

## PAPER DETAILS

TITLE: SENARYOLARIN EDEBÎ AÇIDAN INCELENMESINDE ANLATICI UNSURU

AUTHORS: Can SEN

PAGES: 604-620

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2016067>

## SENARYOLARIN EDEBÎ AÇIDAN İNCELENMESİNDE ANLATICI UNSURU

**CAN ŞEN\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 08.10.2021

**Kabul Tarihi:** 16.10.2021

**Atıf Bilgisi:** Şen, C. (2021).  
Senaryoların Edebî Açısından  
İncelenmesinde Anlatıcı  
Unsuru. HARS AKADEMİ,  
4 (8), 604-620.

### Öz

19. yüzyılda yeni bir sanat olarak doğan sinema, kendisinden önce var olan farklı sanatların imkânlarından yararlanmıştır ve günümüzde de yararlanmaya devam etmektedir. Sinemanın çeşitli ölçülerde yararlandığı sanatların başında edebiyat gelmektedir ve bu sebeple sinema-edebiyat ilişkisi üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Daha ziyade edebiyat eserlerinden (özellikle de romanlardan) uyarlama yoluyla çekilen filmlere odaklanan bu çalışmalarda senaryonun bağımsız bir tür olup olmayacağı konusu ve senaryoların edebî boyutu büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Makalemizde, bu doğrultuda, ilk olarak sinemanın önemli unsurlarından biri olan senaryo metnlerinin edebiyat ve tiyatro ile olan ilişki üzerinde durarak, bu metinlerin edebî bir tür sayılıp sayılamayacağını tartışacağız. Bunun ardından senaryoların edebî açıdan nasıl incelenebileceği sorusuna eğileceğiz. Bu bağlamda, daha özel olarak, senaryoların edebî açıdan incelenmesinde anlatıcı unsurunun nasıl irdelenmesi gerektiğini kitap olarak yayımlanan ve aynı zamanda filme de çekilen beş senaryo örneği üzerinden göstermeye çalışacağız. Böylelikle senaryoların edebî olarak incelenebileceğini ortaya koyarak bu doğrultuda yapılacak yeni çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktayız.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, sinema-edebiyat ilişkisi, senaryo, senaryo incelemeleri, anlatıcı.

\* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bartın.  
[cansen20@gmail.com](mailto:cansen20@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-7449-5112.

## THE NARRATOR ELEMENT IN THE LITERARY REVIEWS OF SCENARIOS

**CAN ŞEN\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 08.10.2021

**Accepted:** 16.10.2021

**Citation:** Şen, C. (2021).  
The Narrator Element In The  
Literary Reviews Of Scenarios  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
604-620.

### Abstract

Cinema, which was born as a new form of art in the 19th century, benefited from the potentials of different arts existed before it, and it continues to do so today. Literature is one of the primary arts, from which cinema benefited in various degrees, and for this reason, many studies have been conducted on the relationship between cinema and literature. In these studies, which mostly focused on the movies adapted from literary works (especially novels), whether the scenarios could be an independent genre or not and the literary aspects of the scenarios were neglected to a great extent. Accordingly, in this paper, firstly the relation of script texts, which are one of the important aspects of cinema, with literature and theatre will be emphasized on, and then whether these texts can be considered as a literary genre will be discussed. Afterwards, the question of how scenarios can be reviewed in a literary sense will be addressed. Within this context, more specifically, how the narrator element should be examined in the literary reviews of the scenarios will tried to be shown through five scenario examples that were originally published as a book and were also filmed. Thus, it is aimed to contribute to new studies to be conducted in this direction by revealing the fact that scenarios can be reviewed in a literary sense.

**Keywords:** Cinema, cinema-literature relationship, scenario, scenario reviews, narrator.

\* Assoc. Prof. Bartın University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature, Bartın.  
[cansen20@gmail.com](mailto:cansen20@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-7449-5112.

## 1. Giriş

Pek çok sanatla doğrudan bağlantısı olan sinemanın edebiyatla ilişkisi farklı sanatçı ve araştırmacılar tarafından vurgulanmıştır (Özdemir, 2012: 217; Özcan, 2019: 101-116). Bununla birlikte Türk edebiyatında sinema-edebiyat ilişkisi üzerine yapılan akademik çalışmaların daha ziyade edebiyat eserlerinden uyarlanarak çekilen filmlere odaklandığını söylemek mümkündür (bu konuda kapsamlı bir örnek için bakınız: Kale, 2013). Sinemanın önemli unsurlarından biri olan “senaryo”nun edebî olarak incelendiği/tartışıldığı akademik çalışmalar ise oldukça azdır.<sup>1</sup> Çalışmamızda, bu bağlamda, ihmal edildiğini düşündüğümüz “senaryoların edebî bir tür olarak incelenmesi” konusu üzerinde duracak ve bu tip incelemelerde “anlatıcı” unsurunun nasıl ele alınması gerektiğini irdedeleyeceğiz.

“Senaryo” denildiğinde akla sinemanın ve televizyon dizilerinin gelmesine rağmen senaryo aslında bir tiyatro terimi olarak doğmuştur. “Senaryo” teriminin kökeni, 16. yüzyılda İtalya’da gelişen ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılan profesyonel bir halk tiyatrosu olan “Commedia dell’Arte”ye (And, 1973: 237-239, 289-290) dayanmaktadır. Piyesten ziyade oyunculuğun ön planda olduğu Commedia dell’Arte topluluklarında oyuncular “scenario” adı verilen oyunun genel taslağını/iskeletini oluşturan metinlerden yararlanmışlardır. Diyalogların doğaçlama olduğu Commedia dell’Arte oyunlarında “scenario”lar olayların genel gelişiminden ve oyuncuların sahneye giriş çıkış anlarının belirtilmesinden oluşmaktaydı (Abrams - Harpham, 2009: 52; Taner vd., 1966: 95).

Sinemanın 19. yüzyılda yeni bir sanat olarak doğuşuyla beraber bir sinema terimine dönüşen “senaryo”lar bir filmin nasıl çekileceğine dair verileri içinde barındıran ve filmin çıkış noktası olma özelliği taşıyan metinlerdir. Bu yüzden senaryosuz film düşünülemez (Özcan, 2019: 144). “[...] bana en önemli görünen, senaryonun hazırlanmasıdır. Senaryo, filmin yapısı, iskeletidir. Yapı çok sağlamsa, rahatça görüntü eklenebilir. Hiçbir vakit dağınıklığa, gevşekliğe yol açmaz bu. Ya da, daha doğrusu, iyi bir senaryo olduğu vakit, şişirme olanaksız’dır. [...]” (Kurosawa, 1968: 436) diyen ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa, bu sözleriyle senaryonun sinema sanatı açısından önemini vurgulamıştır.

---

<sup>1</sup> Sayısal bir veri elde etmek için YÖK Tez Merkezi’nin <https://tez.yok.gov.tr/> veri tabanında Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nı seçerek tez adında “senaryo” kelimesini arattığımızda üniversitelerimizin bahse konu anabilim dalında bu doğrultuda sadece iki tez hazırlandığı gördük (e.t. 22/04/2021). Bu tezler, Cemile Çetin’in Bartın Üniversitesi’nde hazırladığı *Necip Fazıl Kısakürek’in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı yüksek lisans tezi (2019) ile Latife Özcan’ın Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi’nde hazırladığı *Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması* başlıklı doktora tezidir (2019).

## 2. Senaryo Edebî Bir Tür Olabilir mi?

Türleri tanımlamanın kuramsal bir mayın tarlası olduğunu iddia eden Daniel Chandler'a göre türlerin sınıflandırılması nesnel ve mutlak sonuçlu bir işlem değildir (Chandler, 2018: 17-18). Bu bağlamda edebiyat biliminin temel sorunlarından birisi, hangi tür eserlerin edebî sayılacağı ve edebî eserlerin nasıl sınıflandırılacağıdır (Aytaç, 2016: 26-27, 46). Özellikle 19. yüzyıldan itibaren okuyucu kitlesinin genişlemesi ve teknolojik imkânların artmasının da bir sonucu olarak tür anlayışları ve tasnifleri büyük bir değişim geçirmiştir (Wellek-Varren, 2001: 207). Bu da yeni türleri konumlandırmayı bir sorun hâline getirmiştir.

Bu durum senaryo metinleri için de geçerlidir. Çoğunlukla sinemaya ait bir kavram olarak görülen senaryoların edebî olarak durumu, özellikle 2000'li yıllardan itibaren, kimi senaryoların kitap olarak yayımlanmasıyla tartışılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2012: 262). Bu bağlamda çeşitli yönetmenlerin de görüş beyan ettikleri görülmektedir. Örneğin, Atıf Yılmaz senaryonun bir edebî metin olamayacağını iddia ederken (Özdemir, 2012: 227) Metin Erksan senaryonun *“kesin ve tartışmasız bir şekilde”* edebî bir tür olduğunu söylemektedir (Toprak, 2011: 36; Özcan, 2019: 148).

Burada tiyatro sanatıyla ilgili benzer tartışmaları hatırlamak konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir. Tiyatro uzmanları tiyatroyu edebiyattan ayrı, müstakil bir sanat olarak kabul ederlerken (Nutku, 2001: 19) edebiyat bilimciler tiyatronun yazılı boyutu olan piyesleri temele almaktadırlar:

*“Özellikle edebiyat bilimciler, sahne oyunu söz konusu olduğunda, dramatik metnin önceliğinde ısrarcıdır. Onlara göre, bir oyunun metni okunabildiği anda edebiyattır ve bir düzyazı, şiir ya da roman gibi incelenip yorumlanabilir. Dramatik metinlerin, şiir, roman, öykü, destan gibi edebi bir metin olduğunu savunan edebiyat bilimcileri, ortada bir yazar ve yazın kurallarına uygun olarak diyalog şeklinde yazılan bir metin olduğunu ve dram sanatında sahne gösterisi adına yapılan her şeyin temelde bu metinden hareket ettiğini savunmuşlardır [...]”* (İnceefe, 2014: 11).

Bunu sinema sanatının yazılı boyutunu oluşturan senaryolar için de söylemek mümkündür. Senaryolar yayımlandıklarında yazılı bir metin olarak okuyucuların ve incelemecilerinin karşısına çıkar ve edebî bir eser olarak incelenebilir. Senaryolar da tıpkı hikâye, roman, piyes gibi kurgusal eserlerdir ve çoğu senaryo yapısal olarak piyeslere

benzemektedir. Her ne kadar senaryoların “[...] kendi başına oturup okunacak bir tür [...]” olmadığını (Toprak, 2011: 36) düşünenler olsa da İnci Enginün’ün piyesler için ifâde ettiği düşünce senaryolar için de geçerlidir: “[...] Tiyatro eserlerinin öteki edebiyat türleri gibi okunmadığı veya okunamayacağı iddiasını çok garip ve yersiz bulduğumu özellikle belirtmeliyim. İyi bir tiyatro eserini okumanın tadı hiçbir türde yoktur. Tiyatro eserinin sahnelenmesi edebiyat dışı, ikinci bir işlemdir [...]” (Enginün, 2003: 139-140).

Bu noktada dram sanatını sadece piyeslerle sınırlı görmeyen Martin Esslin’in görüşleri önemlidir. Esslin, sinema ve televizyon senaryolarını da dram sanatının alanına dâhil etmekte (Esslin, 1996: 25) ve sinema sanatında senaryo yazarının önemsenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre “Yönetmenin işlevinin gereğinden çok yüceltilmesi yüzünden, yazarın sinemaya yaptığı katkı haksız bir biçimde küçültülmüştür.” (Esslin, 1996: 81)

Burada senaryo metinlerinin hangi yöntemle inceleneceği teknik bir mesele olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sorun senaryoların farklı şekillerde yazılmasıyla ilişkilidir. “[...] günümüzde, tam anlamıyla gelişmiş bir senaryo yazım yöntemi yoktur ve bu konuda arayışlar henüz kesilmemiştir” (Aslanyürek, 2004: 163) diyen Semir Aslanyürek senaryo metinlerini yazılış tarzları bakımından üçe ayırmaktadır. Bunların birincisi olan “çekim senaryosu”nda çekim ve şahıslarla ilgili açıklamalar kâğıdın sol sütununa, diyaloglar sağ sütununa yazılmaktadır (Aslanyürek, 2004: 157-162, 191-209). İkincisi “piyes tipi senaryo”lardır. Bunlar tıpkı piyesler gibi diyaloglar üzerine kuruludur (Aslanyürek, 2004: 163-165) ve şahısların tavırları, hareketleri piyeslerdeki gibi parantez içi açıklamalarla “yazar anlatıcı” (Şen, 2017: 27-28) kullanılarak verilmektedir. “Öykü tipi senaryo”lar ise şekil bakımından piyes tipi senaryolara yakın olmakla beraber onlardan farklı olarak şimdiki zaman kipiyle yazılmaktadır (Aslanyürek, 2004: 165-170).

Bu senaryo yazım tarzlarının tiyatrodan, piyes yazım tekniğinden yararlandığını söylemek mümkündür. Zira sinema ortaya çıktığı andan bu yana, kendisinden önce ortaya çıkmış sanatların çeşitli yönlerinden faydalanmıştır (Toprak, 2011: 15; Kale, 2013: 52-53). Bu sanatların başında da hem oyunculuk yönteminden hem de diyalog yazım tekniğinden yararlandığı tiyatro gelmektedir (Ülkü, 2004: 139). Sinemanın doğuş zamanlarında yönetmenler, bir açıdan hazır bir senaryo sundukları için, tiyatro eserlerini filme

çekmişlerdir (Toprak, 2011: 21).<sup>2</sup> Bu tip filmler, sinema-tiyatro ilişkisini somutlaştırmaktadır.

Kitap olarak yayımlanan senaryoların metin düzleminde okur ve incelemecilerin karşısına çıkmasını ve senaryoların yazılış tarzı açısından tiyatroyla olan benzerliğini göz önüne alarak senaryoların edebî bir tür olarak değerlendirilebileceğini düşünmekteyiz. Bu doğrultuda, istisnaları olmakla birlikte, senaryoların yapısal açıdan büyük ölçüde piyeslere benzemesi sebebiyle piyes incelemelerinde kullanılan yöntemin senaryolara da uygulanması mümkündür.<sup>3</sup>

### **3. Senaryolarda Anlatıcı Unsuru**

Anlatıcı, vak'aya dayalı edebî eserlerde olayları ve durumları okuyucuya aktarma görevi taşıyan yapısal bir unsurdur. Anlatıcı, şahıs kadrosundan olabileceği gibi eserde yer almayan, olayların dışındaki bir varlık da olabilir (Çetin, 2004: 105). Tiyatro eserlerinin edebî olarak incelenmesinde “anlatıcı” unsurunun yeri<sup>4</sup> üzerine hazırladığımız bir çalışmamızda tiyatrodaki “karakter anlatıcı” ve “yazar anlatıcı” olmak üzere iki tip anlatıcı olduğunu belirtmiştik (Şen, 2017: 21-22, 27-29). Senaryolarda anlatıcı unsurunun incelenmesinde de bu karakter tasnifini kullanacağız.

“Karakter anlatıcı” piyeslerde kimi zaman okuyucuyla/seyirciyle konuşan, onlara olaylar hakkında bilgi veren ve olayların gelişiminde şahıs olarak yer alan anlatıcı türüdür. Karakter anlatıcının bakış açısı kendi bilgisiyle, deneyimleriyle sınırlıdır ve öznel olabilir (Çıraklı, 2015: 45). Karakter anlatıcı, daha ziyade açık biçimli<sup>5</sup> piyeslerde yer alır. Haldun Taner’in *Fazilet Eczanesi*’nde olduğu gibi kapalı biçimde karakter anlatıcıya yer verildiği nadirdir ve bu da eseri açık biçime yaklaştırmaktadır (Şen, 2017: 22-23). Sinemada ise

<sup>2</sup> Türk sinemasında tiyatro eserlerinden çekilen filmler için bakınız: (Özdemir, 2012: 265-267).

<sup>3</sup> Bu şekilde hazırlanmış iki inceleme için bakınız: (Çetin 2019: 70-195) ve (Şen - Şahinkaya, 2021: 286-295).

<sup>4</sup> Kurmaca eserlerde en az bir anlatıcı bulunduğu düşüncesi anlatıbilim çalışmalarında genel olarak kabul edilmektedir (Oğuz, 2019: 82). Tiyatronun vak'aya dayalı kurmaca bir edebî tür olmasına rağmen, sadece sahne boyutu düşünülerek, kimi araştırmacılar tarafından bir “anlatma” sanatı değil, “gösterme” sanatı olduğu iddia edilmiş; bu yüzden piyes incelenmelerinde “anlatıcı” unsuru yok sayılmıştır (Şen, 2017: 21). Aynı iddia sinema sanatı ve senaryolar için de dile getirilebilir. Bu noktada, filmde ziyade senaryo metnine odaklandığımız unutulmamalıdır. Senaryolar, sinema sanatının yazılı/edebî boyutunu oluşturmaktadırlar ve yazılı metinlerde yazar, anlatıcı unsurunun varlığını en aza indirmek istese de (Aytür, 2009: 19) anlatıcı mutlaka var olacaktır.

<sup>5</sup> Tiyatrodaki kapalı biçim (benzetmeci / dramatik yöntem) ve açık biçim (göstermeci / epik yöntem) olmak üzere yapı ve kurguyu şekillendiren iki biçim vardır. Kapalı biçimli piyeslerde olay, mekân ve zaman unsurlarında bir uyum vardır ve bu eserlerde sebep-sonuç ilişkisi sağlamdır. Bu tarz eserlerde seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşmesi, olayları gerçekmiş gibi algılaması amaçlanmaktadır. Açık biçimli piyeslerde diğerinin tersine olay-mekân-zaman uyumuyla sebep-sonuç ilişkisi gevşetilmekte, böylelikle gerçeklik algısı kırılmaya çalışılmaktadır (Şen, 2017: 22).

izleyicide bir gerçeklik algısı<sup>6</sup> oluşturma amaçlandığı için senaryolar yapısal olarak kapalı biçim özelliği taşımaktadır. Bu sebeple karakter anlatıcı sinemada daha sınırlı bir kullanımla karşımıza çıkmaktadır. Karakter anlatıcının senaryolarda varlığı genellikle dış ses ya da şahıslardan birisinin iç sesiyle sağlanmaktadır (Aytekin, tarihsiz: 168, 172-173). Bu tarz eserlerde karakter anlatıcı, yerinde kullanılabilirse, gereksiz sahnelerin özetlenip kısaltılmasını sağlayacağı için işlevsel olabilmektedir (Aytekin, tarihsiz: 168, 172).

İncelediğimiz eserlerden sadece *Zehra* (1972) adıyla Yücel Çakmaklı tarafından filme çekilen<sup>7</sup> (Çetin, 2019: 43) ve Necip Fazıl Kısakürek'in piyes tipi senaryo özelliği gösteren *Sen Bana Ölümü Yendirdin* (1972) senaryosunda karakter anlatıcı görülmektedir. Necip Fazıl, “senaryo roman” adıyla yayımladığı senaryolarında karakter anlatıcıdan oldukça asgari düzeyde (Çetin, 2019: 142) ve kapalı biçimin sınırlarını zorlamayacak, eserin gerçeklik algısını bozmayacak şekilde yararlanmıştır. O, senaryolarında karakter anlatıcıya radyodan duyulan bir ses ya da topluluk karşısında konuşan bir hatip şeklinde yer vermiştir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de de karakter anlatıcı iki yerde bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Eserin yirmi yedinci sahnesinde bir dolmuşta radyo spikerinin sesi duyulur: “*‘Dünü, bugünü ve yarınıyla Türk edebiyatı’ isimli eserin yazarı, Türkiye’de san’at ve edebiyat tefekkürünün ilk temelini atmış sayılıyor. Profesörlüğe yükseltilen genç doçent şerefine Milli Türk Talebe Birliğinde bir tören tertipleniyor*” (Kısakürek, 2009: 89). Burada karakter anlatıcı pozisyonunda yer alan spikerin sesi ile okuyucular/seyirciler Murat’ın eserinin başarısını, onun profesörlüğe yükseltildiğini ve onuruna bir tören düzenleneceğini öğrenmektedir. Yazar, bu bilgileri diyaloglarla vermek yerine karakter anlatıcıyla daha ekonomik bir şekilde aktarmıştır. Eserde karakter anlatıcı olarak değerlendirebileceğimiz ikinci örnek ise bahsedilen törende katılımcılara Murat’ı takdim eden ve onu sahneye davet eden sunucudur (Kısakürek, 2009: 90).

Senaryolarda “yazar anlatıcı” ise piyeslerdeki benzer bir şekilde kullanılmaktadır. Piyes ve senaryolar diyalog ve monologlar üzerine kuruludur. Yazarların şahısların hareketlerini, tavırlarını, ruh hâllerini ve bunların yanında dekor, ses, ışık gibi bilgileri diyaloglarla vermeleri imkânsızdır. Teknik olarak konuşmaların dışında verilmesi gereken

<sup>6</sup> Filsel gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik birbirinden farklıdır (Aslanyürek, 2004: 184) lakin sinema kendi gerçekliği ile seyircileri etkilemeyi amaçlayan bir sanattır: “[...] film, izleyicide duygusal ve algısal bir katılma sürecini harekete geçirerek filme olan inancı artırmaktadır; neredeyse gerçeklik düzeyinde olan bu inanç kişiye bu böyledir de[dirt]mektedir. [...] Bu gerçeklik havası, algılama üstünde egemenlik sağlayan bir güçle yığınları peşinden koştur[abilir]” (Çiçek, 2013: 20).

<sup>7</sup> Eserin filme çekilmesinde ana çerçeve korunmakla beraber içerik olarak Necip Fazıl’ın senaryosundan ciddi anlamda uzaklaşmıştır.



bu bilgiler için yazarlar parantez içi açıklamalardan yararlanmaktadırlar. Roman Ingarden diyalogların dışındaki bu kısımları “altmetin” (nebentext) olarak adlandırmakta ve basılan senaryolarda bunların piyeslere oranla daha fazla yer aldığını belirtmektedir (Esslin, 1996: 66). Ingarden’in altmetin olarak nitelediği parantez içi açıklamaları, bu kısımlarda yazarın oyuncu ya da yönetmeni doğrudan yönlendirmesi sebebiyle “yazar anlatıcı” olarak değerlendirmek mümkündür. Bu kısımlarda yazar, hâkim bakış açısına sahiptir (Şen, 2017: 27-28) ve bu bakış açısının verdiği her şeyi görme/bilme imkânıyla (Çıraklı, 2015: 45) hareket etmektedir.

İlk olarak *Sen Bana Ölümü Yendirdin*’e baktığımızda bazı sahnelerin tamamen yazar anlatıcının parantez içi açıklamalarından oluştuğunu görmekteyiz. Birinci sahneyi buna örnek olarak verebiliriz:

*“(Torosların dik bir tepesinden aşağı doğru manzara... Dümdüz ovada ve derinlerde bir köy... Tepe, çam ağaçları içinde... Kenarından geniş ve topraklı bir yol kıvrılıyor. Çıngırak sesleri... İki atın çektiği tenteli bir araba, karşılıklı üçer üçer oturmuş altı kız... Arkada ve ortada, yazlık şehirli kıyafetiyle Zehra... Arabayı yaşlı bir çiftlik yanaşması sürüyor... Kahkahalar atarak geçiyorlar... Şarkı... Kıvrak hareketler, fısıltılar, gülüşler... Araba, hafif bir meyille inen yolda bir dönemeç daha kıvrılıp kaybolur)”* (Kısakürek, 2009: 57).

Diyaloğun olmadığı bu sahnede yazar, parantez içi açıklama ile önce mekân hakkında bilgi vermiştir. Ardından arabanın ve içindekilerin hareketlerini aktarmıştır. Bu açıklamalar eseri okuyanlara şahısların hareketleri ve mekân hakkında bilgi vermektedir. Senaryonun filme çekilmesinde bu parça hareket ve görüntüye dönüşecektir. Görüldüğü üzere senaryo yazarları, yazar anlatıcı vasıtasıyla oyunculara ve yönetmene eserin filme çekimi hakkında bilgi vermektedirler.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*’de birinci sahnenin haricinde on altıncı ve on yedinci sahneler gibi kimi kısımların sadece yazar anlatıcıdan oluştuğu görülmektedir (Kısakürek, 2009: 79-80). Necip Fazıl, bunların dışında yazar anlatıcıdan diyalogların olduğu sahnelerde şahısların hareketlerini belirtmek için de yararlanmıştır:

*“ZEHRA – (Avaz avaz) İmdaaaat!..*

*(Bir anda Murat’ın kulübesi açılır. Murat fırlar. Koşan atla arasında birkaç metre mesafe var... Atın önüne geçer.)*

MURAT – *(Haykırarak) Sıkı tutun!*

*(Murat bir sıçrayışta atın dizginlerine yapışır. Birkaç adım sürükleniş ve duran at... Eğere yapışan Zehra şiddetle sarsılmasına rağmen düşmemiştir. At durunca eğer üzerinde doğrulur.)*

MURAT – *(Elleri dizginlerde) Hiç bu tehlikeli yerlerde at koyverilir mi?*

ZEHRA – *(Heyecanlı) Ben koyvermedim, at ürküp parladı.*

MURAT – *Bu vaziyette evinize gidemezsiniz. İnin attan da... (Kulübenin önündeki kereveti, tahta sırayı gösterir) Şurada biraz istirahat edin! Hazırlanıp sizi götüreyim!” (Kısakürek, 2009: 61-62).*

Beşinci sahneden alıntıladığımız parçada parantez içi açıklamaların çıkarılması hâlinde sahne sadece konuşmalardan ibaret kalacak ve bu yüzden Zehra ile Murat’ın hareketleri bilinmeyecektir. Çekim esnasında oyuncuların hareketlerine dönüşecek bu açıklamalar ile yazar bir ölçüde oyuncuları görünmez iplerle oynatan bir kuklacıya dönüşmektedir (Şen, 2017: 28). Bunun yanında bu açıklamalar eseri okuyanların da şahısların hareketlerini öğrenmesini sağlamaktadır.

Onat Kutlar’ın Ömer Kavur tarafından filme çekilen (Kutlar, 2014: 12) *Yusuf ile Kenan* (1979) senaryosu ele aldığımız diğer senaryo metinlerinden yapısal olarak oldukça farklıdır. Metin, başka senaryolar gibi sahneler ayrılmış olmakla birlikte yazım şekli açısından piyes tipi senaryo, öykü tipi senaryo ya da çekim senaryosu yapısına uymamaktadır. Eser, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, bir hikâye ya da romanı andıracak şekilde yazılmıştır. Karakter anlatıcının olmadığı eserde diyalogların dışındaki kısımlar yazar anlatıcının hâkim bakış açısından verilmiştir. Eserin yazılış tarzıyla alâkalı olarak yazar anlatıcının açıklamaları diğer senaryolardan farklı olarak bu eserde parantez içinde değildir.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*’de olduğu gibi *Yusuf ile Kenan*’da da bazı sahnelerde diyalog yoktur ve bu kısımlar yazar anlatıcının gözünden verilmiştir:

*“15. İstanbul’un arka sokakları (gündüz, dış çekim)*

*Değişik zamanlarda değişik sefalet görüntüleri.*

*Yusuf ve Kenan dar bir sokakta çöp karıştırırlar.*

*Yiyecek dükkânlarına bakarlar, Kenan çeşitli yiyecekleri Yusuf'a gösterir, Yusuf ifadesiz.*

*Üstleri başları kirlenmeye ve yıpranmaya başlamıştır.*

*Kendi yaşıtları olan ve sigara satan çocukları caddede geçerler.*

*Boş şişe toplayan bir çocuğu görürler.*

*Kendi yaşlarında ayakkabı boyacısını geçerler.*

*Annesinin elini tutmuş varlıklı bir kız çocuğu sandviç yiyerek yanlarından geçer. Kurumuş bir ekmek parçasını Yusuf duvarın kovuğunda bularak alır, kardeşiyle bölüşerek yerler” (Kutlar, 2014: 26).*

Bu sahnede sokakta kalan Yusuf ve Kenan'ın çeşitli görüntüleri aktarılmıştır. Konuşmanın olmadığı kısımda iki kardeşin yaşadığı sıkıntının görüntüler ile verilmesi amaçlanmıştır. Sahnenin başındaki “*Değişik zamanlarda değişik sefalet görüntüleri.*” cümlesi yönetmene sahnenin çekimi hakkında bilgi vermektedir.

Diyalogların olduğu sahnelerdeyse yazar anlatıcı, şahısların o anki hareket ve tavırlarını aktarmaktadır. Otuz altıncı sahneden alıntıladığımız aşağıdaki parçada anlatıcıya ait kısımları daha belirgin olması için altı çizili olarak veriyoruz:

*“Kenan ranzanın üst yatağından bacaklarını aşağıya sallandırmış, masanın çevresinde konuşan çocukları dinler.*

*16 yaşlarında bir genç ciddi bir biçimde anlatır.*

*– İkinci yakalanışım. Yarın mahkemeye...*

*Şirin yüzlü bir çocuk.*

*– Sigaradan mı?..*

*– Ha, bu defa ekip yakaladı, belediyeciler olsa kolay, onlar avanta peşinde, günde sekiz dokuz yüzü doğrultuyoruz yoksa...*

*Çocuklar dinler” (Kutlar, 2014: 47).*

Onat Kutlar'ın filmin yönetmeni Erden Kıral'la birlikte Ferit Edgü'nün O romanından uyarlayarak yazdıkları *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1982) ise çekim senaryosu şeklinde yazılmıştır (Kutlar, 2014: 138). Eserde sol sütundaki açıklamalar yazar anlatıcı tarafından verilmiştir. Ayrıca sağ sütunda, diyalogların olduğu kısımlarda da yazar

anlatıcının kimi zaman parantez içi açıklamalarla yer aldığı görülmektedir. Diğer eserlerde olduğu gibi *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de kimi sahneler sadece yazar anlatıcının açıklamalarından oluşmaktadır. On birinci sahne buna örnektir: “*Muhtarın horultusu. Zazi yatakta sırtı duvara yaslanmış. Tasalı. Bakıyor çocuklarına. Asya dalıp gitmiş, gözleri açık. Zazi, kısık lambayı söndürür*” (Kutlar, 2014: 147).

Elli beşinci sahneyi ise yazar anlatıcı ve diyalogların beraber olduğu sahneler örnek olarak alınıyoruz (Kutlar, 2014: 177-178):

“*Muhtar tezgâhın önünde.  
Raflardaki kumaşları indiriyor dükkâncı.*

*Zazi... Satıcı oraya mahsus  
kumaşların isimlerini söyleyip açıyor.*

*MUHTAR: Şu... alttaki... Aha...*

*SATICI: Kehkeşan...*

*(Kumaş isimleri yerinde sorulacak)*

*Zazi ezik bakıyor. Daha çok başı  
önde. Muhtar soruyor Zazi'ye. Zazi zoraki  
başını sallıyor. İçi eriyor kıskançlıktan ve  
öfkeden. Kumaşlar tek tek açılıyor. Zazi'nin  
yüzüne sesi düşüyor satıcının. (Zazi'nin  
daha sonra yorgan yaptığı kumaşı burada  
görüyoruz. Muhtar sardırıyor onu.)*

*MUHTAR: Nasıl, gönlüncedir?*

*ZAZİ: Kuma değildir, giyit değildir  
bana gereken.”*

Kutlar'ın bu sahnede anlatıcı unsurundan oldukça işlevsel bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Sol sütun tamamen yazar anlatıcıdan oluşurken sağdaki sütunda parantez içi açıklama ile yönetmene bir not düşülmüştür. Sol sütundaki “*İçi eriyor kıskançlıktan ve öfkeden*” cümlesi yazar anlatıcının hâkim bakış açısıyla Zazi'nin iç dünyasını da görebildiğini ortaya koymaktadır. Sahnenin sonundaki “*Zazi'nin daha sonra yorgan yaptığı...*” şeklinde başlayan açıklama ise eserin ileriki kısımlarına dair bir bilgi verdiği için bilhassa dikkat çekicidir.

*Hakkâri'de Bir Mevsim*'de yazar anlatıcının işlevsel olarak kullanımına bir başka örnek hayâl ve rüyaların aktarıldığı sahnelerdir. Yüz altıncı sahnede O'nun, Halit'in Acemleri öldürüp soyuşuna dair hayâli canlandırılmıştır (Kutlar, 2014: 204-205). Yüz yirmi

beşinci sahnede ise O'nun gördüğü rüya verilmiştir. Bu sahnenin bir kısmını örnek olarak alıntılıyoruz:

*“Dilek ağacı. Üstünden sular süzülüyor. Karanlık bir oda. Cellat. Tanık olarak O da orada. Kapının önünde tören giysileriyle köylüler.*

*Donuk bakıyorlar.*

*Muhtar, Zazi, Ramazan, diğerleri... Cellat kurbanına ipi mi yoksa boynunun vurulmasını mı istediğini soruyor. Halit korkusuz ipi gösteriyor [...]”*  
(Kutlar, 2014: 212).

Selim İleri'nin *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* adlı senaryosu 1981'de Ömer Kavur tarafından filme çekilmiştir (İleri, 1983: 4). Filmin çekiminde piyes tipi senaryo şeklinde yazılan esere büyük ölçüde bağlı kalındığı görülmektedir. Eserde dikkat çeken bir nokta İleri'nin eserini iç kapakta “film öyküsü” şeklinde sunmasıdır. Bu, bir terim sorununa yol açmaktadır. Zira, “film öyküsü” “*Sinopsisten uzun olan ve senaryonun mümkün olan en az sözcükle yapılmış özeti*”dir (Asiltürk, 2014: 346). Bu tanımda geçen “sinopsis” ise film öyküsünün en kısa şeklidir (Asiltürk, 2014: 360). Dolayısıyla “film öyküsü” sinopsisten biraz daha uzun olup senaryodan ciddi anlamda kısadır. Selim İleri'nin bu eseri yüz sayfalık bir metin olup yapısal olarak da senaryo özelliği taşımaktadır. İleri, Necip Fazıl'ın senaryolarına okunmasını da amaçlayarak “senaryo roman” adını vermesine benzer bir gayeyle bu adlandırmayı yapmış olabilir. Aynı durum Faruk Nafiz Çamlıbel'in “film romanı” şeklinde sunduğu *Mermer Beşik* senaryosunda da görülmektedir (Şen - Şahinkaya, 2021: 287-288).

Sahnelerin numaralandırılmadığı *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nde yazar anlatıcının açıklamaları italik olarak verilmiş, sadece diyalogların olduğu kısımlarda parantezden yararlanılmıştır. İleri, bu senaryosunda diyalogların olmadığı sahnelere çokça yer vermiştir. Bazen pek çok diyalogsuz sahnenin art arda sıralandığı görülmektedir. Örneğin, s. 61-63 arasındaki kısımda birbirini takip eden on sahnede diyalog yoktur. Bu kısımlar sadece yazar anlatıcının aktardıklarından oluşmaktadır (başka örnekler için bakınız İleri, 1983: 71-72, 101-103). Yazarın bu tip sahnelere çokça yer vermesi onun sinema anlayışından kaynaklanmaktadır. İleri, senaryoda diyaloglara ağırlık verilmesinin görselliğin kaybına yol açacağını düşünmekte ve bunu tasvip etmemektedir (Toprak, 2011: 87). Bu düşüncesi onu eserinde yazar anlatıcıdan daha fazla ve işlevsel bir şekilde yararlanmaya yöneltmiştir. Eserdeki diyalogsuz sahnelerden birisini örnek olarak alıntılıyoruz:

*“Aysel’in bakış açısından sokağı görürüz. At arabası yola koyulmak üzeredir. Şadiye Öğretmen, İffet Hanım’la kucaklaşır. Müdürün elini sıkar. İffet Hanım bir kova su boşaltır.*

*Plan değiştiririz. Bu kez yerden bir çekimle uzaklaşan at arabası, arkasından gelen Şadiye Öğretmen ve camiın yan cephesini boydan boya saptarız. At arabası ve Şadiye, köşeyi dönerek kaybolurlar” (İleri, 1983: 20).*

Bu sahnede yazar anlatıcıyla şahısların hareketlerinin verilmesinin yanında yönetmen ve kameramana çekimle ilgili detaylar da aktarılmıştır. Eserin tamamında rastlanan bu şekildeki yönlendirmeler İleri’nin çekim konusuna vukûfiyetini ve bu konudaki hassasiyetini göstermektedir.

Yazar anlatıcının açıklamaları kimi sahnelerde şahısların kişilikleri hakkında da bazı ipuçları vermektedir. *“Aysel, gece lâmbasının ışığı altında yatağına uzanmış Sait Faik okumaktadır [...]” (İleri, 1983: 41)* cümlesi Aysel’in içinde bulunduğu eylemi göstermenin yanında onun yazar tercihini de ortaya koymaktadır. *“[...] Fuat’ın yanına gelir Belgin. Sırtında oldukça fantazi, biraz da rüküş, günün modasına uygun bir giysi vardır” (İleri, 1983: 52)* cümleleri de Belgin’in karakterini giyim tercihi üzerinden belirginleştirmektedir. İleri, diyalogların olduğu kısımlarda ise yazar anlatıcıdan şahısların tavır ve hareketlerini belirtmek için yararlanmıştır:

*“FUAT: Bunun önerdiklerinizle ne ilgisi var?*

*RECEP (sinsi bir ifade ile gülümseyerek): Para.. Bütün meseleleri çözer.*

*FUAT (Recep’in gözlerinin içine bakarak): Özür dilerim. Sizin gibi düşünmüyorum” (İleri, 1983: 44).*

İnceleyeceğimiz son eser olan Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğini yaptığı ve senaryosunu Ebru Ceylan ve Ercan Kesal’la birlikte yazdığı (Ceylan, 2012: 17) piyes tipi senaryo özelliği gösteren *Üç Maymun*’da (2008) yazar anlatıcının bilgi verdiği kısımlar çoğunlukla italik, bazı kısımlarda (özellikle diyalogların arasında) parantez içinde verilmiştir. Diğer senaryolarda olduğu gibi *Üç Maymun*’da da bazı sahnelerin sadece yazar anlatıcıdan müteşekkil olduğu görülmektedir:

*“4. Sahne: Banliyö treni geçer. Altındaki geçitten geçen Eyüp karanlık sokaktan sahile doğru yürür.*

5. Sahne: *Eyüp, Kumkapı balıkçılarının oraya yürüyerek gelir. Bakınırken Servet el eder. Birlikte kuytu bir yere doğru yönelirler*” (Ceylan, 2012: 18).

Diyaloğun olmadığı bu iki sahnede yazar anlatıcı aracılığıyla okuyucular Eyüp ve Servet’in hareketlerini öğrenmektedir. Yazar anlatıcı, diyaloglu sahnelerde de şahısların hareket ve tavırlarını belirtmektedir:

*“EYÜP: Genç miydi?*

*SERVET: (Önce anlamaz) Kim?*

*EYÜP: (Sadece başıyla küçük bir işaret yapar, ‘işte o çarptığın adam’ gibi)*

*SERVET: (Sıkıntılı, geçiştirmek ister gibi) 40-50 gibiydi galiba. O panikle bakamadım ki adama”* (Ceylan, 2012: 19).

Bir yönetmen senaryosu olan *Üç Maymun*’da yazar anlatıcıdan diğer eserlere benzer bir şekilde yararlanılmıştır.

## Sonuç

Edebiyatın antik çağlardan günümüze kadar sürekli bir değişim içinde olması edebî tür anlayışlarını ve tasniflerini de etkilemiştir. Teknolojik gelişmelere, yeni edebî anlayışların doğmasına ve okur kitlesinin genişlemesine koşut olarak zamanla yeni türler ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi de senaryodur. Senaryoların sinema sanatıyla ilişkili olması bu metinlerin edebî tür olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Buna rağmen özellikle kitap olarak yayımlanmış senaryoların metin yönünün ön plana çıkması bu eserlerin de edebî açıdan incelenebileceğini düşündürmektedir. Bu düşünceyle hareket ettiğimiz bu makalemizde senaryoların edebî eser olarak incelenmesinde anlatıcı unsurunun nasıl irdelenmesi gerektiği üzerinde durduk.

Dört yazara ait beş senaryo metnini incelediğimiz çalışmamızda ele aldığımız örneklerin, Onat Kutlar'ın *Yusuf ile Kenan*'ı hariç, ister çekim senaryosu isterse piyes tipi senaryo olsun yapısal olarak tiyatronun piyes yazım tekniğine benzer bir şekilde yazıldığını gördük. Piyeler ile senaryolar arasındaki bu benzerlik anlatıcı unsurunun bu tarz eserlerdeki konumunda da açık bir şekilde görülmektedir. Hatta yazılış şekliyle diğerlerinden farklılaşan *Yusuf ile Kenan*'da da anlatıcının piyeslere benzer şekilde yer aldığı görülmektedir.

İncelediğimiz bu eserlerde “karakter anlatıcı” sinemanın gerçeklik algısına koşut olarak pek tercih edilmemiştir. Ele aldığımız örneklerden sadece Necip Fazıl'ın *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryosunda bu anlatıcı çeşidinden yararlandığını gördük. Senaryo yazarları, “yazar anlatıcı”dan ise geniş bir şekilde yararlanmışlardır. Gerek diyalogsuz sahnelerde gerekse diyaloglar devam ederken şahısların hareketleri, ruh hâlleri, tavırları ve bunların yanında mekân, ışık gibi unsurlara ait bilgi ve yönlendirmeler yazar anlatıcı vasıtasıyla verilmiştir. Roman Ingarden'in “altmetin” olarak nitelendirdiği bu kısımları, ele aldığımız yazarların oldukça işlevsel ve başarılı bir şekilde kurguladıklarını söylemek mümkündür.



### **Kaynaklar**

- Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt (2009). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- And, Metin (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. Yayın yeri belirtilmemiş: Milliyet Yayınları.
- Asiltürk, Cengiz T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Aslanyürek, Semir (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aytaç, Gürsel (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytekin, Mesut (tarihsiz). *Senaryo*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Aytür, Ünal (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: YKY.
- Ceylan, Nuri Bilge (2012). *Üç Maymun*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Chandler, Daniel (2018). Tür Kuramına Giriş, (Çev: Jale Özata Dirlikyapan). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*, (Ed: Jale Özata Dirlikyapan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: kendi yayını.
- Çetin, Cemile (2019). *Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın.
- Çıraklı, Mustafa Zeki (2015). *Anlatıbilim - Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çiçek, Aziz (2013). *Sinemada Rüya Temsili ve Gerçeklik İlişkisi: Jungcu Yaklaşımla "Inception" Adlı Filmin Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Enginün, İnci (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Esslin, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*, (Çev: Özdemir Nutku). İstanbul: YKY.
- İleri, Selim (1983). *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İnceefe, Pınar (2014). *Sofokles'in "Kral Oidipus" Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Dramatik Metnin Ontolojik ve*

*Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kale, Özlem (2013). *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (2009). *Kâtibim - Sen Bana Ölümü Yendirdin*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Kurosawa, Akira (1968). Sinema Üzerine Düşünceler, (Çev: Nijat Özön). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, (196), 435-437.

Kutlar, Onat (2014). *Senaryolar*. İstanbul: YKY.

Nutku, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oğuz, Orhan (2019). *Anlatıcının Tutumu- Burhan Arpad'ın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.

Özcan, Latife (2019). *Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması*. Doktora Tezi. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özdemir, Nebi (2012). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Şen, Can (2017). Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 19-39.

Şen, Can; Şahinkaya, Şeyma (2021). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Mermer Beşik Adlı Senaryosu Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (51), 285-298.

Taner, Haldun; And, Metin; Nutku, Özdemir (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Toprak, Seçil (2011). *Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat*. İstanbul: MTV Yayıncılık.

Ülkü, Reha (2004). *Sinema ve Kuram*. Ankara: Orient Yayınları.

Wellek, René; Varren, Austin (2001). *Edebiyat Teorisi*, (Çev: Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/> (e.t. 22/04/2021).