



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 14 (Şubat/February 2024), s. 364-385.

Geliş Tarihi-Received: 13.01.2024

Kabul Tarihi-Accepted: 25.02.2024

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1419098

Tasvir (Betimleme) Tekniğinin Anlatının Zamanı ve Ritmine Tesiri Üzerine Bir Tasnif Denemesi

A Classification Essay on the Effect of Depiction Technique on the Time and Rhythm of Narrative

Fatma Şükran ELGEREN*

Öz

Romancının kurmaca dünyasını okura görünür kılmada vazgeçilmez bir unsur olan tasvir, bir anlatım tekniği olmanın ötesinde romanda mekân ve zaman gibi unsurlar üzerinde de belirleyici bir role sahiptir. Onun zamanla olan bu münasebeti, anlatının ritmi üzerinde tesirli olmasını da beraberinde getirir. Tasvirin eserin ritmi üzerindeki görünümü, hatalı bir genelleme neticesinde salt bir duraklama olarak ifade edilir. Oysa tasvirin öykü içinde ya da dışında oluşu, ritimli ya da kesik sunulması gibi hususlar göz önüne alındığında, süre bakımından tek bir kategoride değerlendirilmesi mümkün değildir. Bu çalışmada, tasvirin romanda bir anlatım tekniği olarak eserin zamanı ve ritmi üzerindeki tesirleri ilk kez ele alınarak bir tasnif denemesi sunuldu. On beş farklı roman üzerinde yapılan içerik analizleri neticesinde genel kanunun aksine tasvirin süre bakımından sadece bir durma ya da duraklamaya karşılık gelmediği; aksine eserde özetleme tekniği ile birlikte kullanılarak öykü zamanını hızlandırma; genellikle roman kişilerinin ruhi tecrübelerinin anlatılmasına karşılık gelen öznel zamanın eş zamanlı sunulması yoluyla anlatı zamanını yavaşlatma; kendi içinde bir öyküleme ile sunulduğunda öykü zamanından bağımsız yeni bir zaman yaratma ve ayna hilesi, diyalog, iç konuşma ve bilinç akışı teknikleriyle iç içe kullanılarak öykü zamanıyla eş zamanlı kullanılabilmesinin yanında; eserde kronolojik zamanın bozulması neticesinde ortaya çıkan ileriye sapım (prolepsis) ve geriye sapım (analepsis) örneklerinde, anlatının zaman katmanlarını genişlettiği ve zamanda ileri ya da geri gidişler sırasında önemli işlevler yüklediği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Roman, zaman, tasvir, süre, ritim.

Abstract

Depiction is indispensable for making the fictional world of the novelist visible to the reader. It serves as a narrative technique and also plays a crucial role in shaping the spatial and temporal elements in the novel. This relationship with time influences the rhythm of the narrative. The impact of the description on the rhythm of the work is mistakenly oversimplified as a mere pause. However, when considering factors such as whether the depiction occurs within or outside the story, and whether it is presented rhythmically or intermittently, it is not possible to evaluate it within a single category in terms of duration. This study presents a classification essay that explores the use of depiction as a narrative

* Dr. Öğr. Üyesi, Manisa Celâl Bayar Üniversitesi, e-posta: fatmasukran_aslan@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-1822-2982.

technique in the novel for the first time and its effects on the novel's time and rhythm. The content analysis of fifteen novels revealed that, contrary to popular belief, depiction does not only correspond to a stop or a pause in terms of duration. On the contrary, it was used in conjunction with the summarizing technique in the work to accelerate the story time. It slows down the narrative time through the simultaneous presentation of subjective time, which generally corresponds to the narration of the psychic experiences of the novel's characters. When presented with a narrative in itself, the mirror trick, which creates a new time independent of the story time and can be used simultaneously with the story time by using it intertwined with dialogue, inner speech, and stream-of-consciousness techniques, has crucial functions in the examples of forward deviation (prolepsis) and backward deviation (analepsis) that occur as a result of the disruption of chronological time in the work and has expanded the time layers of the narrative.

Keywords: Novel, time, depiction, duration, rhythm.

Giriş

İnsanoğlunun var olalı beri takvimle aylara, yıllara ve günlere; saatle dakika ve saniyelere bölüp, parçalayıp sonunda bu karmaşık parçaların arasında çaresizce kendisini akışına bıraktığı zaman, tabiatı itibarıyla tanımlanması son derece zor bir kavramdır. O, hükmedilmesi bir yana algılanması konusunda bile büyük farklılıkları ihtiva eden, yüzyıllardır pek çok düşünür sanatçı ve yazar tarafından ele alınmış; fakat herkesin belirli bir cihetini idrak edebildiği, araştırmacılarını objektif bir tanım yapmaktan aciz bırakan bir zemin olarak karşımıza çıkar.

Zaman, felsefe sahasında temelde Aristoteles ve Platon'un düşüncelerinde açığa çıkan ideal ya da reel bir zemin olma sorunsalı üzerinde gelişim göstermiştir. Platon ve Aristoteles, zaman felsefi üzerindeki tartışmanın hem başlatıcıları hem de bu muğlak kavramın açıklanmasına katkıda bulunmaları sebebiyle söz konusu alanın lideri durumundadır. Platon'a göre zaman, bütün varlık aleminde etkindir, onu içinde taşır ve bu bakımdan zaman sonsuzluğun bir resmi ya da gölgesi olarak tanımlanabilir. Oluş, zamandan ayrı düşünülemez, şeyler zamanı ortaya koyamaz; fakat ancak zamanda meydana gelebilir. Antik Yunan'da zaman felsefesi üzerine en fazla kafa yoran filozof Aristoteles ise zamanı hareketin ölçüsü olarak tanımlar ve hiçbir zaman hareket kavramını göz ardı ederek bir zaman tanımına girişmez (Topakkaya 2012, s. 220, 224). Aristoteles'e göre maddenin olmadığı yerde zaman ve uzay da bulunmaz. İdealistlerden Leibniz ve Kant ise zamanın gerçekte mevcut olmadığını insan zihninin bir tasarımı olduğunu ileri sürer. İnsanın zamanda değil; zamanın insanın içinde yaşadığını ileri süren Bergson ise meseleye metafizik bir boyut kazandırır. Tartışmaların devamında Newton, tabiatla insan bilincinden bağımsız, mutlak bir zaman ve uzay bulunduğunu ifade ederken Einstein, zamanın mutlak değil göreceli olduğunu savunur (Hançerlioğlu, 1980, s. 356).

Üzerinde tam ittifakın mümkün olduğu bir tanımlı yapılamayan zaman, Kur'an-ı Kerim'de¹ de üzerine yemin edilen bir kavramdır. Zamana atfedilen bu kıymet, onun insan dimağı ve muhayyilesindeki cevalanın nihayet bulmayacağını da bir delili olarak okunabilir. Böylesine karmaşık ve göreceli bir kavram üzerinde inceleme yapmak, malzemenin muğlaklığı sebebiyle hayli zordur. Zamanın en basit tabirle göreceli oluşu, edebi bir eserin yazarı, okuru ve onu inceleme gayretinde olan araştırmacıyı ona farklı açılardan bakmaya yönlendirir.

Dil, zamanın değişkenliğini göstermeye müsait bir yapıdadır ve biz bir metinde dilin göstergelerinden hareketle geçmiş, şimdi ve geleceği birlikte algularız. Dilin anlatıda

¹ Asr Suresi "Zamana yemin olsun ki, insan gerçekten ziyan içindedir."

yüklendiği işlev yalnızca bu boyutlarla sınırlı değildir. Dil, okuru kendi zamanı içine almak suretiyle sosyal, kültürel ve duygusal oluşları da gösterir (Narlı, 2002, s. 92).

Günümüzde romana, resim ve heykel sanatları gibi yalnızca mekânı esas alan sanatlara kıyasen her şeyden evvel müzik gibi zamana bağlı bir sanat dalı olarak bakılır. Roman, bünyesinde hareket ve sürekliliği ihtiva eden bir anlatım ve iletişim biçimidir. Bir tablonun anlık bir zaman dilimi içinde idrak edilme imkânı olduğu gibi; romanın da ele alınıp idrak edilme aşamasına geçilmeden evvel kendi bütünlüğü içinde cereyan etmiş olması lüzumu vardır. Bilhassa XX. yüzyılın başından itibaren Proust, Thomas Mann ve M. Butor'un kaleme aldıkları eserlerle birlikte zaman, romanın bizzat konusu haline gelmiştir. Belirli bir süre ile sınırlı zaman mutlak geçecek, kahraman ve hadiselerdeki değişme yine zaman içinde vuku bulacaktır. Fakat zaman artık sözü edilenlerin ötesinde, tarihe bağlı bir kahramandır. Zaman unsuruna verilen bu kıymet, zannedildiği gibi eleştirmenin işini kolaylaştırmaz. Zira zaman kelimesi, başvurulan referanslara göre çok farklı manalara işaret etmektedir (Bourneur ve Quellet, 1989, s. 119-120). M. Butor, "Essais sur le roman" adlı eserinde, roman dünyasına adım attığımız andan itibaren, "maceranın kendi zamanı, yazıya geçirme zamanı ve okuma zamanı" olmak üzere en azından üç türlü zaman anlayışını bir arada düşünmek gerektiğini ifade eder (Butor, 1969, aktaran Bourneur ve Quellet, 1989, s. 120).

Aktaş (2003, s. 107-108)'a göre ise itibari metinlerde zamanı, yazma, okuma, vaka ve anlatma zamanı olmak üzere dört kategoride ele almak mümkündür. Bunlardan yazarın eserini kaleme alırken harcadığı süre olan yazma zamanı ve okurun eseri okuması sırasında geçen süre olan okuma zamanı, itibari zamanla alakasızdır, takvim ve saatle ölçülebilen cinstendir. Vaka ve anlatma zamanını bildiğimiz zamandan ayıran taraf ise itibari olmalarıdır. Onları biçimlendiren unsur, anlatıcıyla vaka arasındaki mesafedir.

Zikredilen bu zaman tasniflerinin içinde, anlatıcının dilin imkanlarından faydalanması suretiyle eserdeki zamanı farklı düzenlemesine bağlı olarak ortaya çıkan "art zaman", "eş zaman" ve "ön zaman"dan da bahsedilebilir. Bunların ilkinde vuku bulan hadisenin aktarımındaki zamanla, gerçek zaman birbirine eşit değildir, zamanda atlamalar mevcuttur. "Eş zaman"da kurmacada gerçekleşen hadisenin süresi gerçek zamanın süresine eşittir. Sonuncuda ise süre belli olsa bile, hadise henüz vuku bulmamıştır. Zamanı değerlendirirken dikkat edilecek bir diğer husus da kronolojidir. Bir eserde zaman akışı kronolojik olabileceği gibi, zamanda ileri atlayış ya da geri dönüşler de olabilir (Narlı, 2002, s. 93). Bu durum, düzen, süre ve sıklık olmak üzere üç farklı ilişkiyi ortaya çıkarır. Anlatıbilimin kurucularından ve yapısalcı anlatıbilimin mühim temsilcilerinden biri olan Genette, zaman analizi için üç kategori önerir. Bunlar Ne zaman? (Düzen), Ne kadar? (Süre) ve Hangi sıklıkta? (Sıklık) soruları ile ilişkilidir. Yukarıda zikredilen zamanlar arası ilişkiyi ortaya koyan bu analize göre düzen, anlatıda hadiselerin kronolojik olarak mı yoksa zaman sapmalarıyla (anakroni) mı verildiğini ortaya koyar. Sıklık, bir hadisenin öyküde kaç kere gerçekleştiği ve anlatıda kaç kere tekrarlandığı arasındaki ilişkidir. Süre ise anlatıdaki bir hadisenin uzunluğu yani süresiyle bu hadisenin söylemi yani dil ile sunumu arasındaki ilişkidir. Söz konusu ilişki temelde beş şekilde karşımıza çıkar. İlkinde öykü ve söylem zamanı birbirine eşit olduğu için sahneleme içinde verilen diyaloglar buna en güzel örnektir. İkincisinde bir yavaşlatma söz konusudur. Çünkü söylem zamanı öykü zamanından uzundur. Üçüncüsünde söylem zamanı öykü zamanından kısa tutulduğu için "özet" ya da "hızlandırma" durumu olarak da nitelenebilir. Dördüncüsü belli bir zaman diliminin atlandığı eksiltiyi ifade ederken beşincisinde söylem zamanı akmasına rağmen öykü zamanı duraklar. Bu da çoklukla metinde yorumlama ve betimleme bölümlerine karşılık gelen duraklama durumudur (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 163-165).

Görüldüğü üzere süre, söylem (anlatı) ve öykü zamanı arasında kurulan bir ilişkidir ve bu sebeple metnin hızını da etkiler. Yukarıda zikredilen öykü ve söylem zamanı arasındaki beş farklı ilişki, eserde kullanılan anlatım tekniklerine de işaret etmektedir. Söz gelimi, bir metinde diyalogların varlığı sahneleme tekniğinin, bir tür hızlandırma olan özetin varlığı özetleme tekniğinin ve öykü zamanının duraklamasına karşılık geldiği düşünülen betimlemeler, tasvir tekniğinin varlığını ortaya koyar. Bu sebeple anlatım teknikleri ve eserin ritmi arasında doğrudan bir ilişkinin olduğu görülür.

Bir anlatım tekniği olarak tasvire, sıklıkla mola (durma, duraklama) durumunda başvurulur. Fakat yapılan her tasvirin bir duraklamaya sebep olacağı söylenemez. Benzer şekilde yazar, üzerinde fazlaca durmak istemediği hadiseleri özetleyerek anlatı zamanını kısaltabilir. Burada zaman açısından bir hızlanma söz konusudur. Tasvir, özetleme bölümlerinde kullanıldığında metnin ritmine etki eder ve zaman bakımından yeni bir değerlendirilmeye tabi tutulmalıdır. Sahne, çoklukla diyalog ve monologlarla sunulduğu için burada tasvire başvurulması da ritim ve zaman bakımından tasvir tekniğine farklı bir bakışı zorunlu kılar. Zamanda bir sıçrama, ileri atlama olarak nitelenebilecek eksilti de tasviri bünyesinde barındıracak surette düzenlendiyse tasvir tekniğinin karşılık geldiği zamanla ilgili yeni bir durumdan bahsedilebilir. Bu sebeple, çalışmanın bundan sonraki bölümünde, tasvir tekniğinin anlatı zamanındaki farklı görünüşleri ve eserin ritmine tesirleri üzerinde durulacak ve konuyla ilgili bir tasnif denemesi sunulacaktır.

Tasvir (Betimleme) Tekniğinin Anlatının Zamanı ve Ritmi Üzerindeki Tesirleri

“Bir şeyi bir yana doğru eğmek, o şeye yönelmek, bir şeyi kesmek” manalarına gelen “savır” kökünden türeyen tasvir, “bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi ince ayrıntılarıyla anlatmak” demektir. Terim anlam itibarıyla tasvir “roman, hikâye ve diğer edebî türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve eşyayı diğer nesnelere ayırıp bütün özellikleriyle ifade etme” olarak tanımlanabilir. Nitelikli bir tasvir, duyardan azmi derecede faydalanmaya ve eşyanın ilk bakışta fark edilmeyen yanlarını görebilmeye bağlıdır (Elmalı, 2011, s. 135). Bu hususta Tanpınar, edebiyatımızın tarihten tasvire geçtiğini belirtir. Eski şiirimizde var olan minyatür, hat ve çini sanatlarının tesiri, sanatların birbirini etkilemesinin bariz bir örneğidir. Fakat ona göre bizim edebiyatımızda tarihten tasvire geçilmesi, bizim yazarlarımızın bir resim tecrübesinden mahrum oluşuyla ilgilidir. Balzac XIX. asır romanında resmin terbiye ettiği bir hafızanın imkanlarıyla büyük bir portreci olarak karşımıza çıkarken Türkçede bu imkanlar Namık Kemal’e kadar henüz aranmamıştır (Tanpınar, 1976, s. 296-297).

Bir anlatım tekniği olarak tasvirin metindeki kullanım amacı, müşahede edilen herhangi bir varlığın, kişinin, hadisenin, çevrenin yazar ya da anlatıcı tarafından seçilen özelliklerinin, kelimelerle ifade edilmesidir. Bir başka deyişle mevcut görüntünün, yazıyla tekrar resmedilerek okurun gözünde canlandırılmasıdır (Çetin, 2015, s. 139). Burada önemli olan husus, tasvirin salt bir isimlendirme ya da tarif olmamasıdır. Tasvir, soyut olanı görünür kılmak, bir bakıma muhayyiledeki dünyayı tecessüm ettirme işlevine sahiptir. Sanatın, insanın kendisini çevreleyen dünya ile ilişkisi üzerine kurulduğunu düşündüğümüzde, edebi eserdeki itibari âlemin somut şekilde metne yansıtılması son derece tabii ve lüzumludur (Çetişli, 2016, s. 123). Fakat yazarın bu görünür kılmak işlevini gerçekleştirirken elindeki malzemeyi eleme ve seçme safhalarından geçirmesi zarureti vardır. Zira bir şeyi tasvir etmek, onu olduğu gibi göstermek manasına gelmez. Esasen bu, mümkün de değildir. Romancı, tasvir edeceği malzemenin karakteristik yönlerini dikkate almak ve onu gerçekmiş hissi uyandıracak surette işlemek zorundadır. Romanda sahil bir atmosfer temin etmek, ancak bu yolla mümkün olur (Tekin, 2016, s. 218).

Sözü edilen işlevlerinin dışında tasvir, hikâyenin ritmini vermeye de yarar. Eserde aksiyonun ardından, bakışı çevreye yöneltmek suretiyle verilen tasvirler bir gevşeme sağlayacağı gibi; kritik bir anda hikâye durdurularak araya konan bir tasvir de okuru sabırsızlandıracaktır. Bu bakımdan tasvir, müzikal anlamda esere ton ve hareket veren bir uvertür durumundadır (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 108).

Anlatı tarzlarının sıklık ve süre arasındaki ilişkiler neticesinde ortaya çıktığını ifade eden Jahn (2015, s. 104-105)'a göre, gösterme ve anlatma olmak üzere iki temel anlatı tarzı vardır. Bu iki temel tarzın dışında kalan tasvir (betimleme) ve yorumlama ise asli değil; destekleyici özelliktedir. Jahn, anlatıcının bir kişiyi, mekânı ya da zamanı betimlediği tasvir tarzını, zaman açısından duraklama olarak niteler. Betimleyici cümlelerin tipik şekilde "olmak", "sahip olmak" gibi durağan fiillere dayalı olduğu kanaatinde. Jahn'ın bu tespitleri doğru olmakla birlikte üzerine ekleme yapılabilecek yanları da mevcuttur. Zira bir eserde yapılan her tasvir, tam manasıyla bir duraklamaya karşılık gelmeyebilir. Çünkü tasvir de zaman içinde yapılır ve burada anlatıcının öyküleme zamanı ön plana çıkar. Genellikle tasvir anlarında öyküleme zamanının durduğu düşünülür. Burada önemli olan husus, tasvirin öykü zamanının içinde mi yoksa dışında mı yapıldığıdır. Çünkü öykü içi tasvirler genel kanaatin aksine hadisenin yavaşladığı; fakat tam olarak durmadığı yerlerdir. Öykü dışı tasvirlerde ise öykü zamanının dışına çıkıldığı için tam bir ara verme, bir duraklama söz konusudur. Buna karşın bazı fiziki karakter tasvirleri, verdiği ayrıntılar aracılığıyla geçen zamanı açıkça yansıtabilir. Örneğin, romanda önceden tanıtılan bir kahramanın sonraki bölümlerde ağarmış saçları ile karşımıza çıkması, geçen zamanın eksiltili bir anlatımıdır (Dumantepe, 2018, s. 288-289). Dolayısıyla bu tür bir kullanımda tasvir, zamanda duraklamaya karşılık gelmenin aksine zamanı hızlandıran bir teknik olma niteliği kazanır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, tasvir tekniğinin kullanım alanlarına göre eserin zamanı ve ritmi üzerindeki etkileri ayrı başlıklar altında incelenerek bir tasnif denemesi yapılacaktır.

1. Duraklama ve Durma (Öykü Dışı Tasvirler)

Tasvir tekniğinin en sık kullanılan türü olan öykü dışı tasvirlerde yazar ya da anlatıcı, hadiselerin akışını keser ve okura göstermek istediği hususlar üzerinde yoğunlaşır. Tasvirin bu çeşidi, romanda bir karakterin portresini çizmek ya da bir mekânı ayrıntılı şekilde tanıtmak gibi çeşitli amaçlarla kullanılabilir. Bu sebeple söz konusu tasvirler, öyküleme zamanı açısından bir durma ya da duraklamayı ifade eder. Durma ve duraklama arasındaki nüans, birincisinde öyküleme zamanının tümüyle durması ve aksiyonun sıfıra inmesi; ikincisinde ise bir nevi tasvirin öykülenmesi yani tasvirin aksiyon haline dönüşmesidir. Duraklamada öyküleme zamanı azami derecede yavaşlar; ancak uyanık bir dikkatle fark edilebilecek bir hareket hala mevcuttur. Konuyla ilgili olarak Genette (2020, s. 95-96), Proust anlatısını temel aldığı eserinde, Proust'un yaptığı tasvirlerin, seyredilen herhangi bir şeyin tasvirinden ziyade, seyreden izlenimleri, keşifleri, bakış açısı değişiklikleri, hataları ve bunlardan geri dönüşleri, coşkuları ya da hayal kırıklıkları gibi algısal sürecinin anlatılması ve analizi olduğunu vurgular. Bu bakımdan söz konusu tasvirler faal ve hikâye içeren bir seyre dalış olarak nitelenir.

Aşağıdaki örnekte, eserin kişilerinden yaşı yetmiş çoktan aşmış Adnan Şemi Paşa'nın, ilerlemiş yaşına rağmen kendisinden çok küçük bir kızı odalık olarak almak isteğini, bir başka roman kişisi Kalfa Hanım'a anlatmasına şahit oluruz. Kalfa, ihtiyardan bu sözleri işitince evvela iradesi dışında "-Aaaa" demekten kendisini alamaz. Ardından Paşa'nın ihtarıyla karşılaşır, his ve fikirlerini belli etmemeye çalışarak ona karşılık vermeye başlar. Bu kısımda diyaloglar devam ederken bir roman kişinin, karşısındaki diğer kişiye bakışına şahit oluruz. Bu bakma eylemi yazar tarafından nakledilir ve bünyesinde Paşa'ya ait fiziki bir tasviri de barındırır. Fakat ilgili kısımda her ne kadar

Paşa tasvir ediliyor görünse de aslında okur Kalfa'nın az evvel duydukları karşısındaki şaşkınlığının, Paşa'nın fiziksel verileriyle somutlaşmasına şahit olur. Dikkatli analiz edildiğinde burada öyküleme zamanı tam olarak durmaz, duraklar. Tasvir olarak okuduğumuz pasaj, Genette'in tespitine benzer şekilde, roman kişinin gördüklerinin resmedilmesinden ziyade, onun algısal sürecinin öykülenmesidir²:

"- Sözümde bu kadar şaşılacak ne gördün? Kalfa Hanım. Paşanın beyaz patiska gecelik takkesi altında morarak çürümeğe yüz tutmuş çok geciken bir meyva bayatlığı ile buruşmuş suratına, kirpi gibi gözlerine doğru uzamış kaşlarına, yetmiş yılın yorgunluğu toplanmış, fersiz, ölgün, durgun gözlerine, bir tel siyahı kalmıyan bembeyaz bıyıklarına, sarkmış avurtlarına, iri bir kütük ağırlığı ile kanburlaşmış koca vücuduna baktı, baktı...- Efendim bağışlayınız. Bu sözünüze karşı şaşırdım. Çünkü Pervin'i yüksek müsaadeleriniz üzerine Ragıp Beyefendinin odalıklığına hazırlıyorduk da" (Gürpınar, 1969, s. 100).

Genette, Proust anlatısındaki tasvirin aksine Balzac romanının zaman dışı bir tasvir kanonu oluşturduğunu ifade eder. Bu tür tasvirlerde anlatıcı, hikâyenin olağan gidişatı dışına çıkarak aslında hikâyede kimsenin bakmadığı ama sırf kendi adına okura bilgi vermek için bir sahneyi tasvir etmeyi vazife edinir. *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in Periveş'i ilk kez gördüğü sahnenin ardından, onu okura tanıtmak için yapılan tasvirde, Genette'in (2020, s. 93-94) sözünü ettiği zaman dışı bir tasvir göze çarpar. Burada, yukarıda sözü edilen duraklamanın aksine, kelimenin tam manasıyla öyküleme zamanının durması söz konusudur. Tasviri yapan da anlatıcı değil; yazarın kendisidir.

"Sarışın hanım, kısıdan uzunca, uzundan kısaca, tamam orta boylu, narin yapılı...gönül avcısı, edalı bir yosmaydı. Saçları şimdiki saç boyalarının verdiği kızıl renkte değil, gayet açık tabii sarı; gözleri ise, çok güzel bir yaratılış hatası olarak, mavi yahut yeşil değil, tahrirli koyu sarı; kaşları kumral...ağzı şairlerin tahayyül ettikleri gibi küçük, biçimli ve bin defa öpülmeye layıktı" (Recaizade Mahmut Ekrem, 1963, s. 30).

Tasvir sırasında öyküleme zamanının rakamsal olarak "0" şekline ifade edilebileceği durma, çoklukla doğrudan yazarın dilinden yapılan tasvirlerde rastlanan bir durumdur. Aşağıda farklı romanlardan alınan tasvirler, yazar anlatıcı tarafından yapılan ve öyküleme zamanının rakamsal olarak "0" şeklinde ifade edilebileceği "durma" kategorisine örnektir: "*Adil Giray'ın bir meziyeti de endamının güzelliğiydi. Çehresi, sarıya çalan pembemsi bir renkte; mavi gözleri ise o pembeliğin içinde gün batımındaki bulutların arasından güçlükle görülen, gökyüzüne ait iki parça gibiydi*" (Namık Kemal, 2021, s. 21).

"*Âdem de güçlü ve güzeldi. Yapılı ama narindi. Zarif fakat heybetliydi. İnce ama derindi. Toprağı dünyadan suyu cennettendi. Bu yüzden gölgesi vardı. Farklıydı yani. Cennet sakinlerine göre bambaşka bir güzellikle güzeldi. Demem o ki, cennetin cemi cümlesi ondan daha güzelinin olamayacağından neredeyse emindi*" (Bekiroğlu, 2009, s. 63).

"*Yoksul bir bedevi gibi giyinmişti Filozof. Altın sarısı bir şeritle göğsüne kadar düğmelenmiş, uzun ve bol bir entari, ayağında deve derisinden mamul bir yemeni ve omzuna düşen dalgalı, kestane saçlarının üçte birini öreten bej bir sarık*" (Yalsızuçanlar, 2019, s. 7).

"*Afroditi, sımsıkı bir ten, her ağzını açışta bir ispirto alevi gibi parlayan otuz iki diş, uzun kirpikleri arkasında telkinleri bir ufuk gibi derinleşen bakışlar, konuştuğunda sizin boğazınızda düğümlenen İtalyan babasından kalmış ağıdalı, hardal gibi sert ve dik ve yine son derece tatlı bir ses, isteyerek çolpalaştırdığı hareketleriyle bir örümcek gibi dört bir*

² Burada verilen örnek, öyküleme ile iç içe geçen (öykü içi) tasvirlerden farklıdır. Öykü içi tasvirde, yazarın tahkiye fiili devam eder, dolayısıyla öyküleme zamanı da akış halindedir. Tasvir ve öyküleme teknikleri iç içe sunulur.

tarafınızı saran eller, bir yığın cazibe ve dostluk, hulâsa belki de farkına varmadan hareket ve hücum hâlinde bütün kadınlıktı” (Tanpınar, 2005, s.156).

“Bu küçük çehrenin tanımadığı hiçbir tarafı yoktu. Onun aşka bir çiçek gibi açılışı, o derinden ve biçare bir tebessüm üzerinde kapanışlar, kısık gözlerinin içinde yanan âdeta madenî ışık, sonra Boğaz sabahları gibi perde perde değişmesi, Mümtaz için kendi ruhunun manzarası olmuştu” (Tanpınar, t.y., s. 149).

Yazarın anlatıcı konumunda olmayıp, sözü kahramanına bıraktığı durumlarda da öyküleme zamanının “durma” şeklinde ifade edilebileceği örnekler mevcuttur. Aşağıdaki pasaj, yazarın eser boyunca ismini vermediği kahramanının dilinden yapılan tasvirlerden alınmıştır. Söz konusu bölümde tahkiye fiili tamamen durdurulur ve okuyucuya eserdeki diğer karakterlerin kısa bir tanıtımı yapılır:

“AŞÇI YAMAĞI RÜSTEM KARA: İçimizdeki en toy delikanlı. Taşra saflığını henüz üzerinden atamamış. Enseline vur ekmeğini elinden al. Daha epey pişecek. Zafer Usta'nın çırağı olduğu için çok şanslı. Kıymetini bilirse önü açık. AŞÇI BİLAL MERDİVEN: Kendi halinde tatsız tuzsuz bir adam. Etliye sütlüye karışmaz. Ama güzel sütlaç yapar. Hamsiköylüdür” (Turan, 2016, s. 55).

2. Yavaşlatma (Öznel Zamanın Eşzamanlı Sunumu)

Bir eserde zaman analizi açısından yavaşlatma durumu, öyküleme zamanının vaka zamanından uzun olduğu durumlarda karşımıza çıkar. Aslında nadiren karşılaşılan ve yavaşlatma olarak sınıflandırılan birçok durumun, öznel zamanın eş zamanlı sunumu olarak yorumlanması mümkündür. Bu tür bölümlerde yazar ya da anlatıcı tarafından bir roman kişinin gördükleri, yaşadıkları ya da hissettikleri anlatılır. Fakat öykü içi ya da dışı tasvirlerden farklı olarak burada yapılan şey, o roman kişinin şahsi tecrübelerinin öznel zamanıyla eş zamanlı şekilde sunulmasıdır. Ekseriyetle roman kişilerinin bazı anlık ruhi tecrübelerini okura aktarmada kullanıldığı göze çarpar (Rimmon-Kenan, 1983 ve Toolan, 1988, aktaran Jahn, 2015, s. 45).

Aşağıda Aşk romanından alınan pasajda, sermaye olarak türlü kötülöklere maruz kalan Fahişe Çöl Gülü'nün, bir başka roman kişisinden şiddet gördükten sonra yaşadığı ruhi tecrübesi anlatılır. İlgili pasajın eserde geçtiği bölümün başında öykü zamanı 1245 olarak verilir. Anlatıcı, Çöl Gülü'nün kendisidir. Burada, hadiseler zikredilen zaman dilimi içinde anlatıcı tarafından nakledilirken birden anlatıcının yaşadığı bir nevi metafizik tecrübenin tasvirine geçilir. Öykü zamanı açısından bir an ya da birkaç dakika ile ifade edilecek bir baygınlık haline karşılık gelen bu tecrübeyi yazar, yaklaşık bir buçuk sayfalık bir hacme ulaştırmıştır. İlgili bölümde öyküleme zamanı tamamen durmaz; fakat yavaşlar. Burada duraklamadan farklı olarak öznel zamanın eş zamanlı olarak sunulmasından kaynaklanan düşük tempolu bir akış söz konusudur:

“Tam o anda, oracıkta, tuhaf bir şey oldu. Anlatması zor ama sanki ruhum bedenimden ayrıldı. (...) Meğer ruh bir uçurtma imiş. Kuyruklu, rengarenk, narin ve nazenin bir uçurtma... Ağırılığından kurtulup yükseliyordu havada. Özgürlük ne güzel şeymiş, hayret! Nasıl da hafif, latif, uçsuz bucaksız. (...) Başladım semada yüzmeye. İster kuzeye giderim ister güneye. ...Gözlerimi kapadım. Bir başka, bir öte Ben düşledim. Temizdi, berraktı, tövbeardı, tövbesinde sebatkardı o öteki halim; benden daha genç, daha cesur ve güzeldi. Hem iyimser ve samimi hem atılgan ve dirayetliydi, kerhaneden çıkıp yepyeni bir hayata başlarken” (Şafak, 2009, s. 271-272).

Aslında bir romanda zamanı ele alırken göz önünde bulundurulması gereken hususlardan biri de vakada rol alan şahısların, yaşadıkları zamanı idrak şekilleridir. “İç zaman” olarak nitelenebilecek bu zamanın algılanışı, subjektif ya da objektif olabilir.

Gelip geçen mevsimler ya da bir günün farklı bölümleri, bir olayın gerçekleştiği anı olduğu gibi yansıtılabilmenin yanında o âna insan hislerinin dahliyle yeni anlamlar da kazanabilir. Dolayısıyla roman kişileri ruhi durumlarına göre zamanı algılamada değişik eğilimlere sahip olabilir. Bu durumu “psikolojik zaman” olarak tanımlamak mümkündür (Narlı, 2002, s. 93). Bu başlıkta sözü edilen öznel zaman, bir bakıma roman kişilerinin psikolojik zamanıdır ve bu zamanın pek çok eserde tasvir tekniğini de bünyesinde barındıracak şekilde kullanıldığına şahit oluruz.

Gezgin romanından aşağıya alınan pasajda, başkahraman Gezgin ve diğer bir roman kişisi olan Filozof’un aynı mekânda oturdukları sırada yaşadıkları anlatılır. Ana metinde öyküleme zamanı bu iki kişinin karşılıklı oturmaları sırasında duruyor gibi görünmektedir. Fakat Filozof’un o anda yaşadığı ruhi tecrübenin izahına geçilmesi, aslında öykülemenin bu kişi üzerinden devam ettirildiği izlenimini uyandırır. Bir başka deyişle metnin öyküleme zamanında belirgin bir aksiyon yoktur; fakat Filozof’un öznel zamanı işlemektedir. Eserde hadiselerin akışının yalnızca fiili hareketlerden ibaret olmadığı düşünüldüğünde, Filozof’un zihnindeki aksiyonun eş zamanlı olarak okurla paylaşılması da öyküleme zamanının yavaşlaması olarak yorumlanabilir:

“İçerde her şeyi aslına yönelten bir sessizlik vardı. Sanki üç kişiydiler, Filozof, Gezgin ve Sessizlik. ...Uzun süre ve büyük bir dikkatle baktı. Gözleri deniz yeşiliydi. Gözbebeği baktıkça büyüyordu. Alnında secdeden ışıltılar oynayıyordu. Alnı parlıyordu. Alnını gördü bu kez sadece. Sadece ona bakıyordu ve bir alından ibaretmiş gibi görünüyordu. Bu hal, bu melalde bir süre kaldılar. Gezgin derin derin soluklandı ve sessizliği bozarak ‘evet’ dedi” (Yalsızuçanlar, 2019, s. 8).

Bir başka romanda ismi verilmeyen başkişinin, yeni tanıştığı ve fazlasıyla tesirinde kaldığı Ahmet Selim adlı karakterin, sema gösterisi sırasında ney üflediği sahneye tanık oluruz. Burada başkişi, Ahmet Selim’in neyini dinlerken farklı bir âleme geçmiş gibidir. Ney sesini bize ulaştıran yazar bir yandan öyküleme eylemi, neyin üflenmesi ile sürdürürken diğer yandan başkişinin fondaki ney sesi eşliğinde içine girdiği bambaşka âlemi, onun psikolojik, diğer bir tabirle öznel zamanını tasvir eder:

“Neyzen Ahmet Selim, üfürdüğü nağmelerle kulaklarımdan kalbime doğru yol açtı. ...Gözlerini kapadığında bambaşka bir âlemde buluyorsun kendini. Nehirler var. Berrak mı berrak. Suları köpük köpük. Şırl şırl akıyor. Ayaklarını uzatmışsın. Sırtüstü yatmışsın çimenlere. Tepende gökyüzü. En güzelinden mavinin. Kuş sesleri geliyor. Cıvı cıvı. ...Hafta içi olduğundan kısa sürdü” (Turan, 2016, s 179-180).

3. Hızlandırma (Özetleme Tekniğinde Tasvir Kullanımı / Ayna Hilesi)

Roman yazarı anlatacaklarını bir seçme ve eleme işlemine tabi tutmak zorundadır. Zira türün kendisine tanıdığı bütün imkanlara rağmen her şeyi anlatması muhaldir. Bu sebeple yazarın seçme ve eleme işlemleri neticesinde başvurduğu bir teknik olan özetleme, verilecek bilgi ile gerçekleşecek olan bir tanıtmanın ya da yazar için mühim olmayan, bu sebeple uzun tafsilatına lüzum görülmeyen gelişmelerin özet halinde sunulmasıdır. Bu teknikte sadece hadiseler özetlenmez; aynı zamanda roman kişilerinin tanıtımı da yapılabilir. Özetleme, lüzumsuz ayrıntıyı silerek esere derli toplu bir görünüm kazandırır (Tekin, 2016, s. 249-250). Özetleme tekniği metnin ritmine tesiri noktasından değerlendirildiğinde bir tür hızlandırma olarak tanımlanabilir.³ Çünkü bu tekniğin kullanımı sırasında, öyküleme zamanı öykü zamanından kısadır (Jahn, 2015, s 101). Bu da eserin ritmini hızlandırır. Özet tekniği tasvirle birlikte kullanıldığında, zamanın ilerlediği, tasviri yapılan kişi ya da mekândaki değişimler aracılığıyla okura hissettirilir. Bu

³ Bu konuda geniş bilgi için (Dumantepe, 2018, s. 284-285); (Dervişcemaloğlu, 2016, s 163-165).

bakımdan tasvir, metnin ritminde bir durma ya da duraklamaya sebep olmanın aksine bu kez zamanı hızlandırma işlevine sahiptir.

Aşağıda *Lâ Sonsuzluk Hecesi* adlı eserden alınan bölümde, Âdem'in, ilk günahın ardından dünyaya indirildikten sonra yaşadığı dünya günleri anlatılır. Yalnız başına dünyaya adım atan Âdem, eşini bulabilmek için günlerce yürür. Eserin bu bölümünde geçen zaman, gerçekleşen hava değişimlerinin tasviri ile okura hissettirilir. Dolayısıyla tasvir, metnin ritmini hızlandırma işlevine sahiptir: "*Lakin günlerce sürdü yürümesi Âdem'in, düşünmesi durmadı. Keskin sular, sert ayazlar, bir kökü olan ne varsa hepsini tutup da koparacak güçte fırtınalar, önüne geleni alıp götürecek denli coşkun yağmurlar. Günler günleri kovaladıkça bazı günlerin bıçak gibi kestiğini fark etti Âdem*" (Bekiroğlu, 2009, s. 170).

Aynı eserde benzer bir uygulama ile daha karşılaşıyoruz. Bu bölümde de Âdem yürümektedir. Fakat bu yürüyüşün oldukça uzun zamanı kapsadığını söz konusu yürüyüşün tasvirinden anlarız. Zira bu bölümde Âdem'in ve çevresinin tasviri son derece çarpıcı bir suretle, gösterme / sahneleme tekniğine de başvuru yapılmıştır: "*Âdem yürüdükçe buğday tarlaları da yürüdü. Yanı başında sadık ve mahzun köpek, bahçesinde güller bülbül. Ardi sıra güre yelesi aslanlar, önü sıra katar tutmuş turnalar. Bütün bir Asya'yı yürüdü Âdem*" (Bekiroğlu, 2009, s. 208).

Söz konusu romanın ilerleyen bölümlerinde Âdem ekmek pişirmeyi öğrenir. İlgili kısımda Âdem'in evvela buğdaydan un elde edip ekmek yoğurmasını ve ilk ekmeğini pişirmesini izleriz. Devamında yazar: "*Her defasında ekmek ateşinin karşısında yandıkça pişti Âdem. Ezildikçe inceldi. Üzerine bir olgunluk geldi, önce kalbine indi, sonra gözlerinin içine yerleşti*" (Bekiroğlu, 2009, s. 195) sözleriyle Âdem'in zamanla pişen ekmekler gibi değiştiğini, olgunlaştığını ruhi ve fiziki bir tasvirle okura anlatır. Bu suretle belirsiz bir zamanın geçtiğini de anlamış oluruz.

Bir başka eserde yazar, metinde yedi günlük bir sürenin geçtiği bilgisini açıkça verdikten sonra kahramanın fiziki değişimini tasvir eder. Kahramanın yüzündeki bu değişim, geçen zamanın psikolojik boyutunun, yedi günün sınırlarını aştığını okura kuvvetle hissettirir: "*Yedi gündür kulübedeydiler ve yiyecek hiçbir şeyleri yoktu. Abdullah, açlıktan güçsüzleşmiş, çehresi solgun, avurtları çökmüş, gözlerinin feri çekilmiş olan Gezgin'e bakarak, 'niçin istemiyorsun, Allah, benden dileyin, vereyim' demiyor mu?*" (Yalsızuçanlar, 2019, s. 112)

Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ından alınan aşağıdaki pasajda Kız Tevfik'in idaresindeki bakkal dükkânının Emine'nin tasarrufu sonrası değişimi, tasvir tekniğinden faydalanılarak sunulur. Dükkân ne kadar zamandır Emine'nin idaresinde tam olarak bilemiyoruz; fakat dükkânın yeni nizamının tasviri, okura belirsiz de olsa bir zamanın geçtiğini sezdirmektedir: "*Ve bir gün arkasında yeldirme, başında başörtü geldi, tezgâh başına geçti. Çok geçmeden Emine'nin idaresinde dükkân, Mustafa Efendi'nin günlerinden fazla işlemeye başladı. Artık dükkânın içi dışı tertemiz, mallar yerli yerinde, mal müşteriye göre çıkıyor, her müşteriye başka dil dökülüyor*" (Adivar, 2014, s. 22).

Sinekli Bakkal'dan alınan bir başka bölümde Tevfik'in kızı Rabia'nın, tam olarak bilemediğimiz bir süre boyunca Kur'an'ı hafızlığı anlatılır. Rabia hafızlığını on bir yaşında tamamlar. Bu ifade eserde açıkça verilir; fakat Rabia'nın sözü edilen ezberleme sürecinin ne kadar bir zamana karşılık geldiği belirtilmez. Hafızlık talimleri sırasında geçen zaman, doğrudan Rabia'nın fiziki tasvirleri aracılığıyla okura iletilir:

"Bir zaman Rabia her sabah büyük babasının önünde küçük bir rahleye diz çöküyor, zayıf elleri üzerinde, büyük, bal rengi gözleri imamın gözlerinde, iki tarafa sallana sallana Kur'an'ı ezberliyordu. ...Yeşil benekli altın gözlerini duman bürüyor, ince yüzü sararıyor, dudakları kuruyor, ta kalbe giden pürüzsüz sesi, şelaleden dökülür gibi ahenk döküyor ve

küçük vücudu bu ahenge uyararak geniş zaviyelerle yandan yana önden arkaya bir saat rakkası intizamıyla sallanıyordu. Tevfik'in kızı on bir yaşında huzunu dinletti ve İstanbul'un en küçük; fakat latif üsluplu ve en yanık sesli hafızı olarak tanındı" (Adıvar, 2014, s. 32- 33).

Çetin (2015, s. 120), özet anlatıyı ayrı bir anlatım tekniği olarak görmez. Ona göre bu teknik hem gösterme hem de anlatma tekniklerinde kullanılabilen bir yöntemdir. Daha çok roman kişilerinin geçmişe dönülerek tanıtıldığı durumlarda tercih edilir. Çetin'in sözünü ettiği, roman kişilerinin tanıtımı sırasında kullanılan özetleme, içinde hemen daima tasviri de barındırır. Bu sebeple söz konusu tasvirlerin, anlatımı hızlandırma işlevine katkıda bulunduğu açıkça görülür:

"Bu zaman zarfında beni en çok gurlandıran insanlardan biri medreseyi bırakıp tekkeye gelen Talebe Hüsam oldu. Öyle çabuk olgunlaştı, maneviyat yolunda o kadar hızlı pişti ki şimdi herkes ona saygı besliyor ve Hüsam Çelebi diye hitap ediyor. Selahattin'in ölümünden sonra şiirleri yazmama o yardım ediyor. Mesnevi'yi kaleme alan kâtip odur" (Şafak, 2009, s. 406).

Halide Edip, *Sinekli Bakkal*'da kahramanı Rabia'nın doğumunu okuruna müjdeledikten hemen sonra, onun yedi yaşına gelişini iki cümleyle anlatır. Özetleme tekniğinin baş döndüren bir hızla kullanıldığı bu kısa parçada Rabia'nın tasviri de yapılmıştır. Buradaki tasvir, zamanı durdurmak bir yana hızla geçen günleri somutlaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkar: *"Yalnız Sinekli Bakkal, Emine'nin kucağında Tevfik'in kızını görünce onu hatırladı. Tevfik'in kızının adını Rabia koymuşlardı. Rabia, zamanındaki bütün akranları gibi, beş yaşında tabla dökmeye, kahve fincanı yıkamaya başladı. Yedi yaşında adamakıllı ev işi gören bir kızdı" (Adıvar, 2014, s. 29-30).*

Bekiroğlu'nun romanında Âdem ve Havva cennetten dünyaya indirildikten bir vakit sonra, dünya zemininde birbirlerini tekrar bulurlar. Dünyaya inişin ilk günleri Âdem üzerinden eserde daha tafsilatlı anlatılırken Havva'nın geçirdiği zaman ve başına gelen hadiseler açıkça verilmez. Belirsiz bir zamanın neticesinde Âdem ve Havva kavuşur. Bu bölümde Âdem'in gözünden Havva'nın fiziki tasviri yapılır. Verilen bu tasvirle birlikte eserin öyküleme zamanı duruyor gibi gözükse de aslında Havva'nın yaşadığı dünya günleri özetlenmekte ve zamanın akışı onun siması üzerinden somutlaştırılmaktadır:

"Baktı Âdem. Havva. Yine güzeldi. Ama su gibi değil ışık gibi de değil. Artık toprak gibi güzeldi. Yanıktı teni, dudakları kaovulmuştu. Alnında bir dünya yorgunluğu, bedeni ter damlası. Saçları rüzgâr kokusu, elleri tuz çatlağı. Cennet masumiyetinde değildi artık bu güzellik. Ama yunmuştu yıkanmıştı. Yeniden saflaşmış, aslına varmıştı. ...Belli ki Havva da kaderin fırtınasından, kasırgasından geçmişti. Şimdi kaderini sahiplenene özgü güzellikle güzeldi. En fazla da gözlerinin derinine sinmiş şu dünya elemiyle güzeldi" (2009, s. 212).

Aşağıdaki örnek, Gürpınar'ın romanında, henüz küçük bir çocuk olarak konağa gelen Ali Bekir'in fiziki görünümünde meydana gelen değişimi anlatan pasajdan alınmıştır. Yazar burada, sadece Ali Bekir'in tasvirini yapıyor gibi görünse de aslında okur, Ali Bekir'in fiziki görünüşündeki değişiklikler aracılığıyla onun çocukluktan ergenliğe geçişine şahit olur. Böylece özetleme tekniği içinde kullanılan tasvirin, zamanı hızlandırma işlevine tanık oluruz:

"Ali Bekir o sıtmalı, şiş karın, hurtlamba köylü çocuğu gelişt, serpildi, renklendi. Kendini bildikten sonra kaşlarının yayı, Tanrının hünerli fırçası ile karardı. Kestane rengi gözlerinin bebeklerinde birer çekici ışık parladı. Yanaklarında körpe şeftali kızartısı belirdi. Taze kiraz turfandalığı ile ateşlenen dudaklarının üzerinde doğacak bıyıkların belirtisi

gölgeler gözüktü. ...Ali Bekir'in böyle güneşte açılan renkli bir çiçek gibi kokusu ile tazeliğiyle aşk mevsimi başlangıcına ermesi konak için ve konağın içini dolduran bir alay kocasız genç kızlar da bu delikanlı için karşılarında iki tehlike meydana getiriyordu" (1969, s. 21).

Benzer bir kullanım Şükûfe Nihal'in romanında bir nüansla karşımıza çıkar. Burada zaman gizli tutulmaz. Aksine anlatıcı tarafından üç günlük bir zamanın geçtiği açıkça ifade edilir. Bu zaman vurgusu ile Hasan adlı roman kişinin tasviri de yapılır. Dikkat çekici olan ise geçen üç günlük zamanın roman kişisinde yarattığı değişimin, zaman kavramını derinleştirmesidir. Bu pasajda reel olarak üç günlük bir zaman geçmesine rağmen üzerinde bıraktığı tesirden anladığımız kadarıyla Hasan için geçen zaman -yani onun öznel (psikolojik) zamanı- çok daha fazladır. Okur bunu sunulan tasvir aracılığıyla hisseder: "Üç gün içinde Hasan'ın avurdu avurduna çökmüştü. Üç günden beri gömleğini, yakasını bile değiştirmemişti. Yüzü tıraşsız, saçları bozuktu" (2005, s. 192).

Çetin'in özetlemeyi ayrı bir teknik olarak görmeyişinden yola çıkarak bu tekniğin farklı bir unsurla birleşiminden doğan ve bünyesinde tasviri de barındıran başka bir kullanımından daha söz edelim. Hikayedeki hadiseleri üçüncü şahıs bir yansıtıcının gözlerinden okura sunan figüral anlatma, metinde anlatıcının etkinliğini azaltan bir kavramdır. Figüral anlatılarda aracının mümkün merteye ortalarda gözükmemeyi seçmesi, bu tür anlatılarda farklı unsurların işe koşulmasını beraberinde getirir. Sözü edilen bu unsurlardan biri olan ayna hilesi, yansıtıcı bir figürün fiziksel özelliklerini, açık bir anlatıcı aracılığıyla tasvir etmeden anlatmanın bir, belki de tek yoludur (Jahn, 2015, s. 76-79). Bu kullanımda bir tasvir yapılabilir; fakat tasvirin bir anlatıcı tarafından yapılmayışı, aracının ortadan kaldırılışı dikkat çekicidir. Meseleye öyküleme zamanı açısından yaklaştığımızda ayna hilesi kullanılan bir pasajda yapılan tasvirlerle açıkça belirtilmeyen fakat hissettirilen, belirsiz bir zamanın akışı da söz konusu olabilir. Bu durumda ayna hilesi vasıtasıyla sunulan bir tasvirin, zamanı hızlandırma işlevine tesadüf etmek mümkündür. Aşağıdaki pasajda anlatıcı iç çözümleme vasıtasıyla kahramanına bir suyun aksinde kendi suretini gösterir. Bu bölümde romanın kahramanı Âdem'in, cennetten dünyaya indirilişinin üzerinden bir miktar zaman geçmiştir. Eserde bu zamanın niceliği hakkında bir ifadeye tesadüf edilmez. Fakat Âdem'in fiziksel görünüşündeki değişimler ve bunların vuku buluşunun tabiat olayları vasıtasıyla tasvir edilmesi, bize onun dünyada hayli zaman geçirdiğini açıkça anlatır:

"Eğildiği suyun aynasında kendisini tanıdı. Ama kendisini tanıyamadı. Dünyaya bulaşmış bir yüzdü bu. ...Ben, dedi, şaşı kaldı Âdem. İki kaşının arasında derin bir dünya kırışığı. O cennet sakini bu dünya yolcusu muydu? Üzerine düşen ışık kararmıştı. Yüzü güneş yanığı, dudakları çatlaktı. Suyu uğuldatarak esmişti rüzgâr Âdem'in üzerine. Rüzgâr vurup yakmıştı, soğuk kırbaçlamıştı. Cennetten hatıra güzelliği parçalanmış, ipek teni alazlanmış, saç sakalı birbirine karışmıştı. Cennette taşıdığı o gülümseme yoktu artık yüzünde. Uzun süre de olmayacaktı" (Bekiroğlu, 2009, s. 171).

4. Eş Zamanlılık (Tasvirin Öyküleme Zamanı ile Eş zamanlı Sunumu)

Eş zamanlı sunum, bir eserde öykü zamanı ve söylem zamanının neredeyse eşit olduğu ya da ritmik olarak birbirine eşitlendiği durumları ifade eder. Genellikle diyalogların ağırlıklı olduğu ya da eylemlerin ayrıntılı şekilde sunulduğu bölümlerde görülür (Jahn, 2015, s. 101).

Eş zamanlı bir anlatımda tasvirin de kullanılması, tasvir tekniğinin öyküleme zamanı ile eş zamanlı olarak sunulmasını beraberinde getirir ve bu durum sıklıkla gösterme tekniğinin uygulandığı bölümlerde karşımıza çıkar.

4.1. Gösterme Tekniği

Gösterme tekniği tiyatrodan ödünç alınmıştır ve genellikle anlatma tekniğiyle birlikte kullanılır. Roman sanatının yapısını değiştiren bu teknikte, anlatıcının ağırlığı nispeten zayıflar (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 207). Roman kişilerinin konuşma ve eylemleri olduğu gibi sergilendiği için okurun dikkati anlatıcı değil; metin üzerinde yoğunlaşır (Çetin, 2015, s. 118).

Zaman bakımından öyküleme zamanıyla öykü zamanının örtüştüğü durumları ifade eden gösterme tekniğinde sahneleme, diyalog, iç konuşma ve bilinç akışı devreye girer. Tasvir tekniğinin gösterme tekniği ile iç içe kullanıldığı parçalar, tasvirin eser zamanına ve eserin ritmine tesiri noktasından değerlendirildiğinde de bir eş zamanlılık ortaya çıkar. Zira bu tür kullanımlarda tasvir yapmak için öyküleme eylemi durdurulmaz. Anlatıcı kendisini aradan çıkarmak ve bizi olan bitene şahit kılmak için tasvir vasıtasıyla muhayyel bir dünya kurma gayretindedir. Gösterme tekniğinin tasvirle iç içe sunumu, bu gayretin parlak bir neticesi olarak okunabilir. Böylece anlatıcı / yazar hem öyküleme eylemini durdurmamış hem de yaptığı tasvirlerle istediği sahneleri okurun gözünde canlandırarak kendisini aradan çıkarmayı başarmıştır.

4.1.1. Diyalog: Diyaloglar gösterme yönteminde sıklıkla müracaat edilen uygulama yollarından biridir. Aşağıdaki örneklerde, roman kişileri arasında geçen ve bünyesinde değişen oranlarda tasvir tekniğini de barındıran diyaloglar verilmiştir. Zaman bakımından bu kullanımların dikkat çekici özelliği, tasvirin öyküleme zamanında bir duraksamaya sebep olmadan öyküleme ile eş zamanlı şekilde var olabilmesidir. Cezmi'den alınan aşağıdaki örnekte okur, Perihan ve Hamza arasındaki diyaloglara şahit olur. Eserin bu bölümünde aksiyon olarak nitelenebilecek eylem, Perihan ve Hamza'nın konuşmalarıdır. Yazar bu diyalogda Âdil Giray'ın ruhi ve fiziki tasvirini söz konusu diyalogun taraflarına yaptırmak suretiyle eserin ritminde bir duraklamaya sebep olmaz. Tasvir tekniği, öyküleme zamanıyla eş zamanlı yürütülür:

“Perihan: - Âdil Giray'ın o kadar kahramanlık nesine yakışıyor? Kısa boylu, kambur bir adammış. Hamza (gülerek): - Size onu kim söyledi? Ben ömrüm boyunca o kadar yakışıklı, o kadar boylu poslu bir genç görmedim. Perihan: - Âdil Giray genç mi ya? Hamza: - Yirmi üç yirmi dört yaşlarında, çok yakışıklı, çok hoş sohbet, bilgili, görgülü, şair bir kahraman... Allah bu kadar üstün faziletleri değme bir vücutta toplamaz” (Namık Kemal, 2021, s. 113).

Benzer bir durum, Hayri İrdal ve Doktor Ramiz arasındaki diyaloglarda da karşımıza çıkar. Verilen ilk parçada Doktor Ramiz'in, Mübarek adlı saat üzerine sorular sorması neticesinde Hayri İrdal ve Doktor Ramiz arasındaki diyalog, eserin ritmini durdurmadan, konuşma eylemi ile eş zamanlı olarak ilgili saatin tasvirini de içerir: *“Nasıl bir şeydi bu?.. - Büyük bir ayaklı saat... Çok iyi cinsten. Eski İngiliz işi. Mecit zamanında yapılmış. Fakat bozuk. Evde karım tavan arasına kaldırdı. Ama yine isterseniz görmek mümkün... Güzel sesi var” (Tanpınar, 2005, s. 101).*

Aşağıdaki diyalogda da Hayri İrdal'ın, babasıyla ilişkisi hakkında yanlış fikirlere sahip olan Doktor Ramiz'i ikna çabasına şahit oluruz. Burada Hayri İrdal hislerini gerekçeli şekilde muhatabına anlatırken babasının tasvirini de araya sıkıştırmış olur. Bu suretle tasvir, öyküleme zamanı içindeki konuşma eylemiyle birlikte eş zamanlı şekilde sunulur:

“Cigaramı söndürerek ayağa kalktım: - Bu kadarı fazla değil mi doktor? Dedim. Vâkıa babama pek hayran değildim. Acayip tabiatları vardı. Huysuzdu, fazla konuşurdu, kendisini idare edemezdi. Hulasa pek öyle sevinecek, hürmet, riayet edilecek bir adam değildi. Yahur talihsiz adamdı. Ama yine babamdı. Sevmesem bile acırdım. Öyle iyi,

mazlum tarafları da vardı ki... Onun üstüne başkasını aramak..." (Tanpınar, 2005, s. 111).

Tasvirin diyalog içinde verildiği benzer örneklere *Bab-ı Esrar* romanında da tesadüf edildi. Aşağıdaki diyaloglarda bazı kişilerin tasviri, kişilerin konuşma eylemleri ile eş zamanlı olarak yürütülmüştür: "Yani Nezihe Hanım'ı dışarı çıkardığında siz Kadir'i gördünüz? ...'Gözü kara adamdır Kadir,' diyen Mennan da katıldı konuşmaya. 'Çocukluk arkadaşım diye söylemiyorum, mangal gibi bir yüreği vardır Kadrimin' (Ümit, 2008, s. 87).

"Ondan uzaklaşırken sesime tatlı bir tını katarak mırıldandım. – Görüyorum. Masmavi, yer yer beyaz bulutlar var. İnanmazsın bulutun biri senin yüzünün silüetine benziyor. Kocaman bir kahkaha attı. – Kar gibi beyaz bir bulutu, bir zenciye benzetmek" (Ümit, 2008, s. 93).

"Sözleri her zamanki gibi kuşku vericiydi, yine de güldüm. 'Anlıyorum, ben de Serhad'ın biraz kaçık olduğunu düşünmeye başlamıştım.' 'Serseri gibi görünür,' dedi kısa bir sessizliğin ardından, 'deli doludur ama iyi biridir aslında. Çok beceriklidir, çok da sadık. O yüzden tutuyorum yanımda" (Ümit, 2008, s. 107).

Aşağıda Tanpınar'ın *Huzur'u* ve *Turan'ın Alaturka Münzevi'sinden* alınan örneklerde de diyalog içinde sunulan ve öyküleme zamanıyla eş zamanlı yürütülen tasvirler bulunmaktadır:

"– Çocuk normal mi? Nuran hep kendi hayatını düşünüyordu. – Normal. Henüz dört yaşında, hüküm verilecek gibi değil ama, annesinin yüzündeki tatlılığa bilmem dikkat ettin mi? İşte o hal var üzerinde. Sonra muhayyilesi çok zengin. Belki çok ıstırap çeker. Fakat her halde yaşar ve yaşamak güzel şey" (Tanpınar, t.y., s. 177).

"Ne anlatıyorlar" "Bildiğim kadarıyla bekâr. İkinci eşinden boşanmış. Bir çocuğu var. Amerika'da yaşıyor. Tarabya sırtlarında bahçeli güzel bir evi olduğunu söylüyorlar. Boğaz manzaralı. Herkesin hayali işte" (Turan, 2016, s. 60).

4.1.2. İç Konuşma ve Bilinç Akışı: Romanda anlatıcının aradan çekilmesi suretiyle kişilerin iç dünyalarını tüm karmaşıklığıyla ve çağrışıma dayalı şekilde sunan bilinç akışı tekniği, iç konuşmanın düzensiz bir formudur (Sazyek, 2021, s. 76). Bu özelliği sebebiyle iç konuşma ve bilinç akışı roman kişilerinin görünmeyen yaşantılarına dayalı içsel süreçlerini okura ulaştırmanın yanında teknik manada bir amaca daha hizmet eder. Friedman, bilinç akışının psikolojik boyutunun ötesinde bir kurgu unsuru olduğunu altını çizer. Bu teknikle yazar, her şeyi bilen bir anlatıcıdan kurtulur ve hikâye daha yoğun ve canlı bir forma dönüşür. Bilinç akışıyla hikâye, anlatım tekniği yönünden bir ekonomi kazanır. Bu yolla eserde kişiler ve gerçekleşen hadiseler tek bir odağın bilinci üzerinden izlenebilir (Fiedman 2017, s. 107). İç konuşma ve bilinç akışı yukarıda sözü edilen amaçlardan hangisi için kullanılırsa kullanılsın, eserin zamanı ve ritmi açısından değerlendirildiğinde öyküleme ve öykü zamanı açısından bir örtüşmeyi beraberinde getirir. Söz konusu tekniklerin, tasviri de bünyesinde barındıracak surette düzenlenmesi, tasvirin eserin ritmi üzerinde bir durma ya da duraklamaya sebep olmasını gerektirmez. Roman kişilerinin iç dünyalarını gramer kurallarına uygun (iç konuşma) ya da tümüyle bu kurallardan bağımsız (bilinç akışı) surette verirken, yazar aksiyonu ilgili kişinin bilinci üzerinden yürütür ve bu suretle tasvir de öyküleme zamanıyla eş zamanlı şekilde yapılabilir.

Aşağıdaki pasaj *Tutunamayanlar'ın* kahramanı Turgut'un bir resmin önünde dururken gerçekleştirdiği iç konuşmadan alınmıştır. Burada Turgut, bakma eylemini sürdürmeye devam ederken bir yandan gördükleri vasıtasıyla eşi Nermin'i tasvir eder; diğer yandan ise Selim'le geçmişte yaşanan bazı anlara geri döner. Anlatının zamanında kısa süreli anakronilere de kapı aralayan bu kullanım, tasvir tekniğinin öyküleme zamanı

içinde eritilerek sunulduğu ve zamanı durdurmak bir yana ona boyut kazandırdığı dikkat çekici bir uygulamadır:

“Gözlerini kapadı, aynadan bir iki adım uzaklaştı. Turgut Özben ve eşi; ne kadar genç görünüyor resimde. Kim? Tabii Turgut, canım. Ya karısı? O görünmüyor. Nasıl görünmüyor? Çok makyaj yapmış işte; gerçek anlaşılmıyor. Kiminle konuşuyorsun Turgut? Kendimle konuşuyorum Turgut. Karısını ilk gördüğü gün, onun ince bıçak gibi düz ve müstehzi ağzını beğenmiş. Yok canım! Turgut, istihzaya başkalarında tahammül edemez. Dişine göre bir şey aramış olacak. Kızın gözleri de çok canlıymış ilk gün. - Nermin! Karısı başını çevirip yukarı baktı. Şimdi, uykudan şiş de ondan tabii. Her zaman söylerim şu kaşlarını alma diye. - Efendim canım? Doğrusu güzel karısı var. Benim için fazla muzip bir yüz, demiş Selim, Kenan’a” (Atay, 2002, s. 85).

Aynı eserin bir başka bölümünde Turgut, Selim’in vefatının ardından onun evine gider. Bir müddet annesiyle söyleştikten sonra Selim’in odasına girip onun defterlerini karıştırmaya başlar. Selim’in hayatında kendisinin bilmediği birileri ya da bir şeyler olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple raflardan rastgele bir defter seçerek okumaya başlar. Eserin bu bölümünde aksiyon olarak nitelenebilecek eylem, Turgut’un defteri karıştırmasıdır. Yazar bu bölümü bize, Turgut’un sayfaları hızlıca okuması eylemi ve okunan satırların Turgut tarafından yorumlanması şeklinde ikili bir yapıyla sunar. Burada iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerinin arasında tasvirin de kullanımı söz konusudur. Tasvir tekniği sözü edilen diğer tekniklerle iç içe verildiğinden, yapılan tasvirler zaman bakımından öyküleme zamanı ile örtüşmektedir:

“(…) el yazısı denemeleri, küçük harfle, büyük harfle denemeler, kalın yazılar, ince yazılar -Turgut, senin yazının karakteri yok diye saldırdı Selim’e- düzgün, kendine güvenen birinin yazıları, kargacık burgacık, mustarip bir ruhu ifade eden yazılar -belki de ciddiye almıştı sözlerimi- kalem tutar bir el resmi -kendi elini çizmiş- yazı denemelerine bakarak gülümseyen bir adam karikatürü, imzalar, kendi imzaları, uydurma kişilerin imzaları -arada koparılmış sayfalar var, tarih atlamaları olmuş - 14 Temmuz, sonra 8 Ağustos -arada önemli bir not var mıydı acaba- defterin sonunda isimler, adresler, telefon numaraları- acaba hangisi önemli, kim onu yakından tanımış; önem vererek bahsetmiş olduğu biri var mıydı bunların arasında: düşünmeliyim, bulmalıyım” (Atay, 2002, s. 344).

4.1.3. Sahneleme: Anlatıcının ağırlığını azaltarak okuru olan biten hadiselerle başa bıraktığı sahneleme yöntemi de gösterme tekniğinin bir başka uygulamasıdır. Aslında bu iki yöntemin aynı kavramı ifade ettiğinden hareketle birbiri yerine kullanımı ya da birbirlerinden görülen ve görülmeyen yaşantının sunumu şeklinde farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesi de söz konusudur. Sazyek, sahnelemeyi görülen yaşantı temeline dayalı olarak açıklar ve ayrıntılı eylem, diyalog ve tasviri de bünyesinde barındıran bir yöntem olarak niteler (2021, s. 287). Ona göre sahnelemenin bir alt tekniği olan ayrıntılı eylemde, gerçekleşen eylemler dolgu malzemeleri olarak nitelenebilecek ayrıntılı eylemlerin sunumuyla mikro ölçekli hale gelir. Verilen ayrıntılar sahneyi netleştirir ve gerçeklik izlenimini artırır (2021, s. 44-45). Terimsel anlamda farklı değerlendirmeler olsa da sahnelemenin bünyesinde tasviri de barındırması ve bu çeşit tasvirlerin öykülemeyle paralel devam etmesi bir eş zamanlılığı beraberinde getirir. Bu sebeple yapılan tasvirler eserin ritmini azaltıcı etkisini kaybeder:

“Birdenbire ayağa kalktı. Gözleri kararıyordu. Oradaki insanlar, kömür gibi, uzun siyah bir leke haline geldiler. Bazılarını hiç görmüyordu. Kendini sayısız ve şekilsiz bir düşman ordusu karşısında o kadar yalnız ve müdafaasız buluyordu ki, ancak müthiş bir çığlık kopararak meramını anlatabilirdi. Yüzü bir anda tanınmaz bir hale geldi. Pembeyaz kesilen ve derisi, cıgara kâğıdı gibi incelen şakaklarında mavi damarlar kabardı. Tir tir titreyerek bağırды: - Siz bir alçaksınız” (Safa, 2005, s. 150).

Aşağıda *Sinekli Bakkal*'dan alınan pasajda Kız Tevfik'in karısı Emine, bir gece evin altında bulunan dükkândan gelen seslerle uyanır ve aşağı iner. Kapı aralığından içeri bakarak neler olduğunu anlamaya çalışır. O sırada Tevfik, arkadaşlarına karısı Emine'nin taklidini yapıyordu. Yazar bu noktada dükkânda gerçekleşen eylemleri Emine aracılığıyla okura aktarır. İçerideki aksiyon, tasvir tekniğinin de kullanımıyla birlikte sunulur ve böylece tasvir öyküleme zamanıyla örtüşen bir yapı arz eder:

"Emine 'tuhaf vak'a'nın ne olduğunu çabuk anladı. Tevfik, Emine'nin taklidini yapıyordu. Dokuma sini örtüsü arkasında güya yeldirme, şeker çuvalı önünde önlük, yemek peşkiri başında baş örtü... Fakat taklidin en tuhaf tarafı, kıyafet kısmı değildi. Tevfik'in geniş yüzü daralmış, iri tatlı gözleri büzüle büzüle iğne gibi keskin, burgu gibi delici iki küçük göz oluvermişti. İnce ve çığırtnan bir sesle kuru fasulye için pazarlık ediyor. Fakat bu ses, dükkâna giren muhayyel müşteriye göre sık sık değişiyordu" (Adıvar, 2014, s. 24).

Bourneur ve Quillet tasvir içeren cümlelerle ilgili "*Cümleyi oluşturan şu veya bu şekildeki unsurlar üzerine dikkat çekme ya da kısa ve veciz ifadeler, düzenli hareket ve duraklamalar yoluyla tasvire canlılık veren bir çeşit solunum sistemidir*" tespitinde bulunur. Bu tür tasvirler ritimlidir⁴ ve bu, hikâyenin de ritimli olması anlamına gelir (1989, s. 104). Söz konusu uygulamanın en güzel örneklerinden birine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında tesadüf ederiz. Eserin bir bölümünde belediye başkanı enstitüyü teftişe gelir. Henüz küçük bir binada bulunan enstitünün başkan tarafından dikkatle tetkik edilmesi Hayri İrdal'ın gözünden okura aktarılır. İlgili bölümde tasvir, ritimli bir yapıya sahiptir. Tasvirler sahneleme içinde verilerek aksiyon kesintiye uğratılmadan mekânın ve kişinin tasviri mümkün kılınmıştır:

"Gezilecek ne vardı? Bizim odadan Halit Beyin odasına geçilecekti, o kadar. Fakat tecrübeli adamlar başka türlü oluyor. Belediye reisi bulunduğu yerle öteki odanın arasındaki birkaç adımı yarım saatlik bir mesafe yapmasını biliyordu. Dip duvardaki içi boş etajlere, dosya dolabına, fiş dolaplarına, masanın üzerinde ayniyattan alındığı gibi duran büyük, siyah ciltli defterlere, henüz kılıflarından çıkmamış daktilo makinalarına, uzun ve fasulasız gece çalışmaları vaat eden ampulsüz masa lambalarımıza, perdeler, dikkatle, teker teker ve tekrar tekrar baktı. Sonra bir eli öbür odaya açılan kapının topuzunda tekrar döndü ve bir daha odayı gözden geçirdi. Meğer ne kadar yanılıyormuşum? Bu cins gezme ve görmeler için ne öyle gezilecek geniş mesafeye ne de görülecek şeye ihtiyaç varmış. Esas olan sizin bu kararı vermenizmiş" (Tanpınar, 2005, s. 230).

5. Anakroni / Zaman Sapması (Tasvir Tekniğinin Anakronik Yapılarla Birlikte Sunumu)

Zaman bakımından kronolojik bir anlatıda, anlatılanlar, hadiselerin tabii zamansal dizilişine denk gelirken anakronik yapılarda tabii kronolojiden bir sapma söz konusudur. Bu sapmalar, anlatılan hadiselerin öncesine dönmek olan geriye dönüş (analepsis) ve ileride yaşanacak hadiselerin önceden anlatılmasına dayanan ileriye atlama (prolepsis) olmak üzere temelde iki şekilde gerçekleşir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 163-164). Meseleye tasvir tekniğinin zamanı açısından baktığımızda, anakronik anlatımda var olan her tasvirin, söz konusu kronolojik sapmalar içinde değerlendirilebileceğini görürüz.

5.1. Geriye Sapım / Analepsis (Tasvirî Geriye Sapımlar): Analepsis, öykü zamanı içinde var olan bir hadiseyi ya da olguyu açıklamak için, hikâyenin bulunduğu zamansal noktadan geçmişe dönüşü ifade eder. Geriye sapımlar, anlatımda *tasvirî geriye sapım* ve *yapısal geriye sapım* olmak üzere iki temel şekilde karşımıza çıkar. Yapısal geriye sapımlar yazarın olayı anlatım sırasını değiştiren, öykü zamanı içindeki geriye dönüşlerdir. Tasvirî

⁴ Sazyek ritimli tasviri "girişik tasvir" olarak isimlendirir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Sazyek, 2021, s. 141).

geriye sapımlar ise yazarın daha çok portre oluşturma ve kahraman hakkında bilgi verme sırasında müracaat ettiği türdür (Dumantepe, 2018, s. 246-247). Genette, “tamamlayıcı analepsisler” şeklinde isimlendirdiği geri dönüşlerde, metinde evvelki bir boşluğu, hadise vuku bulduktan sonra dolduran geriye dönüşleri işaret eder. “Anlatı bu suretle zamanın akışından kısmen bağımsız bir anlatı mantığına göre, geçici atlamalar ve az çok gecikmiş telafilerce örgütlenir” (2020, s. 40).

Çalışmanın konusu bakımından bizi daha ziyade ilgilendiren tasvirî geriye sapımlar, isminden de anlaşılacağı üzere bünyesinde tasvir tekniğini de barındıran anakronilerdir. Yazar ya da anlatıcı genellikle bir kahramanın ya da hadisenin ayrıntılı anlatımı için kronolojik düzeni bozarak maziye yönelir. Sözü edilen bu yönelişler sıklıkla tasvir tekniği de işe koşularak gerçekleştirildiğinden zaman bakımından tasvirin de geriye sapımı söz konusudur.

Aşağıda Aşk romanından alınan pasajda romanın kahramanı Ella, kızı Jeanette’in telesekretere bıraktığı mesajı dinlerken aniden kızının doğduğu zamana geri döner. Kronolojide kısa süreli bir sapmayı beraberinde getiren bu durum, tasviri de zaman bakımından analepsis olarak yorumlamaya müsait bir kullanımdır: “Ella’nın gözleri doldu. Aklına Jeanette’in ilk doğduğundaki hâli geldi. Teni acınası kırmızı, minnacık yüzü kırış kırış, parmak uçları neredeyse şeffaf bir bebektir” (Şafak, 2009, s. 107).

Aynı romanda Ella, romanın diğer kişilerinden Aziz Zahara’ya bir mektup yazarak ondan hayat hikayesini anlatmasını ister. Bu istek üzerine Aziz, uzun bir mektupla geçmişini Ella’ya anlatır. Bu anlatım sırasında Aziz tümüyle geçmişe dönmüştür. Dolayısıyla geçmişte sevdiği kadın olan Margot’a dair anlattıkları da tam bir tasvirî geriye sapım örneğidir: “Benden sekiz yaş büyüktü; çok güzeldi, uzun boylu, alımlı, başına buyruktu. Bohem, idealist, radikal, entelektüel, biseksüel, solcu, özgürlükçü, yeşil-anarşist, çokkültürlülük yanlısı, azınlık ve insan hakları savunucusu, ekofeminist... Margot’u anlatan kavramların çoğunun anlamını bile bilmiyordum” (Şafak, 2009, s. 262).

Bir başka roman kahramanı Karen Kimya, Konya’da bulunduğu bir sırada anne ve babası ile ilgili bazı ayrıntıları hatırlamaya başlar. Annesi bir İngiliz olan Karen, onun babası vasıtasıyla bir tür kültür ve medeniyet değişimi yaşadığını düşünmektedir. Bu hatıralar zihninde canlanırken Karen, geçmişe giderek annesine dair bazı özellikleri tasvir etmeye başlar. Bu bölümde de bir tasvirî geriye sapım göze çarpar:

“Annemin otuz altı yıl önce geldiği bu şehirde pek çok şey ilgisini çekmişti. Selçukluların taş, ahşap işçiliği, eski medreseler, kerpiç evler, ney, sema, Türk kahvesi... ..Ne ondan vazgeçebilmişti ne de Türk kahvesinden. Selçuklu motifleriyle süslü, turkuvaz renkli fincanlar getirtirdi İstanbul’dan, bakır cezveler, nakışlı küçük tepsiler. Az ateşte ağır ağır pişirirdi kahvesini. Köpüğü, kokusu, telvesi mükemmel olmalıydı... ..Annemi çok sevdiği teyzesinden miras kalan mor berjer koltukta sağ ayağını altına alarak kahve içerken gördüğümde, onun bir İngiliz değil de Anadolulu bir kadın olduğunu düşünürdüm” (Ümit, 2008, s. 110-111).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün kahramanı Hayri İrdal da eserin bir bölümünde enstitünün nakit ceza sisteminden bahsederken birden geriye dönüş yapar ve çocukluk senelerinden hatırladığı bir durumu anlatır. İnsan ve eşyanın tabiatı arasındaki münasebeti ortaya koyan bu bölümde de tasvirî bir geriye sapım mevcuttur: “Meselâ, benim çocukluğumun geçtiği Abdülhamit devrinde cemiyetimiz neşesizdi. Başta padişahın asık yüzünden gelen ve halka halka etrafa yayılan bu neşesizlik eşyaya da sirayet etmişti. O zamanın vapur düdüklarının acılığını, hüznünü, keskinliğini benim yaşımda olanların hepsi bilir” (Tanpınar, 2005, s. 15).

Aynı eserin bir başka bölümünde Hayri İrdal, gençlik senelerinde muvakkithanesinde çalıştığı ve üzerinde çokça tesir bırakan Nuri Efendi'yi anlatmaya koyulur. Burada da kronolojik düzen bozularak geçmişe dönülür ve tasvir, geçmişe yönelik gerçekleşir:

“Uzun dört köşe yüzü, beyaz, seyrek sakalı, büyük, kestane rengi çok yumuşak bakışlı gözleriyle insanın üzerinde garip bir tesir yapardı. Bu bakışlarla karşılaşanlar onu sadece iyilik yapmak için yaratılmış tasavvur ederlerdi. Hani o masallarda başınız sıkıldığı zaman yakıp imdadınıza çağırmak için size sakalından üç tel verip kaybolan ihtiyarlar gibi bir şey. Muvakkithaneye yerleştiğinden beri otuz beş sene geçtiği halde bir kere hiddet ettiğini, bir kere bağırıldığını gören olmamıştı” (Tanpınar, 2005, s. 31).

5.2. İleriye Sapım / Prolepsis: “İleriye gidiş” olarak da ifade edilebilecek olan bu zaman sapmasında roman kişilerinin gelecekte yaşayacakları kesin ya da muhtemel durumlarına dair bilgi verilir ya da tahminde bulunulur. Bu teknikle okurun merak duygusu harekete geçirilerek eser daha sürükleyici bir hal alır (Sazyek, 2021, s. 186-187). Yazar ya da anlatıcının bir amaca hizmet eden sabırsızlığı olarak da okunabilecek ileriye gidişlerde, gerçekleşecek hadiselerle ilgili ipuçları verilebilir. Önceden sezdirilen durumların sonradan gerçekleşmesi, okur üzerinde farklı bir tesir bırakır. Hikâyenin temel zamanından ayrılarak ileriye gidişi sırasında tasvir tekniğinin de devreye sokulması, tasvirin geleceğe dönük yapılması manasına gelir. Bu bakımdan tasvir tekniğinin hayli dikkat çekici ve farklı bir örneği olarak bir tür tasvirî ileriye sapım gerçekleşir. Aşağıda Bekiroğlu'nun romanından alınan örneklerin ilkinde Âdem'in oğlu Kabil, henüz kardeşi Hâbil'i öldürmemiştir. Fakat bu bölümde yazar babası Âdem'in iç sıkıntısından bahsettikten sonra bir tasvire yer verir. Bu tasvirde geçen “babasına karşı duracak oğulların ilki oluyordu” ifadesi, eserin ilerleyen bölümlerinde gerçekleşecek olan kardeş katlinin, iması olarak göze çarpar:

“Dünya sabahında sular aydınlandı. Âdem'in içi sıkıldı. Şu safiyetle bakan da Kabil'di tekinsiz vurup geçen de geçmeyen de hep oydu. Farklıydı, farklıyla bütün olandan kopuyordu. Tek başına dikiliyordu çoğul olanın karşısına. Ve gelip de babasının karşısına durunca, babasına karşı duracak oğulların ilki oluyordu” (2009, s. 253).

Aynı eserden alınan ikinci örnekte ise ileride gerçekleşecek olan hadiselerle yapılan ima daha açıktır. Bu bölümde Havva'nın yaratıldığı gün, onun cennet ehlinin gözünden tasvirini okuruz. Bu sırada anlatıcı gelecekle alakalı bir sezgiye yer verir:

“(…) Bambaşka zenginliklerle de zengindi. Ve defteri ilk Âlemde kapanıp kalacak gibi görünmüyordu. Ahiri vardı, sonraya düşecekti yolu. Ve bir sezgi! Ne kadar çok çile çekecekti. Meleklerin Havva'nın çekeceği büyük acıya dair sezgisi bilgiye dönüşmedi. Ama Havva'nın saçlarının arasında duran mavi suçiçeği, içlerinden birisinin gözüne ilişince. Hüzün geldi. Bir melek kalbinin üzerinde titredi” (Bekiroğlu, 2009, s. 65).

İleriye dönük bu sezgi eserde birkaç bölüm sonra gerçeğe dönüşür. Havva ve Âdem ilk günahı işler ve cennetten çıkarılır. Bu esnada yazar Havva'yı tasvir ederken mavi su çiçeğini bir laytmotif gibi kullanır ve önceki sezgiyle gerçekleşen hadise arasında açık bir ilinti göze çarpar: *“Havva gitti. Arkasında mavi bir suçiçeği kaldı. Meleklerden biri, aldı onu. Hani, Havva'nın yaratıldığı gün, seyrettiği güzellikten geriye, kalbinin üzerinde bir sezginin hüznü kalmıştı”* (Bekiroğlu, 2009, s. 151).

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ından alınan aşağıdaki pasajda zaman bakımından an, geçmiş ve gelecek bir aradadır. Bu karmaşık zaman yapısı içinde üzerinde durulan yeşil bir tükenmez kalem, tasvirde ileriye sapımın bir başka örneği olarak göze çarpar:

“Karısının kendisine terk edeceği günün sabahında, koltuğunun altında az önce okuduğu gazete, Galip, Babîali yokuşundaki yazıhanesine çıkan han merdivenlerini tırmanırken yıllar önce, Rüya’yla kabakulak oldukları zaman annelerinin onları götürdüğü o sandal gezilerinin birinde, Boğaz’ın derinliklerine düşürdüğü yeşil tükenmez kalem düşünüyordu. Aynı günün gecesinde ise, Rüya’nın kendisini terk ederken bıraktığı mektubu incelerken, mektubun yazıldığı yeşil tükenmez, suya düşen tükenmez bir eşi olduğunu hatırlayacaktı” (2016, s. 29).

Şafak’ın *Aşk’ında Şems-i Tebrizi’nin* dilinden anlatılan aşağıdaki bölümde son derece açık bir ileriye sapım mevcuttur. Burada Şems birden keşif yoluyla farklı bir âlemi müşahede etmeye başlar. Bu sırada Mevlana’nın seneler sonraki haline şahit olur. Bahsi geçen keşif sırasında Mevlana’nın tasvirinin verilmesi, tasvirin anakronik yapılarla sunumunda çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkar:

“Mevlâna’nın bundan seneler sonraki hâlini gördüm. Daha yaşlı, daha zayıf, daha hüznü ama daha bir heybetli ve vakur oturacaktı gene aynı noktada, aynı bal sarısı ışığın altında. Koyu yeşil bir cübbe olacaktı omuzlarında; âlicenap bir nazarla bakacaktı etrafına ama kalbinde dinmeyen bir sızı olacaktı daima” (2009, s. 292).

6. Kendi Zamanını Yaşayan Tasvirler / Zaman Kavramını Ortadan Kaldıran Tasvirler

Roman, bir yanıla anlatıma diğer yanıla tasvire yaslanan, en karmaşık ve bağımsız türdür. Onun bu karmaşıklığı ve özgür zemini, kendisini oluşturan unsurların mahiyeti konusunda da bir muğlaklığı beraberinde getirir. Romanın unsurlarından biri olan zamanı incelemek de bu bakımdan hayli zor. Konuyla ilgili olarak Bourneur ve Quillet “roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskopik parçacıklardır” (1989, s. 126) tespitinde bulunur. Hayata tutulan bir ayna mesabesinde olan roman, aynası olmayı kabullendiği hayatın karmaşasını zaman unsuru üzerinden de okura hissettirir. Çalışmanın başında zikredilen zaman kategorileri, üzerinde büyük oranda uzlaşmış ayrımlar olmasına rağmen romanın insanı temel alması, bir tür olarak hiçbir zaman belirli kalıplara sığdırılamayacağı da bir göstergesidir. Bu bakımdan tasvir tekniğinin zaman unsuru üzerinden değerlendirildiği bu çalışmada, var olan herhangi bir zaman kategorisi içinde tasnif etmenin kolay olmadığı bazı kullanımlara da tesadüf edildi. Bu kullanımlar hayal ve rüyaların anlatımı ile tasvir içinde öyküleme olarak iki kategoride değerlendirilebilir:

6.1. Hayal ve Rüyaların Anlatımında Tasvir Tekniğinin Zamanı

Bourneur ve Quillet, roman kişilerinin hayallere dalması ile ilgili olarak “Dış dünya ile ilgili manzara insanda, zaman zaman sezme, tahmin etme, anımsama ve insanı başka bir zamana götüren basit imajlar gibi ruhsal bir fenomenin oluşmasına zemin hazırlar. Hikâyenin askıya alınmasıyla bir kişinin hayale dalması, bir çeşit sonsuzluk içerisine imajları raptetmek suretiyle zamana kavramını ortadan kaldırır” (1989, s. 129) tespitinde bulunur. Romanda tasvir tekniğinin kullanıldığı bazı bölümlerde hikâyenin askıya alınmasıyla roman kişilerinin hayallerinin ya da rüyalarının anlatımına geçilmesi zaman kavramını muğlaklaştırır. Bu tür pasajlarda öyküleme zamanı farklı bir aksiyonla işlemeye devam eder; fakat buradaki aksiyon roman kişilerinin hayallerinin ya da rüyalarının anlatımı şeklindedir. Dolayısıyla öyküleme zamanının belirsizleşmesiyle tasvirin zamanı da belirsizleşir.

Sinekli Bakkal’dan alınan aşağıdaki bölümde yazar özetleme tekniği ile Rabia’nın çocukluk senelerine dair ayrıntıları paylaşır. Rabia’nın dedesi İmam Hacı İlhami Efendi, ona cennet ve cehennemi bütün hususiyetleri ile anlatmaktadır. Bu anlatılanlar arasında

Rabia cehennemine karşı daha derin bir alaka duyar; cenneti ise pek cazip bulmaz. Bu kısımda yazar büyükbabasının tasvir ettiği cennetin Rabia'nın muhayyilesinde uyandırdığı izlenimlerin anlatımına geçer. Özetleme tekniği kesintiye uğrar ve okur Rabia'nın muhayyilesinde vücut bulan hareketli bir cennet tasavvuruyla baş başa kalır. Buradaki zaman, Rabia'nın muhayyilesinde akan belirsiz bir zamandır:

“Kız cehennemden korktu, fakat imamın tarif ettiği cenneti de pek cazip bulmadı. Muhayyilesinde, ortasından sessiz bir dere geçen bir çayırılık canlanıyor, orada büyükbabasına benzer kocaman sarıklı, asık suratlı imamlarla, annesine benzer yaman yüzlü kadınları el ele vermiş, sabahtan akşama kadar, makamı insana uyku veren, bir ilahi söylediklerini görüyordu” (Adıvar, 2014, s. 31).

Benzer bir durum, romanda bir roman kişinin rüyasının anlatıldığı pasajlarda da karşımıza çıkar. Bu tür bölümlerde yazar / anlatıcı öyküleme sırasında rüyanın anlatımına geçer. Rüya tabiatı itibariyle belirsiz bir zamana karşılık gelir. Dolayısıyla rüyaların anlatıldığı ve tasvir içeren bu bölümlerde tasvir, öyküleme zamanıyla aynı kaderi paylaşır.

*La Sonsuzluk Hecesi'*nde romanın kahramanlarından Havva bir rüya görmüştür. Uyandığında perişan bir haldedir. Rüyasını anlatmak için Âdem'in yanına gelir. Eserin bu bölümünde aksiyon asıl hikâye düzleminde askıya alınır ve rüyanın tasvirine geçilir:

“Âdem'e doğru geldi Havva. Saçları dağınık yüzü sarıydı. Yanına oturdu, bir elini Âdem'in dizine koydu... Ya Kabil'in ve Habil'in babası, bir rüya gördüm bu gece, diye başladı... Cennetteydik yine. Cennetin bütün ağaçları, hiç tanımadığımız yapraklar sürgünler veriyorlardı. Sonra bunlardan gül pembesi, tan rengi, altın rengi çiçekler açıyor ve dallarına tutunamayarak dört bir yana uçuyorlardı... Sonra, diye devam etti Havva, rüyamın rengi değişti. Güzel rüyam aniden kabusa dönüverdi. Hafif rüzgârda uçuşan bütün o renkli hafif yapraklar birdenbire kırmızılaştı. Kırmızı az gelir tanımlamaya, kırmızı dediysem, düpedüz alev rengindelerdi. Alev almış ateşlerdi” (Bekiroğlu, 2009, s. 287 - 288).

Rüyaların anlatımıyla hikâyenin askıya alınması uygulamasının çarpıcı bir örneğine de *Alaturka Münzevi* romanında tesadüf edildi. Bu eserde ben anlatıcı, eserin bir bölümünde istihareye yatmaya karar verir ve gördüğü rüyayı anlatmaya koyulur. Söz konusu bölümde aksiyon, kahramanın uyuması ile kesintiye uğramakta; fakat bu kez rüyadaki aksiyon devreye girmektedir. Aksiyon diyoruz zira bu rüya eserde yaklaşık altı sayfalık bir hacme sahip ve hem eylem hem de diyaloglar içeren bir yapıda. Aşağıdaki pasaj, sözü edilen rüyanın bir kısmından alınmıştır:

“Başımı yastığa koydum ve uyudum. Uyandığımda ya da uyuyorken rüyada uyandığımda, rahat bir koltuğa oturmuş vaziyette göğe doğru bakıyordum. Gökyüzü pırl pırlıdı. Yemyeşil küçük ve güzel bir tepenin hemen üzerindeydim. Taze bahar havası. Açık hava. Mis gibi kekik kokusu. İlk bakışta, Windows XP'nin açılış sayfasındaki o meşhur manzarayı andırıyordu. Huzurlu, ferah ve dingin bir tepe. Kuş yoktu ama kuş sesleri vardı. Su yoktu ama şırıl şırıl su sesi geliyordu. ‘Para sesini duydun mu?’ diye sordu biri. Etrafıma bakındım kimsecikler yoktu. ‘Geliyorum şimdi. Para sesini duydun mu?’ diye tekrar sordu. ‘Hayır, duymadım’ dedim. Tepenin hemen yamacında elinde bastonuyla bir ihtiyar belirdi. ...Saçı da sakalı da ak. Tek parça halinde beyaz bir elbise giymiş” (Turan, 2016, s. 75).

6.2. Tasvir Tekniği İçinde Öyküleme

Bazı eserlerde yazar / anlatıcı herhangi bir kişi, mekân ya da hadisenin tasvirini yaparken hikâyenin asıl düzleminden ayrılarak hareketli bir sahne ortaya koyar. Bu uygulama tasvir içinde yeni bir öykülemeyi beraberinde getirir. Bu tür pasajlarda da

hikâye askıya alınır ve tasvir öyküleme yoluyla daha canlı ve zaman zaman hareketli bir şekilde sunulur. Sözü edilen pasajlarda yeni bir öykülemeye geçilmesiyle birlikte kendine has ve belirsiz bir zaman göze çarpar. Aşağıdaki örnek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, romanın kahramanı Hayri İrdal'ın, yaşanan bir hadiseden sonra Abdüselam Bey'i tasvir ettiği pasajdan alınmıştır. İrdal bu bölümde Abdüselam Bey'in yalnızlıktan hoşlanmadığını anlatmaktadır. Fakat onun bu özelliğini "yalnızlıktan hiç hoşlanmazdı" şeklinde eylem içermeyen bir ifade ile anlatabilecekken bunun yerine kısa ve hareketli bir öykülemeye müracaat eder:

"Asıl garibi damadın, çok sevdiği, velinimet addettiği Abdüselam Beyi böyle göz altında bulundurmaktan üzülmeye mukabil bir saat yalnız kalsa 'yangın var!' diye bağırarak, bomboş bir tramvaya binse tek yolcunun yanına gidip oturacak yahut vatmanın yanında ayakta duracak cinsten olan Abdüselam Beyin bu zaruri arkadaşlıktan pek memnun olmasıydı" (Tanpınar, 2005, s. 38).

Aynı romanda, bu uygulamanın daha ileri düzeyde bir örneğine daha tesadüf edilir. Burada Hayri İrdal, Seyit Lütfullah'ı tasvir ederken yine benzer bir yolu tutar; fakat bu kez okuru "...tasavvur edin ki" ifadesiyle muhayyilesini harekete geçirmek için yönlendirir. Söz konusu kısımda tasvir içinde küçük bir öyküleme ile hareketli ve zaman bakımından muhayyilede var olan belirsiz bir akış söz konusudur:

"Seyit Lütfullah'da bu zeminin kendisi yoktu. Onun acayip gölgesi doğrudan doğruya yalanın boşluğunda yüzüyordu. O maskenin yahut ödünç kişiliğinin kendisi idi. Çok hayalî bir piyeste asıl baş rolü, hakikatin tam inkarını üzerine alan aktör tasavvur edin ki, oyunun yarısında sahneyi, ödünç şahsiyetini günlük hayatında yaşamak için bırakmış olsun ve o kıyafetle ve karakterle şehre, sokağa, insanların arasına fırlasın. İşte bu küçük gruba bir yiğit merakı, ihtirası aşıl原因, onların kendi başlarına kalmış olsalar çok tabii geçecek hayatlarını alt üst eden Seyit Lütfullah bu çeşit bir adamdı" (Tanpınar, 2005, s. 40).

Tanpınar'ın *Huzur* romanında Mümtaz'ın akşam saatlerinde adeta tabiatla bütünleştiği bir zamanın tasviri de ele aldığımız konu bakımından oldukça çarpıcıdır. Öncesinde Mümtaz'la ilgili bazı ayrıntıları özetleme tekniği ile sunan yazar, bu kısma geldiğinde Mümtaz'ın muhayyilesinde canlanan tabiatın tasvirine başlar. Burada hikâye askıya alınır ve söz konusu tasvir içinde bir öyküleme başlar. Burada da zaman, diğer örneklerde olduğu gibi Mümtaz'ın muhayyilesinde akan belirsiz bir özelliğe sahiptir:

"Bey dağlarının üstünde güneş, sanki kendi ölümünün âyinini ve kendi yıldızdan ve koyu lacivert gölgelerden lâhdini hazırlıyormuş gibi, bu dağların kıvrımlarına altın ve gümüş zırhlar geçirir, sonra alçalan ve arkaya devrilen kavis, bir altın yelpaze gibi açılır, büyük ışık parçaları şuraya, buraya ateşten yarasalar gibi uçar, kayaların üstüne asılırdı. Bu, bir mevsim gibi bereketli, velût saatti" (t.y., s. 27).

Sonuç

Edebi bir eserde zaman, öykü zamanı, öyküleme zamanı ve anlatı zamanı olmak üzere üç kategoride ele alınabilir. Bu zaman kategorileri müstakil olarak önemlidir; fakat bir edebi eserde zaman analizi yapılırken sözü edilen zamanların birbirleriyle münasebetleri üzerinde de durulması gerekir. Çünkü yazar ya da anlatıcı kendi tasarrufu olmak üzere, eserin zamanında ileri ya da geri gidebilir. Bu durum da düzen, süre ve sıklık olmak üzere üç farklı ilişkiyi ortaya çıkarır. Genette'in önerdiği bu üç kategori "ne zaman?", "ne kadar?" ve "hangi sıklıkta?" soruları ile ilgilidir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 163). Bu kategorilerden "ne kadar?" sorusunun karşılığı olan süre kavramı, anlatının ritmiyle de bağlantılıdır. Yazar, hadiseleri aktarırken kronolojik olarak farklı tasarruflarda bulunabilir. Bir hadiseyi isterse sayfalarca isterse tek bir cümlede anlatabilir. Bu durum öyküleme ve öykü zamanı arasında bir münasebeti ortaya koyar ve anlatının hızı ya da

diğer bir deyişle ritmine tesir eder. Bu bakımdan eserde kullanılan anlatım teknikleri de son derece mühimdir. Zira yazarın kullandığı anlatım teknikleri eserin ritmi üzerinde belirleyici özelliğe sahiptir. Romanda kullanılan anlatım tekniklerinden biri olan tasvir, asli değil yardımcı bir teknik olarak tanımlanmasına rağmen farklı kullanım şekilleriyle değişik amaçlara hizmet eder. Yazarın muhayyilesini okura görünür kılmada mühim bir vazifeye sahip olan tasvir, eserin ritmi açısından değerlendirildiğinde genellikle ritmi yavaşlatan bir görünüm arz eder. Çünkü süre bakımından ekseriyetle durma ya da duraklamaya karşılık gelir. Fakat bu hususta karar verirken göz önüne alınması gereken önemli bir kıstas vardır: Tasvirler de zaman içinde yapılır. Bu bakımdan bir tasvirin öyküleme içinde mi yoksa dışında mı yapıldığı, tasvirin, eserin ritmine tesirini ortaya koymada önemli bir husustur. Öyküleme içinde yapılan tasvirler süre bakımından sadece duraklamaya karşılık gelmez. Dolayısıyla eserin ritmi açısından da her zaman ritmi yavaşlatma özelliği göstermez. Bir yazar, üzerinde fazlaca durmak istemediği hadiseleri özetleyerek öyküleme zamanını kısaltabilir. Burada zaman açısından bir hızlanma söz konusudur. Tasvir, özetleme bölümlerinde kullanıldığında zaman bakımından yeni bir değerlendirilmeye tabi tutulmalıdır. Sahne, çoklukla diyalog ve monologlarla sunulduğu için burada tasvire başvurulması da zaman bakımından tasvir tekniğine farklı bir bakışı zorunlu kılar. Zamanda bir sıçrama, ileri atlama olarak nitelenebilecek ve sıklıkla iç konuşma yahut bilinç akışı teknikleriyle birlikte karşımıza çıkan eksilti de tasvirî bünyesinde barındıracak surette düzenlendiyse, tasvir tekniğinin karşılık geldiği zamanla ilgili yeni bir durumdan bahsedilebilir. Bu çalışmada, söz konusu veriler ışığında yeni ve farklı bir dikkatle, tasvirin bir anlatım tekniği olarak eserin zamanı ve ritmine tesirleri üzerinde durulmuştur. Farklı romanlar üzerinde yapılan içerik analizleri neticesinde, tasvirin süre bakımından sadece durma ya da duraklamaya karşılık gelmediği, bilakis özetleme tekniği ile kullanılan tasvirlerin öykü zamanını hızlandırma işlevine sahip olduğu görülmüştür. Bilhassa bir roman kişinin farklı zamanlarda yapılan tasvirleri, kişideki değişimi göstermenin yanı sıra geçen zamanı da bariz şekilde yansıtmaktadır. Benzer şekilde tasvirin kullanım alanı ve şekline göre eserde öznel zamanın eş zamanlı sunulması yoluyla anlatı zamanını yavaşlatma; kendi içinde bir öyküleme ile sunulduğunda öykü zamanından bağımsız yeni bir zaman yaratma; ayna hilesi, diyalog, monolog ve bilinç akışı teknikleriyle iç içe kullanılarak öykü zamanıyla eş zamanlı kullanılabilmesinin yanında; eserde kronolojik zamanın bozulması neticesinde ortaya çıkan ileriye sapım (prolepsis) ve geriye sapım (analepsis) örneklerinde, anlatının zaman katmanlarını genişlettiği de tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Adivar, H. E. (2014). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- "Asr Suresi", Kur'an-ı Kerim'in 103/1.
- Atay, O. (2002). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bekiroğlu, N. (2009). *Lâ Sonsuzluk Hecesi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Bourneur, R. ve Quillet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. (çev. H. Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, N. (2015). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş / 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Dumantepe, S. (2018). *Roman ve Öyküde Zaman*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Elmalı, H. (2011). *Tasvir*. TDV İslâm Ansiklopedisi, (C. 40, s. 135-136). İstanbul: TDV Yayınları
- Friedman, N. (2017). Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi. çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Philip Stevick. 104-129. Ankara: Akçağ Yayınları, 2
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi*. (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (1969). *Muhabet Tılsımı*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1980). Zaman. *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim*. (çev. B. Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Nâmık Kemal. (2021). *Cezmi*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekan Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Pamuk, O. (2016). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Recaizâde Mahmut Ekrem. (1963). *Araba Sevdası*. (sadeleştiren F. Yenisey). İstanbul: Kanaat Yayınları.
- Safa, P. (2005). *Fatih – Harbiye*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Sazyek, H. (2021). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Şafak, E. (2009). *Aşk*. (çev. K. Yiğit Us.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Şükûfe Nihal (2005). *Yalnız Dönüyorum*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2005). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (t.y.). *Huzur*. İstanbul: Tercüman Kitapçılık.
- Tanpınar, A. H. (1976). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Topakkaya, A. (2012). Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 13, 219-231.
- Turan, Ş. (2016). *Alaturka Münzevi*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Ümit, A. (2008). *Bab-ı Esrar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2019). *Gezgin*. İstanbul: Profil Kitap.