



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 15/3 2026 s. 835-853, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

**MİZAHIN ANLATI SİSTEMLERİ ARASINDAKİ DÖNÜŞÜMÜ: METİNLER
ARASILIK / GÖSTERGELER ARASILIK BAĞLAMINDA SİNEMA VE FIKRA
İLİŞKİSİ**

Fatma YILDIRMIŞ*

Geliş Tarihi: 14 Ocak 2026

Kabul Tarihi: 27 Mart 2026

Öz

Sinema yazınsal, görsel, işitsel yönleriyle birçok sanat disiplini ile ilişki içerisindedir. Sinema genellikle postmodern yapıyı, postmodern anlatı ise okuma yöntemi olarak metinler arası ve göstergeler arası yöntem ve tekniklerini kullanır. Bütün sanat türlerinden etkilenecek üreten sinema, edebî ürünlerle de alışveriş halindedir. Söz konusu alışveriş, bu alanlarda benzer etkiye sahip çeşitli figürler arasındaki ortak özellikler üzerinden bir yakınlık kurulmasına zemin hazırlar. Örnekte sinema ve televizyon komedi filmlerinde usta olan Kemal Sunal hem yaşadığı dönemde hem de günümüzde her yaş grubunu güldürmeye ve eğlendirmeye devam etmektedir. Tıpkı yüzyılları ve coğrafyaları aşan Nasreddin Hoca gibi. Bu makalede Kemal Sunal'ın oynadığı "Tokatçı" filminde geçen güldürü sahnesi ile Nasreddin Hoca'nın "Bugünün Parası" adlı fıkrasındaki benzerliğe metinler arası / göstergeler arası yöntemine dayalı bir değerlendirme yapılmıştır. Amaç, aynı güldürü unsurunun iki farklı sanat biçiminde tekrar söylenişindeki etkiyi ortaya çıkarmaktır. Bu yönüyle bir yapının çoksesliliğine özgü nokta atışı çağrışımlar yapılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, fıkra, göstergeler arası, metinler arası.

**THE TRANSFORMATION OF HUMOR ACROSS NARRATIVE
SYSTEMS: THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND
ANECDOTE IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY /
INTERSEMIOTICS**

Abstract

Cinema is related to many artistic disciplines through its literary, visual, and auditory aspects. Cinema generally employs postmodern structure, and postmodern narrative, in turn, uses intertextuality and intersemioticity methods and techniques as a reading method. Cinema, which produces works influenced by all art forms, also engages in an exchange with literary works. This exchange paves the way for the establishment of a proximity through common features between various figures with similar effect in these areas. For example, Kemal Sunal, a master of cinema and television comedy films, continued to make people of all ages laugh and enjoy themselves both during his lifetime and today. Just like Nasreddin Hodja, who has transcended centuries and geographies. This article evaluates the similarity between the comedic scene in the film "Tokatçı" starring Kemal Sunal and Nasreddin

* Dr. Öğr. Üyesi; Gümüşhane Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fatma.hamzaoglu@hotmail.com, ROR ID: [000917n55](https://orcid.org/000917n55).

Hodja's anecdote "Buğunun Parası" using an intertextuality / intersemioticity approach. The aim is to reveal the effect of the same humorous element being repeated in two different art forms. In this respect, it makes point-blank references specific to the polyphony of a work.

Keywords: Cinema, anecdote, intersemioticism, intertextuality.

Giriş

Sanat alanında her dönemde disiplinler arası metin geçişlerinin yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Bunlardan sinema ve edebiyatta metin alışverişi bilhassa dikkat çekmektedir. Öyle ki sinema filmi, ilk etapta senaryo şeklinde yazıldığından edebî bir metnin yazınsaldan yine yazılı metne aktarımı, sonrasında sinema teknikleri ve göstergeyle ifade edilerek dönüştürülmesi gerçekleşmektedir. Bilimsel olarak bu akış, yazılı metnin bir başka yazılı metinden alıntılanması şeklinde metinler arasılık yöntemi ile; bu yazılı metnin film aracılığıyla gösterime dönüşmesi ise göstergeler arasılık yöntemi ile açıklanabilmektedir.

Metinler arasılık, her metnin etrafındaki onu kuşatan diğer metinlerle bağ kurmasına denir (Bazerman, 2003, s. 84). Metinler arası terimi 1960'larda Julia Kristeva¹ tarafından ortaya atılmıştır ve bu terim 1960'larda Mikhail Bakhtin'in türettiği metinlerin dilde saklı olan anonim formüllerin dokuları olduğunu ifade eden "söyleşimcilik"² kavramının çevirisinden köken almıştır. Buna göre bu formüllerde metinler, sanatsal metnin içerisinde fark edilebilir bir şekilde iletişime geçirilen başka metinlerin etkileri gizli yayılma ile bilinçli veya bilinçaltı alıntılarının birleştirmeleri veya dönüştürmeleri yoluyla oluşmaktadır (Stam, 2014, s. 211). Metinsel özerklik prensibini kabul etmeyen metinler arasılık yöntemi, bir metnin tek başına bir bütün olamayacağını ve bu sebeple de örtülü bir işleyişi olmadığını iddia etmektedir (Alfaro, 1996, s. 268).

Metinlerin arasındaki ilişki kurma biçimi kolektif bilinçten gelen veya plansız kurgular ile bilinçli ve amaca yönelik oluşturulmuş metin olarak iki şekilde olmaktadır. Birincisinde ortak hafızasının etkisiyle kurulmuş metinler arası ilişki kullanımı çok yaygındır. Bir metin üreten yazar aynı zamanda bir okurdur ve birçok metni daha önceden okuduğu için belleğine almıştır. Bu şekilde oluşan bir metin de bazen bilinçaltının dışı vurumu bazen de beğenmenin bir sonucu olarak önceden bilinçaltına gönderilmiş metnin yansımaları görülür. Bu yansımalar, metni kolektiften gelen planlanmamış metinler arası ilişkilere götürmektedir. İkinci şekil olan yazarın bilinçli alıntılama yaptığı ise yazar ya doğrudan adını veya yazarını ifade ederek ya da sadece alıntılanan metni işaret edip tespitini okura bırakarak yöntemi uygular. Böylelikle ortaya çıkan metin, yazarın bilinçli olarak kendi amacı doğrultusunda kurduğu metinler arası ilişki şeklinin örneğidir (Bulut, 2018, s. 8-9).

Metinler arasılık, postmodernizmle ilgili olup birinci iddiası üretilen yeni metnin bir şekilde başka metinlerle bağı olduğu, birinin diğerine yorum kattığını ve bu nedenle metinlerin manalarının aynı kalmadığı, aksine daha da güçlenerek bir anlam ürettiğidir. Metinler arasılık anlayışında metinler sürekli diğer metinlere de göndermelerde bulunmaktadır. Bu göndermeler nedeniyle hiçbir metin için benzersiz yahut eşsiz olma iddiasında bulunulamaz. Bu kavramın ikinci iddiası ise hiçbir metin değişmez ve özüne mahsus olamayacağı, her metnin diğer

¹ "Her metin, kendi içinde başka metinlerin özümsemesi ve dönüştürülmesi bakımından bir alıntılar mozaikidir." Ayrıntılı bilgi için bk. Kristeva, 1980.

² "Herhangi bir konuda konuşan ve nesneleri ilk defa adlandıran âdem değilse, o konuda konuşan ilk kişi değildir." ilkesiyle söyleşimciliğin temelini kuran Bakhtin, söze dayalı ifadelerin yalıtılmış olmadığını, etkileşim içinde bulunduğunu ortaya koyarak bu alandaki öncü isimlerden biri olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. Bakhtin, 1986.

metinlerle bağdaşıklığı olduğudur (Cevizci, 2005, s. 1169). Fakat metinler arası kavramının yalnızca postmodern edebiyat kuramının yararlandığı bir teknik olarak algılamak ve Türk ve dünya edebiyatında yeni uygulandığını söylemek edebiyat teorisi bağlamında birçok soruna yol açmaktadır. Öyle ki irâd-ı mesel, telmîh, iktibas ve tazmîn gibi klasik belagat alanında kullanılan edebî mefhumları görmezden gelmek geçmiş / gelenek ile günümüz / modern arasındaki bağları kabul etmemek demektir (Korkmaz, 2017, s. 71).

Metinler arası bağlamında halk bilimi ürünleri incelendiğinde bunların, bu düzlemde göstergeleşerek yeniden anlam kazandığı ve gelenek ile kuvvetli bir bağ kurulmasına olanak sağladığı görülecektir. Kurulan bu bağ geleneğin yeniden yazma, yorumlama ve anlamlandırma sürecini canlı tutar. Zira folklor ürünlerinin metinler arası kavramı bağlamında değerlendirilmesi, yazıya geçirilen folklor ürününün sabit hâline gelmesini de engeller. Geçmiş, günümüze metin düzleminde aktarılırken geçirilen seçme işlemi sonucu folklorun dil düzlemine aktarılmasıyla folklorik ürünler birer göndergeye dönüşerek göstergeleşirler. Bu süreç dil bilimsel bir düzlemde kavrama döküldüğünde dizimsel ve dizisel durumlar öne plana çıkar (Turan, 2022, s. 46).

Metinler arasılığın metne kazandırdıkları somut olarak gösterildiği takdirde metin, kuramsal ve algısal boyutlarıyla edebiyat dünyası için pek çok tartışmanın odağı olmaktan kurtulur. Böylece metinlerin edebî alandaki aktarımı ve yeni kazandığı manayla birlikte kaliteyi artırma yönünden değerli bir yöntem olduğu anlaşılır. Zira metinler arası ilişki sürecinde meydana gelen her üretim yazarın bilincinden çıkarak okura dönük bir zincir oluşturmaktadır (Bulut, 2018, s. 10). Göstergeler arasılık açısından değerlendirildiğinde de metnin senaristi, okuyanı, oyuncularını ve en sonunda da izleyicileri içine alan bir zincir oluşur.

“Bir gösterge dizgesinden bir başka gösterge dizgesine geçiş olmak yanında göstergeler arasılık, önce yapısalcılığın ve ona bağlı olarak gösterge bilimin bir adım ötesinde, anlamın tekilliği yerine çoğulluğuna yönelen bir çözümleme modelidir.” (Aktulum, 2024, s. 150). Göstergebilim ile ilgili ilk çalışmalar ise 20. yüzyılın başlarına tekabül etmektedir. Bu çalışmalar, göstergelerin bir araya gelmesi ve mantıksal işleviyle ilgilenmiştir. Buna göre gösterge zihni uyaran, zihinde bir şeylerin oluşmasını sağlayan her türlü uyarıcı olarak görülmüştür (Adanır, 2016, s. 14). Göstergeler arasılık farklı iki göstergenin alışveriş şeklini, çeşitli gösterge dizgelerine yönelik ürünler arasında bulunan açık ya da gizli bağıntıları izah eder. Bu bağdaşıklık ya sözlü bir sanat sözlü olmayan bir sanatı sözlüye çevirip kendi içerisine alarak ya da sözlü olmayan bir sanat açıkça sözlü olan bir sanata aktarma yaparak gerçekleşir. Bir sanat biçiminden alınan bir öge, bir nesne veya herhangi bir şey geçiş yaptığı sanat formu içerisinde taze bir manayla kuşatılır (Aktulum, 2011, s. 16-17).

Aktulum’a (2021) göre “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 (Jakobson, Molinié, Gignoux) göstergeler arasılık kavramı önerilmiştir... Gerçekten de yeni bakış açısıyla yazınlar arasının yanı sıra sanatlar arası (göstergeler arası) alışverişlerin de önünde neredeyse sınırsız bir sorgulama alanı aralanmaktadır.” (s. 668-669). Bir eserin içinde yer alan farklı sanat formlarını izleri onun göstergeler arası doğasının olduğunu göstermektedir. İki ayrı sanat biçimi arasında olan alışverişler bir alıntılama, yeniden yazma, dönüştürme yoluyla yapılmaktadır (Aktulum, 2024, s. 150). Bir göstergeler dizgesinden bir

diğerine sözlü kültür ürünü olan bir eserden başka bir sözlü veya yazılı bir esere, müziğe, dansa, sinemaya ya da resme gibi bir aktarımdan bahsederken göstergeler arasılık devreye girer.

Bu makalenin temel amacı, metinler arası ve göstergeler arası ilişkiler bağlamında sözlü kültür ürünlerinden biri olan “Bugünün Parası” adlı Nasreddin Hoca fıkrasının Kemal Sunal’ın başrol oynadığı “Tokatçı” (1983) filminde yer alan bir sahneye aktarımının detaylı analizini yapmaktır. Makale, fıkranın sinema anlatısına uyarlanması sırasında anlamın, toplumsal eleştirinin ve karakter temsillerinin nasıl dönüştüğünü, aynı zamanda sözlü anlatı geleneğine özgü kodların sinemanın görsel-işitsel göstergelerine nasıl taşındığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Her iki ürün önce anırtırma yöntemiyle uygulanan metinler arasılık bağlamında olay örgüsü, karakter işlevi, eksiltme-ekleme-yeniden yazma-ortaklıklar ve farklılıklar gibi teknikler yönüyle ele alınmıştır. Sonra göstergeler arasılık bağlamında sözlü gösterge dizgesi, görsel-işitsel gösterge dizgesi, karakterlerin dönüşümü, zaman-mekân-gösterim biçimleri, müzik ve işitsel göstergeler, uygunluklar ve dönüşümler gibi alt başlıklar halinde incelenmiştir.

Bu yönetsel çerçeveye, çalışmada fıkradan filme uzanan dönüşümün yalnızca bir yeniden üretim değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel bağlamına göre yeniden anlamlandırma süreci olduğu savunulmaktadır. Böylelikle, metinler arasılığın sinema anlatısında yalnızca kaynak metne göndermede bulunmakla kalmayıp yeni bir anlam katmanı inşa eden dinamik bir süreç olarak işlev gördüğü ileri sürülmektedir. Hâlihazırda bir edebî metnin sinemanın tekniğiyle yeniden nasıl şekillendiğinin, değiştiğinin ve bünyesine kattığı anlam dünyasının tespit edilmesi hedeflenmiştir.

1. Sinema

Sinema, senaryo metnini hareket hâlindeki görüntüler aracılığıyla aktarma sanatıdır (Onaran, 2012, s. 7). Sinema insanlara kapılarını açtığı yeni dünyada tekrar kendine dönmek, kendisini izlemek kendisi ve toplum için kararlar vermek, belki kendisini aynada görmek, yaşadıklarından ders çıkarmak, olumlu olumsuz yönlerini değiştirip geliştirmek başarılı ya da başarısız olduğu yerleri fark etme imkânı sunar. İnsanlar film izlerken günlük yaşamın karmaşasından, sıkıntılarından, güçsüzlüklerinden, hoyrathından uzaklaşıp farklı duygular yaşamak isterler. Bunun yanı sıra umutlar, mutluluklar, hayaller, beklentiler, özlemler, yitirilen aileler aslında hayata dair her şey sinemanın içinde vardır. Sinema aslında insanların zevk aldığı, eğitildiği, iletişim kurduğu, kendini anlattığı ve anladığı, davranışlarının anlamlı ve amaçlı olduğu, yeni bir dünya sunulduğu yerdir (Akyürek, 2012, s. 21-23; Onaran, 2012, s. 4). Sinema bir iletişim, bildirim aracıdır; duyguları, düşünceleri, imleri aktaran bir anlatım aracıdır; görsel-işitsel bir dildir; sanatların birleşimi, en genci yepyeni bir sanattır; bilimsel, uygulamalı, işlevsel bir araştırma aracıdır; eğitim, öğretim aracıdır; propaganda aracıdır; eğlence aracıdır; kalabalık insan topluluklarını etkilediğinden yığinsal bir nitelik taşır. Bütün bu açılardan bakıldığında sinema çok yönlü bir araçtır (Özön, 2008, s. 7-8). Batıdan gelen bir sanat olarak sinemanın uzun bir geçmişi ve geleneği yoktur. Sinema, sektör olarak başlamış ve büyük bir endüstri hâline gelmiştir (Yangın Aslanoğlu, 2018, s. 18).

Sinema, sadece teknolojik bir buluş değildir, ilk çıktığı andan günümüze kadar olan süreçte geçirdiği değişiklikler, diğer sanat dalları ile etkileşimi ve bu etkileşimden yeni yeni üretimlerin olması onu bir sanat dalı hâline getirmiştir. Kendine özgü dili ve anlatımı olan hikâye anlatan, hakkında teoriler, kuramlar oluşturulan bir sanat dalı olmuştur (Toprak, 2011, s. 15).

Sinema; resim, tiyatro, müzik, dans, politika, grafik, tarih, felsefe, mantık, etnoloji, din bilimi, sosyoloji, kültür bilimi, mitoloji, astronomi, teknoloji gibi alanlarla ve bilhassa da edebiyatla yoğun bir ilişki içerisinde. Edebiyatın sinemaya tesiri ise çoğunlukla senaryo yazımı ve edebî eserlerin filmlere uyarlanması bağlamında değerlendirilmelidir (Özdemir, 2008, s. 165). Sinema diğer sanat dalları arasında en genç olması hasebiyle kendinden önce ortaya çıkmış edebiyat, mimari resim, tiyatro gibi birçok sanat dalından etkilenmesi, onlardan birbirlerine ürün geçişinin olması, onlardan faydalanması doğaldır. Burada önemli olan sinemanın bu sanatlarla yetkin bir şekilde alışveriş yapmasıdır zira sinemanın kullandığı teknikler, araç ve gereçler onun diğer sanat dallarından faydalanmasını kolaylaştırmıştır (Toprak, 2011, s. 15-16).

2. Fıkra

Divanü Lügati't Türk adlı eserde “küg” ve “külüt” sözcüklerine karşılık gelen fıkra, Kaşgarlı Mahmut tarafından “Halk arasında gülünç olan nesne” olarak tanımlanmıştır (Kaşgarlı Mahmut, 2006, s. 357). Yıldırım, (1976) fıkranın tanımını işlevlerini de sıralayarak yapmış ve anlatıların gerçek hayattan alıntı olduğuna, epik-dram türündeki realist hikâyeler olduğuna vurgu yapmıştır. Fıkralar, genellikle fıkra tipine bağlı olarak nesir yoluyla hayatın içinde durumların çarpıklıklarını, gülünçlüklerini, zıtlıklarını, eski-yeni çatışmalarını ince bir mizah ile hikmetli bir tarzda işleyen (s. 3), zaman zaman açıklamak veya örneklendirmek üzere zaman zaman da güldüren, ders veren ya da eleştiren, kısa ve nükteli halk anlatılarıdır (Şimşek ve Elaltuntaş, 2018, s. 23).

Fıkralar, çoğunlukla içinden çıktıkları ve yaşadıkları toplumun ortak eğilimlerini temsil eden tipler etrafında oluşmaktadır (Yıldırım, 1976, s. 21). Tiplerin nitelikleri, onları oluşturan halk tarafından belirlenir. Halkın beklentileri, tutum ve davranışları değiştikçe zamana ve mekâna uygun yeni tipler oluşmaktadır. Bu yönüyle fıkra tipleri, içinden çıktığı toplumun gözü, kulağı, aklı, kalbidir (Bars, 2019, s. 476). Fıkralar yapısı gereği kısa olduğu için sözlü kültürde kolayca aktarılabilen bir üründür. Fıkra kahramanı, durum-olay, zaman-mekân ve mesaj şeklinde değerlendirildiğinde bu dört çatıya kurulmuştur. Olay örgüsü hem akılda tutmayı kolaylaştırır hem de aynı olay örgüsüne farklı hisler giydirerek fıkrayı nesiller boyu yaşatır (Ekici, 2009, s. 275). Nasreddin Hoca da halk tarafından sevilmiş, beğenilmiş, dediklerine kulak verilmiş, toplum yapısını iyi bilen, gerektiğinde nabza göre şerbet veren, gerektiğinde keskin bir duruşla ölçütleri belirleyen bir fıkra tipidir.

Fıkrayı anlatmaktaki amaç, her ne sebeple olursa olsun, dinleyici üzerinde etkili olmaktır. Önemli olan anlatıcının olayı hangi tip üzerinden anlattığından ziyade verdiği mesajla, etkileşimle, iletişimle dinleyicinin mizah duygusunu harekete geçirmesidir. Güldürülerinin dinamik yapısı, gelişen, değişen şartlara uyum sağlayabilmesi fıkraların bünyelerinde de meydana getirmiş olduğu bir kısım değişiklikler bu durumun yansımasıdır. Nasreddin Hoca fıkralarında da bu değişiklikler, bu güncellenme kültürel ve sosyal değişime ayak uydurup yaşatılmaya devam ettiğinin göstergesidir (Gökşen, 2009, s. 346).

3. Sinema Edebiyat İlişkisi

Kültürel ürünler bütün toplumlarda ilk olarak sözlü kültür ortamında meydana gelmiştir. Sözlü kültürün tanımı, “sözlü gelenekte yer alan tamamen söz ile ve kısmen söz ile veya tamamen sözsüz yaratılan ama sözlü geçiş ve iletişimle fertler arasında dolaşan ve nesilden nesile geçen tüm unsurlar, yapı, muhteva, biçim ve fonksiyonları ne olursa olsun sözlü kültür kapsamındadır” (Yıldırım, 1998, s. 39) şeklinde yapılmaktadır. Bu tanımdan yola çıkılarak sözlü kültür ortamının

nesilden nesile aktarılıp bütün birikimini meydana getirdiği, geleneksel bilgi kodlarının toplumun estetik değerlerini biçimlendirdiği, etik normlarını oluşturduğu toplumsal mantık örgülerinin meydana çıktığı birinci evre olarak değerlendirilebilir.

Sözlü kültür ortamının ardından ikinci evre olarak yazılı kültür ortamı gelmiştir. Yazılı kültür ortamında, sözlü kültür ürünleri kısmen yazıya geçirilerek zamana bağlanmış olsa da bir taraftan sözlü gelenek de varlığını devam ettirmiştir. Üçüncü evre ise metinlerin ses ve görüntü yoluyla zamana ve mekâna bağlanarak aktarımın sağlandığı elektronik kültür ortamıdır. Dünya üzerinde her millet, geçmiş millî rezervinden yola çıkarak, gereksinim duyduğu her alanda kültür ve sanat ihtiyacını kendi folklor ürünlerinden faydalanarak karşılamaya çalışmaktadır (Ersoy, 2004, s. 86-87). Sözlü, yazılı, elektronik kültür ortamlarında aktarılan, kayıt altına alınan kültürel verimlere bilimsel bir dikkatle yaklaşan bilim dallarından biri halk bilimidir. Halk bilimi malzemeyi tespit eder, derler, kayıt altına alır, sınıflandırır, değerlendirir, millileştirir ve evrenselleştirir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde halk bilimi, mahallî bir kültürü evrensel bir kültür hâline getirir. Nasreddin Hoca bunlardan bir tanesidir. Nasreddin Hoca döneminde Akşehir ve çevresinde bilinirken yapılan halk bilimi çalışmaları neticesinde hazırcıevaplılığıyla, sözleriyle, latifeleriyle, atasözü yerine geçen deyişleriyle önce bir millî kültürün parçası sonrasında da evrensel kültür içerisinde yaşayan bir değer hâline gelmiştir (Güvenç, 2020, s. 46-48).

Edebiyat zengin bir altyapıya, köklü bir geçmişe sahiptir. Bundan mütevellit sinema edebiyattan tema, konu, diyalog kurma, görüntü tasvirleri açısından faydalanmıştır (Toprak, 2011, s. 21). Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki günümüzde de yeni gereksinimler yeni durumlar ve yorumlarla devam etmektedir. Edebiyatta oluşan anlatma ve gösterme tekniklerinin sinemaya aktarılması, sinemanın teknolojinin buluşları, teknik ve yorumlarıyla bunu ileriye taşıması bu ilişkinin devamlılığı anlamına gelmektedir (Önal, 2011, s. 41).

Edebiyat sinema ilişkisini değerlendirirken uyarlamanın sinemanın bir anlatı ortamı olduğu göz önünde bulundurulduğunda senaristin kültürel zemininde dünya görüşü ve içinde yaşadığı toplumun zihniyetinin oluşturduğu birtakım bileşenler olduğu görülür. Zira kişinin düşünce dünyası ile toplumsal yapı iç içe geçmiştir. Her ne kadar yönetmenler filmlerde kendi öznel bakışını sunsa da anlatının biçim ve içeriği yani mesajlar ve kodlar, toplumsal sistemin getirdiği öğelerin dışına kolaylıkla çıkamaz (Sözen, 2009, s. 132).

Sinemanın da edebiyatın da ortak bir özelliği her ikisinin de hikâye anlatma amacını taşımasıdır. Zira sinemanın temelinde edebiyat olup amacının aslında kendi araç ve gereçleriyle edebiyatın yaptığını yapmak anlayışı da bu görüşten kaynaklanmaktadır (Toprak, 2011, s. 20-21). Sinema ve halk bilimi karşılıklı etkileşim hâlinindedir. İkisinin de merkezinde toplumun bir parçası olan insan vardır. Dolayısıyla anlattıkları hikâyeler bakımından ve görüntüsel-işitsel diyaloglarla ilgili olarak birbirlerinin çalışmalarına kaynaklık etmektedir. Sinema sektörü halkın, izleyicilerin dikkatine çekebilmek için halk biliminin araştırma sahasına girerken halk bilimi de sinemanın kurgulanan görüntüler, işitsel doneler boyutundan faydalanarak dikkatli bir araştırmacı için önemli veriler sunar (Güvenç, 2020, s. 63). Bu makalenin konusu fıkra-sinema ilişkisidir. Bu yaklaşımla bakıldığında fıkra güldürmeye dayalı bir türdür, Kemal Sunal'ın rol aldığı filmler de komedi içeriklidir. Bu bağlamda fıkrada ve sinemada mizah, mizahın yapılış şekli ve mizaha neden olan durumlar önemli hale gelmektedir.

Mizahın ne olduğu, insanların neden güldüğü, gülmeyi etkileyen etmenlerin neler olduğu, psikolojik, sosyolojik, fizyolojik etkilerin derinliği, insan yaşamındaki pek çok gülme durumları gibi hususlar defalarca birçok araştırmanın konusu olmuştur. Fıkralardaki mizah kurgusunun da üstünlük, uyumsuzluk, rahatlama gibi bazı gülme teorileri ile açıklandığı görülmektedir. Yapılan çalışmaların sonunda fıkralarda değişik durumların gülmeye neden olduğu, bu yüzden de fıkralar incelenirken tek bir bakış açısıyla değil, birden fazla teori ile bakılması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır (Duymaz, 2009, s. 254). Komedi insanların karşılaştığı durum ve olayların güldürücü taraflarını yansıtır. Güldürü, olması ve olmaması gereken arasındaki bağlantıdan ortaya çıkar. Karşımıza çıkan beklenmedik durum, birçok kez gülünçlük etkisi oluşturur. Sinemada savrukluğa, vodvil, Amerikan güldürüsü, İngiliz güldürüsü, müzikli güldürü (operet), toplumsal yergi, özyapı güldürüsü, töre güldürüsü, durum güldürüsü şeklinde birçok güldürü çeşidi vardır (Özön, 2008, s. 226-231). Bu çalışmada temel alınan güldürü türü toplumsal yergidir. Burada, sinemacının güldürüyü toplumsal aksaklığı düzeltmekte bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Sinemacı gördüğü aksaklığı ele alır, keskin bir gülmece ile onu yerer ve izleyicileri aksaklığın düzeltilmesi gerektiğine inandırır.

Sözlü kültür ürünleri olarak adlandırılan edebî üretimlerin yazılı ve elektronik ortama aktarımında bağlamı içinde bulunduğu anlatı geleneğinde devam ettiği görülmektedir. Komedi türünde Nasreddin Hoca tipinin ardılı olarak değerlendirilebilecek olan Kemal Sunal'ın Türk sinemasında bir anlatı kahramanına dönüştüğü sonucuna varılmaktadır.

4. Güldürü Ustaları: Nasreddin Hoca ve Kemal Sunal

Nasreddin Hoca her ne kadar belli bir dönemde yaşamış olsa da fıkra ve mizah seven Türk insanı, onu zaman ve mekân kavramından uzaklaştırıp her dönemin hocası, her neslin güldürü ustası, Türk mizahının önemli bir unsuru olarak anlamaya, anlatmaya ve dinlemeye hazırdır. Zira Nasreddin Hoca bütün Türk dünyasının hatta komşu toplum ve milletlerin de güldürü ustası olarak 13. yüzyılın değil kendi döneminden itibaren günümüze kadar yaşamış ve yaşayacak olanların Nasreddin Hocası olmaya devam eden ne bir bölgenin ne de bir çağın insanı olmuştur (Ekici, 2009, s. 272-273). Nasreddin Hoca toplumu anlatan kişiliği ve mesajları itibarıyla aslında bir Türk sosyolog, filozof denilebilir. Sosyoloji, pedagoji, psikoloji gibi birçok literatürde incelendiğinde büyük bir kişilik olduğu anlaşılmaktadır (Güldiken, 2009, s. 3569).

Nasreddin Hoca fıkralarında kahraman bir tip olduğu için çelişkili birçok durum ve olay -hocanın herhangi bir dönemin ya da sosyal grubun, bölgenin tipi olmadığı için- Nasreddin Hoca tipinin etrafında oluşturulabilir. Zaman ve mekân kavramları da fıkralar da rahatlıkla değiştirilebilir olduğundan verilen mesaj her çağa uygun bir şekilde fıkralarda verilebilmektedir (Ekici, 2009, s. 275).

Kulaktan kulağa aktarılan sözlü kültür öğeleri kendisini anlatan dinleyen bağlam oldukça bir başka deyişle sahip çıkıldıkça ve güncellenerek canlı kalıp benimsendikçe yaşamaya devam edecektir. Nasreddin Hoca fıkraları da işte böyledir. Nasreddin Hoca fıkraları hem dinlenip hem de anlatılıp çeşitli metinler içerisinde güncellenerek günümüzde hâlâ varlığını devam ettirmektedir.

Kemal Sunal, ölümünün ardından bile önce sinema sonra televizyonda kitleleri toplayan ve defalarca izlenilmesine rağmen izleyenleri güldürmeyi her defasında başaran oynadığı filmlerin yıldızı olmuştur. Kemal Sunal'ın filmlerinde dikkat çeken şey, senaryo özgün ya da uyarlanmış fark etmeksizin çok fazla filme yenilik getirmemesine rağmen izleyiciyi her defasında

güldüren esprilerin sürekli tekrarlanmasıdır; bir yerden sonra anlatılanların önemi kalmaz ve Kemal Sunal namı diğer Şaban olarak parlar. Kemal Sunal daha lise yıllarında tiyatroya atılmış, 1967’de Zeki Alasya ve Metin Akpınar ile birlikte Deve Kuşu Kabare Tiyatrosunda sahneye çıkmaya başlamış, ilk sinema filmi 1972’de Tatlı Dillim ile olmuş, sonrasında Arzu film ekibine dâhil olması ile birlikte birçok filmde rol almıştır. Önce ekip arkadaşlarıyla daha sonra da başrol oynayarak Şaban tiplmesi ile izleyicinin gönlüne taht kurmuştur. Sonrasında hangi kılığa girerse girsün, hangi rolde oynarsa oynasın Şabanlıktan çok da uzak kalamaz fakat kimse ondan farklı bir karakter oluşturmamasını da beklemez. Zira o bu rollerle defalarca kez ödüller almıştır. Çeşitli televizyon deneyimleri olan Kemal Sunal, 1944’te başlayan yolculuğuna 2000’de yine bir film çekimlerine gitmek için katıldığı uçakta kalp krizi geçirerek veda eder (Scognamillo, 2010, s. 281).

Kemal Sunal filmleri, Türk komedi sinemasının en önemli yapı taşı niteliğindedir. Filmler, dönemin sosyal, siyasi, ekonomik vb. vurgularının yanında halk bilimi ürünlerini de barındırması yönüyle sinema sektörü içinde kendilerinden bir şeyler bulan Türk toplumu tarafından kabul görmüş ve bunun etkisiyle bugün dahi televizyonlarda Kemal Sunal filmleri büyük bir beğeniyle izlenmeye devam etmektedir (Abalı, 2015, s. 230). Ünlü aktör bu yönleri ve bazı filmlerindeki diyalogları ile Nasreddin Hoca’yı anımsatmaktadır (Göktaş, 2025, s. 62).

5. Nasreddin Hoca Fıkrası ile Kemal Sunal Filminde Geçen Sahne

Analiz kısmında “Buğunun Parası” fıkrası, anlatı yapısı, karakter ilişkileri ve iletileri ile “Tokatçı” filminde fıkrayı yeniden yorumlayan sahne; görsel göstergeler, işitsel göstergeler ve anlatı yapısı üzerinden ayrıntılı olarak ele alınmıştır. “Buğunun Parası” fıkrası şöyledir:

Fakirin biri nereden bulduysa bir parça kuru ekmek bulmuş. Gitmiş bir lokantaya, geçmiş yemek tencerelerinin başına. Ekmeğini tencerelerden çıkan buğuya, buhara tutup yumuşata yumuşata yemeye başlamış. Yemek bitince aşçı gelmiş:

“Buharına akçe isterim” demeye başlamış. Adamcağız “Kardeşim, buhar bu, buna da akçe olur mu?” dediye de kâr etmemiş. En sonunda tutmuşlar mahkemenin yolunu, varmışlar yılların kadısı Nasreddin Hoca’nın yanına. Hoca iki tarafı da iyice bir dinlemiş. Sonra da kesesinden birkaç tane akçe çıkarıp şingir şingir sallamış. Aşçıya da;

“Al akçenin sesini de git!” diye seslenmiş. Aşçı;

“Akçenin sesi alınır mı?” diye konuşmuş. Hoca:

“Yemeğin buğusuna, akçenin sesi...”. (Koşum, 2009, s. 474; Sakaoğlu, 2020, s. 49)

İslam hukuku açısından değerlendirildiğinde bu fıkrada, nimet külfet dengesinin kurulmaya çalışıldığı görülmüştür. İslam hukukunda bir nesnenin mal olabilmesi için bazı özelliklere sahip olması gerekir. Yemeğin buğusu fıkhi anlamda mevcut bulunmadığı için hukuki bağlamda karşılığını vermek de mümkün değildir. Dolayısıyla Nasreddin Hoca hukuki değer taşımayan bir ürüne karşılık yine hukuki bir değer taşımayan paranın şingirtisini bedel olarak göstermiştir. Hoca hem taraflara hem de dinleyenlere fıkıh dersi vermiş ve bu fıkihtaki nimet külfet dengesini, bedeller arasındaki denklik ilkesini kendine has yöntemi ile anlatmıştır (Koşum, 2009, s. 474-475).

Nasreddin Hoca'nın "Bugünün Parası" fıkrası, mizah teorilerinden biri olan "uyumsuzluk, düzensizlik, zıtlık veya sosyal olamama üzerine kurulu teoriler" başlığı altında değerlendirilebilir. Metin Ekici (2009), bu teoriyi "bazı fıkraların sonundaki espri cümlesi öyle bir sürprizi oluşturmakta, bu sürpriz durumu algılayıp çözebilen birey üzerinde memnuniyet verici bir değişiklik duygusu uyandırmakta ve bu da gülmeye neden olmaktadır" şeklinde açıklamaktadır (s. 279). "Bugünün Parası" fıkrasının sonundaki espri cümlesi de bir sürpriz sonla gelerek dinleyenleri güldürmektedir.

"Tokatçı"; Kemal Sunal, Şevket Altuğ ve Ali Şen gibi komedide ün salan isimlerin oynadığı 1983 yıl yapımı Türk filmidir. Saf bir köylü olan Osman (Kemal Sunal), yanında işçi olarak çalıştığı Hasan Ağa'nın kızı Emine'ye sevdalanmıştır. Kızın ailesi yüklü bir başlık parası isteyince İstanbul'a giderek parayı kazanan Osman, köye dönerken hırsızlar tarafından soyulur. Bu nedenle hem Emine'yle evlenemez hem de hileyle toprakları elinden alınan babasının da ölümüne şahit olur. Osman bu kez hem başlık parası biriktirmek hem toprakları geri almak için tekrar İstanbul'a gider. Bu İstanbul sürecinde Osman'ın karşısına askerlik arkadaşı Şevket çıkar ve ona kısa yoldan zengin olmanı yollarını, tokatçılığı öğretir. Sonunda gerekli parayı kazanan Osman köye döner ve muradına nail olur. Makalede konu edilen Nasreddin Hoca fıkrasıyla ilintili olan kısım ilk İstanbul macerası zamanında yaşanmıştır. Canını dişine takan, aç biilaç çalışıp kuru ekmeğe talim eden Osman, aslında kendinden beklenmeyecek şekilde kurnazlık göstererek aleyhine olan durumu lehine çevirerek toplumsal bir mesaj vermiştir.

Filmde karnı çok acıkan Osman, lokantanın camında duran kızarmış tavuklara dışarıdan ekmek banar ve sadece tavuğun tadını hayal ederek karnını doyurur. Bunu gören lokantacı ile aralarında şu diyalog geçer:

"Lokantacı: Çık bakalım yüz elli lira.

Osman: Niye?

Lokantacı: Ekmeğini deminden beri tavuğa banıyorsun.

Osman: Arada cam var.

Lokantacı: Olsun. Bandın say.

Osman: O zaman sen de bana elli lira borçlusun.

Lokantacı: Niyeymiş o?

Osman: Sana verdiğim iki yüz liranın üstü.

Lokantacı: Vay açık göz sen bana ne zaman para verdin?

Osman: Verdim say.

Lokantacı: Verdim say olur mu?

Osman: Senin oluyor da benim niye olmuyor? Ver bakalım paramın üstünü, yoksa karakola giderim.

Lokantacı: Bağırma, ben şerefli bir esnafım.

Osman: Vermezsen elli liramı, ben daha çok bağırırım.

Lokantacı: Sus veriyorum. (Parayı verir).

Osman: (Parayı alıp cebine koyan Osman gururla) Heee piliçleri daha iyi kızart bundan sonra tamam mı?". der ve lokantadan çıkar. (URL-1)

Görsel 1: “Tokatçı” Filmindeki Tavuğa Banma Sahnesinden Bir Görüntü

6. Metinler Arasılık Yöntemine Göre Nasreddin Hoca’nın “Buğunun Parası” Fıkrası ile “Tokatçı” Filmindeki Sahnenin Analizi

Bu bölümde Nasreddin Hoca’ya ait “Buğunun Parası” fıkrası ile “Tokatçı” filminde yer alan “camın arkasından tavuğa ekmek banma” sahnesi arasındaki ilişki, metinler arasılık kuramı çerçevesinde ele alınmaktadır. İnceleme, söz konusu sinema sahnesinin, sözlü kültüre ait bir anlatıdan nasıl beslendiğini ve bu anlatının film metni içinde nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Metinler arasılık bağlamında fıkra kaynak metin, film sahnesi ise hedef metin konumundadır. Film sahnesi, fıkrayı birebir yeniden üretmek yerine, onu çağdaş bir bağlama taşıyarak yeniden anlamlandırarak yeniden yazmıştır. Yapılan analiz maddeler hâlinde şöyledir:

6.1. Metinler Arası Yönteme Göre Anırtırma İlişkisi

Anırtırma, dolaylı bir alıntı biçimi, bir tür kapalı anlatım, sezdirme yollu, yeniden-yazma işlemi olarak metinler arasının yöntem şekillerinden biridir. Anırtırma bir yarım alıntı gibi düşünülerek belli bir metni, alıntıdaki gibi, fakat tamamını değil, kısmen, sınırlı olarak, kaynağı belirtmeden alıntılanmaktadır. Bu durumda okur ipuçlarından yola çıkarak bütüne ulaşmaktadır. Şu hâlde anırtırma, gizlilik ile açıklık arasında bir yerde tanımlanır ve anırtırmada önemli olan “demek istenen” şeydir. Bir esere hem örtük şekilde hem de açıkça belirtilmeden özel bir ad, bir yapıt başlığı ile göndermede bulunularak verdiği ders veya içerikle yeni bir manayla bezenerek anırtırma gerçekleştirilebilir (Aktulum, 2000, s. 110-115). Anırtırma yoluyla sezdirilen metin diğer metnin bir parçası hâline geldiğinden anırtırmanın alıntıya göre tespit edilip anlamlandırılması daha zordur (Turan, 2023, s. 1077).

“Tokatçı” filminin “Buğunun Parası” fıkrasıyla anlatı iskeleti, çatışma biçimi ve çözüm mantığı dikkate alındığında burada anırtırma yoluyla ilişki kurulduğu görülmektedir. İzleyici, Nasreddin Hoca fıkralarına aşina ise filmdeki sahneyi bu kültürel arka plan üzerinden okumakta ve anlam, metinler arası çağrışım yoluyla derinleşmektedir.

6.2. Olay Örgüsünün Metinler Arası Dönüşümü

Her iki eserde de olay örgüsü maddi olmayan bir fayda karşılığında maddi bir talep istenmesi üzerine kurulu bir çatışmadır. Fıkarda yemeğin buğusuna karşılık istenen akçe, filmde camın arkasındaki tavuğun hayali karşılığında istenen paraya dönüştürülür. Dolayısıyla her ikisinde de temel unsur bir “illüzyon” karşılığında istenen paradır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde filmin bu sahnesi, fıkranın olay örgüsünü büyük ölçüde korumuş fakat fıkra, değişime uğrayarak yeniden üretilmiştir.

6.3. Karakterlerin Metinler Arası İşlevi

Metinler arasılık açısından karakterler, birebir eşleşmeden ziyade işlevsel benzerlik temelinde ilişkilendirilmiştir. Fıkradaki yoksul adam filmde Osman; fıkradaki aşçı filmde lokantacı, fıkradaki Nasreddin Hoca filmde Osman'ın kıvrak zekâsı olarak karşılık bulmuştur. Burada dikkat çekici olan unsur, fıkrada çözümü sağlayan Nasreddin Hoca figürünün filmde anlatıdan çıkarılmasıdır. Bu, metinler arasılığın eksiltme tekniğine örnektir. Filmde çözüm, doğrudan ana karaktere verilerek bireysel akıl ve pratik zekâ öne çıkarılmıştır.

6.4. Metinler Arası Teknikler: Eksiltme, Ekleme, Yeniden Yazma, Ortaklıklar ve Farklılıklar

Film sahnesinde metinler arasılık, çeşitli tekniklerle kurulmuştur:

Eksiltme

- Nasreddin Hoca karakteri anlatıdan çıkarılmıştır.
- Kadı / mahkeme sahnesi filmde yer almamıştır.
- Fıkradaki hukuki ve fıkhi açıklama sadeleştirilmiştir.

Ekleme

- Diyaloglar genişletilmiş ve mizahi söz oyunları eklenmiştir.
- Osman'ın iç konuşmaları ve toplumsal arka planı anlatıya dâhil edilmiştir.
- Film bağlamına uygun dramatik yapı kurulmuştur.
- Filmde Osman vermediği paranın üstünü alırken fıkrada böyle bir durum yoktur.

Yeniden Yazma

- Fıkra, modern şehir yaşamı bağlamında yeniden kurgulanmıştır.
- Yoksulluk teması, başlık parası ve göç olgusu ile ilişkilendirilmiştir.
- Toplumsal eleştiri, sinema anlatısına uygun biçimde güncellenmiştir.

Ortak Yönler

- Temel anlatı çatışması aynıdır.
- Yoksulluk ve adalet teması korunmuştur.
- Mizah, beklenmedik çözümle üretilmiştir. Her iki eserde de mizah, uyumsuzluk ve sürpriz çözüm üzerinden kurulmaktadır.

Farklılıklar

- Fıkra kolektif bilgelik (karakter arketipi olarak kurnaz bilge Nasreddin Hoca), filmde bireysel zekâ ön plandadır.
- Fıkra hukuki ders varken filmde toplumsal eleştiri ağır basar.
- Fıkranın kısa ve öz yapısı, filmde genişletilmiş anlatıya dönüşmüştür.

7. Göstergeler Arasılık Bağlamında Nasreddin Hoca'nın "Buğunun Parası" Fıkrası ile "Tokatçı" Filmindeki Sahnenin Analizi

Bu başlık altında Nasreddin Hoca'ya ait "Buğunun Parası" fıkrası ile Kemal Sunal'ın başrolünde oynadığı "Tokatçı" filminde geçen "camın arkasından tavuğa ekmek banma" sahnesi, göstergeler arasılık yöntemi çerçevesinde ele alınmaktadır. Burada sözlü kültür ürününün, sinemanın görsel-işitsel göstergeler sistemine nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koyulmuştur.

Bu bağlamda fıkra; anlatı yapısı, karakter ilişkileri ve iletisi bakımından ele alınırken film sahnesi ise görsel, işitsel ve bedensel göstergeler (jest, mimik) ile sinemasal anlatı kodları üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece sözlü kültür ürünü olan fıkranın, sinema dili aracılığıyla yeniden anlamlandırılması açıklanmıştır.

7.1. Sözlü Gösterge Dizgesi: "Buğunun Parası" Fıkrası

"Buğunun Parası" fıkrası, anlamını büyük ölçüde sözel anlatım, ironik son ve kültürel kodlar üzerinden kuran bir halk anlatısı olarak dilsel bir metindir. Fıkroda yoksul bir kişinin yemeğin buğusundan faydalanması ile aşçının bu buğunun karşılığında ücret talep etmesi arasındaki çatışma anlatının temelini oluşturur. Çözüm ise Nasreddin Hoca'nın, maddi karşılığı olmayan bir faydaya, yine maddi değeri olmayan bir sesle karşılık vermesiyle sağlanır.

Bu anlatı yapısı, İslam hukuku bağlamında nimet-külfet dengesi ve bedeller arasındaki denklik ilkesine göndermede bulunur. Ancak bu hukuki ve felsefi içerik, okuyucuya / dinleyiciye doğrudan öğreti yoluyla değil, mizah yoluyla aktarılır. Bu yönüyle fıkra, uyumsuzluk ve zıtlık temelli mizah kuramı kapsamında değerlendirilir; beklenmeyen çözüm, dinleyicide gülme tepkisi yaratır. Fıkroda mekân da zaman da belirsizdir ve görsellik dinleyicinin zihinsel imgelemesine bırakılırken anlam, kelimeler ve anlatıcı sesiyle kurulmaktadır.

7.2. Görsel-İşitsel Gösterge Dizgesi: "Tokatçı" Filmindeki Sahne

"Tokatçı" filminde yer alan "tavuğa ekmek banma" sahnesi, "Buğunun Parası" fıkrasının göstergeler arası çeviri yoluyla sinemaya aktarılmış bir karşılığıdır. Burada fıkradaki temel çatışma korunmakla birlikte, anlatı görsel, işitsel ve bedensel göstergelerle yeniden kodlanmıştır.

Filmin ilgili sahnesi dramatik bir müzikle kızarmış tavukların gösterimi ile başlar. Bu sahne izleyiciye yoksul olan Osman'ın açlığını hissettirirken toplumsal düzlemde tavukların erişimine bir arzu oluşturur. Fakat Osman'ın tavukların önüne gelmesiyle sahne değişir ve artık kızarmış tavuklar lokantanın içinden, camın arkasından gösterilir. Bu sahnede Osman'da onları yiyemeyecek olmanın çaresizliğinin mimikleri görülür. Bu kısacık süreçte kamera camın hem iç kısmından hem de dış kısmından geçişler verir. Bu geçişlerde camın iç ve dış kısımlarından gösterilen tavuklar Osman'ın erişmeyeceği şekildedir. Bu sahneler kameranın bu açıları bu şekilde vermesi izleyiciye imkânsızlık anlamı verir. O sırada Osman'ın aklına cama ekmek bandırmak gelir ve ilk bandırmadan sonra sanki tadını almışçasına jest ve mimik sergilemesi izleyici için trajikomik bir sahnedir. Zira Osman bu duyguyu öyle kabartır ki ekmeğin tamamını cama sürer ve lokantadan içeri girerek ekmeğe tuz serper. Kameranın lokantacıyla dönmesiyle lokantacının şaşkınlığında aslında toplumsal düzenin duygu durumu yansıtılmıştır. Fakat lokantacının şaşkınlığı bir anda hileye çevrilir ve Osman'ın bu hareketi karşılığında para istemesi toplumsal katmanlar arasındaki çürümeyi gözler önüne serer. Öyle ki toplumsal vicdan mekanizması lokantacının yüzündeki ifadenin merhamete dönüşmesini beklerken soyut bir fayda karşılığında istenen para bu durumun göstergesi olmuştur. Filmde Osman karakterinin yoksulluğu bedeni, kıyafeti ve davranışlarıyla gösterilirken; açlığı ve yeme arzusu lokantacı ile konuşma

sahnesinden önce tavuğun cam arkasındaki görüntüsünün verildiği sırada Osman'ın mimik ve jestleriyle izlettirilir. Fıkradaki “buğu” göstergesi, filmde cam, dönen tavuk, hayal etme ve ekmeğin cama sürülmesi gibi görsel göstergelere dönüştürülmüştür. Böylelikle soyut bir fayda, başka bir ifadeyle sözlü kültürdeki soyut bedel kodu (fıkradaki koku / buğu), somut ama ulaşılamayan bir görsellik üzerinden yeniden anlam kazanır.

7.3. Karakterlerin Göstergeler Arası Dönüşümü

Göstergeler arasılık açısından bakıldığında fıkradaki karakterlerle filmdeki karakterler arasında işlevsel bir eş değerlik kurulduğu metinler arasılık açısından değerlendirme yapıldığı bölümde verilmiştir. Filmde fıkradan farklı olarak arabulucu figür (Nasreddin Hoca) çıkarılmış; çözüm doğrudan ana karakterin sözlü ve bedensel göstergeleriyle sağlanmıştır. Bu durum, sinema anlatısında oyuncunun performansının ve yeteneğinin öne çıkarılmasıyla ilişkilidir. Filmde Osman karakteri giyimiyle fakir bir profil çizmektedir. Camın arkasındaki tavuğa eklemek banarak çaresizliği de hissettirmesine rağmen hilebaz lokantacının karşısında olayın çözümünü lehine çevirmesini kıvrak bir zekâ göstergesi olarak Osman'ın jest ve mimiklerinde görmek mümkündür.

7.4. Mekân, Zaman ve Gösterim Biçimleri

Edebî metinlerde dilin mekânı anlatma şekliyle sinemanın mekânı ifade ediş biçimi birbirinden farklıdır. Dil, zihinde kavramlar ve imgeler oluşturarak anlatımda tasvire başvurur. Sinema ise sese, görüntüye ve eylemlere dayandığından mekânı gösterme, göz önünde canlandırma yoluna gider (Gariper, 2015, s. 79). Sözlü anlatıda mekân ve zaman belirsiz bırakılırken sinemada bu unsurlar zorunlu göstergeler hâline gelir. Fıkroda mekân sözel tasvirle zihinde kurulurken filmde ise İstanbul'daki bir lokanta, doğrudan gösterilerek somutlaştırılır. Buradaki mekân seçimi için esnaf lokantası olarak adlandırılabilen orta düzey bir kesimin gidebileceği bir mekân seçimi boş yere değildir. Zira Osman'ın maddi durumu lüks bir restorana gitmek için zaten yeterli değildir. Kaldı ki bu lokantada da yemek yiyememektedir. Fıkradaki mekân izleyicinin zihin dünyasına bırakılırken filmde bir koşullandırma yapılmıştır. Zaman, fıkroda belirsizken filmde Osman'ın iç konuşmaları ve anlatı bağlamı sayesinde sezdirilir. Bu durum, göstergeler arasılık bağlamında soyut anlatımdan somut gösterime geçiş olarak değerlendirilir.

7.5. Müzik ve İşitsel Göstergeler

Müzik sinemada göstergeler arasılık sürecinin işleyişine katkı sağlamaktadır. Karakterlerin iç dünyasındaki yansımalar, coşku ve yoğun duygusallık müzikle daha da vurgulanarak öne çıkarılmaktadır. Müziğin alçalan, yükselen, yavaşlayan, hızlanan melodisiyle karakterlerin birbirlerine açıkça söyleyemedikleri düşüncelere ve duygu yoğunluklarına gönderme yapılır ve bu, sinema dilini güçlendirir, ona derinlik kazandırır. Müziğin sinema filminde arka planda çalması seyircinin algı dünyasında tesirli olmakta ve işitsel bir kodlama sistemi oluşturmaya olanak tanımaktadır. “Tokatçı” filminde de Osman'ın lokantanın camında dönen tavukları gördüğü andan itibaren başlayan ara ara alçalan ve yükselen tonlarla sunulan duygusal fon müzik izleyicinin algısına etki etmektedir. Fıkroda olmayan fakat filmde olan müzik, göstergeler arasılık açısından yer aldığı filme varlık kazandırmıştır.

7.6. Göstergeler Arasılık Açısından Uygunluklar ve Dönüşümler

Uygunluklar

- Temel olay örgüsü korunmuştur.
- Yoksulluk ve adaletsizlik teması devam ettirilmiştir.
- Mizah, beklenmedik çözüm üzerinden kurulmuştur.

Değişiklikler

- Hukuki bağlam yerine toplumsal eleştiri öne çıkmıştır.
- Kadı figürü çıkarılmıştır.
- Diyaloglar sinema diline uygun biçimde genişletilmiştir.

Eklèmeler

- Müzik
- Jest ve mimiklerle kurulan beden dili
- Görsel mizah unsurları
- Filmde Osman vermediği paranın üstünü alırken fıkrada böyle bir durum yoktur. Bu nedenle somut bir fayda sağlanmış olur.

Eksiltmeler

- Fıkradaki üçüncü karakterin (Nasreddin Hoca) anlatıdan çıkarılması

Vurgulama

➤ Komedide toplumun oluşturduğu, onları yansıtan tiplerin varlığına örnek olarak fıkra türünde Nasreddin Hoca, Türk sinemasında Kemal Sunal örnek gösterilebilir. Filmde ve fıkrada güldürüyü komedi karakteri haline gelen isimler yapmıştır. İki türde de toplumsal mesajı halkın sevdiği, değer verdiği, anlatımlarıyla gülüp eğlendiği, verdiği derslere kulak kesildiği komedi karakterleri vermiştir. Komedi türüne başvurularak yanlış yapılan bir işin nasıl kıvrak bir şekilde lehe çevirebileceği gösterilmiştir.

Fıkra ile film arasındaki ilişki, folklorik bir unsurun modern anlatıda yeniden dolaşıma girmesi olarak da değerlendirilebilir. Makalede folklorik unsurların metinleştiklerinde birer göstergeye çevrilerek metnin kültürel veya düşünce boyutunu oluşturdukları belirtilmiştir. “Buğunun Parası” fıkrası filmde yalnızca aktarılmamış, aynı zamanda yeniden yorumlanmış, yeni gösterge kümeleriyle bütünleşmiştir. Nasreddin Hoca’nın fıkrasında yer alan buhar ve akçe karşıtlığı, filmde yemek kokusu, para sesi ve toplumsal eleştiri arasında yeni bir ilişki ağı kurar. Halk bilimi ürünü, burada sadece tekrar edilmez; güncel bağlamda yeniden işlev kazanır. Bu dönüşüm, metinler arasılığın temel mantığı olan yeniden yazma sürecidir. Fıkradaki komik sonuca dayanan adalet duygusu, filmde sınıfsal haksızlık, toplumsal ilişkilerin yozlaşması ve ekonomik sömürü bağlamında yeniden anlamlandırılır. Yeniden yazma ilişkisi olarak ayrıca filmde Osman kıvrak zekâsıyla durumu lehine çevirir. Soyut bir olaydan somut bir fayda sağlamaya çalışan lokantacı karşısında zor duruma düşürülecekken mizahın yön vermesiyle Osman somut fayda sağlar. Mizahi denge bu şekilde sağlanmış olur. Böylece folklorik bir gösterge, çağdaş bir kültürel göstergeye dönüşür. Bu dönüşüm, sadece bir benzerlik değil, bağlam temelli bir anlam kaydırmasıdır. Temelde amaçlanan mizah burada folklorik bir dolaşım işlevi görerek sözlü kültürden sinema kültürüne taşınır ve böylelikle hem sürekliliği hem de değişimi temsil eder.

8. Sonuç

Bir metnin üretildikten sonra girdiği farklı bağlamların tespit edilmesi için metinler arası ilişki önemlidir. Metinlerin bu geçişleri ortak bir çatının altında başka metinlerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Makalede yapılan analizde metinler arasılık / göstergeler arasılık teknikleriyle, kültürel anlatıların dönüşümünü açıklamada etkili bir kuramsal çerçeve sunulduğu görülmektedir.

Nasreddin Hoca fıkralarıyla fark ettiren, eğiten, dönüştüren, eğlendiren, hicveden, yol gösteren, ölçü veren, şaşırtan, haklının yanında olan gibi birçok özellikle halkın içinden çıkmış bir tiptedir. Tıpkı onun gibi başrol oynadığı sinema filmlerinde bu işlevleri vurgulayan Şaban tiptesiyle Kemal Sunal gibi. Kemal Sunal'ın oynadığı filmlerde kötülüğe karşı bir mücadele, saf karakteriyle kötü niyetlileri anlama ve alt edebilme yeteneği, ustaca manevralar, zekice cevaplar, sonucu itibarıyla toplumsal mesajlar vardır.

Bu makalede Nasreddin Hoca'nın fıkrası metinler arasılık ve göstergeler arasılık bağlamında yeniden yazılarak yorumlanmış ve anlamlandırılmıştır. Bu metinler arası ilişki, sözlü kültür ürünlerinin modern sinema anlatısı içinde yaşayabilirliğini ve kültürel sürekliliğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Sinema teknikleri ve müziğin katkısıyla metinler göstergeler arasılık yöntemiyle izleyicide farklı etkileşimler oluşturmaktadır. “Tokatçı” filminde ilgili sahne müzikle başlamaktadır. Trajik bir müzik sahnenin dram dolu olacağını hissettirirken sinema görüntülerinin imkânları doğrultusunda durum değişir ve beklenmedik bir sonla sürpriz bir şekilde biterek gülme unsuru oluşur. Müzik sayesinde göstergeler arasılığın daha da etkili bir yapıya kavuşturulduğu görülmektedir. Analiz kısmında verildiği üzere birtakım değiştirme, ekleme ve eksiltmelerle birlikte fıkra metnindeki durum ile bağını devam ettiren film sahnesinde göstergeler arasılık alışverişi gerçekleşmiştir.

Genelde sözlü edebiyat ürünlerinin özelde fıkranın sinemaya aktarımı, sadece teknik bir çeviri değil, aynı zamanda kültürel ve anlatısal bir dönüşümdür. Mizahın türler arası geçişte nasıl değiştiği, toplumsal bağlama göre anlam kazandığı ortaya konmuştur. Öyle ki mizah unsurları ve tipleri halkın sevip saydığı kişiler olduğundan sonuç değişmemiştir. Mesaj nettir, güldürü esastır, teknik araçtır ve sonuçta etkileşim devam etmektedir. Son olarak bu çalışmanın bundan sonrakiler için kaynak niteliğinde olabileceğini söylemek mümkündür. Hatta stand-up gösterileri, karikatürler, skeçler gibi diğer komik anlatılarla sinema ilişkisi bu bağlamda incelenebilir.

Beyanlar

Telif Hakkı Beyanı: CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destekleyen Kuruluşlar: Çalışmada destekleyen kuruluşlar bulunmamaktadır.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Çalışma etik onay ve katılımcı onayı gerektirmemektedir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyallerin Kullanılabilirliği: Çalışmadaki veriler etik kurallar dâhilinde atıf yapılarak kullanılabilir.

YZ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında Yapay Zekâ (YZ) araçlarını dilbilgisi ve imla kontrolü aşamasında kullandığını beyan etmektedir.

Kaynaklar

- Abalı, İ. (2015). Kemal Sunal filmlerinin folklorik işlevleri. *SÜTAD*, 38, 227-237. <https://doi.org/10.21563/sutad.187036>
- Adanır, O. (2016). Gösterge bilimsel film kuramı. *Sinema Kuramları 2* içinde (s. 13-32). Su.
- Aktulum, K. (2000). *Metinler arası ilişkiler*. Öteki.
- Aktulum, K. (2011). *Metinler arasılık / göstergeler arasılık*. Kanguru.
- Aktulum, K. (2021). Bir çözümleme yöntemi olarak sanatta göstergeler arasılık. *Folklor / edebiyat*, 107, 661-686. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/article/978892>
- Aktulum, K. (2024). Göstergelerarası çözümlemeye giriş: “Ekfrasis” örneği. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 16(31), 147-168. <https://doi.org/10.26517/ytea.561>
- Akyürek, F. (2012). *Senaryo yazarı olmak, senaryo yazmak* (10. baskı). MediaCat Kitapları.
- Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, 18(1/2), 268-285. <https://www.jstor.org/stable/41054827>
- Bakhtin, M. (1986). *Speech genres and other late essays*. (Trans. C. Emerson & M. Holquist). University of Texas.
- Bars, M. E. (2019). Sanal dünyada halk mizahının gülen / güldüren yüzü: siyasi fıkralar. *Folklor / Edebiyat*, 25(99), 471-489. <https://doi.org/10.22559/folklor.981>
- Bazerman, C. (2003). Intertextuality: How texts rely on other texts. *What writing does and how it does it*, 89-102. <https://doi.org/10.4324/9781410609526>
- Bulut, F. (2018). Metinler arasılık kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 2(1), 1-19. <https://doi.org/10.31465/eder.397704>
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma.
- Duymaz, A. (2009). Nasreddin Hoca fıkralarında mizah ultra olarak gerçeküstücülük. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak* içinde (s. 253-270). Atatürk Kültür Merkezi.
- Ekici, M. (2009). Gülme teorileri ve Nasreddin Hoca fıkraları. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak* içinde (s. 271-280). Atatürk Kültür Merkezi.
- Ersoy, R. (2004). Sözlü kültür ortamı kaynaklarının medyada kullanımı bağlamında gaziantep’te nevrulza ilgili bir inancın dansa dönüştürülmesi serüveni. *TÜBAR*, XVI, 85-94. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/156815>
- Gariper, C. (2015). Cengiz Aytmatov’un Al Yazmalım Selvi Boylum Hikâyesi ve göstergeler arasılık. *Bilig*, 74, 71-96. <https://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/511-published.pdf>
- Gökşen C. (2009). Nasreddin Hoca’dan Temel’e. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak* içinde (s. 335-350). Atatürk Kültür Merkezi.
- Göktaş, A. (2025). Nasreddin Hoca’nın Türk sinemasındaki ardılları. *Türk Halk bilimi Araştırmaları* içinde (s. 47-64). Özgür.
- Güldiken K. (2009). Nasreddin Hoca fıkralarındaki hikmetli sözlerden sosyal açıdan ahlaki dersler. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak* içinde (s. 351-356). Atatürk Kültür Merkezi.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Üçgen.
- Kaşgârlı, M. (2006). *Divân-ü Lügât-it Türk. I*. Türk Dil Kurumu.

- Korkmaz, F. (2017). Metinler arası ilişkilerin klasik retorikteki kökeni üzerine bir araştırma, *Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 71-88. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hikmet/article/289356>
- Koşum, A. (2009). Bir hukukçu olarak Nasreddin Hoca. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak* içinde (s. 469-484). Atatürk Kültür Merkezi.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. Translate T. Gore. Columbia University.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*. Agora.
- Önal, M. (2011). Edebiyat iletişim ve sinema. *Edebiyat ve Sinema Edebî Eserden Beyaz Perdeye* içinde (s. 11-43). Hat.
- Özdemir, N. (2008). *Medya kültür ve edebiyat*. Grafiker.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. Agora.
- Sakaoğlu, S. (2020). *Nasreddin Hoca fıkralarından seçmeler* (6. baskı). Akçağ.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi*. Kabalıcı.
- Sözen, M. F. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti. *Bilig*, 50, 131-152. <https://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/2713-published.pdf>
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. Ayrıntı.
- Şimşek E. & Elaltuntaş Ö. F. (2018). Osmanlı Devleti'nde uygulanan içki yasağının fıkralara yansımaları. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6(16), 21-38. <https://doi.org/10.31126/akrajournal.451022>
- Toprak S. (2011). *Selim İleride sinema ve edebiyat*. MTV.
- Turan, T. (2022). Folklor, metinler arasılık ve Beş Şehir. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), 43-56. <https://doi.org/10.31465/eeder.1136633>
- Turan, T. (2023). Sözlük ve metinler arasılık. *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(3), 1067-1081. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1356475>
- Yangın Aslanoğlu, B. (2018). *Geçmişten günümüze 41 Türk sinemasında folklor izleri*. Palet.
- Yıldırım, D. (1976). *Türk edebiyatında Bektaşî tipine bağlı fıkralar*. Kültür Bakanlığı.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği araştırma/inceleme yazıları*. Akçağ.

İnternet Kaynağı

- URL 1- (<https://www.youtube.com/watch?v=IpvaqqonDzo>)(19.11.2025).

Extended Abstract

The main purpose of this article is to make a detailed analysis of the transfer of the Nasreddin Hodja anecdote named “Buğunun Parası”, which is one of the oral cultural products in the context of intertextual and intersemiotic relations, to a scene in the movie “Tokatçı” (1983) starring Kemal Sunal. The article aims to reveal how meaning, social criticism, and character representations are transformed during the adaptation of the anecdote to the cinema narrative, as well as how the codes specific to the oral narrative tradition are transferred to the audiovisual indicators of the cinema. Both products were first discussed in terms of techniques such as plot, character function, subtraction-addition-rewriting-similarities and differences within the context of intertextuality applied using the method of allusion. Then, in the context of intersemioticity, subheadings such as verbal indicator system, audiovisual indicator system, transformation of characters, time-space-display forms, music and auditory indicators, compatibility, and transformations were examined.

Intertextuality is the connection of each text with other texts surrounding it. Intersemioticity explains the exchange between two different indicators, the explicit or implicit connections between the products for various indicator systems.

With this methodological framework, it is argued in the study that the transformation from anecdote to film is not only a reproduction but also a reinterpretation process according to the social and cultural context of the period. Thus, it is argued that intertextuality in cinematic narrative functions as a dynamic process that not only refers to the source text but also builds a new layer of meaning. In this respect, the aim is to determine how a specific literary text is reshaped and transformed through cinematic technique and to identify the world of meanings it incorporates into its structure.

Literature has a rich background and a long history. Therefore, cinema has benefited from literature in terms of theme, subject, dialogue, and image depictions. The relationship between literature and cinema continues today with new requirements, new situations, and interpretations. The transfer of narrative and representational techniques developed in literature to cinema, and cinema’s advancement of these techniques through technological innovations, technical developments, and interpretations, signifies the continuity of this relationship.

The “Buğunun Parası” anecdote, narrative structure, character relations and messages, and the scene reinterpreting the anecdote in the movie “Tokatçı,” which is the subject of the article, are discussed in detail through visual indicators, auditory indicators, and narrative structure. The “Buğunun Parası” anecdote is as follows:

Some poor man found a piece of dry bread wherever he found it. He went to a restaurant and headed straight for the cooking pots. He held his bread over the steam rising from the pots, softening it little by little, and began to eat. When he finished eating, the cook came over:

“I want coins for the steam,” he began to say. The poor man said, “Brother, it’s just steam, how can you charge money for that? But it didn’t work. In the end, they took the matter to court and went to see Nasreddin Hodja, the judge of many years. The Hodja listened carefully to both sides. Then he took out a few coins from his pouch and jingled them.

He told the cook, “Take the sound of the coins and go!”

The cook replied, “Can the sound of coins be taken?”

The Hodja replied, “The steam of the food, the sound of the coins...”

“Tokatçı” is a 1983 Turkish film starring famous names in comedy such as Kemal Sunal, Şevket Altuğ, and Ali Şen. Osman (Kemal Sunal), a naive villager, fell in love with Emine, the daughter of Hasan Ağa, with whom he worked as a laborer. When the girl’s family demands a hefty dowry, Osman goes to Istanbul to earn the money, but on his way back to the village, he is robbed by thieves. This time, Osman goes to Istanbul again, both to save up for the dowry and to take back the land. During his time in Istanbul, Osman runs into his army buddy Şevket, who teaches him how to get rich quick through swindling. The part related to the Nasreddin Hodja anecdote featured in the article took place during his first Istanbul adventure. Osman, who worked tirelessly, starving and surviving on dry bread, actually conveyed a social message by showing cunningness in a way that was unexpected of him, turning the situation against him to his advantage.

The relationship between the anecdote and the film can also be seen as a folkloric element re-entering modern narrative. In the article, it is stated that folkloric elements constitute the cultural or conceptual dimension of the text by turning them into indicators when they are texted. The anecdote “Buğunun Parası” was not only conveyed in the film but also reinterpreted and integrated with new sets of indicators. The contrast between steam and coins in Nasreddin Hodja’s anecdote establishes a new network of relationships in the film between the smell of food, the sound of money, and social criticism. The folklore product is not just repeated here; it functions again in the current context. This transformation is the process of rewriting, which is the fundamental logic of intertextuality. The sense of justice based on the anecdote’s humorous conclusion is reinterpreted in the film in the context of class injustice, the corruption of social relations, and economic exploitation. As a process of rewriting, Osman also uses his quick wit in the film to turn the situation to his advantage. While the restaurant owner, who is trying to gain concrete benefit from an abstract event, is about to be put in a difficult position, Osman, guided by humor, gains concrete benefit. The humorous balance is achieved in this way. Thus, a folkloric indicator turns into a contemporary cultural indicator. This transformation is not just a similarity but a context-based shift of meaning. Fundamentally, the intended humor here serves a folkloric circulation function, transferring from oral culture to cinema culture and thus representing both continuity and change.