

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ANLATIBİLİMİ AÇISINDAN ROMAN VE SİNEMA ETKİLEŞİMİNE BİR
ÖRNEK: FİKRİMİN İNCE GÜLÜ ve SARI MERCEDES**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ülkü SÜMER

1900004788

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Program: Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN

HAZİRAN 2021

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ANLATIBİLİMİ AÇISINDAN ROMAN VE SİNEMA ETKİLEŞİMİNE BİR
ÖRNEK: FİKRİMİN İNCE GÜLÜ ve SARI MERCEDES**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ülkü SÜMER
1900004788

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Program: Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN

Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN (Bandırma Onyedli Eylül Üniv.)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet TÜRKMEN

HAZİRAN 2021

ÖN SÖZ

Bu tez, anlatıbilimi açısından roman ve sinema etkileşimi üzerine kurulu bir çalışmadır. Bu çerçevede Adalet Ağaoğlu'nun "Fikrimin İnce Gülü" romanı ve Tunç Okan'ın "Sarı Mercedes" filmi karşılaştırılmıştır. Kuramsal yaklaşım olarak da Gérard Genette'in "Anlatının Söylemi" şeklinde Türkçeye çevrilen kitabından hareket edilmiştir.

Modern anlatım teknikleri ile örülmüş, "zaman" kavramı ile oynanmış bir romanın uyarlamasının perdeye nasıl yansıdığına, bu iki anlatı türünün etkileşimlerinin ne yönde olduğunu tespiti yapılmıştır. Yazar ve yönetmenin sinema ile ilgili görüşlerine de yer verilmiştir.

Yüksek lisans tez sürecimde çalışmam ile ilgili bana fikir veren, kaynak öneren tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan' a teşekkür ederim.

Ayrıca her zaman yanımda olan, maddî ve manevî desteklerini benden esirgemeyen aileme şükranlarımı sunarım.

Haziran 2021

Ülkü SÜMER

İÇİNDEKİLER

TÜRKÇE ÖZET	iv
İNGİLİZCE ÖZET	vi
1. GİRİŞ	1
2. EDEBİYAT VE SİNEMA	2
3. AĞAOĞLU VE BAY OKAN’IN SİNEMAYA BAKIŞ AÇILARI	5
4. ADALET AĞAOĞLU’NUN HAYATI VE ESERLERİ	10
5. TUNÇ OKAN VE SİNEMASI	14
6. ANLATIBİLİM NEDİR?	19
7. ANLATIBİLİM UNSURLARINDAN “ZAMAN” KAVRAMI	22
7.1. Genette’in “Düzen” Kavramı	26
7.1.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatı Zamanı”.....	27
7.1.2. Sarı Mercedes Filminde “Süjesel Zaman”.....	29
7.1.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Gerileme”.....	33
7.1.4. Sarı Mercedes Filminde “Flashback”.....	35
7.1.5. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Önceleme”.....	40
7.1.6. Sarı Mercedes Filminde “Flashforward”.....	42
7.2. Genette’in “Süre” Kavramı	42
7.2.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatı Hızı”.....	43
7.2.2. Sarı Mercedes Filminde “Anlatı Hızı”.....	44
7.2.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Duraklama”.....	46
7.2.4. Sarı Mercedes Filminde “Duraklama”.....	46

7.2.5. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Sahne”.....	47
7.2.6. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Özet”.....	47
7.2.7. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Eksilti”.....	48
7.2.8. Sarı Mercedes Filminde “Eksilti”.....	50
7.3. Genette’in “Sıklık” Kavramı.....	51
7.3.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Sıklık”.....	52
7.3.2. Sarı Mercedes Filminde “Sıklık”.....	55
8. ANLATIBİLİM UNSURLARINDAN “ANLATICI” KAVRAMI.....	56
8.1. Genette’in “Kip” Kavramı/ Gören Kim?.....	58
8.1.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Mesafe”.....	60
8.1.2. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Perspektif”.....	64
8.1.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Odaklanma”.....	66
8.1.4. Sarı Mercedes Filminde “Bakış Açısı”.....	67
8.2. Genette’in “Ses” Kavramı/ Konuşan Kim?.....	70
8.2.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatılama”.....	70
8.2.2. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatı Düzeyi”.....	71
8.2.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Şahıs”.....	73
8.2.4. Sarı Mercedes Filminde “Anlatıcı”.....	74
9. ANLATIBİLİM UNSURLARINDAN “MEKÂN” KAVRAMI.....	76
9.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Mekân”.....	81
9.2. Sarı Mercedes Filminde “Mekân”.....	86
10. SONUÇ.....	92
KAYNAKÇA.....	97
EK.....	103

Enstitüsü : **Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**
Dalı : **Türk Dili ve Edebiyatı**
Programı : **Türk Dili ve Edebiyatı**
Tez Danışmanı : **Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN**
Tez Türü ve Tarihi : **Yüksek Lisans - Haziran 2021**

KISA ÖZET

ANLATIBİLİMİ AÇISINDAN ROMAN VE SİNEMA ETKİLEŞİMİNE BİR ÖRNEK: FIKRİMİN İNCE GÜLÜ ve SARI MERCEDES

Ülkü SÜMER

Sinema dilinin oluşumunda edebiyatın özellikle de roman türünün etkisi büyüktür. Edebiyat da sinemanın olanaklarından yararlanmayı bilen bir sanat dalı olmuştur. Tarih içerisinde sinema ve edebiyat ilişkisi ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır.

Birçok öykü, oyun özellikle de roman sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamalardan genellikle esere sadık kalınması beklenilmiştir.

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Adalet Ağaoğlu (1929-2020), roman, öykü ve oyun türlerinde eserler vermiş bir yazardır. Aydın kimliğini ön planda tutarak Türkiye'nin değişik dönemlerini ve bu dönemlerin insan hayatına etkisini yansıtan yapıtlar ortaya koymuştur. “Fikrimin İnce Gülü,” yazarın sinemaya uyarlanmış tek eseridir ve bu roman modern anlatım teknikleri ile örüldüğünden filme dönüştürülmeye oldukça uygundur.

Bu tezde, roman-sinema etkileşimi ve romanın filme nasıl dönüştürüldüğü ortaya konmaya çalışılmıştır.

“Fikrimin İnce Gülü” romanı ve “Sarı Mercedes” filmindeki anlatı teknikleri, anlatı zamanının düzeni, anlatı hızı, anlatıdaki tekrarlar, odaklanma, anlatıcı değişimleri incelenerek anlatıbiliminin kuramsal yaklaşımından yararlanılmıştır. Gérard Genette'in “Anlatının Söylemi” adlı kitabı, bu tezdeki önemli kaynaklardan biri olmuştur. Zaman ve Anlatıcı kategorisinin alt başlıkları da bu kitaptan alınmıştır.

Mekân incelemesi için de Bahar Dervişcemaloğlu'nun "Anlatıbilime Giriş" adlı kitabından yararlanılmıştır.

Bu tezde, Adalet Ağaoğlu'nun "Fikrimin İnce Gülü" (1976) romanı ve Tunç Okan'ın "Sarı Mercedes" adıyla 1993 yılında sinemaya uyarladığı film den hareket edilmiştir. Ağaoğlu'nun romanının sinemasal açıdan tam bir "tuzak" olduğunun; perdeye yansıdığında bağlamının değiştığinin sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Anlatıbilim, Adalet Ağaoğlu, Fikrimin İnce Gülü, Sarı Mercedes, Anlatıbiliminin Kuramsal Yaklaşımı

Bilim Dalı Sayısal Kodu:



University : **Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Graduate Studies**
Department : **Turkish Language and Literature**
Programme : **Turkish Language and Literature**
Supervisor : **Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN**
Degree Awarded and Date : **MA-JUNE 2021**

ABSTRACT

AN EXAMPLE OF NOVEL AND CINEMA INTERACTION IN TERMS OF NARRATICS: FİKRİMİN İNCE GÜLÜ ve SARI MERCEDES

Ülkü SÜMER

Literature, especially the novel genre, has a great influence on the formation of the language of cinema. Literature has also become a branch of art that knows how to take advantage of the possibilities of cinema. The relationship between cinema and literature has a privileged place in history.

Many stories, plays, especially novels, have been adapted to the cinema. These adaptations were generally expected to be faithful to the work.

Adalet Agaoglu (1929-2020), who has an important place in Turkish literature, is an author who has written works in the genres of novels, stories and plays. By keeping the intellectual identity in the foreground, he produced works that reflect different periods of Turkey and the effects of these periods on human life. My Fikrimin Ince Gulu is the author's only work that has been adapted for cinema, and since this novel is woven with modern narrative techniques, it is quite suitable for making a movie.

In this thesis, it has been tried to reveal the novel-cinema interaction and how the novel is transformed into a movie.

The theoretical approach of narratology was used by examining the narrative techniques, the order of the narrative time, the speed of the narrative, the repetitions in the narrative, the focus, the narrator changes in the novel "Fikrimin Ince Gulu" and the movie Sarı Mercedes. Gérard Genette's book "The Discourse of Narrative" has been one of the important sources in this thesis. The subtitles of the Time and Narrator category are also taken from this book. For the space analysis, Bahar Dervişcemaloğlu's book, Anlatıbilime Giris, was used.

In this thesis, the novel Fikrimin Ince Gulu (1976) by Adalet Agaoglu and the movie adapted to the cinema by Tunc Okan under the name of 'Sarı Mercedes'in 1993 are based on. Agaoglu's novel is a complete 'trap' in terms of cinema; It has been concluded that when it is reflected on the screen, its context changes.

Key Words: Narratology, Adalet Ağaoğlu, Fikrimin İnce Gülü, Sarı Mercedes, The Theoretical Approach of Narratology

Science Code:

1. GİRİŞ

Sinemanın ülkemizdeki tarihsel gelişimi incelendiğinde, bu sanatın bütünleştiği disiplinler arasında yalnızca edebiyatla ayrıcalıklı bir ilişkide bulunduğu görülür. Türkiye’deki ilk film gösterimleriyle ilgili ortak hafızanın oluşumu, bu gösterimlere katılan edebiyatçıların deneyimlerine ilişkin yorumlarıyla mümkün olmuştur. İlk konulu filmimiz, bir edebiyat uyarlamasıdır. Sinema eleştirisi alanında kaleme alınan ilk metinler, edebiyatçılara aittir. İlk sinema dergilerinin bir kısmı edebiyatçılar tarafından yayımlanmıştır. Bu dergilerin yazar kadrolarını ağırlıklı olarak şair ve yazarlar oluşturmaktadır. En önemlisi ise, sinemayı başlı başına toplumsal bir mesele olarak ele alan; ilk evrelerinden başlayarak onu farklı perspektiflerden değerlendirmeye tabi tutan şahsiyetlerin edebiyat çevresi ile ilişki içerisinde bulunmalarıdır. Şairler ve yazarlar, başlangıçta yalnızca teknolojiye dayalı bir kitle eğlencesi olarak algılanan sinemanın, zamanla müstakil bir sanat formu hâline gelmesi sürecinde verdiği mücadelenin en önemli tanıklarıdır. Denilebilir ki edebiyat camiası, sinemanın ülkemizdeki tarihsel gelişiminin tüm aşamalarına etkin bir şekilde tanıklık eden başlıca kesimi temsil etmektedir.

Türk sinemasının geçmişinde senaryoları romanlarımıza, oyun ve hikâyelerimize dayanan oldukça zengin bir film birikimi vardır. Bu birikimin ucunda “Halide Edip, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Yakup Kadri” romanlarına dayanan “Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye, Dudaktan Kalbe, Yaprak Dökümü, Sözde Kızlar, Nur Baba” benzeri eğitici, öğretici, değişen hayat biçimi karşısında ibret dersleri ile dolu filmler görüyoruz. Öteki ucunda “Musahipzâde Celâl” oyunlarından, yabancı vodvil uyarlamalarından ortaya çıkan “Aynaroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Karım Beni Aldatırsa” benzeri müzikaller, komediler vardır. Fakat asıl 1950’lerden sonra uzunca bir süre “Esat Mahmut Karakurt, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Güzide Sabri, Mevrure Alevok” romanlarına dayanan bir dizi popüler pembe seriler, melodramlar, hissî filmler kendine yer bulmuştur. Açık ki sinemamız, özgün film senaryolarından çok, edebiyata, yani roman, hikâye, sahne oyunu hatta şiirlere dayanan bir geçmişe sahip. (Ağaoğlu, 1996).

Sinemaya olan ilgisi çok genç yaşlarda henüz lisedeyken başlayan Ağaoğlu’nun da edebiyat ve sinema ilişkisine dair birçok tespiti vardır. Bir yazar olarak da bunların dikkate alınması gerektiğini düşünmektedir.

Adalet Ağaoğlu'nun filme uyarlanan tek romanı “Fikrimin İnce Gülü”nün bu çalışma için seçilmesindeki nedenler ise şudur: İlki edebiyatımızda “zaman” ustası olarak anılan bir yazarın eserinin filme nasıl dönüştürüldüğünü görmek. Çünkü Gérard Genette, “Anlatının Söylemi” adlı kitabında “Kayıp Zamanın İzinde” adlı romanı incelemiştir ve bu roman “zaman” odaklıdır. Biz de anlatıbilim unsurlarından bu kavram üzerinde yoğunlaşacağız. İkinci sebepse, yazarın, romanının perdeye yansıyan görüntüsünden memnun olmamasıdır. Hatta yazar ve yönetmen bu uyarlama sonucu mahkemelik bile olmuşlardır ve yazar davayı kaybetmiştir. Biz de tezimizde Genette'in yapısalcı yaklaşımı doğrultusunda romanı ve filmi karşılaştıracğız.

Adalet Ağaoğlu'nun romanı, modern anlatım teknikleri ile örüldüğünden; filme dönüştürülmeye oldukça uygundur. Ancak farklı anlamlara gelecek şekilde yansıtılmaya da müsait bir zemindedir.

Bu çalışmanın da amacı, romanın filme nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koymaktır. Bu etkileşim incelenirken de anlatıbilimin kuramsal yaklaşımından yararlanılacaktır. Anlatı teknikleri, anlatı zamanının düzeni, anlatı hızı, anlatıdaki tekrarlar, odaklanma, anlatıcı değişimleri gibi kavramlar incelenecektir. Ayrıca yazarın ve yönetmenin sinema ile ilgili görüşlerine de yer verilecektir.

2. EDEBİYAT VE SİNEMA

Sinema, ortaya çıktığı 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar olan süreçte oldukça hızlı bir gelişim göstermiş ve “yedinci sanat” terimiyle karşılanan bağımsız bir sanat dalı kimliği kazanmıştır. Başlangıçta bir anlatısı olmayan, sadece görsel malzeme aktarımına dayanan sinemanın, zamanla anlatılacak hikâyelere ihtiyaç duyması, onu kurmaca esasına dayalı edebî metinlerle ilişki kurmaya itmiştir. Sinemanın etkileşim hâlinde bulunduğu sanat dalları arasında, en yoğun ilişkiyi edebiyat ve özellikle de roman türü ile kurduğunu söyleyebiliriz.

Edebiyat-sinema etkileşiminden bahseden yönetmen D.W.Griffith, film çekerken Dickens'la aynı işi yaptığını, tek farkının “resimle bir öykü anlatmak” olduğunu ifade eder. (Kale, 2010:267).

James Monaco ise, sinemanın edebiyatla kurduğu ilişkiyi, diğer sanat dallarıyla olan etkileşimini aşacak ölçüde güçlü bağlar geliştirmeye sevk eden unsurun, “hikâye anlatımı” olduğu görüşündedir: “Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim hatta tiyatro ile değil, romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar...” (Monaco, 2000:47).

Roman, sinema eserinin oluşumunun en önemli safhalarından olan senaryo üretimi aşamasında da kaynaklığına başvurulan bir türdür. “Sinemanın en önemli ögesi olan senaryo, iki şekilde meydana getirilir. Bunlardan birincisi, film yapmak isteyen kişinin tasarladığı konuyu, yalnızca sinema dili ile ifade edilecek şekilde vücuda getirdiği, “özgün senaryo”; diğeri ise daha önce yazılmış bir metni senaryo biçimine dönüştürme işlemi olan “uyarlama” dır.” (Aslanyürek, 2019).

“Edebiyat, vasıta olarak sosyal bir özellik taşıyan dili kullandığı için sosyal bir müessesedir.” (Wellek-Warren, 1983).

Sinema sanatı da benzer şekilde, kitle iletişim aracı olarak sosyal bir işlev üstlenmektedir.

Edebiyat ve sinema arasında gerek icra ettikleri sosyal işlev gerekse hikâye anlatımı esasına dayalı türler olmaları paralelinde şekillenen özdeşlik ilişkisinin dişında kalan birtakım ayrışma noktaları olduğu gerçeği de göz önünde bulundurulmalıdır. Söz konusu ayrışma noktalarının başında, bu türlerin kullandıkları anlatım vasıtaları arasındaki fark gelmektedir. Roman, kendisine anlatım vasıtası olarak “dil”i seğerken; sinema “görüntü”yü kullanır. Roman metni, okuyucunun çağrışım dünyasının özgürlük alanını sınırlandıracak ifade biçimleri içermez; buna karşılık sinemada görsel olarak sunulan nesne, seyircinin zihninde tasvir edildiği şekliyle canlanır. Örneğin, roman, güzel bir kadından bahsediyorsa okuyucu yüzlerce güzel kadın düşünebilir. İzleyici içinse bu sadece perdede gördüğu kadındır. (Sayın, 2005).

Roman, çoğunlukla yazarının bireysel çabası sonucu oluşmuş bir metne dayanır; film ise kolektif ve örgütlü bir çalışmanın mahsulü olarak karşımıza çıkar.

Edebiyat ve sinema alanları arasındaki ayrışma noktalarına, bu sanat dallarının oluşumlarına zemin hazırlayan sosyal, siyasî, kültürel, iktisadî ve tarihsel dinamiklerin farklı karakteristik özellikler göstermesi hususunu da eklemek gerekmektedir:

“Roman türü, bilhassa 18. ve 19. yüzyılın romanı, batıda burjuva yaşam biçiminin belirmesi ile ortaya çıkmıştır. Burjuva toplumunun insan örneği olan ‘birey’ ve onun hikâyesi, romanın merkezinde yer alan başlıca unsurdur.” (Naci, 1986:6).

19. yüzyılın son yarısından itibaren gelişim gösteren sinema ise, başlangıçta Batı’da 20. yüzyılın başlarında bir tür avam eğlencesi olarak değerlendirilmiş; zamanla üst sınıflar tarafından da benimsenen bir estetik meşguliyet niteliği kazanmıştır. Oluşumlarına zemin hazırlayan tarihsel kesitler farklı olsa da roman türü ile sinema arasında yaygınlık kazanma deneyimi bakımından bir benzerlik bulunduğu dikkat çekmektedir. Roman, matbaa ve baskı teknolojilerinin; sinema ise görüntü kaydeden cihazların teknolojik gelişmelerine paralel olarak kitle iletişimde etkin rol oynama becerisini zamanla arttırmış sanat dallarıdır.

Filmler de romanlar da belirli pazarlama stratejileriyle kitlelere sunulmaktadır. Vizyona girmeden önce tanıtılan filmler için hazırlanan fragmanlar, yayımlanmak istenen romanların da habercisi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yazılı metnin, görsel anlatımla sunulmasının ardından, romanıyla baş başa kalacak okur için hayal kurmayı engelleyici bir unsur olup olmadığı tartışılabilir. Okurun zihninde, roman karakterini fragmanda temsil eden kadın ya da adamın gerçek görüntüsü ile sürekli eşleştirmesi tehdidini hiçbir şeyin ortadan kaldıramayacağı açıktır. Romanın içeriğinden önce görsel temsil aracılığı ile uyandıracığı algının endişe meselesi hâline getirilmesinin bir başka örneğine de kitap kapaklarında rastlarız. Canlı renklerle zenginleştirilmiş kapak tasarımlarının, ortalama okuyucunun roman tercihinde bir ölçüt olduğunu söyleyebiliriz. Yani “görüntü”, günümüzde pek çok farklı şekilde “kelime”nin tahtına oturmaya çalışmaktadır. Ancak bu durum çağımızla da sınırlı olmamıştır. 19. yüzyılda da romanlar fotoğraf ve resim gibi görsellerle süslenmiştir. Bu durum da ayrı bir yazın türünün ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Nitekim fotoroman ve çizgi romanları, edebiyat ve sinema ilişkisinin ilk örnekleri olarak kabul edebiliriz.

Film, romana duyulan ihtiyacı ortadan kaldıramamıştır. Sinemanın, sahip olduğu teknolojik ve ekonomik üstünlüğe rağmen romanın ayrıcalıklı konumunu değiştirememesinin nedeni, Şerif Aktaş’ın deyimiyle, her insanda bulunan ve tatmin edilmeyi bekleyen “yaratma ve yapma” arzusudur. (Aktaş, 2005:38).

Nevhis Cem Aşkun ise, sinemanın edebiyat ile ilişkisini şöyle anlatır:

“Edebiyat ve sinema, etkiledikleri insanlar veya ulaşmak istedikleri kitleler bakımından da ortak bazı yönleriyle farklı tavırlar içinde gözükmektedir. İnsanı kendine çekme açısından edebiyatın bireyselliği yanında sinemanın kiteselliği ağır basar. İnsanın edebiyatla ilişkisini kuran eylem, büyük çapta okumadır. (...) Sinema, her şeyden önce göze, kulağa bağlı bir sanat dalı olması nedeniyle kitleleri kendine kolaylıkla çekebilmektedir. (...) Diğer yandan sinema, kendisine bağladığı insanların sınıfsal özellikleri açısından titiz bir ayrımcı kimliğiyle ortaya çıkmaz. Başka bir deyişle kitaplardaki edebî yapıtlar kendilerine uzanan ellerde belli bir kültürel yeterlilik düzeyi ararken, sinema salonlarının bilet gişeleriyle sinema yapıtlarına yer veren televizyon ekranları, insanlarda bu türlü bir yeterlilik koşulu aramamaktadır.” (Aşkun, 1979).

3. AĞAOĞLU VE BAY OKAN’IN SİNEMAYA BAKIŞ AÇILARI

Sinemanın, edebî eserlere getirdiği kazanımlar hayli fazladır. Biz izleyicilere yeni ufuklar açarlar. Ancak bazı sakıncalar da oluşabilir. Ortaya çıkan yapıt; yazarının istemediği şekilde izleyiciyi yönlendirebilir ve eseri yeni imajlarla süsleyebilir. Sesli ve görüntülü bir iletişim aracından izlenen edebî eser, seyircisini kolaylığa iter ve sanatçı ile kurulan gönül bağının zayıflamasına neden olur. Yazarın kelimelerinden çok; beyaz perdedeki motif ve figürler akılda kalmaya başlar.

Nitekim tezimizde inceleyeceğimiz eser içinde aynı şey söz konusu olmuştur. Tunç Okan tarafından, Adalet Ağaoğlu’nun “Fikrimin İnce Gülü” isimli romanından uyarlanan, İlyas Salman’ın başrolünü üstlendiği “Sarı Mercedes” filmi, romana belli başlı noktalardan sadık kalmışsa da romanın ana fikrinden uzak bir film olmuştur.

Ağaoğlu, Tunç Okan’ın “Otobüs” adlı filmini görüp beğendiği için romanının Tunç Okan tarafından filme alınmasına izin vermiş; fakat film çekildikten sonra pişman olmuştur. (Akkaymak, 2006:7).

Yazarın bu pişmanlığı daha filmin isminden itibaren başlar:

“Benim bir romanımdan yapılmış filmin üstüne, tanınmış ve sevilen adını bir yana bırakıp Mercedes Mon Amour, Sarı Mercedes, Arabam gibi çeşit çeşit, kör gözün

parmağına kaba saba, sözüm ona ticarî etkiler yapıştırmak, her tür estetik kaygıdan uzak, yönetmen dünyası uğruna romanın kullanıldığı anlamına gelir.” (Ağaoğlu, 1996).

Filmin senaryosunu beğenmeyen Adalet Ağaoğlu, Tunç Okan’a “Bu benim kitabım değil; benim kitabımı bu senaryo ile çektirtmem demiştir.” Okan ise, yazara, “Adalet Hanım, aramızda bir antlaşma var ve bana kitabın haklarını tümüyle vermişsiniz. Antlaşmaya göre, kitabınızı uyarlarlarken sinema sanatının gerektireceği her türlü değişikliği yapma hakkım var benim. Bunu imzalamışsınız. Buna filmin adını değiştirmek de dahil.” şeklinde bir cevapla karşılık vermiştir.

Hatta Tunç Okan, filmin Antalya Film Festivali’ne Fikrimin İnce Gülü adıyla sokulmasına çok kızmıştır ve bunu şu sözlerle dile getirmiştir: “Niye yaptınız bunu? Bu büyük bir hata! Fikrimin İnce Gülü çok kötü bir film adı.” (Luxembourgeois, 2020:167).

Film, yurt dışında “Mercedes Aşkım” adıyla gösterime girmiştir. Türkiye’de ise, “Sarı Mercedes.” Aslında yönetmen eserini hem yurt dışında hem de Türkiye’de Arabam ismi ile vizyona sokmak istemiştir. Ancak filmin kameramanı Orhan Oğuz, Tunç Okan’a filmin yabancı bir film gibi tanıtılmasını ve yabancı bir isimle çıkması gerektiğini söylemiştir. 1964 yapımı Ingrid Bergman, Alain Delon gibi ünlü oyuncuların oynadığı, “Sarı Rolls-Royce” adında, Trieste civarında geçen bir macera filmi vardır. Buradan esinlenerek “Sarı Mercedes” ismini kullanmışlardır.

Ayrıca romana ismini veren “Fikrimin İnce Gülü” şarkısı da filmde hiç kullanılmamıştır. Zaten “Sarı Mercedes” filminin tematik bir müziği de yoktur. Yönetmen bu durumu şöyle açıklar:

“Evet, Sarı Mercedes’te belirgin, tematik bir müzik yok. Romanda bahsi geçen Fikrimin İnce Gülü şarkısını dinledim. Şarkı tamamen Arap kültüründen gelme, bana göre müzikal açıdan hiçbir değeri olmayan bir parçaydı. Benim ilgimi hiç çekmedi, filmde kullanma gereği de duymadım.” (Luxembourgeois, 2020:111).

Yazarın romanı yazma amacı, “köyden çıkma Almanya işçisini anlatmak değil; tüketim ekonomisinin, zenginlik üstünlüğünün parçaladığı insanı mercek altına koymaktır.” (Andaç, 2005).

Film ise, bir Anadolu köyünden çıkma Almanya işçisi Bayram'ı ve onun arabasına olan sevdasını esas almış, kapitalizmin parçaladığı insan olan Bayram'ı ıskalamıştır. Tunç Okan, politik bir film yapmak için yola çıkmadığını dile getirir. Bayram'ın askerlik günlerini senaryoyu yazarken çıkartmıştır ve bu karara daha en başında varmıştır. Yönetmen amacının, öyküdeki şimdi, geçmiş ve gelecek arasında gidip gelen o tek başına yolculuk kısmını anlatmak olduğunu vurgular. Zaten uyarılama yapmanın da bir romanın her detayını sinemaya aktarmak olmadığını vurgular. Romanda kendisini çeken şeyin, insanın maddeye olan bağlılığı ve bu nedenle mutlu olamayışı olduğunu belirtmektedir. Bu durumu da Bayram'ın, Mercedes'e hastalık derecesine varan bağlılığı temsil etmektedir. Aslında onun bu hallerini komik bile bulur. Yönetmen, hikâyeye olan bu bakış açısını daha evrensel bulmaktadır.

Sinemaya ilgisinin daha genç yaşlarda, lisedeyken başladığını belirten Ağaoğlu'nun, edebiyat-sinema ilişkisine dair tespitleri, beklentileri ve bu husustaki hassasiyetleri dikkate değerdir:

“Şimdi biz roman okurken aynı zamanda filmini çekeriz. Ya da ben, yazarken de filmini çekerim. Yazsonu'nu yazarken de filmini çektim. Edebiyat-sinema ilişkisinde bence bir yönetmenin, yazarı, yazarın dünyasını çok iyi bilmesi gerekli. Bilemezse, sadece ticarî amaçlı kullanılır duruma düşürülüyor yazar. Yazarın ya adı kullanılıyor ya oradaki porno sahnesi kullanılıyor. Ticarî tarafı yani.” (Andaç, 2005).

Ağaoğlu'nun şu sözleri ise, yukarıda söylediklerinin tersi bir durum oluşturmaktadır: “Çünkü edebiyatçı kitabını yazarken sinemayı düşünmez. Romanının, hikâyesinin bir gün bir filmin dünyası ya da malzemesi olacağını hesaba katmaz. Çünkü sinema, roman bu roman, hikâye bu hikâye, ortaya çıktıktan sonra hatta belki yüz yıl sonra yanaşır edebiyata.” (Ağaoğlu, 1996).

Tunç Okan da roman yazmak ve film yapmak arasında pek bir fark görmez ve bu durumu şu sözleri ile dile getirir: “Benim yaptığım dört filmle, oturup roman yazmak arasında pek bir fark yok. Doğal ki görsel bir eser vermek yazmaktan çok daha zorlu ve zahmetli. Yazar, kendini ifade etmek için kalemini kullanıyor. Sinemacı ise, eserini insanlarla yazıyor. Ancak görsel ürün bana daha eğlenceli, daha ilginç geliyor.” (Luxembourgeois, 2020:77). Hatta Okan, Ağaoğlu'nun “Bir Düğün Gecesi” adlı romanını da çok beğenir ve filmini yapmayı düşünür; ancak yazarla arasında yaşananlardan dolayı buna cesaret edemez.

Adalet Ağaoğlu sinemayı iyi bildiğini iddia eden bir yazardır. Kendi eserinin de uyarlamasından hiç memnun kalmamıştır ve bu duruma şöyle bir yorum getirmiştir: “Sinema-edebiyat ilişkisinin yıllarca balayları havasında geçiyormuş gibi yansımaları, bu iki ayrı yaratı dünyasındaki dil, anlatım farkının önden karşılıklı kabulü anlamına gelebilir. Ama senaryo için sayfaları arasına dalınan bir roman konusunun peliküle aktarılması genelde ‘işte romanın filmi çekildi, bitti!’ anlamına geldiği, edebiyattan yararlanmalarda sadece olayların kronolojik akışının sağlanmasına özen gösterildiği için ‘sinema dili’nden anladığımız şeyin, dünün sorunu olmadığı da söylenebilir.” (Ağaoğlu, 1996).

Filmin yönetmeni ise, hiç kimsenin sinemayı çok iyi bilemeyeceğini, sinemanın bir bilim dalı değil; sanat dalı olduğunu ve herkesin kendi zevki olduğunu dile getirmektedir. Yazarı da şu sözlerle eleştirmektedir:

“Ne yönetmenlik yapmışsın ne senaristlik yapmışsın, sinemayı nereden, nasıl iyi biliyorsun? Dört tane film yapmış olmama rağmen ben bile sinemayı biliyorum diyemiyorum.” (Luxembourgeois, 2020:143).

Ağaoğlu, yönetmenlerin/senaristlerin tamamen ticarî kaygı güderek, estetik gayeden uzak, uyarladıkları edebî eserlerin temel felsefe ve mesajlarını çarpıtan filmlere imza atmalarını da yazarın duruşuna saygısızlık olarak görür:

“Sinema, istediği kadar kendi dilini korusun, buna diyecek bir şey olamaz. Ama eğer edebiyatın kapısını çalacaksa, kendi dilini özenle kurup koruyarak yazarın seçimlerine, hayatta duruşuna, sanat anlayışına, duyarlılıklarına saygılı olmak zorunda. Tersî ‘manevî hakların ihlâli’ kapsamına girer.” (Ağaoğlu, 1996).

“Sarı Mercedes” filminin yönetmeni Tunç Okan, Adalet Ağaoğlu ile yapmış oldukları üç ya da dört görüşme olduğunu belirtir. Ağaoğlu’nun kendisine “Senaryoyu yaz, getir, beğenirsem kitabın filmin haklarını veririm.” dediğini belirtmektedir. Kendisi ise şu sözlerle, yazara cevap verdiğini ifade etmektedir: “Ben böyle bir tarzda çalışmam. Ben burada bir imtihana mı çekiliyorum? Ben size senaryo getireceğim, beğenirseniz kabul edeceksiniz. Ya bazı yerlerini beğenip bazı yerlerini beğenmezseniz? Ben size sürekli senaryo mu yazıp getireceğim? Böyle bir ilişki, böyle bir çalışma tarzı olamaz. Ben böyle bir işe girmem. Ama şunu yaparız: Ben bir-iki sayfa yazarım, size benim bakış açımı, bu işe nasıl yaklaştığımı anlatırım, siz de evet

ya da hayır dersiniz. Ondan sonra da beni serbest bırakırsınız. ‘Olur.’ dedi. Sonra buluştuk, yazdıklarımı verdim, yapmak istediklerimi anlattım. ‘Tamam.’ dedi, kitabın haklarını verdi.” (Luxembourgeois, 2020:136-137).

Türk-Fransız-Almanya-İsviçre ortak yapımı “Sarı Mercedes” filminin senaristi Tunç Okan ve Macit Koper’dir. Filmin müziklerini ise, Vladimir Cosma yapmıştır. Görüntü yönetmeni de Orhan Oğuz’dur. Filmin çekimlerine 1987 yılında başlanmıştır. Ancak gösterime girdiği tarih 1993’tür. Aslında yönetmen filmin çekimlerini 2 yılda tamamladığını belirtmektedir; ancak gösterime girme süresi oldukça uzundur. Ağaoğlu ise, Okan ile 1984 yılında yapmış oldukları antlaşmayı esas alarak şu sözleri dile getirir: “Dört yılda bitirilmesi gereken film özgün eser sahibine hiçbir açıklama yapılmadan dokuz yıl sonunda tamamlanmıştı.”

Film 29. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nden, “En İyi Yönetmen,” “En İyi Kurgu,” “En İyi İkinci Film,” ödüllerini alırken; 5. Ankara Film Festivali’nden, “En İyi Erkek Oyuncu” ödülünü almıştır. 1992’de de Kültür Bakanlığı’ndan “Sinema Başarı” ödülünü, 7. Adana Altın Koza Kültür Sanat Festivali’nden de “En İyi Müzik” ödülünü kazanmıştır.

Filmde Bayram Ünal’ı İlyas Salman, Kezban’ı Valerie Lemoine, İbrahim’i Menderes Samancılar, Solmaz’ı Saadet Gürses, Veli’yi Savaş Yurttaş, gümrükteki memuru Serra Yılmaz, Ayfer’i Micky Sebastian, Güldenhouse sürücüsünü Alexander Gittenger, trene el sallayan adamı Ferdi Akarnur, Rüstem Amca’yı da Abdülhamit Danışır canlandırmışlardır. Çocuk Kezban’a Uyum Varol hayat verirken; genç Kezban’ı ise, Duygu Sönmez canlandırmıştır. Genç Bayram’ı Ömer Başaran, çocuk Bayram’ı ise, Abdullah Özalp oynamışlardır.

Yazar Adalet Ağaoğlu ile yönetmen Tunç Okan arasında oyuncu seçiminde dahi anlaşmazlık olmuştur. Filmin başrol oyuncusu İlyas Salman’a karşı çıkan Ağaoğlu, bu rol için Okan’a, Halil Ergün’ü önermiştir. Yönetmen ise, biraz komikçe ve abartılı olmayan bir oyuncu aramaktadır.

4. ADALET AĞAOĞLU'NUN HAYATI VE ESERLERİ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Adalet Ağaoğlu, 23 Ekim 1929'da doğmuştur. Romancı, öykücü ve aynı zamanda oyun yazarı da olan Ağaoğlu, Adalet Sümer, Adalet Sümer Ağaoğlu, Parker Quinck, Remüs Teleda imzalarını da kullanmıştır. Ankara Kız Lisesi'ni (1946), DTCF Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü (1951) bitirmiştir. Ankara Radyosu'na (1951); dramaturgluk ve daha sonra Radyo tiyatrosu müdürlüğü görevlerinde bulunmuştur. TRT'nin kurulmasından sonra bu kurumda program uzmanlığı ve daire başkanlığı yapmıştır ve 1971'de TRT'den ayrılmıştır. Ankara Meydan Sahnesi'nin kurucuları arasında yer almıştır; dramaturg ve çevirmen olarak çalışmıştır (1961-1966). Edebiyatçılar Derneği (onur), TYS (kurucu) ve İnsan Hakları Derneği üyesidir.

İlk yazıları Ulus gazetesindeki tiyatro eleştirileridir. (1946-47); ilk şiiri (Gölgeler) Ekim 1948'de Kaynak'ta çıkmıştır. Sevim Uzgören ile birlikte kaleme aldıkları "Bir Oyun Yazalım" adlı oyunu, 1953'te sahnelenmiştir. Oyunlarında, toplumun sorunlarına, güncel gelişmelere duyarlı bir yazarın yaklaşımı gözlemlenmektedir. "Evcilik Oyunu" yazarın kadın-erkek ilişkisine geniş açıdan baktığı ilk oyunlarından; ilk kez 1963-64 sezonunda sahnelenmiştir. 1967 yılında yayımlanan ve 1969'da sahnelenen "Tombala" oyunu ise, yaşlı bir karı-kocanın, tombala oyunu çerçevesinde, geçmişlerini ve bugünlerini değerlendirdikleri ve tartıştıkları bir süreci işler. "Çatıdaki Çatlak" ise, orta sınıfın alışkanlıklarını, değer yargılarını ekonomik ve toplumsal gelişmeler karşısında giderek yitiren; ancak bunun farkında olmayan ya da farkına vardığında geçmişi ve bugünüyle hesaplaşmaktan korkan insanları anlatır. "Sınırlarda" oyunu "Çatıdaki Çatlak" oyunu ile birlikte 1969'da basılır. "Üç Oyun" adıyla basılan kitabının ilk oyunu, "Bir Kahramanın Ölümü"dür. Bu oyunda yazar, toplumsal olayların kahraman yaptığı bir kişinin insanî yanını ortaya koymaya çalışır. Kitaptaki ikinci oyun "Çıkış"ta ise, düşsel bir odada baba-kız ilişkisinden yola çıkarak, ev-dış dünya ikilemini simgesel ve soyut bir düzlemde ele alır. Kitabın üçüncü oyunu ise "Kozalar"dır. Ağaoğlu'nun ev kadınlarının yaşamına çok yönlü baktığı kısa oyunudur. "Kendini Yazan Şarkı" adlı oyunu ise, 1976'da İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenir ve 1977'de "Evcilik Oyunu" ile beraber basılır. Oyunda, yeni bir dünya kurma ülküsü içindeki gençlerin

düşünceleri ile gerçekler arasındaki ayırım, yaşam-ölüm çizgisinde yaşadıkları korku, özlem, sevgi, dayanışma ve geleceğe umutla bakışları anlatılmaktadır.

Sonraki dönemde neredeyse yirmi yıla yakın bir süre yazın yaşamını roman ve öyküleri ile sürdüren Aġaoġlu, “Çok Uzak Fazla Yakın” adlı oyunu ile oyun yazarlığına tekrar döner. İki kız kardeşin birbirlerinin geçmişleri ile hesaplaşmaları anlatıldığı bu oyunda yazar, öykü ve romanın ayrıntılı anlatımlarından epey yararlanır. Yazarın “Duvar Öyküsü” adlı son oyunu ise, 1992’de basılır. Bu son iki oyunu dışındaki tüm oyunları “Oyunlar” adı altında toplanmıştır. Yazar, 1970’lerden itibaren toplumsal değişime koşutluk içinde roman ve öykü yazarlığına yönelerek, bu alanda da önde gelen bir yer edinmiştir. İlk romanı “Ölmeye Yatmak”tır. Cumhuriyet döneminin egemen ideolojisinin, küçük burjuva toplumsal kesimler üzerindeki etkisini konu edinir.

İkinci ve tezimizde inceleyeceğimiz filme uyarlanmış tek romanı olan “Fikrimin İnce Gülü”nde ise yazar, ülkedeki olumsuz ekonomik ilişkilerin savurup Almanyalara fırlattığı Anadolu insanının, bir yandan onu “Anadolu İnsanı” kılan temel değerlerine, direnme gücüne ve altı yüzyıllık imparatorluktan kalan niteliklerine nasıl yabancılaştırıp değiştirdiğini, bir yandan da maddesel ve töresel şartları ile köylülük olgusunu ve bu değişim ve yabancılaşmanın yozlaştırdığı köylüye ne ölçüde güvenilebileceğini gerek toplumsal çözümlelerde gerek ileriye dönük yönelişlerde bu insan tipinin ne ölçüde temel alınabileceğini ortaya koymaktadır. Aġaoġlu’nun bu romanı aslında bir ‘tip’ romanıdır. Roman kahramanı Bayram, bir toplumun değişim süreci içerisinde ortaya çıkmış, o tüketim toplumunun, kapitalizmin tüketim değer yargıları ile oluşmuş bir “yeni insan” tipidir. Bayram’ın kişiliğinde yazar, toplumsal değişim süreci ile birlikte ortaya çıkan bu yeni tip insanı, metalaşan yabancılaşmış insanı ve ayrıca bu insanın dramını çizmektedir. “Alamancılık” olgusunun çok çarpıcı biçimde işlendiği bir romandır bu. Ayrıca yazarın ustaca kullandığı dramatik tempo ölçüsü, romanın çeşitli yerlerinde nesneliliği sağlayan ve zaman içinde ileri-geri açılımlarla konuyu yürüten yabancılaştırma etkenleri, özenli dili Türk edebiyatının belli başlı romancıları arasına yerleşmeye aday ilk çalışmalarından biri olarak değerlendirilmiştir. (Bezirci, 2008).

Atilla Özkırmımlı’nın roman ile ilgili tespiti ise, şu şekildedir:

Ağaoğlu, çocukluğundan Almanya'daki işçiliğine kadar duyguları, düşünceleri, özlemleri, tutkularıyla yaşayan bir Bayram tipi çiziyor. Geriye dönüşlerle, yolculuğun “vukuatsız” bölümlerinde Bayram'ın anılarına dalarak, parça parça ama parçalar arasında bağlantılar kurarak, bir dantel örer gibi kişinin dünyasını sergiliyor. Yalnız Bayram değil, romanın yapısı içinde ye alan bütün kişiler gerçeklikleriyle veriliyorlar. Salt betimlemede ulaşılan bir başarının sonucu değil bu, ayrıntıların seçimi ve değerlendirilişi de yaratıyor gerçeklik duygusunu.

Adalet Ağaoğlu'nun “Fikrimin İnce Gülü” adlı romanı, çok beğenilmekle birlikte eleştirilen de bir romandır. Mesut Odman bu eser ile ilgili şöyle bir yorum getirir:

“...Ağaoğlu' nun romanı, Bayram'ın durumunu sergilemekte, onun Balkız'ı ile ilişkilerini anlatmakta büyük başarı gösteriyor. Zaten asıl sorun da bu. Yoksa ne Almanya'daki işçilerin durumu ne işçi göçünün nedenleri anlatılmak isteniyor. Bunlar ve daha başka sorunlar da var; ama ancak bir arka plan olarak. Bunlar, başlangıçta sözünü ettiğimiz sinemasal anlatım içinde, ustalıkla verilmiş bir arka plan durumunda. Ama Bayram'ı daha iyi anlamak bakımından eksik kalıyorlar. (...) Bayram'ın Almanya'daki hayatı ve çevresi karanlıkta kalıyor. Romanın bazı bölümlerinde, onun Almanya'daki işçi arkadaşlarının siyasal bakımdan daha gelişmiş olduklarını anlıyoruz. (...) Romandaki kişilerin çoğu, Bayram olduğu için var. Onun yakınları, arkadaşları. Bunların dışındakiler, Bayram oradan geçtiği için şöyle bir iki çizgisıyla, kabaca anlatılanlar, iğreti duruyorlar.”

İnci Enginün ise, şu sözleri ile yazarı eleştirir: “Adalet Ağaoğlu Almanya'da kazandığı parayı bir otomobile yatıran ve onu bin bir özenle ülkesine getiren gurbetçinin hikâyesini, bir aydın uzaklığı ile işçinin duygularını küçümseyen bir eda ile anlattığı “Fikrimin İnce Gülü” (1976) adlı kitabı dışında, genellikle aydınların dünyasını ele alır.”

Yazarın üstünde en çok tartışılan bir sonraki romanı, “Bir Düğün Gecesi”dir. Fethi Naci'nin deyimiyle, sevgisizliklerin, yıkılışların, kuşuların, kaçışların, kendinden hoşnutsuzlukların romanıdır; toplumsal çözülüşün ağır bastığı bir dönemde, umarsız ve yalnız bireylerin umarsız ve yalnız bireylere bel bağlamaya çabalamalarının romanı, nicedir beklenen bir eleştiri romanıdır. Adalet Ağaoğlu ile ilgili bir husus da romanlarının teknik dokusu ile ilgilidir. Yazar, romanlarının teknik

dokusunu kurarken bazı yazarlardan etkilenmiştir. Aldous Huxley'in "Sese Karşı Ses" adlı romanı ile Adalet Ağaoğlu'nun birkaç ödül almış "Bir Dügün Gecesi" adlı romanı arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. (Günel, 1981:95).

Bir sonraki romanı "Üç Beş Kişi" de ise yazarın bilinç akışı tekniğini kullanımı belirgin bir biçimde somutlaşır. Bu romanda nesnel gerçekliği arka planda tutarak bireylerin değişimini aktarmaya çalışır. Türkiye'de hem kadın hem yazar olmanın çağrışımlara dayalı anlatımı anı-roman adını verdiği Göç Temizliği 1985'te yayımlanır. "Hayır...", "Ölmeye Yatmak"la, "Bir Dügün Gecesi"nin üçüncü halkasını (Dar Zamanlar üçlemesi) oluşturan romanın adıdır. "Ruh Üşümesi"nde ise, erotizmi ana izlek olarak seçen Ağaoğlu, sevmenin an'larda saklı olduğunu savunur.

İlk öykü kitabı "Yüksek Gerilim"dir. İçerisinde dokuz öykü yer alır. Kitapta yer alan "Duvar Öyküsü", F.Akatlı tarafından kitabın en başarılı ve en özgün öyküsü olarak değerlendirilmektedir. Yine F.Akatlı'ya göre, yazarı günümüzün önemli öykücülerinden biri yapan özellik, düşünce düzeyindeki doğrularla, sanat düzeyindeki doğruları buluşturabilmiş olmasındandır.

İkinci öykü kitabı "Sessizliğin İlk Sesi"nde "Hüzzam Mavisi" adlı öyküsüyle kardeşi Güner Sümer'in ölümünden duyduğu acıyı okuyucuya aktarmaktadır. Sevgi, sevecenlik motifleri de ilk kez bu öyküsüyle yazarda kendini göstermektedir.

Her biri, başlıklı yedi bölümden oluşan "Romantik Bir Viyana Yazı," Adalet Ağaoğlu'nun kurgusu ve anlatım tekniğinin yanı sıra dili ve üslubu bakımından da özellikle incelemeye değer bir çalışması olarak değerlendirilmiştir. Çağdaş Türk romanında bir "zaman" ustası olarak değerlendirilen Ağaoğlu, "Romantik Bir Viyana Yazı"nda bu ustalığını başka türlü göstermektedir. "An'ı değil; geçmişle bugünün kesişme noktalarını alması, ilginç, değişik bir tarih felsefesi yaratıyor." (Aytaç, 1993).

Ağaoğlu, The Reader's Encyclopedia of World Drama (New York, 1969) adlı tiyatro ansiklopedisinde dünya tiyatro yazarları arasında anılmıştır.

Yapıtları Almanca, Slovakça, İngilizce, Hollandaca ve Bulgarcaya çevrilen Ağaoğlu'nun "Yaşamak" adlı radyo oyunu Fransız ve Alman radyolarında da yer almıştır. "Fikrimin İnce Gülü" adlı romanı "Sarı Mercedes" adı ile 1993'te Tunç Okan tarafından filme uyarlanmıştır. Bu tezde, anlatıbilimsel bir çözümleme örneği olarak roman ve filmin etkileşimi incelenecektir.

Modern romanın en karakteristik özelliklerinden biri, zaman kavramını roman kurgusunun en belirleyici ögesi hâline getirmesidir. Zamanın göreceliğinin ve insan bilincinin algıladığı zamanın nesnel zamandaki gibi kronolojik sırayı izlemediğinin keşfiyle birlikte, modern yaşamın karmaşası içinde varoluşunu sorgulayan bireyin iç dünyasını anlatmak isteyen roman yazarları, zaman kurgusunda önemli birtakım yenilikler yapmışlardır. (Apaydın, 2006:18). Adalet Ağaoğlu'nun romancılığında da bu gibi yönler bulunmaktadır. Tek anlatıcıya son vermek, an'ların anlatıcısı olmak, yer ve zaman öğelerini farklı şekillerde kullanmak yazarın vazgeçilmezleri olmuştur. Adalet Ağaoğlu'na göre, eserlerde çoğul anlatıcı kullanmak ve anlatılan an'a uyum sağlamak, var olan yer ve zamanı değiştirmek veya değişik tekniklerle farklı kılmak gerekmektedir. Aydın kimliği, aydın bunalımı, aydın sorumluluğu, benimsenmemiş modernizm, slogancılık esasına dayanan düşünce içerikli yapılar, sosyal ve siyasî alanda yaşanan tüm değişim süreçleri, kadın-erkek ilişkileri, kadın kimliği, toplumsal baskı unsurları ve cinsel konular romanlarında ele aldığı ana başlıklardır.

5. TUNÇ OKAN VE SİNEMASI

19 Ağustos 1942 İstanbul doğumlu olan oyuncu/ yönetmen/ diş hekimi Tunç Okan'ın asıl adı Mehmet Celal Kulen'dir. Sinemaya girenlerin isim değiştirmesi adet olduğundan dolayı kendisi de Tunç Okan ismini almıştır. Daha sonra ise, resmî olarak adını Okan Kulen olarak değiştirmiştir. Ailesinin baba tarafından kökeni Bosna Hersek olduğundan Kulen soyadını kullanmaya devam etmiştir. Babası birçok Anadolu kentinde görev yaptığından çocukluğunda epey yer gezmiştir. 17 yaşında Haydar Paşa Lisesi'nin Fen bölümünden birincilikle mezun olmuştur. Sonrasında üniversite sınavlarında başvurduğu üç kola da kabul edilmiştir: Teknik üniversite, tıp ve dişçilik. Kendisi İstanbul Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesini seçmiştir. 21 yaşında bu üniversiteden mezun olduktan sonra, 2 yıllığına askere gitmiştir. Askerliğini Yassıada'da Deniz Diş Tabip Teğmen olarak yapmıştır. Orada askerlik yapan ve mesleği kameraman asistanlığı olan Cengiz Batuhan adlı bir er ile tanışmıştır. Bu er, Tunç Okan'ı, yönetmen Sırrı Gültekin'in yanına götürerek, onun sinemaya girmesine vesile olmuştur. Yönetmenin tavsiyesi ile Ses dergisinin yarışmasına katılıp 1965'te

birincilik kazanarak 22 yaşında, dergiye kapak olmuştur. Tunç Okan' dan önce dergiye kapak olanlar ise, Tamer Yiğit ve Ediz Hun'dur. Yani kendisi Ses dergisine kapak olan üçüncü erkektir. Yedek Subay olarak askerliğini yaparken de üç filmde oynamıştır. İlki Ülkü Erakalın'ın yönetmiş olduğu 1965 yapımı "Veda Busesi" adlı filmidir. Türkân Şoray ile başrolü paylaşmıştır. İkinci oynadığı film ise, Osman Seden'in yönettiği 1965 yapımı "Komşunun Tavuğu" adlı filmidir. Burada da başrolü Türkân Şoray ve Sadri Alışık ile paylaşmıştır. Askerdeyken oynadığı üçüncü film ise yine 1965 yapımı, yönetmen İlhan Ergin'in "Bir Caniye Gönül Verdim" adlı filmidir. Bu filmde de Ajda Pekkan ve Tuncel Kurtiz ile oynamıştır. Oynadığı bu son filmde sonra Tunç Okan, henüz 23 yaşındayken, Ses Dergisi'nin yarışmasını kazandıktan sonra imzalamış olduğu on filmde başrol oynamayı garantileyen antlaşmayı, iptal etme kararı alır. Ancak antlaşmanın iptalinden sonra farklı firmaların yaptığı yedi filmde daha başrol oynamıştır. Yani oyunculugu henüz bırakmamıştır. 1966 yılında Memduh Ün'ün "Vahşi Sevda" adlı filminde Hülya Koçyiğit ile başrolü paylaşmıştır. Bu yıl içerisinde oynadığı diğer filmlerin isimleri ise şöyledir: "Dağda Silah Konuşur, Vatan Kurtaran Aslan, Ben Bir Kanun Kaçağıyım, Ağaların Savaşı, Yaşamak Haram Oldu, Kahreden Firar, Karanlıkta Vuruşanlar, Ölüm Yolcuları ve Vurguncular."

O dönemin tanınmış beş jönünden biri olan Tunç Okan, otomobil kullanmayı bilmez hatta ehliyeti yoktur. Fakat kendisine bir "Mercedes" satın almıştır. Ancak o 1967 yılında, henüz 24 yaşındayken Yeşilçam'ı bırakır. Tüm varlığını satar, borçlarını öder ve Almanya'ya gider. Orada Goethe Enstitüsü'nde Almanca kursuna yazılır. Almanya'ya 18 yaşında, dış hekimi öğrencisiyken üç aylığına gitmiştir ve orada inşaatlarda çalışmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam'ı bırakıp yurt dışına gitmeyi seçtiğinde ilk aklına gelen ülke Almanya olmuştur. Goethe Enstitüsü'nden Almanca diplomasını aldıktan sonra, İsviçre' de dış hekimliği tahsiline devam etmiştir. Burada üç sene de görmesi gereken tıp derslerini bir sene de almıştır. İsviçre'deyken Tuncel Kurtiz, Okan'ı, Güneş ve Barbro Karabuda çifti ile tanıştırmıştır ve bu tanışıklık vesilesi ile Cezayir'e gidip orada Yaşar Kemal'in "Bebek" adlı hikâyesinden yola çıkılarak yapılan bir filmde oynamıştır Okan. Döndükten sonra da üç senelik tıp eğitimini bir senede bitirmenin cesareti ile 1974 yılında yönetmen olarak ilk filmi, "Otobüs"ü yapmıştır. Bu filmin senaryosunu Cumhuriyet gazetesinde okuduğu gerçek bir olaydan yola çıkarak yazmıştır. İsveç'teki Sergels Torg meydanında çekmiştir filmini. O meydanın ortasına bırakılmış bir otobüs ve o otobüsün içine terkedilmiş işçileri

düşünmüştür. Filmde, Güneş Karabuda görüntü yönetmenliği yapacak, Tuncel Kurtiz de oynayacaktır. Otobüs filmi, Emek sinemasında 50 hafta gösterimde kalmıştır. 1984 yılında yapmış olduğu ikinci filmi Cumartesi Cumartesi'nin de neredeyse tamamı gerçek olaylardan alınmıştır. Cumartesi günleri, modern toplumlarda stres kaynağı oluşturur; çünkü insanın kendisine ayırabileceği ve dinlenebileceği tek bir günü varken; onu da alışveriş yaparak geçirince panik yaratan bir durum oluşmaktadır. Kendisi bu filmini çizgi filmlere benzetmektedir.

Bu filmi yaptıktan sonra Sinan Çetin'in 1987'de yönetmiş olduğu "Prenses" adlı filmde rol almıştır. 2008 yılında, İsviçre- Fransa ortak yapımı bir filmde de Türk mafya şefini canlandırmıştır. 2017 yılında ise, "Durak" adlı bir filmde oynamıştır. "Sarı Mercedes" filminin Türkiye hakları hariç tüm filmlerinin telif hakkı kendisinde saklıdır.

Yönetmen hem ilk filmini hem ikinci filmi olan "Cumartesi Cumartesi"yi hem de "Sarı Mercedes" filminin bazı yerlerini kamerayı gizleyerek çekmiştir. 2013 yılında çektiği dördüncü ve son filmi, Fakir Baykurt'un "Kaplumbağalar" romanından uyarılma "Umut Üzümleri," ilk filmi olan "Otobüs," tezimizde incelediğimiz 1993 yapımı "Sarı Mercedes" filmi hep Türklerle ilgili filmlerdir. Ancak yönetmenin sinema tarzı, Türkiye'de alışılmış sinema tarzından farklıdır. Kendisi "yaşama dönük kara mizah" yaptığını belirtir. Tüm filmlerinde, yaşam felsefesinden gelen iğneleyici; ama hümanist bir sosyal kara mizah yaptığını da vurgular.

Tunç Okan'a göre, güzel bir fikirle yola çıkmak senaryo yazmak için yeterli değildir. Asıl mesele, öykünün anlatımıdır. Öykünün nasıl gelişeceği ve nasıl sonuçlanacağıdır.

Antik Çağ tiyatro tekniğinin geçerliliğine inanmaktadır. Anlatılan hikâyenin bir başlangıç noktası olmalı, olaylar giderek gelişmeli ve heyecanın doruğa çıktığı bir nokta olmalıdır, ardından da vurucu bir son gelmelidir. Tunç Okan, bir anlatıda, hikâyede finalin çok güçlü olması gerektiğini belirtmektedir. Bütün filmlerinde "sesli çekim" yapmıştır.

Okan, filmlerinde oyuncu seçiminin çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ancak kendisi için oyuncuların profesyonel olup olmasının bir önemi olmadığını ifade etmektedir. Yönetmene göre, tiyatrodaki oyuncuların yüzüne makyaj yaparak birçok şeyi değiştirebilirsiniz; ancak sinemada kamera direkt oyuncunun yüzüne

baktığından değişimin zor olduğu bir gerçektir. Herkesin bakışında kendine has bir ifade olduğundan, bakıştaki kişiliğin oynayarak değişmesi zordur. İşte bu nedenle oyuncularını iyi belirlemek gerekir.

Bu durumu “Sarı Mercedes” filminden iki örnek göstererek belirtir: Bayram’ın otomobilinin camı, kamyondan fırlayan taşla çatlar ve Bayram, şoförü ısrarları sonucu durdurmayı başarır. İşte bu sahnedeki kamyon şoförü için, yönetmene, birçok profesyonel oyuncu getirilir; ancak kendisi hiçbirini beğenmez. O sırada yoldan bir kamyon geçmektedir. Kamyonu durdurur ve aradığı karakteri bulur. Bu sahnede şoförün sadece durup Bayram’a bakması gerekmektedir. Aradığı bakışı, gerçek bir oyuncuda bulamayan yönetmen, kamyon sürücüsünde bulmuş olur.

Aynı filmde ikinci bir örnek de Bayram’ın çocukluğunu oynayacak oyuncu için geçerli olur. Yalnız bu defaki rol önemlidir. Çocuk, sadece durmayacaktır, rolünde diyaloglar bulunmaktadır. Yönetmen yine kendisine getirilen profesyonel oyuncuları beğenmez ve kahvaltıda ederken görmüş olduğu bir çocuğa rol teklif eder. Bu çocuk da Almanya’da yaşamaktadır. Ailesinden izin alır ve filmde onu oynatır.

Okan’ın, “Sarı Mercedes” filmi yapma hikâyesi de ilginçtir. Yapımcı Arif Keskiner, kendisine “Fikrimin İnce Gülü” romanından bahseder ve bu kitaptan iyi bir film çıkabileceğini dile getirir. Bunun üzerine romanı alıp okuyan Tunç Okan kitabı beğenir; ancak sinemaya uyarılmanın zor olacağını düşünür. Çünkü roman, üç zamanlıdır. Geçmiş, şimdi ve gelecek birbirine bağlanmıştır. Yapmış olduğu filmin, romana sinemasal düzeyde başka bir boyut getirdiğini düşünür yönetmen. Çünkü romanda Bayram’ın geçmişte yaşadıkları, şimdi yaşadıkları ve hayalleri vardır ve bunlar anlatılırken birbirine karışmış durumdadır. Oysaki bu durumu filme yansıtmak oldukça zordur. Bu nedenle yönetmen filmde “sıra ile anlatma” yöntemini seçmiştir.

Tunç Okan, çekmiş olduğu dört film arasından en çok “Sarı Mercedes”i beğendiğini dile getirir. Çünkü güzel ve gerçekçi bir dil kullanmıştır. Çoğu otantik çekilmiş ve önceden hazırlanmamış sahneler vardır (kamyon sahneleri, otobüsler vs.). Trafikte günlerce Bayram’ın otomobilini takip etmişlerdir. Bu sahneleri hep “dokümanter” çektiklerini belirtir. Yani yolu keserek çekmişlerdir. O zamanlar Orta Doğu ile Avrupa’nın arasındaki tek yol bağlantısı bu yoldur.

Arabanın direksiyonunda İlyas Salman oturmaktadır, kaputun üzerinde lamba, reflektör, kamera vardır. Çok zor bir çekim gerçekleşmiştir. Yönetmen bu durumu sinemanın gücü olarak vurgular ve romanda bu durumların oluşamayacağını belirtir.

Okan, filminde kullanmak için İsviçre'den aynı sene üretilmiş aynı model iki adet eski Mercedes getirtmiştir. Bunun nedeni de filmdeki takla atma sahnesinden sonra otomobilin çalışmama olasılığıdır. Bu film ile Türkiye'de ilk defa gerçek dublör kullanılmıştır. Bu kaza sahnesi için, Fransa'dan ünlü bir dublör getirilmiştir. Eğer dublör getirilmemiş olsaydı; Türkiye'deki teknik eleman yetersizliğinden dolayı takla atma sahnesi çekilemeyecekti. Üç ayrı kameranın çektiği dublör taklayı istediği gibi atamamıştır ve Mercedes'in tekerlekleri havada kalmıştır. Bunun üzerine Polatlı'da çelik tekerlek yaptırılmıştır ve Mercedes o tekerliğin içine yerleştirilmiştir. Yönetmen de İlyas Salman'ı, direksiyona yerleştirip tekerleği döndürterek sahnenin devamını çekmiştir. Biz de izleyiciler olarak, bu kaza sahnesini ekranda gördüğümüzde, gerçekten de tekerleklerinin üzerine düşen bir Mercedes görmüş oluruz.

Yönetmenin son filmi "Umut Üzümleri" de Fakir Baykurt'un "Kaplumbağalar" romanından uyarlamadır. Bu filmi de tıpkı "Sarı Mercedes" filmi gibi Ankara Polatlı'da çekmiştir; çünkü istediği sarılık tam da oralarda mevcuttur. Oraya bir köy inşa ettirmiştir ve öyküyü de zamansızlaştırmıştır. Hem zamanı hem de mekânı belirsizleştirmiştir. Hatta bu filmde başrolü ilk önce İlyas Salman'a vermiş sonrasında ise, vazgeçmiştir. Ahmet Mekin başrolü üstlenmiştir.

Okan'ın filmini yapmak istediği başka romanlar da olmuştur: Orhan Pamuk'un "Kar" romanını çekmek istemiş ve hatta yazarla görüşmüş ve finalini kötümser bulduğu için değiştirmek istediğini söylemiştir. Ancak Pamuk, kendisine kitabın haklarını vermemiştir. Yaşar Kemal'in "İnce Memedi"ni ve "Teneke" adlı öyküsünü de film yapmak isteyen Okan, yine ret yanıtı almıştır. Kemal, "Teneke" adlı öyküsünün haklarını başka bir yönetmene vermeyi tercih etmiştir. O filmin finali de 1980 yapımı "Brubaker" adlı filmde kopyalanmıştır.

Ayşe Kulin'in, "Adı: Aylin" kitabının haklarını almayı başaran yönetmen ne yazık ki filmi çekmeyi başaramamıştır. Yine aynı yazarın "Köprü" adlı romanını da film yapmak istemiştir. Yazarın, oğlu ile görüştüğünde, kendisinin, kitabında herhangi bir değişiklik istemediğini öğrenmiştir. Dolayısıyla bu romanı da film yapamamıştır.

Dünya edebiyatından, Albert Camus'un "Yabancı" adlı kitabını ve George Orwell'ın "1984" isimli romanını film yapmak istemektedir. 1984, belirli bir dramatik yapıdadır ve de aktüel bir konuya sahiptir. "Yabancı" ise, varoluşsal bir eserdir, dramatik bir yapısı yoktur. Ancak Okan, bu eserlerin de filmini yapamayacağını düşünmektedir.

Yönetmen, çok büyük edebî eserlerin dışında, sinemayı daha etkili bir dal olarak görmektedir. Çünkü bazı filmlerin sahneleri hiç aklımızdan çıkmazken; kitaptaki cümlelerin sadece bir-iki tanesi aklımızda kalır.

Tunç Okan sinemasında, kişisel olarak kendisini anlatmayı değil; seyirciyi duygulandırmayı seçmiştir. Yönetmene göre sinema, insanlara ders verme yeri değil; bir gösteri sanatıdır. Yönetmen hâlâ İsviçre'de diş hekimliği yapmaktadır.

"Türk Sinema Tarihi" adlı kitabın yazarı Giovanni Scognamillo, Tunç Okan'ın "Sarı Mercedes" filmi için şu sözleri söylemiştir:

"Baştan sona kadar adım adım izlenen bir yolculuk, birbirini izleyerek uzayıp giden yollar, yol boyunca rastlanılan olaylar, kişiler (Almanyalılar, turistler, kadınlar), dizi dizi karakterler, az sayıda mekânlar ve saf bir delikanlının coşkulu umutları, düşleri. İyi örülmüş bir yolculuğun kaydı ve bir tür tek kişilik gösteri." (Scognamillo, 2014).

6. ANLATIBİLİM NEDİR?

Anlatıbilim, son yıllarda, sosyal bilimler ve görsel sanatlar içerisinde hızla parlayan bir alan haline gelmiştir. Bunda postmodernizmin türler arası geçişkenliği önceleyen tutumunun ve anlatı kavramının sınırlarının yazılı veya sözlü ürünler dışına taşmasının ciddi etkileri olmuştur (Onega & Landa 2002:9), bu alanı "Anlatıbilim, köken anlamına bakıldığında, anlatının bilimsel açıdan incelenmesi demektir." ifadesi ile tanımlarlar.

Anlatı kavramının sınırları sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinden, resim ve tiyatro eserlerine; gazete haberlerinden, hasta hikâyelerine ve televizyon programlarına dek genişlemiştir.

Terry Eagleton “Edebiyat Kuramı: Giriş” adlı eserinde anlatıbilimin doğuşunu şu sözlerle dile getirir: “Yapısalcılık şiir çalışmalarını dönüştürmekle kalmadı, aynı zamanda anlatı çalışmalarına da devrim denebilecek bir yenilik getirdi. Hatta Litvanyalı A.J.Gremias, Bulgar Tzvetan Todorov, Fransız eleştirmenler Gérard Genette, Claude Bremond ve Roland Barthes’ın en etkili uygulayıcıları olduğu yeni bir edebiyat bilimini ‘anlatıbilimi’ yarattı.” (Eagleton, 2017:127).

Anlatıbilim terimi ilk kez, 1969 yılında Tzvetan Todorov tarafından kaleme alınan “Dekameron’un Grameri” isimli kitapta kullanılmıştır. Todorov, bu terimi sosyoloji, biyoloji gibi bilim dallarına benzer bir şekilde oluşturmuş ve Saussure’ün dilbilim yöntemlerinden faydalanarak, yapısalcı bakış açısıyla Boccaccio’nun “Dekameron Hikâyelerini” tahlil etmiştir. (Dervişcemaloğlu, 2016:29).

Anlatıbilimin klasik, yani yapısalcı döneminden sonra, geçiş dönemi olarak tanımlanabilecek bir dönem başlar. Bu dönem, yapısalcılık sonrası dönemin hazırlayıcısı niteliğindedir. Ayrıca yapısalcılık sonrası döneme yönelik ipuçları da içerir. (Dervişcemaloğlu, 2016:32).

Bu dönemdeki iki ana eğilimi “birincisi, anlatıbilimin kapsamının edebî anlatının ötesine geçerek genişlemesi; ikincisi, diğer disiplinlerden teori ve kavramlar ithal etmesidir.” şeklinde açıklar. Seymour Chatman ve Mieke Bal bu dönemin önde gelen araştırmacılarıdır.

Anlatıbilimin sınırları, 90’lardan sonra durmaksızın genişlemeye başlamıştır. Yazılı, sözlü, görsel; yaratıcılık kapsamında veya bu kapsamın dışında, neredeyse tüm üretimler anlatı şeklinde tanımlanıp değerlendirilir.

Anlatı, ilkçağdan günümüze kadar üzerinde düşünülen bir kavram olmuştur. İnsanoğlu var olduğu müddetçe, anlatılar da var olacaktır. Çünkü anlatı, yaratıcılığın ötesindedir ve iletişim kurma dürtüsü ile şekillenir. İnsanoğlunun dünyayı anlamlandırma çabasının sonucu olarak anlatılar oluşmuştur. Mağara duvarlarına çizilen resimlerden günümüze dek insan, hep kendini ifade etmeye çalışmıştır. Bu, sanat aracılığı ile olabildiği gibi yazılı, görsel, sözlü birçok üretim türüyle de olmuştur. Anlatının insan yaşamının odak noktası olması, onu birçok araştırmacının öznesi haline getirmiştir. “Aristo” ile birlikte sanatın ortaya çıkış biçimlerinden biri olarak anlatı kavramı, sonraki yüzyıllarda anlatma-gösterme ayrımı etrafında tartışılır. 1960’ların sonunda anlatının bir bilim olarak kabul edilmesiyle sosyal bilimlerin

gözde konularından biri haline gelir. Yapısalcılıkla birlikte onu oluşturan bütün unsurların ve bunlar arasından doğan ilişkilerin irdelendiği bir dönem başlar. Bu dönemde özellikle edebî eserleri karşılayan anlatı kavramı, 80'lerden sonra sınırlarını hızla genişletmeye başlar. Bu dönemden sonra birçok anlatı tanımı ve yaklaşımı ortaya çıkmıştır. Yeni anlatıbilim yaklaşımlarında 80 sonrası ortaya çıkan postmodernizmin, önemli etkileri olmuştur. Postmodernizmin, sınırların ve kuralların dışında kalan her türlü yaklaşımı benimseyen, mutlak doğruları reddeden, alternatif görüşlerin harmanlanmasından doğan yaklaşımları benimseyen bakış açısı, anlatıbilim çalışmalarını da önemli ölçüde etkilemiştir. Disiplinlerarası çalışmaların yaygınlaşmasıyla anlatı, yaşamımızın her alanına müdahil olmuştur ve sınırlarını genişletmiştir.

Anlatıbilim ile ilgili birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Ancak biz burada anlatıbilimin tarihçesine ve önerilmiş olan yaklaşımlarına değinmeyeceğiz. Tezimizde, anlatıbilimin genişleyen sınırları doğrultusunda bir roman ve filmi karşılaştıracğız. Bunu da Fransız araştırmacı Gérard Genette'in "Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme" şeklinde Türkçe'ye çevrilen eseri doğrultusunda yapacağız. Anlatıbilimin öğelerinden zaman, bakış açısı ve anlatıcı kavramlarını Genette'in oluşturduğu yaklaşım doğrultusunda inceleyeceğiz. Bu yaklaşım, aynı zamanda Fransız yapısalcılığı olarak bilinen ve içerisinde birçok araştırmacıyı barındıran ekolün öncüsüdür. Génette, hikâye sözcüğünün içeriği, anlatı sözcüğünün metnin kendisini, anlatılama sözcüğünün de anlatı eyleminin ortaya konuşunu ve bu eylemin gerçekleştiği kurmaca ya da gerçek durumları bildirdiğini söyler. (Genette, 2007:15).

Génette böylece biçimcilerin hikâye-olay örgüsü ayrımından farklı olarak anlatılama kavramını ortaya koymuştur. Anlatılama kavramı, hikâyenin dile getirilişini, anlatının varlığını dolayısıyla da söylemi anlatır. Yani Génette'in oluşturduğu yaklaşımda zaman, bakış açısı ve anlatıcı kavramları ön plandayken; mekân kendine yer bulmaz.

7. ANLATIBİLİM UNSURLARINDAN “ZAMAN” KAVRAMI

Yaşamın ve olayların bir bütün olarak kabul gören geçmiş, şimdi ve gelecekteki sonsuz ve sürekli ilerlemesine “zaman” denir.

Rimmon-Kenan ise zaman’ı, “paradoksal bir biçimde, geri dönüşü olmayan değişimin içerisindeki tekrar” olarak tanımlar. (Rimmon-Kenan, 2002:44).

İnsanoğlunun tecrübesi söz konusu olduğunda akla gelen en temel kategori olan “zaman”, kurmaca anlatının da en temel unsurlarından biridir. Anlatıdaki olaylar belirli bir zamanda gerçekleştiğine göre, okuyucuların anlatıda gerçekleşenleri anlaması için öncelikle anlatıdaki zamansal ilişkileri kavrayabilmesi gerekmektedir. Anlatıbilimin temel kategorileri arasında üzerine en çok inceleme yapılmış olanın “zaman” kategorisi olduğunu söyleyebiliriz. Hatta 20. yüzyılın sonlarındaki anlatıbilim araştırmalarının zaman analiziyle ilgili çalışmalar sayesinde başladığını ve ivme kazandığını savunanlar da vardır.

Zaman kavramı anlatı bağlamında değerlendirildiğinde ise, “olayların ve durumların içinde gerçekleştiği ve sunulduğu yani anlatıldığı süreyi kapsayan periyotlar” şeklinde tanımlanır. (Prince, 2003:99).

Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi sözlü anlatılardaki zaman hem temsil aracını yani “dil”i hem de temsil edilen nesneyi yani hikâyedeki “olaylar”ı içermektedir.

Anlatı zamanında, saat zamanındaki gibi kesin ve net süreler yoktur. Mesela saat zamanı olarak bir dakikada gerçekleşen bir olay, anlatı zamanında ayrıntılar eklenerek uzatılabilir. Yahut çok uzun bir zaman diliminde gerçekleşen bir olay da anlatı zamanında çok kısa bir biçimde verilebilir.

Roman-sinema etkileşimi açısından modern zaman algısı ve Henri Bergson’un zamanı yeniden yorumlayarak ortaya koyduğu düşünceler oldukça önemlidir.

Bergson “zaman” kavramını fizikî temel yerine metafizik zeminde tartışmak eğilimindedir ve onun savunduğu görüş anlatı ve anlatım teknikleri açısından yeniliklere kapı açmıştır. Bergson, zamanın, “standart bir değer” olarak görülmesine karşı çıkar. Onun tezine göre, saat, zamanın parçalanmasıdır ve bu durum eşyanın tabiatına aykırıdır. Çünkü zaman; duran, kesintiye uğrayan, donuk bir şey değildir. Zaman devamlılık arz eden bir yapıya sahiptir. Bu sebeple “an” değil; süre veya

devamlılık önemlidir. Bergson, 1889 yılında “Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri” adlı eserinde ortaya koyduğu bu düşünceyi, diğer çalışmalarında da savunur. O, bilimin savunduğu “ölçülebilen zaman” kavramı yerine; “yaşanan zaman” kavramına dayalı bir kuramı biçimlendirmeye çalışır. Filozof, maneviyatı savunan felsefi tutumu ve zaman kavramına dönük yorumları ile edebiyat çevrelerinde oldukça ses getiren bir kişi olmuştur.

Jale Parla, “Don Kişot’tan Bugüne Roman” adlı kitabında Bergson’un “la durée” (süre) fikriyle modernist roman pratiği arasında çok sıkı bir bağ olduğunu belirtir:

“Bergson ekolüne göre, insan aklı sürekli değişim içindeki bir dünyada etkinlik göstermeyi olanaklı kılar. Ama insanın bu yeteneği ancak kuru akılcılıktan sıyrılıp sezginin öne çıkarılmasıyla, hatta sezgiye teslim olmakla ortaya çıkar. Bu fikir modernist romanda gerek kişileştirmede gerekse zaman kurgulamasında önemli yeniliklere esin kaynağı olmuştur.” (Parla, 2020:264).

Modernist romanların çoğunda, karakterlerin zamanı öznel bir biçimde tecrübe etmeleri yani, “zihin zamanı”, “saat zamanı”ndan daha önemlidir. Zamanın öznelliğini ön plana alan modernist romanlar, böylelikle saatin üzerindeki zaman ile zihindeki zaman arasındaki uyumsuzluğu vurgulamış olurlar. Zamanın bu şekilde kavramlaştırılmasına başka bir örnek de “ritmik zaman” ve “daireysel zaman” kavramlarıdır. Deneysel zaman yapıları kullanan ve zamanı toplumsal bir yapı ya da kurgu olarak gören postmodern romanlarda, zamanın göreceli olduğu fikri ön plandadır.

Modern yaşamla birlikte zaman, sürekli ve bir bütün olarak değil; parçalanmış olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu, modern yaşamın insanlara dayattığı kaçınılmaz bir dönüşümdür. Arnold Hauser’in “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı eserinde belirttiğine göre, Bergson’un temel ögesi eş zamanlılık, doğal ilkesi ise dünyasal ögenin uzaysallaştırılması olan yeni zaman kavramı, modern sanatın temelini oluşturan tüm doku şeritlerini birleştirmektedir. (Hauser, 1984:412).

İnsan yaratılışı gereği geçmişi, şimdiki ve geleceği bir anda idrak edebilecek yapıdadır. Hatırlama yeteneği ile geçmişe, şu an var olduğu hâli ile şimdiki ve sezgi gücü ile geleceğe bağlıdır. Modern romancılar da insanı bu açıdan resmetmeyi başaramışlardır.

Hayatımızda aynı anda birden çok olayla karşı karşıya kalabiliriz. Romanlarda da aynı anda oluşan bu olaylar eş zamanlı olarak aktarılmaya başlanır ve zamanın bütünlüğü parçalanır. Dolayısıyla, kronolojik olmayan bir zaman dizgesi gözlemlenir. “Modern romanı eski romandan kesinlikle ayıran bu özellik (eş zamanlılık), sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumludur.” (Hauser 1984:416).

Gérard Genette de “Anlatının Söylemi” adlı kitabında, romanda mekâna göre, zamanın daha önemli olduğunu şöyle belirtir:

“Altında yatan nedenleri anlayamasak da dillerin (ya da en azından Batı kültürünün başlıca ‘medeniyet dilleri’nin) yapısının ayrılmaz parçası olduğunu bildiğimiz bir bakışsızlık sayesinde, bir hikâyeyi, geçtiği yeri ve bu yerin benim hikâyeyi anlattığım yere ne kadar uzakta olduğunu belirtmeme gerek kalmadan da pekâlâ anlatabilirim; fakat kendi anlatılama edimime göre zamansal bir konuma oturtmadan anlatabilmem mümkün değildir; çünkü bunu ister istemez şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman kipinde yapmam gerekir. Bir anlatılama ediminin zamansal belirlenimlerinin mekânsal belirlenimlerinden bariz bir şekilde daha önemli olması belki de bu yüzdendir.” (Genette, 2020:213).

Romanda “zaman” nasıl öncelikli ise, filmde de “mekân” önceliklidir. Yalçın Demir, “Film Niçin Zaman ve Mekân Sanatıdır?” başlıklı yazısında George Bluestone’un şu sözlerini aktarır: “Roman, mekânı zaman içinde bir noktadan diğerine giderek anlatır; film ise, zamanı mekân içinde bir noktadan diğerine giderek anlatır.” (Demir, 1994:16).

Alain Robbe-Grillet’in “Yeni Roman” adlı kitabında belirttiği gibi “sinema tek bir gramer kipi tanır o da şimdiki zaman”dır. İzlediğimiz her kare o an oluyormuş gibidir ve geçmiş de gelecek de izlendiği anda vardır. Olaylar, kişiler perdede göründükleriyle var olurlar. Sinemasal anlatım, bizi film izlerken zamansal bir süreklilik olduğuna inandırmıştır. Romanda ise geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir. Roman sanatında sinemanın etkileri artmaya başladığından beri eskiden pek kullanılmayan şimdiki zaman romanda daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. (Robbe-Grillet, 1989:94).

Sinema başlangıçtan bu yana, zincirlemeye ve bugün benimsenmeyen tekniklere başvurarak, rüyaların, anıların, özgün olmayan dolaysız konuşmanın yansıtılması için bir araç bulmaya uğraşmıştır. Bugün ise, şimdiki zamanın araçlarıyla

çeşitli edimsel zamanları ve reel kip aracılığıyla gerçekdışı bir olguyu yansıtmak için zengin deneyime sahiptir. (Lotman, 1999:123).

F. Vanoye'e göre "...Sinema zaman sanatıdır. Öncelikle şimdiki zamanın sanatıdır. Her film, değişmez biçimde üretim bağlamının şimdiki zamanında saptanmıştır, en azından teknik özellikleriyle. (fotoğraf, ses ve ışık niteliğiyle, makyajıyla, sesiyle... vb.)" (Gündeş, 2003:19).

Sanatları zaman ve mekân sanatları olarak sınıflandıran Mitry, sınıflandırmasında sinemaya özel bir yer ayırır. Çünkü ona göre sinema hem bir zaman hem de bir mekân sanatıdır. Filmin dramatiği gerek zaman gerekse mekân sürecinde gelişir gerek mekânın gerekse zamanın gelişimi başlı başına bir yapı oluşturur. Mekân, devinimleri kavrayan bir çerçeve değildir, kendisi devingen ve değişken bir devinime dönüşür. (Zıllıoğlu 1981:165-166).

Mitry, sinemada var olan zamanın şimdiki zaman olduğunu (bir hareketi, oluşu yapılmakta olduğu zamanda gösterdiğinden) belirtir. Mitry'e göre, orada her şey günceldir, zamanla mekânla üst üstedir. Geçmişin anlatımı bile güncel olur, romandakinin aksine. Böylece geçmişin anımsanması bile şimdiki zamanda gösterilen hareket ve davranışlarla olur. İçsel olan dışlanarak anlatılır. (Zıllıoğlu 1981:178).

En basit anlatı formu bile zamansal ilişkilerce belirlenir ve öykünün de diğer anlatı formlarının yapısı da bir anlamda zamansal ilişkilerce kurulur. Filmin yaptığı da budur: Zaman içinde geçen yaşamı anlatmak. Ancak bunu yaparken, bir yandan da zamanın tekdüze gelişimini, kesintisiz sürekliliğini yok sayar. Film yönetmeni zamanla özgürce oynar. (...) Geçmiş, şimdi ve gelecek zamanda geçen olayları filmde bir arada verebilir. (Demir 1994:49).

Edebiyatta ise zaman, dramdan daha farklı olarak, belirli bir yöne, bir gelişme eğilimine, nesnel bir amaca, izleyicinin zaman deneyiminden bağımsız, aynı zamanda düzenli bir ardışıklığa sahiptir. (Esen, 2000:5).

Kurmaca anlatıda zaman incelemesi yapılırken iki boyut ön plana çıkartılır: Olayların art arda dizilmesiyle oluşan "hikâye" boyutu ile bu olayların temsilini ifade eden "söylem" boyutu. Aslında kurmaca anlatıdaki zaman, Rimmon-Kenan'ın da vurguladığı gibi "hikâye ve söylem arasındaki kronolojik ilişkiler" olarak tanımlanabilir.

Hikâye zamanı, metindeki bütün eylemin işgal ettiği kurgusal süredir. Hikâye zamanını belirlemek için metindeki tempoya yani ilerleme hızına ve metne bakarız. (Neumann ve Nünning, 2008:68). Söylem zamanında ise, metni anlatmak ya da okumak için gerekli olan süreyi tespit etmeye çalışırız. Hikâye zamanının ilerleyişiyle söylem düzeyinde karşımıza çıkan duraklamalar, yavaşlatmalar, hızlandırmalar, eksilteler vb. karşılaştırılınca anlamlı sonuçlara ulaşırız. Esasında hikâye zamanı ile söylem zamanı arasındaki ilişki, anlatı söyleminin seçiciliğinin bir göstergesidir; çünkü hayatı ve olayları tüm detayları ile yansıtmak mümkün değildir; dolayısıyla belirli amaçlar doğrultusunda bir seçme yapmak, bazen önemli kısımları ön plana çıkartmak bazen de önemsiz yerleri es geçmek gerekmektedir. (Neumann ve Nünning, 2008:69).

“Fikrimin İnce Gülü” romanı ve “Sarı Mercedes” filmini Genette’in zaman incelemesinde kullandığı düzen, süre ve sıklık kavramları açısından çözümleyerek iki eseri karşılaştıralım.

7.1. Genette’in “Düzen” Kavramı

Hikâye zamanı ve anlatı zamanı arasındaki karşıtlık olarak anılan bu zamansal ikilik hem sinema anlatısının hem de edebî anlatının konusunu oluşturur. Olaylar dizisinin zamansal düzeni ile bunların anlatı içinde dizilişlerinin sözde-zamansal düzeni arasındaki ilişkileri incelenir. Bunu yaparken de anlatı zamanından sapmalar ortaya konulur.

Romanda üç zaman vardır: Anlatı zamanı, hikâye zamanı ve okuma zamanı. Hikâye zamanı ve anlatı zamanı kavramları, Rus Biçimcilerinin geliştirdiği “fabula” ve “syuzhet” ayrımı doğrultusunda şekillenmiştir. Olayların kronolojik olarak kuruluşu “fabula,” okurun bu olayları öğrenme biçimi de “syuzhet”yi oluşturur.

Boris Tomaşevski, “Tema Örgüsü” adlı yazısında “fabula” ve “syuzhet” kavramlarının farklılıklarını şöyle vurgular: “Fabula, süredizimsel olarak ve neden-sonuç ilişkisi içinde sıralanan motifler bütünü biçiminde belirir; syuzhet yani konu ise, aynı motiflerin oluşturduğu bir bütün olarak ortaya çıkar; ama motiflerin yapıt içinde izledikleri sıraya göre gerçekleşir.” (Tomaşevski, 1995:230).

Bir hikâyede olayların geçtiği zamana “anlatı zamanı”, bu zaman içerisinde geriye dönüşlerle yahut ileri gidişlerle genişleyen, hikâyedeki bütün olayları kapsayan

zamana “hikâye zamanı” denir. Jale Parla, “Don Kişot’tan Bugüne Roman” adlı kitabında bu zamansal ayrıma şöyle bir örnek verir: “Bir koltukta oturup beş dakika süreyle geçmişini anımsayan ve bu beş dakikanın sonunda ölen bir adamın hikâyesinin anlatı zamanı beş dakikayı; ama anlatılan zamanı, bütün anımsadıklarını kapsar.” (Parla, 2020:318). Burada anlatılan zaman, hikâye zamanıdır.

Okuma zamanı ise, kitabın uzunluğuna ve okuma hızına göre değişen bir süreyi oluşturmaktadır. Genette, bu kavram yerine; ölçülebilir anlatı hızı ve ritmi kavramlarını getirir.

7.1.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatı Zamanı”

“Fikrimin İnce Gülü”nü incelediğimizde romanın, 1975 yılının bir haziran gününün sabahında, sınır kapısında başladığını ve otomobil yolculuğunun sonunda akşam saatlerinde dört yol ağzında bittiğini görürüz. Anlatının yılı ve mevsimi bellidir; ancak günü kesin değildir. Bayram, yola çıktıktan sonra Almanya’dan arkadaşı olan Veli’yi görür ve onların kendisinden bir gün önce yola çıktıklarını belirtir ve bu duruma şaşırır, otomobillerinin arızalanmış olabileceğini düşünür. Solmaz da Velilerin otomobiline binmeden iki gün önce Bayram’ın yanına uğramıştır ve kendisini sabah saatlerinde almasını söylemiştir. Ancak Bayram yola gecedem çıkmıştır ve Türkiye’den önceki ülkeleri 2 günde geçmiştir. Ancak roman sınır kapısında başladığından bu durum anlatı zamanını kapsamaz. Bayram sınır kapısına ise sabah saatlerinde varmıştır, saat 07:40’tır. Veli ile karısı, sınır kapısındaki müdürün odasına girdiklerinde saat 08:30 dolaylarındadır. Hatta müdür oraya getirilen saatlerin sürekli ileri ve geri gittiğinden bahsederken “buçuğa on var,” “sekizi on geçiyor” gibi ifadeler kullanır. Bayram 36 günlük iznini kullanmak için köyüne gitmektedir. İki günü (Türkiye’den önceki ülkeler) şimdiden yollarda geçmiştir, bugünün de yarısını yani sınır kapısından yurduna yolculuk yapacağı süreyi de yolda geçirecektir. Geriye otuz üç günlük bir izin süresi kalır. Ancak hikâye zamanında böyle bir durum oluşmamıştır; bu durum sadece anlatı zamanında belirtildiği ile kalmıştır. Sınır kapısından “1 Numaralı Devlet Yolu”na ulaştığında saat 08:40’tır. Yolda çilek rengi bir Ford, Bayram’ın Mercedes’ini sıkıştırırken saatin 09:40 olduğunu görürüz. Havsa girişinde, Bayram daha on saatlik yolu olduğunu söyler bize. Yoldayken “Şato Restoran”ın ismini okur ve arabanın saatine bakar: On bire beş vardır. “Yalova Vapuru”ndayken beş saate kalmadan Ballıhisar köyüne varacağını belirtir. “40 Numaralı Yol”a

geldiğinde Bayram saatine bakar: 14:45'tir. Memlekete gireli yedi saati geçmiştir artık. "40 Numaralı Yol"dan biraz daha ilerlediğinde bir köftecide durur Bayram, saat 16:30 civarındır. Bir, bir buçuk saat sonra Eskişehir'e varacağını hesap eder. Bu durumda 18:00 gibi köye varmış olması gerekir. Köye vardığında ise, artık alacakaranlık olmuştur. Yani anlatı zamanı sabahtan, akşama dek süren otomobil yolculuğunu, bu yolculukta verilen molaları, duraklamaları, (polis durdurması gibi) vapura binişi kapsar. Bu da hemen hemen on saatin üzerindedir ve Bayram'ın yarım gününü içine alır.

Romandaki izleri takip ederek bazı tarihlere de ulaşabiliriz. İlk olarak anlatı zamanının 1975 yılı olduğuna örneklerle ulaşabiliriz:

"Asıl bir 75 model 280 SL'de gözüm vardı ya... İnşallah gelecek sefere..." (Ağaoğlu, 2008:50).

"1560 doğumlu Lüleburgaz Köprüsü, 74 Mercedes içindeki devinimsiz Bayram'a denk düşüyor..." (Ağaoğlu: 2008:81).

"Lüleburgaz'ın dört yüz on beş yaşındaki köprüsü..." (Ağaoğlu, 2008:81).

"Son model mi bu?"

"Bir önceki. Son model gelecek yıla, Allah kısmet ederse... Aslında ben 75, 280 alacaktım..." (Ağaoğlu, 2008:154).

Bayram'ın doğduğu günü bilemesek de yukarıdaki veriler ile ulaştığımız anlatı yılından ve aşağıya örnek olarak aldığımız sınır kapısında Nuran Hanım ile aralarında geçen konuşmadan doğduğu yılı romanda bulabiliriz:

"49 doğumlusun öyle mi?"

"Otuz dört yaşındayım aslen ben..."

"49 doğumlu olunca nasıl otuz dört yaşında olursun?"

"Bizim oralarda hep böyle yaparlar ya? Hep geç çıkartırlar ya? Geç çıkartmışlar benim de nüfusumu..." (Ağaoğlu, 2008:28).

Yani Bayram nüfus cüzdanına göre 26 yaşındadır. Ancak aralarında geçen konuşmadan çıkarttığımız sonuca göre Bayram nüfusa sekiz yıl geç yazılmıştır. Şu an otuz dört yaşında olduğuna göre 1941 yılında doğmuş olduğunu anlayabiliriz.

Bayram anlatı zamanında otomobilini kullanırken Güldenhouse sürücüsünü kontrol etmek için dikiz aynasından bakarken kendisinin de ne kadar yaşlandığını fark eder. “Özellikle son üç yılda ne kadar yaşlanmış olduğunu ilkin, işte bu Güldenhouse hergelesi yüzünden anladı.” (Ağaoğlu, 2008:2). Bu durumda Bayram üç yıldır Almanya’dadır. 1972’den anlatı zamanını da kapsayan 1975 yılına kadar.

7.1.2. Sarı Mercedes Filminde “Süjesel Zaman”

Filmsel zaman kategorileri romandakilerden farklılık oluşturmaktadır. Semir Aslanyürek, “Senaryo Kuramı” adlı kitabında filmsel zamanı dört şekilde ele alır:

Birincisi, süjesel zaman, yani filmsel olayın süjede ele alınış biçimiyle tüketilen zamandır. Mesela, filmin olayları bir günde, bir ayda veya on yılda cereyan ediyor. O filmin süjesel zamanı bir gün, bir ay veya on yıldır. İkincisi, kameranın film (pelikül) üzerinde kaydettiği zamandır. Film üzerinde kaydedilen zaman, filmin kurgulanıp bittikten sonra salonda sergilendiği zamana eşit olmayabilir. Mesela, kamerayla saniyede 48 kare hızla kaydedilen zaman, salonda saniyede 24 kare hızla sergilenecek ve hareket ekranda iki kat yavaşlayacaktır ya da tam tersi, saniyede 8 kare hızla kaydedilen zaman bu kez 24 kare hızla sergilendiğinde hareket üç kat hızlanacaktır gibi. Üçüncüsü ise, izleyici tarafından algılanan zamandır. Örneğin, İstanbul’ da trene bindiniz, tren hareket etti. Sizi tren istasyonuna kadar uğurlayan arkadaşınızın üzgün bakışı ve tren tekerleklerinin raylar üzerinde ilerleyişinin ardından trenin Ankara’ da durup sizin trenden inmeniz ekranda bir, en fazla iki dakika sürecektir. Buna karşılık izleyici tarafından algılanan zaman 6 veya 8 saattir. Aslanyürek, süjesel zaman ile algılanan zamanın kimi zaman karıştırıldığını da belirtir. Halbuki iki zaman birbirlerinden tamamen farklıdır. Bir örnek verecek olursak: Süjesel zaman, bir ihtiyarın hatıralarını anlattığı bir güne veya birkaç saate dayanır. Fakat ihtiyarın anlattıkları gösterildiğinde izleyicinin algılayacağı zaman, ayları hatta yılları kapsayacaktır. Dördüncü kategori ise, izleyicinin salonda tükettiği ve bir sinema seansı ile sınırlı olan gerçek zaman olgusudur. (Aslanyürek, 2019:188-189).

Mascelli’ye göre sinema filmi zamanı, dört öbeklemeye bölümlenebilir: Şimdiki, geçmiş, gelecek ve koşullu. Bir sinema filmi bu unsurlardan birini ya da daha fazlasını, tek tek ya da birlikte ele alabilir. Film olayları şu an gerçekleşiyor şeklinde görüntüleyebilir, ardından da ileri ya da geri gidebilir ya da zamanı herhangi bir tarzda sıkıştırabilir, genişletebilir ya da dondurabilir. Zaman nasıl ele alınırsa alınsın, ele

alınışının seyirciler tarafından kolaylıkla kavranabilir olması gerekir. (Mascelli, 2002:73).

Gerçek zaman filmde, bir yandan kesintisiz sürekliliğini, öbür yandan geri dönülmez yönünü yitirmiş durumdadır; yakın çekimlerle hareketsizleştirilebilir ve geleceğe ait görüntülerle ileriye alınabilir. Aynı anda, birlikte oluşan olaylar, üst üste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilir. Önceki olay sonra, sonraki olay zamanından önce gösterilebilir. (Hauser, 1995:413-414).

Bu bilgilere dayanarak “Sarı Mercedes” filmine baktığımızda da filmin süjesel zamanının romanın anlatı zamanı ile aynı olmadığını görürüz. Çünkü jenerikten sonra filmin başında Bayram’ı Almanya’da çalışırken görürüz ve ardından Solmaz, Bayram’ın yanına gelerek otomobili alıp almadığını sorar, Mercedes gözüktür. Ertesi gün sabah yola çıkacaklardır. Ancak Bayram, Solmaz’ı otomobili ile almaz. Sonrasında güzergâh hızlı bir şekilde ekrandaki haritada ilerler ve Bayram’ın sesi duyulur: Avusturya, Yunanistan, Bulgaristan geçilmiş; Türkiye’ye girilmiştir artık. Ardından Bayram, Mercedes’i ile sınır kapısındadır. Bu durumda filmin anlatı zamanı 4 gündür. Solmaz ile görüştüğü gün, sınır kapısından önceki ülkeleri geçtiği 2 gün ve yolculukla geçecek bugün. Halbuki roman Bayram’ın sınır kapısı ile başlar ve akşam vaktine yakın yarım gün gibi bir sürede sona erer. Bu durumda filmdeki anlatı zamanı yani süjesel zaman romandakinden 3 gün daha fazla olur. Bir diğer dikkat çekici nokta ise şudur: Romanda Bayram’ın yolcuğunun biteceği yer Eskişehir’in Ballıhisar köyü iken; filmde Ankara’nın bir köyü olan Poyrazköy’dür. Bu durum da yolculuğunun bitiş süresine saatsel olarak yansiyacaktır. Dolayısıyla roman ve film için farklılık oluşturacaktır; ama biz yolculuk süresi için genel olarak 10 saati geçtiği için yarım gün demiştik. Hatta Bayram romanda da filmde de bugünü de geçelim 33 gün kalır dediği için yolda geçip giden süreyi bir gün olarak da düşünebiliriz. Ayrıca romanda Bayram, sınır kapısına geldiğinde saatini siler ve biz saatin 07:40 olduğunu görürüz; romanın anlatı süresi devam ederken de saatler bize belirtilir. Bayram’ın arkadaşı Veli’nin karısı müdürün odasına girdiğinde saatin 08:30, “1 Numaralı Devlet Yolu”nda 08:40, çilek rengi Ford Bayram’ın Mercedesi’ni sıkıştırdığında 09:40, “40 Numaralı Yol”a geldiğinde 14:45, köftecide 16:30 olduğunu görürüz. Ancak filmde saatin kaç olduğunu hiçbir şekilde görmeyiz.

Bayram'ın, gümrükteki diyalogda da izininin 36 gün olduğunu ve bunun 3 gününün yolda geçtiğini söylemesi de hem romandaki durumla aynılık teşkil eder hem de 1 aylık bir izne çıktığının kanıtıdır. Film ve roman arasında şöyle bir farklılık da dikkat çekicidir. Romanda Bayram, Velileri gördüğünde şaşırır; çünkü kendisinden 1 gün önce yola çıktıklarını düşünmektedir yani bu durumda Veliler yolculuklarında yavaş kalmışlardır. Filmde ise, tam tersi bir durum olur. Velileri görünce kendisinden hızlı çıktıklarını söyler.

Filmdeki izleri takip ederek belli tarihleri bulmaya çalışabiliriz:

“Sarı Mercedes” filmine baktığımızda, 1993 yılında gösterime girdiğini görürüz. Çekimlere ise, 1987 yılında başlanmıştır. Yazar ve yönetmen arasındaki antlaşma ise, 1984 yılında imzalanmıştır. Ağaoğlu da bu antlaşma tarihini baz alarak; filmin 9 yıl sonra bittiğini belirtir. Yönetmen ise, 1987 yılında çekimlere başladığını ve çekimleri 2 yılda bitirdiğini söyler. Geri kalan sürenin, filmin, gösterime girme zamanını kapsadığını dile getirir. 1984 ve 1987 yılları da senaryo yazım süreci olsa gerektir.

Romandaki siyasî arka plana değinmeyen yönetmen geri dönüşlerde de Bayram'ın askerlik anılarını hiç kullanmaz. Zaten filmin anlatı zamanı da 1975 yılı değildir. Bayram'ın Mercedes'i de 74 model değil; 1981 model bir sarı SLC'dir. Filmde, Bayram, vapurda Ayfer'le konuşurken “son model alacaktım ama; seneye artık der.” Bu verilerden yola çıkarak filmin anlatı yılının 1982 olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı kitaptaki gibi, Mercedes'in modelini ölçüt alabiliriz. Çünkü çekim tarihi ayrı, gösterime girme süresi ayrıdır. Filmde de herhangi bir zaman belirtilmez.

Bayram filmde Yaşar ile konuşurken iznini yazın kullanacağını söylediğinden ve giysilerin yazlık olmasından hareketle haziran ayına sadık kalındığını düşünürsek yanılmış oluruz. Çünkü yönetmenin kendisi bu konu hakkında şöyle söylemektedir: “Yazın çekilecek filme Ağustos'un ikinci haftasında başlandı ve yaz bitince de çekim yarım kaldı. Prodüksiyon iyi yürümüyordu, prodüksiyon yol filmi yapmak konusunda deneyimli değildi.” (Luxembourgeois, 2020:137).

Yine yönetmenin kendi sözleri ile filmdeki zamana dair bir veriye daha ulaşabiliriz: “Bir yaz filmi çekmek için çok geç bir tarihte, Ağustos'un 10'unda, Kapıkule'de başlayıp çeke çeke yaz bitmeden ta Polatlı'ya kadar gitmemiz gerekirken

biz Ekim ortalarında ancak İstanbul'a varabilmiştik. O tarihte İstanbul'da yaz bitmiş, sonbahar gelmiş, yapraklar da sararmıştı.” (Luxembourgeois, 2020:152).

İstanbul-Polatlı kısmının çekimlerine de ertesi yıl devam edilmiştir. Zaten çekimler de toplam iki yıl sürmüştür.

Romanda, vapurda geçen diyaloglara baktığımızda, 1970 yılının haziran ayındaki işçi yürüyüşüne değinildiğini görürüz. Bayram da bu konuşmaları işittikten sonra geçmişine döner ve askerlik yaptığı zamanlarda işçilerle dans etmiş olduğunu anımsar. Haziran ayına da vurgu yapar. Çünkü içinde bulunduğu şu an da 1975 yılının haziran ayıdır. Ancak 1982 yılının anlatısında bu duruma değinilmez.

Film ve romandaki bir diğer farklılık yaş konusundadır. Romanda Bayram'ın yaşı 34'tür. Nüfusa 8 yıl geç yazılmıştır. Yani pasaportta 26 yaşındadır. Ancak bu durum filmde değişmiştir. Sınır kapısındaki diyalogda Bayram yaşının 32 olduğunu söyler. Pasaportta da 23 yazmaktadır, nüfusa geç yazdırıldığını belirtmektedir. Buradan da nüfusa 9 yıl geç yazılmış olduğu sonucu çıkar. Ayrıca romanda 1941 yılında doğmuş olduğunu tespit ettiğimiz Bayram'ın, filmde, 1950 yılında doğmuş olduğu sonucuna ulaşırız.

Filmde, Bayram ile Ayfer'in vapurdaki diyaloglarından Bayram'ın 3 yıldır Almanya'da olduğunu öğreniyoruz. Bu durum romandaki ile aynıdır; ancak içinde bulunan üç yıl birbirinden oldukça farklıdır. Romanda 1972 ile 1975 yıllarını içine alan bir üç yıl söz konusudur ve bu üç yıl içinde Bayram Almanya'da sıra ile hangi departmanlarda çalıştığına değinir hatta gittiği ilk yıl çalıştığı parça yapımında serçe parmağını kaybetmiştir. Oysa filmde Ayfer'e de Nuran Hanım'a da BMW'de çalıştığını söylemiş olsa da bir çelişki oluşur. Çünkü otomobilinde giderken Almanya'da çöpçülük yaptığını söylemişti ve biz bunu izleyiciler olarak ekranda da görmüştük. Filmde, Almanya'da çalışarak geçirdiği yıllar 1979-1982 arası olmalıdır.

Sonuç olarak filmin süjesel zamanı yani “anlatı zamanı” 1982 yılının yaz ayının 4 gününü kapsar. Hem anlatı yılı romandan farklılaşmıştır hem de yolda geçen bir güne 3 gün daha eklenmiştir.

Bu durumda roman ve film arasındaki anlatı zamanının ne kadar farklı olduğunu görmüş olduk. İlya Weissfeld'in de dediği gibi, “sinemanın kendine özgü bir zaman biçimi vardır.”

7.1.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Gerileme”

Romandaki hikâye zamanı, bazen yaklaşık olarak bazen de tam olarak hesaplanabilmektedir. Bayram’ın geçmişi geriye dönüşlerle anlatılır.

1975 yılının otuz dört yaşında olan Bayram’ını anlatan hikâye, geriye dönüşlerle Bayram’ın beş yaşına kadar iniyor. Bu durumda hikâye zamanı 1946 yılından hesaplandığında yirmi dokuz yıllık bir süreyi kapsar.

Gérard Genette’in oluşturduğu kategorilerden “düzen,” düz kronolojiyi ve kronolojiden sapmaları içerir ve hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişki, bu ayırım aracılığı ile ortaya konulur. “Düzen” incelemesinin nasıl yapıldığını “Fikrimin İnce Gülü” romanından seçtiğimiz bir bölümden örnek vererek gösterebiliriz:

Kara gözlüklü memur, “Çakayı bırak da yürü!” diye haykırınca (A), Bayram kendini Dicle kıyısındaki tozlu yol üstünde, karnı göğe debelenirken buluverdi (B). Bir cip, yanı başında hırıldıyor (C); Bayram’ ı orta yerinden biçip geçmeye hazırlanıyor (D). Bayram ağlıyor, yalvarıyor (E)...

Böyle sünepe mi olacaktı bu kapıdan girişim? Bunca tantanasız, bunca özensiz, bokum bok böyle? Sen bunu bunu, şöyle şöyle hesap et, kur kuruştur da...

Sınır kapısından girdi (F).

Olayların metin içindeki akışı A, B, C..., kronolojik sıra ise 1, 2, 3... şeklinde gösterilmektedir. Buna göre yukarıdaki metin sırasıyla A, B, C, D, E, F, olmak üzere altı bölüme ayrılırken, zamansal olarak ise 4, 1, 1, 2, 3, 5 sırasında beş bölüm bulunmaktadır. Bu diziliş bize hikâye zamanında, kronolojiden bir sapma olduğunu gösterir. Yani iki sıralamayı bütünleştirirsek A4, B1, C1, D2, E3, F5 olur.

Bu cümleler romanın “Giriş” bölümünden alınmıştır. Yani anlatı zamanı Bayram’ın sınır kapısına henüz gelmiş olduğu sabah saatleridir, yediyi kırk geçe civarı. Tarih ise, 1975 yılının haziran ayıdır. Oysa ikinci cümleden son cümleye kadar Bayram’ın askerlik günlerine dönülür. Bu tarih ise, 1971 yılının ağustos aylarıdır, üç ay sonra da terhis olacaktır. Kronolojik olarak ikinci ve üçüncü cümle ilk sırada yer alır. Ayrıca B ve C’de anlatı eylemlerinde bir eş zamanlılık söz konusudur. Bu cümleler, Bayram’ın kendini cipin yanında buluvermesi ve aynı anda cipin hırıltı sesini duymasını içerdiğinden sadece 1 rakamıyla belirtilir. Sonrasında cip, Bayram’ı ezmeye hazırlanır. Ardından askerlik günlerindeki Bayram’ın, ağlama ve yalvarma

olayı gerçekleştir. Daha sonra ise, anlatı zamanında, sınır kapısındaki görevli memurun Bayram'a "yürü" konutunu verdiğini görürüz. Sonrasında ise, Bayram sınır kapısından içeri giriş yapar. Yani bu durumda olayların oluş sırası ile anlatıda veriliş sırası birbirinden farklılık oluşturmuştur.

Hikâye zamanının, anlatı zamanına eklenmesinde yukarıda örneğini gördüğümüz gerilemenin yanında önceleme gibi zaman sapmaları da olabilir. Anlatı zamanındayken geçmiş anlatmaya "gerileme" daha sonra olacak olanları anlatmaya ise, "önceleme" denir. Roman türünde önceleme, gerilemeye göre daha az kullanılır.

Gerileme de dışsal ve içsel gerileme olmak üzere ikiye ayrılır. Robert Burgoyne, "Film Anlatı Bilimi" adlı makalesinde, gerilemelerin ilk anlatıda yer alan olaylardan önceki bir zaman dilimini kapsıyorsa dışsal; ilk anlatıdaki bir eksikliği tamamlıyorsa içsel gerileme olduğunu belirtir. (Burgoyne, 1992:119). "Fikrimin İnce Gülü" romanında çokça bulunan dışsal gerilemelere şöyle bir örnek verebiliriz:

"Anlamazsın elbet! Aslında suyun gözü taa nerelerde. Biz işte bunu söyledik diye çullandılar üstümüze...Fakültenin ilk sınıfındaydım ben daha... Şimdi oraya da dönmek için nah şu kadar istek varsa içimde... En kötüsü, eski arkadaşarımdan hiçbirini de görmek istemiyorum artık. Benden kuşkulandılar anladın mı? Beni çözüldüm sanıp... Bana kuşkuyu, bana korkmayı öğretiler anladın mı? Kendime bile güvenmiyorum anladın mı? Çıkışta yine onlarla olmak istemişim. Yanlarında kalamadımsa, niye bak... Bir seferinde İnal'ın evinde, üçü beşi toplanmışlar. Her gün birinin evinde toplanıyorlardı. Bana haber vermiyorlardı. Ben evsizim. O sırada bir memleketimde kalıyordum. Hiçbiri de ne yapıyorsun, demiyor. Hiçbiri de gel sen de demiyor. Yalnızlığa alışmaktan korkar gibi oldum. O gün, gidip İnal'ı bir göreyim dedim. Zile çekine çekine bastım, anladın mı? Zile çekine çekine bastığımı bilivermek beni kahretti, anladın mı? Yine beş altı kişiydiler odada. Ben girince hiç konuşmaz oldular... Bir sessizlik, anladın mı? Bir sessizlik...'Ee ne var ne yok? Ee, daha nasılsın? Hep bu. Sonra yine sessizlik. On dakika güç oturdum...

Şimdi aynı sessizliğin Depo Demirbaş Memuru ile kendi arasına düştüğünü anladı." (Ağaoğlu, 2008:11).

Romanın "Giriş" bölümünden alınan bu paragrafta İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun Kapıkule Şubesi'ne iki ay önce atanan Vedat'ın geçmişine dönülür. Bu dışsal gerilemenin anlatıda yer alan Bayram ve çevresindekiler ile doğrudan bir ilgisi

yoktur. Sadece orada çalışan bir memurun o sıralarda şahit olduğu olaylardan ötürü geçmişini anımsamasına şahit oluruz. İçsel gerileme için de romanın “Daha Öteye” bölümünden şöyle bir örnek verebiliriz:

“Türk ailelerinin oturduğu mahallede, TV’lerden yükselen korkunç bağrışmalar ve çocuk ağlaşmaları sırasında Veligillerin evini bulmuştu bir gece. Münih’in karanlık sokaklarında epey bocalamış, Veli’nin bir süre önce yazıp eline verdiği adres avucunda buruşmuştu. Geçen yıld. Veli’nin, ‘Bayram geceleri bazı bizde bazı başka Türk ailelerinde toplarız. Yer içer, saz çalıp eğleniriz. Yalnız kalma. Buyur gel’ dediğini anımsamıştı.” (Ağaoğlu, 2008:184).

Bu paragrafta, geçen yıla dönülerek Bayram’ın Almanya’daki yaşamına kısaca değinilir ve boşluklar doldurularak okuyucuya aktarılır.

7.1.4. Sarı Mercedes Filminde “Flashback”

Gerilemenin filmdeki karşılığı flashback’tir. Ancak geriye dönüşler birçok sorun içerebilir. Çünkü sinematografik öyküleme, yazılı anlatım zamanlarını (geçmiş, şimdiki, gelecek zaman) tanımaz. Dolayısıyla bir filmde, geçmişe dönüldüğünü anlatmak için ya da geçmişteki olayları belirtmek amacı ile bazı yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlere örnek verecek olursak: Kısa kısa görüntülerin birbirini izlemesi ya da görüntünün dalgalanması, kararması, bulanıklaşması, renk değiştirmesi gibi. (Chion, 2003:183).

Aslında önemli olan, seyircinin geçmişe dönüldüğünü fark etmesini sağlamaktır. Tabii bazı filmlerde geçmişe dönüşle, özellikle kuşku yaratılması istenmiş olabilir. Flashback çok yaygın bir yöntem olarak kullanılmakla birlikte eleştirilere de maruz kalmıştır; çünkü bu yöntem olaylardaki hareketin hızını keser, gerilimi dağıtır ve anlatının anlık niteliğini bozar.

Filmsel öyküdeki olgular arasındaki bağlantılar, zaman bağlantılarıdır. Duygusal bağlantılar, gerçek zaman ilişkisine dayanmaktadır. (Demir 1994:27).

“Sarı Mercedes” filminde de “kaybolan zamanın ardında” türünden nostaljik flashback’ler vardır. Hayatta hep tek başına olan Bayram’ın çocukluğuna, gençliğine dönülür. En eski geriye dönüş ise, Bayram’ın otomobil ile ilk karşılaştığı zamandır ve bu da 9 yaşına denk düşer. Yani filmin “hikâye zamanı” 23 yıl olur. Çünkü filmdeki Bayram 32 yaşındadır.

İlk geriye dönüş için romandan almış olduğumuz örneği, film için de gösterebiliriz. Filmin 10 ve 11. dakikalarında evin içinde dans eden bir grup insan görürüz. Bayram, Velilere gitmiştir, yemek yemektedir. Solmaz'ı orada tanıdığını belirtir. Romandan hareketle bu ilk geriye dönüşün anlatıdan bir önceki yıla rast geldiğini söyleyebiliriz. Ancak bu durum romanın sondan bir önceki bölümünde anlatılırken; filmde başlangıçta izleyiciye sunulur.

Daha sonra Kezban'ın Ankara'daki tamirhaneye Bayram'ı ziyarete gelişini görürüz. Ancak romandan farklı olarak pembe bir başörtüsü ile değil; siyah çiçekli bir başörtüsü ile gözükür. Romanda plak verirken burada kaset verir. Aslında filmin romandan en önemli farkı kitaba da ismini veren "Fikrimin İnce Gülü" şarkısıdır. Montaj tekniği ile romanda sürekli karşımıza çıkan bu şarkı Bayram'la adeta özdeşleşmiştir. Onun için anlamı büyüktür. Hem Kezban'ı çağrıştırmaktadır bu şarkı hem de çocukluğunun dalga geçilen "İncegül Bayramı"nı anımsatmaktadır. Fakat filmde kaset verilirken dahi bu şarkıya değinilmez. Ancak film tematik bir müziğe sahip olmasa da kendine özgü bir fon müziği içermektedir; komik sahneler için de ayrı bir fon müziği bulunmaktadır.

Saniyeler sonra gelen flashback ile Bayram'ı ve Kezban'ı tekrar görürüz. Bu kez Gençlik Parkı'nda dolaşmaktadırlar. Romanda Bayram, Kezban'ın tamirhaneye üç kez geldiğini anımsar. İlk gelişi filmdeki kaset sahnesidir. İkinci gelişinin muhtemelen parkta gezdikleri sahne olması gerekir; çünkü Bayram para hesabı yaparken Kezban'ın ona simit ısmarlaması romandaki ile aynıdır ve bu ikinci gelişine rastlamaktadır ancak bu olay çarşıda gezdiklerinde gerçekleşir. Hatta o gün Bayram, "haftaya cumartesi Kayaş'a gidelim mi?" diye Kezban'a teklifte bulunur. Bu, romanda Kayaş'a gitmek için Kezban'ın tamirhaneye üçüncü gelişi olmalıdır. Filmde ise, 39. dakikada çarşıda el ele gezdikleri bir geriye dönüş vardır. Yani bu durumda romandaki tamirhaneye geliş sahnelerinin filmde, 2. ve 3. seferler için yer değiştirdiğini de düşünebiliriz. Kezban'ın tamirhaneye gelişi ile ilgili geriye dönüşlerde simit sahnesini göz önüne alırsak Gençlik Parkı, ikinci geliş olur; ancak sonrasındaki çarşı sahnesini düşünürsek ikinci geliş odur. Çünkü 52. dakikada da Bayram'ın Gençlik Parkı'nı anımsadığı sahnenin devamını görürüz. Bu sahnede Kezban, Bayram'ın Almanya'ya gideceğini öğrenir.

Aslında Kezban'ın, tamirhanedeki Bayram'ı ziyaretleri anlamsal açıdan oldukça önemlidir. Çünkü Kezban, ikinci kez Bayram'ı ziyaret ettikten sonra birlikte gezmeye çıkarlar. Bu gezide Bayram, Kezban'ı içten içe küçümser ve biz okuyucular olarak bu hor görüyü net bir şekilde görürüz.

Bir sonraki hafta için de Bayram, Kezban'ı Kayaş'a çağırdığında da ardından gelen pişmanlık duygusunu fark ederiz. Oysa filmde bu gelişlere, buluşmalara o anlamlar yüklenmemiştir ya da izleyicilere bu durumlar hissettirilmemiştir.

Filmin 28. dakikasında bir telefon konuşması işitilir ve Bayram'ın Mercedes'i aldığı zamana geri döneriz. Burada Bayram'ın Mercedes koltuğuna oturduğu an çok önemlidir ve o "an"a özel fon müziği duyulur. 29. dakikada Bayram'ın yol almış giden bir trene el salladığını görürüz. Kendisinin Almanya treni 2 gün sonra kalkacaktır; ama o, bu süreyi istasyonda bekleyerek geçirecektir. (O zamanlar Almanya ve İstanbul arası tren yolculukları üç gün iki gece sürmektedir.)

Buraya kadar örneklemiş olduğumuz gerilemeler Bayram'ın Almanya'ya gitmeden kısa bir süre öncesine ve Almanya'da bulunduğu yıllara dairdir. Yani 3 yıllık bir zaman dilimi.

30. dakikada gerileme oldukça önemlidir. Çünkü 23 sene öncesine dönülür. Yani 9 yaşındaki Bayram'ın içine araba sevdasının düştüğü "an"a. Ekranda Bayram'ın Mercedes'i gibi yaldızlı bir araba gözüktür. Bayram otomobili şöyle bir incelerken direksiyonu görür ve yine-Bayram'ın Mercedes'i alırken direksiyonun başında oturduğunda çalan-fon müziği duyulur. Diğer müziklerden farklı olan bu melodi, sadece iki kere kullanılmıştır, o da Bayram'ın içindeki otomobil sevdasını tanımlamak için. Ancak biz kaç yıl öncesine dönüldüğünü ve Bayram'ın yaşının o sırada kaç olduğunu filme bakıp anlayamayız; çünkü Bayram'ın çocukluğunu ve gençliğini canlandıran iki oyuncu var ve bu konuda bilgi verilmiyor filmde. Dolayısıyla romandaki yaşını baz alabiliriz. Romanda çocuk Bayram içine araba sevdası 9 yaşında düşmüştü. Ayrıca bu gerileme romanda daha farklı anlatılmıştır. Kara şapkalı, Mavi Fordlu bir adam, köye gelmiştir. Oysa filmdeki adamın (tıpkı filmdeki Bayram gibi) şapkası yoktur; otomobilinin rengi de Bayram'inkine benzer yani bal rengidir. Bu geriye dönüşün devamında da Bayram, Kezban'ı iter ve onu düşürür. Sahnedeki bu gerileme film açısından oldukça önemlidir; çünkü Bayram'ın içine yerleşen otomobil sevdasını anladığımızda, Kezban'ı öteleyeceğini de anlamış oluruz.

Filmin 36.dakikasında Bayram, Almanya’da çöpçülük yaptığını söyler ve ardından bu durum sahnede bize gösterilir. Yani yakın zamana dair bir gerileme yapılmış olur. Romanda ise BMW’de çalışmaktadır. Filmde de aslında birkaç yerde BMW’de çalıştığını söyler. Ancak bu durum Bayram’ın Almanya’daki işine dair bir çelişki oluşturmaktadır. Yönetmene romandaki Bayram’ın işi ile filmdeki Bayram’ın işi arasındaki fark sorulduğunda şöyle yanıtlamıştır:

“Bayram’ın BMW fabrikasında çalışıp sonra da kendisine bir Mercedes almasının dozu aşırı geldi bana. Çok fazla araba üzerine bir film olacak gibi hissettim. BMW fabrikasında çalışıyor, Mercedes satın alıyor falan. Hep araba, araba, araba... Yeter dedim. Romanın bu yanı bana pek ilginç gelmedi ki bence bu seçimler önemli sinemada. Bu arada şehrin merkezinde meydanı süpüren o çöpçüyü gördüm. Münih’i iyi bilirim. Şehrin eski, tarihî kısmındaydı. Bu resim bana çok daha sinemasal ve ilginç geldi.” (Luxembourgeois, 2020:184).

Demek ki bu durumda filmde bir mantık hatası yapılmıştır. Çünkü yönetmenin kendisi de Bayram’ın mesleğini özellikle çöpçü olarak yansıtmak istediğini söylemiştir.

Filmin 38. dakikasında Veli sahnede gözü kör ve yerleri süpüren çöpçü Bayram’ı evine davet eder. Aslında filmin 10 ve 11. dakikalarında yakın geçmişe dönüldüğünde Bayram, Solmaz’ı Velilerin evinde tanıdığını belirtmişti ve biz izleyiciler oyun havasında dans eden insanlar görmüştük. Bu durumda filmdeki gerileme sahnelerinin zamansal olarak yerlerinin değiştirildiğini söyleyebiliriz. Önceki flashback’te Velilere gittiğini görüyor iken sonraki flashback’te, Veli’nin Bayram’ı davetine tanık oluyoruz.

Filmde ise, 39. dakikada Kezban ile Bayram el ele görünürler ve Bayram, Almanya’ya gitse dahi onu unutmayacağına söz verir. Filmin 44. dakikasında tekrar bir gerileme ile karşılaşırız. Genç Kezban ve Bayram gözü kör. Kezban düşer ve kolu incinir, Bayram’da onun elini öper. Bu gerilemenin filmde olmasının nedeni aralarındaki sevdanın filizlenişini izleyiciye göstermek olabilir. Çünkü romanda da Bayram’ın, Kezban’a sevdalanışına dair benzer anımsamalar gerçekleşir. Onu ilk defa erkek gözüyle gördüğünde Kezban daha 13 yaşındadır. Bayram ve Kezban’ın gençliğini canlandıran oyunculara baktığımızda da hemen hemen o yaşlarda olduklarını söyleyebiliriz. Filmin 45 ve 46. dakikalarında Bayram saman yığınları ile

dolu bir at arabasındadır, Kezban'da onu izlemektedir. Köyden, kasabaya kaçarak çalışmaya gitmek istemektedir. Romandaki bu gerilemede Bayram 15 yaşındadır. Filmde kaç yıllık bir geriye dönüş yaşandığını bilmesek de oyunculara bakarak hemen hemen o yaşlarda olduklarını söyleyebiliriz. Bayram filmin 52. dakikasında vapurdayken yine Kezban'ı anımsar. Onun sözleri kulaklarında yankılanır. Gençlik Parkı gezintileri sırasında onun Almanya'ya gideceğini öğrenen Kezban, şu sözlerle tepkisini dile getirmektedir: “Sen ne karakersiz olmuşsun Bayram.” Bu geriye dönüş oldukça önemlidir; çünkü otomobilini her şeyden sakınan Bayram, bu anımsama ile Balkız'ını tekmelediğini fark eder ve bunun için kendine kızar.

Filmin 65. dakikasındaki geriye dönüşte Bayram'ın pazar yerinde İbrahim ile karşılaşmasına tanık oluruz. İbrahim, Bayram'a Almanya'ya gideceğinden ve muayene olduğundan bahseder, sonuçları beklemektedir. Filmde, önceki gerilemenin ardından yaklaşık altı dakika sonraki flashback'te de İbrahim ile Bayram'ı köfte yerlerken görürüz. Bu geriye dönüşler (gerilemeler) de romandakiler ile paralellik gösterir.

Filmin 75. dakikasındaki geriye dönüşte ise, çöpçü Bayram'a, Yaşar abisi Kezban'dan haberler verir. Bayram'da bu yaz otomobili ile ziyaretine gideceğini söyler. Bu durum romandakinden farklıdır. Çünkü romanda Yaşar abisi Bayram'a, Kezban'ın balıkçı ile evlendiğine dair haberler getirir. Bu durum da yol boyunca Bayram'ın aklını kurcalar. “Bekledi, bekledi, benim geleceğim zamanı mı buldu.” diye düşünür. Kezban'ın 2 ay önce evlendiğine ikna olmaz. Romanda kilit nokta Bayram'ın bu haberleri almış olmasıdır. Çünkü bir türlü çıkamadığı yolculuğa başlaması için onu tetiklemiştir. Ancak filmde Kezban'ın balıkçı ile olduğuna dair bir ibare yer almaz.

82.dakikadaki geriye dönüşte Bayram'ın Rüstem amcasını görürüz, atı vurmaktadır. Romanda da Bayram, çocukken yaşadığı bu olayı birkaç kere anımsar, atın bakışlarını hafızasına kazımıştır. Hatta bu bakışı, askerlikte karşılaşmış olduğu Havsalı'nın bakışına benzetir. Ancak dediğimiz gibi filmde Bayram'ın askerliği ile ilgili flashback'lere rastlamayız.

Filmin 85. dakikasındaki flashback'te hastaneyi görürüz. Bayram, İbrahim'in raporları için gelmiştir.

92. dakikada yapılan geriye dönüşte İbrahim ve Kezban'ı bankada görürüz. Kezban, gerçekleri öğrenmiştir ve Bayram'a küfürler etmektedir.

93. dakikadaki flashback'te ise, Bayram ve Kezban'ın çocukluğuna dönülür. Arkadaşları Bayram'la dalga geçerler ve onu taş yağmuruna tutarlar. Kezban ise, Bayram'ı korur ve kendisini onun için siper eder. Romana baktığımızda bu sahnede Bayram'ın 5 yaşlarında olması gerekir; ancak film için bu yaş aralıklarını hiçbir zaman belirtemeyiz; çünkü kaç yıl geriye dönüldüğünden bahsedilmez. Sadece çocukluğa dönülmüştür. İzleyici tahmini olarak bir yargıya varır. Romandaki ile de paralellik göstermeyebilir. Nitekim hem 5 yaşı hem de 9 yaşı temsilen iki ayrı çocuk oyuncu yoktur. Oyuncu kadrosunda sadece çocuk Bayram ve genç Bayram vardır.

Filmde de romanda olduğu gibi geriye dönüşlerden (flashback) çokça yararlanılmıştır. Roman için bir dışsal bir de içsel gerileme örneği almıştık. Film için ise, bütün geriye dönüşleri kronolojik bir düzen ile ele aldık ki bunları romandakiler ile kıyaslayabilelim. Bayram'ın askerlik ile ilgili “gerileme”lerinin çok fazla yer kapladığı romanı, film ile karşılaştığımızda, onun hayatının önemli bir bölümüne etki eden bu anılarına geriye dönüşlerde hiç yer verilmediğini gördük.

Hauser, geriye dönüşlerle ilgili şu sözleri dile getirir: “Filmde herhangi bir anı keserek araya geçmişe ait bir başka anı sokabilmenin teknik olanağı, gerginliği arttırma fırsatını verir. Böylece film, bir klavye başına oturarak istediği kadar anahtarı yukarı-aşağı, sağa-sola çevirebilen bir kimsenin yarattığı olay izlenimi verir. Çoğu zaman bir filmin kahramanını henüz mesleğinin ilk yıllarında olan genç bir adam olarak görürüz; daha sonra geçmişe giderek kahramanın çocukluğunu yaşarız. Bir süre sonra da onu erişkin bir adam olarak görürüz. Hatta zaman zaman kahramanı öldükten sonra, bir akrabasının ya da arkadaşının zihninde canlanmış olarak, yani yaşar durumda görebiliriz.” (Hauser, 1995:415).

7.1.5. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Önceleme”

Genette'in “önceleme” şeklinde adlandırdığı kavram, olacak olan olaylarla ilgili önceden haber ya da bilgi verme şeklinde gerçekleşir. “Fikrimin İnce Gülü” romanında da Bayram'ın karabasanlarına iki kez tanık oluruz. Olacaklar bize haber verilir; ancak gizemli bir şekilde.

İlk karabasanda Bayram, Velilerin kaza yaptığını görür: “Ve işte, bakış açısına, alt yanı yeşil, üst yanı kara bir Ford Escort cesedi giriyor. İlerde, yolun sonunda, bir hendeğin içinde tavanı tekerine geçmiş Ford Escort. Daha bu yanda, lastik izleri asfaltta iyice belirgin, şarampole yan yatmış bir kamyon. Bayram, kaza yerine

toplanmış küçük bir kalabalığa uzak geçerken Mercedes'in kaportasına ağır-ılık yağmur tanecikleri gürültüyle düşüyor. Her bir damla şimdi geride kalan, geride, hendeğin içinde kalan Ford cesedine iki heceli bir ad koyuyor. Sürekli koyuyor bu adı. Sürekli bir: Veli, Veli, Veli...

Bu onun arabası. Bu onun, tıka basa doldurulmuş, insan ve eşya doldurulmuş Ford'u. Bir fazla televizyonu nerde şimdi? Hesap makinesi? Şişesi azalmış aspirinler ya da çocuklar? Kim yaralı, kim ölü? Durmalıydım... Durabilmeli... Arkadan sıkıştırıyorlar ama... Arkadan sıkıştırmasalar...Yana...Olmadı... Bir karabasan, Bayram'ın soluk alıp vermesini güçleştiriyor. Derin bir uykudan uyanıp bu karabasandan sıyrılmaya çabalıyor.” (Ağaoğlu, 2008:95-96).

Romandan almış olduğumuz bu örnek paragrafta, Bayram'ın kaza yapmış bir Ford gördüğüne tanık oluruz. Ancak bu Ford kesin olarak Velilerin midir? Çünkü Bayram kaza yapanları son dakikada, uzak bir mesafeden görmüştür. O hızlı geçişinin ardından da duramadığından içi hiç rahat değildir. Bayram başka bir otomobil kazasını da görmüş olabilir ve kendi iç dünyasında bu durumu Veliler ile bağdaştırmış olabilir. Çünkü romanda bu paragrafın devamında da Veli'nin ailesinin kendisine vermiş oldukları tepkileri anımsar. Olayları birbirine bitiştirerek kendisine bir karabasan yaratmıştır. Gerçekten de bu olayın sonrasında Veliler kaza yapmışlar mıdır ve biz okuyucular için duruma önceden hazırlıklı olmamız mı istenmiştir?

Filmde, Velilerin otomobilini flashforward şeklinde bir kaza sahnesi ile görmeyiz. Bayram kendi yolunun güzergâhında ilerlerken onların otomobilini yol kenarında yan dönmüş olarak fark eder ve Veli'yi olay yerinde göremez.

Bayram'ın diğer bir karabasani da kendi otomobili ile ilgilidir. “Fikrimin İnce Güllü” romanının “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünün sonundaki şu durum dikkat çekicidir:

“Topkapı'ya yaklaşırken, sağda, tepenin yamacında bir otomobil hurdalığının yanından geçiyordu Bayram. Birden altındaki Mercedes'i orada, onca ezik, çarpık, paslanmış, ortada bazen salt yarım karoseri ya da şasisi kalmış hurdaların arasında görüverdi.” (Ağaoğlu, 2008:116).

Bayram'ın bu karabasani romanın da filmin de sonunda gerçekleşir. Otomobil aldığı onca darbeden sonra hurda yığımına döner. Dolayısıyla da anlatıda bu bize karabasan

olarak sunulan durum aslında bir “önceleme” örneğidir. Çünkü olacak olanlar okuyucuya/ izleyiciye önceden bildirilmiştir.

7.1.6. Sarı Mercedes Filminde “Flashforward”

“Sarı Mercedes” filminin 31. dakikasında Bayram kendi otomobilini yolun kenarında devrilmiş olarak görür. Yani romandaki hurdalık karabasanı, filmde kaza sahnesine dönüştürülmüştür. Nitekim birkaç dakika sonra başka bir Mercedes ile yarışmaya kalkınca kaza yapmanın eşiğinden döner. Bu durumda karabasan sahnesi önceden uyarı niteliği taşır. Ayrıca Bayram, Velilerin devrilen otomobilini filmin 37. dakikasında görür. Yani romandakinden farklı olarak Bayram, önce kendi otomobilinin devrildiğini, sonrasındaysa Velilerin otomobil kazasını karabasan olarak görür.

Filmde de romandaki gibi Bayram’ın kurduğu davullu zurnalı, coşkuyla köye varış hayali-gerçekleşmemiş olsa da- örnek olarak alınabilir. Çünkü roman ve filmin anlatıbilimsel olarak ele alınış biçiminin birbirinden farklı olduğunu belirtmiştik.

“Sarı Mercedes” filminin 64. dakikasında “Geliyor! Bayram geliyor” nidalarıyla karşılaşırız. Bu ileriye sıçramada (flashforward) Bayram’ın çokça övüldüğüne tanık oluruz. Rüstem amcasını, Remzi ağabeyini ve Kezban’ı görürüz. Hepsi mutludurlar ve Bayram’ı tebrik etmektedirler. Buraya kadar olan görüntüde Bayram da güler, başarılı olmuştur ve bunu herkese kanıtlamıştır. O sürekli alay edilen, küçümsenen Bayram yoktur artık. Sonra kameraya İbrahim takılır ve Bayram’ın suratı asılır. Bu sahne önemlidir; çünkü İbrahim’e yaptıklarını, aralarında geçen diyalogları bu flashforward’dan sonra flashback’ler ile görmeye devam ederiz.

7.2. Genette’in “Süre” Kavramı

Romandaki zaman kategorilerinden bir diğeri olan “okuma zamanı”nı, değişkenlik gösterdiğinden kesin olarak ölçebilmemize olanak yoktur. Gérard Genette de okuma zamanı kavramı yerine “anlatı hızı” kavramını koyar.

Anlatı ile hikâye arasında, doğrulanamadığı için kullanılır olmayan bir eşitliğe dayanarak süredeki çeşitlilikleri ölçme fikrinden vazgeçmemiz gerektiğini ifade eder. Ancak bir anlatının kendi süresiyle anlattığı hikâyenin süresini bir şekilde mutlak ve özerk bir yoldan mukayese ederek “hız sabitliği” olarak da tanımlayabiliriz. Hız

derken de zamansal boyut ile mekânsal boyut arasındaki ilişkiyi kastederiz. Anlatının hızı Roland Barthes ve Gunther Müller tarafından önerilen bir yöntemle ifade edilir. Bu yöntem de hikâyenin saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar şeklinde ölçülen süresi ile metnin satırlar, sayfalar şeklinde ölçülen uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden tanımlanır. Gérard Genette, “Anlatının Söylemi” adlı kitabında “Kayıp Zamanın İzinde” adlı romanı bölümlere ayırır ve bu şekilde anlatının hızını hesaplamaya çalışır.

7.2.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatı Hızı”

Genette’in uyguladığı olduğu formülü, “Fikrimin İnce Gülü” adlı romana uygulayabiliriz. Kitabın isimlendirilmiş bölümlerinde kaç sayfada kaç yılın anlatıldığını tespit edebiliriz. Bunu hesaplarken de en eski yıla dönmemiz gerekir:

Romanın “Giriş” bölümünde, 36 sayfada 4 yıl anlatılmıştır. En eski tarih olarak Bayram’ın 1971’deki askerlik günlerine dönülür ve sonrasında da 1972-1975 yılları arasındaki Almanya’daki çalışma günleri anlatılır.

İkinci bölüm olan “1 Numaralı Devlet Yolu”nda ise, 80 sayfada anlatının tümünü de kapsamış olan 29 yıl anlatılır. Bayram’ın beş yaşına kadar yani 1946 yılına kadar inilir, Kezban’a sevdalandığı 9 yaşından yani 1950 yılından bahsedilir. Yine çocukluk yıllarından-amcasının atı vurduğu zaman- bir kesit sunulur. Askerlik öncesi günlerinden ve askerlik sonrası, Almanya’ya gidişi ile ilgili yıllardan bahsedilir. Yani anlatı hızının en yüksek olduğu bölüm olduğunu söyleyebiliriz.

Üçüncü bölüm “Yalova Vapuru”dur. Bu bölümde de 40 sayfada 25 yıllık bir zaman dilimi anlatılmıştır. Bayram’ın 9 yaşında içine düşen araba sevdasının kaynağı olan Mavi Ford’u görmüş olduğu zamana kadar inilir yani 1950 yılına kadar. 1971 ve 1972 yıllarındaki askerlik sonrası ve Almanya’ya gitmeden önceki günlerinden de bahsedilir. Bu bölümde de vapurda birçok olayla karşılaşan Bayram’ın geçmişi düşünmeye fazla vakti kalmaz dolayısıyla 1975 yılında daha çok bulunduğu anlatı hızının düştüğünü söyleyebiliriz; çünkü hikâye zamanı temel alınarak bu hesaplamalar yapılmaktadır.

Dördüncü bölüm olan “40 Numaralı Yol’dan Öteye” de, 20 sayfada 19 yıl anlatılmıştır. Bayram’ın benzin pompasında çalıştığı günlere ve askerlik öncesi günlerine dönmüştür.

“Daha Öteye” adlı beşinci bölümde ise, Bayram’ın 13 yaşında ilk sigara içtiği yıl olan 1954 yılına kadar inilir, 18 yaşında olduğu 1959 yılına da değinilerek 66 sayfada 21 yıl anlatılmış olur.

Son bölüm olan “Kavşak” da ise, çeşmenin yapılmış olduğu 1946 yılına dönülerek Bayram’ın 5 yaşına kadar inilir. Yani yaklaşık 25 sayfada, hikâyenin 29 yıllık kısmı anlatılmış olur. Ancak bu verileri kesin olarak düşünmemeliyiz. Çünkü bölümlerde geriye dönüşler çok veya az yapılmış olabilir; dolayısıyla 29 yıllık bir geriye dönüşte “olmuş olan olaylardan” daha az bahsedilmiş olabilir. Anlatının zamanına daha çok yer verilmiş olabilir.

7.2.2. Sarı Mercedes Filminde “Anlatı Hızı”

Filmlerin izlenme süreleri sabit olduğu için hesaplamalar daha doğru yapılır. “Sarı Mercedes” filminin anlatı hızını saptarken romandaki bölüm isimlerini kullanacağız:

Giriş (Jenerik dahil): Yaklaşık olarak 13 dakikada 1 yıl anlatılır. Bayram, Solmaz’ı, Velilere gittiğinde tanıdı. Filmdeki geriye dönüşlerde yıl belirtilmediğinden romandaki ifadelerle göre düşünüyoruz.

1 Numaralı Devlet Yolu: Yaklaşık olarak 32 dakika gibi bir sürede 23 yıl anlatılır. Bayram’ın köye gelen otomobil ile içine düşen araba sevdasına dair bir geriye dönüş yapılır. Dediğimiz gibi filmdeki bu geriye dönüşlerde yıl belirtilmediği için romanı baz alırız. Bu durumda Bayram’ın 9 yaşına kadar ineriz. Filmdeki Bayram 32 yaşında olduğundan 23 yıl öncesine kadar dönüş yapılır.

40 Numaralı Yoldan Öteye: 2 dakika kadar bir zaman diliminde 17 yıl anlatılmış olur. Burada Bayram’ın samanlar içindeki at arabasına saklanarak köyden, kasabaya çalışmaya gidişine tanık oluruz, Kezban da gözükmemektedir. Romana göre Bayram’ın yaşı 15 olduğu için 17 yıl geriye dönüldüğünü düşünebiliriz.

Yalova Vapuru: 15 dakikada 3 yıllık süre anlatılır. Bayram, Kezban ile parkta gezdiği günleri anımsar.

Daha Öteye: Bu bölümde 31 dakikada 3 yıl anlatılmıştır. Bayram’ın Almanya’ya gitmeden önce, İbrahim’in yerine nasıl geçtiğine dair sahneler vardır.

Kavşak: Bu bölümde de 6 dakikada 23 yıl anlatılmıştır. En eski tarih olarak Bayram'ın 9 yaşına inilmiştir. Mahalledeki çocuklar Bayram'ı taş yağmuruna tutarlarken, Kezban onu korumak ister.

Film için yaptığımız bölüm isimlendirmesinde romandakileri kullandık ve süreleri ona göre not etmeye çalıştık. Ancak romandaki “gerileme”lerin hepsi filmdeki geriye dönüşler ile örtüşmemektedir. Bu durum da bölümler arasında farklılık yaratmaktadır. Bu nedenle romandaki bölüm isimlerine sadık kalmak için “40 Numaralı Yol’dan Öteye” ve “Yalova Vapuru” bölümlerinin sıralamasını değiştirdik. Çünkü romanda “40 Numaralı Yol’dan Öteye” Bölümü’nde Bayram, samanlar içinde köyden kasabaya gidişini anımsar ve bu durum vapurdan indikten sonra gerçekleşir. Filmde ise, vapura binmeden önce bu olayı hatırlar. Ancak yine de burada önemli olan nokta geriye dönüşlerde en eski tarihin dikkate alınmasıdır ve bu durumun anlatının hızını ne kadar etkilediğidir. Yani hikâye içerisinde gelişen olaylar anlatıda ne kadar süreyle yer bulmuştur ve biz bu durumları ne kadar süre ile izlemiştir. Filmdeki süreler arttıkça anlatı hızı azalmaktadır, süre azaldıkça da anlatı hızlanmaktadır. Bu durumda anlatının en yavaş olduğu bölüm “1 Numaralı Devlet Yolu”yken, “40 Numaralı Yol’dan Öteye” bölümü, anlatı hızının en yüksek olduğu bölümdür.

Filmlerin anlatı hızını hesaplarken birtakım sorunlar da ortaya çıkabilir. “Görüntü, diyalog, dış ses, müzik, ses etkileri ve yazılı malzeme tek bir süre için birbirini tamamlayıcı katkıda bulunabilirler. Ya da bunlar, çok katlılık, eş zamanlılık ya da aykırı zamanlılık yaratabilirler.” (Henderson 1986:8).

Sinemasal anlatımda farklı bir ritimden de söz edebiliriz. Bu, anlatı zamanı dikkate alınmadan ölçülen, çekim uzunluğu ve sayısı ile bağlantılı kurgusal olanakların sağladığı bir ritimdir. Montagu bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Kompozisyon, çekim hızı, kesme noktası, azami uzunluk tüm bunlar hep birlikte çözümlenerek, birleştirilen görüntülerin doğasında yatan ritmi yaratırlar.” (Montagu, 1994:165).

Ağaoğlu'nun romanı “Fikrimin İnce Gülü,” Türk edebiyat ve sinemasının geleneğinde olmayan bir yol hikâyesi yapısına sahiptir. Sinemaya “Sarı Mercedes” adıyla aktarılan bu film özellikle yol planları ve dış çekim tekniklerinin başarılı kullanımıyla oldukça beğenilmiştir. Dramatik yapının yalın oyunculuk anlayışıyla başarılı olduğu ve müzik kullanımının abartıya kaçmadan vurgulu kullanılmasının

yanı sıra kameranın gereken yerlerde hareketli kullanımı ve dış mekân gerçekliği filmin inandırıcılığını arttırmıştır. (Uğur, 2020).

7.2.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Duraklama”

Gérard Genette “ara/ duraklama” kavramı için de anlatı zamanına denk düşen bir hikâye zamanı olmadığını belirtir; yani adeta zaman durmuştur. Genel düşünceleri ve tasvirleri/ betimlemeleri buna örnek olarak gösterebiliriz.

“Fikrimin İnce Gülü” romanının, “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünden betimlemeye bir örnek verelim:

“Trakya Ovası, gittikçe yükselen güneşin altında dingin; ara ara çiçekleri dökülmüş günebakanlar, nerdeyse biçilmeye hazır ekinler, başları püskül vermiş mısırlarıyla, bağırnı delip geçen karayolu üstündeki akışı seyrediyor.” (Ağaoğlu, 2008:39).

Romandan aldığımız bu paragrafta zaman durdurularak bize bir doğa tasviri yapılmaktadır. Ancak her betimlemede duraklama olmayabilir. Bu betimlemeler eylemle de okuyucuya aktarılabilir. “Fikrimin İnce Gülü” romanının, “Yalova Vapuru” bölümünden aldığımız şu paragraf bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

“Kezban’ın ayaklarında, bir zamanlar başka bir kadının giymiş olduğu belli, ökçeleri iki yanına kayı kayıveren beyaz ayakkabılar. Daha doğrusu bir zamanlar beyazmış. Uçları da arkası da açık. Çamur, pembeye kaçan, toprak rengi kalın çorapların parmak uçlarında. Arabalar arasından sıyrılarak dar kaldırımı atlayıp anayola çıkabilmek için Bayram, Kezban’ı önüne katmıştı. O zaman bu kalın çorapların arkasının da benek benek, sıvama çamur olduğunu görmüştü. Taa, Kezban’ın üstüne çok bol gelen soluk yeşil bir etekliğin uçlarına dek uzanmakta bu çamur. Kendi pantolonunun paçaları da başka türlü değil ya, bu, Kezban’ ı hemen küçümseyivermesine engel olmuyor. Şimdi yeniden, Bayram’ ı yolundan edecek bir engel, baştan savılması, atlatılması ille gerekli bir düşman Kezban.” (Ağaoğlu, 2008:131).

7.2.4. Sarı Mercedes Filminde “Duraklama”

Sürekli akan bir zamana sahip olan filmlerde, ara yani duraklama olmaz; betimlemeler ise, dönüşüm geçirir. Henderson, bu durumu şöyle açıklar: “Bir çekim, başka ne yapmakta olursa olsun, betimleyici bir işlev görür. Aynı zamanda hiçbir çekim tümüyle betimleyici olmadığından gerçek bir betimleyici duraklama da söz

konusu olamaz. Çünkü film izlemenin sabit süresi de çekimi dramatik kılar. Bir çekimde hiçbir eylem meydana gelmese bile, bu çekime ayrılan zaman, gelecekteki eylem için beklentiler oluşturur.” (Henderson, 1986:10).

“Fikrimin İnce Gülü” romanı için almış olduğumuz Trakya Ovası tasviri, filmde karşımıza çıkmaz. İkinci örnek olarak almış olduğumuz, eylemle birlikte olan betimlemeyle de filmde hiç karşılaşmayız.

7.2.5. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Sahne”

Anlatı zamanının, hikâye zamanına eşit olduğu durumlarda, tiyatrodan ödünç alınmış “sahne” kavramı öne çıkar. Olayların şu anda oluyor olması durumunu ifade eden bu kavrama, romandaki diyalogları örnek olarak gösterebiliriz. “Fikrimin İnce Gülü” romanında da birçok diyalog ile karşılaşırız. Bayram’ın gümrük kapısındaki diyalogları, polis ile, garson ile diyalogları ve romanın sonunda çoban çocuk ile yapmış olduğu konuşmalar buna örnek olarak gösterilebilir. “Fikrimin İnce Gülü” romanının, “Daha Öteye” bölümünden sahne kavramı için şu diyalogu alabiliriz:

“Köfte çok bekler mi? Çabuk yiyeceğim haa, çok çabuk. Ona göre...”

“Bilmem ateş söndü mü, sönmedi mi? Dedi garson işitilir işitilmez bir sesle.”

“Ta Almanyalardan geliyoruz birader. Bize de ocak söndü, olur mu yani?”

“Bir bakayım...” (Ağaoğlu, 2008:190).

Roman için almış olduğumuz, Bayram ve köftecinin diyalogunun filmin içinde de yer aldığını söyleyebiliriz. Yine Bayram’ın gümrükteki diyalog sahneleri, polis ve çoban çocuk ile yaptığı konuşmalar da filmde kendine yer bulmuştur.

7.2.6. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Özet”

Duraklama ve sahneden sonra bir diğer zaman kategorisi de “özet”tir. Bu durumda anlatı zamanı, hikâye zamanından kısadır.

Özetleme tekniği, “bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatmanın tabii şeklidir.” (Stevick, 1988:113).

“Fikrimin İnce Gülü” romanında da Bayram’ın Almanya’daki çalışma hayatından bize bir kesit sunulmuştur. “Boş her dakikasını, bu Mercedes’ i alabilmek

için harcadığı günler. Durmadan iş saatlerini çoğaltıyor: Etti iki bin dokuz yüz mark. Haftada yirmi fazla saat daha yap. Etti üç bin dört yüz mark... Aklı hep son çıkan Mercedeslerde. Ama şu bir yıl öncesinin 200'ünü bile en çok indirimle, tek mark kazıklanmadan nasıl edinebilir? Hadi bunu aldı, cebine kaç mark artar ki? Yol parası. Memlekette geçirilecek bir aylık tatil. Göz dolduran, Ballıhisarlıyı artık “İncegül Bayram” diyerek kendisiyle alay ettirmeyecek bir araba için daha ne kadar fazla saat, fazla gün yapmak gerek? Kendisi için ayrılmış tek saati olmayan son üç yıl.” (Ağaoğlu, 2008:14).

Romanın “Giriş” bölümünden almış olduğumuz bu paragraf “özetleme” tekniğine bir örnektir. Burada Bayram'ın hem Almanya'daki son üç yılının nasıl geçtiği bize özet halinde sunulurken hem de neden bir otomobil almak istediği açıklanmıştır. Yani öyküde geçecek uzun bir süre bize özetlenerek verilmiştir. Filmde ise Bayram, birkaç kez BMW'de çalıştığını söylese de aslında çöçülük yapar ve bu durumu sahnelerde görürüz. Dolayısıyla çalışma hayatının özetinin yapıldığı bir sahne ile karşılaşmayız. Bu örnek dışında da filmde bir özetleme yapılmamıştır.

7.2.7. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Eksilti”

Dördüncü zaman kategorisi ise, “eksilti”dir. Anlatı zamanının var olmadığı; hikâye zamanının ise sonsuz hıza ulaştığı yerlerde eksilti oluşur. Zamansal atlamaları içeren eksiltinin yapıldığı yerler daha sonra gerilemelerle anlatılabilir.

Gérard Genette, üç türlü eksiltiden bahseder. İlki, açık eksiltidir: Ya atladığı bir sürenin, “birkaç senenin ardından” türündeki hızlı özetlerin potasında erittiği bir işaretten ya da yalın bir eksiltmeden anlatı tekrar devreye girdiği sırada geçen sürenin belirtilmesinden (İki yıl sonra gibi) oluşur.

İkinci tür olarak kapalı eksiltilere değinir. Yani varlığı metinde telaffuz edilmeyen ve okurun ancak anlatsal devamlılık içindeki kronolojik bir eksiklikten ya da boşluktan çıkarabileceği eksiltiler.

Üçüncü eksilti türü de en kapalı biçim olan saf varsayımsal eksiltidir, yerini belirlemek olanaksızdır hatta bazen herhangi bir bölgeye yerleştirmek bile olanaksızdır ve olaydan sonra ortaya çıkartılır. (Genette, 2020:100-101-102).

İlk eksilti türüne, “Fikrimin İnce Gülü” romanının, “Daha Öteye” bölümünden şu satırları örnek gösterebiliriz:

“Sonunda muayenemi yaptırdım. Filmlerimi çektiler. Kanımı neyi aldılar. Gel gör ki raporumu daha üç gün sonra teslim edeceklermiş.” (Ağaoğlu, 2008:210).

“Demek üç gün sonra gideceksin raporunu almaya?” (Ağaoğlu: 2008:211).

Burada “üç gün sonra” şeklinde zaman belirteci kullanılarak anlatıda üç gün atlanmış olduğu belirtilir. Nitekim Bayram bu bekleme süresi zarfında raporları değiştirmeyi kafasına koyar.

İkinci eksilti türüne örnek olarak da “Fikrimin İnce Gülü” romanının, “Yalova Vapuru” bölümünden örnek gösterebiliriz:

“Haziran’dı evet. Bayram, Tatvan’da. Bir kahveye oturmuş, trenden inecek başçavuşunu bekliyor. Başçavuşu izinden dönüyor. Saatler geçmek bilmiyor. Tren gelmiyor, daha da gecikeceği söyleniyor. Bayram, bir renkli gazozun başında, eli çenesinde, kahvedeki demiryolu işçilerinden biriyle olsun bir dostluk kurabilme umuduyla, çevresine gülümsemelerle bakıp duruyor. Bu kahve, bu işçiler; yine hepsi yabancı ona. Üstelik akşam. Üstelik Van gölü, uzun bir gurbet türküsü fısıldamakta kulaklarına. Bayram’ın yüreği bir kadın sıcaklığını deli gibi özlüyor. Kezban, sürekli aklına düşüyor...Derken, radyodan, İstanbul’da işçilerin binlerce yürüdüklerini; işyerlerini bırakıp yürüdüklerini duyuverince, kahvedekilerden bir grup ayağa fırlamış, oynamaya, halay çekmeye başlamıştı...Öyle ya, hazirandı...” (Ağaoğlu, 2008:145).

Romanın “Yalova Vapuru” bölümünden alıntılanmış olduğumuz bu anımsamanın ardından Bayram, vapurda konuşan kadın sesleriyle kendine gelir. Yani 1975 yılının haziran ayına. Vapurdakilerin bahsetmiş oldukları işçi yürüyüşleri ise, Bayram’ın askerlik günlerine rastlar, bu dönem de 1970 yılının haziran ayına denk gelir. Bu durumda beş yıl atlanmıştır. Dolayısıyla örtük eksiltiye örnek gösterilebilir.

“Fikrimin İnce Gülü” romanından, üçüncü tür olan varsayımsal eksiltiye şöyle bir örnek verebiliriz:

“Haftaya cumartesi Kayaş’ a gidelim mi?”

“Ne o? Haftaya dek altına bir taksi mi çekiyorsun yoksa?”

“Çarpınma kız. Askerlikten bir arkadaşın dolmuşunu çalıştırıyorum da geceleri. Cumartesi öğlenden istesem verir. Gezdiririm seni. Ustadan izin alırım. Gezeriz...” (Ağaoğlu, 2008:138).

Romanın “Yalova Vapuru” bölümünden alıntıladığımız bu diyalogda, Bayram’ın Almanya’ya gitmeden önce Kezban’la buluştukları bir zaman dilimi anlatılır. Yıl 1972’dir. Yağmurlu bir sonbahardır. Bayram yaklaşık 4 ay sonra Almanya’ya gitmeyi planlamaktadır. Bu durumda 1972 yılının eylül ayında buluştuklarını varsayabiliriz ve bir hafta sonraki cumartesi de Kayaş’ta buluşmak için sözleşirler. Bu durumda anlatıdaki diğer günler atlanmış olur; ancak kaç gün atlandığını bilemeyiz.

7.2.8. Sarı Mercedes Filminde “Eksilti”

Senaryolarda en çok başvurulan yöntemlerden biri de eksiltilerdir. Yani hikâyenin bir parçasının ya da bir anının yahut ayrıntısının bilinçli olarak atlanması; seyircinin de bu eksik parçaları kendi aklındakiler ile birleştirmesidir. Eksiltilerin, birçok görevi vardır. Hikâyenin ritmini hızlandırır ve ona canlılık katarlar. Belirli bir sahneyi oluşturan tüm etkenleri seyirciye gösterme zorunluluğu yoktur. Örneğin, bir kavga sahnesi yalnızca kızgın insanlar gösterilerek verilebilir.

Bir filmde bazı geçiş sahneleri, giriş, gelişme, çözüm gibi anlatıyı ağırlaştıracak ve seyircide bir fazlalık izlenimi uyandıracak sahnelerde özellikle eksilti yapmaya özen gösterilir. Eksiltiler, seyirciye bazı sürprizler hazırlamaya da yarar. Bunun en klasik örneği, konuşmalarını seyirciye aktarmadan kişilerin görüntülendiği sahnelerdir. Burada yapılan eksiltinin nedeni, seyirciye olan biten ve konuşulan şeyler hakkında tahmin yaptırmaktır. Bazen de bir oyun kişisi, öyküye yeni katılan kişiye, seyircinin bildiği şeyleri bu eksiltiler sayesinde iletir. Ayrıca atlanan süre veya ayrıntının film içinde önemli bir işlevi varsa temel eksiltiye başvurulur. (Chion, 2003:198).

“Temel eksilti”yi Genette, “Figures II” adlı eserinde şöyle tanımlar: “Eksiltinin bu klasik türü iç odaklaşma dizgesinde yer alır. (Yani okuyucunun roman kişilerinin düşüncelerini okuyabilmesi) ...Bu tekniğe göre öykünün odağını oluşturan kahramanın herhangi bir hareketi ya da düşüncesi okuyucuya aktarılmaz. Bu düşünce ya da hareket, kahramanın da anlatıcının da kesinlikle bildiği bir şeydir; ancak anlatıcı bunu okuyucudan gizlemeyi yeğler.” (Genette, 1969:93, 211-212).

Edebiyatta olduğu gibi, sinemada da “temel nitelikli eksilti”den söz edilebilir.

Bir olay aktarılırken yapılan eksilti ya görünür niteliklidir (sürmekte olan bir olay orta yerinde kesilir ya da olay orta yerinden itibaren aktarılır ve seyirci eksik bölümleri kafasında oluşturur) ya da görünmeyen niteliklidir, yani seyirci olayla ilgili bir şeyin kendisinden gizlendiğinin farkında değildir. Zaman ve mekânın çeşitli yollardan yeniden kurulmasına dayanan sinematografik kurgu, bu tür görünmeyen eksiltelerin anlatıya ustalıkla yerleştirilmesini kolaylaştırır.

“Sarı Mercedes” filmine baktığımızda ise, seyir hâlinde giden kamyonun Bayram’ın otomobilinin ön camına taş çarptığını ve onu çatlattığını görürüz. Kamyonun peşine takılan Bayram, en sonunda sürücüyü durdurmayı başarır. Ardından kamyon şoförü iner ve ekranda, Bayram’ın kalkan yumruğunu görürüz. Ancak saniyeler sonra gelen sahnede, otomobilini sürmeye devam eden ve yüzüne yumruk yemiş bir Bayram vardır. Yani seyirci kavga sahnesi görmez; ancak alınan darbelerin sonucunu görür. Bu durumda hikâyeden bir parça atılmış olur. Eksilti, filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Filmdeki başka bir sahnede de Solmaz’ı, Bayram’ı beklerken görürüz. Kısa bir süre sonra ise, Velilerin otomobilindedir. Solmaz’ın ne kadar süre beklediği bilinmez. Bu ayrıntı çıkartıldığı için eksilti oluşmuştur.

Filmin vapur sahnesinde ise, Bayram uykusundan uyanmaktadır. Ancak ne zaman uykuya daldığını ve ne kadar süreyle uyumuş olduğunu bilemeyiz. Bize gösterilen uyandığı sahnedir. Ayrıntılar atılarak eksilti yapılmıştır.

7.3. Genette’in “Sıklık” Kavramı

Anlatı ile hikâye arasındaki sıklık ya da tekrar ilişkileri, yani Gérard Genette’in vermiş olduğu adla “anlatı sıklığı,” roman eleştirmenleri ve teorisyenleri tarafından bu zamana kadar çok az irdelenmiştir. Oysa sıklık, anlatı zamansallığının ana yönlerinden biridir. Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edilebilir bir şeydir:

Güneş her gün doğar ancak her sabah “doğan güneş” o günden bugüne tıpatıp aynı değildir. Tıpkı Ferdinand de Saussure’ün pek sevdiği “20:25 Cenevre-Paris” treninin,

her akşam aynı araçların aynı lokomotifle takılmasından ibaret olmaması gibi. (Saussure, 1998:163).

Gérard Genette, sıklık kategorisini dörde ayırır: Tekrar edilmiş ya da edilmemiş olay, tekrar edilmiş ya da edilmemiş bildirim ya da cümle. Şematik olarak herhangi bir anlatı, bir kere olmuş bir şeyi bir defa, n kere olmuş bir şeyi n defa, bir kere olmuş bir şeyi n defa, n kere olmuş bir şeyi bir defa anlatabilir diyebiliriz. (Genette, 2020:109-110).

7.3.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Sıklık”

Bir kere olmuş bir şeyi bir defa anlatılama en yaygın olanıdır. Genette buna, “tekilci ya da tekilci sahne” adını verir. Anlatıların büyük bir bölümünü tekilci sahneler oluşturur. “Fikrimin İnce Gülü” romanından da bu duruma çokça örnek verilebilir. “Giriş” bölümünden şöyle bir alıntı yapabiliriz:

“Bayram, E-5 Yolu’nun 1 Numaralı Devlet Yolu’yla kaynaşmaya hazırlandığı noktada, arabanın sessiz işleyen saatine baktı: Yediyi kırk geçiyor. Saati parmaklarının ucuyla sildi. Parlattı. Açık camdan içeri koltuk döşemesinin üstüne esmiş birkaç saman çöpünü aldı. Fotoğraf makinesini boynuna asıp indi.” (Ağaoğlu, 2008:9).

İkinci sıklık ilişkisi ise, n kere olmuş bir şeyi n kere anlatılmadır. Yani birden fazla olan bir olayın birden fazla ifade edilmesidir. “Fikrimin İnce Gülü” romanında bu durumla sıkça karşılaşırız. Bayram sürekli otomobilinin tozunu alır.

“Son otuz kilometre de ise, ön cama çarpıp kanayan en küçük sinek lekesini bile temizlemek için durmuş, dört kez de tozunu almıştı arabasının.” (Ağaoğlu, 2008:2).

“Jantlardaki toz birikintilerini ovuyor, siliyor; mutlak bir zedelenmeye, bir göçüğe, bir eziğe rastlayıvermeyi bekliyor.” (Ağaoğlu, 2008:34).

“Toz bezini çıkarıp kapı nikelajlarına birikmiş ince tozu üfledi.” (Ağaoğlu 2008:44).

“Yine de Bayram, Shell’in adamından istemeye çekinerek ön camın tozunu aldı.” (Ağaoğlu, 2008:61).

“Arabayı şu dinlenme yerine çekse şimdi. Yeniden tozunu alsın.” (Ağaoğlu, 2008:79).

“Bayram, hemen hemen inleyerek ön camı temizledi.” (Ağaoğlu: 2008:112).

“Bagaj kapağının üstünde tükürük lekesine benzer bir leke görüverdi. Kartal’dan vapura yükler yüklemeyen Mercedes’i iyice ovup parlatmıştı oysa. Güverteye çıkıp uyumadan önce arabayı silmişti evet.” (Ağaoğlu, 2008:122).

“Bayram, camları, camlardan sonra da terini silip doğruluyor.” (Ağaoğlu, 2008:167).

“Sivrihisar’ın orda benzin alacağım. Katran lekelerini de o zaman silerim artık.” (Ağaoğlu, 2008:197).

“Kova kova su boşaltıyor arabanın üstüne. Camlarını, çamurluklarını iyice yıkıyor, parlatıyor.” (Ağaoğlu, 2008:243).

Bayram hemen hemen her bölümde otomobilinin tozunu almıştır ve bu durum her seferinde anlatıda ifade edilmiştir. Ayrıca Bayram’ın yanık izinin sürekli pırpır etmesi ve bu durumun anlatıda sık sık yer bulması da örnek gösterilebilir.

Üçüncü sıklık ilişkisi de bir kere olmuş bir şeyin n defa anlatılanmasıdır. Yani tek bir olayın birçok defa anlatılması durumudur. Genette bu türe, “tekrar eden anlatı” adını vermiştir. Farklı bir ifade ile aynı anlama gelen cümlelerin söylenmesi de yinelenen anlatıyı oluşturur. “Fikrimin İnce Gülü” romanından bu duruma örnek verecek olursak:

“Turuncuya boyalı kapının yanında duran memurlardan kapkara gözlüklüsü Bayram’a haykırdı: “Cakayı bırak da yürü!” (Ağaoğlu, 2008:5).

“Akşam, tekilde, bu cakanın içine sıçacağım yine!” (Ağaoğlu, 2008:6).

“Cakanı bir solucan gibi ezmeden bırakmayacağım seni! diye bar bar bağırmıştı.” (Ağaoğlu, 2008:6).

“Kara gözlüklü memur ‘Cakayı bırak da yürü!’ diye haykırınca, Bayram kendini Dicle kıyısındaki tozlu yol üstünde, karnı göğe debelenirken buluverdi.” (Ağaoğlu, 2008:7).

Üçüncü sıklık ilişkisi için romandan aldığımız diğer bir örnek de yine askerlik günleri ile ilgilidir.

Bayram, Havsalı subayı askerdeyken görmüştür ve otomobildeki konuşmalarına şahit olmuştur. Ancak anlatıda yinelemelerle birçok defa Havsalı’nın sözcükleriyle karşılaşırız.

“Fikrimin İnce Gülü” romanının “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünden şöyle bir örnek verebiliriz:

“Ben aslen Havsalıyım” demişti yedeksubay.

Cipin içinde, elleri kelepçeli ve üsteğmenle iki erin gözetiminde. Diyarbakır Cezaevi’ne götürülüyordu. Hâlâ orduda, askerliğini yapmakta olan bir yedek subay sanki. Üstündekileri henüz çıkarttırmamışlar. Az sonra, orda, ceketini alırlar önce. İşi uzun sürmez bunun. Saçları zaten tıraşlı. Kepini alırlar. Ceketini alırlar. Sonra ne yaparlar, kimlerin arasına katarlar, kim bilir? “Ben aslen Havsalıyım...” Üsteğmenden de erlerden de hiç ses çıkmamıştı. Bayram, kendi yanında oturan üsteğmenin sadece baş salladığını görmüştü. Ortada kala kala, yine, Bayram’ın sürdüğü cipin homurtusu kaldı. Yedek subayın yüzünü cipe bindirilirken görmüştü. Şimdi arkada, iki erin arasında oturuyor. Artık onu göremiyor Bayram. Ama o tek, “Ben aslen Havsalıyım...” sözünün, içindeki yaban bir tedirginliği ele verdiğini seziyor. Uzaklarda olmanın tedirginliğini. Askerliğini yaparken tutuklanan delikanlının sesi neden sonra bir kez daha işitiliyor:

“Havsa nerde, Ergani nerde...” (Ağaoğlu, 2008:62).

Yine aynı bölümün birkaç sayfa sonrasında şöyle bir örnek verelim: “Sahi be, Havsa nere, Ergani nere...” (Ağaoğlu, 2008:65).

“Havsalının bakışı, nasıl desem? Bizim oralarda iflah olmaz bir atı vuracaklar mı, at aynen böyle bakardı billa!” (Ağaoğlu, 2008:63).

“Usuldan, Havsalı delikanlıyı çağırıştırın. Usuldan, vurulan bir atın bakışını geri getiren.” (Ağaoğlu, 2008:96).

Farklı bir ifadeyle aynı anlama gelen bir cümlenin söylenmesi de yinelenen anlatıyı oluşturduğundan bu örneği de burada gösterebiliriz. Bir kez yaşanan bir olay farklı ifadeler ile tekrar anlatılmıştır.

Son sıklık ilişkisi olarak da Gérard Genette, n kere olmuş bir şeyin bir kere anlatılmasından bahseder. Buna da “yinelemeli anlatı” adını verir. “Fikrimin İnce Gülü” romanının “Daha Öteye” bölümünden son sıklık ilişkisine şöyle bir örnek verebiliriz:

“Her sabah, hanıma bir yalan uydurup Bayram’ı aramaya çıkmaya niyetlenir. Her öğleye doğru niyetinden cayar.” (Ağaoğlu, 2008:215).

7.3.2. Sarı Mercedes Filminde “Sıklık”

“Sarı Mercedes” filminde de Bayram’ın otomobilinin tozunu alması “yinelemeci anlatı” için bir örnektir. Ayrıca “Yalova Vapuru” bölümünde, Bayram’ın otomobilinin hemen arkasındaki otomobilde bulunan çiftin, Bayram’a birkaç kere farklı anlarda güldüklerini görürüz. Bu da yinelenen anlatı için güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Filmde, Bayram sık sık trafik kazaları ile karşılaşır. Dolayısıyla bu durumu da anlatıda yineleme olarak ele alabiliriz.

Yinelemeci anlatıların bir özelliği de özet işlevi görmeleridir. Bu durumu Gérard Genette, şöyle açıklar: Klasik anlatıda, hatta Balzac’a kadarki anlatılarda yinelemeli kısımlar işlevsel olarak hemen hemen her zaman tekilci sahnelere tabidir ve bu sahneler için bir nevi aydınlatıcı çerçeve ya da arka plan sağlarlar. Dolayısıyla yinelemeli anlatının klasik işlevi tasvirin işlevine oldukça yakındır ve zaten onunla çok yakın ilişkilere sahiptir. Tasvir gibi yinelemeli anlatı da geleneksel romanda, ‘gerçek anlamıyla’ anlatının, yani tekilci anlatının hizmetindedir. (Genette, 2020:111).

Bu sınıflandırmanın dışında Genette’in sözde-yinelemeli şeklinde öne sürdüğü başka bir kavram vardır. Burada kastettiği, özellikle şimdiki zamanın hikâyesinde kaleme alınmaları nedeni ile yinelemeli olarak sunulan sahnelerdir. Oysa bu sahnelerin ayrıntı zenginliği ve bu ayrıntıların net oluşu şunu göstermektedir ki hiçbir okur, çeşitlilik olmadan o sahnelerin bu şekilde bir kere görünüp sonra tekrar defalarca görüneceğine gerçekten inanmaz. (Genette, 2020:116).

“Sarı Mercedes” filminde de Bayram ve Kezban parkta gezmektedirler. Geçmişte herhangi bir günde yaşanan bu olay flashback ile bize iki kez gösterilir. Ancak gezinti kaldığı yerden devam ederken mekân aynı olsa bile ayrıntılar farklılaşır. Örneğin başlangıçta Kezban ve Bayram yürümektedirler sonrasında ise simit almak için durmaktadırlar.

Henderson, sinemada yinelemenin olanaksız kılındığını, görüntünün ve sesin daima tekilci olduğunu belirtir. (Henderson, 1986:14). Fakat ardından da sinemanın karmaşık bir sistem olduğunu vurgular:

“Sinema, görüntülerin, dış sesi de içeren seslerin ve sinemada anlamı yaratan yineleme yapılarını da içeren yazılı sözcüklerin “uyumlu eylemi”dir ve Metz’in bir kez öne sürdüğü gibi, anlaşılması gereken gerçek, filmlerin, sinemasal yinelemeyle birlikte anlaşılacaktır.” (Henderson, 1986:14).

Bir olayın, bir bilginin, bir karakter özelliğinin senaryoda yinelenmesi anlatı için oldukça önemlidir. İlk olarak bazı bilgiler ve verilerin filme yerleştirilmesini sağlar. Senaryoyu bilgiye boğmamak ve anlatı için bilgileri sık sık yinelemek gerekir ancak bu yinelemeler değişik şekilde olmalıdır ki; anlatı akıcı ve canlı olsun.

Ayrıca yinelemeler, seyirciye filmin birliğini hissettirir. Ayzenshtayn’ın dediği gibi: “Değişik bölümler arasında gereken bağın kurulması için en etkin yöntemlerden biri de yinelemedir.” (Chion, 2003:215).

Yinelemeler, seyirciye artık bir şeylerin değişmiş olduğunu hissettirirler. Anlatıdaki kişilerin hayatlarından bir sahnenin yinelenmesi, bu bireyler arasında zamanla değişen durumlara vurgu yapar.

8. ANLATIBİLİM UNSURLARINDAN “ANLATICI” KAVRAMI

Anlatıcı hem bütün olarak anlatın söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin çıktığı metin içine ait bir konuşma makamını temsil eder. Yani kurgusal düzeyde yer alan ve soyut bir varlık olan anlatıcı ile metnin dışında gerçek dünyada var olan yazarı birbirinden ayırmalıyız.

Yazar Paul Auster, Le Monde gazetesinde kendisi ile yapılan bir söyleşi de şöyle der: “Romanlarda beni büyüleyen bir şey var. Kitabın kapağında bir isim görürüz, bu yazarın adıdır. Ancak kitabı açarız ve konuşan sesi değildir, bu, anlatıcının sesidir. Bu ses kime aittir? Eğer birey olarak yazarın sesi değilse, yazarın sesidir, yani bir kurmacadır.” (Kıran ve Kıran 2003:95).

Anlatıcı, roman denilen anlatı türünün başat unsuru ve en etkili figürüdür. Anlatıcı olmadan hikâye anlatmak, olayları aktarmak ve karakterleri tanıtmak

mümkün olmaz. Çünkü anlatıcı, anlatı dünyasının yapıcı ve yansıtıcı ögesidir. Okuyucunun kulağına ilk onun sesi ulaşır.

Anlatıcı, öyküdeki olayları isterse yansız, nesnel anlatır, bildiği, tanık olduğu kadarını gösterir, kimi ayrıntılara ışığı bolca düşürerek ilgimizi oralara çekmeye çalışır. Bazen, bakışlarını dış dünyadan iç dünyaya çevirerek iç dünyayı daha iyi yansıtmak için dilini ve anlatımını bir kamera gibi kullanır. Bazen de mağrur, heybetli, okurun kendisine adeta tapınmasını isteyen, öykünün dünyasındaki her şeye hükmeden bir edayla anlatır. Bu bakışta bilme konusunda sınırsız bir özgürlüğe sahiptir. Sözgelimi, birinin aklından geçenleri anlatarak daha geniş bir ruhsal ortam kurabilir ve böylece dünyaya, o kişilerin gözünden bakmamızı sağlayabilir. (Boynukara 1997:31).

Çağdaş anlatıbilim ise anlatıcıyı, bir anlatının ortaya çıkmasını sağlayan üç temel rolden biri olarak değerlendirmiştir: Yapma, görme ve söyleme. Yani karakterler, bazı şeyler yaparlar; bu yapılanlar belirli bir perspektiften görülür ve görülen şey aktarılır. Bu üç işlev de üç role karşılık gelir. Eyleyen/ yapan, odaklayıcı ve anlatıcı. (Dervişcemaloğlu, 2016:113).

“Anlatıcı, yazınsal metinlerde, olayları, durumları, olguları anlatan, yazar ile okur arasındaki ara kişidir.” (Göktürk, 2019:152).

Tzvetan Todorov ise, anlatıcı kavramını şöyle tanımlar: “Değer yargılarının türetildiği ilkeler anlatıcıda kişileşir; anlatıcı karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurur, böylece kendi “psikoloji” algısını bizimle paylaşır; anlatıcı dolaysız söylem ile aktarılmış söylem, zamansal sıra ve zamansal altüst oluşlar arasında tercih yapar. Anlatıcı olmadan anlatı yoktur.” (Todorov, 2018:75).

Gérard Genette, anlatıcıyı şöyle tanımlar: “Anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir yani bir anlamda anlatı söyleminin ses’idir. Dinleyenle bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumları düzenleyen, hangi bakış açısından ne anlatılacağına ve ne anlatılmayacağına karar veren aktördür.”

Genette’e göre, bütün anlatılar aslında bir “anlatma”dır. Hikâyeniz ne kadar geçekçi olursa olsun “benzetme” illüzyonu yapmaktan öteye gidemezsiniz. Dolayısıyla her anlatı bir ‘anlatıcı’ içerir. Anlatılar gerçekliği taklit edemezler; ancak anlatıcı aracı ile kurgusal bir dil yaratırlar. Yani temsil etmezler; naklederler.

Gérard Genette'e göre, anlatıcının beş işlevi vardır. İlki, iletişim işlevidir: Okuyucuyu etkilemeye ve onunla iletişimini sürdürmeye yarayan, anlatıcının en temel işlevidir. Üst-anlatı işlevi: Metni yorumlamaya ve metnin iç düzenine dikkat çekmeye dayalıdır. Tanıklık işlevi: Anlatıcının anlattığı öykünün doğruluk derecesi gözler önüne serilir. Açıklayıcı işlev: Anlatıcı, okuyucuya hikâyenin anlaşılması için gerekli olan bilgileri verir. İdeolojik işlev de ise, anlatıcı, kişisel yorumlar yapar, bazı değerler ile ilgili yargıda bulunur. (Dervişcemaloğlu, 2008:4-5).

Marie Laure Ryan ise, anlatıcının üç işlevi olduğunu savunur: İlki yaratıcılık işlevi: Burada anlatıcı çeşitli teknikler kullanarak hikâyeyi şekillendirir. İkinci işlev aktarma/ iletme işlevidir. Üçüncü işlev ise, Genette'in de vurguladığı tanıklık işlevidir.

Sinemada ise anlatıcı, kamera açısı ve hareketi, oyuncu, dekor, ışık, ses, müzik gibi birçok tekniğin bileşiminden oluşur. Dolayısıyla Genette'in roman anlatıları için kurduğu modelin sinematografik anlatılara uygulanması pek kolay olmaz. Ancak olaylar, olayların yinelenmesi, olay örgüsü, kişiler, kişileştirme gibi unsurlar her iki sanat dalında da benzerlikler taşır.

Genette, "Anlatının Söylemi" adlı kitabında kip ve ses kavramlarından bahseder. Kip kategorisinde "gören kim" sorusuna cevap aranırken; ses kategorisinde "konuşan kim" sorusuna cevap aranmaktadır. Bu başlık altında "Fikrimin İnce Gülü" romanındaki ve "Sarı Mercedes" filmindeki anlatıcı kavramına odaklanacağız.

8.1. Genette'in "Kip" Kavramı/ Gören Kim?

Gérard Genette'in "Anlatının Söylemi" adlı kitabında anlatıcı ile ilgili kategorilerden biri de anlatı kipidir. Genette'ye göre, bir insan anlattığı şeyi az ya da çok anlatabilir ve dahası şu ya da bu bakış açısına göre anlatabilir; bu kapasite ve onun kullanımının kiplikleri, bizim "anlatı kipi" kategorisiyle kastettiğimiz şeydir. Anlatı "temsili"dir ya da başka bir ifade ile anlatsal bildirişim derecelere sahiptir: Anlatı, az ya da çok doğrudan olacak şekilde okuru ayrıntıya da boğabilir, az ayrıntıyla da bırakabilir ve dolayısıyla onu anlattığı şeyden uzak ya da yakın bir "mesafe"de tutabiliyor gibi görünebilir. Anlatı, verdiği bilgileri ayırma türünden bir şeyle değil, hikâyedeki herhangi bir katılımcının (karakterler) bilgi kapasitelerine göre düzenlemeyi de seçebilir ve burada anlatı bizim çoğunlukla katılımcının "görüş"ü ya da 'bakış açısı' dediğimiz şeyi benimser ya da benimsiyor görünür; anlatı bu durumda

hikâye bakımından şu ya da bu “perspektif”i benimsiyor görünür. “Mesafe” ve “Perspektif”, anlatsal bildirişim düzenlenmesinin yani “kip”in önde gelen iki kipliğidir. (Genette, 2020:158).

“Mesafe” sorunu ilk olarak, Platon’un “Devlet” adlı eserinin 3. kitabında konu edilmiştir. Platon, iki anlatı kipini karşılaştırır: Bunlardan ilki, şairin “konuşanın kendisi olduğu ve kendisinden başka birinin konuşmakta olduğuna dair bir imada bile bulunmadığı” kip, (Platon buna “saf anlatı” der.) diğeri de “şairin başka biriymiş gibi söz aldığı” kip, şair şu ya da bu karaktermiş gibi söz alır burada. (Platon buna “taklit” der.) (Genette, 2020:159).

Platon’un “Devlet” adlı eserinde, “saf anlatı” ve “taklit ya da benzeti” kavramları ile ilgili şöyle bir diyalog bulunmaktadır:

“Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece.”

“Tabii.”

“Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi?”

“Evet.”

“Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?” (Platon, 2001:77).

“Benzeti”, doğrudan taklidi içeren, tiyatrodan alınmış bir kavramdır. Aristoteles, “Poetika” adlı eserinde bu kavrama odaklanmıştır ve “benzeti” ile “saf anlatı”yı karşıtlık olarak ele almamıştır:

“Bu sanatlar arasında -tragedya ve komedy- üçüncü bir fark daha vardır ki o da nesnelere taklit biçiminde görülür. Aynı nesnelere aynı yöntemlerle ama farklı biçimlerde taklit etmek olasıdır çünkü: Ya anlatı yoluyla (Homeros’un yaptığı gibi başka biri hâline gelerek ya da hiç değişmeden kendi kalarak) ya da tüm kişileri bir eylem içinde göstererek, onları taklidin oyuncularını hâline getirerek.” (Aristo, 2010:24).

Salt anlatıyı ve doğrudan temsili “mimesis”in iki ayrı türü hâline getiren Aristoteles, bu karşıtlığı bir nebze etkisizleştirmiştir ve bu nedenle klasik gelenek tarafından göz ardı edilmiştir. Ancak Genette kuramında, Platon’un karşıtlığından hareket ettiği için biz de bu iki kavramı bu şekilde karşıtlık olarak ele alacağız.

Dilin işlevsel bir nitelik kazanması demek olan “anlatma” bir sunma yani ifade etme biçimidir. Bir anlatıda, eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa, o anlatıda “anlatma” ağırlıklı bir anlatım biçimi kullanılıyor demektir. Bu yöntemde, anlatıcı, hikâyeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker. Anlatıcıyı, metnin önüne veya üstüne çıkaran bu yöntemin yetersizliği, ilk defa realistler tarafından gündeme getirilir ve realistler, bu yöntemin kusur ve yetersizliğini ortadan kaldırmak için “gösterme” yöntemini devreye sokarlar. Gösterme, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. Ancak tüm olayları gösterme yöntemi ile canlandırmak güç olduğundan; romanlarda hem anlatma hem de gösterme yöntemi kullanılır.

Anlatma ile gösterme arasında Percy Lubbock, şöyle bir ayırım yapar: “Anlatmada okuyucunun yüzü hikâyeye dönüktür, onun sözlerine kulak vermektedir; göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir. Anlatmada herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılamaz, çünkü okuyucu olup bitenleri ikinci elden görür; olayları birinci elden gören, değerlendiren, eleştiren, yorumlayan hep anlatıcının kendisidir. Göstermede ise, yazar okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakmış, kendisi aradan çekilmiş izlenimini uyandırır.” (Lubbock, 1921:24).

8.1.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Mesafe”

“Fikrimin İnce Gülü” romanının “Kavşak” bölümünden aşağıya aldığımız örnekte hem anlatma hem gösterme tekniği bir arada kullanılmıştır:

“Ne güldün?”

“Herkes de satın mı alacaksın, diye sorar. Niye satın alayım? Şimdi ne işime yarar? Sürüyü içine doldurup bunu tarlalarda, bayırlarda öttürerek dolanacak değilim ya? Sıra buna gelene deek... Sordum işte.”

Köpeğin demir dikenli tasmaını burup duruyor. İlk kez durgunlaşıyor. Usuldan bir sıkılğanlık yüzünde. “Ben her şeyi sorarım da... Huyum” diye ekliyor.

Bu huyundan ötürü, her şeyi, aklına esen her şeyi sora sora İstiklalbağı’nda itilip kakılır oldu. Ya kimse yanına uğratmıyor onu, ya “Git len işine!” deyip baştan savıyorlar. Hâkim misin ulan karşımızda? Hükümet memur mu dikti seni bu köye yoksa? Yoksa sen de babanın hesap...

Bayram, arabasına daha sıkı yaslanıyor. Gözünün altındaki yanık izinin iki kez tıp tıp ettiğini duyuyor. (Ağaoğlu, 2008:251).

Romanın son bölümünden aldığımız bu paragrafta Bayram ve çoban çocuk konuşurlar. Diyalog ile önce gösterme tekniği kullanılmıştır. Sonra anlatma tekniğine geçilmiştir.

Sinemada da hem benzetiye hem de saf anlatıya dayalı anlatım biçimleri kullanılır; ancak sinema, doğrudan taklit içerdiği için benzetiye daha yakındır.

Gérard Genette, “Anlatının Söylemi” kitabında, anlatıda yer alan konuşmaları mesafe açısından “anlatılı ya da anlatılan konuşma,” “dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşma,” “dolaysız konuşma” olarak üçe ayırır:

Anlatılı ya da anlatılan konuşma, anlatıcı ile anlatı arasındaki mesafenin en fazla olduğu türdür. Burada düşünceler özet olarak aktarılır ve kullanılan sözcükler tam olarak bilinemez. Bu duruma Genette, “Kayıp Zamanın İzinde” romanından şöyle bir örnek vermiştir: “Anneme Albertine’le evlenmeye karar verdiğimi söyledim.” Eğer sözcükleriyle değil de “düşünceleri” ile ilgileniyor olsaydık, cümle daha da kısa ve saf olaya daha yakın olabilirdi: “Albertine’le evlenmeye karar verdim.”

Dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşmada yani aktarılmış söylemde ise, içerik anlatıcının anlatışı ile bütünleştirilir ve mesafe azalır. Bu duruma da Genette, “Kayıp Zamanın İzinde” romanından, şöyle bir “sesli konuşma” örneği verir: “Anneme Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim.” Bir de “iç konuşma” cümlesi ekler: “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm.” Anlatılan konuşmadan biraz daha mimetik ve ilkesel olarak ayrıntı verebilecek kapasitede olsa da bu tür, okura hiçbir zaman gerçekten söylenen sözcüklere gerçek anlamı ile bağlılık garantisi vermez. Dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşmanın bir diğer türü de “serbest dolaylı anlatım”dır. Bu anlatım türünde bildirme kipli yüklem

olmadığından bir karışıklığa yol açabilir. İlk karışıklık, sesli konuşma ile iç konuşma arasındadır. “Annemi bulmaya gittim: Albertine’le evlenmem kesinlikle zorunluydu.” gibi bir cümlede, ikinci cümlecik Marcel’in annesini ararken aklından geçen düşünceleri olduğu gibi annesiyle konuşurken ki sözlerini de ifade ediyor olabilir. İkinci karışıklık da karakterin sesli ya da iç konuşması ile anlatıcının konuşması arasındaki karışıklıktır.

Son tür olan dolaysız konuşma da ise, konuşma hiçbir değişim geçirmez. Bu tür, Platon’un reddettiği en mimetik anlatıcının sözü karakterine bırakıyor gibi yaptığı biçimdir. Anlatıdaki diyalog ve monologları buna örnek olarak gösterebiliriz. Okuyucu ile mesafe daha da azalır. (Genette, 2020:168-169).

Todorov, “Poetikaya Giriş” adlı kitabında, Gérard Genette’in bu üç söylemini şu şekilde değerlendirir: “Demek ki, bir söylemin kipi, o söylemin kendi göndergesini ne denli kesin olarak çağrıştırdığıyla ilişkilidir: Dolaysız üslup söz konusuysen bu kesinlik en üst düzeyde, sözel olmayan olgularla kurulan bir anlatıda ise, en alt düzeydedir. Diğer durumlarda kesinlik en üst ile en alt düzeyler arasında yer alır.” (Todorov, 2018:64).

Roland Barthes’in “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” adlı kitabında belirttiği gibi Genette, “mimemis”i aktarılan diyalog parçalarına indirger. (Barthes, 2021:144).

“Fikrimin İnce Gülü” romanında ise, çoğunlukla dolaysız söylem yöntemi kullanılmıştır. Yani diyalog ve iç monologlardan yararlanılmıştır. Okuyucu ile mesafe en aza indirgenmiştir. Ancak dolaylı söylemden yani aktarılmış konuşmadan da yararlanılmıştır. Burada da anlatanla anlatılan olaylar arasında daha fazla mesafe vardır.

“Bayram, çok geçmeden köye girmiş olacak. Bu girişin en son ve kesin hazırlığı, geciktirilmesi, ağırdan alınması gereken bir iş şimdi. Kirlenmiş, alı karasına bulanmış Franz Lehar gömleğiyle kurulanırken, damarlarında korkuyu andırır bir ürperme dolanıyor. Hiç umulmadık bir zamanda, hiç beklemediği bir ürküntü: Efsane olmuş bir ustanın adını yepyeni bir çeşmenin taşında görüvermekten canım. Başka ne? Ne diye takıyorsun kafanı? Bizim buraları bilmez misin? Eskilerde kim ki bir işi yapmış, artık o işi iyi kötü yapan herkes aynı adı takınır. Kezban’ın abisi yeniden

dönüp gelip köyde duvar ustalığına başlamadı ya? Keşke, o zaman Kezban...” (Ağaoğlu, 2008:244-245).

Romanın “Kavşak” adlı bölümünden aldığımız bu paragrafta iki nokta üst üste işareti kadar olan kısım dolaylı söyleme yani aktarılmış konuşmaya örnektir. İki nokta üst üsteden sonra ise Bayram’ın iç monoloğu ile dolaysız söylem örneği ile karşılaşırız. Romanda da genellikle dolaylı söylemden dolaysız söyleme geçilirken iç konuşma varsa genellikle iki nokta üst üste işareti kullanılmıştır. Ayrıca romanda yazarın, meraklı böcek olarak kendini yer yer gösterdiği durumlarda da parantez işareti kullanılmıştır. Bu durumu da romanın “Daha Öteye” bölümünden şöyle örneklendirebiliriz:

Sürücü, geçerken Bayram’ı çok az seçebildi. Parlak bir yeşil şapka, kara-sarı, gergin bir yüz çabucak sıyrılıp geçti gözlerinin önünden. Şevket oğlan, biraz daha iyi görebildi Mercedes’in sürücüsünü. Dudakları kımıldıyor, kaşları inip inip kalkıyordu. Yolcular, hepsi sağa meyillenip geçerken de dönüp, geçtikten sonra da bir süre baktılar Mercedes’e ve sürücüsüne. Kuru kadın, “Boyun devrilsin!” deyip yumruk salladı hatta.

Yaşlı bay, “Arabası patırtı yapıyor da ondan duymadı bizi...” dedi.

Soluklarını gevşettiler. Çocukların gözü, iki büzgülü saten yastık arasındaki dili dışarda leoparda kaldı. (Meraklı böcek, bu arada uçup yolcu otobüsünün ön camına konmuş, sonra dönüp Mercedes’ in yan camından içeri dalmış, Bayram’ın omzuna konmuştur. Derken direksiyon dingiline atladı. Gözler ilerde, antenler arabanın sürücüsüne dönük.)

Bayram, Bursa’ya dönmekle yola devam etmek arasında yavaşlana hızlana, kendini bir Dört yol ayırımında buluverdi. Burada yol iki şeride inip kavaklar arasından koşmaya başlıyor. 2 Numaralı Devlet Yolu, kırlarda oynamaya çıkmış küçük bir okul kaçağı gibi, asfaltı yer yer dökülmüş, sık sık toz savurarak bu kez de şeftali bahçeleri arasına dalıyor. Nerdeyse, ürünleri devşirenlerin selelerinden sepetlerinden kapıp kaçıyor şeftalileri. Ceplerini doldurup seke seke bir tepeyi tırmanıyor. Gölbaşı dinlenme yerinde az eğlenip soluk alıyor. Yeniden tırmanıp meşe ormanlarının içine dalıyor.

Ben Bursa'ya dönerdim dönmesine ya gördün, otobüs nasıl sıkıştırdı. Nerden dönersin? Nasıl dönersin? Demeye kalmadan, kaç kilometre uzak düşüvermişiz Bursa'dan. (Ağaoğlu, 2008:180-181).

Romandan alıntılanmış olduğumuz bu örnek paragrafta, ilk önce Bayram'ı sürücünün daha sonra da Şevket'in gözlerinden görürüz. Bu kısım dolaylı söyleme örnek oluşturur. O karakterlerin aktardığı kadarını biliriz. Sonrasında sırasıyla otobüsteki kadın ve erkek konuşarak biz okuyuculara dolaysız söylem örneği gösterirler ve burada mesafe azalır. Meraklı böcek-yazar- parantez içinde kendini gösterir. Otobüsün camından Bayram'ın Mercedesi'ne konmuştur ve bize onun düşüncelerini aktarır. Yani dolaylı söylemde bulunmuş olur. Ardından Bayram'ın iç monoloğuna döneriz ki bu da dolaysız söyleme örnek teşkil eder.

8.1.2. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Perspektif”

Kip kategorisinden Genette'in ikinci olarak ele aldığı kavram “perspektif”tir. Bu kavramı kısıtlayıcı bulduğu “bakış açısı” kavramı yerine kullanmıştır. Genette, bu kavramı kısıtlayıcı bulmasının sebebini şöyle açıklar: Benim burada “kip” ve “ses” adını verdiğim şeylerin maalesef birbirine karıştırılmasından, bakış açısıyla anlatı perspektifini yönlendiren karakterin kim olduğu sorusu ile çok farklı bir soru olan anlatıcının kim olduğu sorusunun, daha basitçe söylersek, “kim görüyor?” sorusu ile “kim konuşuyor?” sorusunun birbirine karıştırılmasından kaynaklanmaktadır.

F.K.Stanzel romanda üç tür “anlatı durumu” arasında ayırım yapmıştır. İlki “her şeyi bilen” yazar yani tanrısal anlatım konumu, ikincisi “ana karakter kendi öyküsünü anlatır” yani ben anlatım konumu, üçüncüsü ise, ya “ikincil bir karakter ana karakterin öyküsünü anlatır” ya da “yazar, öyküyü gözlemci olarak anlatır” yani kişisel anlatım konumu.

Tanrısal anlatım konumunda hem anlatı dünyasındaki karakterler hem de anlatının dışında kalan okuyucu yönlendirilebilir. Stanzel, bu durumu şöyle açıklar: Poetik açıdan tanrısal anlatıcı, yorum ve aktarıcılık görevinden başka retorik bir işlevi yerine getirir. Müdahaleler bir yandan olayı açıklayıp yorumlarken diğer yandan pek fark etmese de okuyucuyu etkiler. Olayla ilgili okuyucu beklentilerini bir yöne sevk eder, ilgisini uyandırır, karakterlerin davranışları konusunda kuşku tohumları atar, sahnenin etkisini arttırır. (Stanzel, 1997:23.)

Ben anlatım konumunda ise, hikâye olayı bizzat yaşamış bir kişi tarafından aktarılır. Roman türü için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda önemli bir konumdur. Okuyucu, onun zihninin izin verdiği ölçüde olaylara tanık olur; kişileri ve nesnelere onun verdiği ipuçları ile tanır.

Kişisel anlatım konumunda ise, anlatıcının, roman figürü ile özdeşleşmesi, “dünyayı ve hayatı onların gözleri ile görmesi, onların bakışı ile algılaması”yla gerçekleşir. Bu konumda, kahramanın zihin perspektifinden çevreye bakılmış ve yine o zihnin kavrama gücüne denk düşen bir bakışla görünenler anlatılmıştır. Stanzel, bu konum için şöyle bir değerlendirme yapar: “Kişisel romanda anlatıcının geri plâna çekilmesi, tanrısal anlatım romanında yazarın kişiliğini ifade edebilecek olan bütün anlatım unsurlarının dışlanması veya tarafsızlaştırılması, anlatımda göstermeye, karşılıklı konuşmalara, yaşanmış söze, bilinç yansıtılmasına daha fazla önem verilmesi, özellikle anlatım açısından bir roman figürünün bilincine sabitlenmesi tanrısal anlatım romanına nazaran kişisel romanda okuyucunun yönelme durumunu temelde değiştirir.” (Stanzel, 1997:47).

Yapılan bu sınıflandırmalar açısından “Fikrimin İnce Gülü” romanına baktığımızda, onun tanrısal anlatım romanı olduğunu görürüz. Her şeyi bilme esasına dayanan bu anlatım konumu, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Her şeye hâkim olmakla donatılmış anlatıcı, aslında gerçek dünyaya ait olan yazara, yarattığı kurmaca dünyada yer alan kahramanlarının duygu ve düşüncelerini sunma/ anlatma yönünden geniş imkânlar sağlar. İsterse kahramanların zihinlerine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir, olayları hızlandırıp yavaşlatabilir. İncelediğimiz romanda da tanrısal anlatım devam ederken zaman zaman ben anlatım konumunun da iç içe geçtiği görülür. Asım Bezirci’nin de belirttiği gibi, “üçüncü kişinin anlatımından ustaca kişinin bilincine” yönelme olmuştur:

“... Bütün gün geçirdiği deneyler, ilkin Mercedes yıldızının çalınması ile başlayan eksiklikler, ne denli dirense Bayram’ı, üstüne toz kondurmaktan sakındığı Balkız’ından yeterince soğutmuştur artık: Ha bir fazla, ha bir eksik. Buna da kanıksanıyor, baksana. Bunu kanıksayacağıma, başımı kesseler inanmazdım.” (Bezirci, 2008:230).

8.1.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Odaklanma”

Gérard Genette’in “Anlatının Söylemi” kitabında kip başlığı altında incelediği diğer bir önemli kavram da “bakış açısıdır.” Olaylar kimin bakış açısından veriliyor? sorusunu temel alır. Genette, bakış açısı yerine “odaklanma” kavramını kullanır ve odaklanmayı üçe ayırır. İlki, “odaklanmamış anlatı ya da sıfır odaklanmalı anlatı,” ikincisi “iç odaklanmalı anlatı” -ki bu türü de kendi içinde sabit, değişken ve çoklu olmak üzere üçe ayırır-ve “dışsal odaklanmalı anlatı.” (Genette, 2020:186-187).

Odaklanmamış anlatı ya da sıfır odaklanmalı anlatıda anlatıcı, karakterlerden daha çok şey bilir. Kahramanlarla ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, hareketlerini bilir. Buna “her şeyi bilen anlatıcı” da denilmektedir. Todorov bunu, “anlatıcı>karakter” şeklinde formüleştirmiştir.

İç odaklanmalı anlatıda ise anlatıcı, odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibidir. Todorov bunu, “anlatıcı=karakter” şeklinde formüleştirmiştir. Genette’in üçe ayırdığı iç odaklanmalı anlatının ilki olan sabit odaklanmada, her şey belirli bir karakterin bakış açısından anlatılır. Değişken odaklanmada, birden fazla karakterin bakış açısı söz konusudur. Çoklu odaklanmada ise, aynı olay farklı karakterlerin bakış açısından anlatılır. Üçüncü tür olan dışsal odaklanmalı anlatıda ise anlatıcı, karakterlerden daha az şey bilir. Todorov bunu, “anlatıcı<karakter” şeklinde formüleştirmiştir. Bu türde anlatıcı, tıpkı bir kamera merceği gibi karakterlerin eylemlerini takip eder; ancak düşüncelerini bilemez. Anlatıcı, gözlemlerini nesnel bir biçimde aktarır. Bir anlatıda bütün bu odaklanmalar bir arada yer alabilir. Ayrıca, Genette’in sıfır odaklanmalı anlatı kavramı gereksiz düşünüldüğünden onun üçlü ayrımı ikiye indirgenmiş ve geleneksel olarak iç ve dış odaklanmalı ayrımın daha uygun olduğu görüşüne varılmıştır. (Dervişcemaloğlu, 2016:98-99).

“Fikrimin İnce Gülü” romanında iki tür odaklanmayla da karşılaşırız. “Kadının üstünde vişne çürüğü, modayı geriden izleyen bir pantolon, pantolonun üstünde sarılı yeşilli bir entari.” (Ağaoğlu, 2008:14).

Gümrükteki kadının dış görünüşünün betimlendiği bu cümlede dışsal odaklanma görülmektedir. Dışarıdan bir kişi bu kadını nasıl görüyorsa burada da öyle anlatılmaktadır. “Fikrimin İnce Gülü” romanında içsel odaklanma da görülmektedir:

“Kim insan? Kim hayvan? Ben, bizim inat katıra bile vuramazdım böyle. Kır at da önu sonu kocamış, hep yiyen bir attı. Amcam onu vurduğunda, sebebini bildiğim hâlde, kara göründü amcamın yüzü bana. Kötü göründü. Taş yağmuruna bile tutmak istedim onu. Yanından kaçtım. Şimdiyse...” (Ağaoğlu, 2008:227).

Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı bu paragrafta Bayram’ın bakış açısı yansıtılmakta ve onun düşünceleri okuyucuya iletilmektedir.

8.1.4. Sarı Mercedes Filminde “Bakış Açısı”

Alain Robbe Grillet, romanda olduğu gibi, sinemada da belirli bakış açısı tarzlarının olduğuna dikkat çeker: “Bakış açısını yüklenen bir kahraman olsun veya olmasın, sinemada bakış açısının belirtilmesi zorunluluğu vardır (...); imgenin belirli bir yerden çekilmiş olması, kameranın belirli bir yerde bulunmasını gerektirir. Tasvir içerisinde yapılan plan değişikliklerinin fark edilme oranı daha yüksektir; şu veya bu şekilde kendilerine haklılık kazandırır. Kitaplarla dolu odamızı tasvir etmek için, odanın tümü hakkında fikir verebilecek bir köşe, objektif noktası olarak seçilir ya da daha dikkat çekici bir noktada bakışı yoğunlaştırmak için duvarlar objektif dışı kalacaktır ya da özellik arz eden sabit tarzda bakış açıları sıralanır gider...Kamerayla dolaplarda ve çekmecelerde kitap ciltleri olduğu gösterilmek istendiği takdirde, bu mobilyaları açık tutulması şarttır. Yatağın altına itilmiş olan kitap ciltlerinin seyirciye gösterilebilmesi için, herhangi bir şahsın ya da herhangi bir olayın bu kitapları ortaya çıkarması gerekir.” (akt. Bourneur & Quillet, 1989:74).

Sinemada, bir öykü, karakterlerden birinin bakış açısı ile anlatılabilir. Genette’in “odaklanma” dediği kavram. Bu kişi, öyküyü oluşturan sahnelerin büyük bir kısmında gözükmemektedir ve gelişebilecek olaylarda yer almaktadır ve seyircinin bildiği kadarını bilmektedir; bundan daha azını veya daha fazlasını kendisi de bilmemektedir. Film boyunca bu kişinin gördüklerini seyircinin de aynı anda görüyor olması, ona karşı bir yakınlık kurulmasını sağlar. Karakterin “bakış açısı”ndan, Genette’in kavramı ile, o kişinin “odağında” görmemizi sağlar.

Filmdeki öykü için seçilen bakış açısı, anlatının heyecan unsurunu koruduğu gibi dramatik çizgisini de belirler. Sinemada bakış açısını üç eleman taşıyabilir; sinematografiyi oluşturan bileşenler, anlatıcı ya da öykünün bir karakteri. Sinematografiyi oluşturan bileşenlere bakalım:

Odaklayıcının, odaklanan şeye dikkatini yöneltmek için bir dizi sinematografik gereç vardır: Bunlar makro çekimler, yakın çekimler, zoom-in çekimler, konumlamayı merkeze alma, alan derinliği işlemi, odaklamayı kaydırma, kontrastlığı azaltıp çoğaltma ve spot ışık kullanma gibi gereçlerdir. İkinci unsur olarak anlatıcı vardır. Burada aranması gereken ona yüklenecek olan bakış açısı türünün, öyküyü yansıtmasına yetebilecek düzeyde olup olmadığı sorusudur. Son olarak da karakterlerden hangisinin bakış açısı kullanıldığıdır. Bir karakterin bakış açısını vermek için şu çekimler kullanılabilir: a) karakterin bakışından verilen çekim; bu, karakterin doğrudan doğruya bir şeye bakmasını gösterir, b) bakış açısı çekimi; kameranın konumlanması karakterin bakışından gösterir, c) göz aksı çekimine; burada, iki çekim birleştirilir, birinci çekimde karakterin yüzü ve gözü gösterilir, ikinci çekimde onun baktığı şey gösterilir, d) omuz üstü çekim; kamera karaktere yaklaşır; fakat onu tümüyle göstermez, e) tepki yansıtıcı çekim; karakterin sevinçli, hüzünlü ya da korkulu vb. duygusal tepkimelerini gösterir. (Jahn, 2003:11-12).

Bakış açısı terimi iki ayrı unsura gönderme yapar: İlki, bakışın şey'lere olan uzaklığı, ikincisi ise, bakış noktasının sahip olduğu düşünsel konum. İlki, anlatıcının, ikincisi de izleyicinin anlatıya karşı mesafesi ve zihinsel duruşunu ifade eder. (Chatman, 1990: 139).

Jean Pouillon'un bakış açısı ile ilgili "Zaman ve Roman" adlı eserindeki sınıflandırması ise şöyledir:

Geriden Bakış: Her şeyi bilen, roman kişilerinin kafasından geçeni okuyan ve seyirciye aktaran bir anlatıcının bakış açısı.

Aynı Anda Bakış: Düşündükleri seyirciye aktarılan ve anlatının merkezini oluşturan kişinin bakış açısı. (Birinci ya da üçüncü şahıs)

Dıştan Bakış: Anlatının tüm olay ve verilerinin, hiçbir öykü kişisini araya koymadan, dışarıdan gösterildiği bakış açısıdır. (Chion, 2003:191).

Sinema tıpkı diğer anlatı türlerindeki gibi odaklanmanın üç türünü de kendi yapısına göre değiştirerek kullanabilir.

"Sarı Mercedes" filmine baktığımızda ise, iç odaklanmanın bir türü olan sabit odaklanma görülür. Biz izleyiciler olarak olayları Bayram'ın bakış açısından görürüz.

Bayram yolda giderken ne düşünür ve bize ne söylerse izleyiciler olarak onu idrak ederiz. Tıpkı romandaki gibi filmde de Bayram'ın kendisi ile konuşmaları mevcuttur.

Ayrıca Bayram'ın görünüşü hakkında da film boyunca oluşan genel yargı aynı gibidir. Dolayısıyla, içsel odaklanmanın yanında dışsal odaklanmanın da var olduğunu söyleyebiliriz. Bayram'ı dışarıdan gören birçok insan onu gülünç bulmaktadır. Buna ek olarak, Almancı kimliği ile birçok yerde kendini ele verir. Bu durumda nesnel bir biçimde Bayram'ı, Almanya'dan gelmiş, gülünç bir insan olarak tanımlayabiliriz. Vapurdaki çoğu insanın da Bayram' a güldüklerini görürüz. Başka bir örnek de Yılmaz Yolcu otobüsündeki kişilerin, Bayram'a dikkatsizliğinden dolayı el işareti yapmalarıdır. Filmlerde, dışsal odaklanmada, karakterin duygu ve düşüncelerini göz ardı ederek nesnel bir dünya yaratmak her ne kadar zor olsa da çoğunluğun oluşturduğu genel yargıları belirleyebiliriz.

“Sarı Mercedes” filminin yönetmeni de Bayram'ın otomobili ile olan ilişkisini komik bulduğundan, onu gülünç bir insan olarak yansıtmıştır. Nitekim Ağaoğlu da filmi izledikten sonra, “Bayram'ın komik maceraları” şeklinde bir ifade kullanır. Bu nedenle bir nebze nesnellik oluştuğunu düşünebiliriz.

Robert Burgoyne, “Film Anlatı Bilimi” adlı yazısında Rimmon-Kennan'ın odaklanmanın tanımını genişlettiğini ve bu kavramın algısal, psikolojik ve ideolojik yönlerini vurguladığını belirtir:

“Bunlar, karakterin duyusal alanı ile ilgili olan algısal yöne ek olarak, metnin bilişsel ve duygusal odağının belirli bir karakterde bulunduğu psikolojik yönü ve perspektifinin genel değerler sistemini ya da “metnin normlarını” ifade ettiğini söyleyebileceğimiz karakterle ilgili ideolojik yönü de içerirler.” (Burgoyne, 1992:89).

Yani kamera bir olayı karakterin bakış açısından vermemiş olsa bile biz o karakterin içinde bulunduğu psikolojik durum ve onun ideolojik yaklaşımı ile içsel odaklanmayı algılayabiliriz. Bayram'ın filmin 32. dakikasına doğru görmüş olduğu karabasani ya da kâbusu bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Kendisi Mercedesi'ni kaza yapmış olarak görür. Burada onun bakış açısından izleyiciye yansıtma yapılmamıştır; ancak Bayram'ın içinde bulunduğu psikolojik durum gereği zihninin hayal ürünleri devreye girmiştir. Dolayısıyla onun odağından, sahneleri izlemiş oluruz.

8.2. Genette'in “Ses” Kavramı/ Konuşan Kim?

Anlatıcı “anlatı” işini gerçekleştiren, hikâyeyi okuyucuya sunan kişidir. Bir romanda sesini duyduğumuz ilk kişi, odur: O, kurmaca metinlerin sesi, konuşandır. (Demir, 1995:30).

Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu onun çağrılarını ile anlatı dünyasına yönelir. O; gören, duyan, konuşan, tanıtan; hikâyeye “anlatı” boyutunu kazandıran bir unsurdur.

Ses kategorisi altında arayacağımız şeyi Vendryés şöyle açıklar: “Yüklemle özneye ilişkisi bakımından eylem tarzı”dır der. Özne, burada hem eylemi gerçekleştiren ya da ona maruz kalan hem de onu aktaran kişiyi hatta gerektiğinde bu anlatılama eylemine pasif de olsa katılan tüm kişileri kasteder. Gérard Genette'in ortaya koymuş olduğu bu kavram daha çok “anlatıcı” çözümlemesi ile ilgilidir ve bu bölümde “anlatılama zamanı,” “anlatı düzeyi” ve “şahıs” konularını irdeleneceğiz.

Brian Henderson, “Filmde Zaman, Kip ve Çatı” adlı makalesinde, Genette'in “ses”i şöyle yorumladığını belirtir: “Genette, çatıyı (sesi), “anlatıcı ağız”la, yani anlatıcının kendi anlattığı öykü içinde bulunmasıyla bir tutuyor.” (1986:17). Henderson, anlatıcının yazar ya da karakter olmadığını özellikle vurgular. Bazı anlatılarda ise, yazar, anlatıcı ve karakter iç içe geçebilir. Otobiyografik anlatılarda yazar, anlatıcı ve karakter iç içe geçerken; tarihsel anlatılarda, anlatıcı ile yazar aynı kişidir.

8.2.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatılama”

“Zaman” kavramı, romanın olmazsa olmaz unsurudur. Herhangi bir zaman belirtmeden roman yazılamaz. Çünkü, olayların belirli bir amaç doğrultusunda ve belirli bir sisteme göre sıralanması demek olan “hikâye,” zaman içinde meydana gelir. Hikâyedeki aksiyon da zaman içinde biçimlenir. Gérard Genette, “Anlatının Söylemi” adlı kitabında, zamana bağlı olarak dört anlatılama olduğunu söyler. Bu kategoriler “sonradan, önceden, eş zamanlı ve araya giren”dir. Sonradan anlatılama en sık rastlanılan türdür. Klasik geçmiş zaman anlatısıdır. Önceden anlatılama ise, genellikle gelecek zaman kipinde bazen de şimdiki zamanla birleşmiş yapılan, öngörüye dayalı anlatıdır. Eş zamanlı anlatı ise, eylemle aynı zamanda olan şimdiki zamanlı anlatıdır. Araya giren anlatı ise, en karmaşık olanıdır. Çünkü hem birkaç farklı edimden oluşan

bir anlatılmaya sahiptir hem de anlatılama, hikâye üzerinde doğrudan bir etki bırakacak şekilde onunla iç içe geçmiş olabilir. (Genette, 2020:214).

“Fikrimin İnce Gülü” adlı romanda ise, en sık rastlanılan sonradan anlatılama görülmektedir. Aynı zamanda bölümlerde eş zamanlı anlatılama da görülmektedir.

Sonradan anlatılmaya romanın, “Daha Öteye” adlı bölümünden bir paragrafı örnek gösterebiliriz:

“1971 yılının yaz aylarında Bayram, cipine ilk kez ağzı yüzü şişirilmiş, kasıkları tekmedenmiş bir delikanlıyı bindirdiklerinde epey tedirgin olmuştu. Bazısı çocuk yaşında, bazısı babayiğitlik çağının tam ortasındaki bu insanların elleri kolları bağlıyken dipçiklenmelerinde bir kancıklık bulmuştu.” (Ağaoğlu, 2008:226-227).

Aynı bölümden bir başka örneği de gösterebiliriz: “Oysa, çoğu Türk işçisi Bayram’ı sevmiyordu; kokmaz bulaşmaz, küçük çıkarlarına hepsinden fazla düşkün olan Bayram’ı.” (Ağaoğlu, 2008:185).

Eş zamanlı anlatılama örneğine ise şu paragrafı alabiliriz: “Kendisi basıp geçiyor. Zümrüt yolcu otobüsünü de iki dizi oto taşıyan aracı da geride bırakıyor ama; birden, yolu enlemesine neredeyse kaplayıp bölmüş bir biçerdöverle burun buruna geliyor. Afyon yol ayrımının hemen gerisinde, canavar bir biçerdöver, Bayram’ı iliklerine dek titretiyor.” (Ağaoğlu, 2008:222). Romanın “Daha Öteye” adlı bölümünden aldığımız bu örnekte anlatılanlar eylemle aynı anda okuyucuya aktarılmaktadır ve bu olaylar okuyucunun gözünde canlanmaktadır.

Romanın “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünden alınan şu cümle, önceden anlatılama örneği oluşturur: “...işte böyle varıp gireceksin Ballıhisar’dan içeri. Otuz üç gün sonra da yine böylece, aynı böylece çıkıp gideceksin şu bela kapıdan.” (Ağaoğlu, 2008:38).

8.2.2. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Anlatı Düzeyi”

Genette’in ses ile ilgili incelemiş olduğu kavramlardan biri de “anlatı düzeyi”dir. Bir ilk anlatının anlatılama edimi, tanım gereği dış-öyküsel, bir ikinci (üst-öyküsel) anlatının anlatılama edimi ise öyküsel ya da iç-öyküsel. Yani bir anlatının aktardığı bir olay, öyküsel düzeyde, bu anlatıyı üreten anlatılama ediminin yer aldığı düzeyin hemen üstündedir. Dış-öyküsel anlatıda, ilk anlatı dışarıdan biri tarafından

anlatılır ve bu durum yazarın anlatıcı olmasını gerektirmez. İç-öyküsel anlatıda ise, öykü anlatıda bir karakter tarafından anlatılır. Bu anlatı düzeyleri de anlatıcının konumunu belirler. (Genette, 2020:227).

“Fikrimin İnce Gülü” adlı romanı genellikle iç-öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır ancak zaman zaman dış-öyküsel anlatıcı tarafından anlatıldığı da görülür. Romanın “40 Numaralı Yol’dan Öteye” adlı bölümünden aldığımız paragrafı örnek gösterebiliriz:

“Ne memleket bu memleket yahu! Kimsenin Mercedes falan taktığı yok. Ama, kamyon dedin mi, baş üstünde taşınıyor. Yollar onların. Vapurlar onların. Park yerleri onların. Niye bunca dalkavukluk, böyle el üstünde tutma bu mazot osurukluları be? Her yanı kokutuyorlar. Gürültüleri de caba. Yok Numan, sen istediğin kadar Türkiye adam olacak, de. Bizde bu kadirbilmezlikle bu köylü tıynetsizliği var mı, yok mu? Daha çok kokusunu çekeriz. Köylüler işçiliğe ağmışlarmış da işçilerinse ufku geniş olurmuş da gözü açılmış da...Doğrudur, geniş olur. Doğrudur, gözü açılır. Bak, ben nasıl açılıp genişledim...” (Ağaoğlu, 2008:161).

Bayram’ın iç monoloğundan aldığımız bu paragraf yaklaşık bir sayfa devam etmektedir. İç-öyküsel anlatıcının varlığı görülmektedir. Ardından dış-öyküsel anlatıcı devreye girer:

“Arabanın altına yatmış, susturucuyu biraz onarmıştı. Yine de Mercedes, o eski, sessiz süzülüşüne kavuşabilmiş değil. Hem bu hem de değnekçinin uyarısı nedeniyle Bayram, artık başını denizden yana hiç çevirmeden, her şeye ve herkese küs ayrıldı Yalova İskelesi’nden. Susturucudan yükselen küçük patpatlamalar zihninde belli bir düşünceyi, belli bir anıyı zincirlemesine engel oluyor...” (Ağaoğlu, 2008:162). Bu durum anlatı düzeyinin değiştiğinin göstergesidir.

Anlatı düzeyinin değiştiğine dair bir diğer örneği de romanın “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünden verebiliriz. 102-103-104. sayfalarda dış-öyküsel anlatıcı devrededir. Bu uzun sürenin ardından iç-öyküsel anlatıcı devreye girer: “Çamurlandığı yetmiyor, frenlerinin de canına okuduk Balkız’ın. Bir kurtulsak şu lanet yerden. İstanbul’ u da bir atlatsak. Bir düşsek تنها yollarımıza. Sabır kızım. Tut kendini.” Sonra tekrar dış-öyküsel anlatıcı devreye girer. “Her an gerçekleşebilecek bir çarpma, bir bindirme korkusunun biriktirdiği gerginlik içinde. Şimdi, kendisiyle ilintisi, salt

direksiyonu sımsıkı tutan ellerinin karıncalanmasında, öyle sürüyor Mercedes’i.” (Ağaoğlu, 2008:104).

Bu üç sayfada, anlatı düzeyinin ne kadar değiştiğini görmüş oluyoruz.

8.2.3. Fikrimin İnce Gülü Romanında “Şahıs”

Ses kategorisindeki en son kısım ise, “şahıs”tır. Genette, birinci şahıs ya da üçüncü şahıs anlatısı gibi terimleri reddeder. Çünkü bir anlatıcı kendi anlatısı içinde “birinci şahıs” olarak bulunabilir. “Şahıs”a vurgu yapmak, anlatıcının yapması gereken seçimin şu ya da bu şahısla yazmak türünden bir seçim olduğu yanılgısına düşürür. Oysa, romancının seçimi, anlatıcıdan farklı olarak, iki gramer biçimi arasında değil; iki anlatı duruşu arasındadır. Ya hikâyeyi karakterlerden birisine anlattırmak ya da hikâye dışından bir anlatıcıya anlattırmak. Burada asıl soru anlatıcının, karakterlerinden birini belirtirken birinci şahıs kullanıp kullanmayacağıdır. Bu nedenlerle Genette, iki tür anlatıdan bahseder. İlki anlatıcının, anlattığı hikâyede yer almadığı anlatılar, diğeri ise anlatıcının, anlattığı hikâyede bir karakter olarak var olduğu anlatılardır. Bunlardan birinci tür anlatı dışı anlatıcı, ikinci tür anlatıyı ise iç anlatıcı olarak adlandırmıştır. İç anlatıcı türü de kendi içinde ikiye ayırır: Biri anlatıcının, anlatısının kahramanı olduğu anlatılar, diğeri ise genellikle bir tanık ya da gözlemci olarak yalnızca ikinci bir rol oynadığı anlatılar. Eğer anlatıcı, anlatıdaki önemli kişilerden biri ise, ben anlatıcı olarak adlandırılmıştır. Bu da iç anlatıcı anlatının daha güçlü bir derecesini temsil eder. (Genette, 2020:244-245).

Bir anlatıda anlatıcının konumunu hem anlatı düzeyi (dışöyküsel ya da içöyküsel) hem de öyküyle olan ilişkisiyle (dış anlatıcı ya da iç anlatıcı) tanımlayan Genette, anlatıcının dört temel konumunu da şu şekilde belirtir:

1) Dışöyküsel-dış anlatıcı paradigması: İçinde kendisinin yer almadığı bir hikâyeye anlatan birinci dereceden anlatıcıdır. 2) Dışöyküsel-iç anlatıcı paradigması: Kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcıdır. 3) İçöyküsel-dış anlatıcı paradigması: İçinde kendisinin yer almadığı bir hikâyeye anlatan ikinci dereceden anlatıcıdır. 4) İçöyküsel-iç anlatıcı paradigması: Kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcıdır. (Genette, 2020:248).

“Fikrimin İnce Gülü” romanında da anlatıcı kendi hikâyesini, ikinci dereceden anlatır. Yani romanın genelinde içöyküsel-iç anlatıcı anlatıcı görülmektedir.

Bayram'ın iç monologları bu durumun en iyi örnekleridir. Ancak anlatı düzeyinin değiştiği yerlerde de dışöyküsel-dışanlatıcılı anlatıcı görülmektedir. Yani burada da anlatıcı romanda yoktur ve hikâyeyi birinci dereceden anlatır.

8.2.4. Sarı Mercedes Filminde “Anlatıcı”

Robert Burgoyne, “Film Anlatı Bilimi” adlı yazısında, Genette'in roman için uyguladığı sınıflandırmayı filme uygular. İki tür anlatıcıdan bahseder:

“Birincisi, karakter anlatıcı, öykünün filmdeki bir karakter tarafından anlatılmasıyla oluşur. Bu Genette'in içöyküsel anlatıcısıdır. Eğer karakter kendi öyküsünü anlatıyor ve bir aktör olarak görünüyorsa, buna içanlatıcılı, eğer karakter filmde görünmüyorsa dışanlatıcılı denir. İkinci anlatı türü, sessel ve görsel kayıtların denetiminde olan dışöyküsel anlatıcıdır. Burada kişisel olmayan bir anlatım söz konusudur.” (Burgoyne, 1992:96-98).

Filmdeki anlatıcılardan bir diğeri de dış sestir. Brian Henderson, “Filmde Zaman, Kip ve Çatı” adlı makalesinde dış sesin işlevine değinir:

“Dış sesin işlevi, yalnızca karmaşık bir durumu tanıtmak değil; anlatımın şimdiki zamandan geçmişe geçişine yani, filmin geri kalanının tümünü ya da büyük bölümünü kapsayacak bir değişikliğe köprü oluşturmaktır.” (Henderson, 1986:20).

Seymour Chatman da “Anlaşmak: Kurmaca ve Filmde Anlatı Retoriği” adlı kitabında dış ses ile ilgili şunu vurgulamaktadır: “Sinemasal anlatıcı sadece dış sesle tanımlanamaz. Dış ses, sinemasal anlatıcının bir parçasıdır.” (Chatman, 1990:134).

Seymour Chatman, Jacop Lothe, Robert Burgoyne, Manfred Jahn gibi sinema anlatıbilimi üzerine çalışma yapanlar sinematografik anlatıda anlatıcı unsurunun edebi anlatılardan farklı olduğunu vurgularlar. Filmsel iletişim, görüntü ve ses gibi iki ana dal ve bunların alt kategorilerinin organizasyonu ile oluşan bir yapılanma ile üretilmekte; anlatıcı da bu bileşenlerin içinde oluşturulmaktadır. Bu yapılanma, yazınsal anlatılardaki “üçüncü kişi” anlatımına daha yakın duran bir anlatıcı tipolojisidir. Aralarındaki en büyük fark ise, yazınsal anlatılarda üçüncü kişi anlatıcı tasarım olarak bir insandır, belirli duygulara, duyarlıklara sahiptir ve anlatımını sözel olarak yapar. Sinemasal anlatıcı ise, birbirinden oldukça farklı sayıdaki mekanik ve teknik unsurun bileşiminden oluşmaktadır; yani filmde süreç içerisinde kişiselleşerek vücut bulan bir anlatıcı bulunmamakta; somutlaşmış bir figür yerine, kurgu, ışık,

yorumlayıcı müzik gibi sinematografik araçlar, anlatıcı kavramı içinde yer alan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Lothe 2000:30).

Chatman, sinemasal anlatıcıyı oluşturan bileşenleri “görüntüsel kanal” ve “işitsel kanal” olarak önce ikiye sonra da onları alt dallara ayırarak şu şekilde gösterir:

A. Görüntüsel Kanal

1. Görüntünün Niteliği

1.a) Sahnelerin görüntüsel tasarımı

1.b) Sahnelerin yerleşimi/konumlandırılması ve mekân tasarımı

1.c) Oyuncuların niteliği (dış görünüşleri, davranış biçimleri vb.)

2. Görüntünün Oluşturulması

2.a) Sinematografik kurulum (ışık, renk, kamera, mizansen vb.)

2b) Kurgusal kurulum (ritm, tempo)

B. İşitsel Kanal

1. Sesin Niteliği

1.a) Efekt

1.b) Söz/konuşma

1.c) Müzik

2. Sesin Kaynağı

2.a) Ekran içi

2.b) Ekran dışı (yorumlayıcı ses, uzaktan gelen ses vb.) (Chatman, 1990:135).

Bu bileşenlerden yola çıkan Chatman, öyküyü sunan ve söylemi düzenleyen anlatıcı ile öykü ve söylemin sahibini ayırt etmemiz gerektiğini de vurgular. O hâlde, yazınsal metinlerin yazarına (yaratıcısına) karşılık gösterebilecek olan figürün sinemadaki karşılığı nedir sorusuna, onun da tıpkı sinemasal anlatıcı gibi birden fazla bileşenden yani, senaryo yazarı, yapımcı, oyuncular, görüntü yönetmeni vb. unsurlardan oluştuğunu söyler. (Lothe 2000:31).

“Sarı Mercedes” filmine baktığımızda da aynı romanda olduğu gibi Bayram’ın iç monologları ile karşılaşırız. Buralarda içöyküsel-içanlatıcılı bir karakter anlatıcısı bulunmaktadır. Romanda Bayram’ın iç monologlarını nasıl görüyor isek filmde de otomobilinde giderken bu durumu Bayram’ın sesinden duyarız. Yani yönetmen “iç konuşma” tekniğini kullanarak, karakterin aklından geçenleri bize duyurmuştur. Dış ses ise, “Sarı Mercedes” filminde kullanılmamıştır. Bayram kendi hikâyesini ikinci dereceden anlatır. İç sesini dışarı aktarır, bunu yaparken de otomobilinde tek başınadır biz izleyiciler olarak onun monologlarını duyarız. Ayrıca fimdeki flashbackler’de ve bir kere gördüğümüz flashforward’da da olayları ve durumları hep Bayram’ın etrafından görürüz. Yani, karakter ekranda gözükür ve izleyicilere kendi hikâyesini aktarır. Robert Burgoyne, sessel ve görsel kayıtların denetiminde olan dışöyküsel anlatıcının da filmlerde yer aldığı belirtilmiştir; “Sarı Mercedes” filminde dışöyküsel anlatıcının varlığından da söz edebiliriz.

9. ANLATIBİLİM UNSURLARINDAN “MEKÂN” KAVRAMI

İnsan varoluşunun konumlandığı yere “mekân” denir. Bu kelime yer, mahal, ev, oturulan yer, çevre, ortam, yaşanılan dünya, kâinat anlamlarına gelir. Ayrıca insanın ihtiyaçlarını giderdiği, barındığı, maddi kazanç sağladığı ve manevi huzur bulduğu yerdir.

Kant felsefesi, zamanı ve mekânı, beşerî tecrübeyi şekillendiren iki temel kategori olarak görür. Anlatı da büyük ölçüde beşerî tecrübenin söylem haline gelmiş şekli olarak kabul edilir; ancak konuyla ilgili tanımlarda, öyküler, bir olaylar dizisinin gösterilmesi olarak betimlenir ve dolayısıyla zaman ön plana alınarak mekân arka plana itilir. Oysa olaylar belirli bir mekân içine yerleştirilmiştir ve belli bir yer işgal eden, belli bir yerde bulunan varlıklardaki bir değişmeyi ifade ederler.

Anlatıdaki zamanın ve mekânın ayrılmaz bir bütün olduğu fikri birçok araştırmacı tarafından da belirtilmiştir. Bahtin’in zaman anlamına gelen “chronos” ve mekân anlamına gelen “topos” kelimelerinden türettiği “kronotop” terimi, anlatıya dayalı metinlerde, zaman ve mekânın bir arada bulunduğu, bir bütün oluşturduğu gerçeğine işaret eder. Bahtin’e göre, zamansal ve mekânsal dekor, anlatıyı ve metnin

ideolojik merkezini oluşturur; çünkü figürlere ve olaylara şekil verir. Aşk ve ihanet gibi konular kronotop çerçevesinde somut bir biçim kazanırlar.

Genette'in ortaya attığı “diegesis” kavramı, anlatılan durum ve olayların içinde gerçekleştiği kurgusal dünyayı ifade etmektedir.

Edebî ve bilişsel teorilerde kullanılan mekânsal kavramların çoğu metaforiktir; çünkü fiziksel durumu ya da varoluşu tam olarak açıklamak mümkün değildir.

Anlatıdaki mekân, durumların ve olayların içinde gösterildiği, sunulduğu yerlerdir. Öykü mekânına, anlatıcının mekânına ya da her ikisi arasındaki ilişkiye herhangi bir gönderme yapmadan da anlatma eylemini gerçekleştirmek mümkündür; ancak mekân anlatıda büyük bir rol oynayarak tematik ve yapısal bir işlev üstlenebilir.

Edebî mekân, sabit bir “yer ya da dekor” olmanın ötesindedir; iklim koşullarının yanı sıra manzaraları da içerir, bahçe ve odaların yanı sıra şehirleri de içerir; esasında mekânsal olarak konumlandırılmış nesnelerin ve kişilerin tamamını içerir. Mekân, karakterlerin yanı sıra, bir anlatıda “var olanlar”a da aittir. (Chatman, 1978).

Romancılar, mekân çizimine özel önem verirler. Mekân onlar için, basit bir levha olmanın ötesinde gerçeği yansıtmak ve değiştirmek yani gerçeği sezdirmek için kullanılan bir unsurdur. Mekân, romancılar için dış gerçekliğin yani fizikî çevrenin değil; büyük ölçüde iç gerçekliğin ortaya konulmasına araç olmuştur. Onunla, dış dünyanın tanıtılmasından çok, insanın bilinç dünyasının aydınlatılmasına çalışılır. Hatta bir adım daha ileri gidilerek çağdaş romanda mekâna ‘şahsiyet’ özelliği kazandırılır. (Aktaş, 2005:129).

Anlatıbilimsel açıdan ise mekân, sadece anlatıdaki varlıklar için bir kapsayıcı, olaylar içinse bir yer işlevi görmez. Metinlerdeki bu mekânsallık dört şekilde görülebilir: Bunlar anlatı mekânı, metnin mekânsal genişliği, metin açısından bağlam ve taşıyıcı işlevi gören mekân ve metnin mekânsal biçimi şeklinde sıralanır.

Anlatı mekânı, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği fiziksel ortamdır. Bu mekân türü de kendi içinde beş kısma ayrılır. İlki, mekân çerçeveleridir: Mevcut olayların geçmekte olduğu çevre ve muhitlerdir. Mekân çerçeveleri, eyleme bağlı olarak değişen sahnelerdir. Dekor: Eylemin gerçekleştiği genel toplumsal, tarihî, coğrafi çevredir. Mekânsal çerçevelerin aksine, dekor, metnin bütününe kucaklayan

ve nispeten sabit bir kategoridir. Hikâye mekânı: Karakterlerin eylemleri ve düşünceleri vasıtası ile takip edebildiğimiz, olay örgüsüyle ilişkili olan mekândır. Bütün mekân çerçevelerini ve buna ek olarak herhangi bir olayın gerçekleşmediği; ancak metinde zikredilmiş olan bütün yer ve mekânları kapsar. Anlatı ya da hikâye dünyası: Kültürel bilgiye ve gerçek dünyaya ilişkin tecrübelerle dayanarak, okurun kendi hayal gücü ile tamamladığı hikâye mekânıdır. Hikâye mekânı, aradaki boşluklarla ayrılmış, seçilmiş mekânlardan oluşurken; anlatı dünyası, hayal gücü tarafından (kurgusal bir dünya olsa bile) tutarlı, uyumlu, bütün hâlinde ve fiziksel olarak mevcut coğrafi bir unsur olarak kavranır. Anlatı evreni: Metin tarafından gerçek ve fiili olarak sunulan dünyadır. Zamansal-mekânsal boyutu içeren bu dünya, karakterlerden tarafından inanç, istek, korku, kaygı, varsayımsal düşünce, rüya ve fantezi olarak inşa edilmiş bütün dünyaları da içerir. (Dervişcemaloğlu, 2016).

Metinlerde görülen mekânsallığın ikinci şekli ise, metnin mekânsal genişliğidir. Bu da Chatman tarafından öne sürölen ve anlatıbilimde kabul görmüş bir ayrımı içerir: “Hikâye mekânı” ve “söylem mekânı.” Chatman, anlatıdaki olayların süresini içeren “hikâye zamanı” ile söylemi okumak ve değerlendirmek için harcanan süreyi kapsayan “söylem zamanı” ayrımının mekânsal boyuta taşımasıdır. Hikâye mekânı, hikâye dünyasında gerçekleşen bütün olayların mekânını ifade ederken; söylem mekânı, anlatıcının hâlihazırdaki mekânını ifade eder. Söylem mekânı, “mekânla ilgili dikkatin odak noktası” olarak tanımlanabilir.

Üçüncü olarak metin açısından bağlam ve taşıyıcı işlevi gören mekân: Anlatılar, sadece mekânsal nesnelere üzerine kurulmamışlardır. Gerçek dünyanın içinde de kendilerine yer bulurlar. Çevreyle olan ilişkileri taklidin ötesine uzanır. Kurgusal olmayan bir hikâye, gerçekleştiği yerde anlatıldığı zaman, olayların gerçek mahallini göstermek için jestler ve gösterimsel unsurlar kullanılabilir. Mitik anlatılar, efsaneler ve sözlü tarih, bazı çarpıcı doğa olaylarının nasıl oluştuğunu ya da bazı bölgelerde ne gibi olaylar gerçekleştiğini anlatma sureti ile bir anlamda ‘mekânın ruhu’ nu inşa etmektedirler.

Son olarak da metnin mekânsal biçiminden bahsedebiliriz: Bu terim Joseph Frank tarafından kullanılmıştır. Frank’ a göre, mekânsal biçim mutlaka “betimleyici” olmak zorunda değildir. Bu, yazarın, dile özgü olan zaman ilkesini çürütme ve art arda bir dizi hâlinde değil de eserin anlık bir zaman dilimi içerisinde “toplu” olarak

kavranmasını sağlama girişimidir. Burada dikkat çeken nokta, mekân kavramının biçimsel bir modele gönderme yaptığı için metaforik olarak kullanılmasıdır. Mekân burada fiziksel bir boyuttan çıkmış; zihinsel bir ilişkiler ağına dönüşmüştür.

Genette, “Anlatının Söylemi” adlı kitabında, romanın unsurlarından mekân kavramına değinmez; ancak onun zaman kavramı içerisinde konumlandığı “odaklanma” kavramına biz burada da rastlarız. Kurgusal anlatılardaki mekân, odaklanmayla sıkı bir ilişki içerisinde. Odaklayıcının mekânsal açıdan konumu, yani içsel/ dışsal pozisyonu, olayları ve nesnelere görüşünü etkiler. Dışsal bir pozisyonda ise, odaklayıcı, algılama nesnelere üzerinde ya da uzağında konumlanmıştır. Bu, klasik odaklayıcı/ anlatıcı pozisyonudur. Burada genel bir görüş söz konusudur. Farklı mekânlardaki olaylara eş zamanlı bir odaklanma söz konusudur. Ancak odaklanma belirli bir karaktere bağlanmış ise, genel bir görüş ya da eş zamanlı odaklanma söz konusu olmaz. Karakter kendi gördükleri ile mekânı sunar. Mekân, durağan bir olgu olduğundan tasvir/ betimleme ile canlandırılabilir.

Mekânın temsili ile ilgili anlatıbilimsel incelemeler iki ana eksen etrafında toplanırlar. Bunlardan ilki, mekânsal anlatının bir anlatıcı tarafından mı betimlendiği yoksa bir karakterin algıları yani öznel izlenimleri ile mi yansıtıldığıdır.

İkinci olarak ise, anlatıbilimsel incelemelerde mekânın anlamsal ve işlevsel boyutuna odaklanılır. Bu tip yaklaşımlar, uzak/ yakın, merkez- kenar, yüksek- alçak gibi mekânsal karşıtlıkların çoğunlukla zıt anlamlılıklarla ve iyi- kötü, tanıdık- yabancı gibi normatif değerlerle ilişkili olduğu varsayımına dayanır. (Neumann ve Nünning, 2008:60).

Gerhard Hoffmann, mekânın işlevlerini üç ana başlık altında sunar:

Ruh hâline bağlı mekân: Burada mekânlar ve nesnelere anlatımsal bir işleve hizmet ederler.

Eylem mekânı: Anlatıdaki eylem için bir bağlam ya da dekor işlevi görür.

Gözlemlenen mekân: Çoğunlukla durağandır ve genel bir bakış sağlar.

“Mekânsal imge” de öne çıkan kavramlar arasındadır. Zihinde şekillenen olguların dile yansımaları, soyut kavramları mekân içerisinde hareket eden ya da konumlanan bedenler açısından somut hale getiren metafor aileleri ile gerçekleşmektedir. Yukarı-aşağı, ileri-geri, yüksek-alçak gibi kelimeler mekânı, beden durumunu esas alarak

düzenleyen kavramlardır. Vücudun dik pozisyonundan dolayı, yukarı ve aşağı kavramları en verimli metafor kaynakları olarak görülür: Örneğin, yukarı kavramı ‘mutluluktan havalara uçmak’ gibi olumlu durumlar için kullanılırken; aşağı kavramı ‘yerin dibine geçmek’ gibi olumsuz durumlar için kullanılmaktadır. İleri ve geri kavramları ise, daha çok ‘zaman’ metaforu olarak kullanılır. Geçmiş geride, gelecek ise ileridedir.

Yine önemli metafor kaynakları sağlayan mekân pozisyonlarına “yol ve yolculuk” örneklerini verebiliriz.

Anlatılar, okuyucunun muhayyilesini “burada ve şimdisi”nden anlatılan sahnenin yerine zamanına taşırlar. Bu durum, “gösterimsel değişim” şeklinde adlandırılır. Anlatı metinlerinde, yakınlaşma ve uzaklaşma efektleri aracı ile, gözlemcinin mekânsal konumu ile anlatılan olaylar arasındaki mesafe değişiklik gösterir. Odaklanmalardaki değişiklikler de betimleme nesnelere ön plandan arka plana taşınmasına ya da tam tersine yol açarlar. (Ryan, 2013).

Mekânla ilgili bilgilerin “harita stratejisi ve gezinti stratejisi” olarak iki şekilde düzenlendiği görülür. Harita stratejisinde mekân, her yerde bulunabilen ve olayları tepeden gören Tanrısal bakış açısıyla yüksek bir noktada konumlanmış bir gözlemcinin bakışı arasında değişen bir perspektiften bir manzara şeklinde canlandırılır. Bu sunuş kipinde, mekân kesitlere ayrılır ve metin, bu kesitleri sistematik bir şekilde kapsar. (Kuzey’ den güneye gibi).

Gezinti stratejisinde ise, mekân hareketli bir bakış açısından dinamik olarak canlandırılır. Bu stratejide bir gezinin somut tecrübeleri sunulur. Kurgusal anlatılarda daha çok gezinti stratejisi kullanılır. (Ryan, 2013).

Hikâyede vurgulanan/ gösterilen çeşitli işaretler, onları birbirlerine göre konumlandıran bağlantıların farkına varılmasıyla birlikte tutarlı bir dünyaya dönüşürler. Dil ve film gibi araçlar, bilgileri bir zaman dilimi ve sırası içerisinde verdikleri için, mekânsal ilişkilerin zihinde inşa edilmesi pek kolay olmaz. Bu araçlar bilgileri arka arkaya sunarlar.

Anlatıdaki mekân, karakterler ve bu karakterlerin eylemleri için bir zemin işlevi görür. (Ryan, 2013).

Mekânın tema oluşturacak şekilde düzenlemesi de mümkündür. Lotman'a göre, bir karakterin sembolik açıdan anlam yüklü mekânlar arasındaki sınırları aşması, anlatıyı doğurur: "Bir olay örgüsü her zaman için basit bir epizota (olay örgüsünün mekânsal yapısındaki temel mekânsal sınırların aşılmasına) indirgenebilir. Mekânla ilgili tecrübeler de tema oluşturmada önemli olabilir." (Lotman, 1999).

Mekâna anlam yüklenmesi de önemli bir işlevdir. Anlatıların dekorlarının sadece süsleyici olmadığı, aynı zamanda "anlatısal bir işlev" taşıdığı ve "mekânsal karşıtlıkların anlamsal karşıtlıklar için birer model olarak algılandığı" düşüncesi, yorumlamalarda önemlidir. Farklı yerlerin bir arada kullanılması, mekânın anlamsallaştırılması oldukça önemli sonuçlar doğurur.

9.1. Fikrimin İnce Gülü Romanında "Mekân"

"Fikrimin İnce Gülü" romanını anlatıbilimsel açıdan incelediğimizde, onun bir yol/ yolculuk romanı olduğunu görürüz. Burada mekân, hareket halindedir. Ancak Bayram'ın zihnindeki geri dönüşlerde sabit mekânlara da rastlarız. Onun yolda olması, otomobil sürerek sürekli bir eylem halinde olması anlatıya çerçeve sağlamıştır. İleri-geri zaman metaforu ile de mekânsal değişiklikler sağlanmıştır.

Bayram'ın ilk mekânı, sınır kapısıdır. Daha sonrasında ise, otomobili ile yolculuğuna başlar. Romanın yazarı Adalet Ağaoğlu da Bayram'ın yolculuğu boyunca geçtiği yerlerden bizzat kendisi de geçerek bu romanı yazmıştır. Bu konuda şöyle söylemektedir:

"Kapıkule-Ballıhıar yolunu, önceden çok iyi bildiğim bu yolu, iki kez baştan sona yeniden geçtim. Ama bir otobüsün içinde ve gözlerime bir roman gözlüğü takarak geçtim. Önceden bilinen bütün sözcükler bir ozanın elinde nasıl yeniden yaratılır, onlara yepyeni anlamlar yüklenirse, ben de bu yollarda rastlanabilecek her şeyi -pek çok kimse için hiç de yeni olmayan bütün bu yol üstü 'şeylerini' -yeni bir şeye dönüştürmeye çalıştım." (Ağaoğlu, 1987:221).

Romanın "Giriş" bölümünde yer alan "Girişe doğru içeri, Bulgar Sınır Karakol'una doğru" (Ağaoğlu, 2008: 4) ibaresi ile güzergâh çizilmiş olur. Edirne, Londra Asfaltı, Selimiye, Talat Paşa Caddesi, Havsa, Kırıkkale, Lüleburgaz, Kınık Deresi, Silivri, Yalıkent, Sporkent, Ambarlı, Gebze, Ovacık Köyü, Yalova, Bursa, İnegöl, Eskişehir, Ballıhisar bu güzergâh içerisinde bulunurlar.

İleri-geri zaman metaforu ile Bayram'ın mekânsal değişikliklerinde önemli role sahip askerlik günleri mekânları da romanda kendine yer bulur. Uludere, Hoşap, Van, Tatvan, Gevaş, Diyarbakır, Siirt, Çavuştepesi, Zerneğ Düzlüğü, Kırkeçit, Zümrüt, Başkale, Diyarbakır Askeri Cezaevi gibi Doğu ve Güneydoğu'daki merkezleri sayabiliriz.

Romandaki mekânlardan olan köy kahvesi, Bayram için oldukça önemlidir. Burada mekânın, ruh haline bağlı olarak sembolik bir işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Bayram'ın otomobil sevdası, o henüz dokuz yaşındayken, köye gelen fötr şapkalı, mavi Ford marka arabalı kişinin kahvenin önünde durmasıyla başlamıştı:

“Zerdali çekirdeklerini çoktan unutan Bayram, çitin arkasında adamdan çok, ak toza bulanmış mavimtırak Ford'a bakıyor. Ford, kahvenin önünde, bir anda çevresine toplanıveren köy kalabalığının ortasında derin derin soluyor.” (Ağaoğlu, 2008:127).

İşte bu araba sevdasından itibaren Bayram için, otomobil almak ve onu bir tür yükselme aracı, sembolü olarak görmek tüm benliğini kaplamıştır. Kahvenin önünde gördüğü otomobil gibi kendisi de otomobili ile oranın önünden geçmek istemektedir: “Kaç şey var yetişmesi gereken... Kaç şey. Amcasına görünmek. O ölmeden yetişmek. Remzi abisine şu saati armağan etmek...İbrahim'i kuzu çevirmeye götürmek; Balkız'ın içinde istediği kadar dolaştırmak onu ve kahvede çenesi düşük herkesi susturmak. Herkese önünde kasket çıkarttırmak.” (Ağaoğlu, 2008:236).

Yine Bayram'ın ruh haline bağlı bir mekân olan, ardıç ağacının altını da sayabiliriz. “Ardıcın altında iki kez buluştu Kezban'la. Yine ardıcın altında. Bayram, askere gidiyor.” (Ağaoğlu, 2008:79). Romanın, “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünden aldığımız bu cümlelerden sonra “Daha Öteye” bölümünden şu örneği verirsek ardıç ağacının altının önemi anlaşılacaktır:

“Şimdi Kezban'ın içine doğmuş olsa. Doğar onun içine, bilirim. Şimdi, koyup Ankara'yı, Ballıhisar'a koşmuş olsa. Abisinin İstiklalbağı ile Ballıhisar arasında iki dönümlük bir yeri vardı. Bunlar, şimdi mevsim yaz değil mi, biraz bulgur etmek, biraz tarhana karmak için Ballıhisar'a gelmiş olsalar mesela deyim. Mesela Kezban da ardıcın altında duruyor olsa. Uzaktan benim Balkız'ı tozularak geldiğimi görürse... İçinde ben olacağım mümkünü yok aklına düşmez ilkin. Daha iyi ya. Önden

kestirememesi daha iyi. Ben ardıcın yanından geçerken... Üle beee...Ne olur kim bilir? Ne olurum kim bilir? İlkin biz ikimiz karşılaşmışız mesela...Mesela biz öyle, ardıcın altında bakışakalmışız...” (Ağaoğlu, 2008:205).

Romanın, “Kavşak” adlı son bölümünden alınan, ardıç ağacı ile ilgili olan şu paragraf oldukça önemlidir:

“Keltepenin üstünde şimdi. Ama orada, o bildik ardıç yok. Ardıcı yol götürmüş. Çarpık, kötü bir yol hem de. Sanki orda o ardıç duruyor olsa, ‘Kezban’la ilk uyanışlarına tanık olan, Bayram’dan kaç kez ‘Fikrimin İnce Gülü’ şarkısını dinlemiş olan o ardıç, Bayram yeniden Kapıkule’den bu sabah giren Bayram oluverecek. Ne Mercedes’i örselenmiş ne kendisi ne düşleri... Fakat ardıç yok.” (Ağaoğlu, 2008: 262). Romandan alınan bu cümleler ardıç ağacının bulunduğu konumu iyi bir şekilde yansıtmaktadır. Bu ağaç, başka bir yerde olan değil de Eskişehir’in Ballıhisar köyünde bulunan, Kezban ile Bayram’ın buluşmalarını sembolize eden ağaçtır.

Bayram için Temelli’de benzin pompasında çalıştığı günler de önemlidir. Çünkü artık köyünden çıkmış kasabaya gitmiştir. Bayram iş yeri mekânlarını değiştirdikçe, hayatı da değişir. Yol başka taraftan geçince pompacıda da çalışamaz artık.

Başkentte, Temizel Oto Tamirhanesi’nde çalıştığı günlerin ise, ayrı bir yeri vardır onun için. Bu mekâna, Kezban üç kez gelmiştir. Bayram, ardıç ağacı altı gibi tamirhaneyi de adeta Kezban ile bütünleştirmiştir. Bunun dışında yüzündeki yara izi de burada gerçekleşen bir patlama sonucu oluşmuştur ve onda sürekli pır pır eden bir araz bırakmıştır.

Bayram, en sonunda Almanya’ya işçi olarak gitmeyi başarır. Almanya mekân olarak onun için dönüm noktası olmuştur. Hem istediği sona ulaşmış, burada otomobiline kavuşmuştur. Hem de köyden, kasabadan, büyük şehirden de çıkıp başka bir ülkeye gelmek, onun konumunu yükseltmiştir. Ayrıca oto tamirhanesinde çalıştığı günler de başına gelen bir kaza gibi burada da bir kaza ile karşılaşır. Sırça parmağı kopar.

Almanya’da bulunduğu zamanlarda yalnızlık çeken Bayram’ı, Veli evine çağırmıştır. “Şeker bayramında Münih’in karanlık sokaklarında epeyce bocalamış,”

(Ağaoğlu, 2008:184) sonrasında adresi bulmuştur. Yani Almanya'dayken Veliler' in evi de Bayram'ın gittiği mekânlar arasında yerini almıştır.

Bayram, Almanya'ya trenle gitmiştir, araç olarak kullandığı bu kapalı mekânda birkaç gün geçirmiştir. Burada zihinsel şemada bir bağlantı kurulur. Bayram, Almanya'ya gidebilmek için hastaneye gider ve İbrahim'in raporlarını değiştirir. Ardından trene biner. Trene beş karış sakalla bindiğini söyler. Zihninde geçmişte yer alan bu mekânlar ile şimdi bulunduğu mekân arasında bir bağ kurar. Şu an berberde tıraş olmaktadır. Bu zihinsel şemalara Bayram, sıkça başvurur; çünkü otomobilinde seyir halindeyken ve mola verdiği zamanlar hep şu anla geçmiş yaşamı arasında gidip gelir. Köfteciye yemek yemek için bulunduğu sırada geçmişe gider ve İbrahim'in raporlarını değiştirmeden önce onu, köfteciye götürdüğünü anımsar. Yani geçmişteki mekânlar ile şu anda bulunduğu mekânlar arasında ruhsal bir bağ kurar.

“Kendini beğenisi yavaş yavaş yerine geldi. Kendinden hoşnutluğu arttıkça arttı. Kapıkule' den içeri giren çalım, sanki hiç yara alıp örselenmemişçesine köfteci garsonunun karşısına dikildi. Piyaza, köfteye ve yoğurda karşı duyulan korkunç sabırsızlık bu çalım iyice gaddarlaştırdı.” (Ağaoğlu, 2008:189).

Romanın, “Daha Öteye,” adlı bölümünden alınan bu paragrafta Bayram'ın mola verdiği yer bir köfteci dükkânıdır. Birkaç sayfa sonra ise geçmiş günlere dönülür: “Hiç böyle piyaz yemedim ben. Bir keresinde, İbrahim'i köfteciye götürmüştüm. Ankara'dayken. Daha ben Rifat Usta'nın yanındayken hani... İbrahim köyden gelmiş. Başı dertte. Eh hem eski tanışıklık var hem konuşacaklarımız. Bir abilik edip götürmüştüm köfteciye. Oradaki piyazdan tatlı geldi bu.” (Ağaoğlu, 2008:192).

Bayram'ın denizle tanışıklığı yoktur. O kara insanıdır. Denizi sadece, Almanya'ya giderken görmüştür. “Bir İzmit Körfezi; bir Pendik, bir Kartal Marmara'sı ve Harem Vapuru'nun üstünde yüzdüğü su. Hepsi bir otobüs penceresinden. Trene binmek üzere Sirkeci'de beklediği iki gün ve iki gecenin o bitmez tükenmez saatlerinde, Harem'e geçmek için kuyruk olmuş kamyon sürücülerinin içine karışıp, orada, vapurların arasında yoğun bir suyun çalkalanıp durduğunu görmüştü.” (Ağaoğlu, 2008:106).

Bu paragrafta, birçok mekân bir arada verilmiştir. Hem dış mekânlar sırayla belirtilirken hem de otobüs penceresi ve tren gibi kapalı mekânlardan bahsedilmiştir.

Romanın, “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümünden aldığımız bu cümlelerin ardından, Bayram’ın vapurda, denize bakarak düşüncelere daldığını görürüz:

“Her adam, deniz gördü mü, onunla diz dize geldi mi, sevdalanırmış. Küller eşelenir, korlar ortaya çıkarmış. Bizimki de o hesap. Şimdi tuzumuz kuru artık tabii; altımız tekerlekli ya, Kezban’a sevdamız alev alıyor.” (Ağaoğlu, 2008:125).

“Yalova Vapuru” bölümünden aldığımız bu cümlelerden de anlıyoruz ki denizi ilk kez Almanya’ya giderken uzaktan gören Bayram’ın o anki duygu durumu ile şu an vapurda, denize bakarak Kezban’ı düşündüğü duygu durumu arasında oldukça fark vardır. Deniz aynı denizdir. Ancak mekân aynı olsa bile an’a göre değişen duygularımız, onu algılayışımızı da değiştirmektedir.

Kayaş da romanda bahsi geçen önemli mekânlardandır. Çünkü Kezban ile son kez orada buluşmuşlardır. “Onun, son kez Kayaş söğütleri altında yakından duyduğu kadın kokusu, biraz tuzlu, biraz ılık, çokça pırıltılı, çokça yosun, bir dolu da kekik kokusu olarak içine doluyor. Belli belirsiz bir sızlama yüreğinde. Uzak bir zil sesi. Belli belirsiz bir pişmanlık.” (Ağaoğlu, 2008:125).

“Fikrimin İnce Gülü” romanının, “Yalova Vapuru” bölümünde Bayram, Ayfer ile tanışır. Ona, Bursa’ya beraber gitmeyi teklif eder. “40 Numaralı Yol’dan Öteye” adlı bölümde ise, Bursa’ya dinlenmek için gitmeyi düşünür: “Eskişehir üstünden Ballıhisar’a devam mı? Yoksa, dönüp kendimizi Bursa’nın bir kaplıcasına mı atalım bu gece?” (Ağaoğlu, 2008:175). Romanda, Bursa’ya hiç gidilmemiş olmasına rağmen, bu mekânın adı iki yerde geçmektedir.

Kitaptaki mekânlara baktığımızda hepsinin, Bayram’ın ruhunda türlü etkiler bıraktığını görürüz. Bu tesirler şimdi yolda olduğu hali ile, geçmişine bağlanmaktadır. Ancak Bayram, özellikle otomobilinin koltuğunda kendine yer bulabilmiştir. Orada, direksiyon başında olma hali, onun gerçek benliğini yansıtmaktadır. Belki de hep yolda olmak istemekte ve herhangi bir yere varmamak için direnmektedir. “1 Numaralı Devlet Yolu” bölümündeki şu sözler Bayram’ın otomobili ile arasındaki ilişkiyi iyi bir şekilde yansıtmaktadır:

“Ne oldu sana? Neyin var? Bunlar değerini bilmediler mi Mercedes’inin? Franz Lehar gömleğinin? Bu yeryüzünde var olduğunu söyleyen, ‘Beni de sayın, beni de sayın, ben de varım!’ diye haykıran yüzünü, omuzlarını, direksiyonu okşayan elini, onu seven,

onunla yaşadığını anlayan ellerini görmediler mi senin? Hani, tepende sevinç çılgınlıkları atan o şapka? Nerde?” (Ağaoğlu, 2008:85-86).

Yine otomobilin içerisinde, onunla var olma halini, onunla bir yer edinme halini en iyi yansıtan cümlelerden biri de şudur: “Ne demek? Bir araba hem istikbal hem şan ve şeref. Şansız şerefsiz düğün mü olurmuş? Olanları gördük. Köylü benimle eğlenirdi. Kim ki beni adam yerine koymadı, şimdi kendi çulsuzlukları yanlarına kâr. ‘İncegül Bayram...’, ‘Deloğlan...’, ‘Ayranı yok içmeye...’ öyle mi? Görün artık. Bozum olacaksınız, bozum!” (Ağaoğlu, 2008:125).

9.2. Sarı Mercedes Filminde “Mekân”

Filmi diğer sanatlardan ayıran en belirgin ve benzersiz özellik Erwin Panofsky’nin de belirttiği gibi, filmde mekânın tıpkı zaman gibi dinamik bir nitelik kazanmasıdır. Filmde mekân statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır. Mekân parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur, zaman da bu yapı içinde mekânsallaşır. (Demir, 1994:11).

Filmde sürekli hareket, zaman akışını gösteren ikinci bir nitelik ortaya koyar. Film ilk bakışta anlık durağan görüntülerden oluşmuş gibi görülür. Filmde hareket bu anlık görüntülerin arka arkaya çok hızlı gösterilmesiyle başarılıdır. Hareketin birbirini izleyen anlarını içeren durağan görüntüler, filmin hareketi sırasında geçmiş hareketi de içerdiğinden, filmde sürekli bir hareketin illüzyonunun yaratılmasında etkili olur. Birbiri ardına patlayan hareketli mekânlar ne kadar çeşitli olursa olsun, hareketin kendisi çekimler üzerinde akıp giderek onları birbirine bağlar, sonuçta başarılı olan şey kesintisizlik izlenimi yaratan sürekliliktir. Bu süreklilik öylesine güçlüdür ki, sadece hareketin kendisiyle ilgileniriz. Sadece hareketin dikkatimizi çektiği, mekânsal ilişkilerin unutulduğu bu anlarda film ansızın zaman akışlı bir niteliğe bürünür. Artık sınırlar algılanamaz. Çekimlerin geçici olma özelliği, içindeki hareketin sürekliliği karşısında zayıflar. Geçmiş ve şimdiki zamanın kaynaştığı ve zaman akışının mekânsal bir nitelik kazandığı görülür. (Demir, 1994:15).

“Sarı Mercedes” filminin de bir yol filmi olması vesilesi ile bu akış net bir şekilde görülebilir.

Film izleyicisi kendisini genellikle filme alınan sahne ile kamera arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki içinde hisseder. Gözün kamera merceği ile özdeşleşmesi

sonucu, seyirci kendisini uzaklığın ve yönün sürekli değiştiği kesintisiz bir hareketin içinde bulur. Seyirci izlediği mekânın hareketliliği oranında kendisi de hareket eder. Filmde, sadece mekân içindeki nesnelere ve kişiler değil, Mitry'nin de belirttiği gibi, mekânın kendisi de hareketlidir. (Demir 1994:11-12).

“Sarı Mercedes” filminde Bayram, otomobili ile seyir hâlinindedir. Alıcı, yani kamera da sürücü ile birlikte hareket etmektedir. Bu şekilde izleyiciler de direksiyondaki film kahramanının aracı kullanırken hangi psikolojide olduğunu, yapmış olduğu hamleleri görmektedir. Örneğin, Bayram, filmde beyaz bir Mercedes ile yarışmaya başlar. Onun sürati arttırdığını, gaza basmasını, vites değiştirmesini, o anki psikolojisini, yine onun gözünden, öznel kamera açısı yöntemiyle görürüz. Böylelikle otomobilin hızla aldığı yol’u izlemiş oluruz.

“Sarı Mercedes” filmde kullanılan mekânları incelediğimizde, en önemli farkı, Bayram’ın köyünün değişmiş olmasında görürüz. Romandaki Eskişehir’e bağlı Ballıhisar köyü; filmde Ankara’ya bağlı Poyrazköy olmuştur. Filmde, sınır kapısına gelmeden önceki yabancı ülkeler hızlı bir şekilde haritada gösterilir. Yani biz Bayram’ı aynı romanda olduğu gibi sınır kapısında görürüz ve yine aynı şekilde kitapta olduğu gibi geçmiş olduğu ülkelerdeki yolculuğuna tanık olmayız. Filmde, harita şu şekilde ilerler: Avusturya, Yunanistan, Bulgaristan, Türkiye ve ardından Edirne gümrük kapısı girişi.

Filmin yönetmeni de tıpkı romanın yazarı gibi, filmi çekmeden önce bir yolculuğa çıkmıştır ve bu durumu şu sözlerle dile getirir:

“Çekime hazırlanmak için Bayram’ın filmde yaptığı o yolculuğu da kendim gerçekten yaptım. İsviçre’den yola çıkıp taa Antalya’ya kadar gittim. Neden mi? Bir araba içinde tek başına Avrupa’ dan Türkiye’ye giden bir insanın psikolojisini daha iyi anlamak için. Buick marka beyaz bir arabam vardı. Onunla Cenevre’den yola çıkıp İtalya ve Yugoslavya üzerinden-o zaman Yugoslavya’ydı-Yunanistan’a geçtim, Türkiye’ye girip ta Antalya’ya kadar gittim. Uzun bir yolculuktu, 2500 kilometre kadar.” (Luxembourgeois, 2020:151).

Filmin, roman ile arasındaki farklardan bir diğeri de Bayram’ın geçmişindeki askerlik günlerine dönülmemiş olması ve haliyle orada adı geçen Doğu ve Güney Doğu illerinin mekân olarak bulunmayışıdır. Bunun nedeni, yönetmenin politik bir

film yapmak istemeyişi ve daha senaryoya başlarken bu bölümleri dikkate almayıdır. Okan, evrensel bir sinema dili yaratmak istemiştir.

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, köy kahvesinin varlığı Bayram için oldukça önemlidir. Otomobili ilk kez orada görmüştür ve kendi de otomobili ile oranın önünden geçecek, varlığını çevresindekilere ispatlayacaktır. Ancak filmdeki Bayram, otomobili köy meydanında görmektedir. Zaten otomobil de mavi değildir. Tıpkı Bayram'ınki gibi bal rengidir. Otomobilden çıkan kişide de fötr şapka yoktur.

Mekânların, kişiliğe denk olduğu gerçeğini “Sarı Mercedes” filminin yönetmeni Tunç Okan da şu sözleri ile yansıtır: “Köyüne karşı bir gösteri aracı olarak Mercedes alan bir çöpçü daha sinemasal bir kişilikti.” (Luxembourgeus, 2020:184).

Bayram'ın, Almanya'dayken, otomobilini almak için gittiği araba galerisini de filmde görürüz. Otomobil bir statü sembolüdür, toplumda kendini ispatlamaya çalışmanın bir yoludur. Bir oyuncaktır adeta.

Filmde, Bayram'ın ruhsal bir bağ kurduğu ardıç ağacı da yoktur. Oysaki romandaki ardıç ağacının altı, Kezban ve Bayram'ın aşklarını sembolize eden bir yerdi. Ayrıca filmde Kezban ile son kez buluştukları Kayaş da görülmez. Onun yerine mekân olarak iki kez Gençlik Parkı gözükmektedir.

Roman ile film arasında benzerlikler de bulunmaktadır. Kezban'ın tamirhaneye gelişini buna örnek olarak gösterebiliriz. Yani mekân olarak Bayram'ın daha önce çalıştığı bir yer kullanılmış olur. Ancak, romanda, burada çalışırken oluşan bir patlama sonucu yüzünün sürekli pır pır etmesinden bahsedilirken; filmde bu durum hiç söz konusu edilmemiştir. Yani mekânın olumsuz etkisini ekranda göremeyiz.

Bayram, Almanya'ya trenle gitmiştir. Filmde de onu, kendi yolculuk zamanından iki gün önce, tren istasyonunda, gitmekte olan trene el sallarken görürüz. Ayrıca filmde, otomobili ile giden Bayram'ın trenle yarışa girdiğine tanık oluruz ve ardından şu cümleyi söyler: “Küçükken hep bir oyuncak trenim olsun isterdim.” Yani filmde, Bayram'ın çocukluğu, Almanya'ya gidişi ve “şu an”ı ile tren arsında bir bağ kurulmuş olur.

Ayrıca filmde tren sahnesinin çekildiği mekân ile ilgili yönetmen şöyle bir anekdotan bahseder: “Sarı Mercedes filminin çekimleri sırasında yaşanan prodüksiyon sorunları üzerine prodüksiyondan sorumlu kişinin işine son vermiştim.

Adam benim filmden sonra Zülfü Livaneli'nin çekmekte olduğu bir filmin prodüksiyonunu üstlenmez mi? İşte o kişi bana olan hıncını alabilmek için Zülfü'ye benim o filmimdeki tren sahnesini çektiğim yerleri mekân olarak gösteriyor.” (Luxembourgeois, 2020:71).

Yönetmenin de söyleminden anlaşılıyor ki mekânlar hem romanların hem de filmlerin önemli sembolleridir.

Filmde, Almanya'daki Bayram, sokaklarda yerleri süpürürken bize yansıtılmıştır. Yani ekranda, Bayram'ın çalıştığı mekân, çöpçü olduğundan ötürü, dış mekân olmuştur. Tunç Okan, bu durumu şöyle açıklamıştır. “Bayram'ın BMW'de çalışıyor oluşu benim açımdan senaryoda gereksizdi ve aşırı masraf çıkartıyordu. Dışarıda dokümanter çekim yapmak çok daha kolaydı hem de mekân olarak daha ilginçti.” (Luxembourgeois, 2020:184). Oysa romandaki karakter, BMW'de yani kapalı bir mekânda çalışıyordu. Ayrıca kitapta, Bayram'ın, Almanya'da çalışırken parmağının koptuğu dile getirilir; fakat biz filmde kopuk bir parmak görmeyiz.

Roman ile filmin mekânsal açıdan benzeştiği diğer bir nokta da Bayram'ın Almanya'dayken, Velilerin evine gitmiş olmasıdır. Ekranda, Velilerin evini ve burada oynayan birtakım insanlar görürüz.

Romanda, mola verdiği lokantada köfte yiyen Bayram, oradaki garsonu, arkadaşı İbrahim'e benzetir ve geçmiş yaşantısını anımsamaya başlar. Almanya'ya, arkadaşına kazık atarak gitmiştir. Önce pazar yerinde, İbrahim ile karşılaşmıştır, kitapta olduğu gibi filmde de bu mekânı görürüz. Ardından planını oluşturmuştur. Bunu yaptıktan sonra da İbrahim'i, köfteciye götürüp bir güzel yiyip içirtmiştir ve ona köyüne dönmesini, hastane işleri ile kendisinin ilgileneceğini söylemiştir. Dolayısıyla köftecinin anlamsal işlevi, Bayram için hayli farklıdır ve filme de bu durum yansıtılmıştır. Kitapta olduğu gibi filmde de Bayram, berbere tıraş olmaya gitmiştir. Ayrıca Bayram'ı hastaneye, arkadaşının raporunu sormaya giderken de ekranda görürüz.

Filmde de tıpkı romanda olduğu gibi Bayram, “Yalova Vapuru”na biner ve burada Bursa'ya gidecek olan Ayfer ile karşılaşır. Yani bu mekânlar da kitapta olduğu gibi belirtilmiş olur. Ayrıca bu mekânın, Bayram üzerinde şöyle bir tesiri vardır. Bayram, otomobili ile var olan bir birey olduğundan; vapurda, ondan ayrı kalınca sanki benliğini yitirmiş gibi olur. Onun, var oluş hali, otomobilinin koltuğuna konumlanmış

halidir. Hatta Bayram, filmin başında, sınır kapısından geçtikten sonra, lokantaya karnını doyurmak için giderken otomobilini otoparka bırakır. Ancak ondan ayrılmak istemez, aklı hep onda kalır. Filmde de Bayram, tıpkı romanda olduğu gibi denize bakarak sevdiği kız, Kezban'ı düşünür.

Bayram'ın otomobili ile kaza yaptığı yerleri de ekranda görürüz. Önce su kanalına yuvarlanmıştı sonrasında ise önüne biçerdöver çıktığı için, takla atarak tarlaya uçmuştur.

Aslında romanda da filmde de biçerdöver, mekânsızlaşmanın bir sembolüdür. Yalnız, romanda siyaset dünyasının sonucu oluşmuş bir semboldür. Bayram siyasî politikalar sebebi ile topraksızlaşan bir köylüdür. Önce şehre, ardından yurt dışına gitmek zorunda kalır. Yani önce topraksızlaşır, sonra evsizleşir ve en sonunda da yersizleşir. Sadece bir meta ile var olur. Bu sahnenin yorumu şöyledir: “İlk başta onu toprağından kopartan makine, biçerdöver, daha sonra onun sahip olduğu başka bir makineyi, otomobilini kaybetmesine sebep olur.”

Ayrıca karakterin, benzin aldığı yerleri de ekranda görürüz. Hatta bir benzincide eşek gördüğünden, oradan benzin almak istemez. Bu durumda Bayram'ın bu mekâna önyargı ile yaklaştığını, orayı küçümsediğini söyleyebiliriz.

Filmin yönetmeni, final sahnesi için iki versiyon çekmiştir. İlkinde, Bayram hem romandaki hâli ile hem de izlediğimiz hâli ile kötü bir karakter olarak kalır. Çekilen diğer versiyonda ise Bayram, bu kadar kötü bir karakter olarak değil de kendisine oyun kuran arkadaşının kurbanı olan zavallı hatta acınacak biri olarak kalır. Ancak yönetmen tıpkı romandaki gibi Bayram'ın böyle yapayalnız, tek başına kalarak yaptığı kötülüklerin bedelini ödemesini daha uygun bulmuştur ve bu finali bu güzel öyküye daha çok yakıştırmıştır. “İyi bir final yapmak iyi bir başlangıç yapmaktan daha zordur.” Bu final sahnesini çektiği mekân bir harabeliktir. Yönetmen önce yolu yaptırmış ve ardından yola asfalt döktürmüştür. Sonrasında ise, bir telefon kulübesi koydurmuştur. Okan, yıllar sonra kendisinin yapmış olduğu aynı finali ve aynı resmi Tom Hanks'in başrol oynadığı, Robert Zemeckis'in yönettiği 2000 yılı yapımlı “Yeni Hayat” filminde de görünce hayret etmiştir. Buradan da anlaşılıyor ki romanlarda ve filmlerde kullanılan mekânlar adeta o yapıtlarla var olurlar.

Mekân, bireyin kendi içsel bütünlüğünü sağlar. İnsanın her an varoluşunun konumlandığı, yeni oluş ve kılışların yaşandığı yerdir. Romanın unsurlarından olan

mekânın, olayların cereyan ettiği çevresel ortamı yansıtmanın yanı sıra; içinde yaşattığı insanın ruh hali ve eşyayla münasebetine dair ayrıntılar saklar. Yani mekâna hâkim olan, aslında, o mekândan doğacak kişinin karakter özelliklerinden, yaşam tarzı ve gelecek planlarına kadar çok boyutlu bir bilgi imkânı da elde etmiş olur.

“Fikrimin İnce Gülü” romanı ve “Sarı Mercedes” filminde de bu durum çok güzel bir şekilde yansıtılmıştır. Sürekli yolda olan Bayram, eşyası yani otomobili ile öyle bir bağ kurmuştur ki; tüm kişilik özelliklerini bizlere açık edecek şekilde sunmuştur adeta.

Zaman kavramı, anlatma tarzı ve olay unsurları ile ilgili iken; mekân kavramı daha çok karakterin üzerinde geliştiği, büyüdüğü, eylemde bulunduğu ve kendini gerçekleştirdiği sorunsal nitelikli bir yer’dir.

Edwin Muir, “The Structure of the Novel” adlı kitabında anlatıdaki “zaman”ı, olayın; “mekân”ı da karakterin açımlandığı alanlar olarak görür. (Muir, 1960:63).

Roman çözümlenmelerinde önemli olan, çevresel mekânların isim olarak tespiti ve sayımı değil; karakterlerin mekâna yansıyan öykülerini ve “ömrümüzün eşyaya sinen rüyasını” iyi okuyabilmektir.

Richard Sennett, “Gözün Vicdanı” adlı kitabında, “Eğer içler gözlenebilseydi, mekân (kişi) çözümlenmelerine gerek kalmazdı.” (Sennett, 1999:38) der. Bu cümle anlatı türlerinde epikten drama geçişin bir özetidir aslında.

Roman gibi anlatılarda mekân, varoluş kaygısı ile ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışardaki içerdelik” niteliğinde bir yerdir. Fakat bu, çevre niteliğinde bir yer değildir. Lukacs’ın “kavranabilen ben” (Lukacs, 1985:45) dediği “sorunsal ben’in kendini dinlemek, tanımak ve dünyada konumlamak üzere seçtiği, duraksadığı bir yer”dir. Kurucu işlevi ile bu sorunsal alan, karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği bir uzamdır.

Gerçek mekân ile film mekânı arasında önemli bir fark vardır. Pudovkin bu durumu şöyle açıklar: “Ayrı ayrı çekimlerin birleştirilmesiyle yönetmen tümüyle kendisinin olan filmsel bir mekân oluşturur. Gerçek mekânın değişik noktalarının kaydedildiği farklı film parçalarını bölen yönetmen tek bir filmsel mekân içinde birleştirir ve kısaltır.” (Esen, 2000:6).

Tezimizde anlatıbilimsel açıdan incelediğimiz roman ve film ise, Bayram'ın rüyasını gösteren önemli bir örnektir.

10. SONUÇ

Edebiyat ve sinema birbirinden beslenen iki farklı sanat dalıdır. Film; yazılı tasvirler, hareketli görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım boyutunu (bunların hepsini ya da bir kısmını) içerir. Yazıdaysa sadece kağıt üzerinde siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır. Bu doku farklılığı, sadece iki sanat dalı arasındaki farka değil; benzerliklere de işaretir. Farklı malzemelerle yola çıkıp özgün ürünlerini yaratan sanatlar, zamanla kaçınılmaz bir etkileşime girerler. Özellikle, anlatım teknikleri, sanatlar arasında ortaklık meydana getiren unsurlardandır. Roman “dil”i kullanırken; film “görüntü”yü kullanır. Romandaki sözcükler aynı kalırken; perdedeki görüntü sürekli değişir.

“Resmin teknolojisi ile romansı anlatım arasında kurulan ilişki, kelimenin en etkileyici biçimde resimleştirilmesini sağlar. Yazarın üslûbu burada yerini, kullanılan çekim tekniğine bırakır.” (Kefeli, 2000).

Romanda bir hikâye ve onun anlatıcısı vardır. Film ise; ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi görsel ve işitsel teknik özelliklerin birleşiminden oluşur. Roman okuyucusu; olayları, anlatan kişinin bulunduğu mekân ve zaman açısından, belli bir mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter. Filmde ise, “gösterme” söz konusudur. Olaylar, izleyicinin gözünde canlandırılır. Roman zamana, film ise, mekâna dayalıdır. Sinema, şimdiki zamanı esas alır. Ancak geriye dönüşlerle ve ileriye sıçramalarla, zaman esnek bir hale getirilebilir. Romanda geçmiş, şimdi ve gelecek zaman iç içe kullanılır.

Üretim sürecinde ise, romanını yazan yazar bireysel bir edim gerçekleştirir. Sinema ise, bir ekip işidir ve oldukça maliyetlidir ve zaman ise, kısıtlıdır.

Sinema, yazı dilinde var olan “kurgulama, kesme, eksiltme” gibi teknikleri kendi bünyesine uyarlayarak zaman içinde dilini oluşturmuştur. Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri” adlı makalesinde şu sözleri kullanmıştır:

“Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır.” (Aykın, 1983:495-496).

“Sinema ‘kamarasını bir kişi konumuna getirir’ iken romancı da ‘kişisini bir kameraya dönüştürmektedir’; birincisi objektifi insanlaştırır, ikincisi insan kişiliğini deyim geniş anlamıyla nesnelleştirir.”

Romancı, karakterini dışarıdan tasvir eder, onun davranışlarını anlatır, üçüncü veya birinci tekil şahıs ağzıyla kişinin iç dünyasını ortaya koyar. Sinemacı ise, kişiyi sadece dış görünüşü ve davranışlarıyla tanıtır. Karakterin iç dünyasına eğilemez. Bu durumda görüntü dışı bir kaynak olan “dış ses” ile görüntü içindeki bir karakteri tanıtır ya da “iç konuşma” yöntemiyle, görüntü içindeki kişinin aklından geçenleri duyurabilir.

“Sarı Mercedes” filmini incelediğimizde de yönetmenin, “dokümanter çekim” yaptığını görürüz. Yani gidilen yol’u çekerken, “kesme” yöntemini kullanmıştır. Otomobilin üzerine, kamera, lamba ve reflektör yerleştirmiştir. Almanya’nın Münih kentinde de kısa bir çekim yapmıştır. Bayram’ın sesini izleyiciye, “iç konuşma” yöntemi ile duyurmuştur. Dış ses’e ise, hiç yer vermemiştir. Flashback’lerden çokça yararlanan yönetmen, bu geriye dönüşlerde herhangi bir yıl belirtmeden ya da ekranı karartmadan direkt geçişler kullanmıştır. Okan, filminde flashforward’a da yer vermiştir. Çekimlerde, dış mekânlar çokça kullanılmıştır.

Film, düşüncüyü doğrudan gösteremez. Dış sembolleri düzenleyerek ya da diyaloglarla ifade ederek düşüncenin anlaşılmasına yol açar. Karakterlerin düşünmelerini, duygulanmalarını, konuşmalarını gösterebilir; ancak onların duygu ve düşüncelerini yansıtamaz. (Demir, 1994).

Anlatıbilimi açısından Adalet Ağaoğlu’nun “Fikrimin İnce Gülü” romanını ve Tunç Okan’ın “Sarı Mercedes” adlı filmini karşılaştırdık. Filme baktığımızda, romanın farklılaşmış bir uyarlamasını gördük. Romanda geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçerek kurgulanmıştır. Yönetmen, Bayram’ın romanda iç içe geçen bu yaşamını bize sıra ile sunmuştur. Böylelikle bir bütünlük yakalayabilmiştir. Kendisi de filminde flashback’ler kullanmıştır. Ancak Bayram’ın yaşamının her ayrıntısını dahil etmemiştir. Roman uyarlaması yapmak romanın her detayını sinemaya aktarmak

demek değildir; yönetmen de kendince bir seçim yapma yoluna gitmiştir. Romanın adını beğenmediğinden ilk iş olarak onu değiştirme yoluna gitmiştir. Kitapta Bayram için bir sembol olan ve romanla aynı ismi taşıyan şarkıyı, kültürel ve müzikal açıdan uygun görmediğinden; filminde kullanılmayı tercih etmiştir. Zaten filmin de kendisiyle özdeşleşmiş tematik bir müziği bulunmamaktadır.

Tezimizde, romanı anlatıbilimin yapısalcı yaklaşımı ile inceledik ve bunu yaparken de Gérard Genette'in yöntemini kullandık. Dolayısıyla romanın politik bağlamına değinmedik. Ancak Ağaoğlu'nun romanı, politik bir bağlama oturtulmuş bir metindir. Eser, Demokrat Parti iktidarı sonrası ortaya çıkan Amerikanlaşma, tüketim toplumu ve bu ideolojinin Türkiye'ye yayılması, Demokrat Parti'nin izlediği popülist politikalar nedeni ile köylünün topraksızlaştırılması, önce büyük şehirlere ardından da yurt dışına göçe zorlanması gibi doğrudan politik konular etrafında dönmektedir. Bayram karakteri de bu politikalar sonucu topraksızlaşan bir köylüdür. Önce şehre ardından da yurt dışına gitmek zorunda kalır. Yani önce toprağını, sonra evini kaybeder. Ardından da yersizleşir. Ayrıca Ağaoğlu, romanında askerî darbeyi ve onun getirmiş olduğu anti-demokratik, baskıcı toplumsal düzeni de eleştirmiştir. Filmde ise, bunlar hiç yer almamaktadır. Yönetmen, politik film yapmaya inanmadığından bu durumu özellikle tercih etmiştir. Kullanmış olduğu flashback'lerde de askerlik anılarına hiç yer vermez. Romanı sayfa sayfa çekmenin mümkün olmadığını düşünerek belli bir tutarlılık ve akış yakalamaya çalışmıştır. Ancak yönetmen, kitaptaki detayları kullandığında dahi, bağlamlarında değişikliğe gitme yolunu seçmiştir. Geriye dönüş sahnelerinden biri de Bayram'ın çocukluğunda ilk defa otomobil gördüğü andır. Ağaoğlu, romanında Amerikan arabasını, Demokrat Parti'yi ve onun temsil ettiği ideolojiyi eleştirmek için kullanmaktadır. Bu durumdan sonra da Bayram arabalara hastalık derecesinde bağlanmıştır. Ancak yönetmen, bu flashback'te hem arabanın rengini maviden sarıya çevirmiştir hem de otomobilin sembolize ettiği şeyi değiştirerek kullanmıştır. Daha evrensel bir yaklaşım gütmüştür. İnsanın maddeye olan bağlılığı ve bu nedenle mutlu olamayışını anlatmak istemiştir. Ancak Bayram'ın otomobili ile olan bu ilişkisini komik de bulduğundan filme de bu şekilde yansıtmıştır.

Türkiye'de yapılmış, Amerikan tarzı yol filminin en iyi örneği, "Sarı Mercedes"tir. Ayrıca filmde, Bayram'ın takla attığı sahnede, Türkiye'de ilk defa gerçek dublör kullanılmıştır ve bu olay TRT'de haber olmuştur.

Filmde Bayram, BMW işçisi değildir; çöpçü olarak çalışmaktadır. Bayram'ın BMW fabrikasında çalışıp sonra da kendisine Mercedes almasının dozu yönetmene aşırı gelmiştir. Romandaki bu “hep araba” durumunu değiştirmek istemiştir. Münih'te yerleri süpüren çöpçüden esinlenerek Bayram'ı da çöpçü yapmıştır. Yönetmen hem dışarıda çekim yapmanın kolaylığından hem de bu durumu sinemasal bulmasından ötürü böyle bir tercih yapmıştır. Okan, çöpçü ve Mercedes ilişkisini çok aşırı ve simgesel bulduğundan, bunu filmine yansıtmak istemiştir. Bayram'ın çöpçülük yaparak Mercedes alması ve köyüne karşı bunu bir gösteri aracı olarak kullanmak istemesi yönetmene hayli ilginç gelmiştir. Hatta Ağaoğlu'nun romanını, bu yönüyle zayıf bulmaktadır.

Romanda, Franz Lehar yazılı gömleği ve deniz yeşili fötr şapkası ile adeta bütünleşmiş bir Bayram vardır. Filmde ise, şapkasız ve düz mavi bir gömlek giymiş olan Bayram ile karşı karşıya kalırız. Ancak otomobildeki askıda, Mercedes yıldızları ile süslü bir gömlek bulunmaktadır. Köye varmak üzereyken üzerini değiştirir. Ayrıca Bayram'ın tamirhanede yaşanan bir patlama sonucu sürekli yüzünün seğiriyor oluşuna da filmde hiç yer verilmemiştir. Almanya'da çöpçü olarak çalıştığından; romanda bahsedilen kopuk parmak da filmde söz konusu olmamıştır.

Genette'in yaklaşımı ile ulaştığımız verilerden hareketle iki yapıt arasındaki zamansal farkları şöyle sıralayabiliriz:

1) Romandaki anlatı zamanı, 10 saatin üzerindedir. Dolayısıyla anlatı zamanını, yarım gün de kabul edebiliriz. Filmde ise, 4 gündür.

2) Romandaki hikâye zamanı, Bayram'ın 5 yaşına kadar inildiğinden; 29 yıldır. Filmde ise, kaç yıl geriye dönüş yapıldığı belli değildir. Ancak tek bir çocuk oyuncu vardır. O da Bayram'ın otomobili ilk gördüğü zamanki sahneyi canlandırdığından ve bu durum romanda 9 yaşa tekabül ettiğinden filmdeki hikâye zamanı, 23 yıldır.

3) Roman, 1975 yılını anlatır. Film ise, 1982 yılında geçmektedir. Çünkü burada Mercedes'in modelini göz önünde bulunduruyoruz. Yoksa yazar ve yönetmen 1984 yılında bir antlaşma imzalamışlar, filmin çekimlerine, 1987'de başlanmış, çekimler 2 yıl sürmüş ve film gösterime 1993 yılında girmiştir.

4) Romanda Bayram Ünal, 34 yaşındadır; ancak nüfusa 8 yıl geç yazdırılmıştır. Yani nüfus kağıdına göre, 26 yaşındadır. Filmde ise, Bayram Ünal 32 yaşındadır; ancak o da nüfusa 9 yıl geç yazdırılmıştır. Yani nüfus cüzdanına göre, 23 yaşındadır.

Sinema kuramcısı Andre Bazin, iyi bir uyarlamamanın asıl eserin “özünü ve sözünü yeniden kurabilmek” olduğunu ifade eder. (Bazin, 2000). Dolayısıyla sinemacı, gerçekliği yeniden kurarken, yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmelidir.

Araştırmalara göre, bir filmin ilk seyrinde ancak yüzde otuzu algılanabilmektedir. (Öngören, 1982).

Tezimizde incelediğimiz roman ve filmin etkileşimini de zamanla daha farklı bir biçimde algılayabiliriz. Ancak yönetmenin belirttiği gibi, Ağaoğlu'nun romanı sinemasal açıdan “tuzak” bir romandır. Yani bir cümle ile bile farklı anlamlar çıkartılabilir. İki eseri incelediğimizde, ulaştığımız sonuca göre de romanın bağlamının filmde değiştiğini görmüş olduk.

KAYNAKÇA

AĞAOĞLU, Adalet. Fikrimin İnce Gülü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

AĞAOĞLU, Adalet. Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa..., Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Der: S. Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayınları, 1996.

AKATLI, Füsün. Bir Pencereden. İstanbul: 1982.

AKKAYMAK, Özlem. "Edebiyat-Sinema Bağlamında Fikrimin İnce Gülü ve Sarı Mercedes," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2006.

AKTAŞ, Şerif. Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

ANDAÇ, Feridun. Adalet Ağaoğlu Kitabı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.

ARİSTOTELES, Poetika: Şiir Sanatı Üstüne. Çev. Samih Rifat, İstanbul: Can Yayınları, 2010.

ASLANYÜREK, Semir. Senaryo Kuramı. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2019.

AŞKUN, Nevhis Cem. Sinema ve Edebiyat İlişkisi Üzerine. Eskişehir: Televizyonla Öğretim ve Eğitim Fakültesi Dergisi (Kurgu), 1979.

AYKIN, Cemal. Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri. Türk Dili, 1983: 383.

AYTAÇ, Gürsel. "Romantik Bir Viyana Yazı." Cumhuriyet Kitap, 1993.

BARTHES, Roland. Göstergibilimsel Serüven, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

BAZİN André. "Çağdaş Sinemanın Sorunları." Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınları, 1995.

BAZİN, André. Sinema Nedir? Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.

- BEZİRCİ, Asım. Seçme Romanlar. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2008.
- BOURNEUR, Roland & QUELLET, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi. Çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- BUDAN, Cem Yılmaz. Türk Edebiyatı ve Sinema. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2020.
- BURGOYNE, Robert. "Film Narratology", New Vocabularies in Film Semiotics. Robert Stam ve diğer. New York: Routledge, 1992: 69-122.
- CHATMAN, Seymour. Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films, USA: Cornell University Press, 1990.
- CHION, Michel. Bir Senaryo Yazmak. Çev. Nedret Tanyolaç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- ÇAKIR, Süreyya. Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış. SineFilozofi Dergisi: 2019.
- DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar. Anlatıbilime Giriş. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- EAGLETON, Terry. Edebiyat Kuramı: Giriş. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- ENGİNÜN, İnci. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- ERONAT, Kamuran. Adalet Ağaoğlu'nun 'Fikrimin İnce Gülü' Adlı Romanının İncelenmesi. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, 2008.
- ESEN, H. "Anayurt Otelinde Zaman ve Mekân." Konya: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 3, 2000.
- GENETTE, Gérard. Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- GÖKTÜRK, Akşit. Okuma Uğraşı Yazın Metninin Kavranışında Okur-Metin-Yazar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

GÜLÜŞ, İhsan. Sinemada Görsel Zaman ve Mekân Kurgusu, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2006.

GÜNDEŞ, S. "Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları". İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2003.

GÜNEL, Burhan. Bir Karşılaştırma, Ankara: Türkiye Günlüğü I, Sayı 4, 1981.

HAUSER, Arnold. "Sanatın Toplumsal Tarihi." Çev. Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

HENDERSON, Brian. "Filmde Zaman Kip ve Çatı". Çev. Nilgün Abisel. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi, 1986.

JAHN, Manfred. A Guide to Narratological Film Analysis, [http:// www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm](http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm), 2003.

JAHN, Manfred. Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2015.

KALE, Özlem. "Edebiyat Sinema İlişkisi." Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2010.

KAPLAN, Sefa. Adalet Ağaoğlu: Okurunun Yazarı. İstanbul: Everest Yayınları, 2018.

KEFELİ, Emel. Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000.

KIRAN A. ve KIRAN Z. Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayınları, 2003.

KORKMAZ, Ramazan ve Veysel ŞAHİN. Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.

LOTHE, J. Narrative in Fiction and Film, Oxford University Press, USA, 2000.

LOTMAN M. Y. Sinema Estetiğinin Sorunları. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

LUBBOCK, P. The Craft of Fiction, London: Jonathan Cape, 1921.

LUXEMBOURGEOUS, Tayfun. Eşegin Oğlu: Tunç Okan ile Sineması, Yaşamı ve Hayatın Anlamı Üzerine Bir Söyleşi, Doruk Yayınları, 2020.

MASCELLİ, J. V. “Sinemanın 5 Temel Ögesi.” İstanbul: İmge Kitabevi, 2002.

MONACO, James. Bir Film Nasıl Okunur? Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2000.

MONTAGU, I. “Ritm,” “Filmde Zaman ve Mekân.” Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994.

NACİ, Fethi. Eleştiri Günlüğü. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1986.

NEUMANN, Birgit ve Ansgar NUNNING. An Introduction to the Study of Narrative Fiction, Klett Lerntraining GmbH, 2008.

ONEGA S. ve LANDA J. A. G. Anlatıbilime Giriş. Çev. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.

ÖNGÖREN, M. T. “Senaryo ve Yapım”, Ankara, 1982.

PARLA, Jale. Don Kişot’tan Bugüne Roman. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.

PLATON, Devlet. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

PRİNCE, Gerald, A Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Revised Edition, 2003.

RİMMON-KENAN, S. Narrative Fiction, New York: Routledge, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain. Yeni Roman. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.

SAKALLI, Fatih. Edebiyat ve Sinema: Edebî Eserden Beyaz Perdeye. İstanbul: Hat Yayınevi, 2011.

SAUSSURE, F. Genel Dilbilim Dersleri. Çev. Berke Vardar. Multilingual Yayınları, 1998.

SAYIN, Aylin. Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2005.

SCOGNAMİLLO, Giovanni. Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014.

SEVİM, Bilgen A. Gérard Genette'in Kavramları Çerçevesinde Mehmet Ali Birand' ın Anlatıcı Kimliği, Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi.

SÖZEN, Mustafa. Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlenmeler, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2008.

STANZEL, Franz K. Roman Biçimleri. Çev. Fatih Tepebaşılı. Konya: Çizgi Kitabevi, 1997.

STEVİCK, P. Roman Teorisi. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1998.

Yalçın, Murat, ed. Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt: 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

TEKİN, Mehmet. Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2009.

TODOROV, Tzvetan. Poetikaya Giriş. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

TOMAŞEVSKİ, Boris. "Tema Örgüsü", Yazın Kuramı. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

TOPÇU, Hayrunisa. Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2015.

TUTUMLU, Reyhan. "Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

UĞUR, Ufuk. Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat ve Fotoğraf, ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 2020.

WELLEK, René ve Austin Warren. Edebiyat Teorisi. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 2003.

YALÇIN, Alemdar. Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı, Cilt: 2. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.

YALÇIN, Demir. Filmde Zaman ve Mekân Üzerine. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, 1994.

ZILLIOĞLU, M. “Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry.” Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Kurgu Dergisi, Sayı:4, 1981.



EK

ANTLAŞMA MADDELERİ

Adalet Ağaoğlu ile yapılan yazarın Fikrimin İnce Gülü adlı romanının film haklarının satın alınmasına dair antlaşmanın maddeleri:

Bir tarafta İstanbul Beyoğlu Alyon Sokak Erman Han Kat. 4 Daire. 9 adresinde mukim EVREN FİLM AŞ ile diğer tarafta İstanbul Büyükdere Piyasa Caddesi Bülbül Sokak Ceviz Apt. Daire.5 adresinde mukim Bayan Adalet AĞAOĞLU aralarında aşağıdaki koşullarda antlaşmaya varmışlardır.

1. Bayan Adalet AĞAOĞLU, FİKRİMİN İNCE GÜLÜ adlı romanının (Baskı Remzi Kitabevi, İstanbul) senaryo ve film haline getirilme haklarını tümüyle EVREN FİLM AŞ'ne, TÜM DÜNYA (Amerikan Copyright hakları dahil) için geçerli olmak üzere vermektedir.

EVREN FİLM AŞ yukarıda adı geçen hakları, romanı yalnız bir kere için filme almak üzere kullanabilir.

Bayan Adalet AĞAOĞLU sözleşme tarihinden başlayarak 25(yirmi beş) yıl süreyle yukarıda adı geçen hakları hiçbir şekilde üçüncü şahıslara veremez.

2. EVREN FİLM AŞ, FİKRİMİN İNCE GÜLÜ romanının bu anlaşma çerçevesi içinde yapılacak filminin her türlü mümkün ve mümkün olabilecek işletilme, gösterilme ve ticari değerlendirilme haklarına süresiz olarak sahiptir.
3. Gene işbu antlaşma çerçevesinde yapılacak filmin senaryosunun kitap olarak basılması halinde telif haklarının %50'si Bayan Adalet AĞAOĞLU'na diğer %50'si de Tunç OKAN'a aittir.
4. EVREN FİLM AŞ, romanın ana fikrine aykırı düşmemek şartıyla eserde sinema sanatının gerektirdiği değişiklikleri yapabilir, çekilecek filmin adını FİKRİMİN İNCE GÜLÜ'nden başka koyabilir. Yalnız her türlü tanıtma materyalinde (jenerik, afiş, lobi vs.) filmin Bayan Adalet AĞAOĞLU'nun FİKRİMİN İNCE GÜLÜ romanından yapıldığı belirtilecektir.
5. Bayan Adalet AĞAOĞLU, adı geçen eserin tek yazarının kendisi olduğunu ve yukarıda adı geçen hakların tümünün veya bir kısmının daha önce başka

hiçbir üçüncü kişiye devredilmemiş olduğunu EVREN FİLM AŞ'ne beyan eder ve böyle bir durumda, üçüncü kişilerin olabilecek her türlü taleplerine karşı yalnızca kendisinin sorumlu olduğunu kabullenir.

6. EVREN FİLM AŞ, üçüncü kişilerle yapılacak ko-produksiyon durumunda KENDİSİNE verilen 1. maddedeki TÜM HAKLARI kısmen veya tamamen üçüncü kişilere devredebilir. Ancak yapılacak filmin yönetmenliğini Tunç OKAN veya Bayan Adalet AĞAOĞLU'nun onaylayacağı bir başka yönetmen yapacaktır. EVREN FİLM AŞ yukarıda adı geçen hakları ko-produksiyon dışında üçüncü şahıslara devredemez.
7. Yukarıda adı geçen hakları Bayan Adalet AĞAOĞLU... karşılığında EVREN FİLM AŞ' ne bırakacaktır. Bu tutar EVREN FİLM AŞ tarafından Bayan Adalet AĞAOĞLU'na şu şekilde ödenecektir:
 - a) 15 Kasım 1984 tarihinde nakden...
 - b) Senaryonun sansür tarafından kabulünden nakden...
 - c) Senaryonun sansür tarafından kabulünden sonra, 30 Temmuz 1985 tarihinde nakden...

Senaryonun sansür tarafından kabul edilmemesi durumunda 7. maddenin b ve c şıklarında belirtilen ödemeler yapılmayacak ve Bayan Adalet AĞAOĞLU da bu konuda bir talepte bulunmayacak, ...'yı iade etmeyecektir.

8. EVREN FİLM AŞ eserin senaryosunu en geç 31 Aralık 1984 tarihine kadar sansüre yollayacaktır.
9. Aşağıda belirtilen durumlarda, EVREN FİLM AŞ'ne bırakılan haklar hükümsüzleşir ve Bayan Adalet AĞAOĞLU, söz konusu hakları istediği şekilde kullanabilir:
 - a) Eserin sansür tarafından çekimine izin verilmemesi durumunda.
 - b) EVREN FİLM AŞ tarafından antlaşmaya uyulmaması durumunda.
 - c) Sansürden izin alındığı tarihten sonra dört yıl içinde eserin EVREN FİLM AŞ tarafından film tarafından film haline getirilmemiş olması durumunda.

Dokuzuncu maddenin b ve c şıklarında belirtilen durumlar söz konusu olduğunda Yedinci maddede sözü edilen ödemeler Bayan Adalet AĞAOĞLU tarafından iade edilmez ve EVREN FİLM AŞ de bundan dolayı ek bir talepte bulunamaz.

10. İşbu anlaşma, 26 Ekim 1984 tarihinde on madde, üç sayfa, iki nüsha olarak İstanbul'da yapılmış ve taraflarca okunup anlaşmaya varılarak imzalanmıştır.

