

## ÇİZGİLERDEN MÜREKKEP BİR ROMAN: VEDA

Hayrunisa TOPÇU<sup>1</sup>

Elçin YILMAZKAYA<sup>2</sup>

### Öz

Herhangi bir türde yazılmış yapıtı başka türe aktarma anlamına gelen uyarlama sürecinin çözümlenebilmesi için bu sürece dâhil olan her iki türün anlatım olanaklarını kavramak gerekir. Romanda var olan uzun betimlemeler, ayrıntılı tasvirler, girift olay örgüsü, zengin kişi kadrosu, zaman, mekân ve anlatıcı gibi unsurların; grafik romana aktarılırken aynen korunması mümkün değildir. Bunlar, uyarlama sırasında, grafik romana özgü bir biçimde kısaltılarak okuyucuya sunulabilir. Burada grafik romanın kaynak eserden uzaklaştığı düşünülmemelidir. Grafik roman uyarlamasında, çizimler, konuşma balonları gibi görsel öğeler kullanılarak kaynak esere bağlı yeni bir yaratım söz konusudur. Bu çalışmada, Ayşe Kulin'in *Veda Esir Şehirde Bir Konak* adlı romanı, Cemil Cahit Yavuz'un çizimleriyle oluşturulan grafik roman uyarlaması ile karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma aşamasında teorik olarak betimleyici kuram ve göstergebilimden faydalanılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Veda, grafik roman, uyarlama, göstergebilim, betimleyici kuram

## A NOVEL COMPOSED OF DRAWINGS: VEDA

### Abstract

In order to analyze the adaptation process, which means transferring a work written in one medium to another, it is necessary to grasp the narrative possibilities of both mediums included in this process. It is not possible to fully preserve elements such as long and detailed descriptions, intricate plot, characters, time, place and the narrator present in the novel while transferring it to the graphic novel. During the adaptation process, due to the structure of the graphic novel, these can be shortened and presented to the reader. Here, the graphic novel should not be considered as a different novel from the source work. In graphic novel adaptation, there is a new creation depending on the source work by using visual elements such as drawings and speech bubbles. In

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nisa@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2624-5148

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, yelcin@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1064-3988

this study, Ayşe Kulin's novel named as *Veda Esir Şehirde Bir Konak* is compared with the graphic novel adaptation created by the drawings of Cemil Cahit Yavuz. In the comparison stage, theoretically descriptive theory and semiotics were used.

**Keywords:** Veda, graphic novel, adaptation, semiotics, descriptive theory

### Giriş: Edebiyat Çizilir mi?

Hikâyelerin çizgiler ve resimler aracılığıyla anlatılması neredeyse insanlığın ortaya çıkışı kadar eskidir. Araştırmacılar resimli hikâyelerin geçmişini milattan önceki dönemlerden kalma mağara resimlerine veya sonraki yüzyıllarda yapılmış minyatürlere dek götürürler. 19. yüzyıla gelindiğinde resimli hikâyeler artık ayrı bir tür olarak ortaya çıkar ve bu türe özgü bazı karakteristik özellikler de oluşmaya başlar. Gürdağarcık (1985), on dokuzuncu yüzyılın sonları, yirminci yüzyılın başlarında Amerika'da popülerlik kazanmaya başlayan çizgi romanın, çerçeve içindeki resimler, konuşma balonları, devamlılık, hareketi ifade eden çizgiler gibi karakteristik özellikleri taşımaya başladığını belirtir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren ise çeviri veya orijinal çizgi romanların yanında yepyeni bir alan daha ortaya çıkar: Edebiyat eserlerinden uyarlanan resimli hikâyeler. Bu çalışmanın konusu olan Ayşe Kulin'in *Veda* isimli eseri bu gruptadır. Bu alanı tanımlayabilmek için çizgi roman kavramından yola çıkmak gerekir.

Platin (1985), çizgi romanı “Çizgi-roman, elle çizilmiş ve belli bir süreklilik içinde art arda gelen, bir metinle bütünleşen ve basılı olan resimlerden oluşan bir anlatım biçimidir.” (s. 64) sözleriyle tanımlar. Tuncer (1993) ise çizgi roman tanımını şu maddelerle daha ayrıntılı hâle getirir: “1. Birbirini izleyen resimlerle anlatılan öykü; 2. Karakterlerin bir maceradan diğerine süregelen özellikleri; 3. Konuşma veya metnin resim içinde yer alması; 4. Resim ile metin bir bütün oluştururken resmin ağır basması; 5. Düzenli aralıklarla yayımlanması” (s. 29). Böylelikle çizgi romanın net bir tanımı olmasa da bu türün ana hatlarını ortaya çıkaran ortak özellikler tespit edilir.

Gönenç (2010), grafik roman diye Türkçeye çevrilebilecek *graphic novel* teriminin ise net bir tanımı olmadığını hatırlatır. Fakat bu türün ana hatlarını bazı özelliklerle belirler:

Öncelikle grafik romanlar uzun çizgi romanlardır. Hatta bu türün öncülerinden olan Art Spiegelman, grafik romanı; “kitap ayracına ihtiyaç duyan çizgi romanlar” olarak tanımlanmıştır. (...) Grafik romanlar “yetişkinler” için “ciddi” hikâyeler anlatır. (...) Grafik romanlar daha “deneysel”, daha “sanatsal”, daha “özgün” ve “ifade gücü daha yüksek” çizgilerle oluşturulur. Son olarak, grafik romanlar, yine ana-akım çizgi romanlardan farklı olarak tek bir hikâyeyi, kitap formatında okuyucuya aktarır (Gönenç, 2011, s. 11).

Çizgi romanla ve grafik roman arasındaki benzerliğe rağmen grafik romanın çizgi romana göre daha “sanatsal”, daha “edebî”, dolayısıyla da daha “nezih” bulunduğu, bu algının ise grafik romanların yaratıcı, özgün, nitelikli kabul edilen çizimlerinden ve çizgi romanlara göre daha uzun, derin, gelişmiş olay örgüsünden ve incelikle işlenmiş karakterlere sahip hikâyelerinden beslendiği söylenebilir.

### **Sözcüklerin Ete Kemiğe Bürünmüş Hâli: Grafik Roman Örneği Olarak Veda**

Türk edebiyatının üretken yazarlarından olan Ayşe Kulin’in *Veda Esir Şehirde Bir Konak* isimli romanı 2007 yılında yayımlanmış ve aynı yıl Türkiye Yazarlar Birliği Yılın En Başarılı Yazarı Ödülü’ne layık görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğunun çöküş yıllarını konu edinen *Veda*, yaklaşık iki yıllık bir zaman dilimini (1920-1922) işler. Düşman askerleri ve donanmalarıyla çevrilmiş İstanbul’da Maliye Nazırı Ahmet Reşat Bey’in konağındaki yaşamı ve “esir şehirde”ki insanları anlatır. Eşi Behice Hanım, kızları Suat ve Leman, teyzesi Saraylıhanım, yeğeni Kemal, yardımcıları Mehpare ile Beyazıt’ta bir konakta yaşayan Ahmet Reşat, bir yandan ülkenin içinde olduğu ekonomik darboğazla mücadele etmekte, bir yandan ise işgal kuvvetlerinin padişahı ve meclisi yok sayıp yaptıkları türlü dayatmalar karşısında görevine devam edip sükûnetini korumaya çalışmaktadır. Yeğeni Kemal’in Mustafa Kemal Paşa’nın öncülüğünde Anadolu’da şekillenmeye başlayan halk hareketine katılması, yardımcıları Mehpare’nin Kemal’den hamile kalması, kızı Leman’ın aniden gelişen evliliği, Kuvâyı Milliyecilerin başarısının ardından son padişah Sultan Vahdettin’in ülkeyi gizlice terk etmesi ve akabinde Ahmet Reşat’ın da içinde bulunduğu bir grup bürokratin vatana ihanetle suçlanarak haklarında idam kararı çıkarılması romanın ana olay örgülerini oluşturur.

Ayşe Kulin’in ailesinin yaşamından ilham alan *Veda*, 2011 yılında Cemil Cahit Yavuz tarafından grafik romana uyarlanmış ve Everest Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Ortaya çıkan eser için çizgi romandan çok, grafik roman terimini kullanmak daha yerinde olacaktır çünkü bu eser, sanatsal, yaratıcı ve özgün çizgilerden oluşmakla beraber, karakter ve tiplerden oluşan geniş bir kişi kadrosuna sahiptir. Ayrıca bu kadronun şekillendirdiği derin ve ayrıntılı bir olay örgüsünü okuyucuya sunar.

Roman, grafik romana aktarılırken bazı değişikliklere gidildiği gibi resim sanatının anlatım olanaklarından da faydalanılmıştır. Kaynak eser ile uyarılmanın ardından ortaya çıkan eseri, yani erek eseri karşılaştırabilmek için kuramsal bir zemine ihtiyaç vardır. Ne var ki kapsamlı bir karşılaştırmanın yapılabilmesi için tek bir kuramsal düzlemden beslenmek yeterli görünmemektedir. Çünkü erek eser bir yanıla edebiyata bir yanıla ise görsel unsurlara yaslanmaktadır. Dolayısıyla karşılaştırma esnasında her unsuru da gözetecek bir

modelden faydalanmak doğru olacaktır. Bu bağlamda, roman ile grafik romanın yazıya dayanan kısımlarını karşılaştırmak için uyarlama kuramından; grafik romanın çizimlerden meydana gelen kısımlarını yorumlayabilmek içinse göstergebilimden faydalanılacaktır.

Türk Dil Kurumunun *Yazın Terimleri Sözlüğü*'ndeki uyarlama tanımlarından biri şu şekilde yapılır: “1. Bir yazın yapıtını yöresel koşulları göz önüne alarak, uygun değişiklikler yaparak bir dile aktarma. 2. Bir türde yazılmış bir yapıtı başka türe aktarma”. Bu çalışmada değerlendirilecek eser ise, uyarlama kavramının ikinci tanımına dâhil edilebilir. Uyarlama, birçok yöntemi ve farklı bakış açılarını bünyesinde barındıran bir kuramsal yapıya sahiptir. Sözü edilen yapı; uyarlama aşamasındaki türlerin dil özelliklerinden, uyarlanan eserin dâhil olduğu toplumun kültürel özelliklerine; kaynak eser ve erek eserin teknik özelliklerinden, uyarlamanın nedenlerine dek uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar. Bu çalışmada ise Gideon Toury tarafından 1980’de ortaya atılan, 1995’te *Descriptive Translation Studies and Beyond* adlı çalışmayla geliştirilen betimleyici kuramdan faydalanılacaktır. Sözü edilen kuram, kaynak eseri ve erek eseri karşılaştırarak ayrıntılı bir değerlendirme seçeneği sunduğu, uyarlama esnasında ortaya çıkan farklılıklar ve bu farklılıklar arasındaki ilişkilerin üzerinde yoğunlaştığı için betimleyici kuramdan faydalanılması uygun görülmüştür. Karşılaştırılan her iki eserin de tek malzemesi dil olsaydı, betimleyici kuramın bu çalışma için yeterli olacağı öngörülebilirdi. Fakat *Veda*’nın grafik roman uyarlaması olan eser, hem dilden hem de görsel unsurlardan beslenmektedir. Dolayısıyla grafik romandaki dile dayanan unsurları olduğu kadar, işaretleri ve resimleri açıklayabilmek için de uyarlama kuramı dışında bir diğer kuramsal zemine daha ihtiyaç duyulur. Grafik romanlar resimlerden oluşan anlamlı dizgelerdir. Birimlerinin -grafik roman için konuşacak olursak çizimlerin, konuşma balonlarının- birbirleriyle etkileşim hâlinde olduğu her anlamlı bütün, göstergebilimin konusu içerisine girer. *Veda* adlı grafik romanın görsel unsurları, çağdaş göstergebilim kuramcılarında Charles Sanders Peirce’in belirlediği ölçütler çerçevesinde incelenecektir.

### ***Veda*’nın Betimleyici Kuram Işığında Değerlendirilmesi**

Betimleyici kuram, uyarlama sürecindeki ilişkileri dikkate alarak karşılaştırmalı bir çözümleme yöntemi kullanır. Kaynak eserle erek eserin karşılaştırılmasının ardından benzerlik ve karşıtlıklar arasındaki ilişkilere odaklanarak belirli ölçütler belirler. Bu ölçütler “öncül normlar”, “süreç öncesi normlar” ve “süreç içi normlar” olmak üzere üç grupta toplanır. Öncül norm ifadesi ile anlatılmak istenen, uyarlamayı yapan kişinin, kaynak eseri mi yoksa erek eseri mi esas alarak üretimine başladığıdır. Süreç öncesi normlar, uyarlanacak eserlerin seçimi ve bu eserlerin neden uyarlanması gerektiği gibi kararları kapsar. Süreç içi

normlar bahsinde ise hem erek metine yapılan eklemeler, metinden yapılan çıkarmalar, metin üzerindeki değişiklikler hem de metnin dilsel özellikleri tartışılır (Tourey, 1995, s. 58-62). Bu çalışmada ana hatlarıyla betimleyici kurama bağlı kalınarak karşılaştırılan eserlerin özellikleri doğrultusunda çeşitli başlıklar belirlenmiştir.

### **Öncül normlar ve süreç öncesi normlar.**

Öncül norm, çeviriye başlamadan önce, çevirmenin kaynak metni mi yoksa erek metni mi esas alacağına dair verdiği karardır. Ayşe Kulin'in *Veda* adlı çalışması grafik romana uyarlanırken grafiker Cemil Cahit Yavuz tarafından kaynak metne çoğunlukla bağlı kalınmıştır. Ortaya çıkan grafik roman, özgün bir eser olmakla birlikte, dil, olay örgüsü, zaman, mekân ve karakterler konusunda romanla örtüşür. Uyarlamanın aynı kültür ve dil içerisinde yapılması bu durumun nedenlerinden biri olarak gösterilebilir. Kaynak eser ile erek eser farklı dil ve kültürlerle mensup olsaydı, nesne, mekân veya karakter isimlerinin değişmesi beklenebilirdi. Grafik romanların edebiyat olup olmadığının tartışılması gibi edebiyat eserlerinin neden grafik romana uyarlandığı da gündemdeki tartışma konularından biridir. Bu sorunun yanıtı, çeviri veya uyarlama kuramları kapsamında değerlendirildiğinde süreç öncesi normları oluşturur. Edebiyat eserlerinin grafik romana uyarlanma nedenleri birkaç farklı bakış açısı ışığında değerlendirilebilir. Bu bakış açılarından ilki, belki de en tanıdık olanı, grafik romanların popüler kültüre hizmet ettiğidir. Şaban Sağlık'ın (2010) çerez niteliğinde olan, vakit geçirme amacı taşıyan, halkın ortalama zevkine hitap eden ve hızlıca tüketilmesi için üretilen ifadeleriyle özelliklerini sıraladığı popüler kültür, grafik romanın gittikçe genişleyen okur kitlesini fark etmiştir. "Günümüzde, büyük romanların, bazı klasiklerin "çizgi-roman" biçiminde kamuoyuna sunulması çok rastlanan bir olaydır. Özellikle Batı ülkelerinde başlayan bu 'popülerleşme' ya da 'popülerleştirme' olayı, bir süre önce Türkçeye de çevrilerek, ülkemize de giren yayınlar aracılığı ile hepimizce izlenmiştir" (Kongar, 1985, s. 79). Böylelikle popülerlik eğilimiyle birlikte grafik romanlar yayın hayatımıza girmiştir.

Grafik romanların veya çizgi romanların yayımlanma nedenlerinden biri de eğitim alanında kullanılmalarıdır. Kongar (1985), çizgi romanların çeşitli şekillerde eğitim amacıyla kullanılabileceğini söyler. Çizgi romanların renkli ve eğlenceli çizimleri, öğretici hikâyeleri ve yabancı dil öğrenimi için teşvik edici oluşları, eğitici yanlarının da olduğunun birer göstergesidir.

Öncül normlar ve süreç öncesi normlar kısmında, neden çizgi roman uyarlamaları yapılıyor sorusuna genel bir yanıt verilmeye çalışılmıştır. Yayıncılar için kârlı bir kazanç kapısı olması, popüler kültürün etkisiyle grafik roman veya çizgi roman okumanın bir tür

modaya dönüşmesi, postmodernizmin teşvikiyle kendisine edebiyat eserleri arasında yer edinmesi grafik roman uyarlamalarının varlığının temel nedenlerindedir. *Veda*'nın uyarlanmasında da benzer nedenler söz konusudur. Roman, eğitim alanında kullanılmak üzere uyarlanmamıştır. *Veda*'nın grafik roman uyarlamasında, okuyucunun ilgisini çekme, sıkılmadan vakit geçirmesini sağlama ve eserin hızlıca tüketilmesi gibi konularda endişeler olduğu da bir gerçektir.

### **Süreç içi normlar.**

Süreç içi normlar, kaynak eserin ve erek eserin metinlerine odaklanır. Uyarlanan eserin metninde yapılan her tür biçimsel değişiklik, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân unsurları üzerindeki farklılık ve benzerlikler bu sürecin kapsamı dâhilindedir. Bu yöntemin kullanılması, eserlerin karşılaştırılmasında kapsamlı bir bakış açısı sağlayacaktır. Süreç içi normlar, ana hatlarıyla iki grup altında değerlendirilecektir. *Biçimsel (Matriks) Normlar* isimindeki ilk grupta uyarlama metnin geçirdiği biçimsel dönüşümler, sayfa, bölüm ve panel sayıları üzerinden tespit edilecektir. İkinci grupta ise anlatılan öyküdeki içeriğe dair değişimlere odaklanılacaktır. Bunun yanı sıra erek eser dil bağlamında da kaynak eserle karşılaştırılacak ve farklılıklar veya benzerlikler saptanmaya çalışılacaktır. Bu yöntemler ışığında yapılan ayrıntılı karşılaştırmanın türler arası uyarlamada ne tip kuramsal ilişkileri doğurduğu görülmeye çalışılacaktır.

### ***Biçimsel (matriks) normlar.***

Biçimsel normlar, kaynak eser ile uyarlama eserin karşılaştırılmasının ardından, metinlerin bölümlerine yönelik yapılan terimsel adlandırmanın farklı olup olmadığının, bölümlerin sayıları arasındaki paralellik veya farklılıkların, metin üzerindeki atlamaların, eklemelerin, yer değişikliklerinin tespit edilmesidir. Bu tip tespitlerin yapılabilmesi için iki tip sınıflandırma kullanılacaktır. İlk olarak panel ve sayfa sayıları karşılaştırılırken devamında metin üzerindeki yer değiştirmeler, eklemeler ve çıkarmalar örneklendirilecektir.

1. Bölüm: *Esir Şehirde Bir Konak* (s. 1-16) (roman) / (s. 7-9, 22 panel) (grafik roman),
2. Bölüm: *Behice, Mehpare ve Saraylı Hanım* (s. 17-41) / (s. 10-15, 43 panel),
3. Bölüm: *Suikast* (s. 42-89) / (s. 16-32, 103 panel),
4. Bölüm: *Mart 1920* (s. 90-111) / (s. 33-36, 31 panel)
5. Bölüm: *Kaçış* (s. 112-140) / (s. 37-42, 46 panel),
6. Bölüm: *Beyaz Ölüm* (s. 141-152) / (s. 43-44, 17 panel),
7. Bölüm: *16 Mart Faciası* (s. 153-168) / (s. 45-48, 31 panel),
8. Bölüm: *Nisan 1920* (s. 169-259) / (s. 49-62, 135 panel),
9. Bölüm: *Temmuz-Ağustos 1920* (s. 260-266) / (s. 63, 6 panel),
10. Bölüm: *Yüzleşmeler* (s. 267-303) / (s. 64-69, 51 panel),
11. Bölüm: *Ekim 1920* (s. 304-321) / (s. 70-72, 25 panel),
12. Bölüm: *Çiftlikte Hayat* (s. 322-342)

/ (s. 73-77, 35 panel), 13. Bölüm: *Konakta* (s. 343-353) / (s. 78-79, 16 panel), 14. Bölüm: *Göreve Çağrı* (s. 354-357) / (s. 80, 8 panel), 15. Bölüm: *Buluşma* (s. 358-372) / (s. 81-83, 26 panel), 16. Bölüm: *Doğum* (s. 373-386) / (s. 84-87, 34 panel), 17. Bölüm: *Baskın* (s. 387-403) / (s. 88-90, 24 panel), 18. Bölüm: *31 Aralık 1920* (s. 404-420) / (s. 91-92, 19 panel), 19. Bölüm: *Şubat 1921* (s. 421-431) / (s. 93-95, 24 panel), 20. Bölüm: *Kanadı Kırık Kuşlar* (s. 432-440) / (s. 96, 8 panel), 21. Bölüm: *Eylül 1922* (s. 441-448) / (s. 97, 9 panel), 22. Bölüm: *Fırar 17 Kasım 1922* (s. 449-456) / (s. 98-100, 18 panel), 23. Bölüm: *Veda* (s. 457-482) / (s. 101-107, 54 panel), 24. Bölüm: *Mektup* (s. 483-485) / (s. 108, 4 panel).

Bölümler üzerinde yapılan karşılaştırma incelendiğinde, kaynak eser ile uyarlama eserin bölüm sayısı ve bu bölümlerin adlandırmaları açısından örtüştüğü görülmektedir. Romandan grafik romana uyarlama aşamasında sayfa sayısı azalmıştır.

Yirmi dört bölümden oluşan roman ve grafik romanın her bölümünü eklemeler ve çıkarmalar bağlamında karşılaştırmak bu çalışmanın sınırının aşılmasına neden olacaktır. Bu nedenle uyarlama sürecinde yapılan değişiklikleri gösteren çeşitli örnekler verilecek ardından bunlara yönelik genel bir değerlendirme yapılacaktır.

*Kaçış* isimli 5. bölümde Leman'ın piyano hocası işgal güçlerinin yarattığı kargaşa nedeniyle konağa gelemmez. Anlatıcı Leman'ın hocasının derse gelememesi nedeniyle gösterdiği hırçınlıktan yola çıkarak Leman'la Suat'ın kişilik özelliklerine yönelik bazı değerlendirmelerde bulunur. Uyarlama eserde çocukların kişiliklerinin anlatıldığı kısım yoktur.

*Ekim 1920* isimli 11. bölümde Mehpare ile Kemal'in nikâhı kıyılır. Saraylıhanım Mehpare'ye yakutlarla süslü burma bilezik hediye eder. Mehpare bu sırada annesi ve babası olmadığı için Saraylıhanım'ın yıllar önce büyötmek üzere kendisini seçtiğini anlar. Grafik romanda ise Mehpare, Saraylıhanım'ın kendisine hediye ettiği yakut taşlı burma bilezik üzerine düşünmez. Bileziği Saraylıhanım'da ilk kez gördüğünde onu ne çok beğendiğini hatırlamaz. Ayrıca halasının kızları arasında Saraylıhanım'ın onu annesiz ve babasız olduğu için kendi yanına aldığı yönünde bir aydınlanma yaşamaz.

*Konakta* isimli 13. bölümde Kemal gittikten sonra Ahmet Reşat konakta kendisini iyice yalnız hisseder. Yakın arkadaşı Hariciye Nazırı Ahmet Reşit Bey'in yokluğunu duyar, boş vakitlerini kitap okuyarak ve Kemal'e mektuplar yazarak geçirir. Kadınlar ise çoğunlukla doğacak bebeğe isim aramakla meşgul olurlar. Uyarlama eserde Ahmet Reşat'ın konakta kendini ne denli yalnız hissettiğinden ve bu ayrıntılardan bahsedilmez.

*Veda* isimli eserin uyarlamasında metin bölümlendirme konusunda romana bağlı kalınmıştır. Ne var ki epey hacimli bir roman olan *Veda*, uyarlama esnasında hem hikâyenin korunabilmesi hem de grafik roman türünün özelliklerini barındırabilmesi açısından birçok değişiklik geçirmiştir. Bu değişiklikler, çıkarmalar ve yer değiştirmeler olarak iki grupta değerlendirilebilir.

Çıkarmalar *Veda* grafik romana aktarılırken en fazla başvurulan yöntemlerdendir. Çıkarmaların neredeyse tamamını gündelik yaşam içerisindeki bazı ayrıntılar ve kahramanların etraflarına, kendilerine, geçmişlerine yönelik psikolojik sorgulamalar veya değerlendirmeler oluşturur. Örneğin Leman'ın piyano hocasının gelemeyeceğini öğrenince hırçınlaşması ve anlatıcının bu davranıştan yola çıkarak psikolojik tahliller yapması, Ahmet Reşat'ın Kemal gittikten sonra konakta kendini yalnız hissetmesi gibi pek çok ayrıntı grafik romanda yoktur. Bunun nedenleri üzerinde kafa yorulacak olursa ilk olarak romanın kendi türüne özgü özelliklerinin hatırlanması gerekir. Yazar, kahramanların belli bir dönemini anlatsa da onların geçmişlerinde dilediği gibi gezinebilir; geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı rahatlıkla kullanabilir, hatta psikolojik zamanı da esere dâhil edebilir. Bir olay veya bir durum, okuyucuya nihaî biçimde sunulabilmek için sayfalarca hazırlığa tabi tutulabilir. Son hâline kavuşmadan önce ima edilebilir, sezdirilebilir veya türlü türlü ihtimaller içerisinde, belirsizlik hâlinde bırakılabilir. Grafik roman ise kendisine özgü özellikleri nedeniyle roman kadar hacimli bir tür değildir. Fakat resimle yaptığı iş birliği, onun az sayfayla çok şey anlatmasını sağlar. Yani roman anlatırken grafik roman gösterir. Böylelikle romanın sözcüklerle ifade ettiği pek çok şeyi grafik roman jest ve mimiklerle, renklerle, konuşma balonlarının şekilleriyle okuyucuya gösterir. Dolayısıyla her ayrıntının çizilmesine ihtiyaç duyulmaz. Bu durum *Veda* uyarlaması dikkate alınarak değerlendirilecek olursa romanın bire bir her ayrıntısının çizilemeyecek kadar uzun olduğu görülür. Bununla birlikte *Veda*'nın bir olay romanı olması da göz önünde bulundurulmalıdır. Eserin ileriye doğru çizgisel düzlemde ilerleyen bir olay örgüsüne sahip olması ve her bölümün kendi içerisinde neredeyse, apayrı bir hikâyeye sahip olması bu eserin grafik romana uyarlanırken bazı elemelere tabi tutulmasını zorunlu kılmıştır. Nitekim çizer ana olay örgüsüne bağlı kalmakla birlikte ikincil veya üçüncül öneme sahip ayrıntı niteliğindeki olaylara eserinde yer vermemiştir.

*Veda*, grafik romana uyarlanırken bazı ayrıntıların yerleri değiştirilmiştir. Örneğin Fransız Komutanı D'esperey'in at üstünde Beyoğlu'na girişi romanda birinci bölümde yer alırken, grafik romanda bu ikinci bölümde yer alır. Bunun temel nedeninin, grafik romanda



ilgili bölümlerde konunun dağıtılmadan bütünlüklü bir şekilde ele alınması çabası doğduğu düşünülebilir.

### *İçeriğe ait (metinsel-dilsel) normlar.*

İçeriğe ait normlar yapısalcı bir bakış açısıyla kaynak eser ile uyarlama eserin karşılaştırılmasına dayanır. Karşılaştırılan eserlerin olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil özellikleri düzlemlerinde incelenir.

### *Olay örgüsüne yönelik karşılaştırma.*

Olay örgüsünün tanımıyla ilgili en bilinen kuramsal açıklama Forster'ın bu konudaki değerlendirmesidir. Forster (1985) *Roman Sanatı* adlı çalışmasında “‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü’, dersek, öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü’, dersek olay örgüsü olur.” sözleriyle olay örgüsü ve hikâye arasındaki farkı vurgular. Böylelikle ham hâldeki öykü, neden sonuç ilişkileri ve okurun karşısına hangi sıra ile çıkacağı belirlenmesinin ardından olay örgüsüne dönüşür. *Biçimsel Normlar* başlığı altında değerlendirilen ayrıntılar da romanı oluşturan onlarca olay örgüsünü birbirine bağlayarak bütünsellik sağlar. Roman ve grafik roman arasındaki karşılaştırma da bu bakış açısı doğrultusunda yapılacaktır.

*Veda* adlı roman ve ondan uyarlanan grafik roman, yirmi dört bölümden oluşmaktadır. Romanda bölümlere numara verilmeyip başlıklarla yetinilirken grafik romanda hem başlıklar aynen kullanılmış hem de bölümlere numara verilmiştir. Bölümlerin tamamını olay örgüsü açısından bire bir karşılaştırmak oldukça hacimli olacağından uyarlama esnasında yapılan değişikliklerden çeşitli örnekler verilmesiyle yetinilecektir.

*Nisan 1920* adlı 8. bölümde grafik roman büyük ölçüde kaynak eserin olay örgüsüne bağlı kalır. Romanda olay örgüsü içerisinde yer alan ikincil derecede öneme sahip bazı olaylar ise grafik romanda yer almaz. Örneğin Behice'nin hamile olduğu haberini Ahmet Reşat'a vermesi ve Mahir'in işi nedeniyle İstanbul'dan uzaklaşması grafik romanda yoktur.

*Yüzleşmeler* isimli 10. bölümde Behice yaz bitmeden Ada'dan döner. Padişahın talimatıyla Sevr Anlaşması kabine üyeleri tarafından imzalanır. Behice'nin Ada'dan dönmesi ve Sevr Antlaşması'nın imzalanması grafik romanda yer almaz.

*Buluşma* isimli 15. bölümde Mehpere, Kemal'i ziyaret etmesinin ardından eve döner ve hamile olduğunu Saraylıhanım, Behice, Suat ve Lemal'la paylaşır. Grafik romanda olayların gelişiminde Mehpere'nin hamilelik haberini ev halkıyla paylaştığı kısım yoktur.

Örneklerden de anlaşılacağı üzere uyarlamanın neredeyse tamamında romandaki olay örgüsüne bağlı kalınmakla birlikte yalnızca bazı bölümlerde çıkarmalar yapılmıştır. Çıkarılan olay, ana olay veya onun gelişimi ile ilgili olanlar değil; ikincil ve/veya üçüncül derecedeki yan olaylardır. Örneğin Behice'nin hamilelik haberini Ahmet Reşat'a, Mehpare'nin hamilelik haberini Behice ve kızlara verdiği kısımlar atlanmıştır. Ayrıca romanda ucu açık bırakılan ve sonraki bölümlerde sonuçlandırılan bazı olaylar grafik romanda tek bölümde sonuçlandırılır. Romanda dokuzuncu bölümde Saltanat Şurası Sevr Antlaşması'nın imzalanmasına karar verir, onuncu bölümde antlaşma imzalanır. Grafik romanda ise her iki durum dokuzuncu bölümde gerçekleşir. Yani çizer, her bölümünde birçok farklı olay barından *Veda*'daki gelişmeleri mümkün olduğunca tek bölüm içerisinde sonuçlandırmıştır.

*Veda*, Kurtuluş Savaşı içerisindeki bir ailenin mücadelesini, bu mücadele içerisine sığdırılmış aşkları konu alan bir romandır. Uyarlama eserde, *Biçimsel Normlar* başlığı altında değerlendirilen birçok ayrıntı çıkarılınca ana olay örgüsü açığa çıkmış, yazar da bu örgüye bağlı kalmıştır. Olay örgüsünden çıkarılan ayrıntılar, hikâyenin kırılma noktalarını değiştirmez. Sadece romana göre daha hızlı sindirilen bir tür olan grafik romanın doğasına uygun biçimde romandan daha kısa olmasını sağlar.

#### *Kişilere yönelik karşılaştırma.*

Kişi kadrosu, kaynak eser ve uyarlama eserde paralellik göstermektedir. Kaynak eserdeki ana karakter ve kişiler grafik romanda da çoğunlukla bulunurken, olay örgüsü ile ilişkisi diğer kişilere göre az olan birkaç karaktere grafik romanda rastlanmaz. Her iki eserdeki ana karakterler şu şekilde sıralanabilir: Ahmet Reşat, Behice, Saraylıhanım, Suat, Leman, Doktor Mahir, Mehpare, Kemal, Azra. Uyarlama esnasında bu karakterlerde farklılık görülmez. Romandaki yan karakterler ise şu şekilde sıralanabilir: Ahmet Reşat'ın konağının yardımcıları Hüsnü Efendi, Gülfidan Kalfa, Azra'nın yardımcısı Hakkı Efendi, Kont Caprini, şair Şüküfe Nihal, ebe Şahende Hanım, Mehpare'nin halası, Karakol Teşkilatı'ndan Pehlivan, Dramalı, Faik Molla ve Deli Hamza, Polis Şefi Benett, Pandikyan Efendi, Mustafa ve Ahmet kaptanlar, Dilrüba Hanım ve çocukları Mualla, Meziyet, Recep. Bu kişilerden Mualla, Meziyet, Recep ve Faik Molla'nın grafik romanda yer almadığı tespit edilmiştir. Fakat Mualla, Meziyet, Recep'in grafik romanda isimleri anılmamakla birlikte Dilrüba Hanım'ın çocukları olarak yer almaktadırlar. Ana karakterler ve yan karakterler dışında kalan, okuyucunun görmediği ve anlatıcının isimlerini anmakla yetindiği birçok kişi de vardır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir: Hariciye Nazırı Ahmet Reşit Bey, Rus Çarı, Rus General Wrangler, Imperial Ottoman Bank'ın müdürü, Fransız Komutan D'esperey, Meclis-i

Mebusan'ın üyeleri Rauf Bey, Kara Vasıf Bey, Cevat Paşa, Doktor Esat Paşa, Feyziye Mektebi'nin Müdiresi Nakiye Hanım, Abdülhamit'in kızı Naime Sultan ve Sultan Murat'ın kızı Fehime Sultan, Azra'nın eski eşi Necdet, aşık olduğu adam Jean Daniel, Fransız Kralı XVI. Louis, İngiliz Kralı I. Charles, İngiliz General Harrington, Gırnata Hükümdarı III. Abdullah. Romanda sadece isimleri geçen bu kişilerden Rus Çarı'ndan, Imperial Ottoman Bank'ın müdüründen, Cevat Paşa'dan, Doktor Esat Paşa'dan, Nakiye Hanım'dan, Abdülhamit'in kızı Naime Sultan'dan, Azra'nın eski eşi Necdet'ten, Fransız Kralı XVI. Louis'ten, İngiliz Kralı I. Charles'tan, İngiliz General Harrington'tan, Gırnata Hükümdarı III. Abdullah'tan grafik romanda hiç bahsedilmez. Bu anlatı kişilerinin ortak özelliği, olay örgüsünün ilerlemesinde etkili bir rollerinin bulunmamasıdır. Çoğunlukla roman kahramanlarının gözlemlerinin, içlerinde bulduklarını ruh hâllerinin yansımalarıdır veya biyografik bilgilendirmelerde yer alırlar. Fakat anlatının seyrini değişi kırılma noktalarının ortaya çıkması konusunda etkili olan kişiler uyarlama eserde de korunur.

Uyarlama esnasında ana karakterlere tamamen, yan karakterlere ise büyük oranda bağlı kalınmış; romanda kişilerin fiziksel ve psikolojik özellikleri, mimikleri, davranışları sözcükler aracılığıyla verilirken, grafik romanda bunun için çizimlerden faydalanılmıştır.

#### *Zamana ve mekâna yönelik karşılaştırma.*

Kaynak eserde ve uyarlama eserde olaylar, aynı zaman dilimi içerisinde, 1920-1922 yılları arasında geçer. Olay zamanı Osmanlı İmparatorluğunun çöküş yıllarını kapsamakla birlikte hikâye anlatımında geriye dönüşler vardır. Azra'nın yıllar önce Mahir'e ilgi duyduğu ve bunu belli ettiği, Ahmet Reşat'ın akrabası Dilruba Hanım'ın ailesinin geçmişi ve Azra'nın evliliği iki yıllık zaman diliminin içerisinde yer almayan ama geriye dönüşlerle verilen ayrıntılardır. Bu ayrıntılar grafik romanda yer almaz. Kemal'in 1914'te katıldığı Sarıkamış Harekâtı ve Ahmet Reşat'ın ailesi Selanik'te iken patlak veren Balkan Harbi hem romanda hem de grafik romanda yer alan ayrıntılardır. Diğer unsurların uyarlamalarında olduğu gibi zamanın uyarlanması da anlatının neredeyse tamamına bağlı kalınmıştır. Grafik romanda bulunmayan ayrıntılar hikâyenin iki yıllık süresini değiştiren unsurlar değillerdir. Buna karşın Kemal'in hastalığını ve vatansever kişiliğini açıklayan Sarıkamış ayrıntısı grafik romanda korunmuştur. Aynı şekilde Behice'nin kalabalık, gürültülü ortamlarda duyduğu tedirginlik, böyle bir ortamda geçirdiği baygınlık, Balkan Harbi sırasında Selanik'te protestoların ortasında kalması ve apar topar şehri terk etmesiyle açıklanır. Yani karakterlerin kişilik özelliklerini, davranışlarını aydınlatan geçmişe dönüşler korunmuştur.

Hikâyenin anlatma zamanı ise olayların sona ermesinden iki yıl sonraya yani 1924'e dayanır. Aktaş'ın (1984), olay zamanıyla olan mesafesini dikkate alarak açıkladığı anlatma zamanı, anlatıcının olayları ne zaman anlattığıyla açıklanabilir. Olay zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe ortadan kalkabilir de artabilir de. *Veda*'da 1920'den 1922'ye kadar geçen olaylar Ahmet Reşat'ın İstanbul'u terk etmesiyle son bulur. Fakat anlatma zamanı 1924'e tekabül eder. Roman Ahmet Reşat'ın 1924 yılında Bükreş'ten yazdığı mektupla sona erer. Her iki eserde de anlatma zamanı aynıdır.

*Veda* mekân açısından zengin bir romandır. Birçok iç ve dış mekân kullanılır. Romanın geçtiği şehirler şu şekilde sıralanabilir: İstanbul, Ankara, İzmir, Kocaeli, Maraş, Selanik, Bükreş. Ana mekân tahmin edilebileceği üzere İstanbul'dur. İstanbul'da Cadde-i Kebir, Akaretler Yokuşu, Kadıköy, Divanyolu, Beyazıt, Haliç, Galata Köprüsü, Unkapanı Köprüsü, Karaköy Köprüsü, Hacıosmanbayırı, Şişli, Harbiye, Taksim isimli yerler romanda genel anlamıyla zikredilen mekânlardır. Olay örgüsü çözümlenirken ise daha ayrıntılı ve çoğunluğunu iç mekânların oluşturduğu bir dökümün yapılması mümkündür. Bu bağlamda İstanbul başlığı altında değerlendirilecek mekânlar şunlardır: Ahmet Reşat'ın konağı, Ziyapaşa konağı (Azra'nın konağı), Yeraltı Teşkilatı üyelerinin bulunduğu konak, Makbule Hanım'ın konağı, Dilruba Hanım'ın evi, Mehpare'nin halasının evi, Mahir'in evi, Ada'daki köşk, Hilal-i Ahmer binası, çiftlik, Kroker Otel, Karaağaç Cephaneliği, Bahriye Nazırı'nın odası, Maliye Nazırı'nın odası, Eyüp Sultan Camii, Yıldız Camii, liman. Bu mekânlardan büyük kısmı grafik romanda da yer alır. Grafik romanda yer almayan mekânlar ayrıntılar kapsamında verilen Divanyolu, Kroker Otel, Unkapanı Köprüsü, Karaköy Köprüsü, Hacıosmanbayırı, Şişli, Harbiye, Taksim ve Karaağaç Cephaneliğidir. Bunun dışındaki tüm mekânlar romanla paralellik gösterirler. Ahmet Reşat, Behice'nin doğumuna yetişmek için tramvaydan Divanyolu'nda inerek eve yürür. Kroker Otel, Polis Şefi Benett'in kaldığı oteldir ve buranın mahzenlerinde Türklere işkence yaptığı söylentisi vardır. Hacıosmanbayırı, Şişli, Harbiye, Taksim Yeraltı Teşkilatı'na mensup kişilerin Benett'i takip ederken geçtikleri güzergâhlardır. Karaağaç Cephaneliği ise Kuvâyı Milliyecilerin soyduğu cephaneliktir. Unkapanı ve Karaköy köprüleri de silahları kaçıırken altından geçtikleri köprülerdir. Görüldüğü gibi bu mekânların olayların gelişiminde kritik rolleri yoktur. Çoğunlukla olayları açıklamak, karakter özelliklerini vurgulamak için kullanılmışlardır. Okuyucu Benett'in kaldığı otele giderken kullandığı güzergâhı, otelin adını ve Türklere işkence yaptığı söylentisini bilmesede Kuvâyı Milliyeciler onun zorba tavırlarından haberdardılar ve onu öldürmek için suikast düzenledikleri kısım her iki eserde de vardır. Cephanelik ayrıntısında ise olayın kırılma noktası Dramalı ve arkadaşlarının hangi cephaneliği soydukları veya hangi

köprülerin altından geçtikleri değil; çaldıkları silahları Anadolu'ya kaçırmaları ve Kemal'in de onlara destek olmasıdır.

Grafik romandaki zaman ve mekân kullanımında romanla karşılaştırıldığında değişiklik yapılmamış, çıkarma yapılmıştır. Çıkarılan kısımlar ise daha önce belirtildiği gibi anlatıcının hikâyenin anlatımı sırasında verdiği ayrıntılardan ibarettir, hikâyenin gelişimini etkileyecek, onu romandakinden farklı zaman veya mekâna taşıyacak bir müdahalede bulunulmamıştır.

*Dil özelliklerine yönelik karşılaştırma.*

*Veda*, grafik romana uyarlanırken büyük ölçüde romana bağlı kalınmıştır. Kullanılan ifadeler, anlatıcının ve karakterlerin üslupları, romanla benzerlik gösterir. Uyarlama esnasında dil özellikleri açısından ortaya çıkan farklılıklar ise temel olarak birkaç grupta toplanabilir. Bunlardan ilki romanda sıkça karşılaşılan ve ayrıntılı biçimde yapılan betimlemelerin grafik romandan tamamen çıkarılması veya kısaltılmasıdır. Romanın başında, karlar altındaki İstanbul betimlenir.

“Kar, mevsimi geçtikten sonra yağdı mıydı, haşmetini kaybederdi. Uzun ve zorlu bir kışın sonunda, çiçeklerin açması beklenirken zamansız gelen kar, İstanbul'u sedef rengi bir masal şehre dönüştüreceğine, çamurlu yolların ve boyası aşınmış ahşap evlerin üzerinde toz şekeri serpiştirilmiş gibi eğreti duruyordu.” (Kulin, 2014, s. 1).

Aynı betimleme grafik romanın başında anlatıcı tarafından tek konuşma balonunda şu cümlelerle ifade edilir: “Uzun ve zorlu bir kışın sonunda İstanbul, çiçeklerin açmasını boşuna bekledi. Zamansız gelen kar, bir kez daha şehrin çamurlu yollarının ve boyası aşınmış ahşap evlerinin üzerini örttü.” (Kulin, 2010, s. 7). Örneklenen iki bölümü karşılaştırdığımızda anlatılan İstanbul arasında fark göremeyiz. Baharın gelmesi beklenirken karın yağması, evlerin eski görüntüsü her iki metinde de vurgulanan özelliklerdir.

Uyarlama sürecinde dil özellikleri bağlamında değerlendirilecek ikinci yöntem ise romandaki diyalogların tek konuşma balonunda bir araya getirilmesi, yani karakterin tek seferde, söylemek istediklerini ifade etmesidir.

“Yazdığım şurupları içmiyor musun?”

Başıyla Mehpere'yi işaret etti Kemal.

“Bana bir şeyler içirip duruyor. Hiç sormuyorum, bu nedir diye.”

Kız atıldı. “Ne yazdınızsa aldırık. Beyefendi tükenenleri bir-iki gün içinde bulduruyor, sağ olsun. Ben de hepsini ellerimle içiriyorum, vallahi. Hem de dakikası dakikasına hiç aksatmadan.” (Kulin, 2014, s. 44).

Mehpare'nin Doktor Mahir'le konuşması grafik romanda tek panel ile Mehpare'nin ağzından şu şekilde verilir: "Yazdığımız şurupların hepsi alındı. Beyefendi bulduruyor sağolsun" (Kulin, 2010, s. 16). Burada da bir önceki örnekte olduğu gibi hikayenin ana eksenine sadık kalınmıştır. Kemal'in şuruplarını içtiği ve ilaçların bulunmasında Ahmet Reşat'ın etkili olduğu grafik romanda da vurgulanmıştır. Bunun için de romanda Mehpare ile Mahir arasında geçen diyalog adeta sıkıştırılarak iki cümleye düşürülmüş ve sadece Mehpare'nin ağzından verilmiştir.

Kullanılan iki yöntem de uyarılma sürecinde romanın dil özelliklerine bağlı kalındığını, karakterlerin sözlerinin korunduğunu gösterir. Sadece diyalog içerisinde geçen bu sözlerin grafik romanda birleştirilerek veya daha genel ifadeler biçimine getirilerek kısaltılması yoluna gidilmiştir.

### **Veda'nın Göstergebilim Işığında Değerlendirilmesi**

20. yüzyıl, dil çalışmaları açısından somut verilerin elde edildiği üretken bir dönem olmuştur. Kökenleri 17. ve 18. yüzyıllara dayanan ve mantık, felsefe, matematik gibi disiplinlerden beslenen bu çalışmalar 20. yüzyılda birçok dilbilim ve göstergebilim kuramının doğuşunu sağlamıştır. Göstergebilim sadece edebiyat metinlerine değil, günlük yaşamın ve sanatın her alanına uygulanabilecek kuramsal çerçeveyi barındırır.

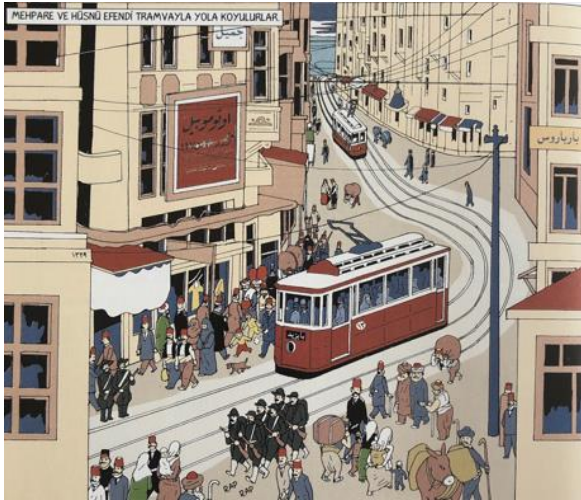
İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (sözelimi Türkçe), davranışlar, görüntüler, trafik belirtkeleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro göstergesi, bir film, reklam afişleri, moda, sağır-dilsiz abecesi, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde gösterge olarak adlandırılır (Rifat, 1982, s. 119).

Mehmet Rifat'ın tanımına grafik romanı oluşturan resim kareleri, çizgiler ve konuşma balonları dâhil edilebilir. Çünkü bu göstergeler, aralarındaki ilişkiler aracılığıyla anlamlı bir bütün oluşturarak grafik romanı meydana getirirler. Cohn (2013), biçimlendirilmiş ardışık seslerin dili, biçimlendirilmiş ardışık vücut hareketlerinin işaret dilini, biçimlendirilmiş ardışık görüntülerin ise görsel dili oluşturduğunu söyler. Yani, grafik romanlar aslında çizimler ve yazıdan oluşan iki tür göstergeyi barındırırlar. *Çizgilerden Mürekkep Bir Roman: Veda* isimli bu çalışmada ise yazı, göstergebilim ışığında değil; hikâye, zaman, mekân ve karakter unsurları bağlamında, yani betimleyici kuram eşliğinde değerlendirilmiş, çizimler içerse göstergebilimsel yöntem uygulanmıştır. Fakat göstergebilim 20. yüzyılın başından itibaren hızlıca gelişmiş, birçok farklı ekole ve inceleme alanına sahip bir çatı disiplin hâline

gelmiştir. Bundan dolayı grafik romanı değerlendirmek için göstergebilimin görsel nesnelere incelemek için koyduğu ölçütlerden faydalanmak yerinde olacaktır. Bu ölçütlerden en bilineni ve sinema, reklam, resim gibi görsel unsurların çoğunlukta olduğu alanlarda kullanılan Amerikalı felsefeci ve mantıkçı Charles Sanders Peirce'nin (1978) üçlü gruplandırmasıdır. Peirce, göstergeyi, *görüntüsel gösterge*, *belirti* ve *simge* kavramları doğrultusunda değerlendirir (akt. Rifat, 2005, s. 117-119). Grafik romana uyarlanan *Veda*, Peirce'nin göstergenin nesnesi ile kurduğu ilişkiden yola çıkarak adı geçen kavramlar ışığında incelenecektir.

### Görüntüsel gösterge.

Görüntüsel gösterge belirttiği nesneyi doğrudan canlandırır, temsil eder. Bu gösterge türü belirttiği nesne ile benzerlik ilişkisi içerisindedir. Bu nesne var olmasa bile onu anlamlı kılacak özelliği taşır. Buna örnek olarak geometrik çizgiyi canlandıran kurşun kalemle çizilmiş çizgi örneği verilebilir. Geometrik çizgi var olmasa bile onunla benzerlik ilişkisi içerisinde olan kurşun kalemle çizilmiş çizgi vardır (Rifat 2005, s. 118). Tanımdan da anlaşılacağı üzere resim, fotoğraf gibi nesnesiyle benzerlik ilişkisi içerisinde olan göstergeler bu türe ait örneklerdir. Dolayısıyla grafik romandaki her çizim görüntüsel gösterge örneğidir. Çünkü nesnelere ile benzerlik ilişkisine sahiptirler.



Şekil 1. İstanbul'dan bir şehir manzarası (Kulin, 2010, s. 22)

Mehpare, Kemal'in kendisine verdiği mektubu Teşkilat üyelerine götürmek için Hüsnü Efendi ile yola çıkar. Örnek olarak verilen panelde bu yolculuk esnasında Mehpare'nin gözünden İstanbul resmedilmiştir. Paneldeki her ayrıntı –düşman askerleri, hamallar, arabacılar, çocukları sırtlarına bağlamış kadınlar– gerçek nesnelere benzerler. Romanda “Birkaç sarıklı hoca, ağır yüklerinin altında iki büklüm olmuş birkaç hamal, yere bağdaş kurmuş dilenciler, sıska atlarını kırbaçlayan arabacılar, bebelerini sırtlarında taşıyan çingene

kadınlar ve sokakları dolduran muhacirler Mehpare'nin gözüne sıkça çarpanlar arasındaydı.” (s. 43) cümleleriyle ifade edilen kısım, grafik romanda çizerin hayal gücünün de devreye girmesi ile resme dönüşmüştür. Grafik romandaki her panel görüntüsel gösterge örneği olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte paneller, simge ve belirti gibi diğer türdeki göstergeleri de barındırırlar. Yani, iç içe geçmiş farklı gösterge türlerinden oluşmuşlardır. Görüntüsel gösterge ise aralarında en kapsayıcı olanıdır.

### **Belirti.**

Belirtiyi diğer göstergelerden ayırmanın en temel yolu, onu yorumlayan olmadığında dahi gösterge özelliğini yitirmemesidir. Peirce (1978), belirtiyi şöyle tanımlar:

“Nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan bir göstergedir. Sözelimi: İçinde, ateş edilmiş olabileceğini gösteren bir kurşun deliğinin bulunduğu bir mulaj; eğer ateş edilmemiş olsaydı, delik olamayacaktı ama burada bir delik var, herhangi biri bunu ateş edilmiş olmasına bağlasın ya da bağlamasın”. Bir başka deyişle, belirti, dinamik nesnesiyle kurduğu gerçek ilişki gereği bir nesne tarafından belirlenen bir göstergedir. Demek ki belirti, varlığına işaret ettiği nesne ile bir bitişiklik, bir yakınlık ilişkisi kurar. Sözelimi, duman ateşin belirtisidir, bulut da yağmurun (akt. Rifat, 2005, s. 118-119).

Belirti sınıfındaki göstergeler tamamlayıcı, açıklayıcı veya tam aksine hikâyenin düğümüne dikkati çeken konumda olabilirler. Bu anlamda görsel veya yazılı bir eser içerisinde çok yönlü bir şekilde bulunabilirler.



Şekil 2. Bir patlama anı (Kulin, 2010, s. 26)

Mehpare, Kemal'in kendisine verdiği mektubu Teşkilat üyelerinin bulunduğu eve götürür. Bu esnada evin bulunduğu binaya bomba atılır ve Mehpare ile mektubu teslim ettiği kişi patlamanın şiddetiyle havaya fırlarlar. Parçalanarak etrafa saçılan duvar ve ahşap parçaları sivri ve dağınık biçimde çizilmiştir. Bunlar bir uzlaşma veya yoruma ihtiyaç duymaksızın bu panelde patlama, yıkılma benzeri bir olayın yaşandığına dair belirtilerdir.

### **Simge.**

Simge ise belirtinin tersine yorumlayan olmaz ise gösterge olarak varlık gösteremez.



“Yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek bir göstergedir. Ya da bir başka deyişle, bir simge dinamik nesnesi tarafından yalnızca yorumlanacağı yönde, anlamda belirlenen bir göstergedir. Bu açıdan bir simge, herhangi bir şeye, bir kural gereği iletir. Daha açıkçası, bir simge insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir: Sözelimi, doğal dillerdeki sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir. Çünkü bir sözcük, belirttiği şeyi, yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olur. Bir başka örnek de “terazi” figürünün “adalet”in simgesi olmasıdır (Rifat, 2005, s. 119).

Simge türündeki göstergelerin ayırt edilebilmesi için en temel ipucu uzlaşıdır. Kültürel ve toplumsal uzlaşma sıradan veya anlamsız bulunabilecek birçok durumu, nesneyi gösterge hâline getirir. *Veda*’nın grafik roman uyarlamasında yaygın bir şekilde bilinen simgeler kullanılmış olmakla birlikte hikâyenin ve türün bağlamı çerçevesinde değerlendirildiğinde anlam kazanacak örtük simgeler de vardır. Örneğin bir yere giden, yolculuğa çıkan birinin ardından su dökmek kültürel bir uzlaşma örneğidir.



Şekil 3. Arabanın arkasından su döküldüğü an (Kulin, 2010, s. 72)

Grafik romandan alınan bu panelde, Kemal, Milli Mücadele’ye katılmak üzere evden ayrılırken ailesinin onu uğurladığı görülür. Hüsnü Efendi ise Kemal’in bindiği arabanın arkasından kovayla su döker. Herkesin dileği Kemal’in, zorlu bir süreç olacağı tahmin edilen bağımsızlık mücadelesinden sağ salim dönmesidir.

*Veda*’daki her simge bir önceki örnekteki açıklıkta değildir. Bazı simgelerin grafik romanın bağlamı ve karakterlerin özellikleri dikkate alınarak yorumlanması gerekir.



Şekil 4. Saraylıhanım'ın ayakları (Kulin, 2010, s. 49)

Saraylıhanım, sadece ayaklarının görüldüğü panelde gelini Behice'yi çocukların eğitiminde yetersiz kaldığı için eleştirir. Saraylıhanım'ın burada bacaklarını birbirlerine kenetlemeden veya bacak bacak üstüne atmadan rahat biçimde oturduğu görülür. Şenbay (2015) bu biçimde oturmanın beden dilinde, “rahatlık, kaygısızlık, meydan okuma veya durgunluk” belirttiğini söyler. Bu tespitlerden durgunluk dışındakiler Saraylıhanım için uygundur. O, kız çocukların yetiştirilmesi konusundaki alafranga adetleri onaylamaz, bu konuda Behice ile girdiği tartışma fikir ayrılığının belirtisi olduğu kadar onun geline karşı olan üstün konumunun da göstergesidir.

Çizgi veya grafik romanlarda kullanılan bir diğer simge ise yüksek sesi ifade etmek için sözcüklerin yazı boyutlarının büyütülmesi veya farklı renklerde, biçimlerde yazılmasıdır. Böylelikle duyuru, patlama, doğal afet veya bağırma gibi çeşitli nedenlerle ortaya çıkan yüksek sesi ifade etmek için görsel olarak standardın dışında bir yazı biçimine başvurulur.



Şekil 5. Ahmet Reşat yumruğunu sinirle masaya vururken (Kulin, 2010, s. 46)

Ahmet Reşat İngilizlerin Meclis'i basmasıyla başlayan, sokaklardaki düşman askerlerinin halkı tahrik etmesiyle devam eden süreçte öfkeli ve kederlidir. Bu konuda Kemal ile dertleşirken dayanamayarak yumruğunu sehpanın üzerine indirir. Ahmet Reşat, sehpaye yumruk attığında çıkan ses “Küt” şeklinde, grafik romandaki diğer yazı biçimlerinin daha koyu, büyük puntuyla ve sonunda ünlem işaretiyle verilmiştir.

*Veda*'nın göstergebilimsel incelemesinin ardından elde edilen veriler genel olarak değerlendirilecek olursa, eserin ilgili kuram açısından ne denli zengin bir alt yapıya sahip olduğu fark edilir. Grafik romanın, nesnelere ile benzerlik ilişkisi içerisinde bulunan fotoğraf, resim benzeri çizimlerden oluşması bu zenginliğin ana nedenidir. Bunun ardından, anlatma imkânları konusunda esnek ve hacimli olabilen romanın, daha kısa ve göstermeye dayalı bir tür olan grafik romana uyarlanması gelir. Romanda sözcüklerle ifade edilen düşünce, durum ve hisler grafik romanda jest mimiklerle, çizgi ve renklerle ifade edilir. Bunun için de sık sık okurun yorum gücüyle şekillenen, toplumsal ve kültürel uzlaşma ile tescillenen simgelere ve sezdirme, ima etme etme yoluyla okuru varlığından haberdar eden belirtilere başvurulur. Simge belirtiyeye göre çoğunlukla daha yoğun bir anlamsal içeriğe sahiptir. Az çaba ile çok şey anlatır. Belirti ise simgeyle karşılaştırıldığında, anlamın açığa çıktığı bir unsur olmaktan çok girizgâh mahiyetindedir. Okuru, olacak olana hazırlar, bunu sezdirir.

### Sonuç

*Veda* adlı romanın grafik romana uyarlanması süreci, betimleyici kuram ışığında değerlendirildiğinde, erek eserde büyük ölçüde kaynak esere bağlı kaldığı görülmektedir. İki eser karşılaştırıldığında, en fazla değişikliğin olay örgüsünde yapıldığı görülür. Dil, kişiler, zaman ve mekân unsurlarının neredeyse tamamında kaynak esere bağlı kalınmıştır. Çünkü uyarlama sürecinde amaç kaynak eserin bire bir aynısını farklı bir türde üretmek değil, farklı türün anlatım olanaklarından yola çıkarak özgün bir eser ortaya koymaktır. Grafik romanlar, romanlarla karşılaştırıldığında dil kullanımı konusunda daha sınırlı, dolayısıyla daha kısa anlatılardır. Romanın betimleme, diyalog, zaman ve mekân kullanımı konusundaki esnekliğine sahip değildir. Bu nedenle öykünün kırılma noktaları üzerinden ilerlemesini sağlarlar. Ne var ki grafik romanlar, dilin olanaklarından faydalanma konusundaki çekingenliklerini çizgilerin anlatım gücüyle kırarlar. Görsel unsurların simgeler ve belirtiler yoluyla, az çabayla çok şey anlatma özelliğinden faydalanarak yazıyla anlatamadıklarını çizgiler, renkler ve şekiller aracılığıyla ifade ederler.

*Veda* hayli hacimli bir romandır. Bu nedenle çizer Cemil Cahit Yavuz, ana olay örgüsüne bağlı kalırken, hikâyenin gidişatını etkilemeyen ikincil, üçüncül derecedeki olay ve durumlara grafik romanda yer vermemiştir. Romanda birkaç bölüm hâlinde veya sayfalarca anlatılan olayları bir panele ya da bir bölüme sığdırmıştır. Bu durum anlatının eksilmesine ve yavanlaşmasına neden olmamış, aksine daha önce de söylendiği gibi görsel unsurlarla desteklendiği için yeni, özgün bir hâl almasını sağlamıştır. Karakterlerin ruh hâlleri,

**Topçu, H. ve Yılmazkaya, E. (2020). Çizgilerden mürekkep bir roman: Veda. *Humanitas*, 8(16), 373-393**

davranışları, tutumları ve anlatıcının betimlemeleri, değerlendirmeleri çizimler ve renkler aracılığıyla okura “gösterilmiş”tir.

### Kaynaklar

- Aktaş, Ş. (1984). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş* (1. baskı). İstanbul: Birlik Yayınları.
- Cohn, N. (2013). *The visual language of comics introduction to the structure and cognition of sequential images* (1. baskı). London: Bloomsbury.
- Forster, E. M. (1985). *Roman sanatı* (2. baskı). (Ü. Aytür, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1956).
- Gönenç, L. (2010). Grafik roman. *Varlık*, 1232, 11-14.
- Gürdağarcık, S. (1985). Çizgi romanın öyküsü. *Gösteri*, 61, 66-68.
- Kongar, E. (1985). Çizgi roman ve eğitimdeki rolü. *Gösteri*, 61, 78-80.
- Kulin, A. (2010). *Veda* (1. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kulin, A. (2014). *Veda* (53. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Platin, A. (1985). Tek resimden dizi resme geçiş. *Gösteri*, 61, 64-65.
- Rifat. M. (1982). Göstergibilim kuramları. *Yazko Çeviri*, 1, 9, 119-126.
- Rifat. M. (2005). *XX Yüzyılda dilbilim ve göstergibilim kuramları* (3. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sağlık, E. (2010). *Popüler roman estetik roman* (1. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şenbay, N. (2015). *Söz ve diksiyon sanatı* (32. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond* (1. baskı). Amsterdam: John Benjamins.
- Tuncer, N. (1993). *Çizgi roman ve çocuk* (1. baskı). İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.