

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ANLATIBİLİM AÇISINDAN ROMAN VE FİLM
KARŞILAŞTIRILMASI ÖRNEĞİ: GÖLGESİZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem YILMAZ

1502030042

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Program: Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Berna SEVİNDİK

HAZİRAN 2022

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ANLATIBİLİM AÇISINDAN ROMAN VE FİLM
KARŞILAŞTIRILMASI ÖRNEĞİ: GÖLGESİZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem YILMAZ

1502030042

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Program: Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Berna SEVİNDİK

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN

HAZİRAN 2022

ÖN SÖZ

Bu çalışmada Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler eseri ve aynı zamanda film uyarlaması anlatıbilim açısından incelenmiştir. Bu incelemede Genette'in Anlatının Söylemi adını taşıyan kitabından yararlanılmıştır. Eser karşılaştırması sırasıyla, düzen, süre, sıklık, kip ve ses başlıklarıyla incelenmiştir. Bu incelemede, varoluşsal sancılar, hayal-gerçek karşıtlığı ve kaybolma temaları sıklıkla karşımıza çıkmıştır. Gölgesizler romanı ve filminde, geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman sık sık iç içe geçmektedir. Bununla birlikte karakterlerin belirsiz zaman dilimi içinde kaybolması, köy ve şehir arasındaki zaman kavramının bir tarafta çok hızlı ilerlerken diğer tarafta oldukça yavaş ilerlemesi dikkat çeken bir diğer unsur olmuştur. Zaman incelemesi esnasında geriye dönüşler hem film hem de kitap için çok sık rastlanan bir konu olmamıştır.

Araştırmanın bu aşamaya gelmesinde değerli katkılarını esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Berna SEVİNDİK'e, tez konumu bulmam konusunda destek olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN'a ve bu alanda ilerlemem için her fırsatta yardımcı olan kıymetli hocam Prof. Dr. Yakup ÇELİK'e teşekkürlerimi sunarım.

Gizem YILMAZ

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
1. GİRİŞ	1
2. ANLATIBİLİM	3
2.1. Anlatıcı Tipolojileri	9
2.2. Kurmaca Anlatı	11
2.3. Söylem.....	13
2.4. Anlatının Bileşenleri: Fabula – Sujet (Öykü – Söylem) Ayrımı	15
2.5. Anlatıbilimde Bakış Açısı	16
2.6. Anlatıbilimde Karakter/Karakterleştirme Durumu	19
2.7. Anlatıda Zaman ve Mekân Unsuru	22
2.8. Anakroni (Zaman Sapması)	23
2.9. Söylem Zamanı – Öykü Zamanı Ayrımı	24
2.10. Metinlerde Görülen Mekân Şekilleri.....	28
3. GENETTE VE ANLATIBİLİM	29
3.1. Düzen.....	29
3.2. Süre	31
3.3. Sıklık	32
3.4. Kip.....	32
3.5. Ses.....	35
4. HASAN ALİ TOPTAŞ VE GÖLGESİZLER	40
4.1. Hasan Ali Toptaş’ın Hayatı ve Eserleri.....	40
4.2. Gölgesizler	42
4.3. Sinema-Roman İlişkisi	44
4.4. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Düzen”	53
4.5. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Süre”	61
4.6. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Sıklık”	65
4.7. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Kip”	72
4.8. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Ses”	77
SONUÇ	82



Üniversite : İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Programı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Berna SEVİNDİK
Tez Türü ve Tarih : Yüksek Lisans – Haziran 2022

ÖZET

ANLATIBİLİM AÇISINDAN ROMAN VE SİNEMA KARŞILAŞTIRILMASI ÖRNEĞİ: GÖLGESİZLER

Bu araştırmanın amacı Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanı ve aynı adla sinemaya uyarlanan filmini anlatıbilim açısından karşılaştırmalı bir şekilde incelemektir. Hasan Ali Toptaş çağdaş Türk romanının önemli yazarlarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Yazarın eserlerinde genel olarak zıtlıkların ve varoluşsal psikolojilerin betimlendiği gözlenmektedir. Hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği eserlerinde anlamın tek bir yerden de kurulduğu söylenemez. Gölgesizler adlı romanda da hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği görülmektedir. Bununla birlikte Gölgesizler romanında ciddi bir varoluşsal sorgulamanın da yapıldığı tespit edilmiştir.

Sinema ve roman ilişkisi uzun yıllardan beri üzerinde durulan bir etkileşim içindedir. Çünkü her roman, sinema için senaryo olma özelliği taşımaktadır. Bazı romanların perdeye aktarılması daha kolay olabilirken Gölgesizler gibi karmaşık bir kurgunun aktarılması çok daha zordur. Çünkü eserde zaman-mekân ve gerçek-hayal gibi ögeler iç içe geçmiştir. Ancak film ve roman karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde filmin, romanın karmaşık yapısına rağmen olabildiğince sade bir şekilde seyirciye aktarılmaya çalışıldığı tespit edilmiştir.

Roman ve film karşılaştırmalı bir şekilde Genette'in anlatıbilim metodu bağlamında irdelenmiştir. Yapılan incelemede filmde, romandaki ana temanın korunduğu görülmektedir. Romandaki varoluşsal sorgulamaların yapıldığı bölümlerde Genette'in düzen kategorisi bağlamında akıcı bir şekilde işlenmiştir. Kiplik ve ses kategorileri bağlamında yapılan incelemede ise anlatıcının farklı

rollerinin romanda öne çıktığı gözlemlenmiştir. Filmde ise anlatının genel olarak karakterler üzerinden ilerlediği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler, Roman-Film, Anlatıbilim, Genette.



University :	Istanbul Kültür University
Institute :	Institute of Master Education
Department :	Turkish Language and Literature
Programme :	Turkish Language and Literature
Supervisor :	Dr. Öğr. Üyesi Berna SEVİNDİK
Degree Awarded and Date :	MA- JUNE 2022

THE EXAMPLE OF COMPARISON OF NOVEL AND CINEMA IN TERMS OF NARRATIVES: GÖLGESİZLER

The aim of this research is to analyze Hasan Ali Toptaş's novel Gölgesizler and the movie adapted to the cinema with the same name in a comparative way in terms of narratology. Hasan Ali Toptaş stands out as one of the important writers of the contemporary Turkish novel. It is observed that contrasts and existential psychologies are generally depicted in the author's works. It cannot be said that the meaning is established from a single place in his works where imagination and reality are intertwined. In the novel Gölgesizler, it is observed that fantasy and reality are intertwined. In addition to this, it has been determined that a serious existential questioning is made in the novel Gölgesizler.

The relationship between cinema and novel has been used extensively since the invention of cinema. Because every novel has the feature of being a screenplay for cinema. While some novels may be easier to turn to the screen, a complex plot like Gölgesizler is much more difficult to convey. Because in the work, elements such as time-space and reality-imagination are intertwined. However, when the film and the novel are examined in a comparative way, it has been determined that the film is as simple as possible despite the complex structure of the novel.

The novel and the movie are examined comparatively in the context of Genette's method of narratology. In the examination, it is seen that the main theme of the novel is preserved in the film. In the parts of the novel where existential inquiries are made, it is handled fluently in the context of Genette's order category. In the analysis made in the context of modality and sound categories, it was observed that the different roles of the narrator came to the fore in the novel. In the movie, it has been determined that the narrative generally proceeds through the characters.

Key Words: Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler, Novel-Film, Narratology, Genette.



1. GİRİŞ

Sinemanın diğer sanat dalları ile karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde en genç sanat dallarından birisi olduğu görülmektedir. Bu bağlamda sinema kendisinden önce de var olan sanat dallarından fazlasıyla etkilenmektedir. Sinemanın etkilendiği sanat dallarından birisini ise edebiyat oluşturmaktadır. Nitekim her ikisi birçok bakımından birbirlerine yaklaşmaktadır. Bu durum sinema sanatının yer yer edebiyatla eklektik bir ilişki kurmasının da önünü açmaktadır (Yüce 69).

Edebiyat ve sinema eserleri karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde her ikisinde de kurgusal dünyaların öne çıktığı görülmektedir. Her ne kadar sinemada senaryo, romanda ise konunun kendisi gerçek hayattan alınmış olsa da yine kurgu olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla her ki yapıtta da izleyici ya da okuyucu kurgunun içine çekilmektedir. Ancak bu iki tür arasında farklılıklar da bulunmaktadır. Bu farklılık noktaları iki türün birbirleri içine geçmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda edebi eserlerin sunumunda dil ön plandadır ve bu eserlerde okuma yoluyla okurda zihinsel imgeler oluşturmayı sağlar. Sinemada ise dil değil görseller öne çıkmaktadır. Her roman, sinema açısından bir senaryoya dönüşebilmektedir. Dolayısıyla romanların sinemaya uyarlanması sinema sanatı olarak ortaya çıktıktan sonra sıklıkla tercih edilen eklektik bir türe dönüşmüş durumundadır. Bununla birlikte romanların hali hazırda okuyucu kitlelerin olması film yapımcılarını bu yönde karar almaya itebilmektedir (Kıran ve Kıran 12).

Romandan sinemaya aktarılan filmlerde birçok eleştiri noktası olsa da bu tür filmler yapılmaya devam etmektedir. Bu tür uyarlamalara gelen en temel eleştiri romanla uyumsuzluk açısından olmaktadır. Dolayısıyla uyarlama eserlerde sinema eseri romana sıkı sıkıya bağlı kalmalıdır. Bu bağlılık sadece ana konu bağlamında değil karakterlerin psikolojik tutumları hatta fiziksel yapılarını kapsamalıdır. Uyarlamaların gerek Türk sinemasında gerekse de dünya sinemasında oldukça arttığı görülmektedir. Türk romanından da birçok önemli eser film olarak çekilip yayınlanmıştır. Bu tür uyarlama eserlerle romandaki karakterlerin gerçek yaşamdaki karşılıklarına dair bir öngörü oluşabilmektedir (Ekicigil 56). Yani eserin gerçekle olan bağının kurulması bağlamında bu tür uyarlamalar önemlidir. Bununla birlikte bir sanatın diğer sanatlarla olan ilişkisinin kurulması açısından bu çalışmalar öne çıkmaktadır. Araştırma bu önem bağlamında Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler

romanının ve aynı adı taşıyan uyarlama filminin anlatıbilim açısından karşılaştırmalı incelenmesini amaçlamaktadır. Gölgesizler romanı, yazar Toptaş'ın diğer eserlerinde de yer yer görülen gerçek-hayal karmaşıklığını içermektedir. Bununla birlikte eserde öne çıkan bir diğer karmaşıklık ise zaman teşkil etmektedir. Karakterlerin kaybolması, bir anda şehirde kaybolup köyde ortaya çıkmaları ve birbirlerini tanımamaları eserdeki varoluşsal sorgulamaların öne çıktığını da göstermektedir. Özellikle varlık-yokluk, zaman-mekân ve gerçek-hayal iç içe geçmektedir (Ayık 4).

Anlatıbilim açısından ise Genette'in anlatıbilim metodolojisi kullanılmaktadır. Bu metodolojide düzen, süre, kip, ses ve zaman gibi kategoriler öne çıkmaktadır. Bu kategorilerin filmde ve romanda nasıl işlediği ile ilgili karşılaştırmalı bir inceleme yapılmaktadır. Gölgesizler romanındaki zaman ve mekân olgusunun durumu, karakterlerin kaybolması ve başka yerden çıkmaları, olayların mantıklı ve rasyonel olarak gelişmemesinin sinemadaki yansımaları da değerlendirilmektedir. Hasan Ali Toptaş'ın diğer eserlerinde de görülen insan varoluşunun anlamının sorgulanması Gölgesizler'de de öne çıkmaktadır. Araştırma bu doğrultuda giriş bölümü hariç yedi bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde anlatıbilimi kurmaca anlatı ve anlatıcı tipolojileri bağlamında incelenmektedir. İkinci bölümde ise anlatıbilimde söylem ve öykü-söylem farkı irdelenmektedir. Üçüncü bölüm anlatıbilimin bir başka önemli değişkeni olan bakış açısına ayrılmıştır. Bir sonraki bölümde ise karakterleştirme durumları incelenmektedir.

Araştırmanın beşinci bölümde anlatıdaki zaman ve mekân unsuru; anakroni (zaman sapması), söylem zamanı – öykü zamanı ayrımı ve metinlerde görülen mekân şekilleri bağlamında incelenmiştir. Altıncı bölümde Genette'in anlatıbilim yöntemi düzen, süre, sıklık, kip ve ses bağlamında irdelenmektedir. Araştırmanın son bölümünde ise Gölgesizler romanı ve filmi Genette'in anlatıbilim metoduna göre karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmektedir. Bununla birlikte araştırmanın bu bölümünde yazar ve Gölgesizler eseri de tanıtılmaktadır.

2. ANLATIBİLİM

Anlatı kelimesi Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “Roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme, tahkiye” şeklinde açıklanmaktadır. (TDK, 142).

Anlatı, olaylar dizisidir. Her öykü içerisinde olaylar ve karakterler vardır. Anlatı, karakterlerin, olaylar içerisindeki durumunu incelemesiyle sebepleri ve sonuçları bize sunmaktadır. Karakterleri, karakterlerin başından geçen olayları ve karakterlerin olaylar içerisindeki durumunu anlatıyla birlikte inceleriz.

Literatür incelendiğinde birçok farklı anlatı türünün olduğu gözlemlenmektedir. Çeşitliliğin fazla olması yeni medya açılarıyla birlikte çok daha fazla artmaya devam etmektedir. Bu çeşitlilik okuyucu ve izleyiciye geçişlerin çok daha kolay ve etkili olmasını sağlamaktadır. Özellikle de duygu geçişi son derece önemlidir. “Anlatının vasıtaları arasında yazılı ya da sözlü olarak eklemlenmiş dil, hareketli ya da hareketsiz resimler, jestler ve bütün bu saydıklarımızın düzenli bir karışımı: Anlatı, mit, efsane, fabl, masal, kısa öykü, destan, trajedi, tiyatro komedi, pandomim, resim sanatı (mesela Carpaccio’nun Santa Ursula tablosu), pencerelerdeki vitray süslemeler, filmler, yerel haberler, karşılıklı konuşmalar/sohbetler vb. de mevcuttur. Ayrıca anlatı, biçimlerin bu sonsuz çeşitliliği içinde her zaman, her yerde, her toplumda var olmuştur. Esasında anlatı, insanlık tarihinin başlangıcından beri varolmuştur; hiçbir zaman, hiçbir yerde anlatısız bir insan topluluğu var olmamıştır.; bütün toplumsal sınıfların, bütün insanların kendi öyküleri olmuştur ve çoğunlukla da bu öyküler farklı hatta zıt kültürdeki insanların beğenisini kazanmıştır...” (Dervişcemaloğlu 46-47).

Dervişcemaloğlu anlatıyı yine şu cümlelerle özetlemektedir: “kısaca anlatılar tecrübelerimize ve genel olarak da dünyaya anlam vermemizi, dünyayı anlamlandırmamızı sağlayan temel yoldur. Ayrıca yapılan araştırmalara göre insan beyni, birçok karmaşık ilişkiyi anlatıya özgü bir yapı, istiare (metaphor) ya da benzeşim (analogy) biçiminde kavrayacak şekilde yapılandırılmıştır.”

Bir anlatıyı inceleyebilmek için anlatıyla ve aynı zamanda anlatıcıyla ilgili somut verilerimizin yeterli olması gerekmektedir. Yeterli olan veriler anlatının incelenmesini kolaylaştıracak ve daha net sonuçların çıkmasını sağlayacaktır.

Manfred'e göre anlatı, bir hikâyeyi anlatan ve sunan her şeyi kapsamaktadır. Manfred, anlatının ister metin aracılığıyla, ister resim, icra etme/performans ya da bütün bunların hepsiyle olsun anlatının bunların hepsini kapsadığını belirtmektedir.

Anlatıbilim, Fransa'da Communications dergisinin 1966 yılında "Anlatının Yapısal Analizi" başlıklı özel sayısının (8. Sayı) çıkmasıyla birlikte bir disiplin olarak şekillenmeye başlamıştır (Manfred 7).

Dervişcemaloğlu'nun kitabını incelediğimizde anlatıbilimin yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra bir bilim dalı olarak kurulmasıyla sistematik bir hâl aldığını görmekteyiz. Daha sonra 20. yüzyılın sonlarından itibaren ise anlatıbilim disiplinler arası bir alan haline gelerek altın çağını yaşamaya başladığını görürüz.

Anlatı teorilerinin kökenine incek olursak, Platon ve Aristo'nun "diegesis" (anlatma) "mimesis" (taklit/gösterme) ayrımına dayanmaktadır. Platon tarihsel olarak bu ayrımı belirten ilk düşünürlerden birisidir. Platon en önemli eserlerinden birisi olan Devlet eserinde bu kavramları derinleştirmektedir. Bu bağlamda mimesis bir şeyin dolaysızca aktarılması anlamına gelmektedir (Dervişcemaloğlu 16).

Manfred, anlatıbilimin, anlatı yapılarının teorisi olduğunu söyler. Anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da "yapısal bir betimleme" ortaya koymak amacıyla, anlatıyı inceleyerek detaylarına iner ve daha sonra işlevleri ve ilişkileri/bağıntıları belirlemeye çalışır. Anlatı teorilerinin tümü, "ne anlatıldığı" ve "nasıl anlatıldığı" arasında bir ayrım yapar.

Konuyu ilk kez "Diyaloglar" başlığıyla yayımlanan felsefî konuşmalarında gündeme getiren Platon, mimesis diegesis karşılığına dayanan bir "temsil teorisi" ortaya atmıştır. Özellikle hikâye ve mitleri esas alan Platon, üçlü bir ayrım yapmıştır. Birincisi, "diegesis"e dayanan basit bir hikâyedir; burada ozanlar, kendi adlarına konuşurlar, bir başkasıymış gibi davranmazlar, kısaca bizzat kendileri konuşurlar. Platon, "ditiramp"ları (lirik şiir) buna örnek olarak vermektedir. İkincisi, "mimesis" yani "taklit" vasıtasıyla anlatılan bir hikâyedir; burada ozanlar, tıpkı "trajedi" ve "komedi"de olduğu gibi, kendi yarattıkları karakterlerin ağzından konuşurlar, ani bir başkasıymış gibi hareket ederler. Üçüncüsü ise bu iki biçimin, yani "mimesis" ve "diegesis" in karışımından oluşur. Burada basit hikâye de görülen diegetik anlatı kipi, mimetik olarak temsil edilen "diyalog"larla münavebe hâlinindedir; Platon, buna örnek olarak "epik şiir"i göstermektedir. (Dervişcemaloğlu 66).

Anlatıbilim terimini ilk kullanan isim Todorov'dur. Bu terimi ilk kez 1969 yılında "Dekameron'un Grameri" isimli kitapta görürüz. Bu kitapta anlatıbilim kavramının, Saussure'den faydalanarak yapısalcı bir bakış açısıyla tahlilinin yapıldığını görmekteyiz. Bu terimi kullanan Todorov sosyoloji, biyoloji gibi bilim dallarına benzer bir şekilde oluşturmuş ve dilbilim yöntemlerinden faydalanmıştır (Dervişcemaloğlu 29).

Genette ise anlatıyı tanımlarken şu cümleleri kurmuştur: "Anlatı... iki katmanlı bir zamansal dizidir...: Bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatının zamanı (yani gösterilenin zamanı ile gösterenin zamanı.) Bu ikilik, anlatılarda sıradan özellikler olan zamansal çarpıtmaları (kahramanın hayatından üç senenin, romanda iki cümleyle ya da filmde birkaç "tekrarlama gösteren" montaj hareketiyle vb. özetlenmesi) olanaklı kılmaktan ibaret değildir. Daha temelde, anlatının bir işlevinin de, bir zaman taslağına göre bir başka zaman taslağı bulup çıkarmak olduğunu düşünmeye davet eder bizi."

Anlatının biçimsel özelliklerine dikkat çeken ilk isim ise Spielhagen'dir. Spielhagen, uzun hikâye ve roman arasında ayrım yapmıştır. Spielhagen'in yapmış olduğu ayrımда anlatıcı yazar bağı da ortaya çıkmaktadır. Çünkü Spielhagen anlatıcının şahıs yönünden (üçüncü tekil ya da birincil tekil şahıs gibi) de incelemesini yapmaktadır. Ona göre anlatımın akıcı olmasında bu belirlemelerin önceden yapılması son derece önemlidir. Aracılık kavramından da bahseden yazar bu kavramı anlatımın kendisi için kusur görmez. Önemli olan anlatımın belirli bir tutarlık ve mantık içinde sunulması ve okuyucu tarafından takip edilebilmesidir (Dervişcemaloğlu 17).

Forster da anlatıyı iki şekilde açıklar "öykü" (story) ve "olay örgüsü" (plot). Forster, olayların zamansal dizilişine öykü derken olay örgüsüne ise bu olaylar arasındaki nedensel ilişki olarak bakmaktadır (Dervişcemaloğlu 17). Öykü ve olay örgüsü terimleri ilk olarak E. M. Forster'ın "Aspects the Novel" kitabıyla tanınmıştır. Öykü, olayların kronolojik dizilişidir, öykü analizi ise eylem dizisinin kronolojik tutarlılığını inceler. Öykünün yapısıyla ilgili temel soru "sonra ne oluyor?" sorusudur. Bir anlatının söylemi, öyküyü tamamen kronolojik bir şekilde sunmak zorunda değildir. Olay örgüsü: bir öykünün mantıksal ve nedensel yapısıdır. Olay örgüsünün yapısıyla ilgili temel soru "Bu neden oluyor?" sorusudur. Metinler oldukça farklı derecelerde olay örgüsü bağıntıları içerebilirler: bazıları sıkı ve

doğrusal bir olay örgüsü kullanırken bazıları da nedensel tutarlılığın ilk bakışta net olarak anlaşılamadığı “mozaik olay örgüsü” kullanır. (Manfred 92).

Dervişcemaloğlu’nun “Anlatıbilime Giriş” kitabında da gördüğümüz gibi Forster, 1927 yılında yayımlanan “Aspects of the Novel” başlıklı kitabında “öykü”yü, “edebî oluşumların (organizmaların) en küçüğü ve en basiti” olarak tanımlamış ve “kronolojik olarak sıralanmış olay dizilerinin anlatısı” şeklinde açıklamıştır. “Olay örgüsü”nün de tıpkı “öykü” gibi olayların anlatısından ibaret olduğunu; ancak öykünün aksine, olay örgüsünün “nedensellik”e dayalı olduğunu vurgulamıştır. Anlatıbilim ile ilgilenen bir diğer isim ise Saussure olmuştur. Saussure’ün anlatı incelemesinde “gösterge teorisi”ni görürüz. Saussure düşüncesinde göstergelerin temelinde anlam ve biçim yatmaktadır. Biçim ve anlam ise gösteren ve gösterge bağlamında gelişmektedir. Bu ayrım aslında öykünün kendisi gösterilen olarak değerlendirilirken gösteren ise söylemdir.

Saussure, yapısalcı bir anlayışla dil/söz (langue/parole) ayrımı yaparak dil ve sözü birbirinden ayırmıştır. Dil, Saussure düşüncesinde insanların zihninde yer alan temel öğelerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Dilden sonra ise söz gelmektedir. Söz de dille birlikte ortaya çıkan bireysel yapılardır. Yapılan bu ayrımla birlikte bireysel olanla toplumsal olan birbirlerinden ayrılmaktadır (Dervişcemaloğlu 19-20).

Yukarıda da bahsedildiği gibi Saussure’e göre her gösterge, bir “gösteren”den ve bir “gösterilen”den, yani biçim ve anlamdan oluşmaktadır. Karmaşık bir gösterge olan anlatı metni için gösteren, “söylem” yani “sunuş kipi” (mode of presentation); gösterilen ise “öykü” yani “eylem dizisi”dir. Dolayısıyla, anlatıyı sistematik bir biçimde inceleyen anlatıbilim, temelde, şu iki temel yönelimden birini takip edecektir:

- Söylem anlatıbilimi, anlatsal bir metnin biçimini belirleyen (film ve tiyatro oyunları söz konusu olduğunda ise icrayı yani performansı belirleyen) üslupla ilgili tercihleri analiz eder.
- Öykü anlatıbilimi ise bunun aksine, bir olay akışını; temalar, yönlendirici unsurlar ve olaylar dizisi yörüngesinde düzenleyen, "olay örgüsü haline getiren" (emplot) eylem birimleri üzerine odaklanır. (Dervişcemaloğlu 59).

Anlatıbilimde anlatıcı durumu iki şekilde ele alınmaktadır: Homodiegetik ve Heterodiegetik.

Manfred, homodiegetik ve heterodiegetik ayrımını şu şekilde yapar: “Homodiegetik anlatıda -yani öykü-içi olan anlatıda-, öykü, öykünün içinde bulunan bir karakter tarafından anlatılmaktadır. “Homo” eki, anlatıcı görevinde bulunan kişinin aynı zamanda da hareket düzeyinde bir karakter olduğunu da göstermektedir. Heterodiegetik anlatıda ise -yani öykü-dışı anlatıda- öyküde yer almayan bir anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Öykü içerisindeki anlatıcılarda birinci şahıs zamiri içeren cümleler kullanılıyorsa bu metne homodiegetik yani öykü içidir denir. Üçüncü şahıs zamiri kullanılıyorsa da heterodiegetik anlatı yani öykü dışı anlatı denir.

Homodiegetik anlatıcı genellikle anlatısında kişisel tecrübe aktardığını görürken, heterodiegetik anlatıcı da “başka” insanların tecrübelerini aktardığını bilmeliyiz. (Manfred 21). Yani öyküyle ilgili eylem cümleleri arasında birinci kişi zamiri içeren cümleler varsa metin öykü içi yani homodiegetiktir. Üçüncü kişi zamiri varsa heterodiegetik yani öykü dışıdır. Bir metnin öykü içi mi ya da öykü dışı mı olduğunu anlamak için anlatıcının öyküyle olan ilişkisine bakmak gerekir, anlatıcı eylemin içinde yer alıyorsa homodiegetik, almıyorsa heterodiegetiktir denir. Heterodiegetik anlatıcılar sınırsız bilgiye ve otoriteye sahiplerdir.”

Stanzel’in üçlü modeline göre üç çeşit anlatı durumu vardır: Yetkili yazar anlatı durumu, birinci şahıs anlatı durumu ve figüral anlatı durumu. Yetkili yazar anlatı durumunda anlatı, "her şeyi bilen", sonsuz yetkiye sahip ve öyküde karakter olarak var olmayan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Birinci şahıs anlatı durumunda anlatı, kendi öyküsünde karakter olarak var olan bir anlatıcı tarafından anlatılır; bu durumda bu anlatı, kişisel bir tecrübeyi yansıtır. Burada anlatıcı, aynı zamanda karakterdir yani olayları tecrübe eden kişidir. Figüral anlatı durumunda ise anlatı, sanki bir karakterin gözünden görülüymüş gibi aktarılır; yani öyküdeki olaylar, üçüncü şahıs bir iç odaklayıcının gözünden ya da bakış açısından sunulur." (Dervişcemaloğlu 94).

Olayları öykünün içinde var olan bir karakterin bakış açısından gösterme tekniğine “iç odaklanma” denir. Eylemin, gözlerinden sunulduğu karaktere ise “iç odaklayıcı” denir bazı kuramcılar ise “yansıtıcı” terimini kullanır. Odaklayıcı, dikkatini ve algısını bir şey üzerinde odaklayan kişidir (Manfred 27).

Figural anlatı ise öyküde geçenleri üçüncü kişi bir iç odaklayıcının gözünden ya da bakış açısından sunan bir anlatıdır. Figural olan bir anlatının anlatıcısı, iç odaklayıcının bilincini, özellikle de algılarını ve düşüncelerini sunan kapalı bir heterodiegetik anlatıcıdır. Anlatıcının söylemi, odaklayıcının algılarını ve kavramsallaştırmasını tercihen birebir alacağı için, anlatıcının kendine ait sesi büyük ölçüde belirgin olmayan bir hale gelecektir. Odağı yansıtıcı karakterin zihninde çekmesi ve doğal olarak anlatıcıdan ve anlatıcının aracılık etme sürecinden uzaklaşması, iç odaklanmanın en temel sonuçlarındandır (Manfred 28).

Bahar D.'na göre sözce: “Metin dilbiliminde her sözce (utterance), birbirinden ayrılamayan iki bileşenden oluşur: söz söyleme olayı (sözceleme) ve söylenen şey (sözce). Bu iki bileşen, sırasıyla, sözü söyleyene (sözcelemenin öznesi) ve sözcede bahsedilene (sözcenin öznesi) denk düşer.”

Toolan, “ima edilen yazar” “dinleyici/okuyucu” ve “ima edilen okuyucu” nun taşıdığı ayırıcı niteliği kabul etmekle birlikte, edebi anlatıların iletiminde/aktarımında esas rolü “yazar”, “anlatıcı” ve “okuyucu”nun üstlendiğini öne sürmüştür. Burada ima edilen yazar kavramsallaştırması ile ifade edilen şey zihinlerde oluşan resmin kendisidir (Dervişcemaloğlu 116-117).

Bizim yazarlarla ilgili zihnimizde oluşturduğumuz resimler zihnin birer kurgulamasıdır. Ancak bizim bu resimleri, anlatıyı üreten yazarın gerçekliğinden ayırt ediyor olabilmemiz gereklidir. Bu resimler anlatının alımlanması (reception) ve eleştirel teori bağlamında önem taşır; ancak anlatının üretilmesiyle hiçbir ilgisi olmadığı söylenmektedir (Dervişcemaloğlu 118)

Booth’a göre bir anlatıcı, eserin - aslında “ima edilen yazar”ın – ilkelerine uygun bir şekilde konuşuyorsa ve davranıyorsa “güvenilir”dir; aksi bir şekildeyse “güvenilmez”dir. Eğer okuyucu, güvenilemezlik izleniminin ima edilen yazar tarafından “ironi” amaçlı yaratıldığını fark ederse anlatıcı ile ima edilen yazar arasında bir mesafe olduğunu hisseder ve bu durumda, ima edilen yazarla okuyucu arasında, tıpkı anlatıcının arkasından iş çevirir gibi, gizli bir ortaklık hasıl olur. (Dervişcemaloğlu 121).

Manfred ise anlatıcı ile ilgili güvenilirliği şu şekilde açıklar: “Güvenilir anlatıcı, “öyküyle ilgili yorum yapabilen ve anlatan bir anlatıcıdır” okuyucunun bu anlatıcı tarafından anlatılan ve yorumlanan her şeyi kurgusal gerçeklerle ilgili yetkili bir

açıklama olarak kabul etmesi beklenirken, güvenilir anlatıcı da “öyküyü anlatan ve öyküyle ilgili yorum yapan bir anlatıcıdır, ancak okuyucunun bu anlatıcı tarafından yorumlanan ve anlatılan şeylerle ilgili şüpheleri oluşabilir. Güvenilmezliğin temel kaynağı, anlatıcının sınırlı bir bilgiye sahip olması, olaya müdahil olması ve tartışmalı bir değer sistemine sahip olmasıdır.”

Bahar D.’un kitabında Manfred dışında Phelan da anlatıcıların önemli 3 rolü olduğunu söyler bunlar: bunlardan birincisini aktarma oluştururken aktarmayı ise değerlendirme ve yorumlama takip etmektedir. İfade edilen bu roller zaman zaman birbirlerinin içine geçmektedir. Anlatıcının bu rolleri eser üzerinden ifade etmesi altı farklı güvenilirlik belirtir:

- Eksik değerlendirme, eksik yorumlama ve eksik aktarma gibi
- Yanlış değerlendirme, yanlış yorumlama ve yanlış aktarma

2.1. Anlatıcı Tipolojileri

Anlatı düzeylerine göre anlatıcı tipleri: Genette’in anlatı düzeyleri tasnifini benimseyen Rimmon-Kenan, anlattığı öykünün “üzerinde” yer alan anlatıcının “ekstradiegetik” (öykü-dışı) bir anlatıcı olduğunu belirtir ve Fielding’in Tom Jones ve Balzac’ın Goriot Baba romanlarındaki anlatıcıları ekstradiegetik anlatıcıya örnek verir.

Matris Anlatı, “iliştirilmiş anlatı” ya da “alt-anlatı” içeren bir anlatıdır. Matris terimi Latince “mater” (anne) kelimesinden türemiştir ve içinden başka bir şeyin türediği şey anlamına gelmektedir. Birinci-düzyer bir anlatı, başka bir anlatıya iliştirilmemiş bir anlatıdır; ikinci-düzyer bir anlatı, birinci-düzyer bir anlatıya iliştirilmiş bir anlatıdır; üçüncü-düzyer bir anlatı, ikinci- düzyer bir anlatının anlatıcısıdır. (Manfred 56) Yavru anlatım ise bir alt-anlatı, kendi matris anlatısının içine iliştirildiği zaman yaratılan sonsuz döngüye denir. (Manfred 67).

Öyküye dahil olma derecesine göre anlatıcı tipleri: ekstradiegetik ve intradiegetik anlatıcılar, anlattıkları öyküde karakter olarak bulunup bulunmamalarına göre ikiye ayrılırlar. Buna göre “heterodiegetik” anlatıcı, anlattığı öyküde karakter olarak bulunmazken; “homodiegetik” anlatıcı ise anlattığı öyküde karakter olarak bulunur. Eğer homodiegetik anlatıcı, anlattığı öykünün başkahramanı olarak bulunuyorsa da “otodiegetik” anlatıcı söz konusudur.

Algılanabilirlik derecesine göre anlatıcı biçimleri: anlatıcının algılanabilirlik derecesi en “kapalı” dan en “açık” a kadar geniş bir aralıkta değerlendirilebilir. Büyük bir bölümü diyaloglardan oluşan bir anlatının anlatıcısı oldukça “kapalı” olacaktır. Ancak fazlasıyla kapalı bir anlatıcının hâkim olduğu bir metinde bile anlatıcının açıklığına dair açıklar tespit edilebilir.

Açık anlatıcının temel özellikleri şunlardır:

- Ayırt edici bir ses olarak öyküye müdahale eder
- Okuyucuya sürekli detaylı bilgiler vererek kurgunun mantıklı bir şekilde işlenmesini sağlar
- Okurun esere katılmasını kolaylaştırır

Kapalı anlatıcı ise şöyledir:

- Kapalı anlatıcının cinsiyeti belli olmadığı gibi sık sık kendisine göndermeler yapar
- Öykünün kendi ilerleme mantığına karışmaz
- Üslubu belirgin değildir (Manfred 63-64)

Dervişcemaloğlu anlatıcı tipleri açısından bir gruplandırma yapmıştır bunlar sırasıyla aşağıda verilmiştir. Dervişcemaloğlu’nun incelemelerine göre başlıklar da kendi içinde başlıklara ayrılmıştır.

Güvenilirlik derecesine göre anlatıcı tipleri: güvenilirlik konusunda anlatıcılar, güvenilirliklerine göre ikiye ayrılırlar: güvenilir anlatıcılar ve güvenilmez anlatıcılar.

Marie Laure Ryan anlatıcıyla ilgili tartışılan konulara bir çözüm getirerek, anlatıcı kavramının üç temel işlev içerdiğini belirtmiştir: bunlardan ilki yaratıcılık işlevidir. Bu işlev, anlatıcının çeşitli teknikler kullanarak öyküyü şekillendirmesi durumudur. İkinci işlev, iletme ya da aktarma işlevi olarak adlandırılmıştır. Üçüncü işlev ise Genette’in de belirttiği durum olan anlatıcının, anlattığı öykünün doğruluğunu savunduğu tanıklık işlevidir. Anlatıbilim başlığı kendi içinde altı ayrı başlıkta incelenmiştir.

“

- A. Bağlamcı (contextualist) yaklaşımda anlatı farklı ideolojik ve kültürel bağlamlarla bağlantılı bir şekilde aktarılır.

- B. Feminist anlatıbilim feminist teorilerin gelişmesinin hız kazandığı 1970’lerde ortaya çıkmıştır. Susan Lanser tarafından kavramsallaştıran feminist
- C. Retorik anlatıbilimde ise anlatı bir tür bildirme sanatı olarak ifade edilmektedir. Bu bildirme sanatı ise yazar ve okuyucu arasında gerçekleşmektedir.
- D. Bilişsel anlatıbilimde ise anlatının zihinde yaratmış olduğu psikolojilere dayanmaktadır. Bilişsel anlatıbilim sadece edebi türlerin anlatısında değil diğer alanlarda da etkin bir şekilde kullanılmaktadır.
- E. Doğal anlatıda anlatıların gündelik hayatla olan ilişkisi sağlam kurulur. İnsanların tecrübesi değerlendirilir.
- F. Mümkün dünyalar teorisi: bu teoriyi geliştiren filozofların temel amacı, biçimsel semantikteki (anlambilim) “karşıolgusal (counterfactual) ifadelerin doğruluk koşullarını betimlemektir.”

2.2. Kurmaca Anlatı

“Kurmaca anlatı” derken, birbirini takip eden kurgusal olayların anlatılması (narration) kastedilmektedir.

Anlatıbilime giriş kitabında kurgusal olan anlatılar için, hayali bir anlatıcının hayalindeki dünyayı ve öyküyü sunmasıdır denmektedir. Kurgusal bir anlatı, eğitici ve eğlendirici olmasından dolayı, belki bir de yaşamış ya da yaşamış olabilecek karakterlerle ve olmuş ya da olabilecek olaylarla ilgili bir tablo yaratması açısından takdir edilir. Kurgusal olmayan bir anlatı, (yani gerçek bir anlatı) gerçek hayattaki bir kişinin, gerçek hayattaki hikâyesini sunmaktadır.

Gerçek ve kurmaca anlatı karşıtlığını açıklamak için önerilen tanımlar dört başlık altında toplanabilir: Birincisi, semantik (anlamsal ya da anlambilimsel) tanımdır. Buna göre gerçek anlatı göndergeseldir yani gerek bir nesneye, olaya, şahsa vb. Gönderme yapar; kurmaca anlatının ise göndergesi yoktur, daha doğrusu bizim dünyamızda göndergesi yoktur. İkincisi, sentaktik (sözdizimsel) tanımdır. Buna göre gerçek ve kurmaca anlatıyı, mantık-dilbilimsel (logico-linguistic) sentakslarına göre birbirinden ayırt etmek mümkündür. Üçüncüsü, pragmatik (edimbilimsel) bir tanımdır. Buna göre gerçek anlatı, göndergesinin doğru ve gerçek olduğu iddiası üzerine kuruludur; kurmaca anlatının ise bu tarz bir iddiası yoktur. Dördüncü tanım ise anlatıbilimsel tanımdır. Buna göre gerçek anlatıda yazar ve anlatıcı aynı kişidir;

kurmaca anlatıda ise kurmaca dünyanın bir olan anlatıcı ile kendi dünyamızın, yani gerçek olan dünyanın bir parçası olan yazar birbirinden farklıdır (Dervişcemaloğlu 89-90). Üstkurmaca ise; metafiction, “kurmaca içinde kurmaca” isimleriyle de anılan, çeşitli yollarla anlatının içinde anlatıların kurmaca/hayal olduğunun belirtildiği kurgulama biçimidir. Anlatıcının metinle mesafesi, roman figürlerinin kurmacalıkları konusundaki farkındalıkları, anlatıdaki yazar-okur ilişkileri, metnin çok katmanlılığı gibi hususlardaki tasarruflar üstkurmacayı belirginleştirir. Gölgesizler’de anlatıcı yazarın metnin bir figürü olarak varlığı, yazma sürecinin yazının konusu haline getirilmesi, köy ve kent arasındaki mekân palimpsestleştirilmesi gibi unsurlar anlatının kurmacalığını açık eder (Sayak 7).

Genette gibi bazı anlatıbilimciler “kurmaca anlatı”nın esasen sözel bir sunuş kipi (mode of verbal presentation) olduğunu ve olayların icrasından ya da sahneye konmasından ziyade dil aracılığıyla anlatılmasını içerdiğini savunurlarken, Labov, Prince, Rimmon-Kenan gibi bazı anlatıbilimciler de anlatıyı olayların katkısız bir şekilde betimlenmesinden ayırmak için anlatının en az iki gerçek ya da kurgusal olayı (ya da bir durumu ve bir olayı) temsil etmesi gerektiğini söylerler. Danto, Greimas, Todorov gibi anlatıbilimciler ise anlatıyı olayların ve durumların rastgele bir biçimde sıralanmasından ayırmak için, anlatının süreklilik isteyen bir öznesinin olması ve bir bütünlük oluşturması gerektiğini vurgularlar (Dervişcemaloğlu 51)

Dervişcemaloğluna göre, Prince’ın kurmaca ve gerçek anlatılar içeren ve kabul görmüş olan tanımında, “bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili”dir. Denmektedir. “Kurmaca anlatı” birbirini takip eden kurgusal olayların anlatılması (narration) kastedilmektedir. Kurmaca anlatıda öncelikle bir “anlatma”nın (narration) olması şartı vardır. “Anlatma” iki şeyi akla getirmektedir: Birincisi, anlatının bir mesaj olarak, gönderenden gönderilene iletildiği birdirleşim süreci; ikincisi ise bu mesajı iletirken kullanılan aracın sözlü bir tabiata sahip olmasıdır.

2.3 Söylem

Munfred söylemi kendi arasında gruplandırarak dört başlığa ayırmıştır. Bunlar sırasıyla anlatılan konuşma, dolaylı söylem, serbest dolaylı söylem ve dolaysız söylemdir.

- **Anlatılan Konuşma:** Karakterin söyledikleri ve yaptıkları tıpkı bir olay gibi anlatılır. Bu, mesafenin ve indirgemenin (reduction) en fazla olduğu söylem tipidir. Mesela bir roman kahramanı, annesiyle yaptığı diyalogu olduğu gibi söylemek yerine “Anneme, kız arkadaşım ile evlenmek niyetinde olduğumu bildirdim.” derse, bu söylemi kullanmış olur.
- **Dolaylı Söylem:** Anlatılan konuşmadan biraz daha mimetik olmasına rağmen, bu söylemde anlatıcının varlığı yine hissedilir. Mesela “Anneme, kız arkadaşım ile evleneceğimi söyledim.” ifadesi bu tip söyleme örnektir. Burada yine okuyucu, karakter ile annesi arasındaki diyalogu bilmemektedir. (Dervişcemaloğlu 72-73) Karakterlerin düşüncelerini ve sözlerini veren giriş niteliğindeki niteleyici söylemin bildirme cümlesini kullanan; karakterlerin sözlerini anlatıcıya işaret eden bir pozisyonda bir yan cümle içinde veren genellikle karakterin dilini özetleyen, yorumlayan ve dilbilgisel açıdan düzelten bir biçimdir.
- **Serbest Dolaylı Söylem:** Burada dolaylı söyleme göre daha ekonomik bir kullanım söz konusudur. “Söyledim, bildirdim” gibi ifadeler ortadan kalkar; ancak bu noktada bazı karışıklıklar da ortaya çıkabilir. Mesela “Annemi bulmaya gittim: Kız arkadaşım ile kesinlikle evlenmeliydim.” derken ikinci cümle, bunu söyleyen kişinin annesini ararken aklından geçen düşünceleri ifade edebilir. İkinci karışıklık, karakterin sözleri (ister konuşma ister sözceleme olsun) ile anlatıcının sözleri arasında yaşanabilir. Serbest dolaylı söylem, bir karakterin sözlerinin ya da söze dökülmüş düşüncelerini temsil etmektedir. Alıntılanan söylemin zamirleri ve zamanları, mevcut anlatı durumunun zamir/zaman yapısıyla uyduğu için “dolaylı”dır. Ve alıntılanan söylem, yan cümle biçiminde ortaya çıkmadığı ölçüde “serbest”tir. Serbet dolaylı söylem, orijinal sözcenin bazı kelimelerini değiştirip dönüştürürken, öznel yapıları ve ifadeleri, soru biçimlerini, ünlem işaretlerini, sözleri, alıntılanan konuşmacının vurgularını vb. muhafaza eder.

- Dolaysız Söylem: Burada karakterin sözleri anlatıcı tarafından aynen aktarılır. En mimetik söylem budur. Mesela “Anneme 'Kız arkadaşım kesinlikle evlenmek istiyorum.’ dedim.” ifadesi buna örnektir. Ancak dolaysız söylemle serbest dolaylı söylemi birbirine karıştırmamak gerekir. Serbest dolaylı söylemde anlatıcı, karakterin sözlerini üstlenir ya da tercihe bağlı olarak karakter, anlatıcının sesiyle konuşur. Böylece karakter ve anlatıcı birbirine karışıp birleşir. Dolaysız söylemde ise anlatıcı silinir ve onun yerine karakter(ler) geçer (Dervişcemaloğlu 72-73). Kısaca karakterin sözlerini ya da düşüncelerini doğrudan alıntılamaktır. Dolaysız söylem çoğunlukla tırnak içine yerleştirilir.

Dervişcemaloğlu ise kitabında Munfred’e destek olarak, dolaysız söylemde çerçevelenen sözceden çerçeveye geçen sözceye geçiş ‘...’ söyledim, dedim, düşündü vb. ifadeler sayesinde net bir şekilde görülmektedir. Bu şekilde karakterin sözü aynen aktarılmış gibi izlenim oluştuğunu belirtmektedir.

Dolaylı söylemde ise anlatıcının varlığı ve kontrolü daha net görülmektedir; burada da yine çerçevelenen sözce, gramatikal açıdan çevreleyen sözceye bağlıdır (Dervişcemaloğlu 73). Bununla beraber Munfred’e ek olarak Dervişcemaloğlu da söylemi kendi içinde başlıklara ayırır.

- Diegetik Özet: Ne söylendiği ve nasıl söylendiğiyle ilgili ayrıntıların yer almadığı, sadece söz söyleme eyleminin gerçekleştiğini açığa vuran bir çeşit “rapor” ya da “özet”tir.
- Daha az diegetik olan özet: Burada diegetik özetten biraz daha ayrıntılı bir özet söz konusudur. Konuşulan konular daha açık ifade edilmektedir.
- İçeriğin dolaylı olarak açıklanması (Dolaylı söylem): Konuşmanın içeriğinin açıklanmasıdır. Burada esas, yani orijinal sözcenin üslubu ve biçimi göz ardı edilmektedir.
- Bir dereceye kadar mimetik olan dolaylı söylem: Dolaylı söylemin bir biçimidir; burada içeriği aktarmanın dışında, sanki sözcenin üslubu ve biçimi “korunuyormuş” ve “aynen aktarılıyormuş” gibi bir illüzyon yaratılmaktadır.

- Serbest dolaylı söylem: Hem gramatikal hem de mimetik açıdan dolaylı ve dolaysız söylemin arasında kalan bir söylem tipidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bazı açılardan belirsizlikler içeren, tartışmalı bir söylemdir.
- Dolaysız söylem: Bir monoloğun ya da diyalogun “alıntılanması”dır. Burada “katıksız” bir mimesiz illüzyonu yaratılır.
- Bir diğer söylem biçimi ise dolaysız söylemdir. Birinci şahısların etkin olarak kullanıldığı bu biçimde konuşma işareti ve tırnak kullanılmamaktadır

2.4. Anlatının Bileşenleri: Fabula – Sujet (Öykü – Söylem) Ayırımı

Anlatıbilime giriş kitabında, Fabula-sujet ayırımından ilk bahseden kişi Rus Biçimcisi Shklovsky’dir. Daha çok “sujet” kavramı üzerine çalışan Shklovsky’ye göre bu kavram, bitmiş, bir üründen (eserden) çok, sanatsal üretimi ya da yaratmayı anlatmaktadır; yani “biçim”le ve “üslup”la ilgili bir unsur olduğunu görürüz.

Dervişcemaloğlu’nun Anlatıbilme Giriş kitabında fabula sujet ayırımı şu şekilde yapılmaktadır: “Fabula, eserin malzemesidir, yani “öykü”südür; sujet ise bu malzemedan hareketle eserin üretilmesidir, yani “söylem” haline getirilmesidir. Sujet, bir anlamda fabulanın deforme edilmesiyle ve bu şekilde “yabancılaştırılmasıyla” ortaya çıkan bir üretme yani yaratma eylemidir

1925 yılında yayımlanan Teoriya Litera-tury" (Edebiyat Teorisi) başlıklı çalışmasıyla fabula – sujet ayrımının tüm dünyada yaygınlaşmasını sağlayan Tomashevsky'nin konuya bakış açısı, genel olarak Rus Biçimciliğinin konuya yaklaşımını temsil etmekte ve dolayısıyla fabula – sujet ayırımı ele alınırken çoğunlukla Tomashevsky'nin görüşleri esas alınmaktadır. Ancak Tomashevsky ile Shklovsky'nin konuya yaklaşımları arasında önemli bir fark vardır: Shklovsky, fabulayı estetik açıdan değersiz, edebî esere hazırlık mahiyetinde olaylar olarak nitelerken Tomashevsky bunun aksine fabulaya sanatsal bir nitelik yüklemiştir. Ayrıca Tomashevsky, konuya yaklaşırken tematik malzemenin en küçük parçası olarak tanımladığı “motif” kavramını sıkça kullanmış ve fabula – sujet karşılığını da bu kavramı kullanarak açıklamıştır. Buna göre sujet, fabulanın motiflerinin sanatsal bir biçimde ilişkilendirilmesinin ve yeniden düzenlenmesinin bir sonucudur. Bir başka deyişle sujet, sanatsal bir biçimde düzenlenmiş motif dizilerini belli bir bakış

açısından sunmaktadır. Fabula ise net bir mantık dâhilinde nedensel ve zamansal olarak birbirine bağlanmış motiflerin toplamıdır.”

Munfred’e göre “anlatıbilimde yabancılaştırma konusu ise iki ayrı başlıkta incelenir. Bunlardan ilki Paralepsis yani çok konuşma, çok fazla şey söylemekten kaynaklanan ihlal durumudur. Bir anlatıcının tam anlamıyla sahip olmadığı bir yetki ve yeterliliğe sahip olduğunu varsaymak; tipik olarak birinci şahıs anlatıcının (ya da bir tarih yazıcısının) başkasının düşüncelerini ya da şahit olmadığı bir olayı anlatması durumudur. Paralipsis ise az konuşmadır. Çok kritik ve önemli bir bilgiyi atlamaktan, çok az şey söylemekten kaynaklanan bir ihlaldir. Tipik olarak bir yetkili yazar anlatıcının, karakterlerinin zihninden geçenleri ya da aynı anda başka bir yerde olanları “bilmiyormuş” gibi davranması ya da karakterin düşüncelerini sansürlemesi, genel olarak sıradan beşerî kısıtlamalarla sınırlamış gibi hareket etmesi durumudur.”

Genette için geleneksel olarak temsil ya da benzetme pek mümkün değildir. Çünkü Genette’e göre anlatma ve gösterme arasında bir fark bulunmamaktadır. Bu yaklaşımda Platon’un etkisiyle oluşturulmuştur. Temsilin kendisinin yanılgı olduğu kabul edilebilir. Bu yaklaşım anlatı ve temsil ayrımını ortadan kaldırmaktadır (Çıraklı 112).

Anlatısal söylem çözümlemesinin en iyi uygulayıcılarından birini Genette oluşturmaktadır. Genette düşüncesinde anlatı ile öyküleme arasındaki ilişki aslında öykü ve öyküleme arasındaki ilişki gibidir. Bu bağlamda Genette anlatı sorunları üç temel kategoride incelemektedir:

- Anlatıda kullanılan söylem biçimi”nin karşılığı kip ya da koşullandırım kategorisi
- “Öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki bağıntının dile geldiği” zaman kategorisi;
- “Anlatıcının öyküyü algılama biçimi” diye adlandırabileceğimiz görünüm kategorisi (Yücel 14).

2.5. Anlatıbilimde Bakış Açısı

Anlatıbilimin temel kategorilerinden biri olan “bakış açısı” kavramını ilk ele alan kişi Henry James’tir. James’in ilk kez The Art of Fiction (Kurmaca Sanatı, 1884) başlıklı makalesinde kullandığı ve ilerleyen yıllarda romanlarına yazdığı önsözlerde

geliştirdiği bu terim, Percy Lubbock tarafından daha düzenli bir hâle getirilmiştir. Latin ve Slav kökenli edebiyat araştırmalarında “bakış açısı” terimi kullanılırken Almanca kökenli araştırmalarda bu terimle benzerlik taşıyan "anlatı perspektifi" (Erzählperspektive) terimi tercih edilmiştir. Eş anlamlı olarak kullanılan "bakış açısı" ve “perspektif” terimleri, çoğunlukla anlatının (ya da anlatıcının) bakış açısına ya da perspektifine işaret etmektedir (Dervişcemaloğlu 92).

Henry James’in, algılamının merkezinde olan karakterler için kullandığı “merkez”, “ayna” ya da “yansıtıcı” gibi terimler ise daha sonra çeşitli anlatıbilimciler tarafından “figür alaracı” (Stanzel), “odak karakter” (Genette), “filtre” (Chatman) “iç odaklayıcı” (Bal) gibi değişik terimlerle adlandırılmıştır. (Dervişcemaloğlu 93)

Anlatıbilme giriş kitabında Genette’ın alıntı olarak perspektif ve mesafe ilkeleri ele alınmaktadır. Bu ilkelerin etkilendiği ilk kaynak da aşağıda belirtildiği şekilde incelenmiştir. “Perspektif ve mesafe ilkeleri Genette’in kip başlığın ayrı olarak ele aldığı ilkedir. Bu bağlamda Genette mesafe kavramını ortaya koyarken Platon’un mimesis kavramından etkilenmiştir. Perspektif terimini kullanırken de Genette’in kastettiği, anlatıdaki bilgilerin düzenlenmesiyle ilgili olarak, “sınırlanmış bir bakış açısı”nın tercih edilmesiyle ortaya çıkan kiptir. Genette bu kipi, daha soyut olduğunu düşündüğü “odaklanma” terimiyle adlandırmayı tercih etmiştir; böylece Jean Poullion, Tzvetan Todorov vb. araştırmacıların ortaya attığı “gö-rüş” (vision), “alan”, “bakış açısı” gibi görsel çağrışımı ön planda olan terimlerden kaçınmayı amaçlamıştır.”

Genette’e göre ise başlıca üç tür odaklanma söz konusudur: Sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma. Dervişcemaloğlu Genette’in bu ayrımını “Anlatıbilme Giriş” kitabının 98 ve 99. Sayfalarında sıfır odaklanma, sabit odaklanma, iç odaklanma, değişken odaklanma, çoklu odaklanma ve dış odaklanma olarak açıklamaktadır:

- a. Sıfır Odaklanma: Anlatıcı, karakterlerden daha çok şey bilir. Kahramanlarla ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, hareketlerini vs. bilir. Buna "her şeyi bilen anlatıcı" da denilmektedir (Todorov bunu “anlatıcı> karakter” şeklinde formülleştirmiştir).
- b. İç Odaklanma: Anlatıcı, odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibidir (Todorov bunu "anlatıcı = karakter" şeklinde formülleştirmiştir). Genette, iç odaklanmayı kendi içinde üçe ayırmıştır:

- Sabit Odaklanma: Her şey belirli bir karakterin bakış açısından anlatılır. Anlatısal olgu ve olayların, tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından sunulmasıdır.
 - Değişken Odaklanma: Öykünün farklı bölümlerinin çeşitli odaklayıcıların gözünden sunulmasıdır. Birden fazla karakterin bakış açısı vardır. Mesela, Madame Bovary' de önce Charles, sonra Emma, daha sonra tekrar Charles'ın bakış açısı devreye girer.
 - Çoklu Odaklanma: Bir olayı her seferinde başka bir odaklayıcının gözünden tekrar tekrar sunma tekniğidir. Mektuplarla kurulmuş romanlarda görüldüğü gibi, aynı olayın farklı karakterlerin bakış açısından anlatıldığı odaklanma çeşididir.
- c. Dış odaklanma: Anlatıcı, karakterlerden daha az şey bilir. Tıpkı bir kamera merceği gibi karakterlerin eylemlerini izler, ancak düşüncelerini bilemez. Burada anlatıcı, gözlemlerini nesnel bir biçimde aktarır.

Rimmon-Kenan'a göre teorik sağlam değerlendirmeler yapabilmek için, "anlatma" (konuşma) ve "odaklanma" (görme) arasındaki ayrım çok ciddi önem taşımaktadır. Ayrıca Rimmon-Kenan, Bal'ın "odaklayıcı" ve "odaklanan" terimlerini benimser ve odaklanmanın bir "nesne"si ve "özne"si olduğunu vurgular. Buna göre özne, olayları gören ya da algılayan karakterdir, yani "odaklayıcı"dır; nesne ise odaklayıcının görüldüğü ya da algıladığı şeydir, yani "odaklanan"dır. (Dervişcemaloğlu 101-102)

Schmid'e göre ise bakış açısının olmadığı bir öykünün söz konusu olması mümkün değildir. Schmid anlatıbilime giriş kitabında, bir öykünün oluşturulması; düzenlenmemiş, devamlılık arz eden olayların belirli bir seçmeye ve sıralı düzene dayalı bir bakış açısına tabi tutulmasıyla gerçekleşebileceğini belirtir. "Yani gerçekliğin bütün temsilleri, bir bakış açısını ya da perspektifi beraberinde getirir. Perspektifin bir öyküde oynadığı rol, gerçek anlatmalar için de geçerlidir. Gerçek bir olayı, o olaya yöneltebilecek sınırsız unsurlar bütününden ve özelliklerinden sınırlı sayıda bir seçme yapmadan betimlemek imkânsız olarak görülmektedir. Bu durumda kurgusal anlatma ve gerçek anlatma arasındaki fark, gerçek anlatmadaki olayların gerçek olması, kurgusal anlatmadaki olayların ise sadece kurmaca öykünün ima ettiği kadarıyla olmasıdır."

Schmid'e göre metinlerde görebileğimiz dört tip vardır.

1. Tip: Anlatı, diegetik olmayan bir anlatıcı yani öykü içinde karakter olarak yer almayan bir anlatıcı tarafından anlatıcısasal bir şekilde anlatılır.
2. Tip: Anlatı, öyküde karakter olarak bulunan bir anlatıcı tarafından “şimdi”nin yani içinde bulunulan zamanın perspektifinden anlatılır.
3. Tip: Diegetik olmayan bir anlatıcı, yani öyküde karakter olarak bulunmayan bir anlatıcı, “yansıtıcı” görevindeki bir karakterin bakış açısını benimser.
4. Tip: Diegetik bir anlatıcı, tecrübelerini “daha önceki” anlatan “ben”in perspektifinden aktarır (Dervişcemaloğlu 109-110).

2.6. Anlatıbilimde Karakter/Karakterleştirme Durumu

Kurmaca ve gerçek dünyayı birbirinden ayırabilmek amacıyla gerçek dünyadaki varlıklar için “kişi” terimi, kurmaca anlatıdakiler için ise “karakter” terimi kullanılmaktadır. Kurmaca öykünün bildirişim düzeyi, doğal olarak karakterler arasındaki diyaloglardan oluşur. Bu durum, anlatı metinleri dışında sinema filmleri ve tiyatro oyunları için de geçerlidir.

Anlatı metinlerinde, tiyatrodakinin aksine, karakterlerin diyalogları ya da konuşmaları her zaman için bir anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Kurmaca anlatıdaki karakterler arasındaki bu diyaloglar, bilgi aktarımı sağlaması açısından olay örgüsüne çok önemli katkılar sunar (Dervişcemaloğlu 133).

Anlatıcıyı ortaya çıkaran soru kim konuşuyor sorusunun cevabıdır. Bakış açısının cevabı ise kim algılıyor ya da kim görüyor sorusunda saklıdır. Söz konusu sinema olduğunda ise anlatıcı ses olabildiği gibi yine klasik bir anlatan yani dış ses de olabilmektedir. Sinemada ilgili öykü ya da senaryo görüntü ve sesler aracılığıyla izleyiciye ulaşır (Jahn, 10).

Sözen’e göre ise anlatı da öykülemenin yapılaş tarzları vardır. Bunlardan birisi anlatı kipidir. Anlatı perspektifi ve anlatı mesafesi ise anlatı kipinin iki önemli değişkenidir. Anlatı mesafesi ise mimesis ve diegesis olarak ikiye ayrılmaktadır.

Munfred karakterleştirme sürecini üç ayrı grupta ele alır. Karakterize etme sürecinde kim nesne kim özne olacak sorusu en temel sorunsallardan birisi olarak öne çıkmaktadır. Bu noktada üç değişken bulunmaktadır:

1. Birincisi öznenin kimliğinin anlatıcı rolünde olup olmayacağıdır. Bu figural karakterleştirmeye karşı anlatıcı tarafından yapılmaktadır.
2. Kapalı karakterleştirme olarak bilinir ve kişilik özellikleriyle ilgilidir.
3. kim karakterize ediyor özne kendisini mi yoksa özne başka tarafından mı karakterize ediyor.

Figural karakterleştirme, karakterize eden özne bir karakterdir. Açık karakterleştirme düzeyinde, bir karakter ya kendini ya da başka bir karakteri karakterize eder. Bir karakterin görüş ve yargılarının güvenilirliği ya da inanılabilirliği, edimsel/pragmatik koşullara bağlıdır.

1. Oto karakterleştirme, çoğunlukla saygınlığı/itibarı korumak için kullanılan stratejiler, hayaller ve diğer “öznel çarpıtmalar” la kendini belli eder.
2. Başkasının karakterleştirilmesi çoğunlukla sosyal hiyerarşilerden ve “stratejik amaçlar ve taktiksel değerlendirmeler” den fazlasıyla etkilenir.

Karakter, bir açıdan sanatsal ve metin-temelli bir ürün yani metinsel/kurmaca bir yaratmadır; bir açıdan da okuyucuların alımlama sürecinde “gerçek bir insan” muamelesi yaptıkları bir varlıktır. Anlatı içindeki karakterler eserinde içindeki kültürel bağlamın da bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Karakterlerde her ne kadar kurgusal gibi görünseler de onlar da yazarın dünyasında vardır (Dervişcemaloğlu 152)

Munfred, karakterleştirme durumunu açık ve kapalı karakterleştirme olarak ikiye ayırmaktadır. Kişi, gerçek olan ve kurgusal bir şekilde bulunmayanı ifade eder. Bu tanımla yazar ve okuyucuya kişi denir. Karakterler ise kurgusal dünyada var olan, yazar tarafından var edilmiş varlıklardır. Figür de karakterin bir çeşidi gibi kullanılmaktadır. Açık ve kapalı karakterleştirmeyi de şu şekilde açıklar:

Açık karakterleştirme: bu karakterleştirme türünde, bir karakterin genellikle genişçe açıklandığı ve tasvir edildiği görülmektedir. Dolayısıyla karakterin gerek fiziksel gerekse de psikolojik özellikleri açık karakterleştirme bağlamında betimlenir. Bu bağlamda karakterin alışkanlıklarına da yer verilebilir.

Kapalı karakterleştirme: açık karakterleştirme gibi doğrudan yapılma durumu söz konusu değildir. Dolayısıyla bu karakterleştirme biçiminde daha çok ima

ve dolaylı anlatım yolu tercih edilmektedir. Doğrudan bir psikolojik ya da fiziksel tasvir yapılmaz. Olayların akışı üzerinden bilgi edinilir.

Aristo'ya göre karakter ve düşünce bir eyleyin sahip olması gereken iki önemli unsurdur. Buna göre karakter belirli tip özelliklerine sahip eyleyenlerle uyum içerisinde olan unsurdur. Bu anlamda, eyleyeni karakterleştirmek için ilave edilmiş tip özelliklerinden oluşan ikincil unsurdur. Düşünce, eyleyenin ifadeleri, fikirleri, tartışmaları vb. vasıtasıyla su yüzüne çıkarken karakter ise eyleyenin tercihleri, kararları, eylemleri ve bunların icra edilmiş biçimleri vasıtasıyla açığa çıkar. (Dervişcemaloğlu 134)

Prince'in sözlüğünde, "karakterleştirme" kavramı da "karakter"le ilişkili olarak iki şekilde tanımlanmaktadır. Birincisi, karakteri oluşturmaya yarayan teknikler dizisidir. İkincisi ise yukarıda da belirtildiği gibi Aristo'nun tanımından hareketle, eyleyene bazı tip özelliklerinin yüklenmesidir. Bu bağlamda Aristoteles'e göre karakterleştirme sürecinde dört ilke öne çıkmaktadır: birinci eyleyendedir. Eyleyen belli bir etik tutuma sahip olmalıdır. Bu bağlama eyleyen tutarlı ve etik bir birey olmak durumundadır (Dervişcemaloğlu 134)

Dervişcemaloğlu bunlara ek olarak "Toolean, karakterin okuyucunun da muhayyilesini kullanarak suç ortağı olduğu bir yanılsamayı da beraberinde getirdiğini öne sürmüştür. Sonuç olarak kelimeler aracılığıyla bir "kişi" oluşturulmaktadır. Söz konusu kişiyle ilgili gerek açık gerekse kapalı betimlemeler, gerçekleştirdiği eylemler, gösterdiği tepkiler vb. sayesinde okuyucunun zihninde o kişiyle ilgili belirli fikirler oluşur. Ancak okuyucuların eserdeki karakterleri yorumlayışı aslında açık ve net şekilde görünen kısımla sınırlıdır. Ve bu durumun farkında olan okuyucular, genellikle sınırlı ve seçmeye dayalı bilgilerle betimlenen "kişi"nin görünenin ötesinde bir hayatı olduğunu kabul ederler." Toolean'ın açıklmasını ekler.

Toolean'nın dışında Dervişcemaloğlu'n'a göre Forster ise karakterleri düz ve yuvarlak olarak sınıflandırmıştır. Düz karakteri tek boyutlu, statik, eylem boyunca çok fazla gelişme göstermeyen ve genellikle bir tipe ya da karikatüre indirgenebilen, daha ziyade komik bir etki yaratmak için kullanılan, sadece birkaç görülebilen özelliği olan bir karakter olarak anlatırken; yuvarlak karakteri ise düz/yalınkat karakterin tersine üç boyutlu, dinamik, eylem boyunca gelişme ve değişme eylemi

gösteren, okuyucuyu şaşırtabilen, belirli bir tipe indirgenemeyen ve belirgin olmayan özellikler taşıyan bir karakter olarak nitelendirmektedir.

Karaktere bireysellik kazandıran ve onu diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri “özel isim”dir. Karakteri “özne”ye dönüştüren özel isim, bazı unsurların tutarlı bir biçimde bir araya getirilmesiyle bir anlam kazanmaktadır. Rimmon-Kenan bu bağlamda tutarlılığı sağlayan birkaç ilke tespit etmiştir ve bunu şu şekilde açıklamıştır: aynı davranış sürekli tekrar edildiğinde bu davranış “karakter özelliği” olarak değerlendirilebilir. Benzerlik: farklı durumlarda benzer davranışlar sergilendiğinde, bu davranış “karakter özelliği” olarak nitelendirilir. Şayet karakter, birçok durum ve olay karşısında tekrarlanan tepkileri gösterip aynı davranışları sergiliyorsa bu bağlamda, onun karakteriyle ilgili genel yorumlar yapılabilir. Tezat: karakterin birbiriyle çelişkili davranışlar sergilemesi, aynı şekilde benzerlikte olduğu gibi bazı genellemeler yapılabilir hale gelir (Dervişcemaloğlu 150-151).

2.7. Anlatıda Zaman ve Mekân Unsuru

Zaman son derece soyut bir kavram olarak her ne kadar değişik açılardan birçok tanımı yapılsa da sözlükteki en genel tanımı gelecek, şimdi ve geçmiş arasındaki ilerleme olarak yapılmaktadır (Dervişcemaloğlu 159)

Zaman felsefecilerinde üzerinde durduğu kavramlardan birisidir. Hikâye ve anlatıda ise zaman anlatının geçmiş olduğu olaylar grubunun belirli periyodlar halinde sunulmasını sağlamaktadır.

Zaman ve saat kavramı birbirinden bu durumda ayrılmaktadır. Zaman daha soyut bir kavramken saat zamanı kavramı daha somut olmaktadır.

Saat zamanı kavramı kullanıldığında olayın gerçekleşme süresi; yani dakikalar, saniyeler, saliseler vb. söz konusudur. Anlatı zamanında ise saat zamanındaki gibi kesin ve net sürelerden bahsetmek çok zordur. Örneğin saat zamanı olarak bir dakikada gerçekleşen bir olay, anlatı zamanında ayrıntılar eklendiğinde saat zamanıyla eş bir şekilde ilerleme göstermemektedir. Bunun dışında çok uzun bir zaman diliminde gerçekleşen bir olayda anlatı zamanında çok kısa bir biçimde de verilebilmektedir. (Dervişcemaloğlu 160)

Zaman incelemesi yaparken iki boyut ortaya çıkmaktadır. Bu boyutlardan birincisini öykü boyutu oluşturmaktadır. Öykü boyutu olayların art arda dizilmesi anlamına gelmektedir. İkinci boyutu ise bu art arda dizilen boyutların temsili içeren söylem boyutu oluşturmaktadır. Anlatıbilimde zaman incelemesi yapılırken üç temel bakış açısını birbirinden ayırt etmek gerekmektedir.

- Zamanın genel, felsefi yönü ve bunun öykü ve söylem düzeyleri açısından önemi
- Öykü ve söylem düzeyleri arasındaki ilişki
- Dilbilgisel ve morfolojik göstergeler ve bunların öykü ve söylem düzeyleri açısından önemi (Dervişcemaloğlu 160-161).

2.8. Anakroni (Zaman Sapması)

Öyküdeki mutlak kronolojiden sapmasıdır. Anakroninin başlıca iki tipi “geriye dönüş” ve “ileriye atlama”dır. Eğer anakronik biçimde sunulan olay gerçekse, nesnel bir anakroni söz konusudur; bir karakterin gelecekle ilgili hayalleri ya da geçmiş olaylarla ilgili hatıraları ise öznel anakronilerdir. Tekrarlanan anakroniler zaten anlatılmış olan olayları hatırlatır; tamamlayıcı anakroniler, birinci öykü çizgisine dahil edilmeyen olayları sunar. Dışsal anakroniler, birinci öykü çizgisinin başlamasından önce ya da bitmesinden sonra gerçekleşen olayları sunar; birinci öykü çizgisinin içinde yer alan anakroniler de içsel anakronilerdir. (Munfred 98).

Munfred, zaman sapması durumunu “Geriye Dönüş” ve “İleriye Atlama” olarak iki ayrı şekilde incelemektedir:

Geriye dönüş: (analepsis): güncel “ŞİMDİ-öykü”den önce gerçekleşmiş olayların sunulmasıdır. Dışsal bir geriye dönüş, birinci öykü çizgisinin başlamasından önce gerçekleşmiş (yani hikâye nin öncesi) bir olayı anlatır.

İleriye atlama/önceleme (prolepsis): gelecekteki bir olayın zamanından önce sunulmasıdır. Dışsal bir ileriye atlama birinci öykü çizgisinin bitişinden sonra gerçekleşen bir olayı içerir. Nesnel bir ileriye atlama ya da kaçınılmaz bir önceleme,

gerçekten gerçekleşecek bir olayı sunar; öznel bir ileriye atlama ya da kesin olmayan bir önceleme, karakterin gelecekte olması muhtemel bir olayla ilgili hayallerini ve görüşlerini içerir.

2.9. Söylem Zamanı – Öykü Zamanı Ayrımı

Anlatıbilimin temel ayrımlarından biri olan öykü-söylem ayrımı; karakterlerin başından geçen durumlar ve olaylar, yani öykü süresince yaşadıkları ile bütün bunların anlatıda anlatılması arasındaki farka dayanmaktadır. Eyleme dayalı bir bölümün ya da daha kapsamlı düşünürsek, metindeki bütün eylemin işgal ettiği kurgusal süreye öykü zamanı denmektedir. Öykü zamanını belirlemek için, çoğunlukla metnin temposuna, sezgiye ve metnin içinde bulunan ipuçlarından yararlanılır (Nubfred 100). Öykü zamanı bir anlatı metni boyunca anlatılan olayların ne kadar zamanda geçtiğini; anlatının temelini teşkil eden olay örgüsünün ne kadar geçtiğini ifade eder. Söylem zamanı ise ortalama bir okurun bir metnin bölümünü okurken ya da daha kapsamlı düşünürsek, metnin tamamını okurken harcadığı zamandır. Söylem zamanı, metindeki kelime, satır ya da sayfa sayılarıyla ölçülebilir. Bu bölümü anlatmak ve aynı zamanda okumak ne kadar zaman alır? Sorusunu sorabiliriz (Munfred 100). Kısacası bir metni anlatmak ya da okumak için gerekli olan süreyi kapsamaktadır. (Dervişcemaloğlu 161-162).

Eşzamanlı, eşsüreli yani eşit bir sunum olduğunda öykü zamanı ve söylem zamanı için birbirine eşittir ya da ritmik olarak birbirine eşlenmiştir denmektedir.

Hızlandırma ya da ivme kazandırma durumu olduğunda söz konusu bölümün öykü zamanı söylem zamanına göre daha uzundur. Hızlandırılmış sunum özellikle özet ya da panoramik tarzda karşımıza çıkar.

Yavaşlatma durumunda ise belirtilen bölümün öykü zamanı söylem zamanına göre daha kısadır. Yavaşlatma, çok sık karşılaşılan bir durum değildir. Yavaşlatma olarak sınıflandırılan birçok durumun, öznel zamanın eşzamanlı sunumu olarak yorumlanması daha uygun olacaktır (Munfred 101).

Eksilti oluşturma, atma ya da çıkarma durumunda öykü zamanına ait bir kısmın metinde gösterilmemesi, atlanmasıdır. “Zaman, öykünün içinde ilerlemeye devam etmesine rağmen, söylem duraklar.

Duraklama da duraklama anında, söylem zamanı yorumlamayla ya da betimlemeyle geçmektedir. Bu durumda öykü zamanı duraklar ve fiilen herhangi bir hareket gerçekleşmemektedir. (Munfred 102)

Anlatıbilimde zamansal olarak kırılma noktası olarak değerlendirilen “durêe” (süre kavramı) “saat zamanı”yla “zihin zamanı” arasında yapılan ayırım, Bergson’un zamanın öznel olarak vurgulanmasıyla açıklanmaktadır (Dervişcemaloğlu 170)

Zamanla ilgili kavramlaştırmalar içerisinde en sık kullanılanlardan biri Türkçede "askıda bırakma", "erteleme", "geciktirme" şeklinde karşılayabileceğimiz "suspense" terimi, temelde okuyucunun okuma zamanını kapsamaktadır. Bu terimi doğru anlayabilmek için, okuma zamanının sadece okuma esnasında geçen "gerçek" yani ölçülebilen zamanı değil, aynı zamanda okuyucuların ilerleyen kısımlarda olacaklarla ilgili beklentilerini de kapsadığını bilmek gerekir.

Her anlatıda okuyucu belli bir merak ve heyecan içindedir. Olayların ve karakterlerin sonraki halleri cevapları merak edilir. Bu merak duygusu eserin taze tutulmasında önemli rol oynar. Anlatıdaki merak duygusu askıda bırakma kavramı ile ifade edilmektedir.

Bu etkiyle birlikte okuyucu, kurmaca dünyanın içine daha fazla hâkim olur ve hem zamansal hem de duygusal açıdan kendini anlatının içinde çok daha fazla bulur. Anlatıda, okuyucunun beklentilerinin dışında olaylar gelişirse bir "şaşkınlık" (surprise) etkisi ortaya çıkar. (Dervişcemaloğlu 167)

Dervişcemaloğlu’nun “Anlatıbilime Giriş” kitabını incelediğimizde anlatı zamanı ve öykü zamanı konusunda Ryan’ın açıklaması dikkatimizi çekmektedir: “Zamansal boyutun yanı sıra bilişsel bir boyutu da olduğunu belirten “askıda bırakma tekniği”nin temelde dört şekilde karşımıza çıkabileceğini savunmaktadır. Öncelikle bu tekniğin “Bundan sonra ne olacak” sorusuyla ilgili olduğu kanaatindedir. Bir diğeri “Nasıl” sorusuyla ilgilenen okuyucunun sonuca ulaşmış bir olayın sebebini bulmak istediği bir askıda bırakma şeklidir. Üçüncüsü ise “kim” daha doğrusu “bunu kim yaptı” sorusuyla ilgilidir. Dördüncüsü diğer üç askıda kalma çeşidinden çok daha farklıdır; çünkü öykü dünyasının dinamikleri yerine öykü anlatmanın dinamiklerine dayanmaktadır. Ryan’ın “metasuspense” ve eleştirel müdahale şeklinde adlandırdığı bu durumda, okuyucunun ilgisi, metin dünyasında ne olduğunu

anlamaya çalışmak yerine, yazarın öykü dizilerini birbirine nasıl bağlayacağı ve metni anlatı biçimine nasıl dönüştüreceği üzerine odaklanır.”

Anlatı zamanında esas olarak anlatıya özel olan iki fiil zamanı vardır bunlar: Anlatının geçmişi ve anlatının şimdisi.

- ŞİMDİ-söylem: Söylem zamanının halihazırdaki zamanı: Anlatıcının şimdisi.
- ŞİMDİ-öykü: Öykü zamanının halihazırdaki zamanı: Çoğunlukla karakterin şimdisi. (Munfred 95).

Fiil zamanının değişmesi, anlatının güncel fiil zamanından tamamlayıcı bir fiil zamanına geçilmesidir (mesela görülen geçmiş zamandan şimdiki zamanın hikâye sine geçilmesi gibi.) Fiil zamanının değişmesi normalde bir kuvvetlendirme ya da uzaklaşma etkisi ve bir bakış açısı değişimi yaratmak için kullanılır. (Munfred 96-97) Fiil zamanına göre sınıflandırılan anlatılar: ŞİMDİ-öykü ve ŞİMDİ-söylem arasındaki önce ve sonra gerçekleşme ilişkisine bağlı olarak, üç temel durum ayırt edilebilir.

Munfred, öykü ve söylem ayrımı için üç ayrı kavramdan bahsetmektedir. Bunlar sırasıyla; retrospective, concurrent ve prospective'dir:

Geriye dönük (retrospective) anlatma, bütün olayların ve eylem birimlerinin geçmişte gerçekleştiği geçmiş zamanlı bir anlatı üretir.

Eş zamanlı (concurrent) anlatma, anlatıldığı anda gerçekleşmekte olan olayları anlatan şimdiki zamanlı bir anlatı üretir.

İleriye yönelik (prospective) anlatma, henüz gerçekleşmemiş olayları anlatan gelecek zamanlı bir anlatı üretir.

Gösterme, daha çok göstermeye dayalı anlatımda, anlatıcı varlığını hissettirmez denilebilecek kadar azdır ya da hiç yoktur. Okuyucu, olaylara şahitlik eden konumdadır.

Yine Munfred bu konuyla ilgili anlatma ise anlatmaya dayalı sunuş kipinde, anlatıcı, karakterleştirmeyi, bakış açısının düzenlenmesini ve eylemin sunumunu açık bir biçimde yönetmekte olduğunu belirtmektedir.

Bunlarla birlikte başlıca iki anlatı tarzı yani kipi vardır. Bunlardan ilki sahne sunumudur, sahne sunumu olayların sunum süresinin olay süresine eşit olduğu bir gösterme tarzıdır. Diğer ise özettir. Özet, anlatıcının, bir olay dizisini, tematik olarak

bir noktada odaklanmış, derli toplu bir açıklama şeklinde yoğunlaştırarak verdiği bir anlatma tarzıdır. (Munfred 104) Bunlara destek olarak Betimleme ve Yorumlama tarzları da vardır.

Mekân konusuna gelecek olursak, olaylar belirli bir mekânın içine yerleştirilmiştir yani belirli bir yeri vardır. Bununla birlikte mekân kavramı değişimlerin gösterilmesi adına da önemlidir. Çünkü değişimlerde mekânların da önemli rolleri bulunmaktadır. Zaman ve mekân, bu durumda birbirine bağlı ve tamamlayıcı durumundadırlar.

Anlatı incelemelerindeki birçok farklı yaklaşım mekân ve zamanın önemini ve birlikteliğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Genette'in Diegese kavramı Bahtin'in ise krontop kavramı örnek verilebilir.

Türkçe sözlükte ise mekân genel olarak yer anlamına gelmektedir. İngilizce literatürde ise derinlik ve yüksek boyutları olarak karşılık bulmaktadır. Mekân kavramı hareketi sağlayan temel özelliklerden birisidir (Dervişcemaloğlu 174)

Edebi mekân, nesnelerin ve karakterlerin bulunduğu ortama verilen addır daha açık şekilde karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevredir. Bu anlamda, edebi mekân, sabit bir “yer” ya da “dekor” olmanın da ilerisindedir; iklim koşullarını ve manzaraları da içerir, bahçe ve odalarla birlikte şehirleri de içerir; mekânın içine yerleştirilmiş nesneleri ve kişileri içermektedir.

Öykü mekânı, öykünün eylem içeren bölümlerinin geçtiği mekânlar ya da dekorlardır; daha açık düşünülürse de bütün bu ortamların tamamıdır denmektedir. Söylem mekânı ise anlatıcının zihnindeki mekândır; yani anlatı durumunun içinde bulunduğu bütün ortamlardır. (Munfred 107)

Munfred, diğerlerinden farklı olarak anlam yüklü mekândan da bahseder. Bu diğerlerinden farklı olarak, edebi mekânın anlamsal ya da anlambilimsel perspektiften incelenmesi anlamına gelmektedir. Anlamın mekân üzerinden deneyimlenmesi eserin anlatıdaki duygu yükünün aktarılması adına da önemi büyüktür.

Karakterler her anlatı içinde belli bir çevrede hareket ederler. Bu çevre mekânın kendisini ifade etmektedir. Mekân sadece anlatının geçtiği dekorun da değildir. Dekor da içine alan mekân tüm anlatının geçtiği genel çerçeveyi

sunmaktadır. Bu bağlamda mekân sadece karakterleri değil anlatının tamamını kapsar (Dervişcemaloğlu 175).

2.10. Metinlerde Görülen Mekân Şekilleri

Anlatı Mekânı: Karakterlerin hareket ettiği ve içinde yaşadığı fiziksel ortamlardır. Buna "dekor" denilir. Dekor söz konusu olduğunda anlatıdaki dekorun ve tiyatro gibi olduğu düşünülmelidir. Nitekim tiyatrodan da sahneler geçince yer yer dekor ve kostümde değişebilir. Ancak mekânın kendisi art alanda sabit kalır. Anlatı için de durum böyledir.

Mekân Çerçevesi: Yaşanan olayların geçtiği yerdir. Mekân çerçeveleri, eyleme bağlı olarak değişen sahnelerdir.

Dekor: Eylemin gerçekleştiği genel coğrafi, toplumsal ve tarihsel çevrelerdir. Mekânsal çerçevelerin aksine, dekor, metnin bütününe kucaklayan ve sabit bir kategoridir.

Öykü Mekânı: Karakterin eylemleri ve düşünceleri aracılığıyla izleyebildiğimiz, olay örgüsü ile ilişkili olan mekândır. Bütün mekân çerçevelerini ve buna ek olarak herhangi bir olayın gerçekleşmediği, ancak metinde söylenmiş olan bütün yerleri ve mekânları kapsar.

Anlatı (ya da öykü) Dünyası: Kültürel bilgi ve gerçek dünyaya ilişkin tecrübelerle dayanarak, okurun kendi hayalinde tamamladığı öykü mekânıdır.

Anlatı Evreni: Metin tarafından gerçek ve hareket halinde olarak gösterilen dünyadır. Zamansal ve mekân sal boyutu içeren bu dünya, karakterler tarafından inanç, istek, korku, kaygı, varsayımsal düşünce, rüya ve fantezi olarak oluşturulmuş bütün dünyaları içerir. (Dervişcemaloğlu 176-177-178).

Anlatı evreni literatüründe öne çıkan önemli isimlerden birisini Chatman oluşturmaktadır. Chatman söylem ve öykü zamanını birbirinden ayırmaktadır. Bu ayrımı mekân üzerinden anlatan Chatman'a göre öykü mekânı denilen şey öykünün bütünündeki olayları ifade etmektedir. Söylem mekânı ise anlatıcıların zihninde yer alan mekândır.

Dervişcemaloğlu, anlatı ve mekânı şu şekilde ifade etmiştir: “Her anlatı gerçek mekânın üzerinden de ifade edilmektedir. Dolayısıyla karakterler gerçek

yaşamdaki gibi toplumsal yaşamla ilişkileri bağlamında betimlenmektedir. Ancak literatürde bu konuda farklı yaklaşımlarında olduğu görülmektedir Nitekim Frank düşüncesine göre mekân kavramı sadece betimleyici değildir. Aynı zamanda zamanın da bir birleşimini içermektedir. Yani zamanın anlaşılması bakımından mekân formları kullanılabilir.

Mekân sadece yeri bildirmekle kalmayıp bununla birlikte karakterlerin de mekân içinde anlaşılmasını sağlamaktadır. Yani mekân da bir anlam içermektedir. Dolayısıyla bu anlam karakterlere de yansımaktadır.”

Bir metnin girişi, başlangıç noktası ve bitişi vardır. Giriş bir metnin açılış pasajıdır. Başlama noktasıysa birinci eylem çizgisini başlatmak üzere seçilen bir olaydır. Bunun için başlıca üç seçenek vardır:

- 1) En baştan başlayan bir öykü tipik biçimde başkahramanın doğuşuyla ve bir denge hali ya da çatışmazlık haliyle başlayacaktır.
- 2) Ortadan başlayan bir girişte, başlama noktası, eylemin zirvesine yakın yerleştirilmiş olacaktır.
- 3) Sondan başlayan bir girişte, başlama noktası, zirveden sonra ve sona yaklaşıldığında ortaya çıkar. Modern kısa öyküler genellikle ortadan başlar.

Bitiş ise metni sonlandıran bir sonuç bölümüdür. Bu bölüm farklı yapılarda olabilir. Anlatılar, biçimsel olarak, çoğunlukla bir sondeyiş ya da sahneyle neticelenir. Geleneksel, olay-örgüsü merkezli metinlerde, asıl olan ve böylece bir denge durumu yaratan bazı sonuçlarla çözüme kavuşur. Bununla birlikte modern metinlerde çoğunlukla sonuç yoktur. Açık uçlu olabilirler. Basit bir şekilde sonlanabilirler, bilmece gibi karmaşık bir biçimde ya da belirsiz hatta bazıları alternatif sonuçlar da sunabilir (Munfred 94).

3. GENETTE VE ANLATIBİLİM

3.1. Düzen

Genette’e göre düzen kavramı zamanla ilişkili olarak ele alınmalıdır. Nitekim anlatı zamansal bir dizidir. Genette anlatıdaki anlatının zamanı ile anlatılan öykünün zamanını birbirinden ayırmaktadır. Çünkü anlatıda karakterlerin hayatının bazen üç-

beş senelik bir kısmı tek bir paragrafta hatta iki üç cümlede aktarılabilir. Dolayısıyla Genette'in düzen dediği şey bu araştırma özelinde de romanda geçen aralıkların filmde ne kadar yer bulduğuyla da ilgilidir (Genette 21)

Genette hikâyenin zaman zaman arka arkaya gelen olaylar içinde ilerlerken zaman zaman farklı anlardaki olayları anlattığını ifade eder. Bu yüzden sürekli bir arka arkaya gelme durumundan, ardışıklıktan bahsedilemeyeceğini belirtir. Olayların sürekli arka arkaya gelmesi, incelediğimiz eserde de gördüğümüz bir durum değildir. (Genette 23-24) Eser bağlamında farklı zaman diliminde geçen olay örgüsünden bahsedilmesi mümkündür. Bu durum daha geniş olarak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınmıştır.

Genette bir kişinin bir filmi kare kare geri oynatabileceğini ama bir metni, bir metin olmaktan çıkarmadan ve bozmadan harf harf, sözcük sözcük, hatta ve hatta cümle cümle bile geri okuyamayacağını belirtmiştir (Genette 22)

Genette anlatı ile hikâye arasında zaman zaman uyumsuzluklar yaşanabileceğini ve bu uyumsuzluğun da anakroni olarak ifade edildiğini belirtmektedir. Anakronide analepsis ve prolepsis ilkeleri bulunmaktadır. (Genette 28) Analepsis hikâye de verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımdır. Prolepsis ise analepsisten farklı olarak anlatı çeşitlendirme süreci olarak ifade edilmektedir.

Bir anakroni, “şimdiki” andan (yani hikâye de anakroniğe alan açmak için anlatının yarıda kesildiği sıradaki andan) geçmişe ve geleceğe az çok uzanabilmektedir. Genette bu zamansal mesafeye anakroninin erimi adını vermiştir. Ayrıca, anakroninin kendisi de hikâye zamanında iyi kötü uzun bir süreyi kapsamaktadır: Buna da kapsam adını vermiştir. (Genette 37)

Genette ilk anlatıyla birleşmeyip eksilti içinde sonra eren geri dönüşlere kısmi analepsis, hikâyenin iki bölümü arasında boşluk bırakmadan ilk anlatıyla birleşen anlatıya tam analepsis demektedir (Genette 52).

Kısmi analepsis, tanım olarak bağlanma ya da anlatısal birleşme sorunları çıkarmamaktadır: Analeptik hikâye, basitçe, kendini bir eksiltide keser ve ilk anlatı onun bıraktığı yerden devam eder – ya üstü kapalı bir şekilde, sanki bir ara verilmemiş gibi devam eder ya da açık bir şekilde, kesintiye dikkat ederek ve Balzac'ın yapmaktan hoşlandığı gibi analepsislerin başında da şu meşhur “işte bu

nedenle” ya da benzeri bir ifadeyle dikkat çekilmiş olan açıklayıcı işlevi vurgulayarak yoluna devam eder (Genette 53).

3.2. Süre

Anisokroinler

Genette düşüncesinde süre söz konusu olduğunda anlatının hızı öne çıkmaktadır. Anisokroinler metindeki geçen sayfaların zamansal ve süresel bakımdan kaç aya ya da güne karşılık geldiğinin incelenmesine dayanmaktadır. (Genette 80) Bu bağlamda anisokroniler olmadan anlatının yapılması Genette’e göre mümkün değildir. Gelineen noktada Genette anlatı hızını incelemek için alt gruplar oluşturmuştur. Bu inceleme müziğin makamlarını örnek olan Genette için edebi metinlerin de ölçüleri bulunmaktadır. Genette’e göre anlatıda ana ve ara ölçüler bulunmaktadır. Özet ve sahne ara ölçü olarak karşılık bulurken ana ölçüler ara ve eksiltiden oluşmaktadır. Bu dört değişen Genette tarafından formülize edilmektedir (anlatı zamanı (AZ) ve hikâye zamanı (ÖZ)).

Ara: $AZ=n, ÖZ=0$

Sahne: $AZ= ÖZ$

Özet: $AZ < ÖZ$

Eksilti: $AZ=0, ÖZ=n$ (Genette, Anisokroniler 83-93)

Özet

Özet on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar, iki sahne arasındaki en olağan geçiş olarak, sahnelerin “arka planı” olarak ve dolayısıyla da temel ritmi özet ile sahne münavebesiyle açıklanan roman anlatısının o karakteristik bağlayıcı dokusu olarak kalmıştır. Özet başlığı aynı zamanda ara, eksilti ve sahne başlıklarıyla da desteklenmiştir (Genette 90).

3.3. Sıklık

Tekilci/ Yinelemeli:

Genette sıklığı anlatı ile hikâye arasındaki sıklık yani anlatı sıklığı olarak tanımlar. Sıklık, anlatı zamansallığının ana yönlerinden biridir. (Genette 107) Genette sıklık için “özdeş olaylar” ya da “aynı olayın tekrarı” denebilecek şeyin ancak benzer olmaları üzerinden dikkate alınan birkaç benzer olay dizisinden ibaret olduğunu net bir şekilde ortaya koymaktır.

Bakışlılık bakımından bir anlatı cümlesi bir kere üretilmekle kalmamaktadır, aynı metinde tekrar üretilir, bir kez ya da birçok kez tekrarlanabilir. (Genette 108) Yinelemeli olarak incelediğimizde eserde karşımıza tekrar edilen cümleler çıkmaktadır. Örneğin muhtarın soru cümlelerini tekrar tekrar kullanması ya da başka bir karakterin “Kar neden yağar?” cümlesini bağırarak sürekli söylemesi çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde incelenecektir. Bununla birlikte hiçbir belirti, somut olarak hatta soyut olarak diğerleriyle özdeş değildir; bunun tek sebebi bir arada bulunmaları ve birbirlerini izlemeleridir.

Şematik olarak herhangi bir anlatı, bir kere olmuş bir şeyi bir kere, n kere olmuş bir şeyi n kere, bir kere olmuş bir şeyi n n kere, n kere olmuş bir şeyi bir kere anlatabilir. (Genette 108-109) Örneğin n defa olmuş bir şeyi bir kere anlatmak için her gün düzenli olarak erken kalkan bireyin pazartesi erken uyandım, Salı erken uyandım vs. gibi her gün için ayrı ayrı belirtmesinin yerine her gün erken uyandım demesi n kere olmuş bir şeyi bir kerede açıklamasıdır.

Bu başlığın altında son olarak Genette’in kaplam tanımı bulunmaktadır. Kaplam, ilk ayırt edici özelliği belirlenim, ikincisi ise saptama. Son olarak, her bir temel birimin ve sonuçta ortaya çıkan sentez birimin artzamanlı kapsamına kaplam denir (Genette 122).

3.4. Kip

Kip, anlatıdaki farklı eylem biçimlerinin ifadesine olanak sağlamaktadır. Yüklemlerin bir şeyi olumlaması üzerine dayanan Kip Genette’e göre perspektif ve mesafe üzerine bina edilmektedir. Bu bağlamda mesafe ve perspektif kipi iki temel özelliğidir.

Dolayım ve özetleme –tiyatrodan ödünç alınan “mimetik” temsile zıt olarak, “saf anlatı” “taklit”ten daha mesafeli olarak ele alınır. Daha az şey söyler ve söyledikleri daha dolaylı yoldan söyler (Genette 158-159) Anlatılı ya da anlatılan konuşmaya örnek olarak Genette “Anneme Albertin’le evlenmeye karar verdiğimi söyledim” dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşmaya örnek olurken, sesli konuşmaya “anneme Albertin’le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim” örneğini vermektedir. İç konuşma için ise “Albertin’le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm” örneğini vermektedir. (Genette 168)

Anlatım türlerinden bir diğeri de serbest dolaylı anlatıdır. Bu anlatıda anlatıcı karakterlerin anlatma ve konuşmasını da kendisi yapmaktadır. Dolaysız anlatıda ise anlatıcının kendisi yer almaz. Bu doğrultuda ise anlatıyı karakterlerden birisi yapar.

Perspektif

Genette’in metafor yoluyla anlatı perspektifi adını verdiği şey, başka bir deyişle kısıtlayıcı “bakış açısı” tercihindan kaynaklanan ikinci düzenleyici bilgi tarzı, anlatı tekniğiyle alakalı tüm sorunlar arasında, on dokuzuncu yüzyıl sonundan bu yana en sık incelenen tarzıdır ve Percy Lubbock’un Balzac, Flaubert, Tolstoy ya da James üzerinde bölümleri ya da Georges Blin’in Stendhal’de “alan sınırlamaları” üzerine bölümü gibi tartışılmaz eleştirel sonuçlar doğurur.

Genette bu konuyla ilgili “benim açımdan konu üzerine teorik eserlerin çoğunda ses ve kip dediğim şeyler birbirine girmektedir.” Demektedir. Bu iki değişkenin karıştırılması eserin anlatı açısından analizini de zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla Genette için kim görüyor ve kim konuşuyor sorularının cevaplanması gerekmektedir.

Norman Friedman’ın yaptığı tanımlamada yazarın araya girdiği ya da girmedikleri iki tür “her şeyi bilen anlatılama”; iki tür “birinci şahıs” anlatısı, ben-tanık ya da ben-başkarakter; iki tür “seçici- her şeyi bilen” anlatıcı, yani sınırlı bakış açısı olan anlatıcı, ya “çoklu” ya da tekil; son olarak, iki tür saf nesnel anlatı, ki bunlardan ki bunlardan ikincisi varsayımsaldır ve ilkinde kolaylıkla ayırt edilemez. (Genette 184)

Davranışçı tarzda nesnel anlatılar dört şekilde olmaktadır bunlar her şeyi bilen yazarlı anlatı, bakış açılı anlatı, nesnel anlatı, birinci şahıslı anlatıdır.

Pouillon'ın “geriden vizyon” olarak tanımladığı şey Todorov açınsındansa Anlatıcı-karakter olarak karşılık bulmaktadır. Bu ifadeler üzerinden anlatıcının karakterlere göre çok daha fazla şey bildiğı söylenebilir. (Genette 185)

Odaklanmalar

1. Odaklanmamış ya da sıfır odaklanmalı
2. İç odaklanmalı
3. Dışsal odaklanmalı

Anlatıcı genellikle kahramandan daha fazlasını “bilmektedir. Üstelik kendisi kahraman olsa dahi ve dolayısıyla anlatıcı için kahraman vasıtasıyla odaklanma üçüncü şahısta olduğu kadar birinci şahısta da yapay olan bir alan sınırlamasıdır. (Genette 191). Bizim incelediğimiz “Gölgesizler” eserinde de anlatıcı kahramandan çok daha fazlasını bilmektedir. Yine anlatıcının aynı zamanda kahraman olma durumu bu eserde mevcuttur. Kahraman anlatıcı durumu çalışmamızın ilerleyen kısımlarında ele alınmıştır.

Değıştirmeler

Paralepsis -önemsemeyerek dikkat çekmek olayı- içsel odaklanmada odaklı bir karakterden başka bir karakterin düşünceleri hakkında ya da bu karakterin göremeyeceğı bir sahne hakkında tesadüfi bilgilerden de oluşabilir. (Genette 194).

Çok-kiplilik

“Birinci şahıs”tan yararlanılması ya da daha da iyisi, anlatıcı ile kahramanın tek bir kişide vücut bulması anlatıcının kahraman aracılığıyla odaklanmış olduğu anlamına gelmez. Tam aksine, “otobiyografik” anlatıcı türü ister gerçek bir otobiyografiden ister kurmaca bir otobiyografiden bahsediyor olsun –kahramanla bir olmuş olmasından ötürü- kendi adına konuşmaya bir “üçüncü şahıs” anlatısından daha “doğal” yetkilidir. (Genette 195).

Kahramanın bilgisi ile romancının her şeyi bilirliğı arasında anlatıcının bilgisi vardır ki anlatıcı bu bilgiyi kendi istediğı gibi kullanır ve ancak gerekli gördüğünde

bilgiyi saklar. Eleştirmen bu tamamlayıcı bilgilerin uygun olmadığı itirazını yöneltebilir ama otobiyografi biçimiyle yazılmış bir anlatıda meşruiyetini ya da inanılrlılığını sorgulayamaz (Genette 203).

3.5. Ses

Anlatılama Edimi

Bir anlatılama durumu, diğer başka durumlar gibi analizin ya da sadece tasvirin, anlatılama edimi, onun başkarakterleri, mekânsal ve zamansal belirlenimleri, aynı anlatıda yer alan diğer anlatılama durumlarıyla olan ilişkileri, vb. unsurlar arasındaki sıkı ilişkiler ağının parçalanması dışında ayırt edilemeyeceği karmaşık bütündür. (Genette 212)

Anlatılama Zamanı

Bir hikâye anlatılırken anlatıcının öyküye dair mesafe ve mekân fikri vermesine gerek kalmamaktadır. Bu durum dilin kendi özelliğinden kaynaklandığı gibi anlatı dilinden de kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla anlatıcı öykünün yerine uzak olarak da öyküyü anlatabilir. Ancak aynı durum zaman söz konusu olduğundan mümkün değildir. Anlatıcı anlatıyı belli bir zamana yayarak anlatmalıdır. Bu zaman kipi dağınık olsa da (şimdiki, geçmiş zaman gibi) yine de vardır. Zaman olmadan öykü anlatılamaz (Genette 213) İncelediğimiz eserde de en dikkat çeken unsur “zaman” unsurudur. Gölgesizler kitabında da zamanın katmanlı bir şekilde iki ayrı mekâna bölündüğünü ilerleyen sayfalarda ele alacağız.

Bu eserde köyde geçen zaman ve şehirde geçen zaman arasında çok ciddi bir fark gözümüze çarpmaktadır. Köyde aylar geçerken aynı zaman diliminde şehirde birkaç saatin yeni bittiği gözlemlenmektedir. Aşağıda da bahsedildiği üzere incelenen eserde birçok zaman kipi kullanılmıştır.

Anlatı çeşitleri dörde ayrılmaktadır bunlar: sonradan (kuşkusuz en sık rastlanan budur, klasik geçmiş zaman anlatısı), önceden (genellikle gelecek zaman kipinde, bazen de şimdiki zamanla birleşmiş olarak yapılan), eşzamanlı (eylemle aynı zamanda olan şimdiki zamandaki anlatı) ve araya giren (Eylemin farklı anları arasında) anlatıdır. Bunların sonuncusu önsel olarak en karmaşık olanıdır çünkü hem

birkaç farklı edimden oluşan bir anlatılamaya sahiptir hem de anlatılama, öykü üzerinde direkt bir etki bırakacak şekilde onunla iç içe geçmiş olabilir. (Genette 214) Üçüncü tür anlatı (eşzamanlı anlatı) ise ilkesel olarak en basit olanıdır çünkü öykü ve anlatılama arasındaki katı eşzamanlılık her türden müdahaleyi ya da zaman oyununu ortadan kaldırır. Yine de edimlerin karıştırılmasının, vurgunun öyküye mi yoksa anlatı söylemine mi yapıldığına bağlı olarak iki farklı yönde ilerlediğini gözden kaçırmamak gerekmektedir. “Davranışsal” türde olan ve sıkı sıkıya o zamanda bulunan bir şimdiki zaman anlatısı nesnelliğin doruğu gibi görünebilir çünkü Hemingway tarzı anlatıda hala var olan sözceleme (geçmiş zaman kullanımının ister istemez içerdiği, hikâye ve anlatılama arasındaki zaman aralığının göstergesi) anlatının şeffaflığı karşısında ortadan kaybolur ve sonunda öykü uğruna yok olacaktır. (Genette 216)

İkinci tür (önceden alıntı), bugüne değin diğerlerine göre daha az kullanılmıştır ve tereddütsüz öngörüye dayalı romanları bile, Wells’den Bradbury’e kadar anlatı edimlerini üstü kapalı bir şekilde öykülerinden sonra getirirken, neredeyse her zaman anlatı edimlerinden sonrasına aittirler (Genette 217). Sonradan anlatı birinci tür, bu zamana kadar üretilmiş anlatıların ezici çoğunluğuna hâkim anlatı türüdür. Geçmiş zaman kullanımı, anlatılama zamanını öykünün geçtiği andan ayıran zamansal arayı belirtmemiş olsa bile, bir anlatıyı sonradan anlatı yapmak için yeterlidir. Klasik “üçüncü şahıs” anlatılarında bu ara genellikle belirli değildir ve çok da mühim değildir çünkü geçmiş zaman kipi çok eski bir zamanı ifade etmektedir. (Genette 218)

Edebi anlatılamanın kurmacalarından biri de –hatta belki de en güçlüsü çünkü bu, deyim yerindeyse, kendini hiç hissettirmeden gerçekleşir- anlatılamanın zamansal boyutu olmayan, anlık bir eylem içermesidir. Anlatılamanın bazen tarihi verilir ama hiçbir zaman ölçülmez. (Genette 220) Gölgesizler eserinde bu bahsedilen ölçülemez durumu birebir yaşanmaktadır. Eserde sürekli bir belli olmayan zamanlar verilmektedir. Bu zamanları okuyucu sadece kendi bilgi birikimi ile ölçebilmektedir. Örneğin kitapta kaybolan bir karakterin bulunduğu doğumunun yaklaştığının düşünülmesi bize kaybolma süresinin dokuz aya yaklaştığını göstermektedir.

Metin olarak anlatının zamandışı uzamı haricinde, anlatılama ediminin bu iki zamanını birbirinden ayıracak bir şey düşünmek mümkün değildir. Anlatılamanın

zamanı ve bu zamanın öykünün süresiyle arasındaki köprüler boyunca var olan eşzamanlı ve araya giren anlatıların aksine, sonradan anlatı bu paradoksyla var olur: Aynı anda hem (geçmişteki hikâyeye göre) zamansal bir durumu, hem de (gerçek bir süresi olmadığı için) zamandışı bir özü vardır. (Genette 221).

Anlatı Düzeyleri

Anlatılar bir olay aktarımı için vardır. Bu bağlamda anlatı anlatılamanın hemen üzerinde yer alan bir ögedir (Genette 226).

Üst-Öyküsel Anlatı

Birinci ilişki türü olan üst-hikâyenin olaylarıyla iç-hikâyenin olayları arasında doğrudan bir nedensellik kurar ve ikinci anlatıya açıklayıcı bir görev yükler. Bu Balzac'ın “voici pourquoi” (“işte bu yüzden”) dediği şeydir ancak burada, bir başkasının ya da çoğunlukla kendisinin öyküsünü anlatan bir karakter tarafından yapılır. Tüm bu anlatılar, “hangi olaylar durumu bu noktaya getirdi?” şeklinde bir soruya verilen açık ya da kapalı yanıtlardır. (Genette 230)

Yukarıdaki açıklamaya benzer olarak, “Gölgesizler” eserinde de ana tema “kaybolma”dır. Muhtarlık seçimlerinde düzenli olarak köy halkından birileri kaybolur. “Hangi olaylar durumu bu noktaya getirdi?” sorusuna filmde ya da kitapta kesin bir cevap bulunmasa bile muhtarlık seçimi konusunu halk bir cevap olarak düşünmektedir. Bu bir kapalı yanıt örneği oluşturmaktadır. Anlatı durumunun bu benzerliğini çalışmanın ilerleyen kısımlarında daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Üst-öyküsel anlatı da sadece, açıklayıcı analepsisin bir türüdür. Bu sebeple anlatının görünen işlevi ile gerçek işlevi arasında uyumsuzluklar ortaya çıkar ki bunlar genellikle gerçek işlevle birlikte çözülür. İkinci tür, üst-hikâye ile hikâye arasında zamansal-mekân sal karşıtlık ya da analogi ilişkisidir. (Genette 231) Üçüncü tür, iki hikâye düzeyi arasında net bir ilişki içermez: Burada üst-öyküsel içeriğe bağımlı olmayarak öykü içinde bir işleve (örneğin oyalama ya da engelleme işlevine) sahip olan, anlatılama ediminin kendisidir.

Birinci türden üçüncüsüne doğru ilerledikçe, anlatılama ediminin gittikçe önem kazandığı görülmektedir. Birinci türde, ilişki doğrudandır, anlatı üstünden

kurulmaz ve anlatıdan vazgeçilebilir. İkinci türde, ilişki dolaylıdır ve bağlantı kurmak için vazgeçilmez olan anlatı tarafından dolayımlanır. Üçüncü türde ise ilişki sadece anlatılama edimiyle mevcut durum arasındadır ve burada üst-öyküsel içerik, İncil'e ait bir mesajın ABD senatosu kürsüsünde çıkan bir kargaşa sırasında yaratabileceği etkiden öteye geçmeyeceği örneği verilmiştir (Genette 232).

Metalepsis

Metalepsis: prolepsis, analepsis, silepsis ve paralepsis ile birlikte şu anlamda bir sistem oluşturur. “Düzey değiştirme yoluyla anlatıyı ele almak”. (Genette 233)

Anlatıda bir düzeyden diğerine geçmek eserin akıcılığı açısından son derece önemlidir. Bu geçişin kendisi de anlatılama üzerinden olmaktadır. Diğer herhangi bir geçiş biçimi, her zaman imkânsız değilse de bir şekilde hep ihlal edici niteliktedir. (Genette 232) Genette, kökeni bakımından ikinci düzeyde olan ama aniden birinci düzeye çıkarılan ve kaynağı ne olursa olsun anlatıcı-kahraman tarafından üstlenilen anlatıya sözde öyküsel anlatı adını vermektedir.

Roman yazarları anlatıcıyı kendisi seçerler. Bu seçimde farklı değişkenler etkili olabildiği gibi sadece yazarın kendi üslubu da etkili olabilir. Bu bağlamda yazar kendi anlatmayı seçtiği gibi karakterlerden birinin dilinden de öyküyü anlattırabilir. (Genette 243) Yukarıdaki tanımlamaya örnek olarak “Gölgesizler” adlı romanda da yazar karşımıza anlatıcı olarak çıkmaktadır. Filmde berber karakteri de anlatıcı rolüne zaman zaman girmektedir.

Şahıs konusuyla ilgili asıl soru ise anlatıcının, karakterlerinden birini belirtirken birinci şahıs kullanıp kullanmayacağıdır. Genette bu nedenle burada iki tür anlatıyı birbirinden ayırmıştır: biri anlatıcının, anlattığı öyküde yer almadığı anlatılar, diğeri ise anlatıcının, anlattığı öyküde bir karakter olarak var olduğu anlatılar. Genette, birinci tür anlatıyı heterodiegetik (dış-anlatıcılı), ikinci tür anlatıyı ise homodiegetik (iç-anlatıcılı) olarak adlandırmıştır. (Genette 244)

Anlatıcının dört temel konumu vardır bunlar:

1. Dış-öyküsel-dış anlatıcılı paradigma: bu anlatı konumunda anlatıcı birinci konumdadır ama öykünün içinde değildir.

2. Dış- öyküsel- iç-anlatıcılı paradigma: birinci dereceden anlatıcıdır ve kendi öyküsünü anlatan anlatıcıdır.
3. İç-öyküsel- dış-anlatıcılı paradigma: ikinci dereceden anlatıcıdır ve anlatıcı öykünün içinde yer almaz.
4. İç-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigma: anlatıcı konumu da ikinci dereceden anlatıcıdır ama öykü sahibi kendi öyküsünü anlatmaktadır (Genette 247-248).

Kahraman/Anlatıcı

Anlatıcının İşlevleri

Anlatıcının öncelikle işlevinin öykünün kendisi oluşturmaktadır. Anlatıcının en önemli işlevlerinin başında öykünün formuna hâkim olmak ve bu formu iletmeştir. Bununla birlikte anlatıcının işlevlerinden bir diğerini ise eserin iç düzeni oluşturmaktadır. Blin'in yönetme işaretleri adını verdiği bu iç düzen görevi Genette ise yönetme işlevi adını almaktadır. Rogers, her zaman okur kitlelerine dönen ve anlatının kendisinden çok genellikle bu okur kitlesiyle ilişkilerine ilgi gösteren Shandy türünde anlatıcıları "raconteur" diye adlandırır. Bir dönem "konuşanlar" diye adlandırılması muhtemelken, bugün belki de ayrıcalık tanıdıkları bu işleve iletişim işlevi demektedir (Genette 255)

Gölgesizler romanında en önemli unsurlardan biri de anlatıcıdır. Kitabın yazarı olan Hasan Ali Toptaş'ın film uyarlamasında konuk oyuncu olarak bulunması, yazarın bir anlatıcı olarak roman içinde var olması ve bunun da filmde yine aynı şekilde aktarılması örneği aşağıda Genette'in bahsettiği anlatıcının ideolojik işlevine örnek teşkil edecek bir konu olmaktadır.

Anlatıcının kendine yönelimi nihayet Jakobson'un biraz üzücü bir şekilde "emotive" (duygusal-bildirimsel) adını verdiği işlevle oldukça benzeş bir işlev doğurur: Anlatıcının anlattığı hikâyede aldığı rolü, hikâyesiyle olan ilişkisini açıklayan bir işlevdir. Burada tanıklık işlevi adını verebileceğimiz bir şey söz konusudur. Fakat anlatıcının öyküyle ilgili müdahaleleri, doğrudan olsun ya da olmasın, daha öğretici bir biçim olan eylem hakkında yetkili yorumlar şekline de bürünebilmektedir. Buna anlatıcının ideolojik işlevi denmektedir (Genette 256).

Anlatılan

Tıpkı anlatıcı gibi anlatılan da anlatılama durumuna ait öğelerden biridir ve zorunlu olarak aynı öyküsel düzeyde yer alır; yani, nasıl anlatıcının yazarla bir olması gerekiyorsa, anlatılanın da önsel olarak okurla bir olması gerekmemektedir.

4. HASAN ALİ TOPTAŞ VE GÖLGESİZLER

4.1. Hasan Ali Toptaş'ın Hayatı ve Eserleri

1958 yılında Denizli’de doğan Hasan Ali Toptaş roman ve öyküleriyle tanınan ve Çağdaş Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden birisidir. Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde daha çok varoluşsal insan psikolojileri betimlenirken gerçek ve hayalin iç içe geçmesi ifade edilmektedir. (Sevindik 1).

Hasan Ali Toptaş ilk ve orta eğitimini Denizli’de bitiren yazar liseyi ise Çal’da okumuştur. Bir yıl Uşak’ta meslek yüksek okuluna gitse de devam etmemiş ve okula yarıda bırakarak devletin farklı kademelerinde memurluk yapmıştır. Yaptığı memurluklar vergi dairesine bağlı memurluklardır (Üstün).

Hasan Ali Toptaş edebiyat ile olan ilk bağlantısını TRT belgeselinde şu cümlelerle açıklamaktadır: “İlkokul ikinci sınıftayken başımın arkasında bir yara çıkmıştı benim. Sonunda hastanede tedavi gördüm iki hafta. Kasabaya döndüğümde artık başımın arkasındaki o yaranın bulunduğu yerde saç yoktu ve orası ıslık ıslıdı. Ben yürüdükçe yürüyüş ritmime göre o başımın arkasındaki parlak yerden yayılan ışığın kerpiç duvarlarda yansıdığını yanımdan gelip geçenlerin yüzüne vurduğunu, gözüne değdiğini düşünürdüm ve çok utanırdım. Sadece orayı ben aynaya benzetiyorum sanırdım ama bir gün şom ağızlı tasavvur gücü yüksek bir çocuk birden beni görünce “A aynalı geliyor!” dedi. Aslında bu cümle benim kaderimi değiştiren bir cümle oldu... Tam o günlerde kasabaya edebiyat tanrısı benim için bir adam gönderdi. Benim için gönderildiğini düşünüyorum. Halil Ahmet amca’yı gönderdi. Küçük küçük hikâye kitaplarını biz öğrencilere satmaya çalıştı. Aslında kitapların da yazarlar tarafından okurlarına yazılmış birer mektup olduğunu

düşünürsek, postacı Halil Ahmet amca kendini emekli etmemiş o yazarların mektuplarını bize ulaştırmaya çalışıyordu. Ondan bir kitap aldım. O kitaptaki kahramanın adı da Hasan'dı. Benim edebiyat lezzeti almama yol açan ilk kitap o kitaptı. Konuşan Katır'dı..." (youtube.com).

Konuşan Katır BinBir Gece Masalları'nda Şehrazat'ın anlattığı bir masaldır. Bu masalın başkahramanının adı Hasan'dır. Hasan Ali bu durum için "Edebiyat Tanrısı adeta jestler yapıyordu benim için..." cümlesini kullanmıştır (Argunşah 415).

Hasan Ali yazdıklarını yayımlatmak gibi bir niyeti olmadığını, kelimelerin arasına saklanmak için yazdığını ve kendini orada saklanırken iyi hissettiğini dile getirmiştir. Yazdıklarını yayımlatma fikri ise liseyi bitirdikten sonra açığa çıkmıştır. (Varlık 71). Hasan Ali Toptaş, şiirle başlamadığını fakat şiir de yazdığını bir röportajında belirtmiştir. Denizli'deki bir yerel gazetede birkaç şiiri yayımlanmıştır. 1983'te de Yarın dergisinde de iki şiiri yayımlanmıştır (Toptaş 92).

Dili akıcı bir üslupla kullanmasıyla tanınan yazar, daha önceleri ise devlet memurluğu yapmıştır. Bu bağlamda yazar ilk öykü kitabını 1987 yılında yayınlamıştır. 90'lı yıllarda peşi sıra yayınlanan eserleriyle ise birçok ödül kazanmıştır (Üstün).

Hasan Ali Toptaş'ın 90'lı yıllardan günümüze olan gelişimi ise şu şekilde özetlenebilir:

1992 yılında "Ölü Zaman Gezginleri" adlı kitabı ödül kazanmıştır. 1993 yılında şiirlerden meydana gelen "Yalnızlıklar" adlı eser hem Türkiye'de hem de yurt dışında piyase uyarlanmıştır. Aynı yıl "Sonsuzluğa Nokta" romanı ödül kazanmıştır. Bu çalışmanın konusunu da oluşturan "Gölgesizler" 1994 yılında Yunus Nadi ödülünü kazanmıştır. 1996'da "Kayıp Hayaller Kitabı", 1997'de "Ben Bir Gürge Dalıyım" yayımlandı. Hasan Ali Toptaş'ın "Uykuların Doğusu" ve "Bin Hüzünlü Haz" eserleri de ayrı ayrı ödüllere layık görülmüştür. Toptaş 2007 yılında yazmış olduğu denemelerini "Harfler ve Notalar" adındaki bir kitapla yayınlamıştır. "Gölgesizler" adlı eseri sinemaya 2009 yılında uyarlandı. 2016 yılında "Kuşlar Yasına Gider" yayımlandı. 2017 yılında ise "Gecenin Gecesi" yayımlandı. 2019 yılında da "Beni Kör Kuyular" yayımlandı. Toptaş'ın eserlerinin İran'da, Amerika'da, Güney Kore ve İngiltere gibi ülkelerde de yayımlandığı bilinmektedir (Toptaş Gölgesizler 1).

4.2. Gölgesizler

Gölgesizler romanı, adı bilinmeyen bir köy ve şehirdeki berber salonu arasında geçmektedir. Bu köyde çok esrarengiz olaylar olmaktadır. Burada anlaşılmadık bir şekilde bazı köylüler kaybolmaktadır, sonra yine aynı bilinmezlikle bazıları köye geri dönmektedir bazıları da geri dönmemektedir. Köyden ilk kaybolan kişi, Aynalı Fatma adında bir kadındır. Aynalı Fatma, Kurtuluş Savaşı döneminde bu köye gelen askerlerle birlikte olan bir kadındır. Bir gün dokuz eşi olan Asker Hamdi, Aynalı Fatma'nın evine gider ve birçok kez onunla birlikte olur. Bundan sonra da, Aynalı Fatma uzaklara doğru gider ve bir daha onu gören olmaz. Asker Hamdi de onun evinde ölü olarak bulunur. Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin çocukları olup olmadığı bilinmemektedir eğer varsa da bunların kimler olduğu merak konusudur.

Köyde kaybolan ikinci kişi de köyün berberidir. Cıngıl Nuri adındaki bu berber aylardır kayıptır. Çocukları ve eşi ise köydedir. Aradan yıllar geçtikten sonra Nuri berber çıkagelir. Niye gittiği ya da neden döndüğü soruları cevapsız kalmaktadır.

Cıngıl Nuri'nin kaybolmasından sonra en çok ses getiren olay köyün en güzel kızı olan Güvercin'in kaybolmasıdır. Güvercin'in kendi isteğiyle mi köyü terk ettiği, yoksa biri tarafından mı kaçırıldığı kimse tarafından bilinmemektedir. Muhtar ve Bekçi, Cennet'in Güvercin'e âşık olan oğlunu bu kayboluştan sorumlu tutarlar. Güvercin'i Cennet'in oğlunun kaçırdığını düşünürler; Güvercin, Cennet'in oğlunun aşkına karşılık vermediği için bu fikir iyice net bir hal almaktadır. Muhtar ve Bekçi, Cennet'in oğlunu döverler ve kızı nereye sakladığını sorarlar. Muhtar ve bekçi Cennet'in oğlunun yazdığı mektupları merak ederler ve alıp okurlar. Cennet'in oğlu mektuplarında çiçeklerden ve aşktan bahseder bunun üzerine muhtar bahsedilen kır çiçeğinin kim olduğunu sorar. Muhtar kendi gençlik yıllarını anımsayıp Cennet'in oğluna daha çok baskı kurar ve Cennet'in oğlunu döver. Mektupların okunmasının ardından Cennet'in oğlunu serbest bırakırlar. Cennet'in oğlu ise bir süre sonra aklını yitirir ve sürekli olarak "Kaar neden yağaar, kaaaaa?" diye bağırarak köyü gezmeye başlar. Güvercin; evlerin birer birer aranmasına ve komşu köylere de bakılmasına rağmen bulunamaz. Bu sebeple Muhtar, ilçeye Güvercin hakkında kayıp bilgisini vermek için gider.

Cennet'in oğlu delirdikten sonra köyden kaybolur, kimse onu bulamaz. Muhtar'ın ilçeye gittiği gün geri gelir. Elinde ise bir yılan bulunmaktadır. Cennet'in oğlunun dönüşü ile Cıngıl Nuri'nin dönüşü benzerlik göstermektedir.

Güvercin'in dayısı Rıza, Güvercin'i bulabilmek için imam ile görüşüp bir yol bulmaya çalışır. Bunun için de Rıza'nın, Güvercin'in babası Reşit'i imamdan yardım almaya ikna etmesi gerekmektedir. Reşit'e, köydeki kızlardan birine ait birkaç tel saç getirmesini söyler. Rıza, bu saçları oğluna verecektir. Oğlu ise imama gidip bir kızı sevdiğini ama kızın kendisini sevmeydiğini söyleyip ondan yardım ister. İmam da, büyü yapabilmek için kızdan birkaç tel saç ister o sırada Rıza'nın oğlu Ramazan, kendisine verilen saçları imama verir. Böylece imam kızın Ramazan'ı sevmesi için büyü yapar. Büyü tutarsa imama güvenecek ve kızını bulmak için imam ile iş birliği yapacaktır. İmam, büyüü yapar. Aynı gün, Rıza'nın oğlu atın nallarıyla vurması sebebiyle köyün meydanında ölür. Köyde bunlar oluyorken, Cennet'in oğlu, sırtında Güvercin'le gelir. Köylüler, Güvercin'i Cennet'in oğlunun kaçırdığını düşünüp onu öldürmek isterler.

Güvercin geldiğinde hamile olduğu anlaşılır ancak kimden hamile kaldığı hakkında kimseye bir şey söylememektedir. Babası Reşit, itirafta bulunması için kızı ahıra kapatır ve dışarı çıkmasına izin vermez. Dışarıdan da hiç kimse içeri girememektedir.

Cennet'in oğlu köylüler tarafından linç edilmek istendiğinden bekçi onu bir yere kapatmaya karar verir. Bunun için muhtarlık odasını girmeye karar verir. Kapıyı açan Bekçi içerde Muhtarın asılmış bedenini görür. Muhtar intihar etmiştir. Daha sonra Bekçi Cennet'in oğlunun Güvercin'i kaçırmadığını düşünür ve onu bırakır. Güvercin'i kaçıranın bir insan değil, son zamanlarda köyün etrafında dönen bir ayı olduğu anlaşılır. Bu durumun anlaşılması ise Güvercin'in bebeğinin ellerinin bir ayı pençesi şeklinde olmasına bağlanmaktadır.

Daha öncede sıklıkla ifade edildiği üzere eserde zaman-mekân ve gerçek-hayal içe geçmektedir. Dolayısıyla köydeki kaybolmaların ya da diğer olayların gerçeğe bir bağı var mı bilinmemektedir. Bu hem roman içinde cevapsız kalmaktadır hem de rasyonel olarak cevapsızdır. Örneğin şehirdeki berberde oturan yazarı temsil eder görünürken daha sonraki bir sahnede Hasan Ali Toptaş'ın kendisi de görülür. Yani Hasan Ali Toptaş'ın kendisi de filmde oyuncu olarak yer

almaktadır. Anlatılan olaylar hayalin içinde başka hayallerin görülmesine neden olduğundan karmaşıklık artmaktadır.

Belirsizliğin ve kayboluşun bir tema olarak öne çıktığı Gölgesizlerde olaylar arasında da mantıksal bir neden-sonuç ilişkisi kurulması güçleşmektedir. Bölümler arasında kopuklukların olması yine köydeki ve şehirdeki olayların belirli bir mantık dahilinde olmasında bütün halinde anlaşılmasını sağlamaktadır (Yeter 1871). Bununla birlikte romandaki kurgunun da sarmal bir şekilde gelişerek iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Romandaki olaylarda iki temel mekân vardır. Şehirdeki berber dükkânı ve köy. Filmde de hikâye bu iki temel mekân arasında gidip gelmektedir (Karaca 548).

Eserdeki kurgu postmodern bir yapı teşkil etmekle birlikte anlatı içinde masalsı öğelerin de öne çıktığı gözlemlenmektedir. Masalsı öğelerle de postmodern bağlamda pekiştiği görülmektedir. Çünkü diğer postmodern eserlerde olduğu gibi bu eserde kurgu sıradan bir rasyonaliteyi takip etmez. Eserdeki Asker Hamdi'den ve Aynalı Fatma'dan efsane gibi bahsedilmesi ve Güvercin adında bir karakterin olması bu yaklaşımı pekiştirmektedir (Onay 224). Bununla birlikte eserdeki karakterler yer yer birbirlerine bağlı olarak değerlendirilse de aslında bir yandan da yalnız karakterlerdir. Yalnızlık teması Toptaş'ın varoluşsal ilişkileri irdelemesini de çok daha kolaylaştırmaktadır (Şengül 22).

Sonuç olarak gölgesizler romanının genel anlatı yapısında postmodern bir tutumun öne çıktığı gözlemlenmektedir. Eserdeki varoluşçu temalar okuyucuya kendi varlığının anlamını da sorgulatması açısından önemlidir. Bu bağlamda eserde yer yer varlık sorunsalı irdelenirken bir yandan da hayal ve gerçek iç içe geçmektedir.

4.3. Sinema-Roman İlişkisi

Çağdaş sanatın en belirgin özelliklerinden birisini kesin sınırların ortadan kalkması ve sanatın disiplinler arası bir hal alması oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanat eserleri özellikle sinema sanatının teknolojiyle buluşmasıyla başlayarak iç içe geçmeye başlamıştır. Sinema ve roman ilişkisi bu eklektik yapıların başında gelmekle birlikte fotoğrafın da sanat olarak gelişmesi sanat yeni bir boyut

kazanmıştır. Çağdaş sanatta ise farklı sanat türleri arasındaki geçişkenlik çok daha fazla yayılmaya başlamıştır (Sakallı Akemoğlu 65).

Edebiyat ve sinema insanların duygularını etkileyen iki sanat dalıdır. Sağladıkları kurgularla insanları farklı dünyalarla tanıştırlar. Her dönemde kişilerin çokça tercih ettikleri ve zevk aldıkları dallar olmuşlardır. Sinema ve roman edebiyat kurdukları yeni dünyanın içerisine izleyicileri ve okuyucularını çekerler. Edebiyat kurduğu farklı imgelerle kişileri farklı bir haz yaşamaya çağırır. Roman okuyan her kişi olayları ve kişileri zihninde canlandırma imkanı bulur. Bu durum çoğu zaman kişilere farklı olaylarla ilgili empati kurabilme yeteneğini sağlar. İşte tam da bu noktada sinema ve edebiyat kesişmektedir. Her iki sanat alanında da kurgusal gereklilik söz konusudur. Kurguya ise istenilen şeyler dahil olur, istenmeyenler ise olmaz. Bu özgürlük kişileri kendine çekmektedir. Sanat dalları içerisinde sinema yeni bir alandır. Bu yeni ve genç sanat dalı daha önceki sanat dallarından etkilenecek büyümeye ve gelişmeye devam etmektedir (Tutumlu, 1).

Edebiyat ve roman ise sinemaya altyapı oluşturan kurgusal hayatlardır. Sinema var olan senaryo, kahraman ve olayları televizyona uyarlayarak birçok kişiye ulaşmasını sağlamıştır. Zamanla sinema sadece diğer sanat dallarından etkilenen bir sanat olmaktan çıkıp diğer sanatları da etkileyen bir içeriğe ulaşmıştır. Karşılıklı iletişim kuran bu sanat dalları birbirlerinin gelişimine katkı sağlamaya devam etmektedir. Sanat dalları müzik, resim, sinema, tiyatro, dans ve edebiyat değişmeye devam etmektedir. Sinema ve edebiyat arasındaki alışveriş özellikle ilk zamanlarda sinemanın senaryosunu edebiyattan sağlamasıyla olmuştur. Ayrıca bu durum sadece Türkiye’de böyle olmamış dünya üzerinde birçok edebiyat eseri sinema perdesine uyarlanmıştır. Birçok kişi zevkle okuduğu bu eserleri beyaz perdede izlemekten de büyük zevk almıştır (Çakır, 445).

Sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiyi inceleyen araştırmacılar sinemanın edebiyatı senaryo olarak kullanmasını ilkel başlangıç olarak adlandırmışlardır. Burada romanlarda verilmek istenen asıl mesaj beyaz perdeye uyarlanmamakta sadece konu, olay ve kahramanlar sinemaya taşınmaktadır. Zaman içerisinde oluşan bir başka yol ise romanın içeriğinin dışına çıkılmayarak beyaz perdenin romana ekleme ya da çıkarma yapmaması romanı olduğu gibi yansıtmasıdır. Son olarak sinema ve edebiyatın özelliklerini kaybetmeden tamamen kendi oldukları

birliktelikleri olmuştur. Burada romana ait özellikler korunarak sinemaya uyarlanmaktadır. Sanatseverlerin en çok kullandıkları yöntem halini almıştır. Sinema ve edebiyat arasında zaman içerisinde oluşan en başarılı uyarlama ve her iki sanatında da özelliklerini koruyan bahsetmeler burada olmuştur (Tutumlu, 2).

Edebiyatın ve romanın sinemaya uyarlanmasıyla birçok özellikli şekil ve yol ortaya çıkmıştır. Yardımlaşmayla başlayan bu iki sanat dalı şu an birçok araştırmacı için rekabet etmektedirler. Her iki sanat dalı da alanlarında birçok kişiye ulaşmaya çalışmaktadır. Genellikle yazar ve senarist gerçekliği ile karşı karşıya kalınmıştır. Ayrıca edebiyat daha yeni bir sanat dalı olan sinemayla karşılaştırılmış ve birçok kişi tarafından daha seçkin bir sanat olarak nitelendirilmiştir. Yapılan karşılaştırmalarda edebiyatın ve roman kültürünün izlenilebilir olmasıyla gözden düşmesi söz konusu olmuştur. Ancak burada kişilerin okuma alışkanlıklarındaki azalmadan ziyade kültürün topluma olan etkisine bakıldığında roman ve sinema birbirlerine katkı sağlayan ki sanat dalıdır (Çakır, 439).

Literatür araştırması yapıldığında edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanmasının edebiyata bir zararı olmayacağını, sinemanın gelişimine katkı sağladığını söyleyen birçok araştırmacıya rastlanır. Sinemanın anlatımıyla sunulan romanlar bazı kişilere göre daha dikkat çekici bir hal almakta ve daha çok kişiye ulaşmaktadır. Sadece roman veya edebiyat sinemaya değil aynı zamanda sinema da romanın gelişimine katkı sunmaktadır. Beyaz perdeye taşınan ve tanınırlığı artan birçok roman daha fazla okunmaktadır. Roman ve sinema arasındaki ilişkiye baktığımızda roman sinemayı besleyen sinema romanı daha tanınır hale getiren bir görev yüklenmiştir. Yazarı hayatta olan romanların sinemaya uyarlanma süreci ve yazarı hayatta olmayan romanların beyaz perdeye uyarlanması farklı olabilmektedir (Can Uğurlu, 77).

Roman ve sinema ilişkisine baktığımızda toplum ve birey ilişkisini görürüz. Birey toplumu oluşturmakta toplumsa her anlamda bireyi etkilemektedir. Romanlarıyla sizi bambaşka dünyalara götüren var olduğunuz andan ve duygudan çıkaran yazarın yaptığını senarist ve yönetmen de yapmaktadır. Nasıl ki toplumu şekillendiren bireyse sanata yön veren de toplumdur. Birbirleriyle ilişki içerisinde olan bu iki sanat edebiyat ve sinema da topluma hizmet etmekte ve toplum tarafından

şekillendirilmektedir. Zaman zaman birbirlerine yardımcı olan edebiyat ve sinema günümüzde yine kol kola yürümeye devam etmektedir (Çakır, 441).

Sinema edebiyata nazaran bireye daha az yorumlama alanı bırakmaktadır. Romanı birey okumuş, yorumlamış ve kurgulamıştır. Bireye kalan şeyse senaristin ve yönetmenin gözünden sinemayı izlemektir. Ancak bu bireyin özgürlüğünü tamamen kısıtlayan bir bakış değildir. Birey için hayalini kurabileceği birçok açık kapı sinemada da mevcuttur. Ayrıca roman okurları çok beğendikleri romanları beyazperdede görmekten de ayrı bir zevk almaktadırlar. Birey ve toplum ilişkisiyle sinema ve edebiyat ilişkisini açıklamak gerekirse; toplumlar başka toplumlardan etkilenererek büyür ve gelişirler. Sanatlar için de aynı şey geçerlidir. Zaman içerisinde sanat dallarının artması da bundan kaynaklanmaktadır. Geçmişe yönelik tarih biliminin yaptığı araştırmalardan da anlaşılacağı üzere toplumları oluşturan temel özellikler arasında sanat da vardır. Aslında geçmişi bu kadar eski olan sanat zaman içerisinde artarak kollarını geliştirerek çoğalmaya devam etmiştir. Toplumların sanat anlayışları ve sanat eserleri toplumları birbirinden ayıran temel özelliklerdendir (Renan, 20).

Yeni bir sanat kolu olarak bilinen sinemanın en eski sanat alanlarından olan edebiyat ile ilişkisi sinemanın ortaya çıkmaya başladığı ilk zamanlara kadar uzanır. Sinemanın gelişimi diğer sanat dallarına nazaran oldukça hızlı olmuştur. Resim, müzik ve tiyatro gibi sanat dallarıyla da etkileşim içerisinde olan sinemanın edebiyat ile ilişkisi oldukça fazladır. Sinema ve roman arasındaki etkileşim birçok araştırmacı tarafından konu edilmiş, üzerine birçok şey söylenmiştir. Burada örnek olarak roman ve sinemanın ayrıntılı olarak kişi yaşamını anlatmaları ortak özelliklerindendir. Sinemanın teknik özelliklerine bakıldığında resimle yakından alakalıdır. Birçok resmin art arda gösterilmesiyle ortaya çıkan sinema, fotoğraflardan bir araya gelir (Monaco, 2000: 25).

Roman ve sinemayı karşılaştırmak gerekirse, roman sözcüklerin kullanılması, olayların yazar tarafından kahramanlara paylaştırılmasıdır. Romanda anlatım tamamen özgündür, dünya ve duygular yazarın hissettiği şekilde kaleme alınır. Roman yazmak zaman alan bir süreçtir. Sinemada ise betimleme söz konusudur. Dış dünyada var olan olaylar ve kişiler betimlenir. Kameranın açısı ve filmin tüm kareleri bize hayatın bir kesitini ortaya koymaktadır. Sinema romanın resimler şeklinde

kişilere sunulması halidir. Roman yazarının soyut olarak kaleme aldığı kahramanlar, olaylar ve mekânlar sinema aracılığıyla somut hale gelmektedir. Sözcük ve resim arasındaki soyutluk ve somutluk edebiyat ve sinema arasında da oluşmuştur (Tutumlu, 2).

Roman ve sinemayı birbirinden ayıran bir diğer özellikse romanda yazar istediği zamanda olayları yaşatır ve yazar. Sinemada da aynı özgürlük vardır. Ancak sinema bunu her zaman şu anda yapmalıdır. Şimdiki durumun avantaj ve dezavantajlarını kullanarak kişilere geçmiş veya geleceği göstermeyi hedeflemektedir. Roman ve sinemanın ortak özelliklerinden bahsetmek gerekirse, her ikisi de kişiler ve sanatçılar arasında iletişim kurmaya yarayan sanat dallarıdır. Sanatçının dünya görüşünü yansıttığı okuyucu ve izleyiciyle paylaştığı farklı ama yakın iki platformdur (Monaco, 25).

Sinema sanatının birçok unsuru temel unsur olarak belirlenebilmektedir. Örneğin dekor, kostüm ya da müzik gibi. Ancak literatür incelendiğinde sinema sanatının ortaya çıkmasını sağlayan en temel ilkelerin de başında senaryo gelmektedir. Elbette var olan senaryonun işlenme biçimi de önemlidir. Ama senaryonun kendisi de ayrı bir eser olarak değerlendirilmektedir. Çünkü her filmde senaryo film olarak çekilmeden önce bir tür edebiyat metni olarak değerlendirilebilir. Sinema sanatının gelişmesiyle birlikte edebi türler de sinema sanatı için senaryo olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Uğurlu 141).

Sinema roman ilişkisi sinemanın icadıyla başlamış olsa da roman ya da diğer türlerin sahneye uyarlanması çalışmaları sinemadan önce tiyatro üzerinden kendisini göstermiştir. Bu bağlamda sadece piyesler değil roman ve hikâyelerin de tiyatroya uyarlandığı gözlemlenmektedir. Romanların gerek güncel olarak gerekse de sinemanın tarihine bağlı olarak perdeye uyarlanması için birçok örnek bulunmaktadır. Örneğin çağdaş dönemde fantastik bir tür olan Yüzüklerin Efendisi gibi tüm dünyada izlenen bir film kitap uyarlamasıdır. Türk sinemasında da benzer örnekler verilebilir: Hababam Sınıfı ve Dokuzuncu Hariciye Koğuşu gibi.

Romanın en temel unsurlarının başında ise olay örgüsü ve karakterler gelmektedir. Her iki temel unsur da sinemaya uyarlamayı oldukça kolay ve uygun kılmaktadır. Sinema perdesinde temsil edilen karakter izleyicilerin hayal

dünyasından çıkarak yönetmenin gözünden ete kemiğe bürünmektedir. Bu noktada sinema roman ilişkisine dair birçok eleştirinin yapıldığı görülmektedir. Bu eleştirilerin başında uyumluluk gelmektedir. Birçok sinema uyarlaması filmi çarpıtması üzerinden eleştirilmektedir. Özellikle izleyicinin ilgisini çekebilmek adına bazı karakterlerin tutum ve davranışlarını değiştirebilmektedir. Bununla birlikte romanda olmayan bazı konular da filmde varmış gibi gösterilebilmektedir (Büker 56).

Romandaki karakterlerin perdede temsil edilmesi sinema roman ilişkisi bakımından en önemli ilkelerin başında gelmektedir. Çünkü romandaki karakterin canlandırılması artık oyuncunun eline kalmaktadır. Bu bağlamda romanın çok iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Romandaki karakterin fiziksel özelliklerine uygun bir oyuncu tercihi izleyiciye duygunun geçmesi açısından son derece önemlidir. İlgili karakteri canlandıracak olan oyuncu eserin bütününe hakim olmalı ve karakterin duygusal durumuna bürünebilmelidir (Tuncay 71).

Diğer yandan romandaki kurgunun sinemaya en iyi şekilde yansıtılabilmesi için kostüm, dekor ve mekân tercihlerinin de iyi yapılması gerekmektedir. Yani romanda yazar nasıl bir yerden bahsediyorsa filmde de böylesi bir tema tesis edilebilmelidir. Bu sürecin çok daha iyi yönetilebilmesi için film yönetmenin roman yazarıyla iletişim içerisinde olması gerekmektedir.

Sinema aslında bir tema etrafından toplanmış parça parça görüntülerin bütünü olarak ifade edilebilir. Romanlarda da zaman zaman eserin bölümlere ayrıldığı görülmektedir. Sinema uyarlamalarında da sahne geçişlerinde romanın bu bölümlerindirilmesinden faydalanılmaktadır. Sinema, yönetmeni ve görüntü perspektifleriyle de romanda geçen bölümleri en iyi şekilde tasvir etmeye çalışır. Dolayısıyla sadece karakterler değil mekân, dekor ve kostüm de önemli değişkenler olarak öne çıkmaktadır.

Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanına gelindiğinde ise bu romanın tematik ve biçimsel nitelikleri bakımından sinemaya uyarlanması oldukça güç bir roman olduğu söylenebilir. Yazma, kurgulama sürecine odaklanmış, düşsellikle gerçeklik arasında devinen, dilsel olarak “sözgelimi”, “belki”, “sanki”, “ola ki” belirsizliğiyle oluşturulan bir hikâyenin sinema diline aktarım olanakları medya

değişimi açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır (Sakallı, Akemoğlu 66). Gölgesizlerdeki hikâye ve mekân akışı belli bir mantık içinde süregelmektedir. Hem karakterler hem de zaman gerçek üstü bir şekilde aktarıldığından sinemada temsil edilmesi sıradan bir esere göre çok daha zordur.

Romanın sinemaya aktarımı konusunda yaşanan bazı zorluklar vardır. Bu konuyla ilgili bu iki alanın birlikteliğinin oluşmasını sağlayan bazı nedenler bulunmaktadır. Aslında her iki türün de sanat estetiği bakımından ortak bir amacı vardır. Bu amaç ise insanların bir tür katarsis yaşaması ve varoluşsal durumunu sorgulayabilmesidir. Ayrıca sanat eserlerinin toplumsal alanı belirleme ve değiştirme gücü de roman ve sinema ortaklığı açısından önemlidir. Ancak her iki türün ayrıldığı birçok nokta da bulunmaktadır. İşte bu farklılaşmalar uyarlamaların analizini güçleştirmektedir.

Her iki disiplin kulanmış olduğu araçlarla farklılaşmakta iki tür arasındaki ilişki de bu farklılıklar üzerine bina edilmektedir. Her iki tür de yazarın kendisini ifade etme biçimi olarak değerlendirilebilir. Ancak araçların farklı olduğu görülmektedir. Romanların kullandığı en temel araç dildir. Sinema sanatında ise bir ifade biçimi olarak görseller öne çıkmaktadır. Roman ve hikâye türündeki eserlerde ise dil ve üslup en önemli değişkendir. Akıcılığıyla birlikte edebi olma niteliğini sağlayan şey de budur (Sivas 44).

Romandan filme uyarlanan eserler için genel olarak üç aşama takip edilmektedir. Bu aşamalardan birincisini metnin okunması oluşturmaktadır. Metin okunurken aynı zamanda senaryolaştırma süreci de başlamış olmaktadır. Nitekim romanın tamamı ya da tüm replikleri filmde de yer almamaktadır. Okuma süreci bu ayırt etmenin ve analizin gerçekleştirilmesini sağlar. İkinci aşamada ise metin görselleştirilmeye başlanır. Sinemanın en temel aracı görselleştirmedir. Son aşamada ise metin yorumlanmaya başlanır. Metnin yorumlanması sürecinde roman sinema tutarlığının sağlanması gerektiğinden roman yazarından da bilgilerin ve dönütlerin alınması sağlanmalıdır (Moran 56).

Anlatıcının çok daha zayıf kaldığı sinema sanatında akışkanlık ise romana göre son derece önemlidir. Nitekim sinemada izleyicinin baktığı ekran sürekli akış ve geçiş içindedir. Bu durum sinemayı zengin kılan unsurlardan birisidir. Çünkü

izleyicinin dikkatini sürekli olarak taze tutması gerekmektedir. Diğer türlü filmin konu ve akışını kaybedebilmektedir (Monaco, 49).

Anlatıcı pozisyonu hem romanda hem de sinemada olsa da anlatıcı romanda her zaman daha güçlüdür. Zaman faktörü iki tür arasında iki farklı şekilde etkili olmaktadır. Birincisi her iki eser de birkaç saat içinde bitebilse de -birisi okunarak diğer izlenerek- romanın okunması çoğu zaman okuyucunun daha fazla zamanını almaktadır. Diğer yandan söz konusu Gölgesizler eserindeki gibi zaman kavramının geçişli ve farklı olduğu anlatılar olduğunda, metnin sinemaya aktarılmasında ayrı bir zorluk vardır. Bununla birlikte romanda uzun sürede geçen herhangi bir bölüm sinemada çok daha kısa sürede geçebilmektedir. (Uğurlu, 145)

Sinemanın romandan ayrıldığı bir diğer noktayı temsil kabiliyeti oluşturmaktadır. Olaylar ve karakterler izleyicilerin hayal dünyasında canlanabilir. Ama sinemada hem olaylar hem de karakterler ete kemiğe büründüğünden duygu geçişi çok daha etkin olmaktadır. Sinemada kullanılan kostüm ve dekor gibi detaylar da izleyiciye duygu geçişinin sağlanması açısından önemlidir. Bununla birlikte filmlerde kullanılan müzikler de izleyiciye senaryonun duygusunun geçmesi bakımından önemlidir. Ayrıca sinemanın görseller ile birlikte müzik ve dekorun da kullanılması izleyiciye duygunun geçmesini kolaylaştırmaktadır. İzleyicideki etki de otomatik olarak artmaktadır (Uğurlu, 140).

Film roman ilişkisinde iki türün iç içe geçtiği alanlar olduğu gibi farklılaştığı alanlar da bulunmaktadır. Bu farklılıklarından birincisini anlatım teknikleri oluşturmaktadır. Nitekim roman dile dayalı bir ifade biçimi içermekteyken sinema görsele dayanmaktadır. Bununla birlikte filmde mekânlar öne çıkarken romanda daha çok zaman öne çıkmaktadır. Ayrıca sinema anlatımında çoğu zaman şimdiki zaman dili kullanılırken romandaki dil ve zaman geçmiş üzerine kuruludur.

Sinema izleyicisi sanki izlediği karelerin o anda cereyan ettiği düşünürken romanda ise okuyucu anlatılan olayların hep geçmiş bir dönemde olduğunu düşünme eğilimindedir. Zaman konusu hem sinemada hem romanda geçmişe git gel yapılarak esnek bir biçimde sunulabilir. Bununla birlikte her iki türde de izleyici ve okuyucunun hayal kurmasının önü açık bırakılmaktadır (Kale 267).

Sinema için en temel malzemeyi senaryo teşkil ettiğinden roman ve hikâye sanatı sinemada her zaman büyük bir potansiyel olmuştur. Edebi eserlerden, özellikle romanlar ve hikâyelerden kolayca senaryo çıkarılabileceği düşüncesi sinemacıları edebiyata yöneltmiştir. Edebi eserlerin sinemada temsil edilmesi, film çekme ve yapımcılığı kolaylaştırırken bu durum okuyucular açısından da zaman zaman eleştirilere sebebiyet oluşturmıştır. Eleştirilerin temel nedenini filmin eserden uzaklaşması yönüyle olmaktadır.

Roman sinema ilişkisinde romanda ifade edilen dil de sinemayı etkilemektedir. Romanda geçen dil kullanımı daha sonra farklı filmlerde de teknik olarak tercih edilebilmektedir. Bu yaklaşım daha çok sanat filmlerinde görülmektedir. Karakterlerin varoluşunun betimlendiği eserlerdeki dil sinemacıların da dikkatini çekmiş ve sinemada farklı bir dilin tesis edilmesinin yolunu açmıştır.

Ayrıca sinema filminin temel kaygılarından birisini de izleyici kitlesi oluşturduğundan roman uyarlamaları tercih edilebilmektedir. Çünkü romanın zaten hali hazırda bir okur kitlesi olduğundan izleyici sorunu da bir şekilde ortadan kalkmış olabilmektedir. Bununla birlikte yazarın kendi sahip olduğu kamuoyu da filmin öne çıkmasını sağlayabilmektedir. Dilin değişmesinde filmdeki repliklerin doğrudan bir şekilde romandan alınması etkili olmaktadır.

İki sanat dalı arasındaki ilişki sadece romandan sinemaya doğru değil sinemadan da romana doğru gelişmeye başlamıştır. Dolayısıyla bir karşılıklı ilişki ağı doğmaya başlamıştır. Bu bağlamda roman da sinemanın kurgusal tekniklerinden yararlanmaya başlamıştır. Her iki türde de kurgu en öne çıkan dinamiktir. Bu yönden romanın sinemadan da etkilenmesi süreci ortaya çıkmıştır. Farklı anlatım teknikleri ve karakterlerin sunumu açısından roman sinemadan etkilenmiştir.

Romandaki kurgu da sinemayı etkilemektedir. Özellikle büyük olayın içinde parça parça küçük olaylar anlatma tekniği sinemada da görülmeye başlanmıştır. Bununla birlikte yazın ve söylem üslubu da sinemayı etkileyerek karakterlerin sinemadaki vurgusunun yeniden şekillenmesini sağlamıştır. Diğer yandan zaman zaman popüler filmlere uygun eserlerin de yazıldığı görülmektedir. Yani sadece romandan sinemaya değil sinemadan da romana aktarımlar olmaya başlamıştır (Durmaz 180).

Sinema roman ilişkisinde, romanın, senaryo olabilmesi bakımından filme uyarlandığında romanın zamanı da kültürü yeniden ortaya çıkmaktadır. Yapılan eleştirilerin temellendiği yer de burasıdır. Senaryoya uygun olmama durumu sadece olay ve replikler üzerinden geçmemektedir. Bununla birlikte romanın zaman bakımından uyarlanması söz konusudur. Dolayısıyla uyarlama yapılırken sadece metnin kendisi değil vurgu, zaman, romanın içindeki kültür de aktarılmaktadır (Çakır 440).

Gelinen noktada sadece edebiyat sinemayı değil sinema da edebiyatı etkileyen bir disipline dönüşmüş durumdadır. Sinemadaki görsellik zaman zaman roman türünde görülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla filmin de romana uyarlanması çağdaş edebiyatta görülebilmektedir.

4.4. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Düzen”

Düzen kısmında bahsedildiği gibi okuma zamanı, anlatı zamanı ve hikâye zamanı olarak zamanlar üçe ayrılır. Bunlardan biri olan “okuma zamanı” okuma hızı ve anlatının uzunluğuyla değişen bir süredir. Genette, bu kavram için ölçülebilir anlatı hızı ve ritmi terimlerini oluşturmaktadır.

Gölgesizler filmi ve romanında zamanın köyde ve şehirde olmak üzere iki ayrı şekilde incelenmesi gerekmektedir. Konu şehirdeki bir berberde başlar. Gölgesizler’in mekân ve zaman olgusu diğer roman ve kitaplara göre biraz farklılık göstermektedir. Aynı zamanda fakat farklı iki ayrı mekân da gibi gösterilen bir konu söz konusudur. Berberde gösterilen sahne kitabın da ilk bölümünü oluşturmaktadır. Bu sahne öğle vakitlerinde geçer. Kitabın sonuna geldiğimizde buradaki sahne bir sonraki günün sabahında sonlanırken köyde uzunca bir zaman geçtiğini görürüz.

Romanda ve filmde anlatı zamanı oldukça paralel ilerlemektedir. Şehir merkezinde bulunan berber dükkanının sahibi çırağını öğle civarı markete bir jilet almaya göndermektedir. Ertesi günün sabahında yazarın oğlunun jilet alıp geldiği süreyi gördüğümüzde aslında bir günden az bir süreye tekabül ettiğini görmekteyiz. Romanın köy kısmına baktığımızda şehirdeki berberin köye gelmesi, Cingil Nuri’nin ortadan kaybolması, Güvercin’in kaçırılması, ölümler ve doğumlarla birlikte aslında bir günü çokça aşkın bir süreyi kapsamaktadır. Kitap ve film içerisinde yapılan

flashbacklerle kurtuluş savaşı yıllarına da gidilmiştir. Özetle şehirde geçen zaman bir günden azken köyde geçen zaman bir bebeğin doğumu süresiyle hesaplandığında dokuz ay olarak incelenmektedir.

Filmin giriş kısmında bir müşterinin- sonradan adının Cıngıl Nuri olduğunu öğreneceğiz- tıraş olma bölümü kitapta 4. Bölümde işlenmektedir. Filmin ilk sahnelerinden biri olan bir diğer müşterisi 2.57. saniyede tıraş koltuğuna oturuyor ve filmde birden köy meydanına geçiş görülüyor. Biz aynı müşteriyi 46.11. dakikada tıraş olmak için oturduğu koltukta uykusundan uyanmış olarak tekrar görüyoruz. Burada anlatı zamanı bir günün yarısını kapsarken, araya giren diğer bölümler ve sahnelerde köyde olan olayları izlediğimizde ve okuduğumuzda hikâye zamanının Cıngıl Nuri'nin döndüğü hatta Güvercin'in kaçırıldığı zamanı da içermektedir.

Kitabın dördüncü bölümünde on beşinci sayfada, bir gerileme tekniği kullanılmıştır. Muhtar şimdiki zamanda yatağından kalktığında eşinin yatağının başında ona seslenmesi on altı yıl önce karısının yine bir sabah ona seslendiği anın içerisine götürmektedir. Muhtarın, muhtar olmasının ilk sabahı Cıngıl Nuri'nin karısı kapıda bekleyip eşinin kaybolduğunu haber vermiştir. Yine muhtar seçilmesinin ardından on altı yıl sonra bir tekrar söz konusu olur. Kapıda bekleyen Reşit Güvercin'in kaybolduğunun haberini muhtara vermek için kapıda beklemektedir. Film ve kitapta aynı şekilde bir tekrar göze çarpmaktadır.

Muhtar hayaline daldığı bu sahneden karısının seslenmesiyle şimdiki bulunduğu ana gelir.

Bu bölüm kitapta imgeleme ile on altı yıl öncesine götürülürken, film sahneleri arasında sadece muhtarın kapıyı açıp Reşit'i görmesi ve Güvercin'in kayıp haberini vermesi ile sonuçlanır. Kitabın dördüncü bölümünde bu olayların anlatılması sekiz sayfa sürerken film içinde Güvercin'in kayıp haberi 10.55-11.07 arasında kısa bir şekilde geçmiştir.

Kitabın beşinci bölümünde berbere gelen Cıngıl Nuri filmin ilk sahnesinde görülür. Cıngıl Nuri kitapta da filmde de kayıp olan karakterdir. Berber ve çırağının köylü halkıyla önceden tanıdıkları ilk karakterdir.

Berber filmde çok uzaklardan bahsetmektedir. O çok uzakların neresi olduğu sorulduğunda sadece uzaklara bakar ve baktığı yerde bir ağaç fotoğrafı olduğu görülür. Yine filmde Güvercin'in kaybolmadan önceki sahnesinde şehirdeki berber

salonu gösterilir ve sonradan yazar olduğunu öğreneceğimiz karakter berber salonundaki güvercin resmini gösterip bunu berberin çizip çizmediğini sorar. Kitap ve filmde bu da aynı zamanlı şekilde ilerlemektedir.

Şehir ve köy arasında fazla tekrar ve benzerlik sağlanmaya çalışılmıştır. İki yer de birbirine farklı şekillerde bağlanmaktadır. Berber salonunda köyden bir fotoğrafın olması, köyün en güzel kızı Güvercin'den bahsederken birden şehirdeki berberde güvercin resmine geçiş yapılması, Cıngıl Nuri'nin köyün berberi olması ve şehirdeki berberde görülmesi, köyde belirli aralıklarla insanların kaybolması, muhtarın sürekli olarak seçilmesi, berberin şehirdeki çırağının köyde de ona çırak olarak verilmesi ve aynı zamanda yazarın oğlunun da aynı kişi çıkması vs. gibi çok fazla benzerlik ve tekrarlanma görülmektedir. Özellikle muhtarın konuşurken kelimeleri çok sık tekrar etmesi de bunlara bir örnek olmuştur. Berberin ilk köy meydanına geldiği sahnede, ilk sordukları soru Cıngıl Nuri olur. Berber, Nuri diye birini tanıdığını ufak tefek bir adam olduğunu söylediğinde muhtar, ufak tefek bir adam ufak tefek ufak tefek diye tekrar eder bu da yukarıdaki tekrarlamaya bir örnektir.

On birinci bölüm Cıngıl Nuri'nin döndüğü zamandır. Bu zamanda Nuri gittiği günden bu güne başına gelen olayları geri dönüşle anlatmaktadır. Cıngıl Nuri'nin başına gelenleri anlatması kitapta on dört sayfayı bulmaktadır. Filmde ise Cıngıl Nuri'nin köye girmesi başından geçenleri anlatması ve karısıyla karşılaşması 20.51'de gerçekleşir 23.05'te biter. Toplamda iki dakikalık bir süreyi kapsamaktadır. Nuri'nin köyden kaybolması kitapta on dört sene olarak verilir fakat Nuri'nin boncuk gibi dizilmişler dediği çocukları on dört yaşından küçük durması da film ve kitap arasında bir uyumsuzluk çıkarmaktadır.

On dördüncü bölümde Dede Musa Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin hikâyesini anlatmaya başlar. Kurtuluş zamanı yıllarına bir geriye dönüş söz konusudur. Dede Musa'nın anlatımı kitapta dört sayfa sürerken filmde bu süre 23.38-29.06 dakikaları arasında işlenmektedir. Hikâye zamanı bu bölümde en fazla bir saati kapsarken anlatı zamanı savaş yıllarını da ele aldığı için uzun bir süreyi kapsamaktadır.

On dördüncü bölümden on sekizinci bölüme kadar kızın kaybolmasının üstünden saatler geçmiştir. Cennet'in oğlundan şüphe duydukları için onu almaya

giderler ve Cennet'in oğlunun sorgusu başlar. Cennet'in oğlunun sorgusu 31.00-36.00 dakikaları arasında yapılır. Sorgu on dört-on sekizinci bölümler arasında yapılır. Filmde bu sorgu gece yarısı başlar ve ertesi gün öğle saatlerine kadar sürer. Hikâye zamanına göre beş dakika süren sahne anlatı zamanına göre yaklaşık bir yarım günü kaplamıştır.

Bu bölümlerin arasında on yedinci kısımda kitapta iki sayfa yer verilen çırağın hala dönmemiş olması işlenmektedir. Berber burada artık çırağı kendi aramaya çıkma kararı verir. Bu sahne filmde 37.20-37.50 dakikaları arasında işlenir. Zamana bakıldığında berberin çırağının sabah saatlerinde çıkıp akşam saatlerine kadar dönmediği filmde ve kitapta görülmektedir. Berber çırağını aramak için çıkar ve bir sonraki sahnede köyün berber dükkanında çıkar karşımıza. Yedinci bölümde şehirde kaybolan berber çırağı köyde yine aynı berbere çırak olarak verilir.

Yirminci bölüme geçildiğinde Cennet'in oğlunun sorgusunun bitmesinin üzerinden birkaç haftanın geçtiği görülmektedir. Kitapta Cennet'in oğlunun yediği dayağın üzerinden birkaç hafta geçtiği yirminci bölümün girişindeki ilk satırın "Cennet'in oğlu haftalar sonra berber dükkanına geldiğinde..." cümlesinden anlaşılmaktadır. Bunun dışında filmde Cennet'in oğlunun yüzündeki yaraların renk değiştirmesi biraz daha iyileşmesi görülür. Film içerisinde net bir zaman geçişi görülmemektedir.

Yirminci bölümde Cennet'in oğlunun sürekli tekrarları başlamıştır. Cennet'in oğlu köy meydanında "kar neden yağar, kar?" diye bağırır ve sürekli olarak tekrar etmeye başlar.

Yirmi birinci bölümde tıraş olmak için bekleyen adamın yazar ile konuşması birkaç cümle içeren uzunluktadır konuşma aynı şekilde kitapta bu bölüm on beş sayfa sürerken filmde 45.56-46.42 dakikaları arasında geçmektedir. Kitapta filme göre bu diyalog çok daha erken verilmiştir. Muhtar ve Reşit'in içinde olduğu sahneleri berberdeki konuşma sahnesinden çok daha erkene alınmıştır. Yirmi birinci bölümde koltukta uyuya kalan müşteri uykusunun birkaç dakika olduğunu söyler ancak berber dükkanının camından havanın kararmaya başladığı görülmektedir. Orada bekleyen yazar ise müşteriye en az bir ya da bir buçuk saat uyuduğunu söyler. Uyuyan adam, uyandığında karşısında gördüğü kişiyi de berber olarak düşünür oysa o kişi yazardır.

Kitaba göre yirmi ikinci bölümde filmde ise 46.48. dakikada Cennet muhtarın odasına gelir ve oğlunu sorar. Tam o sırada muhtar camda kendini görür. Gördüğü yansıma kendini seyretmektedir. Bu bölümde de tekrarlar görülmektedir.

Yirmi üçüncü bölümde tıraş olan adamın olduğu sahne devam etmektedir.

Yirmi dördüncü bölümün girişi “muhtarın ilçeye gidişinden birkaç gün sonra...” cümlesiyle başlamaktadır. Yirmi ikinci bölümde berbere gidip tıraş olur ve yine ilçeye gideceğim cümlesini filmde sık sık tekrarlar. Bu sahnede tıraş olan adamın köye telgraf getirdiği görülür. Getirdiği telgrafta Cıngıl Nuri’nin tescilli bir şekilde kayıp olduğu yazmaktadır. Nuri bu sahnede “ben yokum, yok” diye tekrar etmeye başlar.

Yirmi dördüncü bölümde muhtarın ilçeye gidişinden birkaç gün sonra diye belirtilir fakat filmde muhtarın ilçeye gitmesinden bir gün sonra –bir gece ve bir gündüz geçmesi görülür- Cennet’in oğlunun geldiği görülmektedir.

Yirmi beşinci bölümde imamın saatlerce oturdum dediği vakit aslında anlatı zamanına göre içinde düşündükleriyle birkaç saati kapsarken toplamda oturduğu birkaç dakika ise hikâye zamanını kapsamaktadır. Yine aynı bölümde Reşit ile abisinin konuştuğu zaman kahvehanenin camından aydınlık görünmektedir. Kısa bir diyalogun ardından babası Ramazan’la konuşmaya başlar bu vakitte Reşit’le konuşulan günün akşamıdır. Filmde ve kitapta bu süre altı yedi saatlik bir süreyi kapsamaktadır.

Yirmi altıncı bölümde Ramazan imama gidip babasının söylediklerini iletir ve sevdiğim kız var yalanıyla büyü yaptırır. Ramazan bu büyüü günün erken saatlerinde yaptırır büyüün yapılışından birkaç saat sonra Ramazan’ı bir at öldürür. Büyünün yapılması ve Ramazan’ın ölmesi toplamda birkaç saati alır. Kitap ve filmde sıralama ve zamanlama paralel şekilde ilerlemiştir bu bölümde. Kitabın bu bölümünde büyü yapılması ve Ramazan’ın ölmesi on bir sayfada anlatılır.

Yirmi yedinci bölümde film içerisinde ilk sahne yine şehirdeki berberdir. Saatler geçmiş gece yarısı olmuştur yazar hala berberi beklemektedir. Buradaki zamanda henüz bir gün dolmamış gece yarısı gelmişken köyde aylar geçmektedir. Bu bölümde zaman Gülbenden’in içinden geçirdikleriyle sonlanır. Gülbenden’in söyledikleriyle de birkaç dakikalık bir zamanı kapsamaktadır.

Yirmi sekizinci bölüm Ramazan'ın cenaze namazıyla başlamaktadır. Namaz ikindi vaktine denk gelmektedir. Bu bölümde de kitapta ve filmde eşzamanlılık söz konusudur. Kitapta bu bölüm yedi sayfada işlenmiştir. İkinci vaktinden başlayıp gece yarısını geçtiğinde atı aramaya kadar uzanan bir gün anlatılmaktadır.

Yirmi dokuzuncu bölümde şehirdeki berber dükkanında hala aynı akşam vaktidir.

Otuzuncu bölümde kitaba göre bekçi bir geceyi mezarlıkta geçirir. Film sahnelerindeyse Bekçi ölen Ramazan'ın gerçek babasıdır. Köylü bunu bilmemektedir. Bekçi sabah olduğunda soluğu dedenin yanında alır ve onunla dertleşir. Güvercin'i Cennet'in oğlu bulur getirir ve sahne birden şehirdeki berber dükkanına döner. Bu süreler filmde bir günün yarısını kapsarken kitapta bir buçuk günlük bir süreye denk gelmektedir.

Otuz birinci bölüm yine şehirdeki berber dükkanında geçmektedir. Yazar berber çırağının kuşluk vakti jilet almaya gittiğini daha sonrada berberin de onu aramaya peşinden gittiğini söyler. Kuşluk vakti de öğleden önceye denk gelmesiyle berber çırağının günün erken saatlerinde ortadan kaybolduğu gözlemlenmektedir.

Otuz ikinci bölümde “Birkaç hafta önce, bir ikindiüstü tıraş olurken, senin bir sıkıntın var, demişti berber onun içini görmüş gibi...” cümlesi bekçi ile berber arasında geçmiştir. Yaşanan olayların üstünden birkaç hafta geçtiği gözlemlenir ancak filmde bu şekilde ilerleme görülmez. Filmde Cennet'in oğlunu bekçi alır ve muhtarlığın önünde tutar. Köylü halkı Cennet'in oğluna düşman gibidir çünkü Güvercin'i onun bulması onun kaçırma ihtimalini güçlendirmektedir. Bu süre yine köy meydanında el ayağın çekilmesiyle gece yarısı olması ve gece nöbeti tutmalarından bir günün sonu olduğunu göstermektedir.

Otuz üçüncü bölümde Musa Emmi ile bekçinin konuşması verilmektedir. Bekçi ile Musa Emminin konuşması birkaç dakika olarak gösterilmektedir filmde. Kitapta ise bekçi Musa Emmi ile konuşmasının sonuna saatler sonra bir açıklama getirdiği belirtilir.

Otuz dördüncü bölüm toplamda yedi sayfadan oluşmaktadır. Bu bölümde Cennet'in oğlu Güvercin'i bulmuştur. Bu bölüm filmin 1.08.48. saniyesinde gerçekleşmeye başlamıştır. Bu bölüm kitaba göre yaklaşık bir gün sürmüştür.

Otuz beşinci bölüm kitapta şehirdeki berber dükkanında geçmektedir. Bu bölüm filmde atlanmış ve direkt otuz altıncı bölüm içeriği sahnelenmiştir. Kitapta otuz beşinci bölüm otuz dördüncü bölümün akşam vaktiyle aynı süre olarak işlenir.

Otuz altıncı bölümde Cennet'in oğlunu öldürmek için Güvercin'in babası gelir. Onunla birlikte bütün köy halkı da toplanır. Güvercin'in hamile olması herkes için suçluyu Cennet'in oğlu yapar. Reşit Cennet'in oğlunu kurtarmak için bu bölümde zaman kazanmaya çalışır. En büyük problem muhtarın hala köye dönmemiş olmasıdır. Bu bölümün başlangıç süresi kitapta ertesi sabah olarak belirtilir. Bu da otuz beş ve otuz dördüncü bölümün ertesi günü olmuştur. Otuz altıncı bölümün anlatımı muhtarın içeride olduğu görülmesiyle son bulur. Bu da beş sayfada anlatılmıştır. Filmde 1.14.00 da başlamış 1.15.24. saniyesinde son bulmuştur.

Otuz yedinci bölüm filmde ve kitapta berber şehirdeki berber sahnesiyle devam eder. Kitapta üç sayfa olarak verilirken filmde 1.15.27. saniyede başlar 1.33.44. saniyede biter. İki bölümde de gece yarısını geçtiği görülür. Kepenklerin kapatılması, yazarın sabahçı kahvesine doğru yola koyulması buna birer örnek oluşturmaktadır.

Otuz sekizinci bölüm bekçi, berber ve bir köylünün muhtarlığın önünde oturduğu sahne ile başlar. Bu bölüm kitapta sekiz sayfa olarak verilmiştir. Kitapta muhtarın bulunduğu an ile ilgili ve sonrasında yapılanlarla ilgili detaylar işlenirken filmde böyle bir sahne görülmemektedir. 1.16.03. saniyede başlayan sahne muhtarın defin işlemlerinin bile bittiği sahnedir. Bu durum bekçi ve diğer insanların konuşmasından çıkarım yapılmıştır. Bu sahne 1.22.00. dakikada sonlanır.

Otuz dokuzuncu bölüm kitapta ve filmde eş zamanlı olarak devam etmektedir. Bu bölüm şehirdeki berber dükkanından çıkan yazarın yolda olmasıyla başlar. Kitapta 1.22.01. saniyede başlar. 1.22.24. saniyede biter. Kitapta yazarın düşünceleri ve ufak birkaç olay görülürken filmde sadece yazarın karşıdan karşıya geçtiği sahne verilir. Bu bölüm kitapta iki sayfa olarak işlenir.

Kırkıncı bölümde Güvercin'in amcası Rıza'nın günlerdir Cennet'in oğlunu öldürme amacıyla yürüdüğü kitapta işlenmiştir. Güvercin'in bulunmasının üstünden burada yaklaşık birkaç gün geçmiştir. Bu bölümde kitapta berberin düşünceleri de işlenmiştir. Berberin köye geldiği yılları anımsaması kitap içerisinde zaman konusunda tutarsızlık oluşturmaktadır. Güvercin'in kaçırılması ve hamile olması

hatta doğumunun yaklaşması geçirilen sürenin toplam dokuz aylık bir süre olduğunu gösterirken ve berber de Güvercin'in kaçırılmasından biraz önce gelmişken kitabın toplam süresi konusunda net bir yargıya varmak bu bölüm için güç olmuştur.

Kırk birinci bölüm filmde 1.22.56. saniyede başlar. Bu bölüm yazarın sabahçı kahvesinde çay içtiği bölümdür. Bu bölüm kitapta iki sayfa olarak işlenmiştir. Kırkinci bölümde köyde sabah olmuşken şehirde hala aynı gece yarısı devam etmektedir. Aynı zamanda ilerleyen köy ve şehir hikâye sinde köy şehre göre zamanın çok daha hızlı geçtiği bir mekândır. Yazarın kitapta içinden geçirdiği cümleleri filmde duymayız ve bu durum filmdeki sahnenin daha kısa sürmesine yol açar.

Kırk ikinci bölümde gerçi günlerce Cennet'in oğlunun yaşayıp yaşamadığı pek bilinmemişti cümlesinden aradan günlerin geçtiğini öğreniriz. Bu bölümde Cennet'in oğlu bir yılan tarafından öldürülür.

Filmde biraz daha erkene alınmıştır. Ayıyı avlamaya giden Güvercin'in babası, amcası ve köylüleridir. Filmde ayı avı esnasında Güvercin'in doğumu gerçekleşir. Bu olaylar kitapta kırk altıncı bölümde işlenir anca filmde çok daha erkene alınır.

Kırk üçüncü ve kırk beşinci bölümde yazar sabahçı kahvesinden kalkmış berberi bulmak için yürümüştür. Bunu da berber dükkanını bulmak için kim bilir kaç saat yürüdüğünü bilmemesinden çıkarabiliriz.

Kırk yedinci bölüm son bölümdür. Bu son bölüm filmde 1.26.41. saniyede başlar ve 1.27.47. saniyede biter. Bu bölüm kitaba göre şehirde yazarın evine dönmesiyle son bulurken filmde köydeki berberin köyden uzaklaşmasıyla sonlanır.

Gölgesizler filminde süjesel zamanının romanın anlatı zamanıyla çoğu bölümde benzerlik gösterdiğini inceledik. Filmi incelediğimizde ilk olarak göze çarpan olay köydeki zaman ve şehirdeki zamanın arasında oluşan uçurumdur. Köydeki zamanın şehirdeki zamana göre çok daha hızlı olduğu filmde ve aynı zamanda kitapta görülür. Bu durum kitabın sonunda anlaşılan berberde bekleyen yazar kişinin bir hikâye yazması ve zihninden geçirdiklerini kendi yaşamıyla ele almasıdır. Şehirde geçen olaylar berberin ve çırağının kaybolması, yazarın sabahçı kahvesine gitmesi olayları anlatı zamanında aslında bir-iki günü kapsarken hikâye zamanı bunun tersine birçok insanın kaybolması, ölmesi, doğum yapılması en az

süreyle dokuz ayı kapsar. Berberin şehirden çıkıp köye gitmesinin üstünden yıllar geçmiş gibi konuşması da bir iki günlük süreçten çok daha fazlasıdır.

4.5. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Süre”

Gölgesizler romanın konusunda birçok varoluşsal sorgulama iç içe geçmektedir. Varlık, yokluk, hiçlik ve yabancılaşma gibi temaların bu bağlamda öne çıktığı söylenebilir. Zaman konusu da süre kavramına bağlı olarak yine eserin temel varoluşsal temalarına bağlı olarak değerlendirilebilir. Genette ise anlatı bağlamında süre anlatı hızı açısından incelemektedir. Yani anlatının metinsel olarak sayfa uzunluğu ile anlatının saniyelere, günlere, aylara göre bölümlenmesini ifade etmektedir. Eser bu açıdan değerlendirildiğinde belirgin bir süreden ya da tarihsel dönemden bahsedilmesi zordur. Ancak bu durum yazarın zaten vurgu yapmak istediği hususlardan birisi olarak öne çıkmaktadır.

Romanda da filmde de doğrudan bir şekilde kolaylıkla takip edilecek bir çizgisel zamanın olduğu görülmemektedir. Eserde iki temel mekân olduğu söylenebilir makro anlamda köy ve şehir mikro anlamda ise her iki bölgede bulunan berber dükkânı mekân bağlamında öne çıkmaktadır. Romanın karakterlerinin iç konuşmaları ve anlatılış biçimlerine bakıldığında zaman yazarın modernist tavrı net olarak görülebilir. Yazara göre köy nasıl bir hayal, yani bir kurgu ürünüyse, köyde yaşayan insanlar da bir hayalden ibarettir. Rüyada gibi birdenbire ortaya çıkarlar ve kaybolurlar. Köye gelip giden çerçi, kalaycı, haberci ve boyacı vb. karakterler hayalet gibi değirmenin ötesinden köye girip çıkarlar fakat kimse onların gelişini, amaçlarını ve varoluşlarını sorgulamaz. Kurgunun sonunda bütün olayların anlatıcının günlük hayattaki düşüncelerinin bir yansıması ya da hayali olduğu anlaşılır (Öner 862).

Bu iki mekân üzerinden Genette bağlamında sürelerin de muğlak olduğu görülmektedir. Romanda da filmde de şehirdeki temel mekân olan berberde geçen süre öğleden sonradan ertesi günün ilk saatlerine kadar geçen süreyi içermektedir. Köyde geçen süre incelendiğinde ise geriye dönüşlerle birlikte kurtuluş savaşına kadar geriye gittiği görülmektedir. Gérard Genette'nin süre bağlamında ayrıntılandığı bir başka ilke ise “ara/ duraklama”dır. Ara ilkesi uyarınca zamanın adeta donması ve çevresel ve varoluşsal etmenlerin tasviri yapılmaktadır. Bu ilkenin

roman üzerinden incelenmesi pek mümkün görünmese de film üzerinden değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Örneğin roman doğrudan bir şekilde şehirdeki berber dükkanından başlarken filmde köyün tepeden çıplak görünümü ve dağlık boş arazi yansıtılmaktadır. Aslında burada hem zaman donmuş gibi gösterilmekte hem de köyün bulunduğu yerin sıradanlığı vurgulanmaktadır. Süre ve zamansallık bağlamından yazarın bu sıradanlık vurgusu filmde de kendini göstermektedir. Nitekim yazar esere de *Gölgesizler* adını verirken bu sıradan insanların bilinmezliğine de gönderme yapmaktadır. Romanda dokuz tane karısı bir dolu çocuğu olan adam marjinal bir karakter gibi sergilenmiş olsa da o da unutulmuş hatta çocuklarına ne olduğuna dair de kimsenin bir fikri yoktur. Yani bu insanların gölgesi yoktur. Herhangi bir zaman dilimi ve süresi içinde varlık içinde aslında hiçtirler. Sürelerin de insanların yaşadıkları olaylarla birebir örtüşmemesinde yazarın zamanı dağıtma girişimiyle birlikte bu varoluşsal sorgulamaların da etkili olduğu söylenebilir (Nazik 164). Filmin ilk sahnesinde görülen çırağın daha sonra köyde bir arabadan çıkması da zamandaki iç geçmişliğe örnek teşkil etmektedir.

Anlatı zamanının, hikâye zamanına eşit olduğu durumlarda, tiyatrodan ödünç alınmış “sahne” kavramı yine Genette’nin süre ilkesi bağlamında öne çıkmaktadır. Olayların şu anda oluyor olması durumunu ifade eden bu kavrama, romandaki diyalogları örnek olarak gösterilebilir. Örneğin köy kahvesindeki ya da köy meydanında diyaloglar tıpkı tiyatrodaki gibi kendi zamanında içerilen bir akışa sahiptir. Roman ve filmin süre açısından bölümler açısından analizinde ise aşağıda belirtilen paragrafların öne çıktığı gözlemlenmiştir.

Romanda zaman kavramı muğlak bırakılarak olayların iç içe geçmesi sağlansa da iki temel süresel bölümün olduğu görülmektedir. Birincisi Güvercin adlı kızın kaybolması ve bulunması sürecinde dokuz ayın geçmesi ön görülebilir. Ancak güvercin insan değil insansız bir yaratık olduğundan yazar burada da süreyi insan doğumu bağlamında dokuz şeklinde değerlendirilmeyebilir. Bu süre filmde yaklaşık yarım saate yayılarak incelenmişken kitapta aynı bölümün sayfa aralığı bakımından yine dağınık olmakla birlikte yüz sayfanın üzerindedir. Diğer yandan filmin ölçülmesi mümkün bir diğer bölümünü ise filmde son sahne olarak belirtilen yazarın oğlunu jilet almaya göndermesidir. Bu sahne gerçek zaman bağlamında maksimum

yarım saat olarak değerlendirilebilir. Ancak filmde son on dakikayı kapsayacak şekilde aktarılmıştır.

Roman 47 küçük bölümden oluşmaktadır. Her bölüm anlatı süreselliği bakımından 5-10 sayfa aralığında seyretmektedir. Birinci ikinci ve üçüncü bölüm ayrı ayrı 2-3 sayfa sürmektedir. Hem kitap hem film şehirdeki berber sahnesiyle başlamaktadır. Filmde 1. Dakika 20. Saniyeye başlayan şehirdeki berber bölümü kitapta ise 2-3 sayfa da anlatılmıştır. Burada zamana dair belirgin bir durum olmamakla birlikte bir öğleden sonra olduğu görülmektedir. Kitap ve film arasındaki paralellik ikinci ve üçüncü bölümde de devam etmektedir. Nitekim kitapta ikinci bölüm de üçüncü bölümde 2-3 sayfa aralığında da ve bir günlük süre anlatılmaktadır. Bu bölüm filmdeyse 5-6 dakika aralığında ifade edilmektedir.

Kitap ve filmde paralel olarak anlatı cıngıl Nuri karakterinde de görülmektedir. Cıngıl Nuri şehirdeki berberde ilk sahne görülürken kitaptaysa dördüncü bölümde ortaya çıkmaktadır. Daha sonra berberin koltuğuna bir başka adam oturur ve uyuya kalır. Çünkü berber çırağı jilet almaya gider ve dönmez. Berber de onu merak ederek aramaya gider o da dönmez. Bu sırada berberde sadece diğer sıra bekleyen müşteri olarak yazar kalır. Aynı müşteri filmin yarısında uyanır. Daha sonra o da köye postacı olarak gelir. Şehirdeki zamanla köydeki zaman karakterler üzerinden de iç içe geçmiştir. Çünkü berber koltuğunda uyuyan adam uyandığında filmde toplam kırk dakika kadar bir süre geçmiştir. Buraya kadar bölüm hem kitapta hem de filmde süre bakımından net bir şekilde belirtilmektedir. Adam uyandığında yazar ona bir buçuk saattir uyuduğunu söyler. İşte burada net bir süre belirtilmesine rağmen berber koltuğundaki adam sürenin o kadar olmadığını iddia eder. Dolayısıyla süre filmin içinde de romanın içinde de muğlak bırakılmaktadır. Bu berberde geçen bu sürede köyde ise hem güvercin kaçırılmış hem de cıngıl Nuri köye dönmüştür. Kitapta ise bu süreler birkaç bölümde işlenmektedir.

Süre bağlamında öne çıkan bir diğer bölümü ise dördüncü bölüm oluşturmaktadır. Çünkü burada muhtar daha önceki seçimlerin sonucunu ve o sırada yaşadıkları hatırlamaktadır. Kitabın bölümü birkaç sayfada anlatılırken gerçek yaşamda betimlenen süre on altı yıldır. On altı yıl birkaç sayfa içinde işlenmiştir.

On altı yıllık sürecinde geriye gidilerek anlatılmasında Güvercin'in kaybolması ve Reşit'i görmesi de öne çıkmaktadır. Bu bölümler filmde on iki saniye içinde işlenirken kitapta aynı bölümün işlenmesi sekiz sayfa sürmüştür. Şehirdeki berberle köydeki olayların iç içe geçmesi süreci berberdeki fotoğraflar üzerinden de izi sürülebilmektedir. Çünkü şehirdeki berberde güvercin ve at resmi görülmektedir. At bir çocuğun ölümünde güvercinse kızın kaybolmasında ortaya çıkmıştır.

Şehirle köy Cıngıl Nuri üzerinden de birbirlerine bağlanmaktadır. Cıngıl Nuri bir süredir köyde yoktur. Ancak burada da Nuri'nin ne kadar süredir köyde olmadığı belli değildir. Ama muhtar burada sınırları belli olmasa da Nuri'nin karısına kaç yıl oldu dönmedi demektedir. Kaç yıl olduğu bilinmese de Nuri yeniden köye gelir. Bu bölüm kitabın on birinci bölümüne tekabül etmektedir. Cıngıl Nuri köyde olmadığı zamanları on dört sayfa içinde anlatır. On dört sayfada anlatılan bu bölüm muhtarın bahsettiği gerçek yaşamdan birkaç yıldır. Ama tam olarak kaç yıl olduğu da belirgin değildir. Bu sürenin belirgin olduğu yer ise kitaptır. Çünkü kitapta Nuri on dört yıldır köye gelmemiştir.

Kitapta eski tarihlere gidilerek de anlatıların yapıldığı görülmektedir. Kitaptaki bu durum filmde de aynı şekilde uyarlanmaktadır. Örneğin güçlü kuvvetli ve dokuz karısı olan asker Hamdi'nin hikâyeye si bu şekilde anlatılmaktadır. Bu hikâyeyi anlatansa dede Musa karakteridir. Filmde yaklaşık beş dakika süren bu geriye giderek yapılan anlatı kitapta ise dört sayfa sürmektedir. Bu hikâyelerin esere eklemlenmesinde süreden daha çok zaman kavramına dikkat çekildiğini göstermektedir. Nitekim süre aslında insanların kendi algılarına değişebilmektedir. Örneğin severek yapılan etkinliklerin kısa sürmesi ya da zor ve sıkıcı işlerin uzun sürmesi gibi. Ancak bu eserde zaman neresinde Asker Hamdi'nin yaşadığı yine zamana bağlı sonrasında da neler olduğu kimse tarafından bilinmemektedir. Herkes az çok bir şey bilmekle birlikte ne o insanların yaşadığı tahmin edebilmekte ne de ondan geriye kalan çocuklara dair bir fikir sunulabilmektedir. Zaman algısının kaybolması insanın varoluşsal olarak değersizleşmesine ya da kendisine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Çünkü her insan bir birey olarak zamana tabiidir. Çünkü her insan ölümlüdür. Zaman bizi ölüme her an yakınlaştırdığı için de varoluşu diri tutan bir olgudur. Bu olgunun kaybedilmesi muhtarın da diğerlerinin de kendilerini sorgulamasını sağlamıştır. Ancak bu belirsizlik eserin üst anlatısında belirginlik hikâyenin ilerleyebilmesi adına kısmen alt anlatılarda belirginlik

kazanmaktadır (Varlık 32). Bu belirgin süre aralıklarına daha önceki paragraflarda örnekler verildi. Bir diğer örnek ise kitaptaki on sekizinci bölümdür. Bu bölümden önce Güvercin adlı kız kaybolmuştur. Ama on sekizinci bölümde şüpheli olarak Cennet'in oğlu muhtar tarafından alı konur ve sorgulanır oysa çocuk suçsuzdur. Filmde bu sorgunun beş dakika sürdüğü görülürken gerçek anlatı zamanına göre yarım gün geçmiştir.

4.6. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Sıklık”

Genette'in sıklık üzerinden ifade ettiği şey en basit anlamda romanda ve filmde sık tekrar eden anlatı sekanslarıdır. Anlatı sıklığı olarak da ifade edilen sıklık kavramı romanlarda tekrar gerçekleşen olayların aktarımında kullanılmaktadır. Bu bağlamda zamansallıkla da ilişkili görülebilir. Ama Genette'in sıklık üzerinden vurgulamak istediği şey olayların tekrarlanması olarak anlaşılmalıdır.

Romanda ya da filmde olayların tekrarı birebir aynı şekilde olmamakla birlikte yine sıklık kavramı üzerinden değerlendirilebilir. Bu bağlamda Genette'e göre sıklık tekrar edilmiş olayları içerdiği gibi tekrar edilmemiş olayları da içermektedir. Bununla birlikte bir kere olan bir olayın birden fazla kez anlatılması ya da çok kere tekrar eden bir olayın bir defa anlatılmasıdır.

Gölgesizler eseri standart bir eseri mantık silsilesine sahip değildir. Kaldı ki yazarın temel amacı varoluşun zamansallık içindeki belirsizliğini ve yabancılaşmasını aktarmaktır. Bu noktada eserde yer, zaman ve bilinç koşulları sıradan bir eserdeki mantık bağlamı takip edilmemektedir. Dolayısıyla sıklık konusu da belirgin bazı cümleler ışığında gelişmekten daha çok temalar çerçevesinde gelişmektedir.

Sık tekrar eden temaların ve kavramların başında “kaybolma” kavramı gelmektedir. Kaybolma kavramı ve varoluşsal bir tema olarak sıklık arz etmekte hem de olaylar etrafında farklı kişilerin kaybolması etrafından tekrar etmektedir. Bununla birlikte gerek romanda gerekse de filmde romanın adı olan gölgesizliğin de bir tema olarak sıklık arz ettiği gözlemlenmektedir. Çünkü romanda ve filmde ifade edilen karakterlerin bir kısmının “gölgesi” yoktur. Yani akıbeti belli değildir. Örneğin dokuz karılı olarak tanıtılan karakter gibi (Asker Hamdi). Hem bu karakterin akıbeti belli değildir hem de onun çocukları hakkında kimse bir şey bilmemektedir. Eserde

tekrar eden olay ve sonuçlardan birini ise muhtar oluşturmaktadır. Nitekim muhtar üst üste seçim kazanmış ve her seçim sonrasında bir musibet ortaya çıkmıştır. Bu olayda eserde tekrar etmektedir.

Film ve kitap beraber incelendiğinde öncelikle şehirdeki berber sahnesinin öne çıktığı görülmektedir. Burada berber müşterisinin yüzüne bakarak şöyle bir cümle kurmaktadır:

“Herkes hem bur da olmak istiyor hem de çok uzakta”

“Neresiymiş o çok uzak”

Uzaklık teması ve kavramı aynı şekilde kitabın iki ve üçüncü bölümünde de yoğunlukla işlenmektedir.

... “Romanın mı,” dedim uzak bir sesle, “şimdilik bilmiyorum.” Zindan karası tespih sustu birden. Berber, elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellat gözüyle caddeye baktı. Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu...

Uzaklık üzerine belirsizlik bu şekilde tekrar etmekle birlikte filmde köye gelen berberle muhtarın diyalogunda da tekrar eder.

Muhtar: bizim köyün berberi çingül Nuri yıllar önce kayboldu. Adını duydun mu hiç?

Berber: bir Nuri tanırdım. Saçı sakalına karışmış. Ufak tefek bir adamdı. İskeletler, miskeletler tuhaf laflar ederdi. Arada dükkânıma gelirdi.

Muhtar: nerde bu dükkân

Berber: çok uzakta.

Köylü: nerdeymiş bu çok uzak

Muhtar: Nuri kaybolduktan sonra rivayet muhtelif. Arabistan’a gitti diyenler var. Biz de jandarmaya söyledik. Koskoca devlette çözemedi bu işi.

Burada hem uzaklık kavramı ve temasının hem de kaybolma hikâyesinin tekrarlandığı görülmektedir. Kaybolma teması daha sonrada sıklıkla tekrar etmektedir. Aslında muhtarın da söylediği gibi devletin bile çözemediği işler

olmaktadır bu köyde. Dolayısıyla köydeki insanlar sadece birbirleri için değil devlet için de bulunamayan belirsizlik içindeki kayıplardır. Burada tekrar eden bir diğer temayı ise belirsizliğin oluşturduğu söylenebilir. Belirsizlik gerek filmde gerekse de kitapta kavram olarak sıklıkla geçmiyor olsa da bir duygu durumu olarak belirgindir. Çünkü köye gelen Nuri'ye dair bilgiler verse de köylülerin aradığı Nuri'nin kendi bahsettiği Nuri olup olmadığı da belirsiz kalmaktadır.

Hem filmde hem de kitap tekrarı belirtilen bir diğer olguyu kaybolmalar oluşturmaktadır. Kitabın dördüncü bölümünde muhtar, seçimleri kazandıktan sonraki gün köyün berberi olan Cıngıl Nuri'nin kaybolma haberini almaktadır. Haberi Cıngıl Nuri'nin eşi ve çocukları getirmiştir. Bu bölüm filmde işlenmese de filmde ikinci kaybolma hikâyesi olan Güvercin adlı kızın hikâyesi işlenmektedir. Bu kaybolma hikâyesi öncesinde de Muhtar yine seçimi kazanmıştır. Sabahında da kızın kaybolduğuna dair haber gelir.

Kaybolma olgusu bir yandan tekrar ederken diğer yandan da bulunma hikâyelerinin ya da ortaya çıkma hikâyelerinin tekrar ettiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda eser ve film incelemesi yapıldığında Güvercin kaybolduğunda şehirdeki berberin çırağı da köyde bulunmuş ya da ortaya çıkmış olmaktadır. Şehirdeki berber aslında köydeki berberle aynı berberdir. Berberden jilet almak için giden çırak bir daha geri gelmemiş ve köyde ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde berberde çırağa bakmak için dükkândan ayrılmış o da bir daha geri dönmemiştir.

Gelinen noktada kaybolma temasının sık tekrar etmesi bir yandan devam ederken diğer yandan ortaya çıkma teması öne çıkmaktadır. Nitekim eserin devam eden bölümünde Cıngıl Nuri'de Güvercin'de ortaya çıkmaktadır. Filmde tekrar eden bir diğer kavramı ise *hayırdır hayır* ünlemi oluşturmaktadır. Bu ünlem kitapta yer almamakla birlikte filmde birkaç defa geçmektedir. İki ihtiyat köy kahvesinde oturup gelene gidene bakarken köye yeni birisinin geldiğini görünce içlerinden birisi *hayırdır hayır* demektedir. Bu replik şehirdeki berberin köye geldiği sahnede söylenmekle birlikte cıngıl Nuri'nin köye dönüşünde de söylenmektedir.

Cıngıl Nuri köye dönmüştür. Ama bu defa da Cıngıl Nuri'nin eşi kaybolmuştur. Görüldüğü gibi eserde bir kayboluş bir bulunuş ya da daha doğru bir ifadeyle ortaya çıkma hikâyesi si tekrar etmektedir. Eserde tekrar eden her kaybolma

hikâyesi yeniden ortaya çıkmayla sonuçlanmamaktadır. Muhtar, akıl fikir danışmak için gittiği Dede Musa'dan Asker Hamdi ve Fatma'nın hikâyesini dinler ikisinin birden kaybolduğunu söyler. Hatta Asker Hamdi'nin dokuz karısında olma çocuklarının da nerde olduğu belli değildir. Bu kaybolma hikâyesi bir ortaya çıkışla son bulmamıştır.

Kaybolma, var olma ve ortaya çıkma bağlamındaki sıklık hem kitapta hem de filmin bir bölümünde estetik bir dille ifade edilmektedir. Bu bölüm kitapta şöyle geçmektedir.

Bekçi dikildiği yerde hiç kıpırdamadan karanlığa bakıyordu. Derken, muhtarın beklemediği bir anda; “Güvercin de kayboldu,” dedi içini çekerek, “Asker Hamdi'nin çocukları gibi...” “Kapa çeneni,” diye homurdandı muhtar, “kayboldu deme bana! Hem, Asker Hamdi'nin kendisi var mıydı bakalım?” Sustular. Bekçinin kafası karışmak üzereydi.

“Belki sen bile yoksun,” dedi muhtar daha da öfkelenerek. Bekçi sarsıldı. Artık kafası karışmıştı. Sağ elinin ayasıyla mavzere dokundu yavaşça; serindi. Derin bir soluk aldı. Kendi varlığından kuşku duyması gücüne gitmişti aslında, biraz da komik bulmuştu ki belli belirsiz gülümsüyordu. Oysa bu durum muhtarın hiç hoşuna gitmemişti. “Yok olmaktan zevk almış gibi sırtıma karşımda,” diye çıkıştı ona; “git Cennet'in oğlunu gözetle! Bak bakalım karanlığı fırsat bilip evden çıkacak mı, çıkacaksa nereye gidecek?” Bekçi yürüdü.

Kitapta geçen bu bölümün filmdeki karşılığında ise sohbet şöyle gelişmiştir.

Muhtar: Asker Hamdi'nin dokuz karısından olma bir avlu dolusu çocuğu ne oldu ha. Nereye gittiler.

Bekçi: çocukları mı varmış?

Muhtar: bir avlu dolusu. 9 karısı varmış bu köyden. Her birinden üç dört tane olsa. Gerisini sen hesap et. Ne oldu onlara.

Bekçi: bilmem ki. Köyde kaybolan kaybolana. Onlarda güvercin gibi kaybolmuşlardır.

Muhtar: güvercin gibi. Düşünmeden konuşma. Kaybolması için var olması lazım bir insanın. Belki de asker Hamdi diye biri hiç olmadı. Belki sen bile yoksun. Kaybolmaktan zevk alır gibi sırtıma öyle.

Burada da eserde çoğunlukla vurgulanan kaybolma ve var olma ilişkisi varoluşçu bir perspektiften sorgulanmaktadır. Eserde sıklık arz eden şey bu varoluşsal sorgulamaların kendisidir. Var olma ne demektir. Yok olma ne demektir. Kaybolanlar nereye gitmektedir. Soruları farklı olaylar bağlamında ama varoluşsal bir açıdan tekrar etmektedir.

Benzer bir durum hiç kimse ve herkes tartışmasında da görülmektedir. Muhtar ve bekçi Cennet'in oğlunu Güvercin'i kaçırdığı iddiasıyla gider alırlar. Cennet'in oğlunun yazmış olduğu bir dolu mektup vardır. Ayrıca bu çocuğun aklı pek de sağlıklı değildir. Muhtar yazdığı mektuptan bir pasaj okur ve sorar kime yazdın diye adam hiç kimseye diye cevap verir. Muhtar çocuğu burada darp eder. Ben bilirim o hiç kimseleri der. Daha sonra muhtar bu köyde kaç nüfus varsa o kadar hiç kimse var, der. Herkes hiç kimse oluyor diyor.

Aynı şekilde hem eserde hem de filmde varlık ve yokluğu hatta hiçliğe dair tekrar eden bir başka sorgulama ise şu şekilde geçmektedir. Muhtar ve bekçi cennetin oğlunu salıverir. Cennetin oğlu berberin yanına gelir ve sorar

Nuri usta yok mu?

Hangi Nuri

Ne demek hangi Nuri. Cingil Nuri. Berber.

Evindedir. Herhalde

Olur mu la. Daha demin burda muhtarı tıraş ediyordu.

Artık Nuri yok ben varım.

Hakikaten var mısın sen?

Görmüyon mu?

Bu konuşma filmde geçmektedir. Aynı bölüm kitapta 20. Bölümde geçmektedir. Ancak aynı repliklerin tercih edilmediği görülmektedir. Filmde tekrar eden varlık, yokluk konusu bu kez kitapta tekrar etmemektedir. Eserde insanların var olması, yok olması karakterlerin var olmanın ne demek olduğuna dair sorgulamalar yapmasını sağlamıştır. Örneğin muhtar da asker Hamdi'nin belki de hiç var olmadığını düşünmeye başlamıştır. Cennetin oğlu iyiden iyiye kafayı yer. Muhtar artık onunla ilgilenmez ve onun da hiç kimselerden olduğunu söyler. Bende cennetin oğlu gibi olmak isterdim diyen muhtar burada da hiç kimse olmakla yokluk arasında bir ilişki kurmaktadır.

Aynı tekrarın hem kitapta hem de filmde bir kere daha cıngıl Nuri üzerinden bir kere daha yapıldığı görülmektedir. Köye gelen bir telgrafta Cıngıl Nuri'nin devletten resmi evrakla kaybolduğu yazmaktadır. Nuri bu durumu kendisinin yok olduğuna yormaktadır. Karım ve çocuklarım kayıp ben de yokum demeye başlar ve bir süre sonrada köyü yeniden terk eder.

Filmde iki yaşlının bir diğer *hayırdır hayır* sahnesi güvercin adlı kızın bulunma sahnesinde gerçekleşmektedir. Ancak bu defa diğer yaşlı bu durumun pek de hayra alamet olmadığını belirtmektedir. Muhtar kendini asmıştır. Güvercin de hamile olarak dönmüştür.

Romanda ve filmde tekrar eden bir diğer bölümü ise devlet kayıtlarına bağlı olarak varlık, yokluk oluşturmaktadır. Bu durumun ilk geçtiği yer cıngıl Nuri için gelen telgraftır. Bu telgraf sonrasında Nuri ben aslında yokum demeye başlar. Aslında buradaki diyalog devlet kayıtlara kamusal bir göndermedir. Gerçekten de bir ülkede kimliğiniz yoksa aslında siz yok hükmündesinizdir. Bu kamusal bir yokluktur. Çünkü bedenlen varsınızdır. Diğer yandan eserde yazarın ısrarla varlık ve yokluk sorgulaması yapmasında varoluşsal bir inceleme bulunmaktadır.

Varoluşsal inceleme olarak varlığın karşısından yokluktan daha çok hiçlik yer almaktadır. Nitekim muhtarda bekçi sen var mısın ki diğer sorduğunda ya da cennetin oğlu berbere aynı soruyu sorduğunda karşısındaki kişinin var olduğundan emindir ve onun bedenlen varlığı sormaz. Gerçekten varlığının bilincinde midir? Yoksa muhtarın dediği gibi hiç kimse midir?

Muhtar, bekçinin aktardığına göre güvercinin kaybolduğunu ilçeye bildirmek için gitmiştir. Burada kitapta şöyle bir olay geçmiştir:

Derken bir gün, dikilip durmasından usanıp içeri aldılar onu; upuzun koridorlardan geçirerek, köy genişliğindeki bir odaya soktular. “Güvercin dediğin de ne senin,” dediler, “kuş mu?” “Yok yok,” dedi muhtar, “Güvercin köyümüzün en güzel kızı.” “Hımmmm,” dedi adamlar, “dur öyleyse sana o kızın devlet gözündeki yerini gösterelim!” Kocaman raflardan kocaman kitaplar indirdiler sonra, toza belenmiş defterler indirdiler ve sayfaları bir bir karıştırmaya başladılar. Baktılar ki Güvercin’in yerini bulmak aylar sürecek, hemen koşup öteki görevlileri de çağırdılar. Sivri yüzlü yüzlerce adam, ışıldayan gözlük camları parmak kalınlığında bir tozla kaplanana dek kitap karıştırdı sonra durup dinlenmeden, defter devirdi. Hepsı bunca zahmete soktuğu için, için için kızıyordu aslında muhtara; ikide bir gözlerini kaldırıp sertçe bakıyorlardı, ama saatler alan bu çabanın daha büyük bir çabaya girmemek için gösterildiğini düşündüklerinden, yeniden işlerine dönüp sayfaları sabırla çevirmeyi sürdürüyorlardı.

Sonunda Güvercin’in yerini buldular tabii, üç dört kişi defteri kucaklayıp muhtarın önüne getirdi. “Bak”, dediler, “işte!” Muhtar baktı; gördüğü şey, Güvercin’in yokluğuna benzeyen küçücük, belli belirsiz bir işaretti. Nokta bile değildi hatta, sayfayı dolduran binlerce tuhaf çizginin arasında, pire gözü gibi daracık bir boşluktu. Herhalde o boşluğa, kaybolup gitme korkusuyla bakakalmıştı muhtar, sonra toparlanmış ve devletin gözünde kendisinin ne kadar yer tuttuğunu anlamak için gözlerini raflarda gezdirmişti. “Demek,” demişti şaşırarak, “köyümüzün en güzel kızının devlet gözündeki yeri bu?” Adamlar kaşlarını çatmışlardı hemen; “Güzel çirkin yok,” demişlerdi, “devlet insan mı ki güzeli çirkin ayırsın?”

“Doğru,” diye düşünmüştü muhtar, “devlet insan mı ki?” Sonra kollarından tutup dışarı atmışlardı onu, sürükleye sürükleye kapının önüne getirip kendi şaşırışlığının ortasına eski püskü bir çuval gibi bırakıvermişlerdi...

Bu ifadeler kitapta geçerken aynı durum filmde muhtarın ölümünden sonra bekçi tarafından anlatılmaktadır. Dolayısıyla varlık ve yokluk teması cıngıl Nuri’den sonra bir kere daha tekrar etmiş olmaktadır. Tekrar eden bir diğer olguyu filmin başındaki berber sahnesinde yer alan güvercin çizimiyle aynı isme sahip bir kızın

eserde geçmesidir. Diğer yandan kızı bir ayının kaçırdığına dair bilgi de bir çaycı tablasının üzerindeki ayı biblosunda tekrar etmektedir. Bununla birlikte eserin sonunda da haberlerde bir kızı ayının kaçırdığı yazmaktadır. Burada artık gerçekte hayal varlıkla yokluk tamamen iç içe geçmektedir. Çünkü burada yazarın oğlu da dışarıya sadece gazete almak için değil tıpkı berberin çırağı gibi jilet almak için de çıkmıştır.

Kitap da filmde bu şekilde biterken filmin sonunda filmde küçük bir rolü olan Candan Erçetin ben kimim adlı şarkısı çalmaktadır. Bu şarkının sözleri de eserdeki gerçek-hayal çatışmasıyla benin varlık yokluk sorunsalının eserde nasıl sıklıkla tekrar ettiğini tasvir etmektedir.

4.7. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Kip”

Genette edebi eserleri inceleme yaptığı bir diğer ilkesini kip kavramı oluşturmaktadır. Kip kavramı aslında anlatıcının eserdeki rolünün incelenmesine dayanmaktadır. Nitekim anlatıcı edebi eserlerin en önemli öğelerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. Bazı eserler üçüncü tekil şahıs ağzından anlatılırken bazıları birincil tekil şahıs ağzından anlatılabilmektedir. Bu anlatım çeşitliliği okuyucunun eserden etkilenmesinde de rol oynamaktadır. Okuyucu zaman zaman kendisini hikâyenin içinde zannederken zaman zaman karşısında kendisiyle konuşan birisi varmış hissine kapılabilmektedir. Bu etkilenmeyi sağlanmayan temel dinamiklerinden birisini de anlatıcı ya da Genette'nin yaklaşımıyla kip teşkil etmektedir. Bu bağlamda edebi bir eserde anlatıcı, yazar ile okuyucu arasında bir köprü oluşturmaktadır. Bu durum anlatıcıyı bir tür ara kişi olarak ifade etmektedir (Göktürk 150).

Anlatıcı olmadan anlatının ögesinin kendisinden de söz edilemez. Genette de bu durumu göz ettiğinden eserlerin incelenmesi için anlatıcının rolü öne çıkmaktadır. Genette anlatıcının rolünü doğrudan dolaylı ve içinden düşünme şeklinde incelemektedir. Karakterlerin içinde bulunduğu psikolojik durum anlatıcı bağlamında ortaya çıkmaktadır.

Anlatıcının rolü sinemada ve romanda farklılaşmaktadır. Sinemadaki anlatıcının rolü romana göre daha karmaşık bir hal bir hal almaktadır. Nitekim sinemada genellikle tek bir anlatıcı bulunmamaktadır. Anlatıcılar karakterlerinde kendisi olmakta ve eser bu şekilde ilerleyip ve izleyicinin zihninde izledikçe

tamamlanmaktadır. Sinemada zaman zamanda karakterlerden bağımsız olarak bir dış ses anlatıcısı bulunabilmektedir. Bu dış ses izleyiciyi karakterler ve olay hakkında bilgilendirmektedir. Gölgesizler filminde bu türden bir dış ses anlatıcının olduğu söylenemez. Hikâye karakterlerin ağzından ilerlemektedir. Bununla birlikte sinemada anlatıcı sinemanın diğer temel öğelerinden olan ses, dekor, kostüm gibi değişkenlerde etkilenmektedir. Genette için kip (mood) gören kimdir? Sorusunun cevabı üzerinden temellenmektedir (Henderson 15). Bu anlatı kipinin ben dilinde olduğu gibi üçüncü tekil şahıs dilinde olduğu da görülmektedir. Roman ve filmde anlatıcı tek bir kişi üzerinden betimlenmektedir. Filmdeki anlatıcı aslında berberde oturan ve berber, çırak ve müşteri çıkmasına rağmen orda kalan ve son da evine dönen kişi olarak temsil edilmektedir.

Genette'in kip ilkesinde öne çıkan diğer değişkeni ise odaklanmalar oluşturmaktadır. Odaklanma 3 türde ele alınmaktadır: odaklanmamış ya da sıfır odaklanmalı, iç odaklanmalı, dışsal odaklanmalı.

Romanda da aynı kişi berberle birinci tekil şahıs üzerinden sohbet etmektedir. Örneğin;

Dükkânı daraltan sıkıntıda biraz da benim payım varmış gibi havayı yumuşatmak için, “Bu güvercin resmini sen mi yaptın?” dedim berbere.

“Ben yaptım,” dedi soğuk bir sesle; “ama sen bunu daha önce de sormuştun.”

“Hiç anımsamıyorum,” dedim; “demek ki unutmuşum (Toptaş 85-86).

Burada “dedim” kipi üzerinden anlatıcının yazarın kendisi olduğu görülmektedir. Aynı durum filmde de berberde oturan adam üzerinden ifade edilmektedir. Diğer karakterler üçüncü tekil şahıs anlatısı üzerinden betimlenmektedir. Bununla birlikte romanda sık sık değişken odaklanmanın da olduğu gözlemlenmektedir. Değişken odaklanmaya göre aynı olay farklı karakterlerinde bakış açısından anlatılmaktadır. Örneğin eserdeki Asker Hamdi karakterinin başına gelenler birkaç kişinin bakış açısından anlatılmaktadır. Kimisi çok az hatırlamakta kimisi ise olayın tamamını hatırlamaktadır. Bununla birlikte romanda ve filmde aynı durum söz konusudur.

Genette kipi gösterme ve anlatma üzerinden ifade etmektedir. gösterme kipinde perspektif ve benzeti öne çıkmaktadır. Bu türden kip örneklerini Gölgesizlerin hem romanında hem de romanında oldukça sık rastlanmaktadır. Bu tür kip örnekleri daha çok diyalog tarzındaki örneklerde görülmektedir. Gösterme tarzındaki kiplik diyaloglarda betimsel bir tarz ifade edilmekte ve okuyucunun zihninde daha kolay görülmesini sağlamaktadır. Bu çalışmada incelenen roman ve film aynı öyküyü anlattığından romanda anlatılan sahneler filmde -hepsi olmasa da- görsel hale geldiğinden anlatı kipi olarak gösterme film üzerinden deneyimlenebilmektedir.

Gösterme kipinin anlatıya bağlı olarak filmde şu şekilde geçmektedir:

Muhtar- bizim köyün berberi Nuri Çingil Nuri yıllar önc kayboldu. Adını duydun mu hiç.

Berber- bi Nuri tanırdım. Saç sakalını karışmış ufak tefek bir adamdı. İskeletler misketlerle tuhaf laflar ederdi. Arada dükkânıma gelirdi.

Muhtar- ufak tefek ufak tefek...

Burada filmde geçen anlatı kipinin göstermenin örneğini oluşturduğu görülmektedir. Gösterme aynı zamanda benzetim tekniğini içermesi bakımından önemlidir. Bu tür diyaloglar hem romanda hem sinemada okuyucunun da izleyicinin de yaşanan olayları ya da karakterleri zihinlerinde canlandırmalarını sağlamaktadır. Benzer bir anlatı kipine romandan da örnekler verilebilir. Örneğin;

“Eskiden usturaya jilet takılmazdı,” dedi; “masatta bilenirdi.”

Berber yanıt vermedi. Yanımdaki sandalyede dükkâna yeni gelmiş bir müşteri gibi oturuyor, ara sıra gözlerini kaydırıp aynaya bakıyordu.

İnanılmayacak kadar sakindi; jilet almaya giden çırağı bile unutmuştu sanki, sorsam kesinlikle anımsamayacaktı.

“Ya da,” dedi koltuktaki adam, “tezgâhın bir köşesine çivilenmiş kalınca bir kayış olur, ustura onda bilenirdi ıhlaya ıhlaya...” (Toptaş 111-112).

Bu diyalogda da görüldüğü üzere anlatı kipi yine gösteren ve benzeti tarzındadır. Dolayısıyla okuyucunun zihninde canlandırması çok daha kolaydır. Aslında bu türden betimlemelere romanın birçok bölümden örnekler verilebilir. Ancak bu romanda varoluşsal olarak zaman-mekân ve gerçeğe hayalle iç içe geçtiğinden bilinç bir şekilde kendiliğinden akış içinde teknik oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada Genette'den bağımsız olarak bilinç akışı tekniğinin de kullanıldığı söylenebilir.

Sinemada ise anlatı Genette perspektifinden değerlendirildiğinde hem benzetime hem de saf anlatıya dayalıdır. Ancak film, romanı bir tür senaryo olarak ele alıp perdeye yansıttığı için daha çok benzetiye dayalı olduğu söylenebilir. Çünkü romanda sadece yazı biçimde kendisini sunarken filmde görseller öne çıkmaktadır. Örneğin romanda berber dükkânı ve köy betimlemesi varken filmde köyün de berber dükkânının da görsel olarak -dekor ve kostüm olarak- kendisi yer almaktadır. Dolayısıyla sinemada benzeti romanda ise saf anlatı daha fazla öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte Genette diğer ilkeleri gibi kiplik de gölgesizler eseri bağlamında ele alınmalıdır. Bu eser bir varoluşsal gerilimi insanın varlık ve hiçlik arasındaki git geli sembolize ettiğinden saf anlatının analogilerle birlikte öne çıktığı görülmektedir. Örneğin sık sık uzak, kaybolma ya da gerçeğe hayalin iç içe geçmesi eserde saf anlatı üzerinden ifade edilmektedir. Bu bağlamda muhtarın eserin temel ana fikirlerinden birisi olarak sorguladığı varlık-hiçlik ve yokluk da bu bağlamda yani saf anlatı bağlamında hem romanda hem de filmde okuyucu-izleyiciye aktarılmaktadır:

Bekçi: bilmem ki. Köyde kaybolan kaybolana. Onlarda güvercin gibi kaybolmuşlardır.

Muhtar: güvercin gibi. Düşünmeden konuşma. Kaybolması için var olması lazım bir insanın. Belki de asker Hamdi diye biri hiç olmadı. Belki sen bile yoksun. Kaybolmaktan zevk alır gibi sırtma öyle.

Eserde sık sık gerçekleşen kaybolma hikâyesine hiç kimse gibi okuyucu da anlam veremediğinden yazar muhtar karakteri üzerinden gerçeğe hayali iç içe

sokmaktadır. Bu pasaj eserin ana temalarından birisi olarak kabul edilebilir ve Genette bağlamında saf anlatı tekniği üzerinden aktarılmaktadır. Bu durum roman için de film için de geçerlidir.

Genette'in anlatı kipindeki örneklerinden birisini anlatılı ya da anlatılan konuşmaya roman içinden şu örnekler verilebilir:

"Ben yaptım ve bunu daha önce de sana söyledim," diye yanıtladı berber. "Her gelişinde soruyorsun."

"Şimdi gelir nasıl olsa," dedim yatıştırmak için, "boşuna öfkeleniyorsun."

...

"Yani bu kadar olmaz," diye homurdandı. "Jilet dediğin şey Fizan'da satılmıyor ki, caddede yüzlerce market var. Şu halime bak!" Elini uzatmış, koltukta uyuyan yüzü sabunlu adamı gösteriyordu... Böyle bir şey çırağın aleyhine olurdu ki, zavallı çocuğun, elinde jilet kutusuyla daha kapıdan girer girmez tıpkı Cennet'in oğlu gibi itilip kakılmasına dayanamazdım. Ne var ki o sırada berbere, haklısın demekten daha beter bir şey söyledim.

"Belki de çırak dönmeyecek," deyiverdim durup dururken.

...

"Reşit enişteni bu işe inandırmaktan başka çare yok," diye homurdadı ağzını elinin tersiyle silerken, "bunu kendine de söyledim zaten. İmamın gücünü önünde sonunda sana ispat edeceğim dedim."

Romanda, Genette'in serbest dolaylı söylemi de değerlendirildiğinde şu örnekler öne çıkmaktadır:

"Demek," diyordu bekçi, "anahtarı cebine koyup gitmesinin nedeni vardı. Cesedi bulunmasın istiyordu bir süre, öldüğü bilinmesin."

"Yoksa," diye düşünüyordu sonra, "Güvercin'i kaçırın o muydu?"

Serbest dolaylı söylemin kime söylendiği belli değildir. Diğer kiplerden en önemli ayrımını bu nokta oluşturmaktadır. Filmde ise iki yaşlının köye gelenleri gördüğünde söylediği *hayırdır hayırdır* ikilemesi de serbest dolaylı söyleminde

filmdeki örneği olarak verilebilir. Genette'nin kip ilkesi de öne çıkardığı diğer başlığı ise iç konuşma oluşturmaktadır.

Bunca dayaktan sonra gülmek de neyin nesi, diye geçirdi içinden; yoksa bu gavat, kızı gerçekten kaçırdı da benimle alay mı ediyor?

“En iyisi köylülerden birini bulmak,” dedi içinden, “ama kimi?”

Sonuç olarak roman ve filmdeki kip ilkesi karşılaştırmalı incelendiğinde anlatıcının rolünün özellikle romanda farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir.

4.8. Gölgesizler Filmi ve Romanında “Ses”

Ses ilkesi konuşan kim? Sorusunun cevabı olarak değerlendirilmektedir. Ses (voice) kategorisi de kip kategorisi gibi anlatıcıyla doğrudan ilişkide olan bir yaklaşımdır. Anlatıcı kavramının bir başka analizine dayanan ses kategorisinde anlatının farklı düzeyleri incelenmektedir.

Genette için ses anlatıcının kendi anlattığı öykünün içinde bulunmasıyla birdir. Dolayısıyla bu yaklaşımda anlatıcı aynı zamanda karakterlerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Bu durum esere varoluşsal açıdan önemli bir gerçeklik sunmaktadır. Anlatıcının aynı zamanda eserin bir parçası olması Gölgesizler bağlamında da son derece önemlidir. Genette'in diğer kategorileri bağlamında da eser incelendiğinde, romanda da filmde de gerçekle hayalin iç içe geçtiği görülmektedir. Aynı durum ses kategorisinde de görülmektedir. Özellikle anlatıcının eserde bir karakter olarak yer alması filmde en belirgin halini almıştır.

Film son sahnelerinde müşteri olarak dükkâna gelen adam aslında yazar ve anlatıcıdır. Ancak filmde karşıdaki evin pençesinden asıl yazar olan Hasan Ali Toptaş'ın yansıması görülmektedir. Bu anlatı biçimi gerçek ve hayalin iç içe geçtiği en önemli sahnelerden birisi olarak film üzerinden betimlenmektedir. Aslında romanın temelinde de gerçek-hayal birlikteliği vurgulanmaktadır. Ancak filmdeki sahnede bu durum yazar üzerinden sahnelenmesi çok etkileyici olarak öne çıkmaktadır.

Ses kategorisinde Genette anlatıcıyı bir de anlatılama zamanı üzerinden değerlendirmektedir. Bu bağlamda Genette *Anlatı Söyleminde* zamana bağlı olarak sonra gelen, önceden, eş zamanlı ve araya giren olmak üzere dört çeşit öyküleme bulunmaktadır.

Ses kategorisinde Genette'in bu kategorileri öne çıkarmasında zamanın önemi bulunmaktadır. Nitekim zaman hem romanda hem de filmde en önemli öğelerden birisidir. Ancak söz konusu gölgesizler eseri olduğunda zaman üzerinden ve ses kategorisi inceleme yapmak zorlaşmaktadır. Çünkü hem zaman hem de anlatıcı gerçek ve hayal açısından iç içe geçmektedir. Örneğin berber ya da çırağı şehirdeki berber dükkanından çıkıp gitmekte ve köyden çıkmaktadırlar. Bu olaylar zinciri hangi zaman diliminde geçiyor? Sorusunun cevabı ise belirsiz kalmaktadır.

Genette'in sonradan gelen öyküleme olarak ifade ettiği şey aslında klasik olarak geçmiş zaman anlatısıdır. Geçmiş zaman anlatısı romanda en baskın anlatı türlerinden birisidir. Bu bağlamda Gölgesizler eserinde de sonradan gelen öykülemenin öne çıktığı görülmektedir. Sonradan gelen öykülemeye hem romandan hem de filmde birçok örnek verilebilir. Romanda geçen aşağıdaki sahne sonradan gelen öykülemeye örnektir.

...Çingenelerin bıyıkları hızla uzayıp birkaç günde koç boynuzu gibi serpilmişti. Kalın dudaklı esmer kadınlar çadırları terk edip köye dağılmış, sokaklardan avlulara, oradan evlere, dahası mutfaklara ve çeyiz sandıklarının gölgesine dek girmişlerdi. Gene de Nuri'ye ilişkin hiçbir haber alınamamıştı onlardan...

Bu tür pasajlar genellikle di'li ya da mişl'li geçmiş zaman üzerinden anlatıldığından romanlarda sıklıkla tercih edilmektedir. Gölgesizler de sık sık kaybolma olaylarından bahsedildiğinden geçmişe dair göndermelerin oldukça sık olduğu görülmektedir. Örneğin Cingil Nuri'nin kaybolmasına dair pasajlar ya da Asker Hamdi'nin olayları da bu kategori bağlamında örneklendirilebilir. Bununla birlikte köydeki Güvercin adlı kızın kaybolmasında da benzer anlatı örneğinin olduğu görülmektedir. Bu örneklendirmeler filmde de aynı şekilde geçerlidir. Filmde

de sonradan öykülemeye berber ve ayakkabıcı arasındaki şu diyalog örneği verilebilir:

Kunduracı: yazık etmişler cennetin oğluna. O garip o aklı havada herifte hiç kız kaçırarak yürek var mı? zaten bu köyden hiç kimse kaçırmış olamaz. Köyün bütün erkekleri burada. Köyden çıkan yok.

Berber: biri köyde saklıyor olamaz mı?

Kunduracı: olamaz. Muhtar her yeri arattı karış karış.

Berber: ne zaman. Ben bi arama filan görmedim.

Kunduracı: öyle arama olur mu hiç açık açık. Komşu tuzun var mıydı? Komşu acaba sizde ebegümeci kaldı mı? diye diye herkes birbirini yokladı.

Berber: benim dükkâna bakmadılar.

Kunduracı: sen öyle san.

Berber: perdenin arkası?

Kunduracı: baktım baktım. Oraya da baktım.

Filmde geçen bu diyalog da sonradan öykülemeye örnek teşkil etmektedir. Film ve roman ses kategorisi bağlamında karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde iki eserde de paralellik görülmektedir. Yani filmde ya da romanda ses kategorisi hangi diyalogda ne ise diğerinde de aynı şekilde yansıtılmıştır. Bu tip durumlar romandan filme uyarlanan eserlerde son derece önemlidir. Çünkü eserin kendi gerçekliğinden koparılması gerekmektedir. Nitekim bu sahne filmde böyle geçmekle birlikte kitapta benzer bir şekilde geçmektedir.

Genette'in ses kategorisinde vurguladığı bir diğer anlatıyı ise eş zamanlılık teşkil etmektedir. Eş zamanlılık Gölgesizlerde yoğun olarak geçerse de yer alan bir kategori olarak görülmektedir. Genellikle şimdiki zaman üzerinden anlatılan bu kategoride eylem aynı anda okuyucuya aktarılmaktadır. Yani bir önceki öykülemeye olduğu gibi olmuş bitmiş bir olay değil olmakta olan bir olay ya da durum anlatılmaktadır.

Dükkân, kösele kokusundan nefes alamıyordu. Duvardaki çivilere birer ikişer deri parçası asılmıştı, alacakaranlık bir köşede ömrü tükenmiş naylon ayakkabılarla ağaçtan yontulmuş topuklar vardı ve kunduracı hemen girişte, tepesinden örümcek ağları sarkan tozlu bir minderin üstüne oturmuş, ateşte kızaran demir çubuklara kulağı kopan terlikleri yapıştırıyordu.

Buradaki ifadeler eş zamanlı olarak verilmekte ve okuyucunun zihninde canlandırması çok daha kolay olmaktadır. Eş zamanlı öykülemeye gerek romandan gerekse de filmde farklı örneklerde verilebilir. Ancak Gölgesizler eserinde yer yer insanın varoluşuna dair varlık, yokluk ve hiçlik sorgulamalarının da yapıldığı görülmektedir. Bu sorgulamalar hem edebi hem de felsefi anlamda şimdiki zaman anlatısı üzerinden yürütülmektedir. Bu türden sorgulamalar genel olarak zaman üstü görülebildiği gibi eş zamanlı olarak görülebilir. Her ne kadar okuyucu ya da izleyicinin var mısın? Yok musun? gibi soruların yanıtlarını zihninde canlandırması söz konusu değilse de izleyici de okuyucu da bu soruları eş zamanlı olarak düşünebilir. Kaldı ki eserin amaçlarından birisi de budur: okuyucunun kendi varoluşsal durumunu varlık-yokluk bağlamında değerlendirmesi. Eserde bu türden sorular hem filmde hem de romanda benzer şekilde geçmekte izleyici ve okuyucu sarsmaktadır.

Ses kategorisinde değerlendirilmesi gereken diğer iki ilkeyi ise dış öyküsel anlatı ve iç öyküsel anlatı oluşturmaktadır. Dış öyküsel anlatıda öykü dışarıdan bir kişi tarafından anlatılırken iç öyküsel anlatıda ise öykü bir karakterin ağzından anlatılır. Romanlarda da yer yer iç öyküsel anlatı yer alsa da daha çok dış öyküsel anlatı öne çıkmaktadır. Gölgesizlerde benzer bir durum söz konusudur. Romanda dış öyküsel anlatıya şu örnek verilebilir:

Muhtar, öfkesinde boğulmak üzereydi o sırada; bir yandan Cennet'in oğlunu tekmeleyip tokatlarken bir yandan da kulağını vermiş kapıyı dinliyordu. Dışarıda birilerinin soluk alıp verdiğini duyuyordu sanki; yoklar sürüsü, diyordu içinden, işte geldiler. O böyle der demez, inanılmaz bir sessizlik çöküyordu kapının dışına, bir bakıma dışarı da yoklar karışıp bir yok oluyordu.

İfade edildiği gibi eserde yer yer iç öyküsel anlatının da yapıldığı görülmektedir. İç öyküsel anlatıya ise eserden şu örnek verilebilir:

Gene de ben, bunu gerçekten söyleyip söylemediğinden pek emin değildim. İşittiğim ses, uzaklara ait cılız bir sessizlikti çünkü; bulanık bir tümce okumuştum ya da, hayal meyal silik birkaç sözcük görmüştüm. Belki de koltuktaki adam benim işittim sandığım şeyi yalnızca düşünmüştü de henüz söylememişti. Artık soluğumu tutmuş, aynı sözü yeniden duyabilme beklentisiyle yüzüne bakıyordum.

Film, Genette'in dış ve iç öyküsel anlatımı bağlamında irdelendiğinde ise filmin genellikle karakterin anlatısı üzerinden ilerlediği görülmektedir. Romanda görülen iç öyküsel anlatı tarzı sadece iç konuşma şeklinde geçmektedir. Ancak gerek iç konuşmalar gerekse de iç öyküsel anlatı filmin anlaşılmasını zorlaştıracığından anlatı genel olarak karakterler üzerinden ilerlemektedir. Ayrıca bazı filmlerde dış anlatı sesinin Gölgesizler filminde olmadığı görülmektedir.

Sonuç olarak Genette'in hem süre hem de kip kategorisi anlatıcının eserdeki farklı pozisyonlarını içermektedir. Bu araştırmada ise roman ve film incelemesi karşılıklı bir şekilde yapılmıştır. Süre ve kiplik kategorisinin yer yer birbiriyle örtüştüğü görülmekle birlikte yer yer farklılıkların da olduğu tespit edilmiştir. Farklılıkların başında sinemanın kendi dinamikleri etkili olması gelmektedir. Çünkü sinema görsel üzerinden bir anlatı içerdiğinden romanın dilinden farklılaşmaktadır. Örneğin Gölgesizler romanında ses kategorisinde dış öyküsel anlatı ve iç öyküsel anlatı bir arada kullanırken filmde anlatı karakterler üzerinden ilerlemektedir. Yer yer de iç öyküsel anlatı bağlamında yazarın kendisi anlatıcı rolüne bürünmektedir.

Gölgesizler filmindeki sinema anlatısı gerek ses gerekse kip kategorisi bağlamında incelendiğinde eserin basit, sade ve akıcı olduğu söylenebilir. Ancak filmin senaryosu olması bakımından romandaki hikâyenin filmde de aynı karmaşık anlatıya sahip olduğu söylenebilir. Ancak filmde bu karmaşık yapının olabildiğince sadece bir şekilde anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir.

SONUÇ

Bu araştırmada Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanının filme olan uyarlaması anlatıbilim açısından karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir. Anlatıbilimde ise Genette'in kategorileri dikkate alınmıştır. Çağdaş sanatlardan birisi olarak öne çıkan sinema sanatı günümüzde diğer sanat dallarından da yararlanmaktadır. Bu durum sadece sinema-edebiyat ilişkisi bağlamında değil diğer sanat dallarında da eklektik bir biçimde gözlemlenmektedir. Bu bağlamda farklı sanat dalları birbirlerinden etkilenmekte ve birbirlerinden yardım almaktadır.

Sanat dallarının iç içe geçmesinin en önemli örneklerinden birisini de edebiyat ve sinema ilişkisi oluşturmaktadır. Özellikle son yıllarda romandan sinemaya uyarlanan film sayısının arttığı görülmektedir. Bu durumun birden fazla nedeni bulunmaktadır. Bu nedenlerden ilkinin sinemadaki en önemli değişkenlerden birisi olan senaryo ihtiyacına cevap vermesi oluşturmaktadır. Bu şekilde sinemacılar için senaryo yazmak ya da aramak gibi bir sorun ortadan kalkmış olmaktadır. Bu kaygının sinema-roman ilişkisinin teknik boyutunu oluşturduğu söylenebilir.

Senaryo olarak romanın sinemayla ilişkisi sadece senaryo olması da değildir. Burada bir diğer değişken öne çıkmaktadır. Bazı eserlerin sanat ve edebiyat açısından perdeye yansımaları estetik açıdan da merak edilmektedir. Gölgesizler adlı roman da bu türden bir eserdir. Özellikle varoluşçu bağlamda karakterler içeren bu tür eserlerin temel dinamiğini duygu durumları ve insanın varlık karşısındaki tutumları oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu tür varoluşsal eserlerin perdeye yansımaları okuyucu ve yapımcı tarafından da merak edilebilmektedir. Nitekim bu eserde de varoluşsal sorgulamaların varlık ve yokluk bağlamında yapıldığı görülmektedir. Bu tür varoluşçu temalar eserin somut bireye ve somut yaşantılara gönderme yapması bakımından sinema uyarlaması her zaman sanatsal olarak da gündeme gelmektedir.

Romanların filmlere uyarlanması zaman zaman profesyoneller (roman yazarının kendisi, yapımcı ya da yönetmen) tarafından zaman zaman izleyici ya da okuyucu açısından eleştirilere maruz kalabilmektedir. Bu eleştirilerin bir kısmı teknik bir kısmı ise romanın sinemasal temsili olmaktadır. Örneğin okuyucu bu tür filmler için hazır bir izleyici olarak görülse de okuyucuların bazen kahramanların istediğini bulamadığı olabilmektedir. Çünkü her okuyucu romandaki karakteri kendi hayal dünyasında canlandırmakta ve perdede onun yansımalarını aramaktadır. Şu

hâlde bu tür çalışmalarda romanın senaryolaştırılması sürecinden filmin çekilmesi sürecine kadar yazarla birlikte hareket edilmesi önemlidir. Bir karakterin içinde bulunduğu duygu durumunu en iyi bilecek kişi o karakteri yaratan yazar olduğundan, yazar, oyunculara rehber olacaktır.

Romanın filme uyarlanması hali hazırda roman olarak var olan kurgunun sinema görseli üzerinden yeniden kurgulanması anlamına gelmektedir. Örneğin eserde geçen mekân, karakterler ve diğer unsurlar sinemanın görsel unsurlarıyla yeni kurgulanmaktadır. İşte bu şekilde romanla sinemanın anlatımlarının iç içe geçmesinin incelenmesinde de Genette'in yaklaşımı öne çıkmaktadır. Ayrıca Gölgesizler eserinin içermiş olduğu varoluşsal temalar eserin sinema perdesine aktarımını da farklılaştırmaktadır.

Gölgesizler eseri adından da anlaşılacağı üzere varlık-yokluk, gerçek- hayal iç içeliğinin vurgulandığı bir eserdir. Dolayısıyla eserin roman üzerinden algılanması da zor ve karmaşıklık içermektedir. Ancak eserin filme aktarılışı izlendiğinden aynı karmaşıklığın devam etmekle birlikte filmin sade olduğu da söylenebilir. Karakterlerin kaybolması, sonlarının ne olduğunun bilinmemesi, yaşananların gerçek mi yoksa hayal mi olduğu romanda da filmde de karmaşık olarak kalsa da filmde bu karmaşıklığın sade bir şekilde anlatıldığı görülmektedir. Gerek filmde gerekse de romanda yazarın vurgulamış olduğu varoluş konusu en önemli temalardan birisi olarak öne çıkmakta ve okuyucuya da kendi varoluşunu sorgulama imkânı yaratmaktadır.

Romanın filme aktarılması ile ilgili yapılan incelemede Genette'in anlatıbilim metodolojisi kullanılmıştır. Roman olarak Gölgesizler 240 sayfa iken film olarak Gölgesizler 93 dakikadır. Genette, anlatıbilim bağlamında yapılan karşılaştırmalı incelemede de temanın olduğu gibi filme de aktarıldığı görülmüştür. Burada esas olan romanın bir bütün olarak filmde temsil edilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte yönetmen romanda geçen her bölüm ya da repliği perdeye yansıtamamaktadır. Dolayısıyla eserin anlatıbilim açısından incelenmesi bu açıdan yapılmıştır. Yapılan incelemede Genette'in düzen, kip, sıklık, ses gibi kategorileri kullanılmıştır.

Sonuç olarak eserde ana temanın korunduğu görülmektedir. Anlatıbilim açısından ise zamanın en önemli öğelerden birisi olarak öne çıktığı gözlemlenmiştir. Zaman ögesi Gölgesizler romanı için önemlidir. Çünkü yazarın ele aldığı zaman dilimin ne olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak romandaki aktarım aralığının yani sürenin filmde de doğrudan bir şekilde karşılık bulduğu tespit edilmiştir. Diğer yandan romandaki karmaşık zaman olgusunun da filmde anlatıbilim bağlamında aktarıldığı görülmektedir. Çünkü gerek okurken gerekse de izlerken yaşanan olaylarda zamanın akışkan bir şekilde iç içe geçtiği ve belirsizleştiği görülmektedir. Bu durum karakterlerin kimlikleri için de geçerlidir. Şehirdeki berberin ve çırağın bir anda köyde ortaya çıkmaları bu duruma örnek verilebilir. Dolayısıyla eserde şimdi bağlamındaki zamanın belirsizliğinden söz edilebilir. Bu durum anlatıbilimin diğer kategorilerinden birisi olan kip kategorisinde de görülmektedir. Nitekim kip kategorisi bağlamında roman ve film karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde de eserdeki anlatının daha çok geçmişe dayalı anlatıldığı görülmektedir. Örneğin filmde geçmişe gitme gibi sahneler tek bir yerde yer almaktadır. Bu sahnede ise Asker Hamdi'nin anısı anlatılmaktadır. Diğer bölümlerde geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman sık sık iç içe geçmektedir. Çünkü eserde hayalle gerçek sürekli olarak iç içe geçmektedir. Bu durum eseri anlatıbilim açısından değerlendirirken zaman takibini zorlaştırmaktadır.

Yapılan karşılaştırmalı roman-film incelemesi sonucunda Gölgesizler romanının filme uyarlanmasında ana temalara sadık kalındığı görülmüştür. Bununla birlikte roman ve film Genette bağlamında irdelediğinde de filmin romana aktarılan bölümlerinin eserin akışına uygundur. Yapılan incelemelerde öne çıkan bir diğer sonuç ise eserdeki hayal-gerçek iç içeliğinin sinema perdesine de ustaca yansıtılması oluşturmaktadır. Karakterlerin betimlenmesi de romandaki zaman geçişlerinin de uygun olduğu gözlemlenmiştir. Romanın esas unsurlarından olan kurgu, zaman ve karakterlerin perdeye aktarılması edebiyat ve sinemanın eklektik bir yapı oluşturmalarını da ortaya çıkarmıştır.

Sanat ürünlerinin birbirleriyle nasıl etkileşime geçtiğinin gösterilmesi tüm sanat dalları açısından tartışılmaz bir öneme sahiptir. Sınırların her anlamda silikleştiği ve ortadan kalkmaya başladığı bu yüzyılda sanat ürünlerinin birbiriyle etkileşimlerini inceleyen çalışmaların her geçen gün arttığını söylemek mümkündür.

Yapılan bu çalışmanın daha sonraki araştırmalar için faydalı olması en büyük temennimizdir.



KAYNAKÇA

Argunşah, Hülya. *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı*. İstanbul Kesit Yayınları, 2018.

AYIK, Ayşegül. “Hasan Ali Toptaş”ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık, 2010.

Büker Seçil. *Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul: Kavram Yayınları, 1996.

Can, Aytekin, Uğurlu, Fatih, *Gölgesizler Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine*, Selçuk İletişim, 2010.

Çakır Süreyya. *Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003.

Çakır, Süreyya, *Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış*, Sinefilozofi Dergisi 2019.

Çıraklı Mustafa Zeki. *Anlatıbilim*. İstanbul: Hece Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Dr. Koray Üstün, *Hasan Ali Toptaş*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/toptas-hasan-ali> Erişim 12.5.2022.

Durmaz Filiz. *Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1986)*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Ekicigil Sevgi. *Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar Üzerine Bir İnceleme (1690-970)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Genette, Gerard. *Anlatının Söylemi*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Göktürk, Akşit. *Okuma Uğraşı Yazın Metninin Kavranışında Okur-Metin-Yazar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Henderson, Brian. “Filmde Zaman Kip ve Çatı”. Çev. Nilgün Abisel. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi, 1986.

Kale Özlem. Edebiyat Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2010; 3-14.

Karaca Alaattin. Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/2 Spring 2011, p. 547-560.

Kıran, Zeynel ve Ayşe Kıran. *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi, 2000.

Manfred Jahn. *A Guide to Narratological Film Analysis*, 2003.

Manfred, Jahn. *Anlatıbilim-Anlatı Teorisi El Kitabı*. (Çev. Derviş Cemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur? (Sinema Dili, Tarihi, Kuramı Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası)*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2001.

Moran Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları. 2006.

Nazik, Sıtkı. Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi. *Kesit Akademi Dergisi*, 6 (25): 2020; 161-180.

Onay Ebru. Gölgesizler’de Masal, Efsane ve Büyülü Gerçekçilik. *Millî Folklor*, 2011, Yıl 23, Sayı 91, 221-225.

Öner Haluk. Taşrada Varoluş: Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler Romanı Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 9/6 Spring 2014, p. 859-864.

Renan Ernest. *Bilimin Geleceği*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara, 1965.

Sakallı Cemal ve Akemoğlu Asuman. Bir Medyalararasılık Kategorisi Olarak Medya Değişimi: Gölgesizler Romanındaki Üst Kurmaca Düzleminin Filme Aktarımı. *Sinecine*, 7(1), 2016; 63-81.

Sayak Bülent. Kimlik-Kurmaca İlişkisi Bağlamında Palimpsest Bir Anlatı: Gölgesizler. *International Journal of Humanities and Education*. 2018, Cilt 4, Sayı 8, 1 - 15

Sevindik Civalhoğlu, Berna. *Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinin İncelenmesi: Yapı-Tema*. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021.

Sivas Ala. Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarılma Örneği: Bridget Jones'un Günlüğü. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Yıl:4 Sayı:7 Bahar 2005/1. 41-58.

Sözen, Mustafa. Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 4 (8), 2008; 123-146.

Şengül Abdullah. Hasan Ali Toptaş Yalnızlıklar ve Düşündürdükleri. *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı (İçinde)*. 19- 38. 2018.

TDK. *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil kurumu Yayınları, 2018.

Toptaş, Hasan Ali. *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Toptaş, Hasan Ali. *Gölgesizler*. İstanbul: Everest Yayınları, 2020.

Tuncay Yüce, Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı: 2, 2005

Tutumlu, Reyhan, *Anlatıbilim Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü 2002.

Uğurlu, Faruk. ‘Edebiyat ve Sinema’, *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Kurgu Dergisi*, (sayı: 11), 1992; 135-151.

Üstün Koray. *Hasan Ali Toptaş*. 2019. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/toptas-hasan-ali> Erişim 1.6.2022.

Varlık Mesut. *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*. İstanbul: iletişim Yayınları, 2010.

Yeter Gaye Belkız. Hasan Ali Toptaş’ın “Gölgesizler” Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3 Summer 2011, p.1869-1892.

youtube.com Büyük Umutlar Hasan Ali Toptaş. https://www.youtube.com/watch?v=5rAf_Yvvjew Erişim 12.2.2022.

Yücel, Tahsin. *Anlatı Yerlemleri Kişi / Süre / Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Yüce, Tuncay Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 1 (2), 67-74, 2005.