuk tercüme etti:

- Büyük tehlike atlattınız, diyor, bir şeyiniz yok, dinlenin, geçer. İçeriki odada size yer hazırlayacak. Yarın sabah bir şeyiniz kalmaz.

(...) Ev sahiplerinin yardımıyla içeriye girdim ve sedire uzandım. Başımı yastığa koyar koymaz gözlerim kapandı. Tekrar bir gayret sarf ederek Ketî’yi düşünmek istedim. Fakat beyhude idi; ağır bir uyku; beni kâbuslu, korkunç vehimli mahzenine tıkamıştı (Tanpınar, 2011b, s. 60-61).

Alt metinde sıksa bir delikanlı olduğu aktarılan (Tanpınar, 2011b, s. 61), ihtiyara eşlik eden “çocuk”, sinema düzleminde bir genç kız olarak temsil edilmektedir ve alt metinde yakından ilkyardım müdahalesi eden figürlere karşılık olarak sinema düzleminde, ihtiyar kadınla yanında bulunan genç kız, misafire pencere korkuluklarının ardından seslenirler. Bu sahneyi gösterişli ve gerçeküstü iklimli iç mekân sahnesi takip eder.

Hikâyeye grotesk bir katman kazandıran ihtiyar kadın, sinema düzleminde görsel temsil olanaklarının genişletilmesiyle yarı karikatürize biçimde, bir baygınlıktan çıkmakta olan karakterle beraber izleyeni de tedirgin edecek görüntüye sahiptir ve bağırıcı biçiminde nidalarla görüntüsüyle uyumlu bir edim örüntüsü oluşturmaktadır. Bu yönüyle muhtemel korku ve gerilim öğelerini anırtmakta olan alt metin ve yeniden üretilen estetik düzlem, masalsı, gerçeküstü/gerçeklik ötesi (ya da gerçek dışı) birer uzama ve ambiyansa sahip olmaktadır. Tanpınar estetiğinde talih, tesadüf ve hayal/muhayyile olgularıyla beraber temel dayanaklar arasında yer alan rüya, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) için de temel bir izlek ve örüntü vasıtasıdır. Nitekim hikâyede, rüya ile gerçeklik arasındaki sınır çoğunlukla müphemdir. Bu müphemlik sinema düzleminde de muhafaza edilmiştir. Sinema düzlemi, baygınlıktan uyanış ânına eşlik eden sıra dışı makyajlı ve giyimli mankenlerin bulunduğu bir dekorla grotesk ve çece kuvvetlendirilmiştir.

Başkarakterin uyanışından sonra bir salonda tuhaf ve sıra dışı görünüşleriyle mekâna hâkim olan mankenleri gözlemlediği ve salona hâkim bir yerde büyük bir portrenin yerleşik olduğu görünür. Sinema düzleminde mekâna yerleştirilen bu portre, geçmiş zaman elbiseleri giy(diril)miş kadının portresidir. Anlatıda temsil ettiği ise, Nizâmî-i Gencevî’ye (d. 1141-ö. 1201-1214) ait *Hüsrev ü Şirin* (Nizami, 1988) mesnevisine⁹ hâkim bir izlek olan ve daha sonra Türk ve İran edebiyatları başta olmak üzere aynı adla meydana getirilen metinlerde ve bu metinlerle örtük veya açık biçimlerde metin ötesi ilgisi bulunan pek çok anlatıda işlendiği takip edilebilen “surete âşık olma” olgusudur. Anlatıcı-başkarakter, bulunduğu mekânı betimlemeye başladığında okur, şark tarzında döşenmiş bir iç mekân betimlemesiyle karşılaşır. Sinema düzleminde ise mekân modern tarzda döşenmiştir; hikâyede anlatıcı figür baş ucuna rastlayan köşede, küçük boyda, çerçevesiz bir genç kadının fotoğrafını (Tanpınar, 2011b, s. 63)

⁹ *Hüsrev ü Şirin*, Sasanî hükümdarlarından Husrev Perviz (596-628) ile Ermeni hükümdarının yeğeni Şirin arasında geçen aşk macerasını konu almaktadır. “Su yolları yapmakta usta bir mühendis ve mimar olan” *Ferhâd* (Timurtaş, 1961, s.73), Şirin’e âşık bir diğer karakter olarak hikâyenin üçüncü figürüdür. Edebi düzlemde ilk olarak Senâî adlı İran şairi tarafından işlenen hikâye, Genceli Nizâmî (Nizâmî-i Gencevî) tarafından rafine bir estetik düzeye ulaştırılmıştır.

gördüğünü aktarırken sinema düzleminde bir şövaleye yerleştirilmiş son derece büyük boyutlu portre mekâna oldukça hâkim durumdadır.

Hikâyede kendine gelmekte olan başkarakter, bulunduğu mekânı algılayıp betimleyişinden hemen önce bir rüyayı andırır şahsi tecrübelerini masalsı, Hoffmannvari bir içmonologla aktarır:

(...) Hiçbir eski zaman müzesinde benim o geceki kısa uykumun içine giren acayip ve munis ifritleri bulmak imkânı yoktur. Esas temi bağdaki oyunla Keti olan bu uzun ve çapraşık âlemde her şey altüst, her şey en beklenmeyen şekilde idi. (...) Bir Keti ki, başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Keti'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk. Birdenbire önümüzden kornasını öttüre öttüre geçen bir otomobil, Keti'nin başını ses hâlinde önümüze atıyordu. Evet, **aydınlık tebessümü ve saçlarının parıltısı ile bu başlar birbiri ardına karanlık geceye fırlıyorlar ve bir altın yağmuru gibi dökülüyorlardı**. Fakat biz onları toplayamıyorduk, kırpık bıyıklı delikanlının kız kardeşi benim onları toplamama mâni oluyor, muttasıl yolunu keserek elime küçük bir balık kavanozu sıkıştırıyordu.

Sonra birdenbire bütün bunlar kayboluyor, kendimi tek başıma bir bahçede buluyordum. Ayaklarımın altında bir sarnıç kapağı vardı, ve ben bu kapağın hem üstünde ve hem altında olduğumu biliyordum. Evet, sarnıçta mahpustum ve aynı zamanda, sarnıcın üstünde bekliyordum. Fakat hakikaten sarnıcın üstündeki ben miydim? Çünkü bu demir kapağı sımsıkı örten kilit, karamaça papazına çok benziyordu ve heyhat, bu karamaça papazı da sabahleyin okuduğum Hoffmann hikâyesinin kahramanıydı. **Ve işte o zaman hissettim ki Keti bir kemandır** (Tanpınar, 2011b, s. 61-62).

İçmonologda estetiği sembolizm ve sezasyonizm-yeni sanat (Fr. art nouveau) akımları ekseninde şekillenen Avusturyalı ressam Gustave Klimt etkisi dikkati çekmektedir. Klimt çizimlerinde, altın gibi parıltılı ton ve simgeler yoğunluklu olarak işlenmektedir. Tanpınar estetiğinde sembolizmin yanı sıra ağırlıklı sembolik nitelikli başka metin ve eserlerin yazınsal düzlemde anıştırma, anma ve alıntılama gibi göndergeleştirim yöntemleriyle kurulu metinlerarası ve sanatlararası söyleşim örüntülerinin kuvvetli birer dayanak olduğu bilinmektedir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943), bu veçhesiyle farklı sanat alanlarına gönderimde bulunup yer yer ekfrastik bir görünüme sahip olurken, dinamik bir görsel anlatım düzlemi olan sinema varyantında söz konusu gönderimler anlatı içerisinde fotoğraf ve yer yer örüntüyle uyumlu melodi-müzik kullanımı dışında son derece sınırlıdır. Tanpınar'a ait çeviriler (Gökşen, 2017) arasında bulunan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'a (1776-1822) ait *Rath*

Krespel (*Councillor Krespel*, Hoffmann, 1819) [İngilizce çevirisi *The Cremona Violin*] (1818) adlı hikâye, bu rüya aktarımında gönderge metin olarak yer almaktadır. Orijinal metinde *Professor M****; metnin kimi Fransızca çevirilerinde *Professor Muller* olarak yer verildiği belirtilen (Gökşen, 2017, s. 56), Tanpınar tarafından tercüme edilmiş hikâyede ise *Profesör Merklin* (Tanpınar, 2017, s. 56) adıyla yer alan karakter ile beş yaşlarındaki yeğeni Antonie ve hikâyenin anlatıcı-figür dışındaki başkarakterleri kemanlara ilgisi bulunan Müfettiş Krespel'in yaşamını bütünüyle etkilemiş olduğu anlaşılan aynı adlı kızı Antonie *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nde evin sahipleri olarak yer alan karakterle kimi veçheleriyle benzerdir. Hoffmann hikâyesinde Müfettiş Krespel'in müziksever kızı Antonie, bir şarkıyı teganni ettiği sırada Krespel'e kızın ölmüş olan tiyatro sanatçısı annesini anımsatır. Aynı zamanda küçük yaşta şarkı söylemeye başlamış olan kızı ciğerlerinden rahatsızdır. Altı ay içerisinde öleceği öğrenildikten sonra babası tarafından şarkı söylemesi ve nişanlı bulunduğu musikişinas erkekle evlenmekten vazgeçmesi istenen Antonie, sesini son defa duymak isteyen nişanlısı için bir eser teganni eder. Babası Müfettiş Krespel de bu icra sırasında kemana ses verir. Eseri seslendirdiği sırada Antonie'nin yüzünde hastalığının izleri olan lekeler belirmeye başlar. Krespel bunun üzerine konseri bozar ve klavsen çalan nişanlıya gitmesini işaret eder; bu ayrılık ânına dayanamayan Antonie baygınlık geçirir. Krespel'in sahip olduğu kemanları açıp inceleme alışkanlığı mevcuttur. Bir Kremon kemani, şarkı söyleyemeyen kızı Antonie tarafından kendisiyle özdeşleştirilir ve genç kız, babasının o kemani açmasını istemez; Antonie şarkı söylemek istediğinde Krespel tarafından bu kemani çalınarak genç kızın sesi kemaniyle ikame edilir. Bir gece bir klavsen fişilti şeklinde eşlik eden kızının sesiyle uyanan Krespel, mavi bir ışıkla odasının aydınlandığını ve Antonie'nin ilahi bir nurla kendisine görüldüğünü tecrübe eder. Gün doğumuna kadar yerinden harekete güç bulamayan Krespel, sabah olup kızının odasına ulaştığında onu ölmüş olarak bulur. Cenaze töreni sırasında, Antonie'nin öldüğü sırada Kremon Kemani'nin da hazine bir ses çıkardığını ve kemani ahenk safhasının (Tanpınar, 2017, s. 61) kırıldığını ifade eden Krespel, Antonie ile onun sesini temsil ettiğine inandıkları kemani arasında bir özdeşlik tasavvur ederek kemani da Antonie ile beraber gömer. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Kremon Kemani* (Tanpınar, 2017, s. 54-68) adıyla tercüme ettiği hikâyeye, Ketin'in bir kemani benzetilmesiyle anıştırılır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nde anlatıcı-figür, Krespel'in kızı Antonie'nin öldüğü sırada işittiği kemani sesi gibi, zihninde Ketin'i imgelemektedir. Kemani ile Ketin arasında bir koşutluk kurar; onu bir daha göremeyeceğini düşünür. Ketin'in bir kemani olduğu yönündeki ibarelerden *Kremon Kemani*'nin anıştırıldığı anlaşılmaktadır. Aynı bölümde rüyasında gördüğü kilit imajının hangi Hoffmann hikâyesinden gelmiş olabileceğini düşündüğü

bir “karamaça papazı” (Tanpınar, 2011b, s. 62) olduğunu aktaran anlatıcı-başkarakter, kurmaca düzlemde E. T. A. Hoffmann’ı anımsatarak okurun hikâyeye yönelik anıştırmayı sezinlemesine katkı sağlar. Hikâyedeki katmanlı ve diyalojik yapıya karşılık, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975)’nin söz konusu metinlerarası gönderimi içermediği görülmektedir.

Hikâyede üzerinde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten bir eski zaman elbisesi giydiği aktarılan kadın, yaklaşmakta olduğu başkaraktere-anlatıcı figüre hitap eder:

Susunuz, çok yavaş konuşmalıyız, duyabilirler... Bilmezsiniz, uykuları ne kadar hafiftir; en küçük bir çıtırtı bile onları uyandırır. Dikkat etmediniz mi, merdiveni ne kadar yavaş indim, âdeta teker teker... Şüphesiz gelmemeliydim. Yaptığım doğru değil, bununla beraber (fakat) durmadım, kim olduğunuzu merak ettim... Sonra hep aynı insanlar, aynı yüzler... Yalnızlık o kadar fena (kötü) bir şey ki... Halbuki onlar bundan hiç sıkılmıyorlar... Hatta hoşlanıyorlar bile... (Tanpınar, 2011b, s. 64-65).

Koyu renkle ve eğik parantez içerisinde gösterilmiş ifadeler, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975)’nde yer almaktadır. Yukarıda yer verilen diyalogla beraber alt metne ait diyalogların sinema düzleminde küçük farklılıklarla yerleştirildiği tespit edilmektedir. Alt metinde üsluplaşmanın temel araçları arasında bulunan bu tür diyaloglar montaj yoluyla yeni düzleme yerleştirilmektedir. Monologların ve iç monologların sinema düzleminde yer almamasına karşılık, diyalogların bu düzlemde temsil edilebildiği anlaşılabilmektedir. Hikâyeye ve sinema düzleminde temsil edilen anlatılar arasında karakterler açısından kimi edimsel farklılıklar vardır. Örneğin; alt metinde, iki figürün birbirini tanımak üzere sohbet ettiği bölümde anlatıcı-figür, genç kadını “biraz acemi, çolpa denilebilecek çok tatlı jestleri” (Tanpınar, 2011b, s. 65) olan ellerinden tutarak bir sedire oturttuğunu ifade eder. Sinema düzleminde ise karakterler, ayakta; genç kadının babası tarafından yaptırılan birer geleneksel-etnik kostüm giydirilmiş mankenlerin arasında hareket ederek sohbet etmektedirler. Anlatıcı figürün izlenimsel ifadeleri sinema temsilinde yer almamaktadır. Sinema düzleminde eski tarzda kıyafetler giydirilmiş, aksesuarlarla bezenmiş ve sıra dışı makyajlarla karakterize edilmiş mankenlerin sergilenmesi, hikâyenin ve senaryonun fantastik-grotesk veçhesini vurgular bir düzendir. Anlatıcı-figür tarafından kendisine Leylâ, Şirin, Zühre adlarıyla seslenme arzusu dile getirilen genç kadın, alt metinde ve sinema düzleminde kendisini düş, masal âlemlerinde; babasının uydurduğu bir masalın kızı gibi yaşar gördüğünü (Tanpınar, 2011b, s. 67; Erksan, 1975, 23:09-24:59) ifade eder. İlgili diyaloglar, babasının tasavvuru doğrultusunda kısıtlanmış bir yaşam sürmeyi ifade etmesinin yanı sıra “bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu” (Tanpınar,

2011b, s. 67) ile yaşamakta olan genç kadının anlatıcı-figürün muhayyilesine ait, düşsel bir figür olabileceği izlenimine zemin oluşturmaktadır. Dış dünyayla bağlantısını azaltmış, kızına düşkün ve ona kendisine gençliğini hatırlatan geçmiş zaman elbiseleri giydirmek isteyen baba figürü, hikâyedeki grotesk unsurların başında gelmektedir. Genç kadının aktarımı doğrultusunda, kızına patolojik bağlılık geliştiren baba, kızının “çalınmasından” endişe etmektedir. Bu yönüyle alt metin *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) ve sinema filmi *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975), Hoffmann tarzı fantastik-grotesk anlatılarla üst metinsellik eksenli söyleşim durumunda bulunmaktadır.

Alt metinde iki erkek karakter arasında geçen diyalog ve mücadele, sinema düzleminde diyalog biçiminde temsil edilir. Hikâyede anlatıcı-figür tarafından geçmiş zaman elbiseli kadının eşi olduğunu söyleyen erkekle aralarında geçen bir öfke ve tartışma sahnesi aktarılmaktadır:

[N]ereden bulduğumu bilmediğim bir kuvvetle tek, kat'i ve müthiş bir tokat attım. İhtiyar atlet bu ani ve ummadığı hücum karşısında ilk önce boğa gibi gerildi, ellerini korkunç bir mengene gibi ileriye doğru uzattı, fena bitmesi çok muhtemel bir mücadelenin başlamak üzere olduğunu anlıyordum, fakat ümidim gibi çıkmadı. Bana hücum edeceği yerde sedirin üstüne oturarak hakikaten şaşırtıcı bir kahkaha attı (Tanpınar, 2011b, s. 70).

Sinema düzlemindeki temsilde ise yer yer ironi içeren ve anlayış ifade eden söz ve karşılıklar ekseninde diyalog sürdürülmektedir. Diyalog sırasında hayretten çıldıracak duruma gelip iki eliyle başını tutarak odada gezindiğini (Tanpınar, 2011b, s. 71) aktaran anlatıcı-figür, sinema düzleminde mankenlerin arasında yürüyerek yer değiştirmektedir. Benzer dönüşümler, hikâye düzleminden görsel-işitsel temsile aktarımda iletişim eğilimlerine uyumlu biçimde sergilenmektedir. Bu türden uygulamalar, indirgeme metodu içerisinde değerlendirilmektedir. Benzer biçimde genişletme işlemi uygulanan kimi bölümler de mevcuttur. Alt metinde anlatıcı-figüre ait “Her şeyi gördüm, görmediklerimi de tasavvur ettim; fakat hiçbir zaman bir babanın kendi kanını taşıyan kızına karşı...” (Tanpınar, 2011b, s. 70), biçiminde eksilteli bir ifade bulunmaktadır. Sinema düzleminde ise eksilteli yapının “Her şeyi gördüm, görmediklerimi de tasavvur ettim; fakat hiçbir zaman bir babanın kendi kanını taşıyan kızına karşı **bu kadar zalim olacağımı düşünemezdim**”, (Erksan, 1975, 29:35-29:46) biçiminde tamamlandığı ve sözcenin genişletildiği anlaşılmaktadır.

Hikâyede, geçmiş zaman elbiseleri giymiş kadın, babasının kendisiyle ilgili takıntılı ve kontrole eğilimli tutumunu vurgular. Ancak kadının, babası olduğunu ifade ettiği kişi ise geçmiş zaman elbiseli kadınla yedi yıllık evliliklerinin olduğunu ve beş yıldan beri bir buhranın kadını

zaman zaman yokladığını ifade eder. İki figürün ifadeleri anlatıcı-figür üzerinde ikircimli bir izlenim oluşturur. Hikâyede, üzerinde geçmiş zaman elbiseleri bulunan kadına yönelik tutum sebebiyle başkarakter evi terk etmek istemekte; erkek figür tarafından ertesi sabaha kadar orada bulunmaya ikna edilmektedir. Anlatıcı ve başkarakterin, düşünle gerçek; tecrübe ile muhayyel arasında bir âlemde hissettiği anlaşılmaktadır. Sinema düzleminde; geçmiş zaman elbiseli kadınla evli olduklarını ifade eden eril figür, anlatıcı-figüre uykuya geçmesini kolaylaştıracak sedasyon etkili ilaç verir. Böylece, alt metinde gerçeklikle anlatıcının arasında ve kurmaca gerçeklikle alımlayıcının arasında bir tür hülya perdesi oluşturan ambiyans sinema düzleminde etkisini önemli ölçüde yitirmiş olur.

Her iki düzlemde başkarakter, derin uyku hâlinin ardından bulunduğu konağı terk edilmiş durumda bulur. Geçmiş zaman elbiseleri giymiş kadınla evli olduğunu ifade eden adamın tekinsiz hâli, sinema düzleminde bedensel göstergeler vasıtasıyla vurgulanmaktadır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nde üst kattaki bütün odaların kapılarının açık olduğu; yerde aceleyle boşaltılan bir konsolun önünde bir yığın eski çamaşır ve elbisenin karmakarışık durduğu (Tanpınar, 2011b, s 74) aktarılır. Bahsedilen eşya sinema düzleminde birbirinden farklı görünen ve grotesk, tekinsiz izlenimli mankenler aracılığıyla sergilenir. Sinema düzleminde hikâyeden Ankara'da olduğu bilinen evine dönen başkarakter, örüntünün başlangıcında sergilenen dekor içerisinde Ketî'yi uyur vaziyette bulur; Ketî görünümü itibarı ile üzerinde geçmiş zaman elbiseleri bulunan kadını anımsatmaktadır. Ketî'ye geçmiş zaman elbiseli kadından söz eder. Örüntü boyunca izleyicinin ve okurun zihninde yinelenen, evdeki insanların aralarında ne tür bir ilişkinin bulunduğu yönündeki soruyu seslendirir. Tanpınar'a ait hikâyede ise başkarakter ve anlatıcı rolündeki figür, evin sahiplerini sorduğu civarda bulunan bir kadından geçmiş zaman elbiseli kadının ihtiyar adamın üvey kızı olduğunu (Tanpınar, 2011b, s. 74) öğrenir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nden yılı İstanbul'da geçirdiği bilinen başkarakter bir sonraki ilkbahar mevsiminde Bursa'da bulunduğu sırada, seyahatinin üçüncü gününde, o geceki ev sahiplerinin bir araçla yanından geçtiklerini görür. Geçmiş zaman elbiseli kadının bir işaretiyle onları takibe koyulan başkarakter, bir müddet sonra izlerini kaybeder; bunun onları son görüşü olduğunu (Tanpınar, 2011b, s. 75-76) ifade eder. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975)'nde ise, ilk karşılaşmalarının üzerinden iki buçuk yıl geçmiştir; bir rıhtımda yeniden karşılaşır. Bu düzlemde kadın ve beraberindeki adam bir teknededirler. Geçmiş zaman elbiseli kadına kıyıdan seslenir. Onu fark etmeleriyle kıyıdan hızla uzaklaşırlar. Başkarakter ve izleyicinin gerçeği arayışı belirsizlikle sonuçlanır. İzleyici, geçmiş zaman elbiseli kadının gözleri yaşlı yüzünü görür. Alt metinde bulunmayan örüntü, yeniden üretim/

yeniden temsil sırasında genişletme yolunun izlendiğini ortaya koymaktadır. Böylece varyant örüntüde *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943), aynı zamanda alt metnin okunma ve alımlanmasında bir yan metin işlevini üstlenmekte olan yenidenüretim düzleminde nispeten belirli bir sonla tamamlanmış olmaktadır.

Alt metnin başlangıç bölümü alınmadan meydana getirilen senaryo ile *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) yenidenyazım işleminde indirgeme yoluyla farklılaştırılarak biçimsel dönüşüme uğratılmıştır. Bununla birlikte hikâyenin sonunda Bursa'da gerçekleşen karşılaşma, sinema filminde başkarakterin denizde seyir hâlinde bulunan taşıtla kıyıdan uzaklaştıklarını görmesi biçimindeki dönüştürüm vasıtasıyla genişletme yöntemine bağlı olarak öyküsel dönüşüme yol açmaktadır.

Tanpınar tarafından üretilen ve Erksan tarafından yenidenyazılarak sinema düzleminde temsil edilen *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943, 1975), Gérard Genette tarafından tespit ve tasnif edilen yenidenyazım yöntemleriyle ve yenidenyazımın anlam, türev vb. bakımlardan katmanlarını meydana getiren olgularla ele alınabilir niteliktedir. Bu doğrultuda Tanpınar'a ait hikâye *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943) temelinde gerçekleştirilen inceleme, metinsel aşkınlık ilişkileri içerisinde değerlendirilen yenidenyazım olgusu ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ana metinsellik ekseninde gerçekleştirilmiştir. Alt metin ve bu metinden üretilen yeni düzlem (*Geçmiş Zaman Elbiseleri*, 1975), metinsel aşkınlık ilişkileriyle uyumlu söyleşim ilgileri sergilemektedir. Benzer söyleşim ilgileriyle kurulu dönüştürüm ve uyarlamaların Genette'in tasnifinden hareketle yenidenyazım bağlamında ele alınmalarının; kipsel dönüşüm/kipsel dönüştürüm biçimindeki yenidenyazım örneklerinin metinsel aşkınlık ilişkileri temelinde incelenmelerinin ortaya koyulması olanaklı durumdadır.

Sonuç ve Öneriler

Yazın alanından sinema başta olmak üzere devingen ya da durağan nitelikli görsel düzlemlere yönelik uyarlamalar, metinsel aşkınlık ilişkileri içerisinde öykünme (pastiş), yansılama (parodi), alaycı-gülünç dönüştürüm (travesti-burlesk) eksenlerinde türev ilişkileri meydana getirmektedir. Çoğunlukla öykünme ilişkisi ekseninde yenidenyazım sonucu meydana getirilen yeni anlatı(m) ve temsil, alt metinden üretilmiş bir düzlem olarak yazınsal, görsel, işitsel ya da görsel-işitsel alanda ifade edilmektedir. Uyarlama, yazınsal ya da yazınsal olmayan bir kaynak düzlemden yeni bir ifade ve anlatım düzlemine aktarılan anlatının ya da örüntünün ana-film, ana-resim ya da ana-estetik öğede yeniden canlandırılıp alımlanmaya sunulması ekseninde gerçekleşen bir üretim olgusu olmakla birlikte kaynak metinle (alt metin) ortaya çıkarılan son anlatı(m)/temsil arasındaki biçimsel, anlamsal, izleksel söyleşim ilişkilerini

tümüyle ortaya koyma bakımından terminoloji düzeni içerisinde yeterli kapsama sahip değildir. Genette tarafından tespit ve tasnif edilen metinsel aşkınlık ilişkileri, türeve dayalı yenidenyazım eksenli kip dönüşümlerini ve kipsel dönüşüm biçimlerini içermek üzere tutarlı bir terminolojiyi meydana getirmektedir. Bununla birlikte, Genette terminolojisinin metinsel aşkınlık ilişkileri incelemelerinde tümüyle göz önüne alınmadığı görülmektedir. Bu bağlamda Gérard Genette'in kipsel dönüşüm olarak tespit ettiği yenidenyazım olgularına dayalı yazın alanından dramatik ya da dramatik olmayan görsel, işitsel, görsel-işitsel düzlemlere aktarım sonucu dönüştürülmesi uygulamalarının çoğunlukla belirli bir terminoloji takip edilmeksizin değerlendirildiği ortaya çıkmaktadır. Genette tarafından kapsamlı biçimde ele alınan ve adlandırılan yenidenyazıma dayalı söyleşim ilişkilerinin metinsel aşkınlık ilişkileri kapsamında gerçekleştiğinin vurgulanması amacıyla bu türdeki söyleşim ilişkilerinin *türlerarası yenidenyazım* (ing. *rewriting of intergenres/intergenred rewriting*) ibaresiyle ifadesi olanaklı görünmektedir. Böylece, yenidenyazım olgusundan uzaklaşmadan ele alınmaları öngörülmektedir.

Türlerarası yenidenyazım, alt metnin örgeler, değerler ve biçim dizgelerinin belirli ölçüde dönüşüme/değişime uğratarak yeni bir temsil düzeninde işlendiği uygulamaları kapsamaktadır. Bu yönüyle yazın ve sinema düzlemleri arasındaki söyleşim ve ana metinsellik ilişkisini ele alan incelemenin de içeriğini oluşturan yazınsal bir örüntünün başka bir düzlemde yeniden üretimi ya da yeniden temsili biçiminde tespit edilen söyleşim ilgilerinin yenidenyazımın varyantları olarak değerlendirilebileceği anlaşılmaktadır. Anıştırma ve göndergeleştirim gibi yenidenyazım alanının belirli ölçüde dışında kalan uygulamalarda da metinsel aşkınlık ilişkilerinin tespiti olanaklıdır. Bu yönüyle söz konusu söyleşim biçimleri, bir “metin” ile farklı devingen ya da durağan görsel, işitsel ifade ve temsil düzlemleri içerisinde gerçekleşen söyleşim ilişkilerini içerdiklerinden sanatlararası ilişkiler/sanatlararasılık ya da medyalararasılık gibi kavramlardan ziyade metinsel aşkınlık ilişkileri içerisinde değerlendirilmeleri olanaklı görünmektedir.

Kendi içerisinde söyleşimsel bir yapıya sahip olan Tanpınar'a ait hikâye *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943), Metin Erksan tarafından yönetilen sinema filmi *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) ile yenidenyazım sonucu görsel ve işitsel bir düzlem olan sinema alanında yeniden temsil edilmektedir. Sinema düzlemindeki temsilin alt metni durumunda bulunan hikâye ile yenidenyazım sonucu meydana getirilen son anlatı(m) arasında ana metinsellik ilişkisi bulunmaktadır. Yenidenyazıma bağlı olarak gerçekleşen ana metinsellik, alt metnin yer yer indirgenmesi ve genişletilmesi; içerdiği metinlerarası ilişkilerin ana estetik düzenden çıkarılması vb. biçimlerde gerçekleşmektedir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975), alt metinde yer

alan diyalogları önemli ölçüde yineleyerek içerirken; *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nde betimlenen beden dili, yüz ifadeleri gibi insan fizyolojisine bağlı göstergeler sinema düzleminde nispeten farklı işlenmektedir. Tanpınar'a ait hikâyede fizyolojik göstergeler detaylı biçimde işlenirken; sinema düzleminde fizyolojik göstergelerin nispeten art planda yer alması, görsel dinamizmin katkısına bağlı olarak göstergesel niteliğini önemli ölçüde dilsel göstergelere (söz ve ifadelere) aktarmaktadır. Hikâyenin anlatım olanakları ile sinemanın gösterim olanakları bir arada değerlendirildiğinde, betimlemelere ve empresyonizme dayalı Tanpınar üslubunun gösterim biçimine evrilmesiyle zayıfladığının; ancak, görsel düzlemdeki temsil olanaklarıyla hikâyedeki tekinsiz ve grotesk unsurların vurgulandığının ifadesi mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından tefrika edilmiş bir hikâye olan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1943)'nin senaryoya aktarılması yoluyla sinema düzleminde temsili, farklı türler arasında gerçekleştirilen yenidenyazım işlemine bağlı bulunduğundan iki eser arasındaki ana metinsellik ilişkisinin belirli bir metinle yazınsal olmayan ikinci derecedeki anlatım düzlemi arasında gerçekleşen metinsel aşkınlık ilişkisinin vurgulanması amacıyla *türlerarası yenidenyazım* olarak adlandırılması ve bu yapıdaki farklı söyleşim ilişkilerinde de *türlerarası yenidenyazım* olgusunun göz önüne alınması olanaklı görünmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık: Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686.
- Bahtin, M. (2014). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (2. baskı) (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gencevi, N. (1988). *Hüsrev ve Şirin* (S. Sevsevil, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Genette, G. (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman, C. Doubinsky, Trans.). USA: University of Nebraska Press. (Orijinal çalışma basım tarihi 1982).
- Steuerwald, K. (1998). *Deutsch-Türkisches Wörterbuch: Almanca-Türkçe Sözlük*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (1974). İstanbul: ABC Kitabevi.
- Gökşen, E. (Haz.) (2017). *Tanpınar'dan Çeviriler*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- Hoffmann, E. T. A. (1819). Rat Krespel. *Die Serapionsbrüder*. Berlin: Bei G. Reimer.
- Kayaoğlu, E. (2015). Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık. C. Sakallı (Ed.), *V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Yerel Bağlamlar Küresel Yakınlıklar: Edebiyatta, Kültürde ve Sanatta Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler* içinde (s. 584-594). Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları.
- Okay, M. O. (2012). *Bir Hülya Adamının Romanı*. (3. baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Serim, Ö. (Yapımcı), Erksan, M. (Senarist-Yönetmen). (1975). *Geçmiş Zaman Elbiseleri* [Film]. Türkiye.
- Tanpınar, A. H. (2006). *Yaşadığım Gibi* (B. Emil, Haz.). (5. baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Aydaki Kadın* (G. Güven Haz.). (2. baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011a). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Z. Kerman, Haz.). (9. baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011b). *Hikâyeler: Abdullah Efendi'nin Rüyalari – Yaz Yağmuru, Kitapların Dışındaki Hikâyeler*. (İ. Enginün, Haz.). (9. baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011c). *Huzur* (İ. Enginün, Haz.). (19. baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kunduracı, G. (2023). Türlerarası yenidenyazım: Geçmiş zaman elbiseleri temelinde söyleşim ve ana metinsellik. *Humanitas*, 11(22), 283-306.

Timurtaş, F. K. (1961). İran Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Yazan Şairler. *Şarkiyat Mecmuası*, 4, 73-86.