

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK ROMANINDA KARAKTER İNŞA
SÜREÇLERİ
VE YAZARIN KONUMU:
(YEŞİL GECE-HUZUR-MASUMİYET MÜZESİ)

Ayşe Nihan AYDIN

2501191185

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI

İSTANBUL - 2022

ÖZ

TÜRK ROMANINDA KARAKTER İNŞA SÜREÇLERİ VE YAZARIN KONUMU: (YEŞİL GECE-HUZUR-MASUMİYET MÜZESİ)

Ayşe Nihan Aydın

Roman türünün temel meselelerinden biri olan karakter kurgusu, bugüne kadar pek çok çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışmada kurgusal karakter, yazar kuramıyla birlikte ele alınmış ve yaratıcı yazarın karakteriyle ilişkileri üzerinde durulmuştur. Bu ilişkiyi kuşatmak için öncelikle yazar, anlatıcı ve karakter kavramları tarihsel ve kuramsal yönden incelenmiş; kavramların anlaşılmasının ardından yazarın karakter ile olan ilişkisi Wayne C. Booth'un "zımni yazar" kavramsallaştırması ve Mihail Bahtin'in "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman" başlıklı çalışmasıyla ilişkili olarak açıklanmıştır. İncelenen romanlarda yazarın karakteriyle kurduğu ilişkinin mâhiyetini belirlemek için öncelikle yazarın metin içerisindeki konumu tespit edilmiş; ardından Türk ve Batı edebiyatından örneklerle yazarın karakterini kurgulama biçimi ve onunla kurduğu ilişkilerde etkili olan dışsal ve içsel şartlar üzerinde durulmuştur. Örneklem kısmında *Yeşil Gece*'nin başkarakteri Şahin Efendi, *Huzur*'un esas karakterlerinden Suat ve *Masumiyet Müzesi*'nin başkarakteri Kemal Basmacı'nın karakter kurgusu ve yazarlarıyla ilişkileri incelenmiştir. Çalışmanın amacı romanın başlıca unsurlarından yazar ve karakter arasındaki ilişkiler noktasında yeni kapılar açmaktır.

Anahtar kelimeler: roman, yazar, anlatıcı, zımni yazar, karakter, Şahin Efendi, Suat, Kemal Basmacı

ABSTRACT

THE PROCESS OF CHARACTER DEVELOPMENT AND AUTHOR'S STANCE IN TURKISH NOVEL: (YESİL GECE-HUZUR-MASUMİYET MUZESİ)

Ayşe Nihan Aydın

Character fiction, which is one of the main issues of the novel genre, has been the subject of many studies until today. In this study, the fictional character is discussed together with the theory of the author and its relations with the character of the creative writer are emphasized. In order to encompass this relationship, first of all, the concepts of author, narrator and character were examined from a historical and theoretical perspective. After understanding the concepts, the author's relationship with the character is explained in relation to Wayne C. Booth's conceptualization of "implied author" and Mihail Bahtin's work titled "Author and Hero in Aesthetic Activity". In order to determine the nature of the relationship that the author has with his character in the novels examined, first of all, the position of the author in the text has been determined. Then, with examples from Turkish and Western literature, the author's way of constructing his character and the external and internal conditions that are effective in his relations with him are emphasized. In the sample part, the character setup of Şahin Efendi, the main character of *Yeşil Gece*, Suat, one of the main characters of *Huzur*, and Kemal Basmacı, the main character of the *Museum of Innocence*, and their relations with the authors were examined. The aim of the study is to open new doors at the point of relations between the author and the character, which is one of the main elements of the novel.

Keywords: novel, author, narrator, implied author, character, Şahin Efendi, Suat, Kemal Basmacı

ÖN SÖZ

Sahip olduğu yaratıcı güç ile yazar, kaleme aldığı roman vasıtasıyla içinde yaşadığı dünyadan farklı, fakat o dünyayla bir o kadar da ilişkili yepyeni bir dünya kurar ve kurduğu bu dünyayı, kendileri için kurgulanmış bir çevrenin içinde aileleri ve arkadaşlarıyla, kendisi gibi insanlarla tıpkı bizler gibi ilişkiler kuran insanlarla/karakterlerle doldurur. Kurmaca dünyalarda yaşayıp başka bir insan tarafından kurgulandıkları halde, tıpkı gerçek bir insan gibi hatalar yapan, pişmanlık duyan, âşık olan, sevgilisinden ayrılan, hayal kırıklığına uğrayan veya idealleri uğruna kendilerini feda eden bu karakterler kimi zaman kendilerine çizilen kadere sessizce uyar, kimi zaman ise isyan ederler.

Kendilerine çizilen rolün dışına çıkarak şahsi hüviyetlerine kavuşmak için seslerini duyurmaya çalışan bu karakterlerden bazıları mücadelelerinde başarılı olarak yaratıcıları olan yazarın hükmünden çıkmış, hatta kendi isimleriyle yazarlarının önüne dahi geçmişlerdir. Kurgusal karakterin gerçek bir insan gibi hareket etmesi veya daha da ileri giderek yazarının önüne geçmesi durumu, kurguya dayalı bütün ürünler içerisinde en çok romanda kendisini gösterir. Nitekim Batı klasiklerinin ünlü karakterleri dışında, bugün dünyaca ünlü kabul edilen Sherlock Holmes, Harry Potter gibi birçok kurgusal karakter, kendilerini yaratmış olan yazarlarının isimlerini çoktan gölgede bırakmışlardır. Benzer durumlar Türk edebiyatı içinde de örnek bulur. Öyle ki *Aşk-ı Memnu*'nun Behlül'ü veya *Çalıkuşu*'nun Feride'si yaratıldıkları dönemden bu yana birer roman karakteri gibi değil, aramızda yaşayıp nefes alan gerçek birer insan gibi kabul edilmiş, onları kurgulayan yazarlarının önüne geçmişlerdir.

Romanın temel meselelerinden biri olan karakter kurgusu bugüne kadar birçok farklı açıdan ele alınmıştır. Çalışmamızda, yazarın kendi yarattığı dünya içerisindeki konumu ve bu dünya içerisinde yaşayan ve her birini kendi tecrübe ve dikkatlerine dayanarak oluşturduğu karakterleriyle olan ilişkisi üzerinde durduk. Bu ilişkiyi kuşatmak için öncelikle yazar, anlatıcı ve karakter kavramları tarihsel ve kuramsal açılardan incelenmiş, ardından yazar ile karakter arasındaki ilişkiler ele alınmıştır.

Çalışmanın teorik kısmının ardından Türk romanında yazarın konumu, karakterlerini inşa yöntemleri ve son olarak da yazarın karakteriyle olan ilişkisi üzerinde durulmuş, Türk edebiyatında ilk romanı örneklerinin verildiği Tanzimat döneminden bugüne kadar geçen süreç, beş ayrı başlık altında incelenerek Türk romanında yazar-karakter ilişkilerine panoramik bir bakış sunulmuştur.

Çalışmamız boyunca detaylandırılan kavramlar üzerinden hem Batı hem de Türk edebiyatlarından çeşitli kurgusal karakterlerin yaratım süreçleri ve yazarlarının metin içerisindeki konumu incelenmiş; örneklem kısmında ise seçilen üç temel karakter yani *Yeşil Gece*'nin Şahin Efendi'si, *Huzur*'un Suat'ı ve *Masumiyet Müzesi*'nin Kemal Basmacı'sı yazarın kurgusal karakteriyle kurduğu ilişki bağlamında ele alınmıştır.

Öncelikle, sadece bu çalışma esnâsında değil, lisans döneminden beri yüreklendirici sözleri ve destekleriyle her zaman yanımda olan ve değerli yorumlarıyla çalışmama istikâmet veren kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet Samsakçı'ya çok teşekkür ederim. Yine lisans yıllarımdan beri hiçbir zaman bizlerden esirgemediği güler yüzüyle manevi desteğini her zaman hissettiren değerli hocam Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a ayrıca teşekkür ederim.

Son olarak, lisans yıllarımızda olduğu gibi yüksek lisansın da her zorluğunu birlikte aştığım arkadaşlarım Raziye Saçıkara ve Pınar Tezgider'e ve çalışmamın özellikle son kısmında bana sağladıkları rahat çalışma ortamı ve gösterdikleri anlayışla çalışmamı rahatlıkla bitirmeme imkân sağlayan aileme de çok teşekkür ederim.

Ayşe Nihan Aydın
İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	II
ABSTRACT.....	III
ÖN SÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZAR, ANLATICI VE KARAKTER

1.1. Yazar Nedir?.....	6
1.1.1.Yazar Kavramının Tarihsel Gelişimi.....	7
1.1.2.Kuramsal Çerçeve İçerisinde Yazar Kavramı.....	13
1.2. Hikâye Anlatıcısından Yazara.....	25
1.3. Karakter Kavramı ve Kurgusal Karakter.....	33
1.3.1. Kurgusal Karakter Sınıflandırmaları.....	50
1.3.2. Kurgusal Karakter Yaklaşımları.....	59

İKİNCİ BÖLÜM

YAZAR, METİN VE KARAKTER İLİŞKİSİ

2.1. Roman ve Gerçeklik İlişkisi	62
2.1.1. Yazar ve Roman İlişkisi.....	65
2.1.2. Yazarın Roman Unsurlarıyla İlişkisi.....	68
2.1.3. Yazar ile Anlatıcı Arasında “Zımnî Yazar”	71
2.2. Yazar ve Karakter İlişkisi.....	75
2.3. Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri.....	91
2.3.1. Tanzimat Dönemi Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri.....	91
2.3.2. Servet-i Fünun Dönemi Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri.....	97

2.3.3.II. Meşrutiyet Sonrası ve İlk Dönem Cumhuriyet Romanlarında Yazar ve Karakter İlişkileri.....	102
2.3.3.1. İlk Dönem Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri.....	103
2.3.4. 1940-1980 Arası Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri.....	111
2.3.5. 1980 Sonrası ve Postmodern Dönem Türk Romanında Yazar Karakter İlişkileri.....	119

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİL GECE, HUZUR VE MASUMİYET MÜZESİ ROMANLARINDA YAZAR VE KARAKTER İLİŞKİLERİ

3.1.1. Reşat Nuri Güntekin ve Romancılığı.....	124
3.1.2. <i>Yeşil Gece</i> Romanının Tanıtımı ve Özeti.....	125
3.1.3. İdeolojik Bir Roman Olarak <i>Yeşil Gece</i>	128
3.1.4. <i>Yeşil Gece</i> 'de Yazarın Konumu.....	129
3.1.5. <i>Yeşil Gece</i> 'de Yazar ve Karakter İlişkileri.....	133
3.1.5.1. Diğer Karakterler.....	143
3.1.6. <i>Gecenin Ötesi</i>	145
3.2.1. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romancılığı.....	146
3.2.2. <i>Huzur</i> Romanının Tanıtımı ve Özeti.....	148
3.2.3. <i>Huzur</i> 'da Yazarın Konumu.....	151
3.2.4. <i>Huzur</i> 'da Yazar ve Karakter İlişkileri.....	155
3.2.4.1. Mümtaz.....	156
3.2.4.2. İhsan.....	157
3.2.4.3. Nuran.....	159
3.2.4.4. Suat.....	159
3.3.1. Orhan Pamuk ve Romancılığı.....	168
3.3.2. <i>Masumiyet Müzesi</i> Romanının Tanıtımı ve Özeti.....	169
3.3.3. <i>Masumiyet Müzesi</i> 'nde Yazarın Konumu.....	172
3.3.4. <i>Masumiyet Müzesi</i> 'nde Yazar ve Karakter İlişkileri.....	178

SONUÇ.....183

KAYNAKÇA.....188



KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.g.e.	: Adı geçen eser
A.g.m.	: Adı geçen makale
A.g.t.	: Adı geçen tez
çev.	: çeviren
haz.	: hazırlayan
prg.	: paragraf
s.	: sayfa

GİRİŞ

*“Mende Mecnûn’dan füzûn âşıklık isti’dâdı var
Âşık-ı sâdık menem Mecnûn’un ancak adı var.”¹*

Temelleri sözlü edebiyat geleneğinin destan ve halk hikâyesi gibi anlatmaya bağlı edebî türlerine dayanan romanın dünyadaki ilk örnekleri Batı edebiyatında 17. yüzyıl itibarıyla görülmeye başlanmıştır. Tarihsel olarak yeni bir tür olmasına rağmen ilk başarılı örneklerinin verildiği 19. yüzyıldan sonra hızlı bir gelişim gösteren romanın temelinde yer alan anlatım, romanı edebî sanatlar tarihine nisbetle kısa bir süre içerisinde diğer bütün türlerin önüne taşır.

Roman her ne kadar Türk edebiyatına Batı kaynaklı olarak sonradan girmiş bir tür olsa da, bilindiği gibi Türk romanının şekillenmesinde Batı’daki roman örnekleri kadar, Türk edebiyatının geleneksel ve klasik metinlerinin de etkisi vardır. Zira türün temelini teşkil ettiğinden bahsettiğimiz anlatma arzusu, her şeyden önce insanî bir ihtiyaç olduğu için; romanın ortaya çıkmasından evvel, ona kaynaklık eden türlerin temelinde yer almaktadır. Bu durum, romanı uzun bir sürecin sonucu olarak değerlendirmeye imkân tanır.

Çalışmamızda romanın temel unsurlarından ikisi olan yaratıcı yazar ve kurgusal karakterin ilişkisi, söz konusu kavramların tarihsel ve kuramsal gelişimi üzerinden incelenecektir. Nitekim bir metnin yaratıcısı olarak yazarın, kendi kurguladığı metinle ve özellikle de metin içerisinde kendisine en çok benzeyen unsurlardan biri olan karakter ile ilişkisinin kökleri hem Doğu hem de Batı edebiyatında bilinen ilk anlatılara kadar uzanmaktadır.

Bu noktada 17. yüzyılda Aydınlanma devriyle aynı zamanlarda doğan romanın, ilk ortaya çıktığı devre ve devamına hâkim olan havanın etkisiyle gelişmiş

¹ Ali Nihat Tarlan, **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Ankara, Akçağ Yayınevi, 2013, s. 275
“Bende Mecnun’dan fazla âşıklık isti’dâdı, hazırlığı vardır. Sevgilisine sadakat gösteren âşık benim. Mecnûn’un sadece adı çıkmış bir kere.”

bir tür olması önem taşır. Zira, insanla dolayısıyla da hayatla yakından ilişkili bir tür olarak roman, özellikle 19. yüzyıl sonrası dünyaya hâkim olan fikrî cereyanların etkisiyle şekillenmiş, devirlere göre değişen hayata bakış ve gerçeklik algısıyla birlikte sürekli yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır. Romanı belirli bir tanımın çerçevesi içerisine alma arzusu 1960'lı yıllara gelindiğinde anlatıbilimin ortaya çıkmasıyla doruk noktasına ulaşır. Romanı oluşturan her unsurun ayrı ayrı ele alındığı anlatıbilim çalışmaları, son derece karmaşık bir tür olan romana bir nizam vermeyi amaçlar.

Çalışmamızda üzerinde duracağımız yönüyle yazar-karakter ilişkisi, öncelikle romanın başlıca unsurları olarak kabul edilen yazar, anlatıcı ve karakter kavramlarının tarihsel süreç içerisinde geçirdikleri dönüşüm üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünün ilk kısmında “yazar” kavramı, öncelikle tarihsel gelişim süreci içerisinde ele alınmış; kökenleri hikâye anlatıcısına dayanan bu kavramın metin içerisindeki konumunun değişimi, kronolojik olarak aktarılmıştır. Kavram, tarihsel gelişiminin ardından kuramsal çerçeve içerisinde; kelimenin ifade ettiği anlam üzerinden incelenmiş ve kavramın ihtivâ ettiği anlamın dönüşümü üzerinde durulmuştur. Tarihsel ve kuramsal incelemenin ardından, takip ettiğimiz bu iki kolun birbiriyle olan ilişkileri tespit edilmiş ve yazar kavramına dair bütünlüklü bir bakış sunulmuştur.

Bölümün ikinci kısmında, yazar ile arasında son derece karmaşık bir ilişki bulunan “anlatıcı” kavramı üzerinde durulmuştur. 19. yüzyıla kadar aralarında bir ayrım gözetilmeyen yazar ve anlatıcı kavramları, 19. yüzyılla birlikte sayısı artan roman incelemeleri sonucunda birbirinden tamamen ayrı iki roman unsuru olarak kabul edilmiştir. Bu durum anlatıcı kavramının yazarla olan ilişkisini de önemli hale getirir. Bu kısımda, çalışmamızın temelini teşkil eden yazarın, anlatıcısıyla ilişkili ve anlatıcısından ayrı olduğu tarafların tespiti; anlatıcı kavramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Yazar ve anlatıcı kavramı arasındaki karmaşık ilişkinin açıklanmasının ardından, yazarın dışında çalışmamızın temelini teşkil eden diğer bir unsur olan

“karakter” kavramı incelenmiştir. Romanın başlıca unsurlarından olan karakterin kurgulanması, tanıtımı ve özellikleri, modern dönemle birlikte gelişen bireyselleşme düşüncesiyle ilişkili olarak değerlendirilmiş; daha sonraki dönemlerde özellikle psikoloji alanında yaşanan gelişmelerin roman karakterini ne yönde değiştirdiği tarihsel olarak aktarılmıştır. Kurgusal karakterin mâhiyeti anlaşıldıktan sonra, 19. yüzyıldan bu yana yapılan karakter sınıflandırmaları ve karaktere yönelik bakış açıları üzerinde durulmuştur

Çalışmamızın ikinci bölümünde, daha evvel unsurlarından bahsettiğimiz roman türünün gerçeklikle ilişkisinden söz edilmiş; ardından, artık hangi açıdan ele alacağımızı tespit ettiğimiz yazarın önce kendi verimi olan romanıyla, daha sonra da romanın unsurlarıyla ilişkileri ele alınmıştır. Bu noktada metnin her kısmında varlık gösterdiği kabul edilen yazarın mâhiyeti, Wayne C. Booth’un “zımnî yazar” kavramından faydalanarak açıklanmış, ardından diğer unsurlardan ayrı tutulan karakterin yazarla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu kısımda romanın bakış açısı, olay örgüsü, zaman, mekân, dil ve üslup gibi unsurlarından da kısaca bahsedilmiştir. Nitekim çalışmamızın esas konusu olan yazar ve karakter ilişkisini incelemek, birbirlerinden ayrı olarak ele alındıklarında açıklanması nisbeten kolay olsa da, romanın içerisinde bir bütün olarak değerlendirildiklerinde son derece karmaşık bir yapı ihtiva ettiğini gördüğümüz anlatı unsurlarını çözümledikten sonra mümkün olacaktır.

Yazarın karakteriyle olan ilişkilerini açıkladığımız bu kısımda söz konusu ilişkiye dair özellikler Mihail Bahtin’in *Sanat ve Sorumluluk* adlı eserinde yer alan “Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman” başlıklı çalışmasıyla ilişkili olarak açıklanmıştır. Metnin yaratıcısı olarak yazarın, kurgusal karakterleriyle bilinçli veya bilinçsiz olarak kurduğu ilişkilerin, dışsal ve içsel süreçlerle bağlantılı olarak ne yönde değişebileceği Daniel Defoe’nin *Robinson Crusoe* ve Jane Austen’in *Emma* adlı romanları üzerinden örneklendirilmiş, ardından söz konusu ilişkinin sinemaya yansımaları *Stranger than Fiction (Lütfen Beni Öldürme)* adlı film üzerinden incelenmiştir.

İkinci bölümün son kısmı, aralarındaki bağlantıyı mümkün olduğunca kuşatmaya çalıştığımız yazar ve karakterin Türk romanındaki ilişkisinin incelenmesine ayrılmıştır. Bu kısımda Türk edebiyatında ilk roman örneklerinin görülmeye başlandığı dönemden günümüze kadar gelinen süreç Tanzimat Dönemi, Servet-i Fünun Dönemi, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet İlk Dönem, 1940-1980 Dönemi ile 1980 Sonrası ve Postmodern Dönem romanları olmak üzere beş ayrı başlık altında sınıflandırılmış; yazıldıkları döneme hâkim olan şartların, incelenen romanlarda yazar ve karakter ilişkilerini ne yönde değiştirdiği incelenerek Türk romanında yazar ve karakter ilişkilerine panoramik bir bakış sunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın üçüncü ve son bölümünde, bu kısma kadar bahsettiğimiz yazar-karakter ilişkileri Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* (1928), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) ve Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı romanları üzerinden incelenmiştir. Söz konusu romanların seçilmesinde etkili olan ilk neden, daha önceki bölümde yaptığımız dönemlendirmeye ilişkili olarak, bu eserlerin ait oldukları dönemin özelliklerini bünyelerinde açıkça gösteren metinler olmalarıdır. Fakat bundan daha önemlisi söz konusu romanlarda dikkat çeken yazar-karakter ilişkileridir.

Üzerinde durduğumuz ilk roman *Yeşil Gece*, yazarının, romanın başkarakteri Şahin Efendi ile olan ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Burada *Yeşil Gece*'nin seçilme nedeni, kendisiyle hemen hemen aynı yıllarda yazılmış olan diğer romanlardan yazar-karakter ilişkisi noktasında ayrılmasıdır. Nitekim aynı dönemde yazılmış olan *Kıralık Konak* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1925) gibi eserlerin başkarakterleri Hakkı Celis ve Aliye'den farklı olarak *Yeşil Gece*'nin başkarakteri Şahin Efendi hayatta kalmış, hatta romanın yazarı Reşat Nuri Güntekin'in hafızasında yıllar sonra, başka bir romanda yeniden karşılaşmayı düşündürecek kadar yer edinmiştir.

Ele aldığımız ikinci roman olan *Huzur*, romanın başkarakteri olmasa da esas karakterlerinden biri olan Suat'ın yazarı ile ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Bilindiği gibi *Huzur*'un başkarakteri, yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar'la çok açık biyografik benzerliklere sahip olan Mümtaz'dır. Bu noktada çalışmada incelenen diğer

eserlerden farklı olarak *Huzur*'da başkarakter Mümtaz'ın değil, onun hayatındaki yeri dolayısıyla önemli olduğu kabul edilen Suat'ın seçilmesinin nedeni, Suat'ın yazarıyla ilişkisi noktasında verdiğini düşündüğümüz varoluş mücadelesidir.

Çalışmamızda incelenen son roman Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı eseridir. Romanda yazar-karakter ilişkisi romanın başkarakteri Kemal Basmacı ile romanın yazarı ve aynı zamanda karakterlerinden birisi olan Orhan Pamuk üzerinden incelenmiştir. Burada yazarın postmodern anlatı adı verilen türün özelliklerini gösteren diğer romanlarının arasından *Masumiyet Müzesi*'nin seçilmesinin nedeni, yazarın diğer eserlerine kıyasla daha az karmaşık bir kurguyla kaleme almış olduğu bu eserde yazar-karakter ilişkisini takip etmek için açık çizgiler bulunmasıdır.

Çalışmamızda seçilen romanlarda yazarın karakteriyle olan ilişkisini saptamak için öncelikle tarihsel bir benlik olarak yazarın içinde yaşadığı dönem hakkında bilgi verilmiş, romanın anlatımı ve başlıca karakterlerinin tanıtılmasının ardından yazarın metin içerisindeki konumu roman içinden alıntılarla tespit edilerek, yazarın karakteriyle kurduğu ilişkinin mâhiyeti belirlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZAR, ANLATICI VE KARAKTER

1.1.Yazar Nedir?

En geniş manasıyla “Edebiyat, sanat ve bilim alanında kitap yazan, eser veren kimse”² anlamına gelen yazar, aslında bütün mâhiyetini kapsayacak şekilde ele almanın son derece zor olduğu karmaşık bir kavramdır. Neliğine dâir tartışmaların günümüzde hâlâ sürdüğü görülen yazar kavramının içerdiği bu karmaşıklığın temelinde, kavram ele alınırken yaşanan bir ayrım eksikliği olduğunu söylemek mümkündür. Üzerinde çokça yazılıp çizilmiş olan bu kavramı bütün yönleriyle kuşatmak ve anlaşılır kılmak için, kavramın bugüne kadar geçirdiği süreçler “tarihsel” ve “kuramsal” olarak adlandırılabilir iki ayrı kol üzerinden incelenecektir.

Bu iki koldan birincisi olan tarihsel çerçevede yazar -isminden de anlaşılacağı üzere- ortaya çıktığı ilk günden bu yana, kendi ortaya koyduğu metnin içindeki konumu ve bu konumun kronolojik olarak değişimi üzerinden incelenecektir. Bu inceleme esnâsında yazar, akla gelen ilk anlamıyla; yani tanrısal denebilecek bir şekilde, ortaya konan metnin mutlak yaratıcısı olarak kabul edilecektir. Zira yazarın metin içindeki serüveni, tarihsel olarak ilk yazar olduğu kabul edilen Tanrı’nın insan hayatındaki konumu ile özdeş olarak başlar.³

Kuramsal çerçevede ise yazar, tarihsel olarak yüklendiği anlamlardan ayrı olarak, yalnızca kavramsal olarak ne ifade ettiği üzerinden incelenecek; kelimenin iç dinamiklerine bakışta yaşanan değişim üzerinde durulacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, tarihsel ve kuramsal olarak ayırdığımız bu iki kolun birbirinden tamamen ayrı olmadığıdır. Zira herhangi bir kavramı karşılayan kelimenin içerdiği

² İlhan Ayverdi, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul, Kubbealtı Lugatı, 2011, s.3435

³ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s.27

anlam, yalnızca kelimenin etimolojik kökeniyle değil tarih boyunca kelime etrafında oluşmuş anlam hâlesiyle birlikte oluşur. Bu durum yazar kavramını incelediğimiz iki ayrı yolun bir noktadan sonra birleşmesine neden olacaktır.

1.1.1. Yazar Kavramının Tarihsel Gelişimi

Yazarın metin içindeki konumunun tarih boyunca geçirdiği değişime bakıldığında dikkat çeken ilk nokta, yazarın metinle olan ilişkisinin iki ayrı uç arasında gidip geldiğidir. Ortaya çıktığı ilk dönemde, metnin hâkimi olarak metin içindeki varlığını, kullanabileceği her yöntemle hissettiren yazarın daha sonraki dönemlerde metinden tamamen çekilmesi beklenmiş; yazarın varlığının hissedilmemesi metnin başarı ölçütlerinden biri haline gelmiştir. Yazara dâir bakışın bu iki ayrı nokta arasında gidip gelmesinde etkili olan nedenlerin başında ise kavramın tarihsel kökeninin geldiği söylenebilir.

Sözlü kültürün yerini yazılı kültüre bıraktığı çağdan itibaren ortaya konulan ilk anlatı metinlerinde karşılaşılan yazar türü, bugün “otoriter/hâkim anlatıcı ya da müdahil yazar” gibi isimlendirdiğimiz metinde sesi açıkça duyulan yazardır. Bu durumda etkili olan nedenlerden ilkinin kutsal metinlerin yaratıcısı olan Tanrı’nın ilk yazar olarak kabul edilmesi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla bağlantılı olarak ilk dönem metinlerinde sesini açıkça duyurup, olaylara doğrudan müdahalelerde bulunan yazar figürü de mutlak bir otorite olan Tanrı’nın, anlatıcı yazar olarak, kutsal kitaplardaki varlığıyla ilişkilendirilebilir.⁴

İlk dönemde yazarın metin içerisindeki baskın konumunda etkili olan nedenlerden bir diğeri de onun sözlü dönemin hikâye anlatıcısıyla olan bağlantısıdır. Walter Benjamin, anlatıcı kavramının tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimi ele aldığı *Hikâye Anlatıcısı* adlı denemesinde, bugün kabul ettiğimiz anlamıyla yazarın, matbaanın icâdı ve yaygınlaşmasından evvel hikâye anlatıcısı olarak kabul edilen otoriter figürden geldiğini ifade eder. Benjamin’in anlatıcısı, bugün kabul edilen

⁴ A.e., s. 27

anlamıyla “metinde anlatma işlevini yerine getiren unsur[dan]”⁵ ziyade, anlatma yetkisini elinde bulunduran kişidir.⁶

Anlatı esasen edebî yönünün çok daha ötesinde, yaşamın zorunlu bir ögesidir. İnsan, zihninin en temel işlevi olan düşünme eylemini gerçekleştirirken, yaşadığı olayları anlamlandırabilmek için öncelikle bir düzene, yani aslında bir anlatı olan olay örgüsüne ihtiyaç duyar. Bu durum anlatı güdüsünü insanın beden ve zaman içerisindeki varlığını anlamlandırabilmesi ve bu gerçeklerle başa çıkabilmesi için en önemli unsurlardan biri haline getirir.⁷

Anlatı oluşturma sürecinin karmaşıklığı ve kavramın arka plandaki anlamı düşünüldüğünde anlatıcıdan, sıradan bir insandan farklı olarak, elindeki karışık malzemeyi bir dizge içinde vererek düzenleme işini yapmaya muktedir olması beklenir. Bu anlamda anlatıcıya bir üstünlük atfedildiğini söylemek mümkündür. Malzemeyi düzene sokarak anlatıyı oluşturan ve böylece anlamlandırma sürecine ışık tutan anlatıcı, anlatım süreci içinde çok güçlü bir konumda bulunur. Dolayısıyla anlatma iddiası taşımak, elde mevcut olan bir gücü kullanmak ve bir bakıma otorite iddia etmek demektir.⁸

Benjamin’in matbaanın icâdı ve romanın doğuşundan sonra yalnızlaşarak roman yazarına dönüşeceğini ifade ettiği bu anlatıcı da anlatıyı düzene sokan akıl olarak üstün bir konuma sahiptir. Benjamin, doğuştan anlatıcı olarak nitelendirdiği bu tipe bazı özellikler yükler. Bu anlatıcının en önemli özelliği deneyim sahibi olmasıdır. Halkın gözünde “uzaktan gelen biri” olarak kabul edilen anlatıcı; uzakların, geçmişin ve yolun bilgisine sahip bilge bir şahsiyettir. Hayatın pratik meseleleriyle ilgilenmek temel güdülerindendir. Kendi bilgeliğinin farkındadır,

⁵ Fatih Tepebaşı, **Roman İncelemesi**, İstanbul, Çizgi Kitabevi, 2019, s. 9

⁶ Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk**, İstanbul, Metis Yayınları, 1993, s. 102

⁷ Peter Brooks, **Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 13

⁸ Andrew Bennett&Nicholas Royle, **Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 82-83

faydalı olmak ister, bunu da deneyimlerini aktararak gerçekleştirir. Benjamin'in ermişlerin ve öğretmenlerin sınıfına dâhil ettiği anlatıcı mutlaka bir yarar güdecek, bir ahlak dersi veya nasihat vermeye çalışacaktır. Zira bütün bu hasletleriyle anlatıcının söyleyecek bir sözü, verilecek bir aklı vardır.⁹ Bu noktada gerek kendisine atfedilen tanrısal özellikler, gerekse atası olarak kabul edilen hikâye anlatıcılarının sahip olduğu üstün konumun; bugün kabul ettiğimiz anlamıyla “romancı[nın]”¹⁰, ortaya çıktığı ilk dönemde metin içerisindeki hâkim durumunu açıkladığını söylemek mümkündür.

Wayne C. Booth *Kurmacanın Retoriği* adlı kitabında, ilk dönem metinlerinde sıklıkla karşılaştığımız, hâkim yazarın domine ettiği bu anlatım türü için “otoriter anlatım”, yazarın metnin içerisinde açıkça kendini göstererek, okurun anlatıya ve karaktere bakışını şekillendiren tavrı için ise “yapma yazar otoritesi” ifadelerini kullanır. Bütün bu özellikleriyle ilk dönem metinlerinde hâkim olan yazar figürünün, okurun karşısına kimi zaman dikkatleri yönlendiren bir rehber, kimi zaman karakterlerini acımasız bir şekilde eleştiren bir ahlakçı, kimi zaman da okura ve karakterlerine doğru yolu gösteren bir öğretmen olarak görülür.¹¹

İlk dönem metinlerinde yazarın üstün bir konuma yerleşmesinin nedenlerinden biri de, dönem metinlerinin, yazar ve anlatı kavramlarının sahip olduğu tarihsel yükü ilişkili olarak şekillenen yapısıdır. Bu dönemde ortaya konulan metinler James Joyce'un “lirik” olarak tanımladığı “anlatma”ya dayalı metinler olarak kabul edilir. Anlatmaya dayalı metinlerde yazar, yarattığı evreni tepe bir noktadan izlemekte; bu evrende olmuş/olacak her şeyi bilmekte ve gördüklerini okura anlatmaktadır.¹²

Ancak ilk dönem metinlerinde sıklıkla karşılaştığımız müdahil yazar figürünün tahtı, 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde sallanmaya başlar. 19. yüzyıl,

⁹ Benjamin, **a.g.e.**, s. 103

¹⁰ A.e., s. 103

¹¹ Booth, **a.g.e.**, s. 18-27

¹² Zekiye Antakyalıoğlu, **Roman Kuramına Giriş**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 147

Aydınlanma döneminin ardından bilimsel alanda yaşanan gelişmelerin, hayatın diğer alanlarında da etkisini göstermeye başladığı dönemdir. Bu dönemle birlikte dünyaya yayılmaya başlayan pozitivist düşünce, Tanrı'nın insan hayatındaki konumunu değiştirecek, bu durumun edebiyattaki yansımalarından biri de yazarın metindeki konumunun değişmesi olacaktır.¹³

Edebiyatı doğaya benzettiği için yazarın romandaki konumunun doğada Tanrı'nın konumuyla bir olması gerektiğini düşünen Flaubert, 1895 tarihli bir mektubunda, önceden metnin üzerindeki elini her an hissettiğimiz yazarın, artık “tırnaklarını törpüleyen bir tanrı”¹⁴ gibi anlatısına müdahale etmeden, yarattığı evreni dışardan seyretmesi gerektiğini ifade eder. Yazarın eseri içinde bir bilim insanı gibi tarafsız bir şekilde bulunması gerektiğini savunan bu görüşe göre “yazar, karakterlerinin yargıcı değil tarafsız bir tanığı olmalıdır.”¹⁵ Bu aşamada yazarın metindeki konumu noktasındaki durumunun, teist anlayıştan deist anlayışa doğru evrildiğini söylemek mümkündür.¹⁶

19. yüzyılda yaşanan bu anlayış değişimiyle birlikte edebî metinlerin Joyce'un ifadesiyle “lirik” türden “dramatik” türe, metinlerde kullanılan yöntemin de “gösterme/anlatma”dan “yansıtmaya”ya evrildiği görülür.¹⁷ Bu dönemde edebî eserden, bilhassa romandan beklenen şey, okurda bir “gerçeklik yanılsaması” oluşturmaktır. Bu düşünceyle bağlantılı olarak ilk dönemde metne tümüyle hâkim olup sesini açıkça duyuran yazar, bu dönemle birlikte gerçeklik yanılsamasını bozmakla suçlanacak ve yazarın metinden çekilmesi beklenecektir.¹⁸

Aslında metnin içerisinde baskın olan yazar figürüne karşı menfî duruş, yalnızca aydınlanma döneminin getirileri veya anlatım tarzının değişmesiyle ortaya

¹³ A.e., s. 103

¹⁴ James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.39

¹⁵ Booth, a.g.e., s. 79

¹⁶ Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 101

¹⁷ A.e., s. 99-103

¹⁸ Booth, a.g.e., s. 69

çıkması değildir. Yazarın sesini gereğinden fazla işitmenin sanata pek yakışmadığını ifade eden Aristo'dan¹⁹, yazarı gerçekleri gören fakat bekleyen bir Tanrı'ya benzeten Tolstoy'a²⁰ kadar birçok isme göre, yazarın metnin içerisinde fazla görünür olması edebî açıdan pek makbul değildir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise özellikle bakış açısı üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen araştırmacı Percy Lubbock, romandan beklenen gerçekliğin yansıtılması ise başkalarının hayatıyla alakalı konuşarak araya giren bir yazarın varlığının, yaratılan dünya ile okuyucu arasına bir engel koymak anlamına geldiğini ifade eder.²¹

Dönemde söz sahibi olan birçok sanatçı ve eleştirmenin yazarın sesine karşı takındıkları olumsuz tavır, zamanla üniversitelere kadar sirayet edecek, metnin içinde yazarın sesinin duyulması mutlak bir kusur olarak kabul edilecektir.²² Öyle ki 20. yüzyılın başına gelindiğinde, kaynaklarda “modern yazım” olarak da ifade bulan bu yeni anlatım tarzının yayılmasıyla birlikte, yazarın sesinin gizlenmesi roman için bir başarı ölçütü haline gelecek; yazarın metindeki konumu hakkındaki bu düşünce, Jean-Paul Sartre gibi dönem romancı ve eleştirmenleri tarafından benimsenerek, herhangi bir kişi tarafından “yazılmamış gibi görünen” bir roman ortaya koyma düşüncesi bir ideal olarak kabul edilecektir.²³

Yazarın metin içerisinde sahip olduğu üstün konuma yönelik itirazların bir yönü de yazarın bir bireyden ziyade bir kavram olarak kodlandığı anlayış biçimiyle ilgilidir. Michel Foucault'un en geniş ifadeyle “yazar işlevi” adını verdiği bu durum, belirli bir söylem biçiminin varoluşu, dolaşımı ve işlevinde yazarın bir isim olarak ön plana çıkarılması anlamına gelir. Yazarın yarattığı kabul edilen bu söylem biçiminin temelinde yazara atfedilen tanrısal özelliklerin etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu anlayış, yazarı ortaya koyduğu eserler aracılığıyla kendi içinde tutarlı bir sistem yaratmaya muktedir bir kavram olarak imler.

¹⁹ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s. 87

²⁰ A.e., s. 29

²¹ A.e., s. 109

²² Booth, a.g.e., s. 36

²³ A.e., s. 60

Foucault, yazara atfedilen ancak aslında yazar tarafından değil, onu yazara yakıştıran dışsal etkenler tarafından yaratılan bu söylem biçiminin “yazar oluşturma kuralları” adını verdiği bir kurallar dizisiyle oluşturulduğunu ifade eder. Bu kurallara göre yazara atfedilen çeşitli metinler arasından bir tanesi, diğerlerine göre daha alt düzeyde ise onu yazara atfedilen yapıtlar listesinden çıkarmak gerekir, zira yazar bir değer düzeyini ifade etmelidir. Benzer şekilde aynı yazara atfedilen metinlerden bazıları, yazarın öteki metinlerindeki öğretiyle çelişiyorsa yazarın külliyatından çıkarılmalıdır, zira yazar kavramsal ya da kuramsal bir tutarlılık alanıdır. Yazar üslupçu bir birlik olarak da kavranmalıdır, dolayısıyla farklı bir üslupla yazılan eserler ya da diğer eserlerinde pek rastlanmayan sözcükler ve ifadeler metinden çıkarılmalıdır.

Söz konusu yöntemin kökeninin, Hristiyan geleneğinin metinler üzerinde denetim kurma anlayışına ve mevcut metinler ya da söylemler üzerinden bir yazar figürü inşa etme düşüncesine dayandığını söylemek mümkündür. Ancak bu tavrın bilinçli veya bilinçsiz olarak modern eleştiri tarafından hâlâ kullanıldığı görülmektedir.²⁴

Tarihsel olarak incelendiğinde, ilk dönemlerde metnin merkezinde yer alan yazarın metin içerisindeki konumunda zaman içinde içerden dışarıya doğru ilerleyen bir değişim olduğu görülür. Ancak bu değişim yazarın konumunu bir uçtan bir başka uca taşımıştır. Zira ilk dönem metinlerinde metnin en önemli unsuru olarak kabul edilen yazar, zamanla metinden bütün izleriyle silinmeye çalışılmış, hiç var olmamış gibi davranması beklenmiştir.

Bu noktada yazarın metin içindeki konumuna yönelik iki tutumun da sağlıklı olmadığı söylenebilir. Ancak söz konusu durum fazla uzun sürmez. Zira 20. yüzyıl sonrası gelişen düşünce yapısının etkisiyle yazar kavramı, kendisini kuşatan tarihsel yükten arınacak ve kavramın kuramsal olarak ne ifade ettiği üzerinde durulacaktır.

²⁴ Michel Foucault, “Yazar Nedir?”, **Edebiyat ve Eleştiri**, Güz 1993, s. 98-111

Bu tarihten itibaren yazarın metin içindeki konumu da kavram etrafına çizilen kuramsal çerçeve içinde değerlendirilir.

1.1.2.Kuramsal Çerçeve İçerisinde Yazar Kavramı

Yazar kavramının kuramsal olarak incelenmesi tarihsel olarak kelimenin etrafında oluşan dışsal şartların etkisinden uzak bir şekilde, daha ziyade kelimenin kendi içindeki soyut yapısının incelenmesiyle açıklanabilir. Bu doğrultuda tarihsel yüklerinden, yani Tanrısallığından ve sahip olduğu anlatıcı otoritesinden bağımsız olarak değerlendirilen yazar, kuramsal açıdan metnin mutlak yaratıcısı olarak değil; metni oluşturan çeşitli unsurlardan biri, metnin yazıcısı olarak kabul edilir. Bu noktada kuramsal incelemenin yazar kavramına bakışta yeni bir pencere açtığını söylemek mümkündür. Yazarın metin içindeki konumuna dâir bakış da bu yeni pencerenin gösterdikleriyle değişecektir.

Yazara yönelik anlayış değişiminde etkili olan nedenlerin başında, hayatın hemen her alanında olduğu gibi, 19. yüzyıl itibarıyla etkili olan pozitivist düşünce yapısının geldiğini söylemek mümkündür. Yukarıda da bahsedildiği gibi pozitivist düşünce önce Tanrı'nın insan hayatındaki yerinin ve bununla bağlantılı olarak yazarın metin içindeki konumunun değişmesindeki en önemli etkenlerdendir. Pozitivizmin hayatın her alanındaki kabulleri değiştiren yapısı, 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde o zamana kadar mevcut olan edebî inceleme yöntemlerinin de tartışmaya açılmasına neden olmuştur.

Yazarın metnin mutlak yaratıcısı olarak kabulü, 19. yüzyıla kadar hâkim olan inceleme tarzının metnin iç dinamiklerinden çok metnin yazarıyla ilişkili olarak gelişmesine neden olmuştur. Söz konusu inceleme yönteminde metnin kendisinden ziyade yazarına (yaratıcısına) odaklanılmış; yazarın aktarmak istediği sanılan duygu ve içerisine bulunduğu dışsal şartlar üzerinde durulmuştur. Bu noktada, 19. yüzyıla kadar metnin kendi başına bir anlam ifade etmeyen ve herhangi bir anlam ifade

edebilmesi için sosyoloji, politika, tarih, coğrafya gibi farklı disiplinlerle birlikte incelenmeye muhtaç bir yapı olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür.²⁵

Ancak pozitivism öncülüğünde yaşanan anlayış değişimi, inceleme nesnesine yönelik bakışta da etkili olmuş, kendinden büyük bir güçten bağımsız olarak ele alınan nesne, kendi içindeki biçimsel özellikleriyle incelenmeye başlanmıştır. Bu inceleme yönteminin edebî metinlerde uygulanması ise çalışmalarına 1915 yılında başlayan Rus Biçimcileri öncülüğünde gelişen biçimci eleştiridir Biçimci eleştirinin esası, ele alınan metnin bütün dışsal etkenlerden bağımsız bir şekilde, sadece kendisi olarak incelemesi düşüncesine dayanır. Edebî metinlerin yapısına/biçimine yönelik inceleme biçiminin Avrupa'daki ismi ise “yapısalcılık” tır.²⁶

Yapısalcılık, isminden de anlaşılacağı üzere inceleme nesnesinin “yapısıyla” ilgilenen bir yöntemdir. Yapısalcı yöntem ilk olarak ele aldığı nesnenin yapısını, daha sonra da bu yapının işlemlerini sağlayan prensipleri inceler ve yüzeyde görünmeyen derin yapıları ortaya çıkarmaya çalışır.²⁷ Söz konusu inceleme yöntemini antropoloji, felsefe, sosyoloji gibi birçok alanında uygulamanın mümkün olduğu söylenebilir. Ancak bütün bu alanlar arasında en önemlisi yapısal dilbilim kuramıdır. Zira yapısal eleştiri yönteminin temeli 20. yüzyılın başında Ferdinand de Saussure tarafından atılan “yapısal dilbilim” teorisine dayanır.²⁸

Saussure'ün ölümünden sonra toparlanan notlarından oluşan *Genel Dilbilim Dersleri* (1916)²⁹ adlı eserinde ortaya koyduğu görüşle dil, en yalın ifadeyle bir “göstergeler sistemi”dir. Dilin temel taşları olarak kabul edebileceğimiz gösterenin anlamının bir başka gösterenle arasındaki ses ayrımına bağlı olduğunu iddia eden Saussure'e göre, hiçbir gösterge kendi başına bir anlam ifade etmez. Teoriye göre

²⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 178

²⁶ Michel Foucault, **Yapısalcılık ve Post-yapısalcılık**, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2001, s. 10

²⁷ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 119

²⁸ Moran, **a.g.e.**, s. 186

²⁹ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1976

“sistem gerçeklikten bağımsız kendi başına ilerleyen bir bütündür.”³⁰ İnceleme nesnesinin yapısına yönelen bu yöntem, derinde yatan bazı yasaların peşindedir.

Yapısalcı yaklaşım, kendi sınırlarını aşarak sosyal ve kültürel bütün olaylara bakışı etkilemiştir.³¹ Bu olayların başında da dili bir araç olarak kullanan edebiyat gelecektir. Nitekim yapısalcı teorinin edebiyat araştırması yöntemi olarak kullanıldığı “edebî yapısalcılık” da bir inceleme yöntemi olarak Saussure etkisiyle 1960’larda gelişir.³² Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov gibi eleştirmenlerce uygulanan yapısalcı edebiyat eleştirisi, yazarın metin içerisindeki durumu noktasında önem arz eder.³³

Edebiyat kuramcısı Terry Eagleton’un edebiyatı merhametsizce gizeminden ayırdığını ifade ettiği yapısalcılığı 19. yüzyıl sonrası Tanrısallıktan uzaklaşmayla birlikte düşünmek mümkündür. 19. yüzyıla hâkim olan rasyonalist düşünce nasıl bir “büyü bozumu[na]”³⁴ yol açıyorsa, yapısalcılık da eleştiri yöntemleriyle edebî metni unsurlarına ayırıp çözümleyerek anlaşılır kılacak, bir başka deyişle edebî metni gizeminden ayıracaktır.³⁵

Yapısalcı inceleme yönteminin etkisiyle metnin unsurlarından biri sayılan yazarın, metin içerisindeki baskın durumunun değişmesinde etkili olan bir diğer neden de 19. yüzyıl sonunda Sigmund Freud öncülüğünde gelişen psikanaliz kuramıdır. Kuram, insan zihninin işleyişinde bilinçli halin ötesinde “bilinçdışı” olarak kavramsallaştırılan sürecin etkili olduğunu savunur. İnsan toplumsal olarak kabul görebilmek için, dünyaya geldiğinde kendisinde doğal olarak var olan bazı güdülerini bastırmak durumunda kalır. Bilinçdışı insanın bastırdığı güdülerin toplandığı alana verilen addır. Freud’un buzdağının görünmeyen kısmına benzettiği

³⁰ Moran, **a.g.e.**, s. 190

³¹ **A.e.**, s. 191

³² Eagleton, **a.g.e.**, s. 119

³³ Moran, **a.g.e.**, s. 185

³⁴ Max Weber, **Ekonomi ve Toplum**, Yarı Yayınılık, İstanbul, 2012

³⁵ Eagleton, **a.g.e.**, s. 127

bilinçdışı, insan hayatında bilinç alanından çok daha fazla yer kaplamakta ve bilinçli sürece sürekli müdahale etmektedir. Bu buluş bireyin bilinçli olarak ifade ettiğini düşündüğü her şeyin, aslında bilinçdışından gelen sayısız etkiyle ortaya çıktığını göstermesi açısından önemlidir.³⁶

Zihinsel ve sanatsal üretimde bilincin rolünün abartıldığını ifade eden Freud'un keşfi, yazar kavramına atfedilen önemin azalmasında etkili olmuştur. Bu keşifle birlikte insanın kendisi bile ifade ettiği düşüncelerin ne kadarını bilinçdışı etkilerle ortaya koyduğunu kestiremezken, eserin bir insan olarak yazar üzerinden açıklanması düşüncesi gittikçe etkinliğini yitirecektir.³⁷

Dilbilim başta olmak üzere felsefe ve psikoloji gibi sosyal bilim dallarında yaşanan gelişmeler sonucunda yapısalcılık yerini post-yapısalcılık olarak adlandırılan düşünce sistemine bırakır. Özellikle Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan ve Roland Barthes'in çalışmalarıyla gelişen post-yapısalcı düşünce, sosyal bilimlerle sıkı bir etkileşim içinde bulunan edebiyatı da derinden etkilenmiştir.

Yapısalcılığın post-yapısalcılığa evrilmesinde etkili olan en önemli isimlerden biri Saussure'ün yapısalcı dilbilim teorisine getirdiği eleştiri ve yaptığı eklemelerle Fransız filozof Jacques Derrida'dır. Saussure'ün teorisine göre bir göstergenin başka bir gösterene bağlı olduğu, yani bir göstergenin kendi başına anlam ifade etmediği bir sistemde, dilden önce anlamın oluşması mümkün değildir. Burada altı çizilmesi gereken yer, Saussure'ün teorisinin yapısalcı düşüncenin etkisiyle göstergelerin birbiriyle bağlantı içinde bir bütünlük oluşturduğu kapalı bir sistemden bahsetmesidir.³⁸ Derrida ise 1967 yılında yayımlanan *Gramatoloji*³⁹ adlı çalışmasında, Saussure'ün ortaya koyduğu birlik düşüncesine karşı çıkar. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağ tek yönlü ve durağan değil, gösteren ve gösterilenin durmaksızın uzaklaşma ve yakınlaşmalar kurduğu karmaşık bir zincir gibidir.

³⁶ Sigmund Freud, **Rüyaların Yorumu**, İstanbul, Say Yayınları, 2017, s. 617

³⁷ A.e., s. 621

³⁸ A.e., s. 202

³⁹ Jacques Derrida, **Gramatoloji**, İstanbul, Bilgesu Yayınları, 2011

Derrida'nın teorisi bir gösterenin her zaman başka bir gösterene bağılı olduğu bu durumun sonsuz bir şekilde uzayıp gideceğı düşüncesine dayanır.⁴⁰ Her gösterenin birçok yönüyle diğerine bağılı olduğu bu zincirin hiçbir zaman sonunun gelmemesi, dil ile oluşturulan metinde anlamın hiçbir zaman tamamlanamayacağı anlamına gelir. Anlamın sürekli ertelendiğini söyleyen Derrida, metnin anlamını aslında hiçbir zaman ulaşılamayacak, çelişkili ve belirsiz bir süreç olarak nitelendirmiştir.⁴¹

Derrida, düşüncesini “yapısöküm” metodunu kullanarak örneklendirir. Yazarın söylemek istediğı ile metnin dile getirdiğı anlam arasındaki farka dikkat çekmeyi amaçlayan yapısöküm, metnin içindeki çelişkilere, tutarsızlıklara, metnin işleyişini bozan metin parçalarına dikkat çekerek; anlamın nasıl dengesiz bir durumda olduğunu göstermeye çalışır.⁴²

Derrida'nın teorisine uygun olarak anlamın hiçbir zaman tamamlanamayacağını savunan isimlerden biri de Freud'un geliştirdiğı bilinçdışı kavramını dilin yapısı doğrultusunda yeniden yazan Jacques Lacan'dır.⁴³ Bilinçdışını yaratanın dil olduğunu söyleyen Lacan'a göre dilden bağımsız hiçbir özne yoktur.⁴⁴ Derrida'nın düşüncesine paralel olarak, dil ile oluşması beklenen anlamın gösterenlerin bağılandığı sonsuz zincir içerisinde bir zemin kaymasına uğrayacağını söz eden Lacan, anlama ediminin sonlandırılmaz olduğunu ifade eder. Bu düşünce Lacan'ın özne-dil ilişkisine bakışı üzerinden ele alındığında, dil ile oluşan özneninde aynı dil gibi asla kendini tamamlamayacağı sonucuna varmak mümkündür. Lacan, gösterenin bir başka gösterenle arasındaki bağı bilinçdışının bastırma mekanizmasıyla benzer bir niteliğe sahip olduğunu ifade eder. Bastırma mekanizması, bilinç seviyesine çıkan bir gösterenin dışı vurulurken aniden başka bir gösterenle yer değiştirmesiyle işler. Yer değiştime sırasında bilinç dışına itilen eski gösterenle onun yerine kullanılan ifade arasında sürekli bir bağ vardır. Bu durum

⁴⁰ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara, Pharmakon Yayınevi, 2019, s. 58

⁴¹ Moran, **a.g.e.**, s. 202

⁴² **A.e.**, s. 205

⁴³ Eagleton, **a.g.e.**, s. 193

⁴⁴ Sarup, **a.g.e.**, s. 26-27

bilinçdışını da dile benzer bir şekilde sürekli bir hareket ve faaliyet alanı haline getirir. Lacan’a göre bilinçli olarak ortaya konulan her ifade, aslında çeşitli yer değiştirmeler sonucunda oluşmuştur ve kullanılan ifade yerini aldığı eski gösterenlerle sürekli bir bağlantı halindedir. Bu durumda bir ortaya konulan herhangi bir metnin anlamının tamamlanması mümkün olmayacaktır.⁴⁵

Bu noktada bilinçli söylemi bir kâğıda kurşun kalemle yazılıp silinen bir metnin üzerine yazılmış başka bir metne benzetmek mümkündür. İlk metin silinip üzerine ikinci bir metin yazılmış olsa da ikinci metnin boşlukları üzerinden alttaki metnin bir kısmına ulaşmak mümkündür. Ancak ikinci metin, ilk metnin “yerine geçmiş” olduğu için ilk metne ulaşmak hiçbir zaman tamamen mümkün olmayacaktır. İkinci metnin varlığı ilk metni okunaksız hale getirecektir.⁴⁶

Post-yapısalcı dönemde altı çizilen düşünce, metni anlamlandırma çabasının boşuna oluşudur. Zira dönem düşünürleri, her şeyin kaynağı olan dilin tamamen kaygan bir zemin oluşturduğunu; dolayısıyla dil ile inşa edilen metnin bir anlam ifade edemeyeceğini savunmuşlardır. Anlama ulaşmanın mümkün olup olmadığının sorgulandığı bir dönemde, sınırsız anlamlar içeren bir metni, dilin düzeni içinde hapsolmuş bir özne olan yazar ile sınırlandırma düşüncesi de etkinliğini gittikçe kaybedecektir. Bu durum kuramsal olarak gittikçe zayıflayan yazar kavramını iyice güçsüzleştirecek, en sonunda da yazarın ölümüne sebep olacaktır. Nitekim Roland Barthes 1967 tarihinde kaleme aldığı “Yazarın Ölümü”⁴⁷ başlıklı yazısında bu bölümü ilân edecektir. Yapısalcı eleştirmenler arasında kabul edilen Barthes’in post-yapısalcı düşünceye geçişinde Derrida ve Lacan’ın anlam üzerinde geliştirdiği düşüncelerin etkili olduğu söylenebilir.

Barthes, döneminde ve sonrasında tartışmalara yol açan yazısında Yazar’ın metin içerisindeki konumunun geçmişten beri değişiklik gösterdiğini ifade eder. İlkel

⁴⁵ Eagleton, **a.g.e.**, s. 196

⁴⁶ Sarup, **a.g.e.**, s. 26-27

⁴⁷ Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, **Dilin Çalışma Sesi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 61-68

toplumlarda anlatıcı ve şamana ait olan anlatma işlevinin Yazar'a yüklenmesini modern dönemde bireyin ön plana çıkmasına bağlayan Barthes, modern bir figür olduğunu ifade ettiği Yazar'ın toplum tarafından üretilmiş saygın bireyi temsil ettiğini söyler. Bu durum ortaya konulan metnin saygın bir insan olarak Yazar ile açıklanmasına neden olmuş; eseriyle baba-oğul ilişkisine benzer bir ilişki kurduğu kabul edilen Yazar'ın, kendi hayatı ve geçmişiyle kitabını beslemesi gerektiği düşüncesi uzun yıllar boyunca edebiyat eleştirisine hâkim olmuştur.⁴⁸

Ancak zaman içinde felsefe ve dilbilim alanında yaşanan gelişmeler metnin tek bir anlama, yani Tanrı-Yazar'ın mesajına sahip bir yapı olmadığını göstermiştir. Zira “metin, hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazı biçimlerinin boğuştuğu ve iç içe geçtiği çok boyutlu bir mekân [ve] binlerce kültürel mihraktan etkilenen bir alıntılar dokusudur.”⁴⁹ Bu durumda yazarın ortaya koyduğu metinden bir şey ifade etmesi beklenemez, çünkü dil ile kurulan metin; kelimelerin başka kelimelerle açıklandığı sonsuz bir zincirdir.

Dilin doğasıyla ilgili olan bu durum, metni, yazan kişinin başta olmak üzere tüm kimliklerin eridiği bir alan haline getirir. Artık Yazar metinden önce var olup kendi varlığıyla metnini oluşturan tanrısal bir unsur değil, metniyle eşzamanlı var olan bir yazıcıdır. Yazarın metnin temelini oluşturan özne olduğu düşüncesinden uzaklaşıldıkça Barthes'in “Yazarın yıkımı”⁵⁰ dediği süreç başlar. Dilbilimsel olarak Yazar, sadece yazma eylemini gerçekleştiren bir insandır.

Daha önce, klasik eleştiride Yazar'ın metnin anahtarı olarak kabul edilip, metnin Yazar ile açıklandığından bahsetmiştik. Bu noktada Yazar'ın var olmadığı bir durumda metnin anlamını bulma çabasının da etkinliğini kaybettiğini söylemek mümkündür. Zira metnin tek bir anlama indirgenemediği bir gerçeklikte, metni bir Yazar üzerinden okumaya çalışmak metnin içerdiği sayısız anlamlara bir sınır

⁴⁸ A.e., s. 62

⁴⁹ A.e., s. 65

⁵⁰ A.e., s. 64

çizmek demektir. Yazarın ölümü ifadesi de en genel anlamıyla yazarın metnin içindeki ayrıcalıklı konumuna son verildiğini işaret eder. Barthes'in öldürdüğü yazar, Tanrı'yı imleyerek "Y" ile yazdığı Yazar'dır.⁵¹

Yazar kavramının Barthes'in iddia ettiği gibi ölmüş kabul edilmesinde etkili olan nedenler ve bu nedenlerin arkasındaki tarihsel süreç ne olursa olsun edebiyat gibi bir alanda kesin doğrulara yer olmadığını hatırlamakta fayda vardır. Bu durumda, yukarıda tarihsel ve kuramsal açıdan incelemeye çalıştığımız yazarın ölümünün herkesçe kabul edilen bir gerçek haline gelmesini beklemek yersiz olacaktır. Nitekim yazarın metindeki izlerinin asla tamamen silinemeyeceğini savunan Wayne C. Booth bu düşüncüyü yazara yönelik bir suikast girişimi olarak nitelendirir. Düşüncenin temelini yukarıda bahsedilen nesnellik beklentisine dayandıran Booth, başta Foucault ve Barthes olmak üzere bu beklentiye sahip yazar suikastçilerinin sadece yapısal ve teorik olanla ilgilendikleri için esas etkiyi kaçırdıklarını savunur.⁵²

Buraya kadar ilk ortaya çıktığı günden bu yana ifade ettiği anlam ve metin içindeki konumlarını incelediğimiz yazar kavramının, gerek düşünsel gerek fiziki olsun, dünyada yaşanan gelişmelerle ilişkili olarak sürekli bir dönüşüm hâlinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumla bağlantılı olarak da en son Barthes tarafından ölümü ilân edilen yazar kavramının ölüm hâli fazla uzun sürmeyecektir.

Kavramın bugün bulunduğu konuma gelmesinde etkili olan en önemli etkenlerden biri de dünyada 20. yüzyılın sonlarından itibaren etkisini göstermeye başlayan "postmodern" düşünce tarzıdır. Toplumsal ve kültürel anlamda ciddi dönüşümlere yol açan postmodern düşünce, özellikle sanatsal, entelektüel ve akademik alanlarda postmodernizm olarak adlandırılan süreci başlatacak ve söz konusu alanlar bu düşünce çerçevesinde yeniden yorumlanacaktır.⁵³

⁵¹ A.e., s. 61-68

⁵² Booth, a.g.e., s.183

⁵³ Sarup, a.g.e., s. 185

Özellikle teknolojinin gelişmesinden sonra tarihsel süreç içerisinde aslında olağan olarak yaşanan savaş gibi olayların, dünya tarihini değiştirecek büyüklükte fiziki ve ruhsal hasara yol açması ve 19. yüzyıl sonrası nitelikleri gittikçe artan bilimsel çalışmaların, hayatın hemen her alanında o döneme kadar kabul görmüş düşünceleri temelden sarsması sonucu gelişen postmodern düşünce tarzının temelindeki kavramlardan birinin “yıkım” olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, bütün dayanakların temelden sarsılması sonucu mevcut kabullerin tümünden yıkılmasına, bir anlamda her şeyin yerle bir olmak suretiyle aynı zeminde eşitlenmesine neden olur. Postmodern düşünceye göre hiçbir unsurun/düşünün/bakış açısının diğeri karşısında bir üstünlüğü yoktur.⁵⁴

Postmodern düşüncenin temelini oluşturan tutumlardan biri olan yıkımın kendini en açık biçimde gösterdiği alanlardan biri ise “meta-anlatı” denilen, hayatı şekillendirmeye muktedir üst anlatılara karşı tavrıdır. Sürecin kuramsallaştırılmasındaki öncü isimlerden felsefeci Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum* adlı kitabında, postmodern olarak kabul edilen tutumun en basit ifadeyle üst anlatılara karşı inançsızlıkla açıklanabileceğini söyler. Bugüne kadar “bilgi” olarak kabul edilen verilerin aslında kendi kendini onaylayan birer anlatı olduğunu ifade eden Lyotard’ın düşüncesine göre, bütün anlatılarının eşit derecede önemli olduğu bu düzlemde bilgi, çeşitli anlatıların bir araya getirilmesi sonucu ortaya çıkan parçalı bir yapıdan ibarettir.⁵⁵

Klasik anlamda güç ve iktidar sahibi olmakla yakından ilişkili olarak kabul edilen bilgi sahibi olma durumuna yönelik bakışta yaşanan bu değişimin en önemli sonuçlarından birisi, bilme halinin oluşturduğu iktidarın altının oyulmasıdır. Bu noktada postmodern dönem kuramcılarının Michel Foucault’un bilginin iktidar doğurmadan var olmasının mümkün olmadığı yönündeki düşüncesi önemlidir. Zira sahip olduğu tanımlama gücüyle bilginin getirdiği iktidar, gerçekliği üretmekte ve doğruluk alışkanlıklarını belirlemektedir. Ancak postmodern dönemde bütünleştirici

⁵⁴ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 57

⁵⁵ Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum**, Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2019, s. 8

us düşüncesinin ortadan kalkmasıyla doğruluğun garantisini verecek mercii de yok olur.⁵⁶ Bütün bu gelişmelerin etkisiyle, o döneme kadar insan hayatını ve düşünce yapısını şekillendiren her türlü iktidarın doğal olarak var olmuş değil, tarihsel olarak insan eliyle oluşturulmuş olduğunun anlaşılması, postmodern dönemi hiçbir düşünce sisteminin bir diğerinden daha üstün olmadığı bir süreç haline getirir.

Yazar kavramına düzenlenen suikasti de postmodern anlayışın insan üzerinde bağlayıcılığı olan her şeyin karşısındaki duruşuyla ilişkili olarak düşünmek mümkündür. Gerçek dünyadaki varlığıyla ortaya koyduğu eser üzerinde söz sahibi olarak kabul edilen yazar, postmodern dönemde içi boşaltılan iktidarın edebiyattaki simgesi olarak öldürülmüş ve metinden tüm izleriyle silinmiştir. Ancak 20. yüzyılın sonlarından itibaren düşünce dünyasında etkili olduğunu ifade ettiğimiz postmodern sürecin günümüzde hâlâ devam ediyor oluşu, yazar kavramının da süreçle birlikte şekillenmesine neden olacak, yazarın ölüm hâli de fazla uzun sürmeyecektir.

Bu noktada postmodernizme dâir üzerinde durulması gereken bir diğer özellik de postmodern düşüncenin kurgusalılık kavramı ekseninde genişlediğidir. Zira postmodern dönem daha önce de vurgulandığı gibi her şeyin tarihsel şartlar içerisinde oluşturulmuş, bir anlamda her şeyin kurgu olduğunu düşüncesinin hâkim olduğu bir dönemdir. Fransız filozof Jean Baudrillard'ın "hipergerçeklik" kuramıyla açıkladığı bu durumla bağlantılı olarak postmodern dönemin postmodern bilince sahip insanları önceki dönemlerin insanlarından farklı olarak içinde bulundukları dünyanın ve hayatlarına etki eden her türlü düşüncenin aslında kurmaca olduğunun farkında olarak yaşarlar. Bu durumda bir insan tarafından kurgulanmış bir anlatıyla, bir insan olarak içinde yaşadığımız dünya arasında hiyerarşik bir üstünlük yok demektir. Her ikisi de tarihsel şartlar ve bu şartların oluşturduğu kişiler tarafından kurgulanmaları yönüyle birbirine eşittir.⁵⁷

⁵⁶ Sarup, a.g.e., s. 114

⁵⁷ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2020, s. 29

Klasik anlamıyla gerçek ve kurgusal düzlemlerdeki bütün unsurların birbiriyle aynı değere sahip olduklarının kabul edilmesi durumu, kimseyi kimseye karşı bir şey söyleyemez hale getirir. Hayata dâir bütün unsurların birbiriyle eşit olarak kabul edilmesi hiçbir unsurun bir diğeri üzerinde söz hakkı olmamasına anlamına gelir. Postmodernizmin en önemli felsefesi olarak kabul edebileceğimiz çoğulculuk prensibinin etkisiyle her şeyin birbirine eşit olduğu bu düzlemde, metnin unsurlarından herhangi biri olan yazarın temsil ettiği iktidar düşer ve bununla yargılanarak ölüme mahkum edilmesine gerek kalmaz. Zaten onu mahkum edebilecek daha yüksek bir mercii de kalmamıştır.⁵⁸

Buraya kadar genel hatlarıyla açıklamaya çalıştığımız postmodern düşünce, doğası gereği belirli bir tanımın çerçevesi içerisinde değerlendirmenin pek de mümkün olmadığı bir süreçtir. Bu noktada söz konusu düşünce tarzının bu çalışmanın temelini teşkil eden roman türü üzerinde ne gibi değişikliklere yol açtığını dönemde yazılmış ve dönemin özelliklerini gösteren anlatılar üzerinden açıklamak uygun olacaktır. Zira postmodern anlatı içinde yazarın konumu roman türününün geçirdiği değişimden bağımsız olarak ele alınamaz.

Yukarıda dönemi şekillendiren iki temel unsur olarak bahsettiğimiz yıkım ve kurgusallığın, hayatın her alanında olduğu gibi edebiyat anlayışında da dönüşümlere yol açtığını söylemek mümkündür. Bununla ilişkili olarak, anlamı bulmaya dâir inancın kaybolduğu ve her şeyin kurgu olarak kabul edildiği postmodern dönem anlatısının niyeti de okura içinde yaşadığı dünyadan daha kurgusal olmayan yeni bir dünya sunmaktır. Bu dünyayı öncekilerden ayıran, postmodern düşünceye göre yazarın metniyle kurguladığı bu yeni dünyanın gerçeklik zemininde içinde yaşadığımız dünyadan bir farkı olmamasıdır. Bu noktada içinde yaşadığımız dünya bir düzlem olarak kabul edilecek olursa, yazarın kurguladığı dünya da başka bir düzlem olduğu söylenebilir. Gerçeklik ve kurmaca arasındaki bu belirsizliği anlatısıyla ortaya koymaya çalışan postmodern dönem yazarı, eserini oluştururken

⁵⁸ Ecevit, **a.g.e.**, s. 66

keskin sınırları olmayan bu iki düzlem arasında gidip gelir. Bunu da kurmacayı üstkurmaca zeminine taşıyarak yapar.⁵⁹

Var olduğu her dönemde hayatı kendine has yöntemlerle yansıtan edebiyat, gerçeklik sınırlarının bulanıklaştığı postmodern dönemde de gerçekliğin inşasını açıklamak için kullanılabilecek en faydalı araçlardan biri olmuştur. En geniş anlamıyla “anlatı yönünün, metnin kurgulanma sürecine dönmesi” olarak açıklayabileceğimiz üstkurmaca, postmodern döneme hâkim olan gerçeklik algısının edebî alan içinde kendini dile getirme biçimi olarak kabul edilebilir. Üstkurmaca ile ilgiyi metnin kurgulanma sürecine çeken ve kurgulanma sürecini de edebî anlatımın bir parçası haline getiren romancı, bu yöntemle aslında dünyanın kurmacalığının altını çizmiş olur. Bu durum üstkurmacayı mevcut dünya ile kurmaca dünya arasındaki ilişkiyi keşfetmenin en kolay yollarından biri haline getirir. Bu noktada üstkurmaca yönteminin mantığını incelemek, aslında döneme hâkim olan anlayışın romanın kimliği üzerindeki etkisini incelemek olarak kabul edilebilir.⁶⁰

Postmodern dönem metinlerinde kullanılan metinlerarasılık, parodi, pastiş vb. birçok yöntem arasından özellikle üstkurmaca üzerinde durulmasının nedeni; söz konusu yöntemin metin içinde yazarın konumu bakımından kilit bir noktada bulunmasıdır. Üstkurmaca yöntemiyle altı çizilen eşdeğer düzlemler arasında serbestçe seyahat eden yazar, postmodern anlatı içinde kimi zaman anlatıcının kimi zaman anlatıda yer alan herhangi bir karakterin kimi zaman da gerçek dünyada var olan yazarın, yani tarihsel benliğinin yerine geçer. Postmodern dönemin yazarı da anlatıyı kuran kişi olması bakımından klasik yazar gibi metnini anlatma ayrıcalığına sahiptir ancak sahip olduğu postmodern bilinç, onu bilen kişi olmanın getirdiği muktadir olma iddiasından ayırır. Zira postmodern düşüncenin temelinde yer alan kuşku, yazarın kendine üstün bir konum atfederek kurgusal ya da gerçek hiçbir unsura akıl vermeye çalışmasına engel olur. Bu noktada daha önceki dönemlerde

⁵⁹ A.e., s. 71

⁶⁰ Patricia Waugh, **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**, Taylor and Francis e-Library, 2001, s. 5

değeri değişse de metnin içinde belirli bir yeri olan -ki bu yer bir mezar da olabilir- yazarın, postmodern dönem metinlerinde kendini nerede görmek/göstermek isterse orada konumlandığını söylemek mümkündür.⁶¹

Bu bölümde önce tarihsel daha sonra da kuramsal çerçeveler içerisinde ayrıntılarıyla incelemeye çalıştığımız yazar kavramının ortaya çıktığı ilk günden bu yana geçirdiği değişim üzerinde durmaya çalıştık. Yukarıda da bahsedildiği gibi tarihsel süreç içerisinde kendisiyle ilişkilendirilen kavramlara yönelik bakışın, süreç boyunca yaşanan anlayış değişimleriyle bağlantılı olarak farklılaşması yazarın metin içerisindeki konumu ve sahip olduğu ayrıcalıkların da değişmesine neden olmuştur. Söz konusu değişim 19. yüzyıldan itibaren tarihsel çerçeveye paralel olarak, kavramın kuramsal yönünün incelenmesiyle devam eder. Bu tarihten sonra yazarın metin içerisinde konumlandırılması, tarihsel şartlardan ayrı olarak kavramın kuramsal düzlemde ne ifade ettiğinin incelenmesi sonucu belirlenmeye çalışılmıştır.

Kavram kuramsal çerçevede incelenirken, dönemde öne çıkan bilimsel ve felsefi gelişmeler ve özellikle de kavramın temelde son derece karmaşık bir arka plana sahip olan yazma edimiyle yakından ilişkisi sonucu yazar kavramına yönelik kesin bir tanım ve kavramın bulunması gereken bir konum belirlenmesinin mümkün olmadığı görülmüştür. Bütün bu süreç içerisinde kesin olarak söylenebilecek tek şey, yazar kavramının sosyal bilimlerle yakından ilişkili her kavram gibi son derece değişken bir yapı gösterdiğidir. Zira süreç göstermiştir ki bir dönem cenazesinin düzenlendiğini gördüğümüz yazara, birkaç yıl sonra daha önce hiç olmadığı kadar serbest bir biçimde metin içinde gezinirken rastlamak mümkündür. Yazar kavramı, bağlı olduğu değişkenler dolayısıyla hiçbir zaman durağan bir yapı gösteremeyecek dolayısıyla da yazar için kesin bir tanım ve konumdan bahsetmek mümkün olmayacaktır.

1.2. Hikâye Anlatıcısından Yazara

⁶¹ Ecevit, a.g.e., s. 77

Sözlü veya yazılı metinlerde anlatma işlevinin sahibi olarak tanımlayabileceğimiz anlatıcı, edebî metnin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.⁶² Ancak söz konusu kavramın bugün kabul edildiği şekliyle bir anlatı unsuru haline gelmesi, daha önce incelediğimiz yazar kavramındaki gibi tarihsel bir sürecin sonunda gerçekleşecektir. Tıpkı yazar gibi sosyal bilimlerle yakından ilişkili bir kavram olan anlatıcının geçtiği yollar sonucu bulunduğu noktaya gelmesinde birçok farklı etkenin rol oynadığını söylemek mümkündür.

Daha önce kelimelerin karşıladığı anlamların yalnızca sözlükteki karşılıklarıyla değil, kullanıldıkları sürece etraflarında oluşan anlam hâlesiyle birlikte oluştuğundan bahsetmiştik. Bununla ilişkili olarak anlatıcı kavramının da yalnızca sözlükte “bir duyguyu, bir düşünceyi, bir konuyu söz veya yazı ile bildirme”⁶³ karşılığını bulan anlatımın uygulayıcısı olarak kabul edildiği söylenemez. Zira insanlığın var olduğu günden bu yana bütün tarihsel süreç göz önüne alındığında son derece yeni bir icat olan matbaanın yaygınlaşmasından önce anlatıcı, yalnızca aktarma işlevini gerçekleştiren bir unsur veya araç değil aynı zamanda anlatıyı düzene sokan; hikâyeleştiren üstün akıl olarak kabul edilmiştir. Matbaanın icâdı ve yaygınlaşmasından önce çoğunlukla sözlü edime dayalı olan anlatıcılığın, o dönemde kendisine atfedilen üstünlükle ilişkili olarak, belirli özelliklere sahip insanların elinde bulundurduğu bir ayrıcalık olduğunu söylemek mümkündür. Benjamin’in “doğuştan anlatıcı” olarak isimlendirdiği bu anlatıcı da matbaanın icâdından önce var olan, yukarıda bahsedildiği gibi anlatma iddiasını elinde taşıması yönüyle belirli bir üstünlüğe sahip olan anlatıcıdır.⁶⁴

Ancak Benjamin’in doğuştan anlatıcısının sahip olduğu bu üstünlük, hikâye anlatıcılığının matbaanın icâdı sonucu gerileyerek yerini romana bırakması sonucu yavaşça ortadan kalkar. Zira Benjamin’in de ifade ettiği gibi hikâye anlatıcısı yerini artık romancıya bırakmıştır.⁶⁵ Bu noktada matbaanın icâdından sonraki dönemin

⁶² Tepebaşılı, **a.g.e.**, s. 9

⁶³ **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005, s.102

⁶⁴ Benjamin, **a.g.e.**, s. 101

⁶⁵ A.e., s. 103

anlatıcı kavramının bugün geldiği nokta açısından belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. Bu tarihten itibaren anlatıcı kavramı anlatıcılık işlevi ve anlatma edimiyle olan ilişkisi yönü olmak üzere iki farklı açıdan incelenmeye başlanır.

Bu noktada matbaanın icâdından sonra roman türünün ortaya çıkıp yaygınlaşmasının tarihsel süreç içerisinde yıllara yayılarak gerçekleştiğini hatırlatmakta fayda vardır. Zira edebiyat alanında yüzyıllarca hüküm süren sözlü gelenek, romanın doğuşuyla birden ve bütün etkileriyle yok olmadığı için hikâye anlatıcısının romancıya dönüşüm süreci de bir anda gerçekleşmemiştir. Bununla ilişkili olarak ortaya çıktığı ilk dönemde ataları olarak kabul edilen destan, kahramanlık hikâyeleri, masal ve romansların doğal olarak etkisi altında bulunan roman türünün ilk örnekleri de geçiş dönemi eserleri olarak kabul edilir. Söz konusu eserlerin romandan ziyade sözlü gelenek özelliği gösteren anlatılara yakın olması, anlatıcı kavramının işlevsel ve edimsel yönlerinin, romanın doğuşundan sonra da uzun zaman iç içe bulunmaya devam etmesine neden olmuştur. Benjamin'in hikâye anlatıcısının romancıya dönüşümü, romanın doğuşundan ilk yetkin eserlerin verildiği 19. yüzyıla kadar geçen süreç üzerinden incelenebilir. Ian Watt'ın "romanın yükselişi"⁶⁶ adını verdiği bu dönemde yazılan eserlerde yazar ile anlatıcıyı birbirinden ayırmak henüz mümkün değildir.

Anlatıcı ve yazarın farklı kavramlar oluşu, romanın yüzyıllar süren doğal bir süreç içinde geliştiği Batı'da bile 19. yüzyıla kadar söz konusu değilken; türü tamamen taklit yoluyla kendi bünyesine dâhil etmeye çalışan Türk edebiyatında da farklı bir çizginin görülmemesi doğaldır. Bu noktada Türk edebiyatında anlatıcının yerini kendi koşullarında değerlendirmek gerekir. Destan, halk hikâyesi, meddah, ortaoyunu gibi geleneksel anlatı türlerinden romana geçişin nisbeten çok daha keskin olduğu Türk edebiyatında verilen ilk roman örneklerinin, doğal olarak tamamen geleneksel anlatım türlerinin etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. İlk romancılarımızdan Ahmet Mithat Efendi başta olmak üzere dönemde eser veren yazarlar, eserlerinde romancıdan çok hikâye anlatıcısı olarak varlıklarını

⁶⁶ Ian Watt, **Romanın Yükselişi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018

sürdürmüştür. İlk örneklerini taklit yoluyla vermelerine rağmen çok hızlı bir gelişim gösteren Türk romanı, Halit Ziya ile birlikte Batı'yı yakalar. Ancak Servet-i Fünun dönemine kadar, bazı istisnalar dışında, Türk romanında yazar ve anlatıcının aynı kişi olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür.⁶⁷

Roman türünün gelişimi esnâsında verilen ilk örneklerin hemen hepsinde klasik anlamda anlatıcının sesini duymak mümkündür. Yazar/anlatıcının romanın içerisinde dış bir ses olarak açıkça kendini göstermesi durumunda, geleneksel anlatıların etkisinin yanı sıra, romanın görece genç bir tür olmasının getirdiği anlatım sınırlılıkları ve yazarın ilâhî niteliğini 19. yüzyıla kadar sürdürmesi de etkili olmuştur. Yazarın ilâhî niteliğinin sürmesi, metnin içerisinde üst perdeden duyulan sesin yazara ait olduğunun kabul edilmesine neden olmuş; metnin anlatıcısının yazar olduğu varsayılmıştır. Tüm bu örnekler gösterir ki hem Batı'da hem Türk edebiyatında verilen ilk roman örneklerinde yazar ve anlatıcı yekpare bir biçimde bulunmakta; Benjamin'in bilge anlatıcısı 19. yüzyıla kadar yazar kılığında romanların içinde gezinmektedir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise roman türü yükselişini tamamlamış ve edebî türler arasında kendine sağlam bir yer edinmiş olarak karşımıza çıkar. Bu dönemle birlikte kendisini oluşturan sözlü edebiyat ürünlerinin etkisinden kurtulan roman artık döneme hâkim olan sanat anlayışlarına göre şekillenen bir tür haline gelir. Roman türünün o zamana kadarki en başarılı örneklerinin verildiği bu dönemin özelliklerinden biri de romanda yaratılmak istenen etkinin oluşması için anlatım tarzlarının da gelişmeye başlamasıdır. Kullanılan yeni anlatım tarzları ve eser veren usta romancıların sayısı arttıkça zenginleşip derinleşerek incelenmesi çok daha çetrefilli hale gelen romanın, unsurlarına ayrılması da ilk olarak bu dönemde gündeme gelmiştir. Bu noktada tarihsel açıdan anlatıcı ve yazar ayrımının romantizm akımının sanatta hâkim olduğu 19. yüzyıla kadar belirsiz olduğu görülür.⁶⁸

⁶⁷ Nûkhet Esen, **Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

⁶⁸ Hayrunnisa Topçu, "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dâir Bir Değerlendirme", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2015, s. 43

Anlatıcı ve yazar ayrımının 19. yüzyıla kadar netleşmemesinde etkili olan en önemli nedenlerden biri de yazar bahsinde üzerinde durduğumuz hâkim yazar anlayışıdır. Yukarıda detaylı olarak bahsedildiği gibi yazar, 19. yüzyıla kadar metne tamamen hâkim bir konumda, bir anlamda tanrısal özelliklerle bulunmaktadır. Bu durum metnin bütün otoritesinin yaratıcı unsur olarak yazarda toplanmasına neden olmuştur. Ancak 19. yüzyıl itibarıyla Tanrı'nın hayattan ve dolayısıyla da yazarın metinden çekilmeye başlamasıyla metinde sesi duyulmanın yazardan başka bir unsur olması gerektiği anlaşılmış, böylelikle anlatıcı kavramı bir adım daha öne çıkmıştır.

Bütün bunların dışında yine yaratıcı olarak yazara yüklenen misyonla ilişkili olan “yazar merkezli eleştiri” yönteminin de yazar ve anlatıcı kavramları arasındaki ayrımı bulanıklaştıran etkenlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Metnin yaratıcısı olduğu kabul edilen yazarın metnin içerisindeki her detayla özdeşleştirilmesi; metinde anlatma işlevine sahip olan anlatıcıyla, metni oluşturan tarihsel bir benlik olarak yazarın aynı kişi olduğuna dâir yanılsamayı güçlendirmiştir.⁶⁹

Bu noktada 19. yüzyıldan sonra anlatıcının metin içinde ayrı bir unsur olduğu yavaş yavaş fark edilse de bu durumun roman uygulama ve çözümlemesinde tam olarak netleşmediği söylenebilir. Devamlı suretle sayısı ve niteliği artan romanların incelenmesinde karmaşaya yol açan bu durum, 1960'lı yıllarda Fransa'da gelişen “anlatıbilim”in ortaya çıkışına kadar sürer. Yazar ile anlatıcı arasındaki belirsizliğin ortadan kalmasındaki en önemli etkenlerden biri anlatıbilimin ortaya çıkışıyla, metnin yazar ve anlatıcı gibi birbiriyle ilişkili fakat bir o kadar da farklı birçok unsurdan oluşan bir bütünlük olduğunun kabul edilmesidir. Bu tarihten sonra metnin çeşitli unsurlarından biri olarak kabul edilen anlatıcının metin içindeki durumu ve bulunduğu konumlar anlatıbilim ışığında incelenir.⁷⁰

Fakat doğal olarak ortaya çıktığı dönemin öne çıkan düşünceleriyle şekillenen anlatıbilim özellikle ilk döneminde yapısalcılığın etkisi altındadır. Bu noktada

⁶⁹ Moran, a.g.e., s. 131

⁷⁰ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 9

yapısalcılığın bir anlamda anlatıbilimin omurgasını oluşturduğu söylenebilir. Zira yapısalcılığın inceleme nesnesine bilim adamı titizliğiyle yaklaşan tavrı, anlatının da aynı şekilde ele alınmasına neden olmuş; yapısalcılık döneminde kavram bütün dışsal etkenlerden bağımsız bir şekilde, sadece kendisi olarak incelenmiştir. Anlatıyı yapısalcılık etkisinde çözümlemek niyetiyle yola çıkan araştırmacıların ilk hamlesi onu unsurlarına ayırmak olmuştur. Bu doğrultuda anlatı kavramını -özellikle roman üzerinden- yazar, anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslup vb. unsurlara ayırarak inceleyen anlatıbilimin, ilk döneminde keskin ayrımlar peşinde olduğunu söylemek mümkündür.⁷¹ Bu noktadan sonra anlatıcı metni oluşturan unsurlardan birisi olarak, teknik bir öge gibi kabul edilir. Çeşitli dönemlerde, çeşitli yaklaşımlar çerçevesinde farklı şekilde tanımlansa da kavramın genel olarak “anlatının iletilmesini sağlayan kaynak”, “anlatma makamı”⁷² veya “anlatı işlevinin sahibi”⁷³ anlamlarını karşıladığı görölr. Söz konusu ayırım sırasında yazar ve anlatıcı arasında bir velâyet paylaşımı olmuş, anlatıcı metnin içine hapsedilip teknik bir unsur olarak kabul edilirken; anlatma iddiasını taşıyan kişi olma durumu, metnin yaratıcısı olarak yazara verilmiştir.

Anlatıcı kavramı belirli bir tanıma kavuşturulduktan sonra yine yapısalcılığın inceleme yöntemine uygun olarak, kavramı kendi içinde sınıflandırma çalışmaları başlar. Öncelikle kendi içinde 1. tekil kişi (ben), 3. tekil kişi (o), 2. çoğul kişi (siz)⁷⁴ gibi çeşitli tiplere ayrılan anlatıcı, daha sonra metnin içindeki konumu, metne mesafesi, bakış açısı, anlatı düzeyleri, odaklanma çeşitleri, söylem biçimleri, dilbilgisel özellikler üzerinden sınıflara ayrılmaya çalışılmıştır.⁷⁵

⁷¹ Hayrunnisa Topçu, **a.g.t.**, s. 30

⁷² Uri Margolin, “Narrator”, **The Living Handbook of Narratology**, Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jan Christoph Meister (Ed.), Hamburg University, <http://.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, 2013, prg. 4

⁷³ Tepebaşılı, **a.g.e.**, s. 9

⁷⁴ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2018, s. 28

⁷⁵ Hayrunnisa Topçu, **a.g.t.**, s. 96-133

Ancak yapısalcı yaklaşımın meseleleri belirli kategoriler içerisinde yerleştirilerek çözümleme anlayışı, bu dönemde yapılan tanımların bilimsel bir gerçek gibi kabul edilmesine neden olur. Bu durumla yazar ve anlatıcı kavramlarının da belirli bir tanım çerçevesi içerisinde değerlendirilmesine yol açmıştır. Öyle ki dönemin önde gelen yapısalcılarından Roland Barthes, “anlatı ve anlatı kişileri[nin] temelde ‘kâğıttan varlıklar’ [olduğunu]; bir anlatının somut olarak var olan yazarı[nın], bu anlatının anlatıcısıyla *hiçbir bakımdan* karşılaştırılmaz”⁷⁶ olduğunu ifade eder.

Yapısalcılığın anlatıbilim üzerindeki etkisi, 1980’lerde yapısalcılığın post-yapısalcılığa evrilmesiyle birlikte zayıflar. Post-yapısalcı düşüncenin gelişimiyle birlikte özellikle sosyal bilimlerde bir alanın her şeyden bağımsız olarak incelenemeyeceği düşüncesi hâkim olmuş, bu tarihten sonra anlatı kavramı, yapısalcı bakışın yalnızlaştırıcı eğiliminden farklı olarak, içinde bulunduğu bağlamla ilişki bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Böylelikle anlatıyı oluşturan unsurların birbiriyle ve çevreyle olan ilişkisinin gözardı edilemeyeceği anlaşılmış; anlatı derinlere kök salmış, dev, sık dallara sahip bir ağaç gibi, bütün unsurları birbiriyle ilişkili bir yapı olarak kabul edilmiştir.

Söz konusu unsurlar hem yapısalcılık hem de post-yapısalcılık döneminde Gerald Prince, Franz K. Stanzel, Gerard Genette, Mieke Bal, Seymour Chatman, Rimmon-Kenan Shlomith, Monica Fludernik ve Wolf Schmid gibi isimler tarafından geliştirilmiş, anlatıcı kavramına nihai bir şekil verilmeye çalışılmıştır.⁷⁷

Ancak anlatıbilim alanı başta olmak üzere anlatı konusunda yapılan çalışmalar her ne kadar yazar ve anlatıcı kavramlarının ayırımına işaret etse de özellikle Türk romanı üzerinde yapılan araştırmalarda bu iki kavramın hâlâ birbirleri yerine kullanıldığını görmek mümkündür. Bu duruma sebep olan etkenlerden ilkinin,

⁷⁶ Roland Barthes, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, **Göstergebilimsel Serüven**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.108

⁷⁷ Hayrunnisa Topçu, **a.g.t.**, s. 96-133

türün ilk örneklerinin geçiş dönemi özelliği göstermesi olduğu söylenebilir. Zira edebiyatımızın ilk roman örnekleri incelenirken anlatıcı için, dönem açısından son derece yerinde bir ifade olan “yazar-anlatıcı” ifadesinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi yazar ve anlatıcı ayrımının 1960’lı yıllara kadar netleşmemesi yazar-anlatıcı kavramının sonraki dönemin metin incelemelerinde de kullanılmasına yol açar. Bu durum zaten birbirlerinden ayrıldıkları noktalar konusunda belirsizlikler yaşanan bu iki kavramı daha da karmaşık hale getirir. Bugün yapılan metin incelemelerinde bile yazar ve anlatıcı kavramlarının, özellikle yazarın tarihsel bir varlık olarak kimliğine uygun bir anlatıcı seçtiği eserlerde, rahatlıkla birbirinin yerine kullanılıyor olmasında yukarıda saydığımız bütün etkenlerin yanı sıra bu durumun da etkili olduğu söylenebilir.

Buraya kadar iki farklı kavram olduklarını anlatmaya çalıştığımız anlatıcı ve yazarın, ayrılma süreçleri üzerinde durmaya çalıştık. Bu noktada yazar gerçek dünyada metnin yaratılması ve aktarılmasından sorumlu kişi olup, bu aktarımı anlatıcı aracılığıyla gerçekleştirir.⁷⁸ Anlatıcı ise en genel tanımıyla eserin yaratıcısı olarak yazarın, gerçek kimliğinin dışında sorumluluk yüklediği, anlatmakla görevli temsilci veya aracıdır.⁷⁹ Yazarın içinde bulunduğu dünya bizim de yaşadığımız mevcut dünya iken, anlatıcının dünyası yazarın yarattığı dünya ile sınırlıdır.⁸⁰

Ancak söz konusu ayrım Stanzel gibi kimi edebiyat araştırmacılarınca doğruluğu kanıtlanmış nesnel bir gerçek gibi kabul edilse de⁸¹ edebiyat eleştirisinde kesin doğrulara yer olmadığını hatırlamakta fayda vardır. Nitekim anlatıbilim alanında yapılan çalışmalar, araştırmacıların üzerinde uzlaşım sağlayamadıkları birçok kavram olduğunu gösterir.⁸² Bu durumun çalışmamız açısından en önemli noktası, daha önce bahsettiğimiz “somut olarak var olan yazarı[n], anlatının

⁷⁸ Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s. 54

⁷⁹ Tepebaşılı, **a.g.e.**, s. 202

⁸⁰ Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s. 61

⁸¹ Tepebaşılı, **a.g.e.**, s. 202

⁸² Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s. 9

anlatıcısıyla *hiçbir bakımdan karşılaştırılmaz*”⁸³ olduğu iddiasının gerçekliğini yitirmesidir. Zira postmodern dönem mevcut bütün kabulleri yıkarak, her kavramın birbirine dönüşebileceğini göstermiştir. Bu durumda yazarın anlatıcı ile olan ilişkisinin, yazar ve anlatıcıyı keskin bir hareketle iki ayrı uca atamayacağımız kadar karmaşık olduğu söylenebilir. İçinde yaşadığımız dünyada mevcut, gerçek bir kişi olarak yazarın, kendi yarattığı anlatıcısıyla ilişkisi psikanalitik ve dilbilimsel açıdan her zaman yoruma ve tartışmaya açık olacaktır.

1.3. Karakter Kavramı ve Kurgusal Karakter

“Bireyin kendine özgü yapısı, sahip olduğu ayırt edici nitelik”⁸⁴ anlamına gelen karakter kelimesi; psikoloji, sosyoloji, felsefe, edebiyat gibi çeşitli disiplinlerde farklı anlamları karşılayan bir terimdir. Köken olarak Yunanca “kharettein” (kazımak) eyleminden gelen kelime, antik Yunan’da “ayırt edilebilir bir iz bırakmak için kullanılan işaret, sembol” anlamlarında kullanılmıştır. İlk olarak özneye dâir bir izi, özneyi işaret eden bir sembolü karşılayan karakter kelimesi; zaman içerisinde anlam genişlemesine uğramış ve özneye dâir özelliklerin tümünü karşılayan bir ifade haline gelmiştir.

Fakat kelime yalnızca insana dâir özellikleri tanımlamayla sınırlı kalmaz. Bugünkü kullanımıyla karakter kelimesi bir insanın niteliklerini göstermenin çok ötesinde, doğrudan insan yerine kullanılan bir ifade haline gelmiştir. Anlamları birbirini tam olarak karşılamamakla beraber karakterin çeşitli alanlarda kişi ve şahıs kelimeleri yerine kullanıldığı görülür. Bu noktada insanı temsil eden işaret anlamına gelen karakter kelimesinin zamanla insanın kendisi anlamına geldiğini söylemek mümkündür.⁸⁵

⁸³ Barthes, **Göstergebilimsel Serüven.**, s.108

⁸⁴ **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları s. 1077

⁸⁵ Terry Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 58

Bir edebiyat terimi olarak karakter ise -kelimenin bugün geldiği noktaya uygun olarak- “Dramatik bir eser ya da anlatıdaki şahsiyet”⁸⁶, “Bir edebî eserde, kendine has duygu, düşünce ve davranışlarıyla tanıtılan veya canlandırılan kişilik”⁸⁷, “Bir eserde duygu, tutku ve düşünce yönlerinden ele alınan kimse”⁸⁸ gibi tanımlamalara sahip olup, en geniş manasıyla “kurgusal şahsiyet” olarak kabul edilebilir.

Hem genel anlamda hem de edebî dilde karakter, türünün tek örneği olan eşsiz insanı anlatan bir kavramdır. Bu noktada kelimenin özünde var olan ayırt edilebilirlik, farklılık, kendine haslık iddiası önemlidir; zira kelimenin ilk olarak karşıladığı “işaretin ayırt edilirliliği”, zaman içinde kişinin biricikliği anlamına gelmiştir.⁸⁹ Kelimenin bugün kabul edilen anlamlarını kazanmasında etkili olan süreçlerin başında toplumsal tarih, özellikle de modern bireyciliğin doğuşunun geldiği söylenebilir. Bu noktada söz konusu kavramlara dâir bir hatırlatma yapmakta fayda vardır. Hayata dâir hemen her konuda etkili olmuş modernleşme gibi süreçler, hayatın her alanında farklı akislere sahip olmaları bakımından son derece geniş konulardır. Bu nedenle karakter kelimesinin geldiği noktayı incelerken üzerinde duracağımız modern bireyin doğuşu, yalnızca bir yönüyle, bireyselleşme düşüncesinin tarihiyle ele alınacaktır.

Tarihsel süreç içerisinde bireyselleşme düşüncesinin ortaya çıkışı, modern dönemle birlikte o zamana kadar kabul edilen dünya algısının değişmesiyle başlatılabilir. Modern öncesi döneme hâkim olan görüş mutlak bir varlık olarak Tanrı’nın yarattığı dünyanın, onun varlığına uygun olarak tam/bütünlüklü bir anlama sahip olduğu yönündeydi. Modern dönemle birlikte Tanrı’nın insan hayatındaki konumunun değişmesi, o döneme kadar hâkim olan bütünlüklü dünya düşüncesinin de sarsılmasına neden olmuş, mutlak olana duyulan inançsızlık artık dünyanın

⁸⁶ Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001, s.37

⁸⁷ Ayverdi, *a.g.e.*, s. 1591

⁸⁸ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları s. 1078

⁸⁹ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 59

öncekinden farklı bir şekilde, parçalanmış bir deneyim olarak algılanmasına neden olmuştur.⁹⁰ Bu noktada modern dönemin en önemli özelliklerinden birinin tümel olanı yani bütünü reddederek tikel olana yani parçaya yoğunlaşmak olduğu söylenilebilir. Hayatın algılanışındaki bu büyük değişim çeşitli alanlarda farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Düşünce alanındaki tikelleşme eğilimi, bugün bireyselleşme olarak kabul edilen süreçle yani insanın bugünkü anlamıyla “birey” olarak ele alınması durumuyla yakından ilişkilidir.

Dünyayı algılama biçiminin tikel olanı önceler şekilde değişmesiyle birlikte, o zamana kadar olduğundan çok daha farklı bir şekilde ele alınan bireyin öneminin artmasında etkili olan gelişmelerden biri de döneme hâkim olan bireysel yaşamın üstünlüğü düşüncesidir. Temelleri Descartes felsefesine dayanan “bireyin hakikati duyuları aracılığıyla keşfedeceği” düşüncesi bugün modern birey olarak adlandırdığımız kavramın temelini oluşturacaktır. Dünyayı algılamada esas olan bireysel düşünme süreçleri olduğu yönündeki bu yeni düşünce dönemin filozof ve romancılarının bireye hiç olmadığı kadar önem atfetmelerine neden olmuştur. Bu noktada söz konusu parçalanmış, bireyci ve yenilikçi dünyayı en iyi yansıtan türün, o dönem şeklini yeni yeni bulan roman olduğunu söylemek mümkündür.⁹¹

Marksist kuramcı Gregory Lukacs, *Roman Kuramı* adlı kitabında hayatın algılanışındaki bu büyük değişimin, insanın doğasında var olan anlama, gerçeğe ulaşma, bir anlamda “tamamlanma” arzusu nedeniyle, önceden dünyada içkin olarak var olduğu kabul edilen bütünlük düşüncesini bir ideal haline getirdiğini ifade eder. Romanı bütünlük düşüncesinin kalmadığı ancak bu düşünceye olan inancın devam ettiği bir dönemin ürünü olarak kabul eden Lukacs’a göre, roman kahramanları yitirilmiş bütünlüğü geri almak için çabalayan araştırmacılar.⁹²

⁹⁰ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 40

⁹¹ Watt, **a.g.e.**, s. 16-21

⁹² Lukacs, **a.g.e.**, s. 68

Lukacs'ın romanın atası olarak kabul ettiği epikten gelen refleksle kahraman olarak ifade ettiği roman karakterine yüklediği arayışçı misyonu, esasında romanın bir ögesi olan karaktere o zamana kadar olduğundan çok daha fazla önem atfedilmesinde etkili olan nedenlerden biridir. Bütün bu gelişmeler ışığında, bireyciliğin öne çıktığı modern dönemde daha çok genç bir tür olan romanın, bireycilikle birlikte gelişip şeklini bu dönemde bulduğu söylenebilir. Zira bireysellik düşüncesi güçlendikçe roman karakteri de güçlenecektir.

Karakter unsurunun güçlenmesinde etkili olan nedenlerden biri de insanın birey oluşunu idrakiyle roman karakteri arasındaki ilişkidir. Yukarıda bahsedildiği üzere, gerçeğe ulaşmada bireysel düşünme süreçlerinin öncelenmesi durumu, zamanla bireyi sadece kendi kaderinden sorumlu özerk bir benlik haline getirir. Söz konusu benliğin diğer benliklerle rekabet ederek mutluluk ve servet arayan yapısı; bireyi yalnızca kendini düşünen, faydacı insan haline getirir. Bu durumla ilişkili olarak, bugün kabul edilen anlamıyla birey toplumsal süreçler içerisinde inşa edilmiş bir kavram olarak kabul edilir. Bireyin anlatısı olan roman ise söz konusu faydacılık prensibinin en yoğun şekilde kendini gösterdiği kapitalist düşüncenin dünyada zafer kazandığı 19. asrın türüdür. Bu durumda bireyle ilişkili olarak incelediğimiz roman karakterinin toplumsal çıkarlara hizmet etmesi için icat edilen güdülenmiş bireyin yanılsaması olarak kabul edilebileceğini söylemek mümkündür.⁹³

Karakterin öne çıkmasında etkili olan nedenlerden biri de romanın o zamana kadarki en başarılı örneklerinin verildiği 19. asra hâkim olan gerçekçilik anlayışıdır. Dönemde etkili olan düşünceye göre anlatının amacı gerçeği olabildiğince aslına sadık kalarak anlatmak olduğu için, gerçeğin kendisinde tezahür ettiği birey, yani her şeyin merkezi, bütün yönleriyle aktarılmaya çalışılmıştır. Bu durum aslında kurgusal bir varlık olan roman karakterlerini, her yönüyle eksiksiz olarak betimlenmiş varlıklar olarak gerçekten tanıdığımız bir insandan daha gerçek hale getirmiştir.⁹⁴

⁹³ David Lodge, **Nice Work**, Londra, Penguin Books, 1989, s. 39

⁹⁴ Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, s. 75

Romanda karakter öne çıktıkça anlatının omurgasını oluşturan esas unsur da olay örgüsünden karakter hikâyesine doğru gelişim gösterecektir. Aslında romanın oluşumuna kaynaklık eden romans, masal, halk hikâyesi ve destan gibi edebî türlerin hemen hepsi hayatı anlatması yönüyle insanı muhakkak içinde barındırır. Ancak Lukacs'ın da söylediği gibi bu türler bütünlüklü bir dünya düşüncesinin var olduğu zamana ait türlerdir. Dolayısıyla bütüne ulaşan yapıya, yani olay örgüsüne dayalı olarak gelişirler. Söz konusu metinlerde karakter, içinde bulunduğu olay örgüsünün bir anlamda esiridir. Fakat anlatıda odağın değişmesiyle fiziksel özelliklerinden psikolojisinin en ince ayrıntılarına kadar özenle çizilen bu yeni ve güçlü karakter, içinde yaratıldığı hayatta kendi kaderini çizmeye muktedir bir varlık olarak karşımıza çıkacaktır.

19. yüzyıl itibarıyla karakterin anlatıda gittikçe güçlenen bir unsur haline gelmesi, o dönem son derece genç bir tür olan romanı tanımlama çalışmalarında da etkili olmuş; üzerine yapılan araştırmalarda roman, dönemin başarılı roman anlayışına uygun olarak daha çok karakter unsuru üzerinden incelenmiştir. Bu noktada söz konusu dönemde romana dâir en önemli meselelerden birinin, “dramatik eserde kişinin temsili”⁹⁵ yani karakterizasyon olduğunu söylemek mümkündür.

Karakterizasyon, yazarın yalnızca kendi zihninde var olan bir kişiyi mümkün olduğunca gerçeğe yaklaştırma, bir anlamda kişiye hayat verme çabasıdır. Başarılı bir karakter kurgusu, okur için sanki zaten var olan bir karaktere/kişiye dâir bir anlatım gibi görünse de aslında son derece katmanlı bir süreci içinde barındırır. Zira gerçekte var olan bir kişiye dâir anlatım bile kişiden kişiye, dönemden döneme göre ciddi farklılıklar gösterirken; yalnızca yazarın zihninde var olan bir karakterin nasıl temsil edileceği meselesi sadece estetik bir tercih olmanın çok daha ötesindedir.

Başarılı bir romanda karakter, içinde bulunduğu olay örgüsünün etkisiyle değişeceği için ilk etapta kaba bir şekillendirme söz konusudur. Bu doğrultuda yazar, anlatısını üzerinden oluşturacağı başkarakterini tanıtmaya başlamadan önce onu

⁹⁵ Baldick, **a.g.e.**, s.37

kendi zihninde genel hatlarıyla şekillendirir. Çoğunlukla insanı anlatan bir tür olması dolayısıyla romanı diğer türlerden ayrı tutan İngiliz romancı ve edebiyat kuramcısı Edward Morgan Forster⁹⁶, romancının yarattığı kendine benzer kişiyi, yani insanı, gerçekçi kılmak için ona yüklediği bazı özelliklerden bahseder.

Yapılan ilk hamlelerden biri kurgusal karaktere, özel birey olmanın getirdiği ayrıcalıkla biricik bir özel isim vermektir.⁹⁷ Sahip olduğu isimle kendi öznelliğine kavuşmanın ilk adımını atan karakter, daha sonra yazar tarafından ona verilen fiziksel özelliklerin, onun için kurgulanan geçmişin, mensup olduğu ailenin, geçirdiği hastalıkların, ait olduğu çevrenin vs. anlatımıyla gerçek bir birey olmaya yaklaştırılır. Tutarlı veya tutarsız bütün özellikleri, ahlakı ve mizacıyla tek bir kimlikte kaynaşan karakter son olarak içinde yaşaması için oluşturulan çevreye yerleştirilir ve aynı gerçek bir insan gibi sosyal bir varlık olduğu için, çevresiyle iletişim içine girer.⁹⁸

Kişi, kurgusal veya gerçek fark etmeksizin, birçok şekilde temsil edilebilir. Bu noktada yazarın kurgusal karakteri tanıtmamasını gündelik hayatta bir insanı ilk gördüğümüzde yaşadığımız deneyime benzetmek mümkündür. Yeni birini tanıdığımızda ona dâir dikkatimizi çeken şeyler bizim nasıl bir insan olduğumuza göre farklılık gösterir. Romancının durumu da böyledir. Zihninde oluşturduğu karakteri tanıtırken bahsedeceği özellikleri anlatımı sırasında takip edeceği genelgeçer bir öncelik sıralamasından bahsetmek mümkün değildir. Zira romancının ilk olarak karakterin hangi özelliklerinden bahsedeceği, hangi özellikleri üzerinde daha çok duracağı ve karakterini sahneye nasıl çıkaracağı; onun eserde uyandırmak istediği etkiye, o karakter ile ne kastettiğine ve neye vurgu yapmak istediğine göre değişir.

⁹⁶ E. M. Forster, **Roman Sanatı**, İstanbul, Milenyum Yayınları, 2019, s.85

⁹⁷ Watt, **a.g.e.**, s. 20

⁹⁸ Forster, **a.g.e.**, s. 84

Kişinin temsili için üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise karakterizasyon tekniklerinin tarihsel koşullardan bağımsız olmadığıdır. Nasıl karşımızdaki insana dâir dikkat ve düşüncelerimiz bizim hakkımızda bir fikir veriyorsa, kurgusal metinlerde karşımıza çıkan insanın düşünme biçimi de o dönemin kültürel özelliklerine dâir bir fikir verir. Yaşadığı döneme hâkim olan düşünce yapısından doğal olarak etkilenen romancı, çoğunlukla karakterini kurmanın o döneme uygun yollarını arar.⁹⁹

Bu durum karakterin hangi özelliklerinin önceleneceğinden onun yazar tarafından sahneye nasıl çıkarılacağına kadar birçok şeyi etkiler. Bu doğrultuda kimi zaman bütün yönleriyle eksiksiz olarak çizilen karakterin, kimi zaman da okurun hayal gücünde tamamlamasına imkân vermek için bırakılmış boşluklarla dolu olduğu görülür. Söz konusu durumun arkasında ciddi bir anlayış değişimi vardır. Zira yazarın karakterini kurgularken değindiği veya değinmediği her şey aslında temsil ettikleri yönüyle önemlidir.¹⁰⁰

Edebî bir tür olarak romana dâir çalışmalar, türün en yetkin örneklerinin verildiği 19. yüzyıldan sonra önem kazanır. Türün en önemli unsurlarından biri olan karakterin roman içindeki serüveninin yüzyıllar içinde değişen birey algısıyla ilişkili olduğundan bahsedilmiştir. Bu durum insanı/hayatı konu edinen bir türün dünyada yaşanan gelişmelerden bağımsız olarak yorumlanmasının mümkün olmadığını gösterir. Bu asırda roman üzerine yapılan çalışmalarda da roman doğal olarak o dönemin birey/insan anlayışına uygun olarak incelenecektir.

19. yüzyıla gelene kadar uzun yollardan geçmiş, bu dönemde ise dünyanın merkezindeki yerini almış olan insan/birey; döneme hâkim olan realist/natüralist düşüncenin etkisiyle çözümlenmiş bir mesele olarak görülmüş, bir anlamda rafa kaldırılmıştır. Zira o dönemde insan çeşitli bileşenlerin oluşturduğu, neredeyse mekanik bir bütün olarak kabul edilmiş; insana dâir her şeyin dışsal etkenler yani

⁹⁹ Mackey, **a.g.e.**, s. 114

¹⁰⁰ **A.e.**, s. 112

mensup olduğu ırk, içinde bulunduğu çevre/muhit, ve yaşadığı dönem/ânın etkisiyle oluştuğu düşünölmüştür.¹⁰¹

Söz konusu dönemde insan psikolojisinin bugün kabul edilen anlamıyla bir bilim alanı olmaktan uzaklığı, insanda var olduğu sezilen psikolojik derinliğin de sadece zâhirî şartların ve genetik gibi özelliklerin etkisiyle oluştuğu düşüncesine yol açmıştır. İnsanın belirli bileşenlerin bir araya getirilmesi sonucu oluşan bir benliğe sahip olduğu düşüncesi, bireyi tamamen çözümlenebilir bir kavram olarak imler.

Bu anlayışla bağlantılı olarak benlik kavramının daha sorunsuz olduğu bu dönemde verilen eserlerde karakter kurgusunun daha kolay olduğunu söylemek mümkündür. Benliğin tamamen dışsal etkenlerle oluştuğu düşüncesiyle romancı, karakterini tanıtmamanın başlıca yolunun ona dâir her şeyi en ince ayrıntısına kadar betimleme düşüncesiyle hareket eder. “Geleneksel gerçekçi” başlığı altında sınıflandırılan bu dönem eserlerinde yapılan karakter kurgusu, bireyin tamamlanmış, tutarlı ve bütünlüklü bir kavram olarak kabulüne uygun olarak mükemmele yakın bir tasvir yoluyla gerçekleştirilir. Öyle ki roman karakteri dış görünüşündeki en ufak detaylardan evinin eşyalarına, sesinin tonundan bakışlarına kadar inceliklerle anlatılmış; mükemmele yakın bir şekilde tasvir edilen bu karakterle okurun zihninde tamamlanmış bir insan görüntüsü oluşması beklenmiştir. Söz konusu dönemin özelliklerinden biri de karakter çiziminde en ufak bir boşluk bırakılmamaya çalışılmasıdır. Bu durumun da mevcut düşünce yapısıyla alakalı olduğunu söylemek mümkündür; zira roman karakterinin temsil ettiğı birey, o dönemde herhangi bir boşluğu bulunmayan tamamlanmış bir kavram olarak kabul edilir.

Ancak 19. yüzyıl sonunda felsefeden ayrılarak müstakil bir bilim dalı haline gelme yolunda ilk adımını atan psikoloji alanında yaşanan gelişmeler, 20. yüzyıl sonrasında insana/benliğe bakışı tümöyle değiştirecektir. Önceden insan bedeninin bir özelliğı olarak kabul edilen içsel dünya ve zihne yönelik tek yönlü bakış,

¹⁰¹ İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2019, s. 93

Freud'un "psikanaliz kuramı" ile insan bilincinin katmanlı yapısını ortaya koyması sonucu değişir.¹⁰²

Söz konusu kuram içerisinde Freud, insanın benliğini id, ego ve süperegö adını verdiği üç kavramın birbiriyle ilişkisi içerisinde oluşturduğunu savunur. İnsanın doğduğu andan itibaren kendisinde var olan en ilkel duygu ve güdülerinin bulunduğu alan olarak "id", bu dürtülerin dışı vurulmadan önce düzenlenmesi için "ego"nun denetimine ihtiyaç duyar. Söz konusu dürtüleri düzenleyen bir sistem olarak ego, insanın yaşadığı dünyada kabul görmesi için idde var olan ve insanın dışarı vurmak istediği ilkel güdüleri dışı dünyanın temel kurallarına göre düzenler. Egonun bir üst basamağı olarak ifade edebileceğimiz "süper ego" kavramı ise, insanın içinde bulunduğu toplumun daha soyut normlarına göre yaşamasını sağlayan bir yapıdır. Bu noktada insanın temel güdüleri (id) ve içinde yaşadığı toplumun normları (süper ego) birbiriyle çatışır. Benliğin bu çatışmadan en az hasarı almasını sağlama görevi ise bir düzenleyici olarak egonun işidir.¹⁰³

Kuramın en önemli unsurlarından biri de Freud'un bilinçdışı olarak isimlendirdiğı zihinsel süreçtir. İnsanın benliğini oluştururken sürekli içinde bulunduğu mücadele bilinçli olarak gerçekleştirdiğı bir mücadele değildir. Bu mücadelenin sonucunda ego tarafından bastırılarak dışı vurulması engellenen duygular, insanın görünürde var olmayan tarafında, görünen benliğinin derinliklerinde yani bilinç dışında var olmaya devam eder. Freud'un kuramına göre bilinçli hal, gerçek benliğin yalnızca küçük bir kısmını ortaya koyar, esas olan bütün bu mücadelenin gerçekleştiğı bilinçdışında olanlardır.¹⁰⁴

İnsanın doğumuyla var olan ve insan yaşadığı sürece sürekli genişleyen bir alan olarak bilinçdışı durağan bir yapıda değildir. Freud bilinç dışının rüyalar başta olmak üzere insanın bilinçsiz olarak yaşadığı dil sürçmesi gibi durumlar aracılığıyla

¹⁰² Freud, **a.g.e.**, s. 617

¹⁰³ **A.e.**, s. 604

¹⁰⁴ **A.e.**, s. 619

kendini göstermeye çalıştığını savunur. Bu noktada kişinin bilinçsiz olarak yöneldiği bazı alanlar, yaptığı bazı tercihler, hatta kullandığı bazı kelimeler bilinçdışında yaşadığı mücadeleden kaçmayı başaran bastırılmış duyguları göstermesi yönüyle önem arz eder. Zira bilinç kenarlardan sızma eğilimi gösteren bir yapıdadır.¹⁰⁵

Daha sonraları özellikle de öğrencileri Alfred Adler ve Carl Gustav Jung tarafından yapılan çalışmalar sonucu yetersiz bulunup ciddi eleştirilere maruz kalmış olsa da Freud'un çalışması insan bilincinin güvenilmez bir kavram olduğunu göstermesi bakımından devrimsel bir niteliktedir. Benlik olarak kabul edilen alanın gerçekte var olanın çok küçük bir kısmını gösterdiğinin anlaşılması, tüm sistemin üzerine kurulu olduğu bu kavramı başlı başına bir problematik haline getirmiştir.

İnsan bilincinin dolaşık ve incelikli yapısının anlaşılmasıyla kişinin gerçek benliği hiçbir zaman ulaşamayacak bir kavram haline gelir. İnsana dâir bilinen, sadece çeşitli filtrelemelerden geçerek bilince sızan verilerden ibarettir. Psikanaliz kuramının bütünlüklü ve tutarlı birey fikrinin altını oyması sonucu, önceki dönemlerde insanı tanımlamada/çözümlemede yeterli görülen her şey, insanın tek bir yönüne hatta belki de çok küçük bir yönüne dâir yalnızca fikir veren küçük birer detay haline gelir. Bu noktadan sonra bireye dâir söylenebilecek tek şey, onu oluşturan benlik kavramının sürekli bir oluş halinde bulunduğudur.¹⁰⁶ Benliğe güvenin temelden sarsıldığı bu dönemden sonra insanı anlatan ve açıklamaya yardım eden esas etkenin, içinde bulunduğu dışsal şartlardan ziyade kişinin iç dünyası olduğu düşüncesinin etkinlik kazandığını söylemek mümkündür.

İnsana bakışı temelden değiştiren bu gelişmenin kurgusal karaktere yansımaları ise edebiyatta modernizmle birlikte ortaya çıkan yeni karakterde kendini gösterir. Çözümlemiş ve dolayısıyla özetlenebilen benliğiyle geleneksel gerçekçi roman karakteri, yeni oluşan benlik algısıyla örtüşmez. Önceki dönemde bireysel hayatı dışsal şartlar yani tarih, topluluk, akrabalık gibi kurumlar üzerinden mükemmelen

¹⁰⁵ Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, s. 77

¹⁰⁶ Mackey, **a.g.e.**, s. 116

tasvir edilerek oluşturulan roman karakteri, modern dönemin perspektifinden bakılınca yüzeysel bir insan görüntüsü çizer. Bu durum modernist romancılarda, geleneksel gerçekçi karakter kurgusunu reddederek yeni bir karakter oluşturma ihtiyacı meydana getirmiştir.¹⁰⁷

Geleneksel gerçekçi dönemin dışsal her yönüyle eksiksiz olarak çizilmiş roman karakteri, kimi zaman gerçekten tanıdığımız bir insandan bile daha gerçek bir izlenim uyandırır da iç dünyasına yeterince nüfûz edilmediğinden büyük bir yönüyle hep eksik kalacaktır. Zira benliği oluşturan unsurların karmaşık yapısı anlaşıldıkça, insana bakış değişmiştir. Bu noktada geleneksel gerçekçi dönemin dört başı mamur, derli toplu roman karakterinin yerini, modern dönemde iç dünyasıyla, hisleriyle var olan bir anlamda simgesel insana bıraktığını söylemek mümkündür.

Modern dönemde hâkim olan düşünce kişiye sadece dışardan bakmanın esas olanı, yani dışsal şartların içerden nasıl görüldüğünü kaçırmaya neden olduğu yönündedir. Bu düşünceyle bağlantılı olarak modern roman karakteri, detayları arasında boğulduğu dışsal tasvirlerden uzak, kolay kolay özetlenip anlatılamayacak insanın temsili olarak kendini gösterir. Bu noktada geleneksel gerçekçi karakterleri bir arkadaşımızı, modernist dönem roman karakterlerini ise kendimizi tanır gibi tanıdığımızı söylemek mümkündür.¹⁰⁸

Geleneksel gerçekçi roman karakteri ne kadar opaksa modern roman karakteri de o kadar saydamdır. Modernist roman karakterleri eksiksiz bir karakterizasyon iddiası taşımazlar, karakter kurgusu yer yer bırakılmış boşluklarla oluşturulur. Bu noktada modernist romanın karakter kurgusunda karşılaştığımız özellikle bırakılmış boşluklar ve kimi zaman görülen bazı tutarsız davranışların; döneme hâkim olan benliğin sınırları çizilebilir bir kavram olmaktan uzaklığı görüşüyle ilişkili olduğu söylenebilir. Modernist roman karakterinin sınırlarını

¹⁰⁷ A.e., s. 113

¹⁰⁸ A.e., s. 114

çizmek de onu belirli sınırlar içerisinde zaptetmeye çalışmak da zordur, zira sınırlar silikleşmiştir.

Geleneksel gerçekçi ve modernist roman karakterleri ile ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise karakterlerin olay örgüsü içindeki durumudur. Anlatının temel unsurlarından biri olan olay örgüsünün yani anlatıdaki olaylar dizisinin roman karakterinin hayatındaki etkisi, zaman içinde değişen dünya algısıyla doğal olarak ilişki içerisinde. Özellikle Freud sonrası dönemde esas olanın insanın iç dünyası olduğu yönündeki düşünce etkinlik kazanmış olsa da hiçbir benlik kendini dışardan soyutlayamayacağı için, içsel dünya da dışsal şartlardan bağımsız olarak oluşturulamaz. Bu noktada olay örgüsünün, yani dışsal dünyanın modernist roman karakterinin hayatında da etkili olduğunu söylemek mümkündür. Zaten böyle bir soyutlama mümkün olsaydı bile sınırları çizilemeyen bir alan olarak, iç dünya/zihin/bilinç alanı üzerinden bir eser ortaya koymak mümkün olmazdı. Zira her şeyin belirsiz olduğu bir ortam da her şeyin keskin sınırlar içinde bulunduğu bir yapı kadar sınırlandırıcı olabilir.¹⁰⁹

Bu noktada geleneksel gerçekçi roman karakterinin de modernist roman karakterinin de dışsal şartlarla aynı derecede ilişkili olduğu söylenebilir. İki dönem romanlarının karakterleri arasındaki fark, insana bakışın değişmesiyle bağlantılı olarak romanın odağının değişmesidir. Önceki döneme hâkim olan bireyin çözümlenebilir olduğu yönündeki düşünce, romanın odağını roman karakterinin içinde bulunduğu olay örgüsüne yöneltmiştir. Söz konusu dönemde roman karakteri içinde bulunduğu dünyanın, olay örgüsünün, yani bir anlamda kaderinin son derece farkındadır. Geleneksel gerçekçi romanın odağı, birey olarak daha önce hiç olmadığı kadar güçlü olan roman karakterinin kaderiyle olan mücadelesine yönelmiştir.

Modernist romana gelindiğinde ise esas olanın kişinin iç dünyası olduğu düşüncesinin etkisiyle odağın dışsal şartlardan kişinin iç dünyasına kaydığı görülür. Ancak kişinin iç dünyası karmakarışıktır. Zira dönemde yaşanan gelişmeler sonucu

¹⁰⁹ Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, s.77

benlik denilen kavramın başlı başına bir problematik haline gelmesi sonucu oluşan yeni roman karakterinin tek derdi bu karmaşa içinde var olmaya çalışmaktır. Bu durum karakteri kendine odaklanmaktan dışsal olan hiçbir şeyi göremez hale getirir. Modern dönem romanının olay örgüsü bakımından önceki döneme göre daha durgun olmasının nedenlerinden biri de budur.¹¹⁰

Bu noktada karakterlerin olay örgüsü karşısındaki durumunun romanın genel havasını etkileyen en önemli unsurlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu durum Lukacs'ın epiğin kahramanı ve roman karakteri arasındaki farkları açıklama biçimiyle de bir yönden benzerlik gösterir. Gençliğin kahramanları dediği epik kahramanları kendilerine Tanrı'nın yol gösterdiği, onun ışığı altında yürüyen, dolayısıyla asla yalnız olmayan kahramanlardır. Söz konusu döneminde olay örgüsünün sürekli bir akış hâlinde olmasının nedenlerinden biri de budur. Kahraman yalnız olmadığının bilincinde olduğu için hareket etmekten çekinmez. Roman ise Tanrı'nın öldüğü dünyanın epiğidir. Bu dünyada yalnız başına kalan karakter kendi içine döner, dışsal hareket azalır.¹¹¹

Lukacs'ın iki ayrı türün baş karakterleri arasındaki farkı açıklarken kullandığı düşünce biçimi roman türünün kendi içindeki sürece de uyarlanabilir. Epiğin kahramanı birçok yönüyle farklı olsa da içinde bulunduğu olay örgüsünün hayatına etkisi bakımından geleneksel gerçekçi roman kahramanı ile benzerlik gösterir. İkisi de dışsal şartların etkisinde olduklarının farkındadırlar. Dolayısıyla ikisinin de anlatısı hareket içerir. Modernist dönem ise Lukacs'ın Tanrı'nın öldüğü dünyanın biçimi dediği romanla ilişkili düşünülebilir. Modern dönemin insanı benlik kavramına olan inancını kaybetmesi bakımından Tanrı'yı kaybetmiş roman karakterine benzer bir şekilde içe döner.

Modern dönemde karaktere bakış noktasında üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da kimi eleştirmenler tarafından, tıpkı Tanrı, yazar, trajedi ve hümanizm

¹¹⁰ A.e., s. 70

¹¹¹ Lukacs, a.g.e., s. 94

gibi kavramlar gibi karakterin de “ölümünün” ilân edilmesidir.¹¹² 1970’lerde ortaya çıkan bu düşüncenin temelinde geleneksel insan görünümü ya da insanın ayırt edici özellikleri anlamına gelen karakterin, son gelişmeler ışığında artık geçerliliğini yitirmiş olduğu görüşü vardır.

Psikoloji alanında yaşanan gelişmeler sonucunda benliğin sürekli oluşum hâlinde bulunan bir süreç olduğunun anlaşılması, benlik ile yakından ilişkili olan karakterin de bir o kadar değişken bir kavram olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Bu düşünceden hareketle eski moda dedikleri insan anlayışına karşı çıkan Alain-Robbe Grillet ve Natalie Sarrature gibi yazarlar, bireyselliğin doğal sonucu olan psikolojik derinliği reddederek her şeyin temelinde olana yani genelgeçere yönelmiş, karakteri geçersiz sayarak ölümünü ilân etmişlerdir.

Ancak bu durumun karakterin ölümünden ziyade ona yönelik bakışta yaşanan bir değişime işaret ettiğini söylemek gerekir. Zira çoğu romanın merkez unsuru olan karaktere dâir yapılan bu yorum dönemin eleştirmenleri tarafından son derece indirgeyici bulunmuş ve ortaya çıktığı hızla geçerliliğini kaybetmiştir.¹¹³

Buraya kadar kavramsallaştığı ilk dönemden modern döneme kadar izlediği yolu çizmeye çalıştığımız kimlik kavramı, modern dönemle de nihai şekline ulaşmaz. Temeli felsefe alanında Nietzsche’nin düşünceleriyle ile şekillenen ve bugün adına postmodern düşünce dediğimiz sürecin, 20. yüzyılın sonlarından itibaren hayatın hemen her alanında dönüşümlere yol açması, kimlik kavramının da postmodern bağlamda yeniden ele alınmasına neden olmuştur.¹¹⁴

Yapısı itibarıyla herhangi bir tanımın sınırları içine dâhil etmenin pek de mümkün olmadığı bir kavram olarak postmodernizm, “klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel

¹¹² Shlomith Rimmon-Kenan, **Narrative Fiction Contemporary Poetics**, Londra, Routledge, 2005, s. 31

¹¹³ A.e., s. 31-33

¹¹⁴ Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, s. 76

açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.”¹¹⁵ Bu noktada hayatı bir anlamda “şüphe”den yakalayan postmodernizm kavramının, bütün öğretisini şüphenin getirdiği belirsizlik üzerinden kurduğunu söylemek mümkündür.

Yukarıda modernleşme, bireyselleşme gibi süreçlerin hayatın hemen her yönüyle ilişkili olmaları bakımından kapsamları son derece geniş konular olduğundan bahsetmiştik. Postmodernizm dediğimiz süreç de dünyada yaşanan bilimsel gelişmeler, bunların sonucunda yapılan yenilikler, savaşlar, ortaya çıkan yeni düşünce sistemleri vs ile yakından ilişkili, son derece geniş bir konu olması bakımından bahsedilen kavramlarla benzerlik gösterir. Bu nedenle postmodern süreç de bahsettiğimiz kavramlarda izlenen yol takip edilerek belirli yönleriyle ele alınacaktır.

Fakat postmodernizmin kimlik kavramının dönüşümündeki etkisini anlamak için öncelikle postmodern dönem ile birlikte, o zamana kadar hâkim olan ölçütlerin ne yönde değiştiğini incelemek faydalı olacaktır. Kendisinden önceki dönemin, yani modernizmin, devamı mı yoksa karşıtı mı olduğu noktasında mutabakata varmak zor olsa da, söz konusu sürece dâir bir fikir edinebilmek için izlenen yol, genellikle modernizmle karşıtlıklarını tespit ile başlar. Bu noktada Ihab Hassan’ın modernizm ve postmodernizm arasındaki şematik farkları listelediği tablo, kavramın temelinde var olan şüpheli tavrıla mevcut ölçütlerin yerine koyduğu yeni ölçütleri göstermesi bakımından faydalı olacaktır.

Hassan’ın dilbilim, antropoloji, felsefe, retorik, siyaset bilimi, teoloji gibi birçok alanda kullanılan tablosu, postmodernizmin ölçütlerini; modernizmin ölçütlerinden formu antiform, tasarımı rastlantı, bütünselleştirmeyi yapıbozum, mevcudiyeti yokluk, merkezlenmeyi dağılma, türü metin, semantiği retorik, derinliği yüzey, gösterileni gösteren, belirlenmişliği belirsizlik ile değiştirerek oluşturduğunu

¹¹⁵ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 9

göstermesi bakımından önemlidir. Zira postmodernizm dönüştürdüğü kavramlar üzerinden açıklanmaya elverişli bir süreçtir.¹¹⁶

Mevcut kabulleri temelden değiştiren bir süreç olarak postmodernizmin kimlik algısını da kendi ölçütleri doğrultusunda yeniden şekillendireceği söylenebilir. İçinde bulunduğu kültürden bağımsız olarak kendini var edemeyecek bir kavram olarak kimlik, döneme hâkim olan düşünce yapısı ve bu düşünce yapısını oluşturan ölçütlerle şekillenmiştir. Bu doğrultuda postmodern kimlik algısı da postmodern dönemin insanı, düşünceleri ve parametreleri ile ilişkili olacaktır. Nihai zeminlerden şüphe duyan bir süreç olarak postmodernizmin kimlik gibi tanımlayıcı bir kavrama bakışının da kendi ölçütlerine uygun olarak esnek ve belirsizliklerle dolu olacağını söylemek mümkündür. Kimlik algısı, modern dönemde özellikle Freud'un bilinç üzerine yaptığı çalışmalar ve Nietzsche'nin akıl yürüten, hissedilen, sabit tözsel benlik olarak özneyi reddetmesi sonucu sınırları çizilemez bir kavram olarak kabul edilen benliğe bakış ile doğrudan ilişkilidir.¹¹⁷

Kavramsallaştığı dönemden beri, kişinin ait olduğu çevreyle girdiği etkileşim sonucu inşa ettiği bir kavram olarak kabul edilen kimlik, aslında bütünün yerine parçayı koyan postmodernist düşünceyle örtüşür. Bu noktada postmodern dönemde kimlik algısının değişmesinde etkili olan esas meselenin, postmodern düşüncenin kimliği oluşturan unsurlara bakışıyla ilgili olduğu söylenebilir.

Dünyanın algılanışında o döneme kadar hâkim olan bütün kabullerin sarsılması sonucu, anlamı bulmaya dâir inancın geçerliliğini yitirdiği postmodern dönem; kimliği oluşturan dışsal ve içsel bütün etkenlerin de inşa olduğu kabulüyle kimlik kavramının içeriğini boşaltacaktır. Bu noktadan sonra herhangi bir anlam ifade etmeyen unsurlardan oluşan, bir anlamda “toplama” bir kavram olarak kimliğin gittikçe önemini yitirdiğini söylemek mümkündür. Modern dönemde problem

¹¹⁶ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 59

¹¹⁷ Pauline Marie Rosenau, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s. 86

kimliğin nasıl inşa edileceği ve nasıl sağlam ve sabit tutulacağı iken, postmodern dönemin kimlik kavramıyla olan ilişkisi ilk olarak sabit bir kimlik algısından nasıl kaçılacağı ve seçeneklerin nasıl açık bırakılacağıdır.¹¹⁸

Kimlik kavramının postmodern dönemde geçirdiği bu dönüşüm, ilk örnekleriyle 20. yüzyılın sonunda karşılaştığımız postmodern edebiyat metinlerinin karakter kurgusunda da kendini gösterir. Temelini insanın dünyayı algılama biçimleri üzerindeki bütün üst anlatıları reddederek, var olan her şeyin eşitlendiği bir düzleme oturtan postmodern düşünce; anlatı unsurlarını da bu çerçevede değerlendirerek bütün unsurları aynı düzeyde eşitleyip değersizleştirecektir.

Anlatıda karakter kurgusunun, dönemin insana dâir bakışıyla şekillendiğinden bahsedilmiştir. Bu bağlamda postmodern döneme hâkim olan şüphe ile öznenin içinin boşaltılmasının da kimlik kavramının dönüşmesindeki en büyük etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Postmodern dönemin insanı kendi benliğinin de her şey gibi kurmaca olduğunun bilincindedir. Dolayısıyla onunla aynı bilinci paylaşan postmodern anlatı karakteri de önceki dönemlerin karakterlerinden farklı olarak, kendi kurgusallığının farkında olacaktır.¹¹⁹

Bu durum postmodern anlatıda karakter kurgusu ve gelişiminin geri planda kalmasına neden olmuştur. Anlatının merkezinde ve çevresinde çeşitli karakterler vardır ancak bu karakterlere dâir hemen hemen hiçbir özellikten bahsedilmez. Bu durum postmodern dönemin üstün olanı red düşüncesiyle ilişkili olarak düşünülebilir. Anlatı karakteri sıradandır, hiçbir anlam ifade etmemesi için o kadar çaba gösterilir ki, ona dâir sahip olduğumuz nadir bilgilerden olan ismi bile bir şey işaret etmesin diye özenle seçilir.¹²⁰

¹¹⁸ Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 112

¹¹⁹ Gerard Genette, **Anlatının Söylemi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 234

¹²⁰ David Lodge, **The Art of Fiction**, New York, Viking Penguin, 1992, s. 35

Yukarıda geleneksel gerçekçi roman karakteriyle modernist roman karakteri arasındaki farkı anlatırken, geleneksel gerçekçi roman karakterini bir arkadaşımızı, modernist roman karakterini ise kendimizi tanır gibi tanıdığımızdan bahsetmiştik. Bu örneği postmodern anlatı karakteriyle devam ettirecek olursak, postmodern anlatıların karakterini de yoldan geçen herhangi bir insanı tanıdığımız kadar tanıdığımızı söyleyebiliriz. Zira postmodern anlatının amacı da bu sıradanlaştırmadır.

121

Buraya kadar kelime kökeninden başlayarak tarihsel süreç içerisindeki gelişimi anlatılan roman karakterine bakışın, karakterin kurgulandığı döneme hâkim olan insan/benlik/kimlik/özne gibi kavramlara bakışla yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Zira karakteri kurgulama işi, yani karakterizasyon, döneme hâkim olan birey algısından bağımsız şekillenemez. Kurgulanma biçimi ve metin içindeki konumu çeşitli dönemlerde farklılık gösterse de romanın temel unsurlarından biri olan karakter, roman teorisi çalışmalarında önemli yer kaplamaktadır. Romanda karakter unsurunu inceleyen roman kuramcıları, yine içinde bulundukları döneme hâkim olan tarihsel şartlar, felsefi akımlar, bilimsel gelişmeler vs etkisi ile çeşitli karakter sınıflandırmaları ortaya koymuşlardır. Kendisi de bir yönüyle karakter sınıflandırması olarak kabul edilebilecek bu çalışmayı eksik bırakmamak için, şimdiye kadar yapılmış karakter sınıflandırmalarından genel hatlarıyla bahsetmek faydalı olacaktır.

1.3.1. Kurgusal Karakter Sınıflandırmaları

Eagleton *Edebiyat Nasıl Okunur* adlı kitabında roman karakterine dâir dikkati, yazarın karakterini oluştururken kullandığı teknikler üzerine çeker. Ele alınan karaktere herhangi bir düşüncenin simgesi mi yoksa ince ince işlenmiş çok yönlü bireyi mi temsil ediyor, kendi içinde tutarlı mı yoksa çelişen yönleri var mı, roman boyunca durağan bir yapı mı sergiler yoksa yaşadıkları sonucunda değişir mi, kendi başına bir varlığı olduğundan söz edilebilir mi yoksa içinde yaşadığı olay

¹²¹ AntakyaHoğlu, a.g.e., s. 69

örgüsüne mi bağlı gibi sürekli çeşitlendirilebilecek sorular yöneltir. Bu başlık altında değineceğimiz karakter sınıflandırmaları da aslında çeşitli roman teorisyenlerinin bu gibi sorulara verdikleri cevaplara göre roman karakterlerini belirli sınıflara ayırmaları sonucu oluşmuştur.¹²²

Kurgusal karakterlerin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiği, aslında kökeni çok eskiye dayanan bir tartışma konusudur. Poetika’da “eyleyen” olarak kabul ettiği karakterin sahip olması gereken özellikleri belirli bir ahlâki görüşe (creston), eylemle ilişkili ve uyumlu özelliklere (harmotton), kendine has özelliklere (homoisos) ve belirli bir tutarlılığa (homalon) sahip olma şeklinde dört maddede açıklayan Aristo¹²³,dan başlayarak günümüze gelene kadar birçok ismin kurgusal karakterde olması gereken nitelikleri listelemeye çalıştığı görülür.

Aristo eyleyen diye bahsettiği karakteri; metnin içinde olay unsuruna tâbi olan, eylemle şekillenen yani hiyerarşik olarak eylemden daha aşağıda bulunan bir unsur olarak kabul eder. Bu kabul anlatı kavramına dâir temel bir meseleye, anlatı unsurlarının birbiriyle olan ilişkisine bakışın zaman içinde ne yönde değiştiğine işaret etmesi bakımından önem arz eder. Anlatıda esas olanın olay unsuru olduğu, karakterin ise bu unsura göre şekilleneceği yönündeki görüş uzun yıllar etkili olmuş, karakter sınıflandırmalarına dâir yapılan çalışmaların bir kısmı bu görüş etrafında şekillenmiştir.¹²⁴

Anlatıdaki temel unsurun eylem olduğu kabulüyle yapılan karakter sınıflandırmaları arasında en bilineni Vladimir Propp’un 1928 yılında Rus halk masallarını, yapısalcı yöntemle incelediği *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmasında yaptığı karakter sınıflandırmasıdır. Masal içindeki eylem alanlarına göre karakterleri saldırgan, bağışçı, yardımcı, aranılan kişi, gönderen, kahraman ve düzmece

¹²² Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, s. 74

¹²³ Aristoteles, **Poetika**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1963, s. 43

¹²⁴ Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s.138

kahraman olarak yedi başlık altında toplayan Propp¹²⁵, çalışmasıyla A. J. Greimas ve Northrop Frye gibi isimlere öncülük etmiştir.

Yapısalcı yaklaşımı edebiyata uygulayan isimlerden biri olan Algirdas Julien Greimas, 1966 yılında yazdığı *Sémantique Structurale* adlı kitabında ,Propp'un sınıflandırmasından hareket ederek bir eyleyenler modeli oluşturur. Kişileri aktörler ve eyleyenler olarak iki ayrı kategoride inceleyen Greimas, kendine has özelliklere sahip olan aktörlere sınırsız bir çeşitlilik imkânı sağlarken, eyleyenlerin sayısını gönderici, nesne, alıcı, yardımcı, özne ve engelleyen olarak altı başlık altında sınıflandırır.¹²⁶

Propp'un masallara yönelik yapısalcı yaklaşımını edebiyatın tümüne uygulama çalışan Northrop Frye ise 1957 yılında yazdığı *Eleştirinin Anatomisi* adlı kitabında karaktere farklı bir pencereden bakarak, edebî türleri kahramanların eylem kapasitesine göre sınıflandırır. Karakterin var olan her şeyden üstün/tanrısal olduğu anlatıları mit, karakterin metindeki diğer bütün karakterlerden üstün olduğu anlatıları romans, karakterin diğer bütün karakterlerden üstün fakat anlatı evreninden üstün olmadığı anlatıları epik/trajedi, karakterin ne diğer karakterlerden ne de anlatı evreninden üstün olduğu anlatıları komedi/realist roman ve son olarak da kahramanın ironik bir tavırla okur ve anlatı karakterlerinin hepsinden üstün olduğu anlatıları çağdaş roman olarak kabul eder.¹²⁷

Bu noktada bahsedilen isimlerin yapısalcı olmaları dışındaki ortak noktalarının anlatı unsurları içinde eylemi karakterin önünde kabul etmeleri olduğu söylenebilir. Ancak 1960'lı yıllardan sonra anlatı içindeki unsurların dengesi değişmiş, bu sefer de karakter romanın kurucu ögesi olarak kabul edilerek diğer bütün unsurların üstünde sayılmıştır. Bu noktada edebiyat eleştirmenlerinin genel

¹²⁵ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, İstanbul, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul, 1985, s. 83-84

¹²⁶ Michael Toolan, **Narrative: A Critical Linguistics Introduction**, Londra, Routledge, 2001, s. 83-85

¹²⁷ AntakyaHoğlu, **a.g.e.**, s. 34

kanısı anlatının hiçbir unsurunun birbirinden üstün olmadığı yönündedir. Zira hangi unsurun öne çıkacağı anlatının kendi içindeki dinamikleriyle, neye dikkati çekmek istediğiyle ya da okurun neye dikkat etmek istediğiyle alakalı, değişken bir meseledir. Bu düşünceyle eşitlenen bütün anlatı unsurları, diğer unsurlarla mutlaka ilişki içinde fakat daha çok kendi içlerinde değerlendirilmişlerdir. Karakterin özellikle gölgesinde kaldığı eylem unsurundan ayrı olarak kendi başına değerlendirilmesinde etkili olan en önemli isimler, aynı zamanda bu anlamda karakter sınıflandırmasının ilk örneklerini veren E. M. Forster ve Henry James'tir.

Yapılmış bütün karakter sınıflandırmaları arasında en bilinen ve en çok tartışılanlardan biri olduğunu söyleyebileceğimiz karakter sınıflandırması Forster'ın 1927 yılında Cambridge Üniversitesi'nde yaptığı konuşmalarının toplandığı *Roman Sanatı* adlı kitabında anlattığı düz ve yuvarlak karakter ayrımıdır. Romancının eserini kurgularken karşılaştığı zorluklardan bahseden Forster, bu zorluklardan birinin bir karakter kurgulamak ve o karakteri olay örgüsüne hizmet edecek biçimde metne yerleştirmek olduğunu ifade eder. Romancının söz konusu zorluğu aşmak için kullandığı yöntemlerden biri romanda farklı türden kişiler kullanmaktır. Bu kişiler de en geniş planda “düz (flat)” ve “yuvarlak (round)” karakterler olarak iki sınıfa ayrılabilir.¹²⁸

Forster'ın tip ve karikatür ile aynı anlama geldiğini ifade ettiği düz karakterlerinin en önemli özelliği tek bir düşünce ya da nitelikten oluşmalarıdır. Bu durum söz konusu karakterlerin tek bir cümle hatta bazen tek bir kelime ile özetlenebilen, ilk bakışta bütün yönleriyle tanınabilir karakterler olmalarına sebep olur. Diğer roman kişileri arasında hemen tanınabilen bu karakterler, roman boyunca herhangi bir değişim göstermedikleri için kolaylıkla hatırlanır. Sahip oldukları niteliklerin azlığıyla yazarın işini kolaylaştıran düz karakterler, metinde işlevsel olarak yer alırlar.¹²⁹

¹²⁸ Forster, **a.g.e.**, s. 108

¹²⁹ **A.e.**, s.109

Daha önce roman karakterlerinin, zihnin katmanları arasında gezinerek anlamının gittikçe zorlaştığı insanın roman içerisindeki temsili olduğundan bahsetmiştik. Bu noktada Forster'ın düz karakter olarak bahsettiği karakter çeşidinin, sahip olduğu tüm bu özelliklerle insan olmaktan son derece uzakta olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu durum söz konusu karakterler için önemli değildir. Zira bu karakterin metnin içinde insanı yansıtmak gibi bir iddiaları yoktur.

Roman içinde insanı tüm yönleriyle yansıtmak görevi, Forster'ın yuvarlak karakter dediği karakterlere verilmiştir. Forster, her açıdan gerçek bir insana benzeyen bu karakterlerin, düz karakterlerden en önemli farklarının sayısız düşünce ve niteliğe sahip olmaları olduğunu söyler. Bu durum söz konusu karakterleri tıpkı gerçek bir insan gibi tek bir kelime veya cümleyle özetlenemez hale getirir. Zira yuvarlak karakter hakkında söylenecek hiçbir söz, onu tam anlamıyla kuşatamayacaktır.¹³⁰

Bu durumda etkili olan nedenlerden biri de bu karakterlerin yaşamın değişkenliğine sahip olmalarıdır. Mâhiyetleri hiçbir koşulda değişmeyen düz karakterlerin aksine yuvarlak karakterler, içinde yaşadıkları kurgusal dünyanın etkisiyle değişirler. Hiçbir zaman belirli kalıpların içine sıkışmayan bu karakterlerin en önemli özelliklerinden biri de bizi inandırıcı şekilde şaşırtma gücüne sahip olmalarıdır.¹³¹

Düz ve yuvarlak karakterler hakkında üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da bu iki karakter çeşidinin yer yer birbirlerine dönüşmeye açık olmalarıdır. Bu duruma Jane Austen'ın karakterleri üzerinden örnekler veren Forster, düz bir karakterin kimi zaman derinleşerek kenarlarından kıvrılmak suretiyle küçük bir küre haline geldiğini ifade eder. Bu, söz konusu düz karakteri tam olarak yuvarlak hale getirmez, ancak ona böyle bir potansiyel verir. Aynı şekilde yuvarlak bir karakter de çok düşünmeden aldığı bir karar veya söylediği bir sözle düz bir karakterden

¹³⁰ A.e., s.110

¹³¹ A.e., s. 96

beklenecek bir davranış sergileyebilir. Bu durumun iki karakter çeşidi arasındaki keskin ayrımı yumuşatarak romanın gerçekliği yansıtmaya derecesini artırdığını söylemek mümkündür. Zira gerçek hayatta insanlar da her zaman kendilerinden beklenenleri yapmazlar. Bir tane yuvarlak karakter yaratmanın birçok düz karakter yaratmaktan daha zor olduğunu ifade eden Forster, karmaşık bir romanın ikisine de ihtiyacı olduğunu söyler. Romancının yansıtmaya çalıştığı gerçeklik bu iki karakter çeşidi arasında yaşanan çatışmalarla verilir.¹³²

Forster’la aynı dönemde eser veren bir romancı olan Henry James de gerek romanlarının ön sözlerinde gerekse, bu konu hakkında kaleme alınmış ilk eserlerden biri olan *Kurgu Sanatı*¹³³ adlı kitabında kurgusal karakterlere dâir görüşlerini ifade eden isimlerden biridir. Foster kadar detaylı bir ayrıma gitmemekle beraber karakterleri sahip oldukları öznellik dereceleri üzerinden inceleyen James’in de karakterleri “esas karakter” ve “norm karakter (ficelle)” olarak iki sınıfa ayırır. Karakterleri metnin vermek istediği mesajı iletmek için kullanılan birer araç olarak kabul eden James, bütün yükü esas karakterin zayıf omuzlarına yüklemekten kaçınmak için ficelle dediği karakterlerin gerekliliğinden bahseder. Forster’ın düz karakteriyle hemen hemen aynı anlamda kullanılan ficelle, romandaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için okuyucunun ihtiyaç duyduğu bir rehber görevi görür. Aynı düz karakter gibi o da işlevsel olarak romanda bulunur.¹³⁴

1920’li yıllardan itibaren yapılmış bütün karakter sınıflandırmaları arasında en çok dikkat çekenin Forster’ın yuvarlak ve düz karakter ayrımı olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu tarihten sonra yapılan hemen hemen her sınıflandırma Forster’dan sonra terimleşmiş olan yuvarlak ve düz karakter kavramları üzerinden, Shlomith Rimmon-Kenan, W. J. Harvey, Yosef Ewen, Brauch Hochman ve David Fishelov gibi araştırmacıların bu ayrıma yönelik eleştiri ve eklemeleriyle şekillenecektir.

¹³² E. M. Forster, **a.g.e.**, s.127

¹³³ Henry James&Walter Besant, **Kurgu Sanatı**, İstanbul, Laputa Kitap, 2018

¹³⁴ Stevick, **a.g.e.**, s. 107

Forster'dan sonra üzerinde durulacak ilk sınıflandırma W. J. Harvey'in 1965 yılında yaptığı *Character and the Novel*¹³⁵ (Karakter ve Roman) adlı çalışmasında Forster'ın ikili tasnifini dört maddede genişlettiği karakter tasnifidir. Forster'ın düz ve yuvarlak karakterleri arasına fon karakter ve kart karakter adını verdiği iki sınıf daha ekleyen Harvey, karakter sıralamasını kahraman, fon karakter, kart karakter ve ficelle başlıkları başlıkları altında yapar. Kahramanın, yani esas karakterin hemen altında yer alan “fon karakter” arka planda kalan roman karakterlerini, “kart karakter” düz oldukları halde canlılıklarını kaybetmemiş karakterleri, “ficelle” ise kimi özellikleriyle yuvarlak denebilecek olsa da aslında tipik karakterleri işaret eder.

Fishelov, Harvey'in söz konusu ayrımını Forster'ınkine göre çok daha ayrıntılı bulmakla beraber; Harvey'in tasnifini karakterlerin niteliklerinden çok işlevlerine göre yaptığını, bunun da karakterler arasında bir öncelik sıralaması oluşturduğunu ifade eder. Bu durum kart karakter özelliği gösteren bir esas karakterle karşılaşıldığında tasnifin tamamen geçersiz hale gelmesine neden olacaktır.¹³⁶

Yosef Ewen'in 1971 yılında kaleme aldığı *The Theory of Character in Narrative Fiction*¹³⁷ (Kurgusal Anlatıda Karakter Teorisi) başlıklı makalesinde yaptığı karakter ayrımı da Forster'ın ikili ayrımının eksik yönlerini ortaya koyması bakımından önem arz eder. Karakter çeşitleri arasında ilişki kurarak bütünü ele alması yönünden daha kapsayıcı olan bu ayrım, roman karakterlerini karmaşıklık, gelişim ve iç dünyaya nüfuz etme yönlerinden ele alır.

İlk başlık altında karakteri, sahip olduğu “karmaşıklık” derecesine göre sınıflandıran Ewen, bu kategoride kendini temsil eden tek özellikle isimlendirilmiş olan “alegorik figür”den, tek bir özelliği öne çıkarılarak oluşturulan “karikatür”e, oradan öne çıkarılan özelliğiyle bir kesimi temsil eden “tip”e doğru bir çizgi çeker.

¹³⁵ W. J. Harvey, **Character and the Novel**, Toronto, Chatto&Windus Ltd., 1965

¹³⁶ David Fishelov, “Types of Character, Characteristics of Types”, **Style**, 24:3, 1990, s. 423

¹³⁷ Yosef Ewen, “The Theory of Character in Narrative Fiction”, **Hasifut**: 3, 1971, s. 1-30

Bu çizginin sonunda ise tamamen karmaşık olarak nitelendirebileceğimiz Raskolnikov gibi bir karakter yerleştirir. Ewen, ikinci başlığında karakterleri gösterdikleri “gelişim” derecesine göre sınıflandırır. Karmaşıklık düzeyinde zayıf olan alegorik figürler, karikatür ve tipler değişim gösterme noktasında da zayıf oldukları için bu çizginin de en başında yer alırlar. Bu tarz karakterler genellikle metnin içinde belirli bir işlevi yerine getirmek için bulunduklarından sahip oldukları gelişim potansiyelinin derecesi çok da önemli görülmez. Çizginin diğer ucunda ise roman içinde yaşadıkları sonucu tam anlamıyla değişim gösteren karakterler vardır. Karakteri üçüncü ve son başlığında “iç dünyaya nüfûz” edilebilirliği yönüyle ele alan Ewen, bu başlık altında karakterleri bilinçleri içerden yansıtılan ve dışardan gözlemlenen şeklinde ikiye ayırır.¹³⁸

Bu noktada üzerinde durulması gereken karakter sınıflandırmalarından biri de Hochman’ın 1985 yılında *Character in Literature*¹³⁹ (Edebiyatta Karakter) adlı çalışmasında yaptığı son derece ayrıntılı karakter sınıflandırmasıdır. Romanın en önemli unsurlarından biri olan karakteri, dönemle birlikte değişen duyarlılıklar ve edebî ilginin yöneldiği yeni alanlar üzerinden açıklamaya çalışan Hochman, karakterleri stilizasyon/natüralizm, tutarlılık/tutarsızlık, bütünlük/parçalılık, gerçeklik/sembolizm, basitlik/karmaşıklık, opaklık/şeffaflık, durağanlık/hareketlilik ve kapalılık/açıklık ikilikleri üzerinden sekiz ayrı sınıfta inceler. Son derece ayrıntılı olan bu tasnif, Fishelov tarafından karakterin niteliklerinden ziyade anlatılış tarzıyla ilgili olduğu ifade edilerek eleştirilmiştir. Ayrıca söz konusu tasnif gereğinden fazla ayrıntılı bulunmuş, sınırları çizilemeyecek kadar genişletilmeye müsait olduğu söylenmiştir.¹⁴⁰

Üzerinde duracağımız karakter sınıflandırmalarının arasında en genç olanı, Fishelov’un 1990 yılında kaleme aldığı “The Dialectics of Type and Individual” (Tip ve Bireyin Diyalektiği) başlıklı makalesinde yaptığı dörtlü karakter tasnifidir. Tutarlı

¹³⁸ Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 147

¹³⁹ Brauch Hochman, *Character in Literature*, Ithaca: Cornell UP, 1985

¹⁴⁰ Fishelov, a.g.m., s. 424

ve ekonomik bir sınıflandırma ortaya koymak için, Forster gibi iki temel ayrım üzerinden giden Fishelov, karakterleri tip ve birey olmaları yönünden inceler. Bu ayrımın Forster'ın düz ve yuvarlak karakterlerinden farkı, Fishelov'un tip ve bireyi eserin sahip olduğu iki ayrı anlatım düzeyinde incelemesidir.

Eserin metinsel (yüzeysel) ve inşa (derinlikli) olarak iki ayrı anlatım düzeyine sahip olduğunu ifade eden Fishelov, birey ve tip olarak iki sınıfta incelediği karakterlerin, bu düzeyler içinde incelenmesi gerektiğini savunur. Burada eserin metinsel düzeyinden kasıt onun biçimsel yönüdür, metinsel düzeyde karakter isminden anlatılışına kadar kendisine dışsal olarak verilen özelliklerden ibarettir. Eserin inşa düzeyi ise okur ile metnin bütün dışsal şartlarla birlikte örülerek bütün haline geldiği, karmaşık yönüne işaret eder. Bir karakter eserin metinsel düzeyinde tip özellikleri gösterirken, inşa düzeyinde bireysel yönü ortaya çıkabilir.

Bu doğrultuda karakterleri “hem metinsel hem de inşa düzeyinde tip olanlar (saf tipler)”, “metinsel düzeyde tip ancak inşa düzeyinde birey olanlar (tip gibi görünen bireyler)”, “hem metinsel hem de inşa düzeyinde birey olanlar (saf bireyler)” ve “metinsel düzeyde birey ancak inşa düzeyinde tip olanlar (birey gibi görünen tipler) olarak dört başlık altında inceler. Bu başlıklar arasından sadece tip ve sadece birey, taşıdıkları anlamı iki düzeyde de karşılamaları bakımından bilindik sınıflardır. Fishelov'un üzerinde durduğu esas karakterler “gibi görünen” karakterlerdir.

Fishelov'un “birey gibi görünen tip” dediği karakterler, metinsel düzeyde çeşitli özelliklerle donatılarak okurda birey olduğu yanılsaması oluşturulan, ancak inşa düzeyinde herhangi bir derinlik içermeyen, çağrışım yapmayan ve okurda özdeşleşme hissi oluşturmeyen dolayısıyla bir tip olmaktan öteye gidemeyen karakterlerdir. Bu tipin tam karşısında ise “tip gibi görünen birey” yer almaktadır. Fishelov, aslında tip olarak çizilen bu karakterlerin metinsel düzeyde tek bir özelliğe ya da çok az söz hakkına sahip olsalar da inşa düzeyinde okura bir derinlik hissettirdiklerini söyler. Bu durumda etkili olanın bu gibi karakterlerin genellikle sahip oldukları ilginç zevkler, takıntılar gibi onları hatırlamaya değer kılan bazı

özellikler olduğunu söyleyen Fishelov, bu özelliklerin onları ilgi çekici ve nadir kıldığını ifade eder. Bu durum okurun hayat algısıyla birleşerek söz konusu karakterde psikolojik derinlik varsaymasına neden olacaktır.¹⁴¹

Bölümde bahsedilenler dışında, çeşitli edebiyatlarda roman üzerine yazıp çizen birçok ismin öne sürdüğü farklı karakter tasniflerinden bahsetmek mümkündür. Ancak söz konusu tasniflerin çoğu birbirini tekrar etmekte olduğundan bu bölümde yalnızca belirli bir tarihsel çizgi üzerinde gelişen ve detaylandırılan başlıca karakter sınıflandırmalarından bahsedilmiştir.

Karakter sınıflandırmaları konusunda söylenmesi gereken bir diğer şey ise son derece öznel olan bu tasnifler konusunda nihai bir noktada birleşmenin mümkün olmayacağıdır. Her tasnif bir başka göze eksik veya fazla detaylı gelecek, yeni öneriler ortaya çıktıkça alan sürekli olarak genişleyecektir.

1.3.2. Kurgusal Karakter Yaklaşımları

Bu bölüme kadar kelime kökeninden birey kavramıyla ilişkisine, roman içindeki konumundan çeşitli niteliklere göre sınıflandırılmasına kadar incelediğimiz karakter kavramına bakışın en temelde “yapısalcı” ve “hümanist” olarak ayırabileceğimiz iki ayrı düşünce biçimi etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür.¹⁴² Zira karakter kavramı hakkında yapılan bütün yorumlar, onun birey/insan ile olan ilişkisi veya çeşitli niteliklere göre sınıflandırmaları, roman karakterine yaklaşımla ilişkili olarak gelişir.

Yapısalcı olarak isimlendirilen eleştirmenler roman karakterini metnin bir işlevi olarak kabul eder, onu yalnızca çeşitli kelimelerin bir araya getirilmesiyle oluşan kurgusal bir öğeden ibaret görürler. Onlara göre karakter, içinde bulunduğu metin okunduğu sürece var olan ve bu nedenle de metinden bağımsız düşünülmemesi

¹⁴¹ Fishelov, **a.g.m.**, s. 422-439

¹⁴² Mackey, **a.g.e.**, s. 124

gereken bir anlatı unsurudur.¹⁴³ Yapısalcı eleştiri biçimiyle ilişkili olarak ele alınabilecek bu bakışa göre roman karakterini ait olduğu bağlamdan dışarıya çıkararak ona birtakım insanî özellikler yüklemeye çalışmak, karakter hakkında geçerli bir çözümleme yapmayı imkânsız hale getirir. Bu noktada roman karakterine yapısalcı olarak yaklaşan eleştirmen ya da okurların, karakteri çok da üzerinde durulmasına gerek olmayan basit bir anlatı işlevi olarak gördüklerini söylemek mümkündür.

Yapısalcıların bu özenli fakat soğuk bakışlarının tam karşısında ise hümanist olarak adlandırılan düşünce biçimi yer almaktadır. Hümanist bakışa sahip eleştirmenler roman karakterini gerçek insanın anlatıdaki temsili olarak kabul eder, onu gerçek bir insanı tanımaya çalışır gibi tanımaya çalışırlar. Bu doğrultuda karakteri içine hapsediği sözel bağlamdan çıkaran hümanist eleştirmenler, tıpkı gerçek bir insan gibi çevresiyle iletişim hâlinde olan, bir şeyler hisseden, öğrenen, şahit olan bu karakterde bir geçmiş, gelecek ve bilinçdışı varsayarlar.¹⁴⁴

Roman karakterine yaklaşımı noktasında hümanist eleştirmenlerin sınıfına alınabilecek olan Forster, insanların “soydaşları” olduklarını ifade ettiği roman karakterlerini, iç dünyasına da hâkim olmamız noktasında gerçek bir insanı tanıdığımızdan daha iyi tanıyabildiğimizi ifade eder. Roman içinde birden belirli bir yaşa gelmiş olarak tanıdığımız, daha az yiyen, daha az uyuyan ve sürekli olarak başkalarıyla iletişim hâlinde bulunan roman karakterleri bu yönleriyle gerçek insanlardan farklı olsalar da temelde insana benzerler. Bu benzerlik belirli bir roman karakterini bir anlamda metnin dışına çıkarmaya, dolayısıyla da gerçeğe yaklaştırmaya olanak sağlar.¹⁴⁵

Kimi eleştirmenler roman karakterlerinin gerçek insanlara benzerliği noktasında öyle ileri giderler ki aslında roman karakteri diye bir şey olmadığını,

¹⁴³ Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, s. 56

¹⁴⁴ Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s. 137

¹⁴⁵ E. M. Forster, **a.g.e.**, s. 95

onların da binlerce farklı insan çeşidinden biri olduklarını ifade ederler. Kimi karmaşık, kimi düz, kimi derin, kimi karikatürvari, kimi de gerçekçi şekilde yaratılan bu karakterler hakkında tıpkı gerçek bir insan hakkında olduğu gibi fikir yürütebilir, onları tanımaya çalışabiliriz. Onlara göre bu durum roman karakterlerinin belirli sınıflara ayrılmalarını da gereksiz kılmaktadır, zira gerçek bir insanı tek bir sınıf içinde değerlendiremeyiz.¹⁴⁶

Hümanist eleştirmen ve okurların takındığı bu tutumun temelinde roman okurken yaşanan duygudaşlık hissi olduğu düşünülebilir. Zira kurgusal karakterle gerçek insanın ilişkisi her zaman karmaşık süreçleri içinde barındıran çok yönlü bir süreç olmuştur. Bu durum Benjamin'in "bir hayatın anlamının ancak ölüm anında ortaya çıkacağı" düşüncesiyle ilişkili olarak da düşünülebilir. Kendi hayatı belirsizliklerle dolu olan kişi, belirsizlikten kurtulma ihtiyacını başka bir kişinin kaderini tüm yönleriyle tüketerek karşılamaya çalışır. Dolayısıyla kişinin roman karakterini gerçek bir insan gibi kabul etmesinde, kendi kaderinin hiçbir zaman sağlayamayacağı bu tatmine duyduğu ihtiyacın da etkili olduğunu söylemek mümkündür.¹⁴⁷

Roman karakterlerine yönelik bu iki bakış açısı noktasında önemli olan ikisinin de aslında birbirini dışlamadığının bilincine varmaktır. Bir karaktere hümanist bakışla yaklaşmak onun aslında metnin bir ögesi olduğu gerçeğini değiştirmez. Yukarıda hümanist eleştirmenler arasında isimleri zikredilen isimler de karakterin aslında romanın dünyası ve gerçekliği içinde yaşayan, içinde bulunduğu dünya dışına çıkarılması mümkün olmayan kurgusal birer öge, kelimelerden ibaret birer unsur olduklarının farkındadırlar.

Burada kilit nokta söz konusu karakterlerin kurmaca olduklarını bilip, bu gerçeğin üzerini bir süreliğine kapatarak onlara gerçek birer inanmış gibi muamele etmektir. Aslında bu ayrım 20. yüzyıl itibarıyla birçok yazar tarafından karakterin

¹⁴⁶ Wood, **a.g.e.**, s. 75

¹⁴⁷ Walter Benjamin, **a.g.e.**, 98-128

çeşitli açılardan hem duygusal hem de biçimsel bir öge olduğunun kabulüyle sonuçlanmıştır. Ancak meselenin duygusal tarafı olarak bahsedilen hümanist yaklaşımın, yapısalcı olana nazaran karakter noktasında birçok yeni kapı aralamaya daha müsait bir bakış açısı olduğunu söylemek mümkündür.¹⁴⁸

Yapısalcı yaklaşımın katı gerçeklik hissi içinde bulunduğumuz dünyaya bir yönüyle daha yakın olsa da metnin yarattığı duygudaşlık hissinin baskın gelmesi sonucu roman karakterleriyle gerçek bir insanla yaşadığımızı benzer bir bağlantı kurduğumuzdan yukarıda bahsetmiştik. Roman karakterinin varoluşuna dâir bu ikilik, onu gerçek dünyaya hem çok yakın hem de çok uzak çeşitli dünyalarda var olan bir birey haline getirir. Bu durum roman karakteri için de tıpkı gerçek bir insan gibi, ait olduğu dünyadaki varoluş ve kimlik gibi meselelere eğilmenin önünü açarak roman karakterinin varlık alanını genişletecektir.¹⁴⁹

İKİNCİ BÖLÜM

YAZAR ve KARAKTER İLİŞKİLERİ

2.1. Roman ve Gerçeklik İlişkisi

Çalışmanın ilk kısmında başlıca unsurlarından karakter, yazar ve anlatıcının tarihi ve dilbilimsel gelişim süreçlerini incelediğimiz roman türü, sözlükte “İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebî tür.”¹⁵⁰ ifadeleriyle tanımlanır. Ortaya çıktığı ilk dönemden bu yana yükselişini sürdürerek 19. yüzyıl itibarıyla en başarılı örneklerin ortaya konulduğu bu tür, edebiyat araştırmaları içinde önemli bir yer kaplamaktadır.

¹⁴⁸ Mackey, *a.g.e.*, s. 12

¹⁴⁹ Uri Margolin, “Character”, *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, s. 71

¹⁵⁰ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1660

Bu durum roman alanında söz sahibi olan birçok araştırmacı veya yazarın, eksik buldukları özellikleri ekleyerek bu tanımı geliştirmeye çalışmalarına ve roman türüne bir anlamda nüfus kağıdı çıkarmaya çalışmalarına neden olmuştur.¹⁵¹ Çeşitli araştırmacıların eklemeleriyle, kaleme alınırken kullanılan anlatım türlerinden, bahsettiği veya bahsedebileceği konulara; kendisini oluşturan unsurlardan, olay örgüsüne hatta sayfa sayısına kadar detaylandırılarak romana dâir onu her yönüyle kuşatacak, genelgeçer bir tanım oluşturulmaya çalışılmıştır. Fakat söz konusu tanım ne kadar kapsayıcı olursa olsun, aslında somut bir verim olarak roman denilen metnin anlatısal veya şekli özelliklerini sıralamaktan öteye geçmez.

Ancak bilindiği gibi nesneyi gerçek anlamıyla açıklayan onun genel özelliklerinden ziyade, insanların zihni ve anlam dünyasındaki yeridir. Burada daha önce bahsedilen yazar, anlatıcı ve karakter gibi unsurların dışsal şartlarla yakından ilişkili olmaları noktasında ne derece değişken oldukları hatırlanacak olursa, bu unsurların birleşiminden oluşan roman türünün de onu her yönüyle kuşatacak, genelgeçer bir tanımın sınırları içine hapsedilemeyecek kadar değişken olduğu söylenebilir. Genel kriter arayışı ve birkaç sabite tutunma fikri bazı açılardan eleştirmenlerin işini kolaylaştırırsa da roman gibi bir türü keskin sınırlar içerisinde tanımlamaya çalışmak her zaman mantık hataları doğuracaktır. Zira romanın ne olduğu, neyin roman olduğu, bir romana başarılı denmesi için neler gerektiği, romanı başarısız yapanın neler olduğu gibi sorular; içinde bulunulan dönemin kendine has kabulleri, estetik anlayışları ve değer yargılarına göre devamlı olarak değişmektedir.¹⁵²

Doğası gereği belirli bir tanımın çerçevesi içerisinde sınırlandırılmaya, kategorize edilmeye ve türlere ayrılmaya direnen romana dâir net bir şekilde söylenebilecek tek şey; ortaya çıktığı ilk dönemden beri gerçekliği yansıtmaya gayesiyle kaleme alındığıdır. Bu durum, romanı yansıtmaya gereken gerçekliğin hangi gerçeklik olduğu sorusuyla karşı karşıya bırakır. Zira insanın evreni algılamaya

¹⁵¹ Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 20

¹⁵² Booth, a.g.e., s. 44

tarzıyla yakından ilişkili olan gerçeklik, bu algıya göre şekillenen son derece değişken bir süreçtir. Romandan beklenen gerçekçilik de dönemde gerçeklikten kastın ne olduğuyla ilişkili olarak farklılaşacaktır.¹⁵³

Gerçekliğin değişimini romanın tarihsel gelişimi üzerinden inceleyecek olursak, geçiş döneminin ardından ilk roman örneklerinin verildiği 18. yüzyıl ve romanın yükselişini tamamladığı 19. yüzyıl romanlarına hâkim olan gerçeklik algısının; insanın beş duyusuyla algılayabildiklerinden, bir diğer deyişle içinde bulunduğu hayatın somut gerçeklerinden ibaret olduğu görülür. Bununla bağlantılı olarak dönem romanı, içinde yaratıldığı dünyayı kendi gerçeğine olabildiğince uygun olarak yansıtmaya çalışacaktır. Fakat bu durum aynı dönem içerisinde bile bazı problemlere yol açar. Zira romanın yazıldığı ilk dönemlerde bile her yazarın gerçekliği anlatış şekli birbirinden farklıdır. Bu durum, romandan yansıtması beklenen gerçekliğin kimin gerçeği olduğu sorusuna yol açar.¹⁵⁴

Söz konusu problem gayet basit bir şekilde algılanması gereken duyuşsal gerçekliğin bile kişiden kişiye göre değiştiğini göstermesi açısından önemlidir. Bu durum, sonraki dönemlerde gerçekliğin yalnızca görülenden ibaret olamayacağı, gerçeğin yalnızca dışsal yönünü kabul etmenin aslında çok daha geniş bir alan olan zihinsel gerçekçiliği dışarda bıraktığının kabul edilmesinden sonra daha da karmaşık hale gelir. Zira nesnel gerçekliği yansıtmının bile kişiden kişiye bu kadar değiştiği bir durumda, içsel dünyaya yönelik gerçekliğin tamamıyla öznel olacağı söylenebilir. Bu noktada realizmden başlayarak, döneme göre değişen bütün sanat akımlarının aslında gerçekliğin birer yorumu olduğunu ve bu akımların hiçbirinin gerçekliği yansıtmı noktasında diğerinden üstün olmadığını söylemek mümkündür.¹⁵⁵

Gerçekliğin yorumlanmasındaki değişikliklerle ilişkili olarak farklı dönemde kabul edilen farklı gerçekliklerin roman içinde hangi yöntemle yansıtılacağı da değişiklik gösterir. Burada yine romanın ortaya çıktığı ilk dönemi hatırlayacak

¹⁵³ Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 20

¹⁵⁴ Watt, a.g.e., s. 15

¹⁵⁵ Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 53

olursak, söz konusu dönemin romandan beklentisinin, döneme hâkim olan gerçeklik algısına uygun bir şekilde, dünyanın somut gerçeklerini olduğu haliyle; bir aynadan yansır gibi doğal haliyle anlatılması olduğu görülür. Ancak bu durum romandan beklenen gerçekçilikle çelişir. Zira gerçekliğin anlatı haline gelmesi muhakkak bir teknik, bir kurgu gerektirecektir. Halbuki gerçeklik her yönüyle toparlanıp belirli bir kurgu içerisine sığdırılamayacak kadar karmaşık bir kavramdır.¹⁵⁶ Bu noktada romanın aslında en geniş anlamda varoluşu yansıtmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Devam eden bir süreç olarak varoluş, romanın değişime uygun doğası içinde yansıtılır.¹⁵⁷

Gerçeklik anlayışının dönemlere ve kişilere göre gösterdiği değişken yapı göz önünde bulundurulduğunda, romanın gerçeğe uygun olarak kabul edilmesinin aslında ne anlattığıyla değil nasıl anlattığıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Önemli olan, yazıldığı dönemde geçerli olan gerçeklik anlayışı değiştikten sonra da romanın gerçekçiliğinden bir şey kaybetmemesidir. Bu noktada romandan yansıtmayı beklenen gerçekçiliğin, gerçeğe yakınlığından çok metin içi dinamiklerle sağlanan bir uzlaşmadan ibaret olduğu söylenebilir. Zira insan aslında aklına en çok yatanı, kendini en çok ikna edeni gerçekçi olarak kabul etmeye meyledir. Metinden beklenen tutarlılık ise anlatının belirli bir teknikle düzenlenmesini gerektirir.¹⁵⁸

2.1.1. Yazar ve Roman İlişkisi

Buraya kadar, roman türünün her edebî verim gibi belirli bir niyet üzerine ortaya konmuş olup, roman özelinde bu niyetin gerçekçiliği sağlamak olduğundan ve ortaya çıktığı ilk dönemden bu yana esas gayesi gerçekçilik olan romanın, bu gerçekçiliği dışsal şartlardan bağımsız bir şekilde kendi iç dinamiklerindeki tutarlılıkla sağladığından bahsedilmiştir.

¹⁵⁶ A.e., s. 44

¹⁵⁷ A.e., s. 52

¹⁵⁸ A.e., s. 48

Ancak en geniş planda roman denilen türün gerçekliği yansıtmak belirli bir amaçla kaleme alınıyor olması, özellikle romanın ilk ortaya çıktığı dönemde kendisinden beklenen anlatım şekliyle çelişir. Zira anlam oluşturma kaygısının olduğu yerde doğal ya da saf bir aktarımdan bahsetmek mümkün değildir. Bu noktada, son derece öznel bir kavram olan gerçekliğin, metnin içerisinde tutarlı bir şekilde yer alabilmesi için belirli tekniklerle düzenlenmeye muhtaç olduğu söylenebilir. Roman kendi gerçekliğini yansıtmak için muhatabını etki altına almaya çalışacak bu da onu muhatabı üzerinde etkinin nasıl oluşturulacağı planlanarak kurulan ve klasik anlamıyla doğal olmaktan son derece uzak bir tür haline getirecektir.¹⁵⁹

Bu noktada gösterdikleri, anlattıkları, kullandığı teknikler ve en önemlisi de niyetinden bahsettiğimiz romanın muhatabı üzerinde oluşturduğu etki düşünüldüğünde dikkat doğal olarak, söz konusu türün yaratıcısı ve romanın amacının belirleyicisi olan yazara yöneltilir. Zira metinde kullanılan her unsur, renkler, benzetmeler, yani edebî olan her şey yazarın seçimi sonucu yan yana gelmiştir. Öyle ki yazar bütün bu edebî unsurlardan vazgeçip sadece bir olay anlatsa bile neyi anlatacağını seçen yine yazardır. Karşımıza çıkan bir nesneyi yazar fark ederse fark eder, üzerinde durulmayan detayları yazar önemsiz bulduğu için görmeyiz.¹⁶⁰

Bu noktada tarihsel süreç içerisinde kimi zaman gerçeklik yanılsamasını bozarak estetik hazzı öldürmekle, kimi zaman da metin üzerinde otorite kurarak okuru yönlendirmekle suçlanarak metinden çekilmesi beklenen yazarın, kendini ne kadar gizlemeye çalışsa da aslında metnin tam merkezinde olduğunu söylemek mümkündür. Bağımlı oldukları yönüyle son derece karmaşık ve değişken bir yapı olan metin içerisinde, yazarın kurucu rolü ve mutlak karakterinin metinle olan ilişkisi daima tartışmaya açık bir konudur.¹⁶¹

¹⁵⁹ Booth, **a.g.e.**, s. 69

¹⁶⁰ **A.e.**, s. 31

¹⁶¹ Foucault, **Yazar Nedir?**, s. 98-111

Dilbilimsel olarak yazarın kendi verimi olan metinle ilişkisi karmaşıklık arz eder. Bu noktada yazar ve metni arasındaki ilişki, insanın bilinçdışıyla ilişkisi üzerinden de düşünülebilir. 19. yüzyıldan bu yana psikanalizm alanında yapılan çalışmalar, özne tarafından bilinçli olarak ifade edilenlerin daima bilinçdışı etkenlere maruz kaldığını açıkça göstermiştir. Bu durum kişinin bilinçli olarak ortaya koyduğu sözlü veya yazılı bir verinin saflığı ve kolaylıkla çözülebilir olma durumunu tartışmaya açar. Zira bütün sınırlandırıcılığının yanı sıra dil -bilinçli veya bilinçsiz olduğu fark etmeksizin- kullanıcısı tarafından seçilen birtakım kelimelerin bir araya getirilmesiyle oluşur. Yazar da yaratıcı olarak, bir sistem olan dilin içerisinde -dilini zemini her ne kadar kaygan da olsa- kendine bir yer edinir. Bu bakımdan dilin de bir noktaya kadar yazarın kontrolünde olduğunu söylemek mümkündür.¹⁶²

Belirli bir dönemin içinde yaşamış gerçek bir insan olan yazar tarafından yaratılmış bir bütünlük olarak metni, yazarından ve yazarla bağlantılı olan anlam dünyasından ayrı olarak ele almaya çalışmak yazarın etik değerlerinin yok sayılması anlamına gelecektir.¹⁶³ Nitekim bazı romanlarda yazarın metnin içindeki varlığının, metni doğru analiz etmek için faydalı olduğu görülür. Bununla birlikte metinde gerçeklik yanılsamasını bozanın yazarın müdahalesi değil, bu müdahalenin metnin iç dinamiklerinde bir dengesizlik oluşturacak şekilde yapılması olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bugün otoriter anlatım olarak tabir ettiğimiz anlatım türü kullanılarak yazılan romanların başarısız kabul ediliyor oluşu da tartışmaya açılır. Metinde esas mesele yazar imgesinin ne düşündüğü olmadığı müddetçe, müdahale eden bir sesin varlığı metni başarısız yapmaz. Önemli olan yazarın müdahalesinin metnin dengesini bozmuyor oluşudur.¹⁶⁴

Bütün bunlar dışında bir önceki bölümde sözlü dönemin hikâye anlatıcısından miras kalan anlatma iddiasını elinde bulundurduğundan bahsettiğimiz yazarın bu yönü, metninde dikkatleri yönlendirme yetkisine sahip olduğunu göstermesi

¹⁶² Bennett&Royle, **a.g.e.**, s. 39

¹⁶³ Wayne C. Booth, "Resurrection of the Implied Author: Why Bothered?", **A Companion to Narrative Theory**, UK, Blackwell Publishing, 2005, s. 75-88

¹⁶⁴ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 69

bakımından önem arz eder. Sahip olduğu bu yetkinin getirdiği sorumlulukla zaten kendi dikkati olan unsurları ayrıca uzun bir eleme sürecinden geçirerek seçen yazarın ortaya koyduğu metinde, yazara gönderme yapan çeşitli göstergeler doğal olarak bulunacaktır. Bu durumda tarihsel süreç içerisinde zaman zaman metindeki varlığının izlerini ustaca silen yazarın, metin içindeki yokluğunun da varlığı kadar anlamlı olduğunu söylemek mümkündür. Zira yazarın yargısı metinde daima mevcut olacaktır.¹⁶⁵

Yazarın kendi verimi olan metniyle ilişkisine dâir üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da yazarın işinin, bilinçli veya bilinçsiz olarak dikkatini çeken unsurları seçme ve eleme işleminden geçirdikten ve hatta belirli bir düzen içerisinde sıraladıktan sonra da bitmiyor oluşudur. Bu noktada yazar, özenle oluşturduğu bu düzeni bir roman haline getirmek için retorik kullanır. Bu yolla ifadesini kuvvetlendiren yazar, kendi seçerek düzenlediği malzeme içerisinde neyin daha dikkate değer olduğunu sezdirerek bir anlamda metin içinde bir katman daha oluşturur. Bu noktada kurmaca Henry James'in benzetmesiyle “bir değil beş milyon penceresi olan bir ev”¹⁶⁶ olarak düşünülebilir. Ancak yazar bu evin hangi penceresinden bakmayı seçerse metin o pencerenin manzarasıyla şekillenecektir.

2.1.2. Yazarın Roman Unsurlarıyla İlişkisi

Yazarın metinle olan son derece karmaşık ve katmanlı ilişkisinin mâhiyeti göz önünde bulundurulduğunda, romanı oluşturan unsurlara yazar-metin ilişkisi penceresinden yeniden bakmak gerekecektir. Bu durumda anlatıbilimsel olarak yazardan ayrıldığını ifade ettiğimiz anlatıcı başta olmak üzere bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslup gibi bütün roman unsurları aslında yazarla yakından ilişkilidir. Zira yazarın kullandığı veya kullanmadığı her unsur metin içerisinde belirli bir amaca yönelik olarak vardır.

¹⁶⁵ A.e., s. 31

¹⁶⁶ Booth, *Kurmacanın Retorik*, s. 33

Yazarın metinle ilişkisi roman türünün gelişimine de yeni bir perspektiften bakma imkânı sağlar. Çalışmanın ilk kısmında metni oluşturan unsurların tarihsel dönüşümleri, roman türünün gelişip yeni anlatım tarzlarının ortaya çıkması sonucu yazarın metindeki görünürlüğüne silinmesiyle ilişkili olarak açıklanmıştır. Bu noktada özellikle anlatımda çoklu bakış açısının kullanılmaya başlanması yazarın romandan çekilme sürecinde yaşanan en önemli gelişmelerden biri olarak görülür. Öyle ki roman türü üzerine yapılan ilk araştırmalarda bu tekniğin kullanılmasının sorumsuz bir biçimde her şeyi anlatarak okur ile metin arasında bir engel teşkil eden yazardan kurtularak, metni dolaysız bir şekilde deneyimlemenin önünü açtığı ifade edilir.¹⁶⁷ Metinle okur arasındaki etkileşimin dolaysız bir şekilde sağlanmasının yolu olarak görülen bakış açısı anlatım teknikleri geliştikçe çeşitlenmiş, bu durum araştırmacıları farklı modeller kurarak söz konusu tekniği sınıflandırmaya yöneltmiştir.¹⁶⁸

Ancak yazarın anlatısını çeşitli kişi veya konumlar üzerinden yapması anlamına gelen bakış açısının kullanımının da esasen metinde yazarın varlığının altını çizen başlıca tekniklerden biri olduğu söylenebilir. Yazar bakış açısını kullanarak metin içerisinde katmanlar oluşturur. Bu durumda yazar, bir karakterin zihnine girerek içerden görüş tekniğini kullandığında da herkese eşit mesafede durup gayrişahsi bir bakış sergilediğinde de aslında metin içerisinde kendisi için oluşturduğu bir katmanda gezmektedir. Bu noktada yazarın çeşitli bakış açılarını inandırıcılığı artırmak ya da duyguları yönlendirmek gibi retorikle ilişkili şekillerde kullanıyor oluşunu bir kenara bıraksak bile, metin içerisindeki karakterlerin zihinleri içinde serbestçe gezinme durumu zaten başlı başına yazarın varlığını gösteren bir durumdur.¹⁶⁹

Bu noktada zamanın kullanımından seçilen mekânlara, dil ve üslup özelliklerinden bakış açısına, oluşturulan olay örgüsüne kadar metinde yer alan her şeye metin içinde yazar tarafından oluşturulan bir katman gözüyle bakmak

¹⁶⁷ Stevick, **a.g.e.**, s. 107-109

¹⁶⁸ Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s. 98-100

¹⁶⁹ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 27

mümkündür. Kendisinden beklendiği gibi metin içindeki varlığının izlerini silen yazar, oluşturduğu katmanları kullanarak metne dâhil olmaya ve hatta metin içerisinde eskisinden de özgür bir şekilde gezinmeye devam eder.

Buraya kadar yazarın romanda kullanılan olay örgüsü, dil ve anlatım, bakış açısı, zaman ve mekân gibi unsurlarla ilişkisinden bahsettik. Ancak romanın başlıca unsurlarından olan anlatıcı ve karakter yazarla ilişkileri noktasında diğer bütün unsurlardan daha önemlidir. Bu durum olay örgüsü, kullanılan dil, zaman-mekân veya bakış açısından farklı olarak anlatıcı ve karakterlerin roman içerisinde kişileştirilmiş olarak bulunmalarıyla ilişkilidir. Zira diğer unsurlar metne istenilen yönü vermek için kullanılan birer araç işlevi görebilir, yazar tarafından rahatlıkla kontrol edilebilirler. Ancak anlatıcı ve roman kişilerinin insanî özelliklerle çizilmeleri, gerçek bir insan olan yazarla ilişkilerini karmaşık hale getirir. Ancak çalışmanın temelini teşkil eden yazar-karakter ilişkisi üzerinde sonraki bölümlerde detaylı olarak durulacağı için burada sadece yazarın anlatıcı ile ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Her ne kadar romanın ortaya çıktığı dönemde ayrılmış oldukları kabul edilse de yazar ve anlatıcı arasındaki ilişkinin hiçbir zaman tam olarak sonlanmadığını söylemek mümkündür. Bu noktada metnin hiçbir unsurunun tarihsel kişilik olarak yazardan ayrı düşünölemeyeceğini göz önünde bulundurulursa aslında bu iki kavramın zaten birbirinden ayrılmasının mümkün olmadığı görülür. Bununla birlikte tek bir kelime kullanımının bile sınırsız alt metin barındırabileceği bir gerçeklikte, yazarı kendi sesini emanet etmeyi seçtiği anlatıcısıyla tamamen ayrı düşünmek pek de mümkün değildir. Bu noktada yazar ile anlatıcının, roman tekniği açısından birbirinden ayrı iki unsur olarak kabul edilseler de, temelde birbiriyle derin bağlantıları olan iki kavram olduğunu söylemek mümkündür. Yine aynı şekilde metnin yaratıcısı olarak yazarın, kendi sözcüsü olarak seçtiği anlatıcısıyla, anlatıcıya kullandırdığı veya kullandırmadığı kelimeler, anlatıcının üslubu; metinde kullanılan

zamirler, yer ve zaman zarfları, fiil çekimleri¹⁷⁰ gibi bir çok unsur üzerinden bağlantılı olduğu söylenebilir.

2.1.3. Yazar ile Anlatıcı Arasında “Zımni Yazar”

Çalışmanın ilk kısmında tarihsel ve kuramsal açıdan ayrıntılarıyla üzerinde durduğumuz yazar kavramı, tarihsel süreç içerisinde devamlı olarak dönüşümlere uğramış fakat hiçbir zaman nihai bir şekil almamıştır. Bu durumda yazar denildiği zaman metnin yaratıcısından mı, tarihsel olarak var olan gerçek bir insandan mı, yoksa metni yazıya geçiren yazmandan mı bahsedildiğini anlamak güçtür. Zira yazar anlayışı döneme hâkim olan düşünce yapısıyla ilişkili olarak sürekli değişse de ortaya çıkan bu yeni yazar türleri her zaman için kendisinden önceki yazara çeşitli yönlerden bağlıdır. Bu durum yazar kavramının belirli bir tanımın içinde değerlendirilmesini imkânsız hale getirir. Bu noktada Wayne C. Booth’un literatüre kazandırdığı “zımni yazar”¹⁷¹ kavramının, yazarın metin içindeki durumuna bir yönüyle ışık tuttuğu söylenebilir.

Derrida’nın, edebiyata yönelik yaptığı “kişinin her şeyi her şekilde söylemesine imkân ver[en]” bir kurum tanımlaması, zımni yazar kavramının çıkış noktası olarak düşünülebilir. Zira yazarın metnin içinde istediği herhangi bir “ben” olabilmesi durumu, esasında yazarın başka bir benliğe sahip olduğunu gösterir.¹⁷² Bu durum, Foucault’un, yazarın metin üzerindeki etkisini açıklamak için kullandığı yazar işlevi kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Makalesinde yazar işlevinin olduğu her yerde bir “ben çoğulluğu” olduğundan bahseden Foucault, bu işlevin sadece yazarın tarihsel bir kişilik olarak kendisine değil, eşzamanlı olarak bütün benlerine etki eden bir kavram olduğunu ifade eder.¹⁷³ Bu durum hem yazarın kendi benliğinden ayrı olarak başka bir kişilik oluşturduğunu hem de bu kişiliklerin farklı düzlemlerde de

¹⁷⁰ Foucault, **Yazar Nedir?**, s. 98-111

¹⁷¹ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 84

¹⁷² Jacques Derrida, **Edebiyat Edimleri**, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020, s. 40

¹⁷³ Michel Foucault, **Yazar Nedir?**, s. 98-111

olsalar metin üzerinde eşit şekilde etkili olduklarını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu noktada bulunduğu konum neresi olursa olsun metinle mutlaka yakından ilişkili olan yazar kavramının, metin içindeki muğlak durumuna ışık tutan en önemli kavramlardan birinin, yazarın metnin içerisindeki mevcudiyetinin asla kaybolmayacağını savunan Wayne C. Booth'un 1961 yılında literatüre kazandırdığı “zımni yazar”¹⁷⁴ kavramı olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarın metnin her katmanıyla olan iç içeliğinin somut kavramlarla açıklanamayacak kadar girift olması, daha çok soyut düzeyde anlaşılabilecek bir kavram olarak kabul edilen zımni yazar ifadesini önemli haline getirir.¹⁷⁵ Metnin orijinalinde “implied author” ya da “author’s second self”¹⁷⁶ olarak geçen kavram, Türkçeye “zımni yazar” veya “ima edilen yazar” olarak çevrilmiştir. Bu çalışmada işaret edilen anlamı daha iyi karşıladığı için zımni yazar ifadesi kullanılacaktır. Arapça “zımn” (iç taraf, iç yüz) kökünden gelen “zımni” kelimesi “kapalı olarak söylenen, dolayısıyla anlatılan, sezdirilen”¹⁷⁷ anlamlarına gelir. Zımni yazar da Booth’un ifadesiyle “yazarın zımni versiyonu”¹⁷⁸ yani metnin içerisinde sezilen halidir. Booth, metinde zımni yazarın ifade ettiği anlamı karşılamak için daha önce persona, maske, anlatıcı, üslup, teknik veya ton gibi çeşitli ifadeler kullanıldığını fakat bu ifadelerin hiçbirinin anlamı tam olarak karşılamadığını söyler.¹⁷⁹ Bu noktada zımni yazarın, henüz kavramsallaştırılmamış olsa da metinde varlığı çok önceden de sezilen bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim kavramın tarihçesine bakılırsa, bu kavramı imleyen ifadelerin ilk olarak 1920’lerde ortaya çıktığı

¹⁷⁴ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 84

¹⁷⁵ Dervişcemaloğlu, **a.g.e.**, s. 116

¹⁷⁶ Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, s. 67

¹⁷⁷ Ayverdi, **a.g.e.**, s. 3544

¹⁷⁸ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 80

¹⁷⁹ **A.e.**, s. 84

görülür.¹⁸⁰ Farklı araştırmacılar tarafından uzun zamandır sözü edilen zımni yazar kavramının Booth ile bilinmesinin nedeni, Booth'un kavramı anlatının diğer unsurlarıyla ilişkili olarak ele almış olmasıdır.¹⁸¹ Mâhiyeti üzerinde bir mutabakata varılamamış olsa da kavranmış yazar, metnin iması gibi çeşitli ifadelerle tanımlanmaya çalışılan zımni yazarın metin içindeki konumu son derece önemlidir.¹⁸²

Booth, insanların konuşma veya yazma eylemlerini gerçekleştirirken kendilerinden farklı yeni birer benlik oluşturdıklarını söyler. Kurgulanan bu benlik gerçek benlikten üstün veya alçak niteliklere sahip olabilir, ancak her hâlükârda gerçeklikle ilişkilidir.¹⁸³ Bu söylem yukarıda Derrida'dan alıntılanan “başka bir ben olma” durumuyla bağlantılı olarak düşünülebilir. Kişi, aslında hayatın her alanında kendinden hareketle başka figürler yaratır, bu durumun takip edilebileceği en verimli alan da edebiyat, yani kişinin eseridir. Buradan hareketle “yazarın metnin içinde çizdiği portre” olarak düşünebileceğimiz zımni yazar kavramı, bir insan olarak yazarın, metnin içinde yaratılmış edebî versiyonuna; bir başka deyişle yazarın eser içinde kendi için oluşturduğu kimliğe işaret eder. Yazar ve anlatıcıdan farklı olup bu iki kavram arasında konumlanan zımni yazar ifadesi, eser içinde yazarın gerçek kişiliğinden çok daha elle tutulur bir şekilde karşımıza çıkar.¹⁸⁴

Ancak metin içerisinde açık bir şekilde görünen zımni yazarın tarihsel bir kişilik olarak yazardan farklı olduğunun ayırdına varmak önemlidir. Bu durum felsefi açıdan uzun bir geçmişe sahip olup, son dönemde fizik alanında yaşanan gelişmeler sonucu bilimsel açıdan da incelemeye açılan “çoklu evren teorisi” üzerinden

¹⁸⁰ Wolf Schmid, "Implied Author", **The Living Handbook of Narratology**, Hamburg University, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author>, prg, 15

¹⁸¹ Topçu, **a.g.t.**, s. 83

¹⁸² Schmid, **a.g.m.**, prg. 21

¹⁸³ Booth, **Ressurrection of the Implied Author: Why Bothered?** s. 75-88

¹⁸⁴ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 81

anlatılabilir.¹⁸⁵ Söz konusu teoriyle ilişkili olarak postmodern dönemde birbirine eşit kurgusal düzlemler olarak karşılık bulan bu durumun¹⁸⁶, metni yazarın kurguladığı ikinci bir dünya olarak kabul etmenin önünü açtığından bahsedilmiştir. Zımnî yazar ise, gerçek bir tarihsel kişilik olan yazarın, kurgulanan bu ikinci dünyadaki versiyonu olarak düşünülebilir. Yazar, sanal gerçekliğe dayalı bir bilgisayar oyununda kendini kurgular gibi metindeki halini kurgular. Ancak metnin zımnî yazarı, onu temsil ediyor olsa bile kendisiyle aynı özelliklere sahip ikinci bir kişi, yazarın ikizi olmak zorunda değildir. Zira bütün özellikleriyle kendine birebir uyan bir zımnî yazar kurgulasa da kendisinden başka kimsenin bunu anlaması mümkün olmayacaktır. Sanatçının eser içindeki zımnî imgesi çoğunlukla yazarın kendi kişiliğinden farklıdır. Bu nedenle kimi zaman birbirleriyle uyumlu görünseler de yazarın gerçek düşüncelerini öğrenmek için zımnî yazar üzerinden hareket etmek doğru olmayacaktır. Zira zımnî yazar bazen yazardan ciddi bir ironi ile ayrı durabilir.¹⁸⁷

Yazarın zımnî imgesinin yazarın kendini aşan, duygulu, akıllı, seçkin, arınmış, algılama gücü fazla, üstün bir kopyası olduğunu ifade eden eleştirmenler olsa da bazı eserde bu durumun aksini görmek mümkündür.¹⁸⁸ Yazar, kimi zaman metin içindeki zımnî imgesini kendi profilinden çok daha farklı -eğitimsiz, dar bir bakış açısına sahip vs.- şekilde çizebilir. Her hâlükârda oluşturulmuş ikinci bir benlik olarak zımnî yazar, gerçek yazarın “bu benliğin hemen arkasında gözlem ve eleştiriden kendini kurtarmış sahici bir tarihsel benlik olarak” kendini saklamasına ve saklandığı bu alanda serbestçe gezinmesine yardımcı olur.¹⁸⁹

Bu noktada zımnî yazarın da tıpkı anlatıcı, karakter, bakış açısı vs gibi metni oluşturan unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Bu unsurlar içinde yazarın hemen

¹⁸⁵ Paul Davies. A Brief History Of The Multiverse, **New York Times**, <https://www.nytimes.com/2003/04/12/opinion/a-brief-history-of-the-multiverse.html>

¹⁸⁶ David Bohm, "Postmodern Science and a Postmodern World", **The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals**, Albany, State University of New York Press, 1988, s. 57-69

¹⁸⁷ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 83

¹⁸⁸ Stevick, **a.g.e.**, s. 89

¹⁸⁹ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 81

altında bulunan zımnî yazar, yazar ile anlatıcı arasında konumlanmış bir unsur olarak kabul edilebilir. Ancak her ne kadar benzese de zımnî yazarın gerçek yazarla mesafesi bahsettiğimiz diğer bütün unsurlardan farklı değildir. Zira metnin içerisinde kullanılan bütün unsurların, aslında yazarın niyetleri doğrultusunda orada bulunduğu düşünülecek olursa yazara en yakın unsurun da yazar hangisini seçerse o olduğu düşünülebilir.

Metnin içerisinde yazarı temsil eden unsurlardan biri olan zımnî yazarın varlığı noktasında üzerinde durulması gereken bir diğer durum da söz konusu kavramın varlığının metne yönelik başarı kriterlerini de değiştirmiş olmasıdır. Zira metni kendi içinde bir bütünlük olarak değerlendirdiğimizde, yukarıda sözü edilen hâkim, otoriter, müdahil yazar gibi kavramların da gerçek bir kişilik olarak yazarı değil, aslında yazarın metnin içindeki zımnî imgesini karşıladığı söylenebilir. Bu durumda metnin içinde kendini fazla gösterdiği için eleştirilen ve nötr bir duruş sergilemesi beklenen de aslında zımnî yazardır. Bu durumda metni başarısız yapan yazarın kendini açıkça göstermesi değil, retorisi zımnî yazarı ön plana çıkararak kurması sonucu metnin bir unsurunu ötekilerden daha fazla öne çıkararak metnin iç dinamiklerini bozmasıdır.¹⁹⁰

2.2. Yazar ve Karakter İlişkisi

Çalışmanın bu kısmına kadar tarihsel olarak ilk ortaya çıktığı günden bu güne kadar geçirdiği değişimler ve kuramsal olarak karşıladığı anlamlar üzerinden bütün yönleriyle ele almaya çalıştığımız yazarın, hakkında net bir tanımlama yapmanın pek de mümkün olmadığı değişken bir kavram olduğu ifade edilmiştir. Çeşitli dönemlerde farklı anlamlar ifade eden ve bununla ilişkili olarak da metindeki konumu sürekli değişkenlik gösteren bu kavram hakkında kesin olarak söylenebilecek tek şey, metnin yaratıcısı olan, tarihsel bir şahsiyet olarak yazarın kendi verimi olan metin ile her hâlükârda ilişki içerisinde bulunduğuudur. Bu düşünce doğrultusunda romanı oluşturan anlatı unsurlarına da yazarla olan ilişkileri üzerinden

¹⁹⁰ Foucault, **Yazar Nedir?**, s. 98-111

bakılmış ve yazarın her ne kadar varlığını gizlemeye çalışsa da kullandığı bütün unsurlarla aslında kendine yeni katmanlar açtığı ve metinle ilişkisini bu katmanlarda devam ettirdiği ifade edilmiştir.

Metinden çekilmesi üzerine ne kadar durulsa da sürekli çeşitli versiyonlarıyla yeniden karşımıza çıkan yazarın¹⁹¹ bu durumda etkili olan başlıca sebebin, onu romanın diğer unsurlarından ayıran başlıca özelliği yani yaratıcılığı olduğunu söylemek mümkündür. Zira yazar her şeyden önce sanatçı olmanın getirdiği yaratma gücüne sahiptir. Bu durum, ortaya çıktığı ilk zamanlardan beri yazarın metin içindeki konumunun Tanrı'nın insan hayatındaki konumuyla ilişkilendirilmesini açıklamayı yönüyle de önemlidir. Yazarın sahip olduğu özelliklerle metin içerisinde her zaman üstün bir konumda bulunmasının temel nedeni, her şeyden önce yaratıcı güç olan Tanrı'yla, sanatsal yaratıcılığı üzerinden ilişkilendirilmiş olmasıdır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta gerçek bir insan olarak yazar ile yaratıcılık yönüne sahip olan yazarın birbirine karıştırılmamasıdır. Zira bu durum yazar kavramının birbirinden ayrı iki yönünü temsil eder. Bu noktada tarih boyunca yazarın metin içindeki konumuna dâir bütün anlaşmazlıkların aslında yazarın bu iki yönünün birbirine karıştırılması sebebiyle ortaya çıktığı da düşünülebilir. Sonuçta her ne kadar dışarda bırakılmaya, yokmuş gibi davranılmaya çalışılsa da yazarın metinle ilişkisinin hiçbir zaman kopmayacağı anlaşılmıştır.¹⁹²

Çalışmanın esasını teşkil eden yazar-karakter ilişkilerine geçmeden önce sanatçının, yani yazarın sahip olduğu yaratıcı güç konusunda bir parantez açmak faydalı olacaktır. Sanatçı her ne kadar yaratıcı güce sahip olsa da onun yaratımı, Tanrı'ninkinden farklı olarak, bir şeyi yoktan var etme şeklinde gerçekleşmez. Sanatçının yaratımı, yarattığı nesne ve bu nesnenin yapısının sınırları içerisinde belirlenir. Zira sanatsal mantığın kendi içerisinde bir düzeni ve bunla ilişkili olarak

¹⁹¹ Peter Brooks, **a.g.e.**, s. 32

¹⁹² Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 224

da kendi normları vardır. Bu durumda yazarın sanatsal yaratımı, yaratım nesnesinde verili olarak bulunan bazı yasalara bağlı olmak zorundadır.¹⁹³

Yazarın doğasında bulunan bu ikilik anlaşıldıktan sonra, metnin her unsuruyla ilişkili olan yazarın hangi yazar olduğu konusu da açıklığa kavuşacaktır. Bu durumda metinle ve çalışmanın temelini oluşturan karakter yazar yaratıcı güce sahip olan, sanatçı yönüyle yazardır. Önceki başlıkta üzerinde durduğumuz metne dâir her unsurun yazarla yakından ilişkili olması durumu da yazarın, metnin kurucu ögesi olmasından kaynaklanır. Bu durumda metni oluşturan her bileşenin yazarın yorumu olması durumu da anlaşılabacaktır.¹⁹⁴

Ancak yazarın metinle ilişkisi bağlamında, metni oluşturan bütün unsurların arasında karakter unsuru ayrı bir yer tutar. Zira yazar her ne kadar yaratım gücüne sahip olsa da aslında bir insan, yani bir yaratılmıştır. Burada yaratılmış ifadesinden kasıt da yine ikili bir anlam içerir. Zira insan ruhu ve bedeniyle kendinden üstün bir varlık tarafından, sahip olduğu düşünce yapısı ve karakterle de içinde yaşadığı çevre ve tarihsel süreçler tarafından yaratılmıştır. Bu durum karakteri, bir anlamda yaratılmışın yarattığı bir insan olarak, diğer anlatı unsurlarından daha önemli kılar. Yazarın karakterle ilişkisini incelemek romanda yaratım süreçlerinin işleyişinden, roman içerisinde hayatın anlamlandırılma tarzına kadar birçok noktada yeni kapılar açacaktır.¹⁹⁵

Yazarın karakteriyle olan ilişkisinin önemi üzerinde duran ilk isim Rus araştırmacı Mihail Bahtin'dir. Konu üzerine ilk çalışmasını 1920 yılında yayımladığı *Sanat ve Sorumluluk* adlı kitabında yer alan “Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman” başlıklı yazısıyla yapan Bahtin, bu ilişkiye yönelik dikkatlerini 1929 yılında yayımladığı *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda derinleştirerek örnekler. Çalışmalarında yazarı yaratıcı yönüyle ele alan Bahtin, metnin kurucu unsuru olarak

¹⁹³ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 121

¹⁹⁴ Mihail Bahtin, *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 195

¹⁹⁵ Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 11

yazarın bilincinin bir diğ er kurucu  ogenin, yani karakterin (kendi ifadesiyle kahramanın) bilincini kaplaması gerektiği üzerinde durur.¹⁹⁶ Bu noktada Bahtin'in karakteri, metnin yazardan sonraki kurucu ögesi olarak tasavvurun merkezinde kabul etmesi yönüyle, karaktere yönelik hümanist bir bakış açısı kullandığını söylemek mümkündür.

Ancak Bahtin'in yazarın sahip olması gerektiğini ifade ettiği kapsayıcı bilinç durumunu açıklamak için öncelikle çalışmalarının temelini oluşturan tezi üzerinde durmak gerekecektir. Bahtin'in tezi en geniş ifadeyle, gerçekliğin idr kinin yalnızca bir başkasının varlığı üzerinden mümkün olduğu düşüncesi etrafında şekillenir. Zira kişinin kendisini bütünüyle görmesi imk nsızdır.¹⁹⁷ Bu durum algılamının gerçekleşmesi için dışsal bir unsurun varlığını zorunlu hale getirir. "Kendini bir başkasında idrak etme" ifadesiyle özetlenebilecek bu düşünce yazar ve karakter ilişkisi bağlamına aktarıldığında, yazarın karakterden başka bir bilinç olması durumunun, karakterin algılanacak bir nesne olarak var olması için bir zorunluluk olduğu görülür. Yazar karakterden başka ve ondan daha üstün bir bilinci temsil etmektedir.

Yazarın -daha geniş ifadeyle ötekinin- söz konusu üstünlüğünün sağlanması ise Bahtin'in "görme/bilme fazlalığı"¹⁹⁸ olarak adlandırdığı bir durum sayesinde gerçekleşir. Yazar dışardan biri/öteki olmanın ona sağladığı konumla karşısındakine geniş açıdan bakacak, bu sayede her zaman karakterin gördüğünden daha fazlasını görecek ve bildiğinden daha fazlasını bilecektir. Bu durum yazarın karakterin tüm bilincini kapsayarak ona bütünüyle hâkim olması gerektiğini düşünen Bahtin'in düşüncesinde elzemdir. Zira yazar karakterini bütün haliyle oluşturmaz ve ona bütün olarak vakıf olmazsa metnin yapısı zamanla belirsizleşecektir.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Bahtin, **Sanat ve Sorumluluk**, s. 26

¹⁹⁷ **A.e.**, s. 53

¹⁹⁸ **A.e.**, s. 39

¹⁹⁹ **A.e.**, s. 18

Bu noktada yazardan beklenen karakterin bütününe hâkim olma durumunun, karakterin tümünü kapsamak ve karakteri başı sonu belli bir alana sıkıştırmak anlamına gelmediğini belirtmek gerekir. Burada bütünlükten kasıt karaktere dâir her şey, bir anlamda karakterin varoluşudur. Söz konusu bütünlük, karakterin varoluşunun oluşturulması, kuşatılması onun canlılığının sağlanması için elzemdir. Yazar bu sayede, karakterini gerçek bir insan gibi oluşturur, kabullenir ve kendi varoluşu içerisinde yaşatır.

Yazar bir kere karakterinin bütünü/ varoluşunu kurduktan sonra metne dâhil olan her şey bu bütüne tâbi hale gelerek romanın “estetik nesnellik” olarak adlandırılan yönünü oluşturur. Eğer bu bütünlük sağlanmazsa yazar, başta kurucu unsurların en önemlisi olan karakterin sonra da metne dâhil olan diğer bütün unsurların kontrolünü kaybedecektir. Zira yazar, kurucu unsur olan karakteri kaybedince metin içerisinde kendine dayanak bulmakta zorlanacak, dayanak olarak kullanabileceği diğer unsurlar da bir bütüne dâhil olmadıkları için başına buyruk ve güvenilmez hale geleceklerdir. Bu durumda eser belirsizleşecek ve estetik bütünlükten uzaklaşacaktır. Yazarın bütünlüğü sağlayamayarak metnin kontrolünü kaybetmesi durumu, başta ifade edilen algılanma/var olma durumunu da tehlikeye sokar. Zira yazar, karakterden başka ve üstün bir konumu temsil etmezse, anlamın tezahür edeceği ikilik zemini de ortadan kalkmış olur. Bu durumda ortada estetik bir zemin kalmaz, her şey etiğin sınırlı çerçevesi içerisinde devam eder.²⁰⁰

Bahtin, yazarın karakter ile ilişkisini söz konusu kavramlar arasındaki bilinç düzeyleri üzerinden açıkladıktan sonra, yazarın bulunduğu bu üstün konumu kullanarak karakterleriyle ilişkisini düzenleme şekilleri üzerinde durur. Zira metni ve karakterleriyle ilişkisi içerisinde üstün bir konumda bulunan yazarın, metni oluşturan unsurların anlatıya ne derece dâhil olacakları noktasında bir karar vermesi gerekecektir. Bu doğrultuda roman, “monolojik (tek sesli)” ve “diyalojik (çok sesli)” olmak üzere ikiye ayrılır.

²⁰⁰ A.e., s. 40

Monolog kelimesinden türetilen monoloji, en basit ifadeyle tek bir sesin/unsurun baskın olduğu metinlerde kullanılan yöntem olarak açıklanabilir. Baskın olan sesin yazarınki olduğu monolojik roman içerisinde karakterin kendisi için çizilen kaderin dışına çıkması mümkün değildir. Bu noktada yazarın karakteri yaratırken oluşturduğu bütünlüğün monolojik romanda karakterin sınırlarını çizmek anlamına geldiği düşünülebilir. Zira monolojik romanda karakter kendisine çizilmiş sınırların içerisinde çıkmayacak dolayısıyla pasif bir yapı gösterecektir.

Diyalog kelimesinden gelen diyalojik yani çok sesli eserde ise karakter başta olmak üzere her unsur bir karnaval havasında bir arada bulunur. Bahtin'in Dostoyevski romanı üzerinden örneklediği bu roman türünde kahramanın en önemli özelliği, kendine ait bir öz-bilinci olmasıdır. Bu tür eserlerde yazar karakterini ben veya o olarak değil, son derece saygılı bir şekilde sen olarak kabul eder. Metindeki her şey karakterin bilincinin oluşmasına katkı sağlar. Karakter içinde yaratıldığı dünyanın, yani metnin, zorunlu hâli içerisinde tam bir özgürlüğe sahiptir. Yazarın bilinci ise metnin içerisindeki bütün bilinçleri içine alabilecek şekilde genişlemiştir.²⁰¹

Bu noktada karakterin metin içerisindeki özgürlüğü konusunda bir parantez açmak faydalı olacaktır. Yukarıda yazarın yaratıcı yönü üzerinde durulurken, yazarın sahip olduğu bu yaratıcılığın, oluşturduğu nesnenin verili sınırları içerisinde olduğundan bahsedilmiştir. Bu durum karakterin özgürlüğü noktasında da aynı mantık içerisinde ilerler. Karakter sanatsal yazgının zorunlulukları içerisinde özgürlüğe sahiptir. Onun dünyası içinde sahip olabileceği maksimum özgürlük budur. Bu durum insanın yaşadığı dünya içerisinde uçamıyor olmasının, onun özgürlük alanını kısıtlamıyor olmasına benzer. Zira içinde var olunan dünyanın verili kurallarına göre imkânsız olan bir şey, özgürlük alanının kısıtlanması demek değildir. Bu durumda karakterin özgürlüğünün de kendi var olduğu dünya olan metnin verili kuralları içerisinde geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

²⁰¹ Bahtin, **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, s. 105

Yazarın karakterleriyle ilişkisini düzenleme biçimlerinden sonra üzerinde durulan bir diğer konu da yazarın temel karakterler yaratma biçimleridir. Bahtin roman içerisinde karakter yaratımının klasik ve romantik olarak iki farklı şekilde gerçekleştirilebileceğini söyler.²⁰² Bu iki tür içerisinde monolojik roman türünün karakter yaratımına yansımaları olarak kabul edebileceğimiz klasik karakter yaratımı, tamamen sanatsal yazgı çerçevesinde gerçekleşir. Hayatındaki bütün olayların kaçınılmaz bir şekilde önceden belirlendiği bu karakter, hayatını zorunlu olarak kendisine çizilen sınırların içinde yaşamaktadır. Zira karakterin bütünü/varoluşu yazar tarafından bu şekilde çizilmiştir. Karakter hayatta yapmak zorunda olduğu bütün seçimleri öyle olması gerektiğini düşündüğü için yapar. Sınırları öylesine keskin bir biçimde belirlenmiştir ki kendisinin de hayatının böyle ilerlemesi gerektiği yönünde en ufak bir şüphesi yoktur. Öyle ki, klasik karakter yaratımında ölüm bile bir sondan ziyade karakterin varoluşunu tamamlayan bir unsur olarak kabul edilir. Bu noktada söz konusu yaratım hakkında söylenmesi gereken bir diğer şey de yazarın karakterin yazgısını oluştururken özellikle kendi otoritesinin derecesine de dikkat etmesi gerektiğidir. Zira yazarın kuramsal gücü karakteri üzerindeki hakimiyetine dayanır.²⁰³ Bu durum, yazarın metin içerisindeki etik konumunun tartışmaya kapalı olmasını zorunlu hale getirir. Aksi takdirde kendi kaderi içinde de olsa belirli bir bireyselliğe sahip olarak çizilen karakter, kendisine çizilen kaderi sorgulayacak, bu durum da yazarın otoritesini sarsacaktır.

Klasik karakterin tam karşısında yer alan romantik karakter yaratımında ise karakterler kendi kararlarını kendi verebilen, özgür bir yapıya sahip olarak çizilirler. Yazar söz konusu karakteri oluştururken ona dâir zihninde oluşan bütünü karakterin içine yerleştirir. Bu durum romantik karakterin varoluşlarını kendi eylemleri vâsıtasıyla kurduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Zira söz konusu karakterlerin hayatlarında yaşayacakları her şeyin sorumluluğu kendilerine aittir. Bu durum karakterin dışında ve ondan daha üstün bir konumda bulunması gereken yazarın, romantik karakterle olan ilişkisinde diğerlerine nazaran daha zayıf bir

²⁰² Mihail Bahtin, **Sanat ve Sorumluluk**, s. 221

²⁰³ A.e., s. 225

pozisyonda bulunmasına neden olur. Bu noktada yazarın romanın sınırlarının karakterin seçimlerine kaymasına engel olmak için çaba sarfetmesi gerekir. Zira daha önce de üzerinde durulduğu gibi yazarın konumunu koruması roman unsurlarının belirli bir bütünlük içerisinde düzenli olarak var olmaları için zorunludur.²⁰⁴

Buraya kadar Bahtin'in çalışmalarında yazarın metin içinde bulunduğu konum ve bu konum sayesinde oluşturabileceği karakter tipleri üzerinde durduk. Ancak Bahtin'in bu çalışmada inceleyeceğimiz anlamıyla yazar ve karakter ilişkisi açısından bir çıkış noktası olarak kabul edebileceğimiz esas düşüncesi, romanda kullanılan söylem biçimlerinin söz konusu ilişkiye etkisidir. Zira yazarın karakteriyle olan ilişkisi yazarın karakter karşısındaki konumu ya da karakteri yaratma biçimlerinden önce, roman boyunca ikisi arasında süren karşılıklı bir etkileşimiyle oluşur. Söz konusu etkileşimin yönünü izleyebileceğimiz alan ise söylemin alanıdır.

En geniş manasıyla “kendi içinde bir bütünlük oluşturan anlatım tarzı”²⁰⁵ olarak tanımlanan söylem, genel olarak dilbilim alanı içerisinde kullanılan bir kavram olarak kabul edilir. Bu durum söz konusu kavramın dilbilimin gelişimiyle ilişkili olarak açıklanmasına neden olur. Bu noktada dilbilimin kurucusu olarak kabul edilen Saussure'ün dile yaklaşımının kavramın anlaşılması noktasında belirleyici olduğu söylenebilir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Saussure, dili kendi içerisinde belirli bir sistematığe sahip bir bütünlük olarak açıklar. Ancak bu tanımın dilin mantıksal yapısını karşılamakla beraber, içinde bulunduğu bağlamla ilişkili yönünü eksik bıraktığını söylemek mümkündür. Nitekim günümüzde Saussure'nin bakış açısındaki eksiklik kabul edilmiş ve dil ile oluşan bir kavram olarak söylemi açıklamak için daha kapsayıcı dilbilim teorileri ön plana çıkmıştır.²⁰⁶

Bu noktada Bahtin'in söylem kavramına yönelik bakışının da kapsayıcı olarak kabul edebileceğimiz bir bakış olduğu söylenebilir. “Romanda Söylem” adlı

²⁰⁴ A.e., s. 228-229

²⁰⁵ Ayverdi, a.g.e., s. 2874

²⁰⁶ Edibe Sözen, **Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite**, İstanbul, Profil Kitap, 2017, s. 45

yazısında söylemin biçimsel ve ideolojik yönü arasındaki kopukluk üzerinde duran Bahtin, söz konusu kopukluğun dilin içinde bulunduğu bağlamla ilişkili olarak zenginleşerek yeni anlamlar üreten tarafını yok saydığını ifade edecektir.²⁰⁷ Zira dilin ifade gücü, aslında dili kullananların esas benliklerini dışarı aktarabilmesinden ileri gelmektedir.²⁰⁸ Bu durumda metin ve onu oluşturan dil, dünya ve dünyayı oluşturan bütün unsurlarla birbirlerine çok sayıda özel söylem aracılığıyla bağlı olarak kabul edilir.²⁰⁹ Bu durum, metnin anlamını oluşturan söylemin, içinde bulunduğu bağlamla ilişkili birçok etkenle şekillendiğinin anlaşılması bakımından önemlidir.

Metnin içerisinde anlamı oluşturan unsurun söylem olması, konumuzun esasını teşkil eden yazar ve karakterin ilişkisinde de belirleyici olanın metindeki söylem biçimleri olduğunu gösterir. O halde metnin içinde karaktere dâir yer verilen her şey, görünüş, eylemler hatta retorik unsurların kullanımı bile aslında söylem şemsiyesi altında değerlendirilmelidir. Bu noktada söz konusu unsurların söylem biçiminden ayrı olarak değerlendirilmesinin, yazarın karakteriyle olan gerçek ilişkisini gözden kaçırmaya neden olduğu söylenebilir. Zira bu durum anlaşılmadığında, yazarın karakterle olan ilişkisini açıklamak için yazarın bilinen hayatı mercek altına alınacak ve karakterle yazar arasındaki en ufak uyumalara bel bağlanacaktır. Halbuki yazarın karakteriyle olan ilişkisi yazarın otobiyografisiyle sınırlandırılmayacak kadar karmaşık ve önu açık bir meseledir.²¹⁰

O halde içinde bulunduğu bağlam ve kullanıcılarıyla yakından ilişkili olarak şekillenen bir kavram olan söylemin doğal olarak son derece değişken bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum her şeyden önce günlük dil üzerinden düşünülebilir. Aynı kelimeler iki farklı kişi tarafından kullanıldığında çoğunlukla aynı anlama gelmez. Zira konuşucuların hayatları, içinde bulundukları zaman ve mekân, düşünceleri vs. aynı kelimeye bambaşka bir anlamlar yükleyecektir. Bu durumda günlük dilde bile kullanıcıyla ilişkili olarak şekillenip anlamı tamamen

²⁰⁷ Bahtin, **Karnaval**dan **Romana**, s. 33

²⁰⁸ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Ankara, İmge Kitabevi, 2001, s. 407

²⁰⁹ Bennett&Royle, **a.g.e.**, s. 48

²¹⁰ Mihail Bahtin, **Sanat ve Sorumluluk**, s. 25

değiştirmeye muktedir olan söylemin metin içerisindeki önemi daha iyi anlaşılacaktır. Zira unutulmamalıdır ki metnin yaratıcısı olan yazar, sahip olduğu yaratıcılık gücünün yanı sıra toplumsal ve zihinsel süreçlerin etkisi altında bulunan bir insandır.²¹¹

Buraya kadar özetlediğimiz düşünceler yazar ve karakter ilişkisinin, verili bir nesne olarak metin içerisinde nasıl geliştiğine ve gelişmesi gerektiğine yönelik bir değerlendirme olarak kabul edilebilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, metin içerisinde her şeyin teorik zemine uygun olarak ilerleyemeyeceğidir. Zira karakter yaratımı ve karakterle ilişkisi konusunda yazarın insanî meyilleri belirleyici niteliğe sahiptir. Yazar her ne kadar kendini bu şartların etkisinden soyutlamaya çalışsa da bilinç dışı kavramını açıklarken üzerinde durduğumuz gibi bu şartların insan zihnine ne derece tesirde bulunduğunu anlamak mümkün olmayacaktır.²¹²

Bu noktada yazarın içine hapsediği bir diğer evrenden, yani dilin evreninden bahsetmemiz gerekir. Aktarım aracı olarak dilin, özellikle post-yapısalcı düşünce bağlamında son derece kaygan ve belirsiz bir yapıya sahip olarak kabul edildiğinden yukarıda bahsedilmiştir. Zira Lacancı düşüncede dilin bilinç dışı mekanizmasıyla ilişkilendirilmesi, dil ile oluşturulan metni devamlı suretle değişen bir süreç haline getirir. Bu durumda dışsal şartlarla ilişki noktasında bir belirsizlik olan metnin, başka bir belirsizlik olan dille aktarılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. Bu durum, yani yazarın zorunlu olarak dili kullanmak durumunda olması, metin içerisinde boşluklar oluşturur. Yazarın bilinçsiz olarak etkisinde kaldığı ne varsa bu boşluklardan sızar.²¹³

Toparlayacak olursak, toplumsal ve zihinsel süreçlerin etkisi altında kalan bir insan olarak yazarın söz konusu etkenleri zorunlu olarak söylemine, dolayısıyla metnine, bununla ilişkili olarak da kendi yarattığı karakterle olan ilişkisine

²¹¹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 278

²¹² Freud, *a.g.e.*, s. 617

²¹³ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 77

yansıttığını söyleyebiliriz. Zira karakter kavramını incelerken bahsettiğimiz gibi insanın sahip olduğu kimlik dönemle bağlantılı olarak şekillenir. Bu noktada karakteri de hümanist bir bakış açısıyla kendi evreninde yaşayan gerçek bir insan olarak kabul edecek olursak, yazarın karakteri yaratması ikinci bir yaratım olarak dönemlere göre değişiklik gösterir. Bu durumda metni oluşturan yaratıcı güç olarak yazarın da aslında metnin içerisinde varoluşunu oluşturduğu karakter kadar esir olduğunu söylemek mümkündür. Yazar yaşadığı zaman, mekân ve bunların oluşturduğu şartların; karakter ise yazarın kendisine çizdiği çerçevenin içerisinde çıkamamaktadır. Zira karakterin yazar ve onun evreniyle, aynı yazarın toplum/dil/insanla olan ilişkisi gibi karmaşık ve çözümlenmesi zor bir ilişkisi vardır ve bu iki ilişki düzleminde de görünenlerin arkasında bir çok görünmeyen mevcuttur.

Buraya kadar yazarın kendi yarattığı karakteriyle her hâlükârda kurduğu ilişkiden ve bu ilişkinin neden zorunlu olduğunu açıklamaya çalıştık. Bu konuda üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da yazarın karakteriyle bilinçsiz olduğu kadar bilinçli olarak da çeşitli ilişkiler kurduğudur. Zira Yunan drama yazarlarından bu yana hiçbir yazar bütün karakterlerine eşit mesafede durmamış, mutlaka taraf tutmuştur.²¹⁴ Bu durum romanın -anlatı olarak da düşünülebilir- ortaya çıktığı ilk dönemden beri yazarının/yaratıcısının kurgusal karakterle çeşitli ilişkiler kurmasına neden olmuştur.

Yazarın karakteriyle bilinçli olarak kurduğu bu ilişkilerin, yazarın kişiliği, içinde bulunduğu dönemin şartları, metne dâir niyetleri, karakteriyle arasındaki bağın derecesi gibi birçok sebeple değişkenlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Söz konusu ilişkinin ilk örneklerinden biri, Batı edebiyatında roman türünün ilk temsilcilerinden olan Daniel Defoe'nin, kurgusal karakteri Robinson Crusoe ile kurduğu ilişkidir. Yazar serinin ilk kitabı *Robinson Crusoe'nin Yaşamı ve Olağanüstü Şaşırtıcı Serüvenleri* ve ikinci cildi *Robinson Crusoe'nin Yeni Serüvenleri*'ni yayınladıktan sonra serinin üçüncü kitabı olarak *Robinson Crusoe'nin Ciddi Düşünceleri*'ni yayınladı. İçeriği açısından romanı oluşturan hikâyenin bir

²¹⁴ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 88

parçası olarak kabul edilmeyen bu eser, isminden de anlaşılacağı üzere, Robinson Crusoe'nin kurgusal bir karakter olarak yazarı tarafından nasıl konumlandırıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Zira yazar bu eser aracılığıyla kendi söylemek istediklerini, tanınan ve sevilen bir karakter olan Robinson Crusoe üzerinden dile getirmektedir.²¹⁵

Konuya dâir verilebilecek bir diğer örnek de İngiliz romancı Jane Austen'in *Emma* isimli romanının başkarakteri Emma'yla olan ilişkisidir. Karakterinin pek de sevilesi bir profil çizmediğini düşünen Austen, “benden başka hiç kimsenin pek sevmeyeceği bir kahraman” dediği Emma'yı okurlarına sevdirmek için retoriği kullanmış, karakteriyle kurduğu bağ dolayısıyla metin içerisinde sürekli Emma'yı haklı çıkarma ihtiyacı hissetmiştir. Austen her ne kadar Emma'yla kurduğu bağın karakterin hatalarını görmezden gelmesine neden olduğu yönünde eleştirilse de bu durum, yazarın karakteriyle ilişkisini oluşturan unsurlardan birinin de ona duyduğu sempati olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.²¹⁶

Kurgusal metinde yazarın karakteriyle ilişkisi ve bu ilişkinin gelişmesinde rol oynayan şartlar sinema alanında da kendisine yer bulmuş bir konudur. Nitekim 2006 yılında gösterime giren Amerikan yapımı sinema eseri *Stranger than Fiction*” (*Lütfen Beni Öldürme*), roman yazarı Karen Eiffel ve kurgusal karakteri Harold Crick arasında geçen hikâyeyi anlatır. Yazarın on yıldır üzerinde çalıştığı romanın başkarakteri olan Harold Crick, tek başına yaşayan, sayılara takıntılı bir vergi denetçisidir. Ancak aşırı derecede düzenli hayatı, bir çarşamba sabahı uyanıp işe gitmek için hazırlandığı sırada kendisini anlatan yazarın sesini duymaya başlamasıyla değişir. Çalışırken aklından geçenlere kadar her şeyi *bir başkasının gözünden* görmeye başlayan Harold, sadece kendi duyduğu bu sesi anlamlandırmaya çalışır.

²¹⁵ Watt, **a.g.e.**, s. 103

²¹⁶ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 258

Üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı filmin diğer katmanı ise yazarın gerçekliğidir. Harold kendi evreninde duyduğu seslerin anlamını bulmaya çalışırken, yazar ise sonuna geldiği kitabını bitirmek için Harold'u nasıl öldüreceğine karar vermeye çalışıyordur. Karakterini öldürmenin gerçek bir insanı öldürmekten bir farkı olmadığını düşünen yazar, birinin kaderini tayin etmenin ve Harold'u öldürecek olmanın duygusal yüküyle boğuşmaktadır.

Bu sırada kendi hayatının hikâyesini Tanrısal bakışa sahip yazarın sesiyle dinlemeye devam eden Harold, onu kaçınılmaz bir ölümün beklediğinden haberdar olur. Öleceğini, daha doğrusu biri tarafından öldürüleceğini öğrenen karakter, çaresizlik içinde sesin kaynağını aramaya başlar. Yazarın kendisini anlatırken kullandığı ağıdalı dil sayesinde bir hikâyenin parçası olduğundan emin olan Harold, kimin tasavvuru olduğunu anlamak ve kendi hikâyesinin devamını öğrenmek için edebiyat profesörü Jules Hilbert'ı bulur.

Daha önce gittiği psikologun aksine, Harold'un kurgusal bir karakter olduğuna inanan profesör, öncelikle hayatına dâir sorular yönelterek ne tarz bir anlatının başkarakteri olduğunu bulmaya çalışır. Zira türün yapısına göre Harold'un başına neler gelebileceğini saptayarak, karşı karşıya olduğu ölümden bir kaçış yolu olup olmadığını anlamaya çalışacaklardır. Aldığı cevaplar sonucu karakterin içinde bulunduğu anlatı türünün ya trajedi ya da komedi olabileceğine kanaat getiren profesör, Harold'dan hayatına dâir notlar almasını ister. Calvino'un "Tragedya seni öldürür, komedya ise evlendirir." ifadesini alıntılaman profesöre göre Harold'un yaşamasının tek şartı anlatının komedi türünde olmasıdır.

Bütün düzeni bozulsa da hayatına devam etmeye çalışan Harold yaşadıklarını anlattıkça profesör, önce Harold'un hikâyesinin *yazarın kendi karakterinden beslendiği hikâyelerden* olduğunu düşünerek ona ölümden kaçmak için hiçbir şey yapmadan durmasını tavsiye eder. Ancak bir yanlışlık sonucu evinin salonuna bir yıkım ekibinin girmesi, Harold'ın hiçbir şey yapmasa bile ölüm tehlikesinden kaçamayacağı ortaya koyar. Profesörün tahmini boşa çıkar, o kendi kaderini yönlendirebilen karakterlerden değildir. Artık yapabileceği tek şeyin ölmeden önce

hayatını yaşamak olduğunu düşünen Harold, takıntılarını bir kenara bırakarak hayatı boyunca her zaman istediği şeyleri yapmaya başlar. Ancak âşık olduğu kadınla aralarında başlayan ilişki Harold’a yeniden hikâyesinin belki de komedi olabileceğini düşündürür. Bu umutla profesörün yanına giden Harold, televizyonda bir röportajı yayımlanan yazarı görür. Başkarakteri olduğu kitaptan bahseden yazarı sesinden tanıyan Harold, profesöre onu nasıl bulabileceğini sorar. Fakat profesör, eserlerini çok iyi bildiği yazarın onu öldüreceğinden emindir.

Bu sırada karakterinin kendisini aradığından habersiz yazar kendi gerçekliğinde bir süredir boğuştuğu yazar tıkanmasını aşmış ve Harold Crick’i ne şekilde öldüreceğine karar vermiştir. Harold ona ulaşmak için çabaladıkça yazar henüz taslak olarak elinde bulunan metni daktilo etmekte ve her kelimeyle Harold ölümüne bir adım daha yaklaşmaktadır

Yazar ve karakterin evreni Harold’ın yazara ulaşmasıyla birleşir. Yaratıcısıyla tanışan Harold, ondan kendisini öldürmemesini rica eder. Ancak yazar hikâyesini tamamlamıştır. Metnin taslaklarını karakterine verir ve okumasını ister. Kendi hikâyesinin sonunu öğrenmeye cesaret edemeyen Harold, metni profesöre götürür ve ondan, metni okuyup kendine tayin edilen kaderden bir çıkışı olup olmadığını kendisine söylemesini ister. Profesör o gece sabaha kadar romanı bitirir ve odasında Harold’u beklemeye başlar. Roman bir başyapıttır, bu nedenle Harold’un ölmesi gerekiyordu.

Metni profesöre teslim ettiğinin ertesi sabahı ne olacağını öğrenmek için gelen Harold her ne kadar sakin bir ruh hâlinde olduğunu söylese de ölmesi gerektiğini söyleyen profesöre itiraz eder. Ölümle yüzleşeceğinden haberdar olmak kaldıramayacağını düşündüğü bir yüküdür. Fakat profesör Harold’a ne kadar itiraz etse de *olayın bütünü itibarıyla* bir şey değişmeyeceğini söyler zira ölüm herkes için kaçınılmazdır. Kendisi için yazılan sonu merak eden Harold romanı okur ve ölümünü kabullenir. Hikâyesinin en güzel bu şekilde *tamamlanacağına* inanmıştır artık. Yazarın yanına gider ve taslakları daktilo etmesi için izin verdiğini söyler.

Ancak yazar için artık Harold'u öldürmek kolay değildir. Zira kurgusal bir karakter olarak onun kontrolünden çıkmış, gerçek bir insan haline gelmiştir. Daha önce öldürdüğü karakterleri düşünür ve kendi acımasızlığıyla yüzleşir. Artık Harold'u öldürmemek için çabalayan yazadır. Profesörün yanına gider ve Harold'u öldüremeyeceğini söyler. Onun için önemli olan, metnin bütününe sağlayacak olan karakterin yaklaşan sonunun farkında olmadan ölmesidir. Bu karar her ne kadar eserin başarısını etkileyecek olsa da artık onu öldürmesi mümkün değildir, metnin sonunu değiştirir.

Çalışmamız açısından çok fazla malzeme içeren *Lütfen Beni Öldürme*, hikâyesi itibarıyla edebî bir eserin yazım süreci etrafında şekillenmesinin yanı sıra; profesör karakteriyle birlikte anlatıya dâhil olan kuramsal içerikler açısından da son derece verimlidir. Zira profesörün, Harold'ın hangi anlatının karakteri olduğunu anlama sürecinde ona sorduğu sorular, Bahtin'in bahsettiği klasik ve romantik karakter yaratım şekillerinin Harold üzerinden analizi olarak değerlendirilebilir. Bu noktada teorinin sınırları dışına çıkmış olan karakter, profesörün kendisine yönelik tavrına isyan edecektir: “Bu bir felsefe, edebiyat kuramı ya da hikâye değil. Benim hayatım!”

Bununla birlikte yazarın ve karakterin kader karşısındaki tutumunu filmin arka planda kalan unsurları üzerinden okumak mümkündür. Harold'ın onu bekleyen ölümden kaçmak için hiçbir şey yapmadan evde oturduğu gün izlediği belgeselde geçen “Kanadı kırık kuş bunun kaderi olduğunu biliyor. Bu kaçma girişimleri, içinde bulunduğu durumun umutsuzluğunu gözler önüne seren beyhude bir çabadan ibaret.” ifadesi, aslında karakterin kendi kaderi karşısındaki kabullenici tutumunu gösteren unsurlardan biridir. Bunun dışında Harold'ın yazarı televizyonda gördüğü gün, yazarın röportaj esnâsında Tanrı'ya inanmadığını belirtmesinin de metnin içerisinde tanrısal konumda olan yazarın kendi konumuna dâir düşünceleri hakkında fikir verdiğini söylemek mümkündür.

Karakterin kendi kaderi ve varoluşuna dâir düşüncelerini dile getirdiği sahnelerden biri de, âşık olduğu kadına yaptığı itiraf esnâsında yaşanır. Harold ne

kadar tuhaf bir hayatı olduğunun ve yaptığı her şeyi yazınsal bir zorunluluktan dolayı yaptığının farkındadır. Ancak âşık olduğu kadına yapacağı itirafı, kendi istediği bir şey, kendi tercihi olarak kabul eder.

Filme dâir üzerinde durulması gereken bir diğer şey de, filmin yazarın karakteriyle kurduğu duygusal ilişkinin karakterinin hayatına dâir kararlarını ve karakterinin karşısındaki tavrını ne şekilde değiştirebileceğini göstermesi bakımından önemli oluşudur. Filmin sonunda yazarın, profesörün bütün itirazlarına rağmen romanın sonunu değiştirmesinin arkasındaki sebebin, anlatı bütünlüğünün sağlanamayacak olmasından ziyade yazarın karakterine duyduğu merhamet olduğunu da düşünmek mümkündür. Zira profesör metnin ilk haliyle bir başyapıt, İngiliz edebiyatında son dönemde verilmiş en başarılı roman örneklerinden biri olacağını söyler. Ancak yazar, Harold'ı öldürmektense sadece iyi bir roman yazmış olmayı tercih edecektir.

Bahsedilen bütün unsurların yanında kullandığı teknikler yönüyle birçok postmodern anlatı özelliğini de bünyesinde barındıran filmin bu yönü, çalışmamızda postmodern dönemde yazar-karakter ilişkilerini ele alırken romanlar üzerinden ayrıca inceleneceği için burada üzerinde durulmamıştır.

Bu çalışmada Türk edebiyatında yazarın içinde bulunduğu dışsal şartların ve zihinsel süreçlerin, yazarın karakterini oluşturma süreci ve onunla olan ilişkisine yansımaları dönemler ve örnekler üzerinden incelemeye çalışacağız. Ancak incelemeye geçmeden önce kullanılacak olan yöntemin klasik anlamıyla bir söylem çözümlemesi olmadığını belirtmek gerekir. Her alanda farklı bir şekilde tanımlanmaya müsait bir kavram olan söylem kavramı, bu yönüyle sonsuz çözümleme imkânı sunsa da klasik anlamıyla söylem çözümlemesi/analizi, daha çok teknik incelenme olarak kabul edilmektedir.²¹⁷ Bu çalışmada ele alacağımız eserler ise yalnızca dilbilimsel açıdan değil, yukarıda bahsettiğimiz bütün unsurlar göz

²¹⁷ Keith F. Punch, *Sosyal Araştırmalara Giriş Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2005, s. 215

önünde bulundurularak incelenecek ve Türk edebiyatında yazarın karakteriyle olan ilişkisine panoromik bir bakış sunulmaya çalışılacaktır.

2.3. Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri

2.3.1. Tanzimat Dönemi Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri

Türk edebiyatının kendi gelişim süreci içerisinde oluşmayıp Batı edebiyatından taklit ve tercüme yoluyla bünyesine dâhil etmeye çalıştığı roman türü, edebiyatımızda ilk defa 1870’li yıllarda kendini gösterir. Ancak türün edebiyatımızda Batı’daki gelişiminden farklı olarak doğal bir dönüşüm süreci geçirmeden ortaya çıkması, ilk roman örneklerinin, Batı hikâyelerinin yanı sıra meddah gibi geleneksel anlatı türleri ve Divan şiiri geleneğinin etkisi altında şekillenmesine neden olur. Söz konusu türlerden hem dil, hem biçim, hem de içerik olarak fazlasıyla etkilenen ilk dönem eserlerinin aslında romandan ziyade melez bir tür olarak kabul edilebileceği de sıklıkla ifade edilmiştir. Zira ilk dönem romanlarına bakıldığında bugün romanın teknik unsurları olarak kabul edilen unsurların hiçbirinin gelişmediği görülür. Yazar henüz hikâye anlatıcısından tam olarak ayrılmamış, karakter ise henüz onu tip olmaktan kurtaracak şahsi özelliklere sahip olmamıştır. Metnin içerisinde yazarın sesi diğer her şeyden baskın olarak duyulmakta, karakterler ise cansız figürlere benzer bir şekilde yazar tarafından hareket ettirililmektedir.²¹⁸

Fakat türler yalnızca kendi içlerindeki kurallarla değil, içinde geliştikleri toplumla da ilişkili olarak değerlendirilmelidir. Nitekim ilk dönem romanlarının hemen hemen hepsinde görülen bu durum, romanın henüz yeni tanınan genç bir tür olmasının getirdiği anlatım güçlüklerinin yanı sıra, toplumun o dönem içinde bulunduğu şartlarla da yakından ilişkilidir. Zira hayatın her alanında kökten bir değişimin yaşadığı bu dönemde amaç, bir sanat eseri olarak roman ortaya koymaktan ziyade içinde bulunulan bu süreci yönetmek ve değişimi kontrol altına almaktır. Bu durum aynı zamanda birer aydın olan Tanzimat dönemi yazarlarının, karşılırlarına

²¹⁸ Robert P. Finn, **Türk Romanı İlk Dönem, 1872-1900**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s. 2

ıkan bu yeni türü topluma vermek istedikleri mesajı yaymak ve onlara yol göstermek için bir araç olarak kullanmalarına neden olur.²¹⁹

Bu durum, her ne kadar kurmaca da olsa bir nevi “kssadan hisse” mantığıyla okuru üzerinde belirli bir etki yaratmak için kaleme alınan Tanzimat dönemi romanlarının toplum tarafından ciddiye alınan eserler olmalarını gerektirir. Bu ciddiyet ise yazarın tarihsel bir benlik olarak toplum nezdinde oluşturduğu profili eserinde de kullanmasıyla sağlanır. Fransız kuramcı Gerard Genette, eseri ortaya koyan sanatçının isminin o esere bakış noktasında kontrat görevi gördüğünü ifade eder.²²⁰ Foucault’un yazar işlevi adını verdiği durumla²²¹ da ilişkili olarak düşünebileceğimiz bu yöntem, özellikle bazı romanlarında doğrudan kendi ismiyle var olan Ahmet Mithat Efendi için geçerli olsa da, durumu genel olarak Tanzimat yazarlarının hepsi için düşünmek mümkündür. Zira ilerde değineceğimiz gibi dönem romancların ortak özelliği, kendilerine gerçek hayatlarında çizdikleri profil ile romanlarındaki profillerinin -zımni yazar ya da anlatıcı olarak tabir edilmesi fark etmeksizin- birebir uyumlu olmasıdır. Öyle ki dönem romanlarında sesi açıkça duyulan müdahil yazarın; romanı kaleme alan öğretici aydınla aynı kişi olduğundan şüphe duymak neredeyse imknsızdır.²²²

Jale Parla, Tanzimat dönemi romanının epistemolojik kökenlerini incelediği *Babalar ve Oğullar* isimli araştırmasında yazarların metin içerisindeki konumunu, toplumda kendilerine biçtikleri baba rolüyle açıklar. İçinde bulundukları kültürün yüzyıllardır süren mutlakiyetçi yapısı ve bu yapının yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunması; hayata dâir her şeyi kendilerinden üstün bir varlık dolayısıyla yapmaya alışkın olan, mevcut mutlakiyetçi yapıyı özümsemiş bu devrin insanlarını endişeye sürükler. Toplumun kendilerini bir arada tutan otoriteyi -din/padişah/ahlak/baba-tümden kaybetme riskiyle karşı karşıya bulunması devrin önde gelen aydınları olarak

²¹⁹ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 49

²²⁰ Gerard Genette, **Paratexts**, Cambridge, Cambridge Univesity Press, 1997, s. 41

²²¹ Foucault, **Yazar Nedir?** s. 98-111

²²² Nkhet Esen, **Modern Türk Edebiyatı zerine Okumalar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.

Tanzimat dönemi yazarlarının bu role bürünmesine; kendilerini metinleriyle topluma yol gösteren birer baba olarak kabul etmelerine neden olur. Yazarlar kurguladıkları hayatlar üzerinden ders vermeye, babasız kalan topluma metinlerdeki örnekler üzerinden babalık yapmaya çalışırlar. Parla, dönem yazarının metin içerisindeki üstün konumu ve kullandığı öğretici üslubu da yazar ve toplum arasındaki baba-oğul ilişkisiyle açıklar.²²³

Daha önce karakteri düşünme biçiminin döneme hâkim olan düşünce yapısıyla yakından ilişkili olduğundan bahsedilmiştir. Bu durumda Tanzimat dönemi romanlarında kendini baba olarak kabul eden yazarların, oğullarını nasıl düşleyecekleri de o dönemin insana bakışından bağımsız değildir. Zira ortaya çıktığı ilk dönemden beri bireyselliğin gelişmesiyle yakından ilişkili olarak ele alınan roman türünün beklediği tarzda bir bireysellik algısı, o dönem için toplumumuzda henüz oluşmamış; Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi hakiki romanın oluşması için gerekli olan insana bakış tarzı, yani onu bir sanat nesnesi olarak ele alma düşüncesi, o dönem toplumunda henüz gelişmemiştir.²²⁴ Bu durum ilk dönem romanlarında karakterlerin kendileri olarak değil, bazı değerleri temsil eden alegorik varlıklar olarak bulunmalarına neden olacaktır.²²⁵

Bu noktada ilk dönem romanlarına yazarın karakteriyle olan ilişkisi açısından bakılacak olursa, anlatılarını babasız kalan topluma yol gösterme amacıyla kaleme alan sanatçıların metnin içinde bulundukları konum ve yarattıkları karakterle olan ilişkileri de canlı bir baba- oğul ilişkisine benzetilebilir. Kendine biçtiği baba rolüyle, aslında her biri belirli bir değeri temsil eden karakterlerine rehberlik eden bu babanın önceliği görevleridir. Ancak bu durum ilerde ele alacağımız üzere yazarın karakterlerini kimi zaman koruyup kollamasına, kimi zaman da onlara karşı tavır alıp açıkça haksızlık etmesine neden olacaktır.

²²³ Parla, **a.g.e.**, s. 56

²²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 296

²²⁵ Parla, **a.g.e.**, s. 61

Söz konusu durumu örneklemek için dönemde eser veren isimler üzerinde teker teker durmayacağız. Zira Tanpınar'ın ifadesiyle romancı muhayyilesiyle doğmayan bu kuşakta eser veren isimlerin çoğu, eserlerini bu yeni türde yazmaya hevesli oldukları için ortaya koymuşlardır.²²⁶ Çoğunlukla benzer bir çizgi üzerinde ilerleyen bu romanlar, özellikle yazarın metin içerisindeki konumu noktasında birçok araştırmada detaylı olarak ele alınmıştır. Dönem sanatçıları arasında yazdığı onlarca eser ile roman türünü benimsetmesi yönüyle ayrı bir yer tutan Ahmet Mithat Efendi'nin metinlerindeki konumu ve karakterleriyle olan ilişkisi ise *Hikâye Anlatan: Ahmet Mithat* adlı incelemesinde Nükhet Esen tarafından etraflıca incelenmiştir. Fakat Esen'in de üzerinde durduğu gibi eserlerinde çoğunlukla bir hikâye anlatıcısı olarak Ahmet Mithat, ne kendi konumunu ne de karakteriyle olan ilişkisini belirli bir roman tekniği içerisinde gizlemeye çalışmaz. Bu durum onun eserlerinde söz konusu ilişkinin herhangi bir yoruma gerek duymayacak şekilde açık olmasına neden olur.²²⁷

Genellikle belirli bir çizgi üzerinde ilerlediğinden bahsettiğimiz Tanzimat dönemi romanları arasında yazar ve karakter ilişkisinin tekdüzelikten sıyrıldığı tek eser olarak Namık Kemal'in 1876 yılında yayımlanan romanı *İntibah*'tan söz edilebilir.²²⁸ 19. yüzyıl İstanbul'unda babasını yeni kaybetmiş, genç ve mahçup bir kalem memuru olan Ali Bey'in, Mahpeyker adında düşkün bir kadına aşık olması ve bunu izleyen olaylar sonucu felakete sürüklenen hayatını konu alan eserde, yazarın karakterleriyle -özellikle de Mahpeyker'le- olan ilişkisi ilk olarak Tanpınar'ın dikkati sonucu gündeme gelmiştir.²²⁹

Bu noktada söz konusu romanda yazar ve karakter arasındaki ilişkiyi ele almadan önce, roman yazarının tarihsel bir benlik olarak toplum nezdindeki yeri üzerinde durmak gerekir. Zira dönemin önde gelen aydınlarından biri olan Namık Kemal, sadece halk için değil aydın çevresi için de öncü bir isimdir. Bu durum

²²⁶ Tanpınar, **a.g.e.**, s. 289

²²⁷ Nükhet Esen, **Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat**

²²⁸ Namık Kemal, **İntibah**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1988

²²⁹ Tanpınar, **a.g.e.**, s. 396

Namık Kemal’i dönemde eser veren yazarlar arasında “baba” olarak kabul edilmeye en müsait yazarlardan biri haline getirir.²³⁰ Ancak kendisine yüklenen bu misyon, yazarın ahlak anlayışının metnin içerisindeki her şeyin önüne geçmesine neden olacaktır.

Mehmet Kaplan, eserin mukaddimesinde yer alan “vicdan-ı beşerdeki serâiri, kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmedikçe bulmak muhâldir” ifadesinin bir bakıma yazarın karakterleri hakkındaki düşüncesini açıkladığına dikkat çeker. Yazar, kendi yarattığı karakterin kalplerindeki en derin sırlara vakıf olduğuna inanmaktadır.²³¹ Bu anlayışla onlara kendileri olmak imkânını vermeyen yazarın bu tavrı özellikle Mahpeyker ile olan ilişkisinde kendini gösterecektir. Zira yazar, içinde bulunduğu durum nedeniyle baştan mahkum ettiği Mahpeyker’i her fırsatta susturacak, türlü hakaretimiz ifadeyle itham edecek ve her zaman onun karşısında yer alacaktır.²³²

Bu noktada İntibah’taki yazar ve karakter ilişkisini dönemin diğer eserlerine göre dikkat çekici yapanın, kitabın en canlı karakteri olan Mahpeyker’in, yazarın kendisine yaptığı haksızlığa sürekli itiraz etmesi olduğunu söylemek mümkündür. Zira Tanpınar’ın “biçare kadın” olarak nitelendirdiği Mahpeyker, aslında yaptıkları ve kendi hakkında söylenenlerin çeliştiği bir karakterdir. Her ne kadar yazar tarafından en ağır kelimelerle itham edilse de Mahpeyker, Ali Bey’e olan aşkıyla samimidir. Kendi hayatı, yaşadıkları hakkında asla yalan söylemez. Romandaki itirazı haksızlığa uğramış birinin itirazıdır, sesi bu yüzden yüksek çıkar. Fakat yazarın sesi ondan daha kuvvetlidir. Roman boyunca Mahpeyker ne zaman kendini açıklamaya çalışsa yazar hemen onun sözünü kesecek, ona inanılmasın diye elinden gelen her şeyi yapacaktır.²³³

²³⁰ Parla, **a.g.e.**, s. 52

²³¹ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s.

126

²³² Tanpınar, **a.g.e.**, s. 396

²³³ Parla, **a.g.e.**, s. 65

Yazarın karakteriyle ilişkisinde dikkat çeken bir diğer nokta da kendisinin her fırsatta açıkça düşmanlık etmesi yetmiyormuş gibi, karşısına onun her anlamda zıttı olan bir başka karakteri, tertemiz bir iyilik timsali olan Dilaşub'u çıkarmasıdır. Fakat Dilaşub tek görevi bu olmasına ve yazarın tüm yardımlarına rağmen Mahpeyker'in karşısında başarılı olamayacaktır.²³⁴ Bu noktada söz konusu duruma, yazarın Mahpeyker'in karşısına kimi çıkarırsa çıkarsın başarılı olamacağı yönünde bir yorum getirmek de mümkündür. Zira Mahpeyker, yazarın bizzat kendisinin bütün roman boyunca susturmaya çalışmasına rağmen itirazını açıkça duyduğumuz ve kendisine hak verdiğimiz bir karakterdir. Yazarın bile baş edemediği bir karakter olan Mahpeyker'in karşısında Dilaşub gibi pasif bir karakterin başarılı olması da pek mümkün olmayacaktır.

Yazarın bütün çabalarına rağmen sesi duyulan karakterin varlığı, yazar ve karakter arasındaki ilişki noktasında farklı yorumlara kapı da açar. Mahpeyker'in metinde duyulan itirazlarının, karşısında kimsenin başarılı olamamasının (ki karşısında yer alan karakterin son derece pasif olarak çizilen Dilaşub olması da önemlidir) ve yazarın bütün çabasına rağmen onu haksızlığa uğramış bir karakter olarak kabul ediyor olmamızın nedeninin, yazarın metnin içerisinde bilinsiz olarak bıraktığı boşluklar olduğu düşünülebilir. Özellikle Mahpeyker'in yaptıkları ve yazarın onun hakkında söyledikleri arasında oluşan çelişkili durum, metin boyunca karakterinin sözünü kesen yazar/babanın aslında karakterine yaptığı haksızlığın içten içe farkında olduğunu düşündürür. Ancak yazarın bu durumun farkında olması bir şey değiştirmez, her şeye üstün gelen ahlakçılığı nedeniyle karakterini baştan mahkum etmek zorundadır. Zira daha önce de bahsedildiği gibi dönem romanında karakterler birer sembol olarak bulunurlar. Ahlaksızlığın sembolü olarak Mahpeyker'in de ne yaparsa yapsın başka bir muamele görmesine imkân yoktur. Mahpeyker bir anlamda yazarın reddetmek zorunda kaldığı evladıdır.

Toparlayacak olursak ilk dönem romanlarında yazar ve karakter ilişkisinin, teknik bütün yetersizliklerin yanı sıra döneme hâkim olan düşünce yapısı etkisinde

²³⁴ Tanpınar, **a.g.e.**, s. 397

geliştiğini söylemek mümkündür. Yüzyıllardır din/ahlak/devlet/baba gibi otorite kurucuların gölgesi altında şekillenen toplum yapısı, ilk dönem romanının yazar karakter ilişkisinde de aynı modelin devam etmesine neden olmuştur. Bu durum dönemde verilen hemen hemen her romanda yazarın karakterini ya savunup kollamasına ya da baskılayıp susturmasına, çeşitli ithamlarda bulunmasına neden olacaktır.

Tanzimat dönemi romanlarında Bahtin'in karakter yaratım biçimleri çerçevesi içinde düşünürsek klasik karakter yaratımıyla ortaya konulan bu karakterlerin, kendilerine çizilen sınırların içerisinde yazarlarının onlara reva gördüğü kaderi yaşadığı söylenebilir. Fakat ne kadar itiraz etmeye çalışırlarsa çalışsınlar, hiçbir yazarının kendisine çizdiği kaderden kurtulamayacaktır.

2.3.2. Servet-i Fünun Dönemi Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri

Türk edebiyatında roman türünün gelişimi, 1896 yılı itibarıyla başladığı kabul edilen Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde bir nevi sıçrama yaşar. Edebiyatımızda 1870'li yıllardan itibaren görmeye başladığımız roman türünün ilk örneklerinin, dönemde etkili olan dışsal şartlar ve türün henüz yeni tanınmaya başlaması nedeniyle Batılı anlamda romandan ziyade ara bir tür özelliği gösterdiğinden daha önce bahsedilmiştir. Ancak Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde, hem yılların getirdiği tecrübe hem de dönemde eser veren isimlerin öncekilerden farklı olarak sahip olduğu romancı muhayyilesinin etkisiyle bu durum tamamen değişir. Türk edebiyatında romanın ilk başarılı örneklerinin verildiği bu dönem, roman türünün tam anlamıyla özümseildiği ve bir anlamda Batılı romanın yakalandığı dönemdir.²³⁵

Roman türünde Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet ve Safveti Ziya gibi isimlerin eser verdiği Servet-i Fünun döneminin en başarılı romancısı Halit Ziya olarak kabul edilir. Tanpınar'ın Türk romanını başlatan isim olarak kabul ettiği Halit

²³⁵ Ramazan Korkmaz, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2016, s. 131

Ziya'nın eserleri, dönemde eser veren bütün isimler üzerinde etkili olmuştur.²³⁶ Buradan hareketle Servet-i Fünun dönemi roman anlayışını Halit Ziya'nın en başarılı eserleri olarak kabul edilen *Mai ve Siyah* (1898) ve *Aşk-ı Memnu* (1900) üzerinden incelemenin mümkün olduğu söylenebilir.

Dönem romanında dikkat çeken ilk nokta, yazarın estetik açıdan tamamen olgunlaşmış olmasıdır. Bu durum Servet-i Fünun dönemine has yüksek estetik algısıyla ilişkili olarak bütün türlerde kendini gösterse de roman özelinde ayrı bir önem arz eder. Zira dönem romanında bir şey anlatmak için estetikten ferâgat etmenin bir zorunluluk olmadığı artık anlaşılmıştır. Roman tekniği, o zamana kadar kazanılmış tecrübeler, yapılan yeni çeviriler ve sanatçıların sahip olduğu muhayyile ile ilişkili olarak gelişmiş; kurgu, metinde yer alan her şeyin mantıklı bir nedene bağlanmasıyla kusursuz hale gelmiştir.²³⁷

Roman tekniğinin kusursuzlaşmasında özellikle şahıs yaratma becerisinin kazanılmasının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Önceki dönemin onu tip olmaktan ayıracak özelliklere sahip olmayan kişileri, yerlerini sahip oldukları kendilerine has özelliklerle, tamamen karakter diyebileceğimiz roman kişilerine bırakmışlardır. Bu durumda etkili olan nedenlerin başında daha evvel zihin yapısı henüz hazır olmadığı için kazanılmamış olan bireysellik düşüncesinin Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde artık kazanılmış olması gelir. Gerçekçi, hatta karakter yaratımı noktasında natüralist diyebileceğimiz bir anlayışla eser verilen dönem romanında karakterlerin özellikleri, kalıtsal ve psikolojik nedenlerle ilişkili olarak anlatılmış; bu durum Servet-i Fünun romanı karakterlerinin gerçek hayatta var olan insanlar kadar canlı görünmesini sağlamıştır.²³⁸

Her dönemde olduğu gibi Servet-i Fünun dönemi karakterleri de içinde yaratıldıkları dönemle ilişkili olarak kurgulanmışlardır. Robert Finn, dönem

²³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 284

²³⁷ Finn, **a.g.e.**, s. 184

²³⁸ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 287

karakterlerinin kendilerini yıkmaya meyilli ve pasif olarak çizildiklerini ifade eder.²³⁹ Gerçekten de *Mai ve Siyah*'ın, bütün ümitlerini temsil eden eserini ateşe atarak şehri terk eden başkarakteri Ahmet Cemil, hayat karşısında son derece pasif; *Aşk-ı Memnu*'nun çözümü intiharda bulan Bihter'i ise kendini yıkmaya meyillidir. Fakat bu durum döneme hâkim olan havanın karakteri düşleme biçiminde etkili olmasıyla alakalıdır. Dönemin içe kapanık ve karamsar havası karakterlerin çeşitli olumsuz özelliklere sahip olarak çizilmelerine neden olmuştur ancak dönem yazarının karakterlerini oluştururken bağlı kaldığı teknik sayesinde karakteri oluşturan her unsur onu daha da gerçekçi kılar. Bu durum dönemde çizilen karakterleri bütün kusurlarıyla sonuna kadar insan haline getirir. Bu noktada Servet-i Fünun dönemi yazarlarının karakterlerini yaratırken insanî olanı yakaladıklarını bu nedenle de evrensele ulaştıklarını söylemek mümkündür. Nitekim dönem karakterlerinden Bihter, Behlül ya da Ahmet Cemil gerçekten var olan insanlar gibi hâlâ aramızda dolaşmakta, canlı bir şekilde kendilerinden bahsettirmektedirler.²⁴⁰

Dönem romanını başarılı yapan unsurlardan biri de karakterler arasında kurulan dengenin sağlamlığıdır. Bu noktada söz konusu dengenin oluşturulmasında etkili olanın da karakter kurgusunun sağlamlığı olduğu söylenebilir. Romanlarda karakter yaratımı o kadar başarılı bir şekilde gerçekleştirilir ki hikâye, karakterler arasındaki bağlar üzerinden rahatlıkla akıp gider. Öyle ki dönem romanlarını okurken metni oluşturanın metnin yaratıcısı olan yazar değil, yazarın gerçek bir insan kadar canlı olarak çizdiği kurgusal karakterler olduğu düşünülebilir. Fakat burada karakterlerin roman içerisinde belirleyici unsur olarak bulunmalarının yazarın metne hakimiyeti noktasında bir şey değiştirmedini de unutmamak gerekir. Zira roman içerisinde yer alan herhangi bir karakterden en basit vakaya kadar her unsur, yazarın oluşturduğu belirli bir amaca yönelik olarak oradadır.²⁴¹

²³⁹ Finn, **a.g.e.**, s. 205

²⁴⁰ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987, s. 105

²⁴¹ Finn, **a.g.e.**, s. 104

Buraya kadar genel hatlarıyla yapısal özelliklerinden bahsettiğimiz Servet-i Fünun dönemi romanlarının, daha önce yazarın metin içerisindeki konumundan bahsederken üzerinde durduğumuz “geleneksel gerçekçi roman” kategorisine girdiğini söylemek mümkündür. Bahtin’in diyalojik (çoksesli) olarak tanımladığı roman biçiminin özelliklerini gösteren dönem romanında, karakterler yine Bahtin’in tabiriyle romantik karakter yaratımına uygun olarak kurgulanmıştır. Bu noktada her ne kadar gerçekçi olsalar da Servet-i Fünun dönemi karakterlerinin de aslında bütün roman karakterleri gibi belirli bir çevrenin içerisine yerleştirilmiş, kendilerine çizilen kaderi yaşayan karakterler olduğunu unutmamak gerekir. Tanpınar’ın ifadesiyle mahdud olan bu karakterleri öncekilerden ayıran şey, sonunda yaradılışlarına kurban gidecek olsalar bile öncesinde hayatlarını gerçekten yaşıyor olmalarıdır.²⁴²

Döneme hâkim olan gerçeklik algısıyla ilişkili olarak yazarın kendi varlığını mümkün olduğunca belli etmeden, metnin karakterler arasından akıp gitmesini sağlaması; dönem romanlarında yazar ve karakter ilişkisine dâir izlerin de olabildiğince silik halde bulunmasına neden olur. Metne yönelik tutumu, ülkesindeki herkese adaletli davranmaya çalışan bir hükümdarı andıran dönem yazarı, karakterler karşısında eşit mesafede duracak; metne elinden geldiğince müdahalede bulunmayacaktır. Nitekim Halit Ziya’nın da döneme hâkim olan düşünceye uygun olarak, romanlarında yarattığı her karaktere eşit mesafede durmak için çaba sarfettiği görülür. *Kırık Hayatlar*’ın ön sözünde, bir muharririn kendi eseri hakkında sahipsiz bir fikir beyân etmesinin doğru olmadığına inandığını ifade eden Halit Ziya²⁴³, karakterlerine yönelik tavrında da aynı duruşu sergileyerek, ahlâki açıdan hangi durumda olursa olsun hiçbir karakterini yargılamayacak, onları yalnızca açıklamak için uğraşacaktır.

Halit Ziya’nın roman içerisinde açıkça görülen yazara yönelik tutumunu, *Mai ve Siyah*’ın iki basımı arasındaki değişim üzerinden de anlamak mümkündür. Cevdet Kudret, romanlarını sonraki basımlarında kendi eliyle sadeleştiren Halit Ziya’nın,

²⁴² Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 289

²⁴³ Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırık Hayatlar**, İstanbul, Can Yayınları, 2020, s. 13

Mai ve Siyah'ın 1911 ve 1938 yıllarındaki baskıları arasındaki farka dikkat çeker. Halit Ziya romanının 1911 baskısında, ailesine bakmak için ders verdiği öğrencinin evinden döndükten sonra yorgun argın uyuyakalan karakterine açıkça seslenir:

“Uyu, zavallı çocuk; yeşil eski çuhalı yazıhanenin kenarında, karanlık çamurlu sokaklarda, küçük nazlı çocuğun daima esneyen çehresi karşısında geçen o sâât-i meşâk u mihenden sonra şu sıcak temiz yatağın içinde, münevver mai bir semanın bârân-ı elmâsı altında, tulûunu beklediğin hurşid-i ümidi görmeğe çalışarak; derin, uzun bir hâb-ı tesliyet bahşâ ile uyu !...”

Fakat, yazarın metninin içerisinde açıkça görünmesini bir kusur addettiğini bildiğimiz Halit Ziya, eserinin 1938 baskısında romanının yalnızca dilini sadeleştirmekle yetinmemiş, söz konusu parçayı biraz değiştirerek kendi varlığını da gizlemiştir:

“Kendi kendisine: «Uyu, zavallı çocuk. eski yeşil çuhalı yazıhanenin kenarında, karanlık çamurlu sokaklarda, küçük nazlı çocuğun daima esneyen çehresi karşısında geçen o meşakkat ve mihnet saatlerinden sonra şu sıcak temiz yatağın içinde, münevver mai bir semanın bârân-i elmâsı altında, tulûunu beklediğin ümit güneşini görmeğe çalışarak; derin, uzun bir tesliyet uykusuyla uyu !...» diye içinden bir ninni söyler gibidir.”²⁴⁴

Fakat daha önce de bahsedildiği gibi “eşit ahlâki, entelektüel ya da estetik değerlere sahip karakterler arasında bile kaçınılmaz olarak taraf tut[an]”²⁴⁵ yazarın karakteriyle olan ilişkisi aslında hiçbir zaman sıfıra indirgenemez. Her metinde olduğu gibi geleneksel gerçekçi metinlerde de yazarın bilinçli veya bilinçsiz olarak kullandığı retorik üzerinden, karakterlerine yönelik tavırlarını incelemek mümkündür. Burada kilit noktanın yazarın karakterlerine karşı eşit mesafede kalmak için sarf ettiği çaba olduğu söylenebilir. Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde önceki dönemlere göre son derece gelişmiş bir teknik kullanan yazar -her ne kadar

²⁴⁴ Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959: I Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar 1859-1910**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1971, s. 171-172

²⁴⁵ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 88

kaçınmaya çalışsa da- karakteriyle zorunlu olarak kurduğu ilişkiyi daha önceki romanlardan farklı olarak doğrudan görülemeyecek şekilde roman içerisindeki çeşitli katmanlara gizlemiştir. Bu durum Servet-i Fünun romanında yazarın karakteriyle ilişkisine dâir açık işaretler bulmayı zorlaştırır. Zira dönemin düşüncesine uygun olarak verilen metinlerde yazar kendi yargılarını ustalıkla gizlediğinden, yazar-karakter ilişkisi içinde bariz boşluklarla karşılaşmak pek de mümkün olmayacaktır.

2.3.3. II. Meşrutiyet Sonrası ve İlk Dönem Cumhuriyet Romanlarında Yazar ve Karakter İlişkileri

Türk romanının Tanzimat döneminden Servet-i Fünun'a geçerken kaybettiği hızlı ilerleme, II. Meşrutiyet sonrası ülkenin içinde bulunduğu durum ve döneme hâkim olan düşünce yapısının etkisiyle durma noktasına gelir. Ülkenin uzun zamandır içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan bir çıkış yolu olarak, Osmanlı anayasasının otuz yıllık bir dönemin ardından 1908 yılında yeniden yürürlüğe girmesiyle başlayan II. Meşrutiyet, edebî alanda da yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Ülkenin kendi iç karışıklıklarının yanı sıra dünyaya hâkim olan yeni düşünce sistemleri ve bunların yarattığı kaos; hem dünya hem de ülke içinde ayaklanma ve savaflara neden olacak, tüm bu karışıklığın merkezinde yer alan Osmanlı İmparatorluğu da kendi bütünlüğünü korumak için bir çözüm yolları aramak durumunda kalacaktır. Bu durumla ilişkili olarak, dönemin aydınları memleketi kurtarma amacıyla sırasıyla Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi çeşitli düşünce sistemlerini benimseyecek, fakat benimsenen her düşünce sistemi yeni bir ayaklanma veya savaş sonucu geçerliliğini yitirecektir.²⁴⁶

Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, neliğine dâir tanımın bile döneme hâkim olan değer yargılarına bağlı olarak değiştiği bir yapı²⁴⁷ olarak edebiyatın gidişatı da toplum hayatıyla ilişkili olarak ilerlemektedir. Zira edebiyat sadece estetik

²⁴⁶ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2014, s. 148-149

²⁴⁷ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 28

haz ile ilişkili olarak ele alınamayacak kadar karmaşık içerimler barındıran bir alandır. Bu durum metnin tüm yönleriyle ele alınması için, yazılma amacına işaret eden nedeni de son derece önemli hale getirir. Öyle ki edebiyatın ham maddesi olarak kabul edilen bilinç ve kültürün aslında toplumsal alan tarafından belirlendiğini söyleyen edebiyat kuramcısı Fredric Jameson, bütün edebiyatın aslında toplumun kaderinden beslendiği görüşünü ortaya koymuştur.²⁴⁸ Jameson’un bu görüşünün, her dönemde çeşitli fikirlerin taşıyıcısı olarak kullanılan Türk edebiyatı için de uygun olduğunu söylemek mümkündür.²⁴⁹

Türk edebiyatında II. Meşrutiyet dönemine gelindiğinde ise “Her yönetim biçiminin kendi yazısı bulunduğ[u]”²⁵⁰ ifade eden Barthes’in düşüncesine paralel olarak, edebî türler içerisinde döneme hâkim olan fikirleri taşımaya en elverişli olanların seçildiği görülür. Bu durum, dönemde romandan ziyade şiir ve makale gibi duyguları harekete geçirmeye elverişli türlerin kullanılmasına neden olacaktır. Özellikle dönemin başından Cumhuriyet’in ilanına kadar geçen sürede tek tük örneklerini gördüğümüz romanların genel olarak Servet-i Fünun gerçekçiliğinden sonra Nabizade Nazım ile devam eden natüralizm etkisinde olduğu görülür.²⁵¹ Fakat edebiyat sahasına bu dönemde çıkan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibi isimlerin ilk eserlerinden ziyade Cumhuriyet’in ilânından sonra verdikleri eserler hem yazarların hem de dönemin edebî kimliğini belirleyecektir.

2.3.3.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri

Cumhuriyet’in ilânıyla toplumsal ve bununla bağlantılı olarak da edebî anlamda tam anlamıyla bir dönüşüm süreci başlar. Söz konusu dönüşümün temelleri aslında Tanzimat dönemiyle atılıp I. ve II. Meşrutiyet dönemleriyle devam etse de

²⁴⁸ Fredric Jameson, **Siyasal Bilinçdişi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 25-63

²⁴⁹ Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 68

²⁵⁰ Roland Barthes, **Yazının Sıfır Derecesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s. 28

²⁵¹ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tarihi Tanzimattan Cumhuriyete (1839-1923)**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 387

tam manasıyla yenilik düşüncesinin resmi olarak Cumhuriyet'in ilânıyla başladığını söylemek mümkündür. Zira kurulan yeni devletin etrafında birleşeceği ulusal kimliğin inşası için yeni bir toplum ve bu toplumun oluşması için de her şeyden önce yeni bir insan gerekmektedir.²⁵²

Türk edebiyatında roman türünün yeniden ön plana çıkışı da Cumhuriyet Devri'nin ilk yıllarında yapılan toplum mühendisliği çalışmalarıyla ilişkili olarak düşünülebilir. Jameson'un kültürel kodların oluşturulmasında önemli bir misyona sahip olduğunu ifade ettiği²⁵³ roman türü, özellikle bu dönemde Althusser'in ifadesiyle “devletin ideolojik aygıtları[ndan]”²⁵⁴ biri olarak kabul edilebilir. Bu noktada Türk edebiyatının Tanpınar'ın ifadesiyle “Meşrutiyet'ten beri umumi hayatın peşinde”²⁵⁵ olduğu hatırlanacak olursa, dönem romanının da büyük çoğunlukla toplum mühendisliği faaliyetleri için bir araç olarak kullanılması olağan karşılanacaktır.

Cumhuriyet'in ilânından sonra verilen ilk roman örneklerinin muhtevasında belirleyici olanın, inşa edilmeye çalışılan yeni toplumun özellikleri olduğu görülür. Bu noktada dönem romanına yüklenen söz konusu misyonun eserler içinde gelişigüzel bir şekilde değil, belirli bir program dâhilinde oluşturulduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu anlamda yeni dönem romanının kanonik olarak adlandırılan bir edebiyat etrafında şekillendiği görülür. En geniş manasıyla “Bir otoritenin kutsadığı, desteklediği, reklamını yaptığı yazarlar listesi ve bu listeye, isimlere verilen onay”²⁵⁶ anlamlarına gelen edebî kanon, kendi yayın organlarını da oluşturan planlı bir sistemdir.

²⁵² M. Şerif Eskin, “Cumhuriyet Türkiye'sinde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017, s. 46

²⁵³ Jameson, **a.g.e.**, s. 134

²⁵⁴ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İstanbul, İthaki Yayınları,, 2016

²⁵⁵ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 52

²⁵⁶ Selçuk Çıkla, “Türkiye’de Edebiyat Kanonu”, Mavi Yeşil, Eylül/Ekim 2008, s. 9

Buraya kadar bahsedilenlerden hareketle Cumhuriyet Devri Türk edebiyatının ilk döneminde yeni bir insan/toplum oluşturma idealiyle eser veren romancıları edebî kanonun temsilcisi olarak; söz konusu romancıların özellikle Cumhuriyet'in ilanı sonrası verdikleri eserleri de en geniş anlamıyla tezli roman sınıfında değerlendirmek mümkündür. Aynı, dönemin edebî kimliğini belirlemede birkaç romancının öne çıkması gibi, romancıların da özellikle belirli bazı eserleri kanonik edebiyatın ruhunu barındırması bakımından öne çıkar. Kaleme alındıkları dönem, yazarları, yazılış amaçları, muhteva ve biçim vb. özellikleriyle daha önce pek çok çalışmada çeşitli yönlerden ele alınan dönem romanlarının, çalışmamızın esas konusu olan yazar-karakter ilişkileri noktasında da dikkat çekici olduğunu söylemek mümkündür.

Edebiyatımızda Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilen roman türünün Servet-i Fünun dönemine hâkim olan gerçekçilik anlayışı ve dönemde görece gelişmiş olan teknikler sonucu ciddi anlamda ilerleme kaydettiğinden daha önce bahsedilmiştir. Bu noktada edebiyatın her dönemde toplumsal süreçlerle zorunlu olarak kurduğu ilişkiler göz önünde bulundurulacak olursa Tanzimat dönemi romanının olduğu kadar, toplumdan uzak görünen Servet-i Fünun romanının da aslında dönemin politik havasıyla içerisinde yazıldığı söylenebilir. Nitekim dönem romanının genellikle içine kapanık küçük bir çevreyi konu alan yapısı da II. Abdülhamid'in baskıcı tutumuyla ilişkilendirilmiştir.²⁵⁷ Burada devre hâkim olan havanın edebiyat alanına bir anlamda fayda sağladığını söylemek mümkündür. Zira sanatçıların hangi nedenle olursa olsun -kısa bir süreliğine de olsa- kendilerine yüklenen aydın misyonundan sıyrılmaları, Tanpınar'ın ifadesiyle “bir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi”²⁵⁸ olan ferdin peşinde olması gereken romanı sadece kendisi olarak ele almalarına imkân tanımıştır.

Fakat ülkede başgösteren sıkıntılar arttıkça edebiyatın yönü de yeniden topluma dönecek, yazarlar henüz sıyrıldıkları aydın misyonunu yeniden yüklenmek durumunda kalacaklardır. Bu noktada dönemin olağanüstü şartlarının romanda

²⁵⁷ Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s. 31-34

²⁵⁸ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 52

Servet-i Fünun dönemiyle yaşanan gelişmeyi durdurmakla kalmayıp, onu başladığı noktaya geri götürdüğü de söylenebilir. Zira döneme hâkim olan *en baştan* nesil yaratma düşüncesi, edebî anlamda geriye kalan her şeyin önüne geçecektir.

Dönem romanlarında bu durum yazarın metin içerisindeki konumu ve karakterleriyle olan ilişkisi üzerinden incelenebilir. Fakat burada metin içerisindeki konumundan bahsetmeden önce, Booth'un yazarın metinde kendini göstermesinin metin için bir kusur sayılmadığı; hatta bazı durumlarda metnin niyetinin doğru anlaşılması açısından faydalı bile olabileceği yönündeki görüşünü hatırlamak gerekir.²⁵⁹ Nitekim dönem romanlarının teknik açıdan kusurlu olarak kabul edilmesinin nedeni yazarın metinde kendini göstermesinden ziyade metnin iç dengesini bozacak şekilde anlatıya dâhil olmasıdır.

Yukarıda, dönemde yazılan eserlerin en geniş manasıyla tezli roman olarak adlandırılan sınıfa dâhil olduğundan bahsedilmiştir. Bu durum, dönem romanında türün temel unsurlarından biri olan karakterin tez gereği gelişmesine neden olur.²⁶⁰ Dönemde yeni baştan yaratılması hedeflenen topluma örnek teşkil etmek için oluşturulan bu karakterler, tek kelimeyle görevli karakterlerdir. Onlara verilen görev o kadar önemlidir ki karakterler ne yaşarsa yaşasın, ne düşünürse düşünsün kendilerine çizilen sondan kaçamayacaklardır. Bu noktada dönem yazarlarının karakterlerine verdikleri bu görevi ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmeye çalışmalarının, dönem romanında birçok çelişkiye yol açtığı söylenebilir.

Roman içerisinde belirli bir değeri temsil için bulunan bu görevli karakterlerin başlıca özellikleri son derece sathî bir şekilde çizilmiş olmalarıdır. Murat Belge'nin "fikir yüküyle tipleştiklerini"²⁶¹ ifade ettiği bu karakterlerin sahip olması gereken insanî özellikler görevleri gereği, yazar tarafından ya yok edilmiş ya da yok sayılmıştır. Bu noktada Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak* (1922) ve *Sodom ve*

²⁵⁹ Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 183

²⁶⁰ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 184

²⁶¹ Belge, *a.g.e.*, s. 21

Gomore (1928); Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* (1923) ve Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* (1928) adlı romanları yazarların metin içindeki konumu ve karakterlerine karşı tavırları noktasında dikkat çekicidir. Söz konusu eserler içinde Yeşil Gece'nin başkarakteri Şahin Efendi, baştan aşağıya görev adamı olması yönüyle diğerlerinden ayrıldığından çalışmanın bir sonraki kısmında detaylı olarak incelenecektir.

Bilindiği gibi roman yazılış amacı ne olursa olsun, belirli bir olay örgüsü etrafında şekillenir. Dönem romanlarında oluşturulan karakterler de her ne kadar belirli bir görevi yerine getirmek için yaratılmış olsalar da anlatının ilerleyeceği bir hikâye içerisinde yaşamak zorundadırlar. Yazarın karakterleriyle olan ilişkisi de karakterin kendisi için kurulan dünya içerisinde yaşadıkları esnâsında anlaşılır. Dönemin özellikle aşk teması etrafında kurgulanan romanlarında yazarın, görevli karakterine karşı son derece katı ve merhametsiz bir tutum sergilediğini söylemek mümkündür.

Dönem romanında kural koyucu olarak yazarın, belirli bir görevi yerine getirmek için yarattığı karakteriyle ilişkisi, Yakup Kadri'nin 1922 yılında yayımlanan *Kıralık Konak*²⁶² adlı eseri üzerinden incelenebilir. Döneme uygun olarak ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtarma temasının işlendiği romanın başkarakteri Hakkı Celis, romanın başında kendisinden birkaç yaş büyük çekici bir kadın olan Seniha'ya âşık genç bir şair olarak karşımıza çıkar. Bu noktada yazarın amacının romanın en başından beri açıkça “zavallı şair”²⁶³ olarak bahsettiği Hakkı Celis'ten sonunda yurdu için şehit olacak kahraman bir genç yaratmak olması; romanda aslında çok büyük bir yer tutan aşkın, Hakkı Celis'i cepheye taşıyacak bir araç olarak kullanılmasına neden olur.

Bu noktada Berna Moran'ın, romanda Hakkı Celis'in geçirdiği büyük değişime tanık olmadığımız yönündeki tespiti önemlidir. Yazarın romanın sonunda yalnızca karakterin yaşadığı değişime dâir sonucu bildirdiğini ifade eden Moran'a

²⁶² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Kıralık Konak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018

²⁶³ A.e., s. 26

göre Hakkı Celis, yazarın “romandaki kişileri değerlendirip yargılamak için [kendi] sözcülüğünü yapacak olumlu, güvenilir bir kişiye” duyduğu ihtiyaç nedeniyle yaratılmıştır.²⁶⁴ Nitekim Hakkı Celis de roman boyunca kendinden büyük bir güç tarafından yönlendirildiğinin farkında gibidir. Öyle ki karakterin kendisi bile, savaşa katılma kararının arkasında aşkın mı kahramanlığın mı bulunduğunu bilmez:

“Deminki kahramanca düşüncelerle, Seniha'nın kokusunu duyar duymaz hissettiği ürperiş, birbirinin tamamıyla zıddı iki türlü ruhiyete alametti. Hakkı Celis kendi kendine diyordu ki; Ya o düşünceler, ya bu ürperiş doğruydu. Acaba hangisinde samimiyim?”²⁶⁵

Romanın sonlarına doğru Hakkı Celis, askerde geçirdiği üç yılın ardından Çanakkale cephesine gönderilmeden önce İstanbul'da geçirdiği günlerde Cihangir'de yürürken, kendini üç sene öncesıyla kıyaslayarak, ne kadar değiştiğini düşünür. Çünkü Hakkı Celis'e tamamen yabancı olduğunu hisseden bugünkü Hakkı Celis, bir yandan yanından geçen yaralıları izlemekte olmasına rağmen duygularının samimiyetinden hâlâ emin değildir. Kendisine “bazen kilometrelerce toprak üzerinde yığılmış bir kocaman ceset hâlinde görün[en]”²⁶⁶ bu millet uğruna ölme düşüncesi onu korkutur:

“Hakkı Celis, bu müthiş fikir ve bu korkunç şüphe ile bir hafta sonra Çanakkale'ye sevk edileceğini düşündü. Evet, bu genç adam, *istemeyerek, bilmeyerek*, Naim Efendi hıçkırıklarında devam etsin ve Seniha Almanyalı, Avusturyalı zabitlerle rahat rahat çay ziyafetleri verebilsin diye, bir hafta sonra Çanakkale'ye, hayatına doymadan ölüme gidecekti!”²⁶⁷

Bu noktada söz konusu romanda yazarın karakterini yalnızca ona verdiği görevi yerine getirmesi için yarattığını söylemek mümkündür. Daha önce de

²⁶⁴ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, s. 184

²⁶⁵ Karaosmanoğlu, **Kiralık Konak**, s. 154

²⁶⁶ **A.e.**, s. 174

²⁶⁷ **A.e.**, s. 174

bahsedildiği gibi aslında bütün roman karakterleri yazarlarının kendileri için belirlediği bir kaderi yaşarlar. Fakat önceliğin karakterin kendisine değil, gerçekleştirmesi beklenen misyona verilmesi durumu romanda karakterin yaratımı ve gelişiminin ikinci planda kalmasına neden olacaktır. Bu durum söz konusu karakterin kendisi için yazılan sona doğru kendisinden daha güçlü bir varlık tarafından bir anlamda zorlanarak gittiği izlenimini uyandırır.

Yazarın metin içerisindeki konumu ve karakterlerine karşı tutumu noktasında dikkat çeken bir diğer eseri de 1928 yılında yayımlanan *Sodom ve Gomore*'dir²⁶⁸. İşgal dönemi İstanbul'unda yaşanan yozlaşmış hayatı konu edinen romanın başkarakteri Necdet, tıpkı Hakkı Celis gibi, yazarın açıkça tasvip etmediği "aşağılaşmış, soysuzlaşmış"²⁶⁹ bir sevdanın peşindedir. Görevli karakterin aşk ekseninde etrafında yaşadıkları sonucu değişip bilinçlenmesi yönüyle *Kıralık Konak*'ı andıran bu romanda özellikle dikkat çeken unsur, yazarın roman içerisinde kimi zaman Ahmet Mithat'ı hatırlatacak şekilde görünmesidir. Roman genel hatlarıyla bir hikâyenin anlatımı şeklinde kurgulanmamış olmasına rağmen, romanın 12. Bölümünün "Önceki bölümde geçen konuşmanın üzerinden..."²⁷⁰ şeklinde bir ifadeyle başladığı görülür. Yine roman kurgusu içerisinde alışılmamış olarak kabul edebileceğimiz bir diğer unsur da yazarın kendi duygularını parantez içerisinde dile getirmesidir. Yazar, Necdet'in beklemediği bir hadise karşısında verdiği tepkiyi anlatmadan önce "(Eyvah, hangi dilin bunu anlatmaya gücü yeter? Eyvah, hangi yürek, hangi kafa bu manzaranın karşısında parlanmadan kalabilir?...)"²⁷¹ cümlesiyle parantez içerisinde de olsa açıkça araya girer. Burada yazarın üzerinden elli yıla yakın bir zaman geçmiş olmasına rağmen Tanzimat romanını andırır bir şekilde kendini göstermesinin, dönem romanına hâkim olan anlayışla ilişkili olduğu söylenebilir. Nitekim ilk dönem cumhuriyet romanları da Tanzimat dönemi romanlarına benzer şekilde bir nesle yön verme kaygısıyla kaleme alınmışlardır.

²⁶⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020

²⁶⁹ A.e., s. 160

²⁷⁰ A.e., s. 147

²⁷¹ A.e., s. 169

Yazarın karakterlerine yönelik katı ve merhametsiz tutumunun açıkça gözlemlenebileceği bir diğer roman da Halide Edip Adıvar'ın 1923 yılında yayımlanan eseri *Vurun Kahpeye*'dir²⁷². Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'siyle neredeyse ikiz bir kurguya sahip olduğu ifade edilen²⁷³ romanın başkarakteri Aliye, özellikle Anadolu'da görev almak istemiş idealist bir öğretmendir. Aliye ideallerine, bir başka deyişle yazarın kendisine verdiği göreve o kadar bağlıdır ki öğretmenlik yaptığı köyde onu linç edilmekten kurtaran zabıt Tosun Bey'e ilk görüşte âşık olsa bile "kendine hükmedecek ve bu genç kumandanın yanına çıkmayacaktı[r]".²⁷⁴ Fakat romanın başında son derece güçlü ve idealist bir karakter olarak çizilen Aliye'nin, romanın "sahip olunması gereken tek aşk vatan aşkıdır" yönündeki tezine aykırı bir biçimde Tosun Bey'e âşık olması, onu yazarın gözünde "basit bir genç kız"²⁷⁵ yapmaya yeter.

Tosun Bey ile nişanlanan Aliye nişanlısının kasabaya döneceği günü beklerken köyün ileri gelenleri Yunanlılarla iş birliği yaparak kasabanın işgaline zemin hazırlarlar. İşgal esnâsında kasabayı kurtarmanın tek yolu Aliye'nin Yunan komutanının evlenme teklifini kabul etmesidir. Kimsesiz bir kız olarak İstanbul'dan kalkıp tek başına Anadolu'ya gelen, kasabanın en güçlü figürlerine meydan okuyan hatta yer yer fiziksel olarak bile tepki gösterebilen bir karakter olarak Aliye, romanın sonunda içinde bulunduğu korkunç durumdan kurtulmak istediğinde yazar için "zayıf, zavallı [bir] kadın"²⁷⁶ haline gelir. Fakat nişanlısı Tosun Bey'in sözleri, onu bu teklifi kabul etmeye mecbur bırakacaktır. Yazarın ona yüklediği misyonun altında ezilen Aliye bu defa kaçamayacaktır, kaçamaz:

²⁷² Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, İstanbul, Can Yayınları, 2019

²⁷³ Eskin, **a.g.t.**, s. 218

²⁷⁴ Adıvar, **a.g.e.**, s. 51

²⁷⁵ **A.e.**, s. 137

²⁷⁶ **A.e.**, s. 147

“*Bu defa, basit bir muallime, etten, kandan müteşekkil zavallı bir kız diye hayatının mukadder ıstırabından, felaketinden kaçamayacaktı. Bu defa vücudunun her zerresini ayrı ayrı istikrahla, isyanla titreyen fedakârlıktan kaçamazdı.*”²⁷⁷

Bu noktada Halide Edip’in Aliye’nin nişanlısı Tosun Bey’den bahsederken kullandığı cümlelerin de aslında dönem yazarının yarattığı karakterlerde ideal duygusunun ne derece baskın olduğunu özetler nitelikte olduğunu söylemek mümkündür:

“Bütün idealist adamlar, muayyen bir maksada varlığını vakfedenlerin zulmüyle zalimdir. Çünkü bunlar için, insanî rabitalar, en kavi ve kadir aşklar, maksattan sonra gelen şeylerdir ve maksatları için hiçbir elemenden, hiçbir fedakârlıktan, hiçbir kurbandan kaçınmazlar.”²⁷⁸

Yukarıda incelenen bütün örnekler göz önünde bulundurulduğunda dönem romanında yaratılan karakterlerin insanı yakalamaktan ziyade belirli bir görevi yerine getirmek için oluşturuldukları görülür. Karakter yaratımında önceliğin söz konusu yazarın kendisine yüklediği misyonu başarıyla yerine getirmek olması daha önce de bahsedildiği gibi karakterin yeterince sağlam olarak kurgulanmasına engel olacaktır. Bu noktada karakterin yaradılışındaki eksiklikler sonucu oluşan zayıflığın dönem romanında karakteri yazarın müdahale ve yönlendirmelerine tümüyle açık hale getirdiğini söylemek mümkündür.

2.3.4. 1940-1980 Arası Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri

Çalışmanın ilk kısmında romanın unsurlarının tarihsel süreç içerisindeki gelişiminden bahsedilirken detaylı olarak üzerinde durulduğu gibi, varoluşu anlatan bir tür olarak roman; ortaya çıktığı ilk günden bu yana sürekli değişim halindedir. Bilindiği gibi roman varoluşu, gerçekliğe olabildiğince sadık kalarak yansıtmak suretiyle anlatmaya çalışır. Fakat romanın ortaya çıktığı ilk döneme hâkim olan

²⁷⁷ A.e., s. 174

²⁷⁸ A.e., s. 171

gerçeklik algısı; zaman içerisinde bilim, teknoloji, felsefe, psikoloji gibi hepsi birbiriyle bağlantılı alanlardaki gelişmelerle ilişkili olarak tümüyle değişmiştir. Bu durum da romanın yükselişe geçtiği 19. yüzyılın ilk yarısına kadar hâkim olan geleneksel gerçekçi anlayışın, gerçekliği yansıtmada yetersiz kalmasına neden olacaktır. Zira her gerçeklik kendi anlatım biçimine ihtiyaç duyar.

Gerçeklik anlayışındaki bu değişimin temelinde Aydınlanma sonrası hayata egemen olan yeni kavramların mâhiyet değiştirmesinin de etkili olduğu söylenebilir. Nitekim döneme hâkim olan rasyonalist düşüncenin etkisiyle bütün varoluşu çözdüğüne inanan insan, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendi emrinde olması gereken bilim ve teknolojinin yarattığı tahribatla sarsılır. Bu durum, Aydınlanma ile birlikte oluşan tanrılaşmış insanın hayata bakışını tümenden değiştirecektir.

Maddenin egemenliği karşısında içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşan insanın hayata bakışının değişmesinde etkili olan bir diğer unsur da aynı dönemde yaşanan bilimsel gelişmelerdir. Özellikle Newton fiziğinin Einstein'ın görelilik kavramıyla sarsılması ve Freud ve takipçilerinin bilinçdışı denilen kavramı tartışmaya açmaları, dönem insanını o zamana kadar emin olduğu her şeyden kuşku duymaya sevk eder. Bütün bunlar, gerçekliğin aslında nesnel olarak kabul edilenden farklı olabileceği gerçeğiyle yüzleşen insanın, o zamana kadar hayat karşısında sergilediği kendinden emin duruşun sarsılmasına neden olmuş; hayata bakıştaki bu değişim de doğal olarak edebiyatı ve çalışmamız özelinde romanı derinden etkilemiştir.²⁷⁹

Özellikle bilinçdışının keşfi sonucu, gerçekliğin art zamanlı değil eş zamanlı bir yapıda bulunduğunun anlaşılması, romanı dışarıda var olan çözümlenebilir bir gerçekliği anlatma iddiasından uzaklaştırır. Gerçekliğin o döneme kadar kabul edilenden farklı olduğu düşüncesi, gerçekliği yansıtan romanın o döneme kadar kullandığı anlatım tekniklerini de değiştirmesini gerektirecektir. Bu dönemden

²⁷⁹ Ecevit, a.g.e., s. 17-30

itibaren romancı gerçekliği alacak, onu kendi içinde soyutlayarak yeniden yorumlayacak ve nihayetinde onu imgeye dayalı biçimde yeniden üretecektir. Bu durum yeni romanın her şeyden önce yüzü insana dönük bir yapı sergilemesine neden olur. İçe dönük olarak zenginleşen romanla birlikte, romanın temel unsurlarından olay örgüsü de mâhiyet değiştirir. Nitekim artık önemli olan içsel hayat olduğu için romanın konusu da dışsal olay değil içsel olay, zaman ve mekân haline gelir. Dönem romancıları, temelinde insanın iç dünyası olan bu yeni gerçekliği yansıtmak için bilinç akışı ve kronolojik zamanın bozulması gibi yeni biçimler ve teknikler denemeye başlamışlardır. Dünya genelinde 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bu anlayış değişiminin edebiyata yansması 20. yüzyılın ilk yarısına tekabül eder. Başlıca örneklerini Franz Kafka, James Joyce ve Virginia Woolf'un verdiği bu roman türü, modernist roman olarak adlandırılmıştır.²⁸⁰

Burada roman türünün geçirdiği söz konusu değişimin Türk edebiyatındaki yansımalarına geçmeden önce bu anlayışla yazılan romanlara modernist roman adının verilmesi üzerinde durmak gerekir. Kelime anlamıyla “İçinde bulunulan zamana, yaşanan çağa uygun”²⁸¹ demek olan modern kelimesi, zaman içerisinde anlam daralmasına uğrayarak sadece Aydınlanma sonrası süreci ifade eder hale gelmiştir. Bu durumun, Aydınlanma'nın insan üzerinde oluşturduğu hâkimiyet duygusuyla zıt karakter gösteren bir anlayışla kaleme alınan eserlerin modernist olarak adlandırılmasını çelişkili bir hale getirdiğini söylemek mümkündür. Bu noktada söz konusu karışıklığın giderilmesi için kavramın, aydınlanmacı ve estetik modernizm olarak iki ayrı çizgi üzerinden incelenmesinin faydalı olduğu söylenebilir.²⁸² Yıldız Ecevit, aydınlanmacı ve estetik modernizmin sorgulama ve anlamı arama yönüyle ortak fakat anlama ulaşma yöntemleriyle farklı olduklarını ifade eder. Bu iki tür arasındaki temel fark, aydınlanmacı modernistler söz konusu sorgulama ve arayışı romanın aslî görevi olarak kabul edip, romanın temel meselesi

²⁸⁰ A.e., s. 33-43

²⁸¹ Ayverdi, a.g.e., s. 2118

²⁸² Scot Lash, “Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, **Modernite versus Postmodernite**, Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 134

haline getirirken; estetik modernistlerde anlamın, metnin içinde biçim vâsıtasıyla kapalı olarak verilmesi olarak özetlenebilir.²⁸³

Daha önce estetik modernist olarak kabul edilen romanların Batı'daki ilk örneklerinin Kafka, Joyce ve Woolf'un 20. yüzyılın ilk yıllarında verdikleri eserleri olduğundan bahsetmiştik. Türk edebiyatında bu sınıfa giren romanlarla karşılaşmamız ise aynı yüzyılın ortalarına tekabül eder. Bu noktada, Batı'dan ithal edilmiş bir tür olduğu için Batı merkezli bir bakışla değerlendirilen romanın, Türk edebiyatında Batı'ya kıyasla geriden geldiğini söylemek mümkündür. Nitekim daha önce de üzerinde durulduğu gibi Türk toplumunun romanla tanışması, tarih boyunca girdiği en büyük krizlerden biriyle eş zamanlı olarak gerçekleştiği için bizde roman çoğu zaman toplumsal meselelerin gölgesinde kalmıştır. Nitekim Servet-i Fünun döneminde roman türünün gelişimi noktasında önemli adımlar atılmış olsa da, meşrutiyet ve ardından Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte edebiyatın yeniden toplumun hizmetine girmesi, Türk romanını o döneme kadar ulaştığı noktadan bir adım geriye taşır.

Bu noktada esas konumuza gelmeden bir parantez daha açarak Türk edebiyatında modernist roman örneklerinin görülmeye başlandığı net bir tarihten söz etmenin pek de mümkün olmadığını belirtmek gerekir. Yapılan bütün dönemlendirmeler, tarihsel süreci bir çerçeve içerisinde kategorize etmeye yardımcı olmak için yapılmaktadır. Bu çalışmada Türk edebiyatında modernist roman örneklerinin, Cumhuriyet Devri Türk edebiyatının ilk döneminin sonu olarak kabul edilen 1938-1940 yıllarından sonra görüldüğü kabul edilse de araya çizilen çizginin saydam özellikte olduğu unutulmamalıdır. Nitekim bu çizginin öncesinde kimi zaman modernist diyebileceğimiz kıpırdanışlar görüldüğü gibi, sonrasında da eski çizgiyi devam ettirenler varlıklarını sürdürmüşlerdir.²⁸⁴

²⁸³ Ecevit, **a.g.e.**, s. 57

²⁸⁴ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s 8

Her ne kadar ilk örnekleri Batı'da verilmiş olsa da Türk edebiyatında modernist roman kendi iklimi içinde değerlendirilmelidir. Nitekim esas meselesi gerçekliği yansıtmak olan romanın başarılı olması taklidi aşır kendi gerçekliğini yansıtmamasıyla mümkündür. Bu durumla ilişkili olarak, Türk edebiyatında başarılı olarak kabul edilen modernist roman örnekleri de kendilerine özgü bir yapı sergilemişlerdir. Bu noktada, Türkiye gibi toplumsal hayat ve politikanın her daim gündemde olduğu bir coğrafyada modernist romanı Batı'daki gibi dışsal olan her şeyden azade bir şekilde değerlendirmenin mümkün olmayacağı söylenebilir. Sadece Cumhuriyet'in ilânından sonraki dönem göz önüne alındığında bile savaşların, aydın-halk ikiliğinin, sanayileşmenin, anarşi ve askeri darbelerin gündemini devamlı suretle meşgul ettiği Türk toplumunun romanı da doğal olarak söz konusu meselelerden etkilenmiştir. Bu bağlamda toplumsal meselelerin yanı sıra Batı'daki anlayış değişiminin de farkında olan Türk romancısının kaleme aldığı modernist romanın, genel tanımının dışında kalan kendine has özellikleri olduğunu söylemek mümkündür.

Türk edebiyatında özellikle 1940 sonrası dönem, özellikle roman türü açısından tümüyle kuşatmanın mümkün olmayacağı kadar çok yazar ve eserle doludur. Çeşitli çalışmalarda yazarların doğum tarihleri²⁸⁵, verdikleri eserlerin konuları vb yönleriyle sınıflandırılmaya çalışılan dönem romanına birçok farklı açıdan yaklaşmak mümkündür. Burada detaylar içerisinde kaybolmamak için başa dönerek, dönem romanı noktasında aydınlanmacı ve estetik modernist roman ayrımını takip etmenin faydalı olacağı söylenebilir. Burada isimlerini teker teker zikretmenin mümkün olmayacağı aydınlanmacı modernist anlayışla eser veren romancıların, vermek istedikleri mesajın doğrudanlığı ve şaşmaz düzenleriyle Cumhuriyet'in ilk döneminde verilen romanların çizgisini takip ettiklerini söylemek mümkündür. Çalışmamız açısından dikkate değer olan ise yeni bir anlayışla kaleme alınan ve bununla ilişkili olarak yazar-karakter ilişkisi hususunda yeni bakışlara imkân sağlayan estetik modernist, “modernist” romandır.

²⁸⁵ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 343

Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da modernist romanı yazar ve karakter ilişkisi özelinde dikkate değer kılan başlıca özellik, hayata bakışın değişmesiyle dikkatin insanın iç dünyasına yönelmesidir. Daha önce de bahsedildiği gibi Aydınlanma sonrası gelişen aşırı özgüveni yaşanan yeni gelişmeler sonucu kaybetmeye başlayan insan, bu dönemde dışarıdan umudunu kesip içe dönmüştür. Bu noktada söz konusu değişimin, sahip olduğu gözlemleme ve yaratma gücüyle öteki insanlardan ayrılan sanatçıyı özellikle etkilediği söylenebilir. İnsana bakıştaki bu değişimin yazarın düşünce dünyasındaki tezahürü ise en çok karakter yaratımında kendini gösterecektir.

İnsana bakışın önceki dönemlere göre çok daha derinlikli, bununla bağlantılı olarak, karaktere bakışın da çok daha insanî olduğunu gördüğümüz modernist romanların karakterleri; insanın kendisini tanır gibi tanıdığı karakterlerdir.²⁸⁶ Bu durumda etkili olan başlıca nedenin, dikkatin içe yönelmesiyle insanın referansının yalnızca kendisi haline gelmesi, dolayısıyla yazarın karakterini her şeyden önce kendi insanî özelliklerinden hareketle yaratması olduğu düşünülebilir. Modernist roman karakterinin yaratımında, bir insan olarak yazarın kendi hisleri, dikkatleri, içsel tecrübeleri ve hesaplaşmalarının etkisinin büyük olduğu söylenebilir.

Yazarın karakterini yaratma sürecinde etkili olan insanî meseleler, yalnız yaratım aşamasında değil; yaratılan karakterle yazarın roman boyunca -hatta kimi örneklerde sonrasında da- devam ettirdiği ilişki noktasında da son derece etkili olmuştur. Bu durum, çalışmamızın konusu olan yazar-karakter ilişkileri alanında yeni kapılar açar.

Bütün bu anlatılanlar göz önünde bulundurulduğunda modernist roman yazarının karakteriyle en geniş anlamda insanî/hissî bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Nitekim iç dünyası öncelenerek kurulan modernist roman karakteri, sahip olduğu özelliklerle o zamana kadar yaratılmış bütün karakterlerden daha insana yakındır. Bu durum modernist romanlarda yazarına rağmen var olan, yazarın

²⁸⁶ Mackey, a.g.e., s. 114

korktuğu, öğrendiği, acıdığı, imrendiği... (sonsuz olarak çeşitlendirilebilir) karakterlerle tanışmamıza neden olur. Bu karakterler kimi zaman yazarlarının kendileri için çizdiği kadere yenilseler de var olmaya devam edeceklerdir.

Türk romanında modernist çizgiyle eser veren isimlerin arasında, son dönem eserleriyle Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu sayılabilir. Çalışmamızın kapsamı yalnızca modernist roman olmadığı için, çalışmanın bu bölümünde bu anlayışla eser veren bütün yazarlar ve eserleri üzerinde durmak mümkün olmayacaktır. Modernist romanda yazar ve karakter ilişkisi bir sonraki bölümde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1949 yılında yayımlanan *Huzur* adlı eserinin dört ana karakterinden biri olan Suat üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır.

Fakat söz konusu ilişkiyi roman içerisinde incelemeye geçmeden önce Türk edebiyatında örnekleriyle ilk defa bu dönemde karşılaştığımız, içerik açısından yeni bazı metinlerden bahsetmek gerekir. Bunlar hem bu dönemde yaratılmış karakterler hem de daha önceki dönemlerin karakterleriyle yapılan mülakatlar, onlardan alınan ya da onlara gönderilen mektuplardır. Yazar- ilişkisi noktasında son derece önemli olduğunu düşündüğümüz bu metinler, dönemde karaktere bakışın gerçek bir insana bakıştan farksız olduğu tezini bir anlamda ispatlar niteliktedir.

Söz konusu metinlerin en bilineni Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* adlı romanının başkarakteri Ahmet Cemil ile yaptığı mülakattır.²⁸⁷ 1933 yılında *Anayurt* dergisinde yayımlanan bu yazı Tanpınar'ın Eyüp iskelesinde Ahmet Cemil ile karşılaşmasıyla başlar:

“Tam biletimi alıp döndüğüm zaman karşımda, ortadan biraz uzun boylu, tıknaz, kıranta bir adamın kendi kendine gülümsediğini gördüm. Şapkası elinde, sol dirseği ile kapalı gişelerden birine dayanmış, caddede acele vapurdan boşalan kalabalığı seyrediyordu. Uzun ve kırmızı saçları arkasına doğru taranmış idi. Açık mavi gözlerindeki tatlı malihülyayı bir an fark etmeseydim şüphesiz bu kadar alâkadar olmayacaktım. Kıyafeti lüzumundan fazla itinalıydı. Kurşunî kompleksi belli ki usta

²⁸⁷ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 279-283

bir makastan çıkmıştı; fakat ağır altın kösteği bu zarif kostümle uyuşmıyordu. Boyunbağı en çığırkan renklerden intihap edilmişti, yakasında koyu madenî parıltılar yapan üç yaprak, parmaklarında bile yerinin yarı karanlığı içinde akşamı zaman zaman yakalayan iki büyük elmas yüzük vardı. Sol eliyle ortası şişkince koyu kırmızı maroken ciltli bir kitap ve birkaç gazete tutuyordu.”²⁸⁸

Rahmetli kız kardeşi İkbâl’in kabrini ziyaret için İstanbul’a geçmekte olan Ahmet Cemil, kendisini tanıdığını fark ettiği Tanpınar’ı gördüğüne çok memnun olarak birlikte yolculuk etmeyi teklif eder. Metin, bu yolculuk esnâsında yazar ve karakter arasında geçen sohbet etrafında şekillenir. Sohbetin içeriği pek çok açıdan değerlendirilmeye müsait olsa da bizim için önemli olan, metnin kurgusal karaktere yönelik bakış noktasında fikir veren taraflarıdır.

Tanpınar, Ahmet Cemil’i dış görünüşüyle tasvir ederken kullandığı canlı üslubu karakterin hareketleri ve kullandığı kelimeleri aktarırken de sürdürür. Metnin içerisinde, *Mai ve Siyah*’ta hayatının büyük bir kısmına şahitlik ettiğimiz karakter gerçekten yaşamış, hatta Arabistan’a gittiğinden beri kendisinden hiçbir haber alınamadığı için endişe duyulan gerçek bir insan gibi anlatılmıştır. Öyle ki Ahmet Cemil’in kurgusal bir karakter olduğunu bilmeyen biri, metni okurken rahatlıkla - hayatta sıklıkla karşılaşılmayacak tarzda olsa da- gerçek bir insandan bahsedildiğini düşünebilir.

Tanpınar’ın kendi karakterlerinden biri olmamasına rağmen, romandan sonraki hayatını kurguladığını gördüğümüz Ahmet Cemil; önce annesini kaybetmiş, daha sonra bir evlilik yapsa da mutlu olmamış, eşi ve çocuklarını bırakıp kaçarak Avrupa’ya gitmiştir. Orada yaşadığı bir aşk macerasından sonra yine kaçarak İstanbul’a döndüğünü anlatan karakterin hayatı hâlâ hayal kırıklıklarıyla doludur. Bu noktada her ne kadar karikatürize edilmiş olsa da bu tarz bir metne konu olması, dönemde kurgusal karaktere verilen önemi gösterir niteliktedir. Nitekim yazarın niyeti ne olursa olsun, metni kurgusal bir karakterle mülakat şeklinde oluşturmuş

²⁸⁸ A.e., s. 279

olması, tıpkı gerçek bir insan söz konusuymuş gibi kurgusal karaktere söylemek ya da ondan dinlemek istediklerinin henüz bitmediğini düşündürür.

Yine Tanpınar'ın 1944 yılında tefrika edilen *Mahur Beste* adlı romanının sonunda yer alan “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”²⁸⁹ ve *Huzur*’un karakterlerinden Suat’ın yazdığını bildiğimiz fakat romanın içerisinde bulunmayıp daha sonra ayrı olarak yayımlanan *Suat’ın Mektubu*²⁹⁰ adlı metinlerini de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Toparlayacak olursak, yukarıda üzerinde durulan nedenlerle önce insana daha sonra da roman karakterine bakışın değişmesinin, yazarın karakteriyle kurduğu ilişkiyi daha insanî hale getirdiği söylenebilir. Nitekim kurgusal karakterler yalnızca roman içerisinde değil, romandan sonra da yazarın zihninde yer etmeye devam ederek bir anlamda romandan taşarlar. Bu durum aynı zamanda, yazar-karakter arasında iki yönlü bir ilişki tahayyül etmeye de imkân tanır. Zira hem romanlar hem de bu romanlardan sonra yazılan metinler gösterir ki, yazarın karakterine karşı olduğu kadar karakterin de yazara karşı sahip olduğu bir söz hakkı vardır.

2.3.5. 80 Sonrası ve Postmodern Dönem Türk Romanında Yazar ve Karakter İlişkileri

Çalışmanın ilk bölümünde yazar ve karakterin tarihsel süreç içerisinde geçirdikleri dönüşümleri anlatırken, modernizmin devamı ya da karşıtı olarak iki ayrı yönden ele alınan postmodernizmden bahsetmiştik. Aynı modernizm gibi postmodernizmin temelinde de 19. yüzyılda yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelerle ilişkili olarak, yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olan anlayış değişiminin olduğu söylenebilir. Hatırlanacak olursa, Freud sonrası dönemde yaptıkları çalışmalarla postmodernizmin temelini oluşturan şüpheyi besleyen Lacan, Derrida, Foucault, Wittgenstein gibi isimler anlama ulaşmanın imkânsızlığını dile

²⁸⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014

²⁹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Suat’ın Mektubu*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018

getirmiş; bu durum ise temelde anlamın varlığının sorgulanmasına yol açmıştır. Nitekim bu düşünceden hareketle Baudrillard, her şeyin kurgu olduğu, ulaşılması gereken herhangi bir anlam veya gerçeğin mevcut olmadığı bir evren fikrini ortaya atacaktır.²⁹¹

Yaşanan bu büyük anlayış değişimi, her dönemde olduğu gibi edebiyatın da hayatla birlikte değişmesine neden olur. Bu noktada temelinde yıkıcılık olduğunu ifade ettiğimiz postmodernizmin edebiyata yansımalarının da düzeni tam anlamıyla değiştirmesi bakımından yıkıcı olduğunu söylemek mümkündür. Fakat genel olarak edebiyat daha sonra da Türk edebiyatı üzerindeki etkilerine geçmeden önce, postmodern düşüncenin kendini göstermeye başladığı sürece dâir bir parantez açmak gerekir.

Bir önceki bölümde modernizmden bahsederken, söz konusu düşüncenin hayatta ve eserde kendini gösterdiği dönemin, kendisinden önceki dönemden saydam bir çizgiyle ayrıldığından bahsetmiştik. Bu çizgi postmodernizm söz konusu olduğunda daha da saydam bir hale gelir. Nitekim postmodernizmin hangi tarihten itibaren başladığı ve hatta henüz başlayıp başlamadığı bile tam olarak netleştirilmemiştir.²⁹² Bu durumda söz konusu sürecin edebî alanda ne zamandan beri etkili olduğunun net bir tarihle işaretlenmesi mümkün olmayacaktır. Burada takip edeceğimiz çizgi 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ilk kıpırdanışlarını gördüğümüz postmodern düşüncenin, dönemin insanları, düşünce yapısı üzerindeki etkisi ve bu durumun edebiyata yazar-karakter ilişkisi özelindeki tezahürüdür.

Bu noktada postmodern yazar veya karakter derken aslında postmodern dönemde eser veren yazarlar ve bu yazarların kurguladığı karakterlerinden bahsettiğimizin altını çizmek gerekir. Nitekim postmodernlik, benimsenecek bir kimlik olmanın ötesinde daha çok bir farkındalık olarak değerlendirilmelidir.

²⁹¹ Baudrillard, **a.g.e.**, s. 29

²⁹² Veli Urhan, “Postmodernizm ve Kişilik”, **Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Hece, Ankara, 2008, s. 152

Dönemde eser veren yazar da, döneme hâkim olan düşünce yapısından ister istemez etkilendiği için metnini bu farkındalıkla kaleme alır. Öyleyse postmodern dönemde eser veren “postmodern” yazarın da aslında bağlı olunan değerlerin, kimliğin, temelde hayatın kurmaca olduğunun bilincinde olan insan olduğu söylenebilir. Hayatın kurmacalığının farkında olan yazar bu “bildik dünyanın kurallarıyla oyuncaklarla oynar gibi oyna[r].”²⁹³ Postmodern yazar, metnini postmodern düşüncenin temel unsurlarından oyun etrafında kurarak, söz konusu kurmacalığın altını; başta üstkurmaca olmak üzere metinlerarasılık, parodi, pastiş, ironi, kolaj ve montaj gibi teknikleri kullanarak çizer.²⁹⁴

Yine yazar kavramının kuramsal gelişiminden bahsederken, hayatın kurmacalığı düşüncesiyle ilişkili olarak yazarın metniyle, aynı içinde yaşadığımız dünya kadar kurmaca olan, yeni bir dünya oluşturup bu iki kurmaca düzlem arasında serbestçe gezindiğini ifade etmiştik. Yıldız Ecevit, postmodern anlatıda yazarın ve anlatı unsurlarının durumunu özetler:

“Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır.”²⁹⁵

Dönemde yaşanan anlayış değişimi insanın karakterini oluşturan benlik/kimlik gibi kavramlara bakışı da değiştirmiş; bu durum da doğal olarak postmodern anlatıda karakter kurgusunu etkilemiştir. Her şeyin yapay/kurgusal olduğu bir dünyanın/dışsal şartların etkisiyle oluşan kimlik, postmodern dönemde toplama bir kavram olarak kabul edilmiş, bununla ilişkili olarak da daha önceki dönemlerde kendisine atfedilen değeri hem düşünce hem de metin planında

²⁹³ Orhan Pamuk, “İma Edilen Yazar”, **Babamın Bavulu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 30

²⁹⁴ Ecevit, **a.g.e.**, s. 74-76

²⁹⁵ **A.e.**, s. 77

kaybetmiştir. Postmodern dönemin kimlik karşısındaki tutumu, Türk edebiyatında postmodern anlatının başlıca temsilcilerinden biri olan İhsan Oktay Anar'ın kendine dâir ifadeleriyle özetlenebilir:

“Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges'in söylemeye çalıştığı gibi, ‘Bir insan hem herkes hem de hiçbiridir’. Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da ‘Joker’, yani ‘şakacıyım’.”²⁹⁶

Nitekim Türk edebiyatında postmodern anlatı denilince akla gelen ilk isimlerden olan Orhan Pamuk da insanın roman karakterlerine gösterdiği ilgiyi “aşırı ve dengesiz”²⁹⁷ bulacaktır. “İnsanın karakter dediğimiz yanının bir kurmaca olduğunu, edebî kahramanların [da] tıpkı karakter gibi, inandığımız bir yapaylık olduğunu” ifade eden Pamuk, gerçekte “insanlarda romanlarda, özellikle 19. ve 20. yüzyıl romanında, gösterildiği kadar karakter” olmadığını ifade eder. Pamuk’a göre “insan karakteri hayatlarımızın şekillenmesinde, Batı romanında ve özellikle edebî eleştiride gösterildiği kadar önemli de değildir.” Bu düşünce doğrultusunda kendi karakterini de önemsiz olarak gören yazar, romanda belirleyici olanın “roman kişinin karakteri değil, içinde yaşadığı manzaraya yerleşmesi” olduğunu ifade eder.²⁹⁸

Yukarıda postmodern düşüncenin edebî alanda kendini gösterdiği belirli bir tarihten bahsedilemeyeceği ifade edilmiştir. Yıldız Ecevit, Türk edebiyatı özelinde postmodern kıpırdanışların görüldüğü ilk metinleri avangardist metinler sınıfında değerlendirir.²⁹⁹ Bu noktada kullandığı teknikler yönüyle postmodern, içerik yönüyle

²⁹⁶ Cumhuriyet Gazetesi, Pazar Eki, 07.01.2001

²⁹⁷ Orhan Pamuk, “Edebî Karakter, Olay Örgüsü, Zaman”, **Saf ve Düşünceli Romancı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 39

²⁹⁸ **A.e.**, s. 41

²⁹⁹ Ecevit, **a.g.e.**, s. 85

ise modernist olarak kabul edebileceğimiz Oğuz Atay'ın metinlerini birer geçiş dönemi eseri olarak değerlendirmek mümkündür.

Bugün kullandığımız anlamıyla postmodern anlatının edebiyatımıza girişı ise 90'lı yılların başında verdiği eserlerle Orhan Pamuk etrafında gerçekleşecektir. Türk edebiyatında postmodern anlatı denildiğinde akla gelen diğer isimler ise Bilge Karasu, Nazlı Eray, Latife Tekin, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'dır.

Postmodern düşünce yapısı ve dönem metinlerine dâir buraya kadar üzerinde durulanlardan hareketle, söz konusu anlatılarda yazar-karakter ilişkilerinin ne yönde şekillendiğini saptamanın zor olmadığı söylenebilir. Nitekim kurmaca ve gerçekliğin iç içe geçtiği bu anlatılarda esas mesele, postmodern dönemin çoğulculuk prensibine uygun olarak, roman unsurlarının birbiriyle eşit bir düzlemde yan yana bulunmasıdır. Bu noktada yazarın da karakterin de aynı derecede önemsiz olduğu postmodern metinlerde, söz konusu iki unsurun ilişkisi; yaşadığımız dünyada birbirine eşit iki insanın ilişkisine benzeyerek, son derece özgürlükçü bir yapı gösterir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİL GECE, HUZUR ve MASUMİYET MÜZESİ ROMANLARINDA YAZAR ile KARAKTER İLİŞKİLERİ

3.1.1. Reşat Nuri Güntekin ve Romancılığı

Edebiyat sahnesine, I. Dünya Savaşı yıllarında yayımlanan makale ve tenkitlerle çıkan Reşat Nuri Güntekin, 1889 yılında İstanbul’da doğmuş; öğrenimini Galatasaray Lisesi, İzmir Frérler Mektebi ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde tamamlamıştır. Mezuniyetinden sonra başta öğretmenlik olmak üzere, idarecilik ve müfettişlik gibi görevlerde bulunan Güntekin, dönemde eser veren birçok sanatçı gibi milletvekili olarak da görev almış; bir dönem Unesco Türkiye temsilcisi olarak Paris’te bulunmuştur.³⁰⁰

Edebî faaliyetlerini görevleriyle birlikte sürdüren yazarın, edebî çalışmalarında da meslek hayatındaki çeşitliliğin görüldüğünü söylemek mümkündür. Nitekim edebiyat sahasına makale ve tenkitlerle adım attığından bahsettiğimiz Güntekin, bunların yanı sıra roman, hikâye ve tiyatro alanında eserler verecek; mizahi yazılarla birlikte, başta Emile Zola olmak üzere Avrupalı romancılardan çeviriler yapacaktır. Yazarlık dışında yayıncılık alanında da faaliyet gösteren Güntekin’in kısa süreli de olsa *Memleket* isimli bir gazete çıkardığı bilinmektedir. Şiir haricinde hemen hemen her türde eser vermiş olan Güntekin’i öne çıkaran, diğer eserlerinden ziyade romancılığı olmuştur. Yazarın sayıca epey fazla olan romanları arasında en bilinenleri *Çalıkuşu* (1922), *Dudaktan Kalbe* (1924), *Bir Kadın Düşmanı* (1927), *Yeşil Gece* (1928), *Yaprak Dökümü* (1930), *Miskinler Tekkesi* (1946) ve *Kavak Yelleri* (1961)’dir.³⁰¹

Roman teması olarak başta aşk olmak üzere, aile bağları ve ahlâki değerleri sıklıkla kullanan romancının en kuvvetli yönlerinden biri, eserlerinde devrin sosyal

³⁰⁰ Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s.1

³⁰¹ A.e., s. 219

hayatını ve Anadolu'yu dönemin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde ele almış olmasıdır. Bu noktada Güntekin'in, babasının görevi dolayısıyla Anadolu'yu tanımaya çocuk yaşta başlaması ve özellikle müfettişlik yıllarında gerçek anlamıyla tahlile fırsat bulmuş olması önemlidir. Toplum hayatına yönelik hassasiyetini Anadolu'ya yönelik dikkatleriyle birleştiren Güntekin'in romanlarında sıklıkla yer verdiği motiflerden başında idealist karakterler gelmektedir. Bu karakterlerin en meşhuru, romancıya sahip olduğu ünü sağlayan romanı *Çalıkuşu*'nun başkarakteri Feride'dir.³⁰²

Romancının eserlerinde memur (öğretmen, doktor, avukat) sınıfından idealist karakterlere sıklıkla yer vermesinde, yazarın kendisinin de İnkılap Devri'nin formasyonu ile yetişmiş bir öğretmen olmasının etkili olduğu söylenebilir. Bunun dışında 1957 yılında vefat eden yazarın, bir dönem dönemlerinde milletvekili olarak görev alması, daha önce de bahsettiğimiz gibi, siyasi alanla da ilişkisini gösterir niteliktedir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda yazarın romanlarının genel olarak tezli roman sınıfına dâhil edildiğini söylemek mümkündür.

3.1.2. *Yeşil Gece* Romanının Tanıtımı ve Özeti

Reşat Nuri Güntekin'in 1928 yılında yayımlanan *Yeşil Gece*³⁰³ adlı romanı, çoğunun tezli roman sınıfına dâhil edilebileceğini söylediğimiz romanları arasında ayrı bir yer tutar. Roman, ideali Anadolu'da öğretmenlik yapmak olan başkarakter Ali Şahin'in tayin olduğu yeri değiştirmek için Maarif Nezareti'ne gitmesiyle başlar. Darülmuallimin'den o sene mezun olan meslektaşları Anadolu'dan İstanbul'a gelmek isterken, İstanbul'a çıkan tayinini Anadolu'nun herhangi bir yerinde görev almak için değiştirmek isteyen Şahin Efendi, maarif müdürü tarafından hayret ve takdirle karşılanır. İstanbul'daki görevini arkadaşı Hüseyin Cemal ile değiştiren Şahin Efendi'nin yeni görev yeri İzmir'in Sarıova kasabasıdır.

³⁰² A.e., s. 2-6

³⁰³ Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi., 2019 (Romandan yapılan alıntılarda söz konusu baskı kullanılmıştır.)

Görevine başlamadan önceki son gününü İstanbul'daki hayatı ve tanıdıklarıyla vedalaşarak geçiren Şahin Efendi, Darülmualimin'den önce talebesi olduğu Somuncuoğlu Medresesi'nin avlusuna oturup çocukluğundan bu yaşına gelene kadar yaşadıklarını düşünür. Bir çiftçi çocuğu olarak dünyaya gelen Şahin Efendi, küçük yaşta babasının isteği doğrultusunda medreseye gönderilmiştir. Başta medrese eğitimini yadırgasa da hocası Hacı Fettah Efendi'nin tesiriyle medreseye bağlanır. Fakat bu bağlılık uzun sürmeyecek, Şahin Efendi'nin zihninde ahiret düşüncesiyle ilgili şüpheler uyanmaya başlayacaktır. Bu şüphenin etkisiyle babasının ölümünden sonra İstanbul'a gelen Şahin Efendi, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için Somuncuoğlu Medresesi'ne girer. Fakat softalık kisvesi altında her türlü ahlaksızlığı yapan insanlarla dolu olan medrese, Şahin Efendi'yi bağlı olduğu akideden daha da uzaklaştıracak; sonunda inancını tamamen kaybetmesine neden olacaktır. İnancını kaybetmenin oluşturduğu boşluğu hocalık yaparak kapatacağına inanan Şahin Efendi medrese eğitimini son senesinde bırakarak Darülmualimin'e girer.

Somuncuoğlu Medresesi'nin avlusunda yaptığı hayat muhasebesinin ardından yeni görev yeri Sarıova'ya giden Şahin Efendi, hiç vakit kaybetmeden çalışmaya başlar. Yaşadığı buhranların ardından eskiden kendisini bir neferi sandığı yeşil orduya tamamen düşman olan Şahin Efendi'nin niyeti, memleketi yıllardır içinde yaşadığı yeşil gecenin karanlığından aydınlığa çıkarmaktır. Bu ideal doğrultusunda kendine yakın gördüğü müderris Rasim Efendi ve aslında bir mühendis olan Deli Necip ile arkadaşlık kurar. Göreve başladığı ilk günden beri baş muallimi olduğu Emir Dede mektebinin yeni binasının yapımı ve kasabalı çocukların erken yaşta sarık takmak zorunda bırakılmaları gibi meselelerle ilgilenen Şahin Efendi, kasabaya hâkim olan cahil ve kötü niyetli softalarla mücadelesini son derece ihtiyatlı bir biçimde yürütür.

Ancak ailesinin zoruyla hafızlık yapan, zayıf tabiatlı küçük bir çocuğun üzerindeki baskıya dayanamayarak ölmesi Şahin Efendi'yi derinden etkiler. Çocuğun ailesinin diğer oğullarını da aynı şekilde hafız yapmak istediklerini duyan Şahin Efendi, bunu engellemek için elinden geleni yapacak; kasabanın doktorlarından

çocuğun bünyesinin böyle bir eğitime uygun olmadığına dâir rapor yazmalarını isteyecektir. Doktorlardan istediği karşılığı göremese de çocuğun annesiyle yaptığı iş birliğiyle küçük çocuğun abisinin kaderini yaşamasına engel olur.

Hafızlık meselesinde gösterdiği çabadan dolayı olumsuz yönde dikkat çekmeye başlayan Şahin Efendi'nin, ihtiyatı elden bırakarak müdahalede bulunduğu bir diğer olay da kasabada bulunan Kelâmi Baba türbesinde çıkan yangından sorumlu tutulan Nihat Efendi'nin kurtulmasına yardımcı olmasıdır. Fakat bu yaşananlardan sonra tam Şahin Efendi hakkında dedikodular başlayacakken umumi harp başlar. Harp ortamında kasaba halkına kendini kabul ettirmeyi başaran Şahin Efendi, beş yıl boyunca okulunda müderrislik yapmaya devam eder.

Romanın ikinci kısmı Yunan askerlerinin Sarıova'yı işgaliyle başlar. İlk önce halkın büyük çoğunluğun terk ettiği bu kasabada işinin bittiğini düşünerek kasabadan ayrılan Şahin Efendi, daha sonra kasabada kalanlara yardımcı olabilmek için geri döner. İşgalin ilk günlerinde kasabada yaşanacak olası bir kargaşayı engellediği için Yunan idaresinin dikkatini çeken Şahin Efendi, her ne kadar istemeyerek de olsa, sarığını geri takarak yönetimin kendisinden istediği gibi Yunan idaresiyle halkı bütünleştirecek vaazlar vermeye başlar. İçinde bulunduğu durumdan son derece rahatsız olsa da vazifesi sayesinde halka daha rahat yardım edebiliyor olmasından dolayı kendisine verilen bu vazifeyi sürdürmeye devam eder. İşgal günlerinde en yakın arkadaşlarını kaybeden Şahin Efendi yeniden tek başınadır.

Romanın sonunda Şahin Efendi'yi uzun yıllardan sonra Sarıova'ya dönerken görürüz. İşgal sırasında halka yardım ettiği gerekçesiyle Yunan adalarından birine sürgüne gönderilen Şahin Efendi, artık inkılâbın tamamlanmış olduğu memleketine dönmenin sevinci içerisinde. Fakat Sarıova'ya döndüğünde, kasabanın önde gelen softalarının bu sefer farklı birer kimliğe bürünmüş olsalar da hâlâ hâkim konumda olduklarını görerek hayal kırıklığına uğrar. Kasabadaki eski düşmanları tarafından vatan haini olarak tanıtılan Şahin Efendi yeniden muallimi olmak umuduyla gittiği kasabadan kovulur gibi uzaklaştırılır. Romanın son sahnesinde gözyaşları içerisinde

Sarıova'yı terketmek zorunda kalan Şahin Efendi, kendini orada anlayacaklarını umut ederek inkılâbın doğduğu yere doğru yol alır.

3.1.3. İdeolojik Bir Roman Olarak *Yeşil Gece*

Birol Emil'in *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası* adlı çalışmasında, Oktay Akbal'ın "Yeşil Gece'den Kubilay'a" başlıklı yazısını kaynak göstererek Atatürk'ün verdiği "Bana yobazlığı eleştiren bir roman yaz!" şeklindeki bir direktifle kaleme alınmış olabileceğini ifade ettiği³⁰⁴ *Yeşil Gece*, yayımlandığı dönemden bu yana birçok tartışmaya konu olmuştur. Mustafa Baydar'a verdiği röportajda "Yeşil Gece'de sadece itikadını, onunla beraber de ebedî hayat ümidini, uzun ve acı savaşlardan sonra kaybeden, kendi ölümlülüğüne milletin ölümsüzlüğü fikrinde bir teselli arayan bir insanın romanını yazmak" istediğini söyleyen Güntekin, romanın "Atatürk inkılâbı ve laik öğretim zamanına rastladı[ğın]" ifade eder. Yazar, röportajda her ne kadar böyle bir direktifin varlığından açıkça söz etmese de döneme hâkim olan heyecanın onu "bir polemik romanı yazmaya, daha doğrusu romanı[nı] o yöne doğru sürüklemeye sevk et[tiğini]" kabul etmiştir.³⁰⁵

Fethi Naci de *Reşat Nuri'nin Romancılığı* adlı kitabında, yazıldığı ve yayımlandığı tarihler göz önünde bulundurulduğunda, romanın neden döneme hâkim olan ideolojinin propogandasını yapmak amacıyla yazıldığının anlaşılacağını ifade eder. 1926 yılının Mart ve Eylül ayları arasında kaleme alınan roman, Atatürk'ün 1923 ve 1925 yılında Adana ve Kastamonu'da yapmış olduğu "din kisvesi altında [yapılan] küfür ve alçaklıklar" içerikli konuşmaları başta olmak üzere; 1924 yılında ilân edilen Tevhid-i Tedrisat kanunu ile eğitimin laikleştirilmesi ve 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi büyük yeniliklerin gölgesinde yazılmıştır.³⁰⁶

³⁰⁴ Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984, s.313

³⁰⁵ Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 136

³⁰⁶ Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s.

Hem döneme hâkim olan hava, hem yazarın romanı hakkında verdiği beyânat hem de romanın içeriği göz önünde bulundurularak yapılan değerlendirmelerin hemen hemen hepsinde belirli bir ideolojinin propogandasını yapmak amacıyla yazıldığı konusunda ittifaka varılan roman, yazarın diğer eserlerinden birçok yönüyle ayrılır. *Yeşil Gece* hariç diğer bütün romanlarında dengeli bir yapı kurarak zıtlıklara hoşgörü içerisinde yaklaştığını ifade edilen romancının, *Yeşil Gece*'de “iyi niyete, sevgiye, merhamete yer vermemiş”³⁰⁷ olması romanı insanî gerçeklikten uzak ve tekdüze bir hale getirir. Nitekim yazarın toplum gerçeklerini, karakterini toplumun gerçeklerinden soyutlayarak anlatmaya çalıştığını söyleyen³⁰⁸ Fethi Naci de, romanın “sadece Atatürk düşüncelerini yaymakla yetindiği[ni], Türk insanının iç dünyasına, bu dünyaya biçim veren tarihî, ekonomik, toplumsal oluşuma yaklaşmak çabasını göstermemiş ya da gösterememiş”³⁰⁹ olduğunu ifade ederek, romanı edebî açıdan başarısız, bildirisi noktasında da tutarsız olarak değerlendirmiştir.³¹⁰

Bu noktada yazarın, romanını oluştururken aktarmak istediği ideolojiyi her şeyin önüne koymasının roman içerisinde boşluklar oluşturarak, romanın edebî yönüne zarar verdiğini söylemek mümkündür. Bu durum, çalışmamız özelinde belirli bir ideali gerçekleştirmesi için yaratılmış bir karakter olarak Ali Şahin'in yazarıyla olan ilişkisi üzerinden incelenecektir.

3.1.4. *Yeşil Gece*'de Yazarın Konumu

Bilindiği gibi türü ne olursa olsun eser, yaratıcısı nezdinde mutlaka bir anlam ifade eder. Eserin zorunlu olarak içerdiği anlam, roman türü özelinde yazarın dolayısıyla metnin niyeti dediğimiz kavramı oluşturacaktır. Metnin niyeti ise kendisini en çok, varlık nedeni bir amaca hizmet etmek olan tezli romanlarda gösterir. Zira bu tarz romanlar tamamen belirli bir niyet üzerine kaleme alınırlar. Bu noktada metindeki niyetin yaratıcısı olan yazarın, söz konusu roman tarzında kendi varlığını hissettirmesinin doğal olduğu düşünülebilir. Nitekim daha önce de

³⁰⁷ Hüseyin Çelik, “Reşat Nuri Güntekin”, Ankara, TDV İslâm Ansiklopedisi, 1996:14, s. 307-309

³⁰⁸ Naci, a.g.e., s. 113

³⁰⁹ A.e., s. 115

³¹⁰ A.e., s. 116

bahsettiğimiz gibi kimi eleştirmenler bu tarz metinlerde yazarın varlığının, metnin niyetini doğru anlamak için faydalı olduğunu öne sürmüşlerdir.³¹¹

Bir önceki bölümde Türk edebiyatı özelinde Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan romanların genel karakteristiğinden bahsetmiş, kanonik edebiyat çerçevesinde değerlendirilen bu eserlerin; hem biçim hem de içerik yönüyle belirli bir ideolojinin taşıyıcılığını yapmak amacıyla kaleme alındığını ifade etmiştik. Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece*'si de söz konusu kanonun dışında düşünülmemesi gereken romanlardandır. Bu durum yazarın, Cumhuriyet'in ilk dönemlerine hâkim olan ideolojiyi yaymak gibi belirli bir niyetle kaleme aldığı eserin içerisinde kendi varlığını doğal olarak hissettirmesine neden olur.

Fakat dönem romanında yazarın varlığı, Türk edebiyatının ilk roman örneklerindeki gibi açıktan duyulan bir ses ile anlaşılmaz. Nitekim daha önce de bahsettiğimiz gibi roman türünde tecrübe kazanıldıkça yazar kendi varlığını metnin unsurları arasında dağıtacak ve eğer yapmak isterse metne müdahalesini de doğrudan doğruya kendi sesi veya eliyle değil, metinde kullandığı unsurlar üzerinden gerçekleştirecektir. Bu durumda *Yeşil Gece*'de yazarın konumunu tespit etmeye çalışırken doğrudan bir ses duymayı ya da bir elin müdahalesine şahit olmayı beklemek yersiz olacaktır. Zira daha önce de ifade ettiğimiz gibi metnin içindeki her unsur, her kullanım bir yazarın varlığını sezdirecek; metinde söylenen ve söylenmeyen her şey dolaylı olarak yazarın zımni varlığına işaret edecektir. Bu noktada Booth'un sadece yapısal ve teknik olanla ilgilenmenin metinde yaratılmak istenen etkiyi kaçırmaya neden olacağı yönündeki görüşünü hatırlamak gerekir.³¹² Metni oluşturan anlatıcı tipi, bakış açısı, olay örgüsü, zaman ve mekân kullanımı, dil özellikleri ve karakter yaratımı gibi her unsur yapısal olarak bakıldığında çeşitli tekniklerle incelenebilir. Fakat önemli olan bu unsurların metnin bütünlüğü içerisinde nasıl bir etki oluşturdıklarıdır.

³¹¹ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 183

³¹² A.e., s. 447

Teknik olarak ifade edilecek olursa, anlatıcı tipinin üçüncü tekil şahıs veya tanrısal/ilâhi anlatıcı olarak seçildiği romanda; kullanılan bakış açısının da tanrısal bakış açısı olduğu görülür. Yazarın seçtiği anlatıcı, karakterin hayatı ve yaşadıklarına dışarıdan/gözlemci olarak şahit olmakta ve gördüklerini yazarın kendisine verdiği her şeyi bilme ayrıcalığıyla, tanrısal bir şekilde aktarmaktadır.³¹³ Daha önce romanda kullanılan unsurların yazarla ilişkisinin, söz konusu unsurların yarattıkları etki yönüyle önem arz ettiğini ifade etmiştik. Bu noktada Reşat Nuri Güntekin'in kendi roman tekniğinden bahsederken “[olayı] kahramanlardan birini alıp onun ağzından anlatmayı daha kolay bul[duğunu]” yönündeki açıklaması önemlidir. Bu yöntemle “romancı[nın] mesuliyetin büyük bir kısmını üstünden silkip atmış ol[duğunu]” ifade eden yazar, “romanı kahramanın ağzından anlat[manın] mesuliyetin bir kısmı[nı]” roman karakterine (yazarın ifadesiyle kahramana) yüklediğini söyler.³¹⁴ Fakat romanlarının çoğunda teknik ifadeyle ben anlatıcı tipini kullanan yazarın, *Yeşil Gece*'de farklı bir yol izlediği görülür. Birol Emil, bu durumu söz konusu romanın yazılış amacıyla ilişkili olarak ele alır. Emil'e göre “sosyal ve politik bir tez ihtiva eden romanlarda, romancı ana fikrini kuvvetle telkin etmek, ‘maksadını’ daha açık bir şekilde ortaya koymak gayesini güder. Çünkü romancı, bu usulde şahıslarına daha fazla hakimdir. Onları istediği yöne, istediği şekilde sevk eder.”³¹⁵

Romanda olay örgüsünün kullanımını da yazarın yaratmak istediği etki üzerinden incelemek mümkündür. Olay örgüsü ilk bölümünden itibaren söz konusu niyete hizmet edecek şekilde kurulmuştur. Nitekim yazar, olay örgüsünü daha romanın en başında Şahin Efendi'nin niyetini bildirecek şekilde düzenler. Burada Fethi Naci'nin, Şahin Efendi'nin düşünce dünyasındaki değişimin tek ve düz bir çizgi şeklinde ilerlediği yönündeki yorumu önem arz eder.³¹⁶ Karakterin düşünce dünyasıyla olay örgüsü arasında bir benzerlik kurmak mümkündür, zira karakter merkezli olarak kabul edebileceğimiz romanın olay örgüsü de doğal olarak karakterin düşünce dünyasıyla ilişkili olarak şekillenecektir. Tıpkı karakterin düşünce dünyasındaki değişim gibi olay örgüsü de Şahin Efendi'nin geçmişi

³¹³ Tekin, **a.g.e.**, s. 31-54

³¹⁴ Emil, **Reşat Nuri Güntekin**, s. 63

³¹⁵ **A.e.**, s. 66

³¹⁶ Naci, **Reşat Nuri'nin Romancılığı**, s. 110

hatırladığı birkaç kısım hariç ileri doğru şekillenir. Bu durum, yazarın ve karakterinin sahip olduğu ilerlemeci mantıkla ilişkili olarak düşünülebilir; zira onlara göre roman da hayat gibi daima ileri gitmelidir.

Metinde aynı etki üzerinden okunabilecek bir diğer unsur da zaman ve mekânın kullanımıdır. Romanın Şahin Efendi'nin çocukluğundan, orta yaşlarına geldiğini tahmin ettiğimiz bir dönemi kapsayan kısmında zaman, metnin tezine fayda sağlayacak yerlerde oldukça yavaş olarak akarken, teze hizmet etmeyecek olayların anlatımı sırasında hızla geçecektir. Çoğunlukla ileriye dönük kurulan olay örgüsünün kesintiye uğradığı kısımlardan ilkinde Şahin Efendi'nin hatıraları anlatılırken zaman; karakterin yaşadığı inanç buhranları sırasında oldukça yavaş geçtiği halde, romanın tezine hizmet etme noktasında pek de faydası bulunmayan çocukluğunun anlatımı sırasında hızlıca geçecektir. Yine karakterin hayatında romanın tezine hizmet eden olayların âni ânine anlatılırken, hastalık ve durgunluk dönemlerinin hızlıca geçtiği görülecektir. Nitekim karakterin geçirdiği “ehemmiyetli kulak ameliyatı[ndan]” yalnızca birkaç gündür ortalıkta olmadığının anlaşılması için tek bir satırda bahsedilmiş³¹⁷, harp esnâsında “binasının kapısını hârice kapa[tan]” karakterin hayatında geçen beş yıl birden atlanmışır.³¹⁸

Dışsal tasvir noktasında pek de zengin olmayan romanda mekânın kullanımı da romanın teziyle ilişkilidir. En geniş ifadeyle kökten değiştirilmesi gereken bir düzeni anlatan romanda eskiyi temsil eden medrese gibi mekânlar harap, karanlık, rutubetli ve pis³¹⁹ olarak anlatılırken; inkılâbın tamamlanmasından sonra “yarı yapılmış beyaz taş binalar parlak yaz güneşi altında, gençlik ve ümit gibi parıl[r]da³²⁰ halde görünecektir.

³¹⁷ Güntekin, **a.g.e.**, s. 160

³¹⁸ **A.e.**, s.208

³¹⁹ **A.e.**, s. 80

³²⁰ **A.e.**, s. 243

Yazarın kendi varlığını açıkça belli ettiği yerlerden biri de dili kullanımıdır. Özellikle anlatıcıyı konuşturduğu yerlerde kullandığı alaycı ve kaba dil, yazarın varlığına ve metin içerisinde durduğu yere dâir açık birer delil olarak kabul edilebilir. Yazarın romanı oluşturan unsurları kullanımına dâir bütün bu anlatılanlar göz önünde bulundurulduğunda yazarın metin içerisinde belirli bir konumda bulunmaktan ziyade, kullandığı unsurlar aracılığıyla varlığını metnin her yerine dağıttığını söylemek mümkündür. Bu durum yazarın romanına müdahil olması için, tarihsel bir benlik veya açıkça duyulan bir dış ses olarak romanda kendini göstermesinin şart olmadığını gösterir. Nitekim yazar kendini son derece iyi gizlemiş de olsa niyeti doğrultusunda yaratmak istediği etkiyi, romanın çeşitli unsurlarını kullanarak yaratacaktır.

3.1.5. *Yeşil Gece*'de Yazar ve Karakter İlişkileri

Daha önceki bölümde yazar-karakter ilişkisini açıklarken, temelde kendi varlığını çeşitli toplumsal ve zihinsel süreçlerin etkisiyle oluşturan bir insan olan yazarın; metin içerisinde yeni bir insan olarak karakteri yaratması üzerinde durmuş, bu bağlamda karakterin bir anlamda yaratılmışın yaratılmışı olarak değerlendirilebileceğinden bahsetmiştik. Yazar ve karakter arasındaki bu durum, karakter unsurunu romanın diğer unsurlarından farklı bir boyuta taşır. Bu noktada yazarın etkisi altında bulunduğu süreçlerin esere yansımalarının, bahsettiğimiz bütün unsurlar arasında en çok karakter üzerinden anlaşıldığı söylenebilir. Zira toplum/dünya nasıl yazarı yarattıysa yazar da karakteri yaratmıştır. Burada yazarın karakteri nasıl tanıttığı, hangi yöntemleri kullanarak inşa ettiği, ona sunduğu özgürlüğün derecesi ve metne karakter üzerinden ne derece dâhil olacağı gibi meseleler yazarın karakteriyle olan ilişkisi başlığı altında değerlendirilebilir.

Roman planında karakterin nasıl inşa edildiğini, yani nasıl bir insan olduğunu, sahip olduğu özellikleri anlamak için öncelikle ne şekilde ve kim/kimler tarafından tanıtıldığına bakmak gerekir. Yukarıda bahsedildiği gibi *Yeşil Gece* genel hatlarıyla karakterin değil, dışarıdan bir gözlemcinin, yani yazarın tanrısal özelliklerle donattığı anlatıcının anlatımıyla ilerleyen bir romandır. Bu durumla

ilişkili olarak romanda karakterin tanıtımı için kullanılan başlıca yöntem de dışarıdan biri tarafından yapılan anlatım olacaktır. Romanda karaktere yönelik anlatımın iki ayrı kol üzerinden ilerlediği görülür. Bunlardan biri karakterin fiziksel tasviri, diğeri ise içinde bulunduğu olay veya durumların anlatımıdır. Söz konusu anlatım durumunda karakterin ne şekilde tanıtıldığı noktasında önemli olan ise yazarın anlatıcısına bunu hangi kelimeleri kullanarak, nerede durarak yaptırdığıdır. Nitekim yazarın yarattığı karakteri nasıl tanıtmak istediği ve ona karşı tavrı, en çok olay ve durumların anlatımı noktasında kendini gösterir.

Romanda karakterin tanıtımı noktasında anlatıcıdan tamamen bağımsız olmasa da nisbeten onun etki alanından uzak olarak değerlendirebileceğimiz bir diğer yöntem de karakterin kendi söz ve eylemlerinin ve iç konuşmalarının aktarımıdır. Her ne kadar romanın yapısı dolayısıyla yazar teknik olarak her şeyi bir anlatıcıya anlattırıyor olsa da; söz ve eylemler noktasında yapılan, anlatımdan çok aktarım olarak kabul edilebilir. Zira bu yöntemde anlatılanlar tasvir veya olay anlatımında olduğu gibi anlatıcının süzgecinden geçmeden, doğrudana yakın bir şekilde aktarılır. Burada kullandığımız doğrudan ifadesi önemlidir. Zira bu yöntem sayesinde araya giren bir anlatıcı olmadan, doğrudan yazarın karaktere söyletip yaptırdıklarını ayırt etmek mümkün olacaktır.

Fakat roman boyunca Şahin Efendi'nin sıklıkla yaptığını gördüğümüz iç konuşma yani monologlar bu roman için istisnai bir durum gösterecektir. Anlatıcının kendisine yüklenen tanrısal özelliklerle karakterin zihnine nüfûz ederek, kendi kendisiyle yaptığı konuşmaları aktarması, aslında karakteri daha yakından tanımak için faydalı bir şeydir. Fakat daha sonra üzerinde duracağımız bu durum, Şahin Efendi'nin tanıtımı noktasında pek de fayda sağlamaz. Zira söz konusu romanda öne çıkan niyet, karakterin iç sesiyle yazarın aynı ağızdan konuşmalarına neden olacaktır.

Yazar-karakter ilişkisi noktasında buraya kadar anlatılanlar göz önünde bulundurulursa, karakterin nasıl biri olarak yaratıldığını, bir diğer deyişle karakterin “karakterini” söz ve hareketlerinin aktarımı üzerinden; söz konusu karakterin yazar

ile olan ilişkilerini ve yazarın karaktere yönelik tavrını ise olay ve durumların anlatımı üzerinden incelemenin mümkün olduğu söylenebilir.

Roman genel hatlarıyla belirli bir düşünce çevresinde şekillendiği için, romanda fiziksel tasvire pek yer verilmediği görülür. Bu durum karakter noktasında da fiziksel tasvirden ziyade fikrî tasvirin ön plana çıkarılmasına neden olacaktır. Öyle ki romanın başkarakteri olarak Şahin Efendi'nin görsel bir izlenim oluşturacak şekilde tasvir edilmesi, romanın en başında yer alan üstünkörü bir anlatımdan ibarettir. Maarif müdürünün kapısını titrek elleriyle çalan Şahin Efendi, “eski redingotlu, sarı meşin potinli, mavi atlas gömlekli yirmi beş, otuz yaşlarında zayıf bir adam” olarak tasvir edilir. “Hafif çiçekbozuğu bir yüzü, ince, kara bir sakalı”³²¹ olan bu adam hakkında roman boyunca yapılan tasvir buradan ileriye gitmez.

Nasıl görüldüğü hakkında pek bir bilgiye sahip olamamak da Anadolu'da öğretmenlik yapmak istediğini ifade eden Şahin Efendi'nin esas niyetini romanın başında hemen öğreniriz. Eski bir medreseli olan Şahin Efendi'nin ideali, gideceği kasabanın “sokaklar[ında] yanan türbe kandillerini söndür[mektir].”³²² Romanın ilk bölümü diyebileceğimiz bu kısımda, Şahin Efendi'nin Sarıova'ya gitmeden önceki hayatı anlatılır. Burada karakterin, yazarın onu tanıtmak istediği haliyle karşımıza çıktığı söylenebilir. Nitekim daha romanın en başında *eski* bir medreseli kimliğiyle karşımıza çıkan Şahin Efendi, geçirdiği değişimi “keyif ve iftihar”³²³ ile görmektedir.

Yazar daha sonra romanın yönünü, yaşadığı büyük değişime işaret edilerek “Anadolu'dan sarıkla gel[ip] fesle gi[decek]”³²⁴ olan bu karakterin geçmişine çevirir. Fakat çocukluğundan başlayarak hayatı ve özellikle de geçirdiği inanç buhranı sırasında yaşadıklarını hatırlayan karakter hakkında anlatılanlar; romanın başkarakteri olarak Şahin Efendi'nin kişiliğinin temellerini oluşturmaktan çok, sahip olduğu yeni kimliğin savunuculuğunu yapmak için yazılmış izlenimini uyandırır. Bu

³²¹ A.e., s. 8

³²² A.e., s. 14

³²³ A.e., s. 16

³²⁴ A.e., s. 17

noktada, yazarın karakterine yaptırdığı geçmiş muhasebesinin zamanı da dikkat çekicidir. Şahin Efendi bütün geçmişini tam olarak yeni hayatına başlamanın arifesinde hatırlar. Geldiği noktada bütün şüphelerinden teker teker sıyrıldığı ifade edilen karakter, hayatında yaptığı “son inkılap tamam olduğu gün”³²⁵ eksiksiz bir şekilde yeni hayatına başlamaya hazır olacaktır.

Bu kısma kadar hayatının büyük bir bölümünden bahsedilen karakterin tek bir çizgi hâlinde ilerleyen düşünceleri ve özellikle de anlatıcısını tasdik etmek istercesine yaptığı iç konuşmalar; karaktere ayrı, insanî bir hüviyet atfetmeye engel olur. Nitekim, roman boyunca en çok dikkat çeken şeylerden biri de yazarın karakterini insanî olan her şeyi mümkün olduğunca uzak tutmuş olmasıdır. Öyle ki hem kendisine dâir anlatılanlardan, hem sergilediği davranışlardan hem de konuşmalarından son derece akıllı, çalışkan, tutumlu, iyimser, nüktedan, hazırcevap, yüksek ruhlu, iradesi kuvvetli, sezgileri sağlam ve yardımsever olduğunu anladığımız Şahin Efendi’nin ilk dikkat çeken özelliği yalnızlığıdır.

Babasının isteğiyle küçük yaşta medreseye gönderilen, daha sonra da aklındaki sorulara cevap bulmak için annesini/ailesini bırakıp İstanbul yollarına düşen Şahin Efendi; ne ilk adresi olan Somuncuoğlu Medresesi’nde ne de daha sonra girdiği Darülmuallimin’de bir arkadaş edinecektir. İstanbul’dan ayrılırken “kalender ve şakacı”³²⁶ mizacıyla tanıdıklarıyla vedalaşırken gördüğümüz karakter, yirmi beş otuz yaşlarında bir adam olmasına rağmen o zamana kadar içinde bulunduğu ortamların hepsinde sadece yüzeysel ilişkiler kurmuş; roman boyunca yalnız Sarıova’da kendisiyle aynı “maksat etrafında topla[nmaya]”³²⁷ müsait birkaç kişiyle gerçek anlamda arkadaş olmuştur. Nitekim “kendi düşünceleri aleminde yalnız kalmaya alışmış” olan Şahin Efendi’nin, aslında “konuşulacak, derleşilecek insan aramaya ihtiyacı yoktu[r].”³²⁸

³²⁵ A.e., s. 50

³²⁶ A.e., s. 17

³²⁷ A.e., s. 60

³²⁸ A.e., s. 47

Şahin Efendi'nin yalnızlığı, yaşadığı buhranlar sonucu kendine çizdiği yeni istikameti nasıl bulduğunu da tartışmaya açık hale getirir. Zira karakter, bir “başkasına açma[nın] asla caiz [olmadığı]”³²⁹ derdine, neredeyse kimseden gerçek anlamda akıl almadan, kendi kendine üzülmüş ve sonunda da kendi kendine teselli bulmuştur. Öyle ki roman boyunca devamlı suretle kendi içine dönen Şahin Efendi'nin sürekli kendi kendisini tahlil ve teskin etme ihtiyacı duyduğu görülür (34)³³⁰. Bu noktada yazarın karakterini hayatının en kritik döneminde özellikle kimseyle muhatap etmediğini düşünmek de mümkündür. Zira böylece “kimse ile arasında fikir ve his ayrılıkları, münakaşalar, dargınlıklar olmasına, izzet-i nefis ve benlik kaygıları çıkmasına imkân [olmayacaktır].”³³¹

Ömrü boyunca “kadını hiç tanımamış düşünmemiş bir adam”³³² olan Şahin Efendi'nin hayatında aşka ve sevgiye de yer yoktur. “Sevmenin ne olduğunu bilme[yen]” bu karakter, arkadaşının kendisine anlattığı aşk hikâyesini bile anlamayacak, yalnızca “anlıyormuş gibi dinlemeye çalış[acaktır].”³³³ Zira onun için önemli olan başkadır. Öyle ki bazen “genç arkadaşının bir kadın için duyduğu bu hafif meyil ve tahassürün *asıl büyük aşka* zararı dokunmasından, onu az çok kırmasından korka[cak] ... bahis pek uzayıp giderse mahir bir manevra ile sözü değiştir[erek] zihninin *ezeli sabit fikrine* döne[cektir].”³³⁴

Hayatta sahip olduğu ideali her şeyin önüne koyan Şahin Efendi'nin planları arasında evlenip aile kurmak da yoktur. Zira “başına aile dağdağası çökmüş, çoluk çocuğa karışmış bir adamın ne kadar azimli olursa olsun tuzağa düşmüş kurtlar gibi eli, kolu bağlanacağını, bir daha kıpırdanmaya hâli kalmayacağını”³³⁵ düşünen karakter, kasabadaki baş düşmanı Eyüp Hoca'nın ona iftira atmak niyetiyle

³²⁹ A.e., s. 34

³³⁰ A.e., s. 34

³³¹ A.e., s. 47

³³² A.e., s. 114

³³³ A.e., s. 69

³³⁴ A.e., s. 69

³³⁵ A.e., s. 98

gönderdiği kadın karşısında da son derece iradeli davranacak, ne kadar zorlansa da ona “kat’iyen veda [edecektir].”³³⁶

Bu noktada idealist bir karakter olan Şahin Efendi’nin kadınlar karşısındaki tutumu bir nebze anlaşılabilir olsa da karakterin hayatında genel olarak sevgiye yer olmaması dikkat çekicidir. Dünyada tanıyıp sevdiği tek kadın olan annesine karşı hisleri bile onun için şüphelidir. “Bin türlü yoksulluk ve mihnet içinde mütemadiyen çalışıp uğraştığını gördüğü bu ihtiyar kadına daima acımişti[r].”³³⁷ Öyle ki annesinin ölüm haberi bile onu fazla etkilemez:

“Medresede iken bir gün ona elden ele dolaşa dolaşa sararıp yıpranmış bir zarf geldiğini hatırlıyordu. İçini açınca ucu yanık bir mektup çıkmıştı. Şahin Efendi, bu yanığı görünce fazla bir telâş ve teessür göstermemiş, sade derinden bir nefes alarak:

- Allah rahmet eylesin... Benim garip anacık gitti, demişti. Sonra, dizlerinin üstünde açık duran kitabını bıraktığı yerden okumaya devam etmişti.”³³⁸ (114)

Romanın başından beri belirli bir ideali gerçekleştirme amacıyla hareket eden Şahin Efendi için önemli olan her zaman bu ideal olmuştur. Nitekim annesinin ölümü bile “dünyada yardım edecek kimsesi[nin] kal[maması]”³³⁹ yönüyle üzer onu. Roman boyunca yalnızca birkaç yerde insanî tepkiler verdiğini gördüğümüz karakter, yaşadığı acı ne kadar büyük ve sarsıcı olursa olsun hemen hatırladığı ideale sarılarak olağanüstü bir hızla kendine getirilir. Öyle ki ömründe ilk kez Sarıova’da edindiği arkadaşı Deli Necip’in ölümüne bile üzülmesine fırsat verilmeyecektir. Arkadaşının ölümüyle omuzlarına, onun geride kalan annesiyle kız kardeşine bakmak vazifesi yüklenen Şahin Efendi, “zamanla bu hazmedilemez sandığı acıya da alışmaya başla[r] ... zaten bin heyecan ve tehlike içinde çalışmaktan zihni ve vücudu o kadar yorgun düş[er] ki kendi kendini dinlemeye [de] vakit bulam[az].”³⁴⁰

³³⁶ A.e., s. 150

³³⁷ A.e., s. 113

³³⁸ A.e., s. 114

³³⁹ A.e., s. 114

³⁴⁰ A.e., s. 240

İdeallerini gerçekleştirmek için her an güçlü olmak durumunda kalan Şahin Efendi'nin bir diğer özelliği de başına gelecek şeyleri neredeyse her zaman seziyor olmasıdır. Bu özelliği sayesinde kendisini yolundan alıkoyacak şeyler karşısında her zaman güçlü kalan karakter, yaşadıkları karşısında hiçbir zaman kontrolünü kaybetmeyecek, her olaydan en yüksek fayda ile sıyrılmayı başaracaktır.

Buraya kadar bahsettiklerimizden son derece olumlu özelliklere sahip olduğunu gördüğümüz Şahin Efendi, romanın başında “hayatta başından anlatılmaya değer hiçbir vaka geçme[yen] ... talihsiz bir adam”³⁴¹ olarak tanıtılır. Karakter, yazarın anlatmaya değer görmediği fakat yine de anlatılan buhranları sonucunda değişmiş “hayatta korkulacak bir şey[i] kalma[yan]”³⁴² bir adam haline gelmiştir. Bu noktada son derece olumlu özelliklere sahip olduğunu gördüğümüz bu korkusuz karakterin, özellikle Sarıova'ya gittikten sonra, sahip olduğunu gördüğümüz üstün özelliklere ve ahlakına son derece ters bir şekilde davrandığı görülür.

İdeallerini gerçekleştirmek için “ihtiyat ile hareket etmeye”³⁴³ karar veren karakterin roman boyunca “herkese nabzına göre şerbet vermekte[n]”³⁴⁴ çekinmeyen, “büyük bir gayret ve kurnazlıkla teşebbüslerine devam [ederek] kimine Allah'tan, kimine ilimden, kimine millet ve hamiyetten”³⁴⁵ bahseden; “hile[ye] hile ile mukabele [eden]”³⁴⁶, “munis [ve] kandırıcı lisanıyla”³⁴⁷ insanları kışkırtmakta bir beis görmeyen bir insan olduğu görülür. Medreseden kalma alışkanlıkla “ilme, âlime ve kitaba hudutsuz emniyeti ve hürmeti [olan]”³⁴⁸ Şahin Efendi, ağabeyi hafızlık eğitiminden sonra ölen küçük çocuğun bünyesinin bu eğitimi kaldıramayacağına yönelik bir rapor yazmaları için gezdiği doktorlar “fen ne diyorsa onu

³⁴¹ A.e., s. 19

³⁴² A.e., s. 51

³⁴³ A.e., s. 61

³⁴⁴ A.e., s. 71

³⁴⁵ A.e., s. 75

³⁴⁶ A.e., s. 132

³⁴⁷ A.e., s. 120

³⁴⁸ A.e., s. 51

söyle[yerek]”³⁴⁹ onunla işbirliği yapmadıkları zaman hepsini mızıkçı olarak değerlendirmekten de geri kalmayacaktır.

Bu noktada karakterin hayatında açıkça gözlemlenebilen bu gibi zıtlıkların karakter yaratımında bir tutarsızlık oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda karakterin kişiliğinin aktarılan söz ve davranışları üzerinden, yazarla olan ilişkisini/yazar tarafından nasıl gösterilmek istediğini de karakterin yaşadığı olay ve içinde bulunduğu durumların anlatımı üzerinden anlaşılabileceğinden bahsetmiştik. Romanda dikkat çeken, anlatılan Şahin Efendi’nin son derece iyi özelliklere sahip biriysen, söz ve davranışlarına şahit olduğumuz Şahin Efendi’nin düşmanı olarak gördüğü insanlardan davranış yönüyle farksız olmasıdır. Bu durum romanın başından beri karakter hakkında anlatılanların, karakterin inşa edileceği bir gerçeklik zemini oluşturmaktan ziyade onun hareketlerine kabul edilebilir bir açıklama sağlamak amacıyla yapıldığı izlenimini verir.

Karakterin hayatında görülen bu tutarsızlıkların, karakterin onu gerçek bir insana yaklaştıracak her şeyden uzak bir şekilde çizilmesiyle ilişkili olduğunu söylenebilir. Burada bahsettiğimiz şey, insan hayatında çelişkilerle yer olmaması değildir. Aksine insan, doğası gereği çelişkilerle dolu bir hayat yaşamaya mahkumdur. Nitekim daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi roman karakteri, insanın hayatındaki çelişkilerin insan ruhundaki aksini yansıtmaya başladıktan sonra gelişmiştir. Fakat söz konusu romanda karakter, hayatında bırakılan boşluklar nedeniyle gerçek bir insan izlenimi uyandırmaz. Bu nedenle Şahin Efendi’nin hayatındaki tutarsızlıklar bir insanın hayatındaki çelişkilerden çok, bir kurgusal karakterin yaratımındaki tutarsızlıklar olarak ele alınmaya müsait hale gelir. Burada Şahin Efendi’nin gerçek bir insan hüviyetine kavuşamamasında etkili olan esas nedenin; karakterin roman süresinde yapacağı her hareketin, söyleyeceği her sözün önceden planlanması olduğunu söylemek mümkündür.

³⁴⁹ A.e., s. 137

Nitekim niyeti ne olursa olsun son derece akıllı bir adam olarak çizilen Şahin Efendi'nin hayatına bakıldığında aslında her zaman birileri tarafından yönlendirilmiş, birilerinin muhakkak etkisinde kalmış olduğu fark edilir. Daha küçük bir çocukken babasının isteği doğrultusunda gittiği medreseye onu alıştırın, hocalarından Hacı Fettah Efendi'dir. Fettah Efendi'nin anlattığı masallardan doğan rüyanın peşinden uçuruma sürüklenenlerin en başında Şahin Efendi gelir.³⁵⁰ Bu noktada Şahin Efendi'nin ahirete dâir sorgulamalarının da Fettah Efendi'nin ölümünden sonra başlaması da dikkat çeker.³⁵¹ Nitekim karakter köyünden ancak hayatındaki iki otorite yani babası ve Fettah Efendi'nin ölümünden sonra ayrılacaktır.³⁵²

Fakat Şahin Efendi'nin bu meyli İstanbul'a gelince de değişmez. Öyle ki yaşadığı ciddi inanç buhranlarının temelinde yine birtakım insanlar vardır. “Din konusundaki tüm düşünce ve eleştirisini neredeyse tek bir konuya indirgeyen ve bir süre sonra bunu bir ‘saplantıya’ dönüştüren”³⁵³ Şahin Efendi'yi “büsütün başka bir adam yap[maya]”³⁵⁴ etrafında gördüğü ve hepsi birbirinden ahlaksız olan din adamlarının davranışları yetecektir.

Hayatının birbiriyle taban tabana zıt bu iki döneminin ardından tanıdığımız Şahin Efendi'nin, hayatında yaptığı inkılap tamamlandıktan sonra da değişmediğini söylemek mümkündür. Medrese zamanlarında okulun “en çalışkan, en ateşli, fakat buna rağmen en başı yumuşak talebesi [olarak] müderrislerin ağzından çıkan sözleri Allah kelâmı gibi emniyetle dinle[yen]”³⁵⁵ (31) Şahin Efendi'nin, aslında bir otoriteye itaat edercesine, körü körüne bağlanma meyline sahip olduğu görülür. “Değişen fikirlerine ve kanaatlerine rağmen esas meyilleri itibarıyla daima bir parça softa kalmaya, inandığı şeylere şüphe ve tenkit edilmeyecek mutlak hakikatler gibi

³⁵⁰ A.e., s. 20

³⁵¹ A.e., s. 21

³⁵² A.e., s. 22

³⁵³ Gürkan Yavaş, “Yeni Hayat'ın ‘Yeni Öğretmen’ Tipi: ‘Kaba Softalıktan’ ‘İdealist Öğretmenliğe’ Ali Şahin Efendi, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, Güz, 2017; (15) 103-119

³⁵⁴ Güntekin, a.g.e., s. 32

³⁵⁵ A.e., s. 31

bağlanmaya *mahkûm* bulunan ve *mahdut* basit [bir] iptidai hocası”³⁵⁶ (53) olarak kalacaktır her zaman.

Şahin Efendi’nin inançsızlık devresinde de “muallimliğe yeni bir din gibi inanan, onun mukaddes aşkına için için yanan ateşli bir *havari* çehresi”³⁵⁷ (48) belirir yüzünde. İçinde “bir büyük sabit fikrin cezbesi içinde yaşayan bütün insanlar gibi çektiği sıkıntılar ve acılardan biraz zevk bulmaya meyil”³⁵⁸ (122) olan Şahin Efendi, kendini ideali uğruna feda etmekten de çekinmeyecektir (201).³⁵⁹ Yazar tarafından karaktere yüklenen bütün bu özellikler, Şahin Efendi’nin kendisine çizilen kadere hemen hemen hiç itiraz etmeden kararlılıkla yürümesini sağlamıştır.

Yukarıda, karakterin iç konuşmalarının aktarımının, karakterin zihnine nüfûz ederek onu daha yakından tanımaya son derece elverişli bir yöntem olduğundan, fakat bu yöntemin Şahin Efendi’yi tanıma noktasında pek de faydalı olmadığından bahsetmiştik. Nitekim yazarın romanın başından beri sıklıkla kullandığı iç konuşma yönteminin, özellikle romanın başında, karakterin kendisi hakkında anlatılanları tasdik etmekten başka neredeyse hiçbir işlevinin olmadığı görülür. Şahin Efendi yeni hayatı başladıktan sonra bile ara ara kendini yoklayan eski düşüncelerin üzerinde fazla durmamaya çalışır. Öyle ki Sarıova’ya gittiği ilk günün gecesinde yaşadığı fikir karmaşasını “Ben, ne âlimim, ne de bir siyaset adamıyım... Sadece bir iptidai hocasıyım... Ne istediğimi, ne yapacağımı artık biliyorum”³⁶⁰ (64) sözleriyle geçiştirecek ve önüne bakacaktır. Ne zaman “eski hastalığı”³⁶¹ nüksedecek gibi olsa kendi kendine konuşarak teselli bulan Şahin Efendi’nin bunu yapmaya bir anlamda mecbur olduğu düşünülebilir. Nitekim o belirli bir programla yaşamak zorunda olan bir karakterdir.³⁶² “Tuttuğu yolda daha nice hücumlara göğüs germek lazım

³⁵⁶ A.e., s. 53

³⁵⁷ A.e., s. 48

³⁵⁸ A.e., s. 122

³⁵⁹ A.e., s. 201

³⁶⁰ A.e., s. 64

³⁶¹ A.e., s. 49

³⁶² A.e., s. 60

geleceğini evvelden hesapladığı için”³⁶³ hiçbir şeyin onu şaşırtıp korkutmasına izin vermez. Karakterin kendini kaybetmek tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı durumda ise “görünmez bir el”³⁶⁴ onu tutup göğsüne basar, soluğunu tıkayarak kontrolünü kaybetmesine engel olur.

Bu noktada Mehmet Kaplan’ın “öğretmenler ve memurlar romancısı” olarak nitelendirdiği Reşat Nuri Güntekin’in Şahin Efendi’yi de bir öğretmen olarak kurgulaması üzerinde durmak gerekir. Dönemde eser veren Halide Edip gibi romancılarda da görülen idealist öğretmen tipi çerçevesinde çizilen karakterin, yazarın metin planında kendisine yaptığını, onun da metnin içerisindeki diğer karakterlere yaptığı söylenebilir. Nitekim Sarıova’ya gelir gelmez kendisiyle aynı gaye için çalışacak münevverler bulmak programının en başında yazan Şahin Efendi, başmuallimi olarak görev yaptığı okuldaki öğretmenleri “neler yaptıklarını, hangi emele hizmet ettiklerini pek bilmemekle beraber onun gösterdiği yolda güzel güzel çalışıp gid[en] adamcağızlar”³⁶⁵ olarak nitelendirecektir.

Buraya kadar üzerinde durduğumuz noktalar göz önünde bulundurulduğunda yazarı tarafından kendisine verilmiş olan görevi yerine getirmeye, “muayyen bir iş meydana çıkarmaya, hedefine doğru durmadan yürümeye *mecbur* bir inkılâpçı”³⁶⁶ olduğu anlaşılan Şahin Efendi’nin, sahip olduğu bütün özelliklerle belirli bir plan dâhilinde çizildiğini söylemek mümkündür. Bu sayede roman boyunca yazarın kendisine çizdiği kadere hiçbir şekilde direnmeden yaşayan Şahin Efendi’nin bu yönüyle dönemin Hakkı Celis, Aliye gibi diğer karakterlerinden farklı olduğu söylenebilir.

3.1.5.1. Diğer Karakterler

³⁶³ A.e., s. 122

³⁶⁴ A.e., s. 173

³⁶⁵ A.e., s. 144

³⁶⁶ A.e., s. 98

Birol Emil, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki şahıslar kadrosunu incelediği çalışmasında *Yeşil Gece*'de yetmiş dokuz şahıs olduğunu ifade eder.³⁶⁷ Fakat son derece kalabalık olduğunu gördüğümüz bu şahısların çoğu yalnızca olay ekseninde yer alan, birer isimden ibaret kalan roman kişileridir. Bu noktada roman içerisinde Şahin Efendi'den sonra en çok yer verilen karakterin, Şahin Efendi'nin Sarıova'daki en yakın arkadaşı Deli Necip olduğu görülür.

“Atak ve taşkın bir adam olduğu için ‘deli’ diye maruf” olan bu adam, Şahin Efendi'ye göre “deli şöhretini kısmen de yüksek ve açık fikirlerine, dürüst zevkine”³⁶⁸ borçludur. Aslında hakkında çok da fazla bir şey anlatılmayan bu karakterin yazar tarafından metne, kimi zaman Şahin Efendi'nin kendi içine sinmeyecek kadar uç eylemleri gerçekleştirip, kimi zaman da içini rahatlatarak yolunu açmak için yerleştirildiğini söylemek mümkündür. Öyle ki kasabalının yeni okul binasının yapılması için yıkılmasına izin vermedikleri medrese, Deli Necip'in silindiri yanlışlıkla yapmış gibi göstererek üzerine sürmesi sonucu yıkılacak, yeni okul binası ancak bu şekilde yapılabilecektir.

Deli Necip bir gün Şahin Efendi'ye “Sana Şahin ismi yakışmıyor. Kim koydu sana bu yobaz adını. Şahin derken hayalim bozuluyor, seni icap ettiği kadar ehemmiyetle dinleyemiyorum. İsminin mutlaka bir kuş ismi olmasını istiyorsan, seni Doğan diye çağırayım”³⁶⁹ demiş, o günden sonra Şahin Efendi'ye Doğan Bey diye seslenmiştir. Bu kısım isim sembolizasyonu noktasında değerlendirilebilir. Her ne kadar Şahin isminin etrafında yıkılmak istenen değerlerle ilişkili bir hâle tespit edemesek de Doğan isminin, kelime anlamıyla Şahin Efendi'nin göreviyle uyum içerisinde olduğu söylenebilir.³⁷⁰

Deli Necip'in roman boyunca özellikle Şahin Efendi'nin kendi kendisini teskin edemediği bazı durumlarda sahneye çıktığı görülür. Yunan işgalinden sonra

³⁶⁷ Emil, **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası**, s.317

³⁶⁸ Güntekin, **a.g.e.**, s. 76

³⁶⁹ **A.e.**, s. 77

³⁷⁰ Şahin'in Farsça, Doğan'ın ise Türkçe kökenli kelimeler olmasını, romanın “milletine sadık cumhuriyetperver Türkler yetiştirmek” (60) idealiyle ilişkili olarak ele almak da mümkündür.

istemeyerek de olsa sarığını geri takarak yeniden camiilerde vaaz vermeye başlayan Şahin Efendi, bu durumdan duyduğu rahatsızlığı Deli Necip’le paylaştığında “Ey Doğan Bey... Sen, sahiden utanıyorsun. Bu benim prensibime gayet uygun bir şey... Sana ahaliden bir kısmının manevi kumandanlığını veriyorlar.”³⁷¹ sözleriyle teskin edilir. Aynı şekilde verdiği vaazlar esnâsında kendinden tiksinen Şahin Efendi: “Gerçi çok iğrenç bir iş görüyorum ama ne yapayım? Kendim için değil ya... Bazı kimseler esir kardeşler için servetlerini, bazıları canlarını feda ederler, ben de insanlığımı, namusumu feda ediyorum... Emin ol Necip, bu da bir fedakârlık...” diyerek kendi kendini müdafaa ederken Deli Necip de “İşine bak Doğan Bey... Senin Sarıova’da kalanlara hakikaten faydan dokunuyor. Üzme yüreğini”³⁷² diyerek ona destek çıkacaktır.

3.1.6. *Gecenin Ötesi*

Reşat Nuri Güntekin, 1960 yılında Mustafa Baydar’a verdiği röportajda, Baydar’ın “Yeşil Gece’yle aynı konu üzerinde bir roman daha yazmayı düşünüyor musunuz?” sorusuna şöyle cevap verir:

“Güzel sual. Tam üzerine bastınız. Yeni roman değil de eskisinin devamı. Buna şimdiden bir ad bile koydum: Gecenin Ötesi. Yeşil Gece’nin sonunda Cumhuriyet ilân olunur. Birçok sıkıntılardan sonra nihayet ideale eriştiğini sanarak bayram yapan Şahin Hoca, Meşrutiyet’in sarıklı, sakallı, geri kuvvetlerini başlarında melon şapkalar ve tıraş edilmiş çehrelerle yine karşısında görür. Onlar onu gerilikle ve vatan hainliğiyle suçlandırarak vaktiyle başöğretmenlik yaptığı kasabadan kovarlar. Sabık başöğretmen de derdini anlatmak için bir akşam vakti, omzunda heybesi ile Ankara’nın yolunu tutar. İkinci kısımda yani Gecenin Ötesi’nde, yine bir gece vakti Şahin Efendi, çok ihtiyarlamış bir çehre ile tekrar romancının karşısına çıkıyor: “Ben yine oyum,” diyor, “ikimiz de o zaman gençtik, toyduk, birçok şeyleri yanlış

³⁷¹ A.e., s. 232

³⁷² A.e., s. 234

gördük. Ben o Ankara'ya gidişimden sonraki hikâyemi anlatacağım” diyor. Roman, o günden bugüne kadar geçmiş yılların hikâyesidir.”³⁷³

Fakat böyle bir roman yazılmamış, yalnızca yazarın bir tasavvuru olarak kalmıştır. Dolayısıyla Şahin Efendi'nin yanlış gördüğünü ifade ettiği şeylerin ne olduğu konusunda ancak fikir yürütebiliriz. Fakat 1954-60 yılları arasında bir tarihte yapılmış olan bu röportaj, çalışmamızın konusu açısından dönemde karaktere verilen insanî hüviyeti göstermesi noktasında önem arz eder. Nitekim Reşat Nuri de yukarıda incelediğimiz görevli karakteri Şahin Efendi'yle, tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Ahmet Cemil ile Mülakat”ında karşılaştığı gibi, karşılaşacak ve onunla çok kısa da olsa sohbet etme imkânı bulacaktır. Bir nevi hesaplaşma olarak da kabul edebileceğimiz bu metin tasavvuru, yazarın karakteriyle ilişkisi noktasında takındığı tutumu telafi etmeye çalışması olarak da yorumlanabilir. Nitekim aynı röportajda Reşat Nuri, döneme hâkim olan heyecanın onu bir çeşit polemik romanı yazmaya ittiğini söylemiş ve “roman sanatı bakımından bunu bir ikilik, bir kusur olarak görmek lazım”³⁷⁴ olduğunu itiraf etmiştir.

3.2.1. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romancılığı

Hayatı boyunca kaleme aldığı edebî eserlerinin yanında, yapmış olduğu ilmi çalışmalarla da Türk Edebiyatı'nın en kıymetli sanatçı ve hocalarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, 1901 yılında İstanbul, Şehzadebaşı'nda doğmuştur. Babasının kadı olması dolayısıyla çocukluk ve ilk gençliğini Osmanlı'nın Ergani Madeni, Sinop, Siirt, Kerkük, Musul, Antalya gibi şehirlerinde geçiren Tanpınar'ın ilkokul eğitimi de hayatını geçirdiği bu şehirlerde yer alan okullarda dağınık olarak gerçekleşir. Henüz çocuk sayılabilecek bir yaşta annesini kaybeden Tanpınar'ın hayatında, içinde yetiştiği savaş yıllarını Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde geçirmiş olmasının etkisi büyüktür.³⁷⁵

³⁷³ Baydar, **a.g.e.**, s. 137

³⁷⁴ **A.e.**, s. 136

³⁷⁵ Orhan Okay, **Bir Hülya Adamının Romanı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s. 25

Tanpınar, hayatı boyunca ancak babasının iki tayini arasında gelip kalabildiği İstanbul'a 1919 yılında Darülfünun Edebiyat Şubesi'nde yüksek tahsiline başlamak üzere temelli olarak gelir. Burada başta Yahya Kemal olmak üzere, Rıza Tevfik, Mustafa Şekip gibi birçok edebiyat otoritesinden ders alma fırsatı bulan Tanpınar, öğrenciliği boyunca Mustafa Nihat Özön, Ahmet Kutsi Tecer, Hasan Âli Yücel, Necmettin Halil Onan ve Nurullah Ataç gibi isimlerle de dönem arkadaşlığı yapar. Edebiyat Şubesi'ne girene kadar bu alanda çalışmak gibi bir planı olmadığını ifade eden Tanpınar'ın, tarih veya felsefe bölümleri arasında tercih yapacakken edebiyatı seçmesinin nedeni Yahya Kemal'in burada ders veriyor olmasıdır. Nitekim Tanpınar'ın ilk eserleri de Darülfünun öğrencilerinin 1921 yılında Yahya Kemal etrafında toplanarak çıkarttıkları *Dergâh* dergisinde yayınlanacaktır.³⁷⁶

Edebiyat şubesinden 1923 yılında mezun olan Tanpınar, hayatının buradan sonraki on yıllık devresini Erzurum, Konya ve Ankara'da lise edebiyat muallimliği yaparak geçirir. 1932 yılında tayinle yeniden İstanbul'a dönen Tanpınar, bir süre Kadıköy Lisesi ve Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nde görev yaptıktan sonra Ahmet Haşim'in vefatı nedeniyle boş kalan Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Tarihi kürsüsünde estetik ve mitoloji dersleri vermeye başlar.³⁷⁷ Tanpınar 1939 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde "19. Asır Türk Edebiyatı" kürsüsünü kurmakla görevlendirilir. Bu tarihten itibaren yazarın ilmî araştırmalara yöneldiği yeni bir devir başlar. Aynı yılın sonun Fakülte'deki görevinden Maraş Milletvekili olarak görev yapmak için ayrılan Tanpınar, 1943 yılına kadar bu görevi yerine getirmiş, daha sonra bir dönem yeniden Ankara'da yaşadıkdan sonra 1950 yılında İstanbul Üniversitesi'ndeki görevine geri dönmüştür. Buradaki görevini vefatına kadar sürdüren Tanpınar, 1953-1959 yılları arasında yaptığı Avrupa seyahatlerinde Paris, Hollanda, Brüksel, Londra gibi şehirlerde bulunmuş, 1962 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.³⁷⁸

³⁷⁶ A.e., s. 111-115

³⁷⁷ A.e., s. 133-175

³⁷⁸ A.e., s. 184-214

Hocalık yılları esnâsında yaptığı ilmî çalışmaların yanında bir sanatkâr olarak, edebî faaliyetlerini de sürdürmeye devam eden Tanpınar, başta şiir olmak üzere roman, hikâye, deneme, makale gibi birçok türde eser vermiştir. Her ne kadar roman ve hikâyelerini, esas ilgi alanı olan şiirinde söyleyemediklerini anlatmak için yazdığını ifade etse de³⁷⁹ şair yönünden çok romancılığıyla öne çıkan Tanpınar'ın romanları: *Mahur Beste* (1944), *Huzur* (1949), *Sahnenin Dışındakiler* (1950), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1954) ve ölümünden sonra yayımlanan *Aydaki Kadın* (1987)'dir.

3.2.2. *Huzur* Romanının Tanıtımı ve Özeti

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk olarak 1948 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilip 1949 yılında kitap haline getirdiği romanı *Huzur*³⁸⁰, romanın başkarakteri Mümtaz'ın geçirdiği tek bir günü anlatmaktadır. Zamanın, gerçek zaman, Mümtaz tarafından hatırlanan yakın geçmiş zaman ve karakterler veya çevrelerine dâir geçmişin anlatıldığı uzak geçmiş zaman olmak üzere üç ayrı planda³⁸¹ kullanıldığı roman, Mümtaz'ın amcasının oğlu İhsan için hasta bakıcı bulmak üzere evden çıkmasıyla başlar. Önce hasta bakıcı bulup daha sonra İhsan'ın annesinin dükkanına uğrayarak kiracıyla görüşecek olan Mümtaz'ın zihni, hem patlak vermek üzere olan savaşın endişesi hem de son bir yılda yaşadıklarının etkisiyle karmakarışıktır. Günü işlerini halletmek için İstanbul'da gezerek ve mütemadiyen düşünüp hatırlayarak geçiren Mümtaz, işlerinin bir kısmını hallettikten sonra iskelede fakülleden arkadaşları İclal ve Muazzez ile karşılaşır. Muazzez'den Nuran'ın eski kocası Fahir ile barışacağını öğrenen Mümtaz, kızların yanından ayrılır ve hatırlar.

Nuran ile Mümtaz bundan yaklaşık bir yıl önce bir mayıs sabahında ada vapurunda tanışırlar. Aslında Nuran'ın İclâl'in uzaktan akrabası olması dolayısıyla

³⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup", *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s.399

³⁸⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015 (Romandan yapılan alıntılarda söz konusu baskı kullanılmıştır.)

³⁸¹ Mehmet Kaplan, "Bir Şâirin Romanı: *Huzur*", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1962, s. 43

ikisi de birbirlerini gıyaben tanımaktadır. Fakat ilk defa, Nuran'ın, kendisini aldatan kocası Fahir'den ayrıldıktan sonra dışarı çıktığı ilk günlerden birinde, küçük kızı Fatma ile adadaki akrabalarını ziyarete giderken karşılaşırlar. Mümtaz, İstanbul'un köklü ailelerinden birine mensup olan Nuran'a ilk görüşte âşık olacak ve aşkına karşılık bulacaktır. Nuran'ın boşanmış ve çocuklu bir kadın olmasından dolayı ilk olarak aralarındaki ilişkiyi gizleseler de daha sonra açıkça birlikte görünmeye başlayan Nuran ve Mümtaz, bütün yazı Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde buluşarak ve İstanbul'un saraylarını, camii ve medreselerini semt semt gezerek mutluluk içerisinde geçirirler. Fakat yazın sonunda evlenme planları yapan çiftin mutluluğu fazla uzun sürmez. Zira içinde bulundukları çevre, çocuklu bir kadın olan Nuran'ı devamlı suretle huzursuz ederek mutluluklarına gölge düşürecek; babasını özleyen histerik bir çocuk olan Fatma'nın Mümtaz'a karşı menfî tavrı, çiftin evliliklerini bir süre ertelemelerine neden olacaktır.

Çiftin etrafındaki sıkıntı bunlarla da sınırlı kalmaz. Zira hem Nuran'ın mutluluğuna uzaktan şahit olan eski kocası Fahir, hem de Mümtaz'ın uzaktan akrabası, Nuran'ın da üniversiteden arkadaşı olan Suat; tam bu zamanlarda Nuran'a mektuplar gönderecek, eski eşi kendisine dönmesi için yalvarırken, zaten evli ve çocuklu bir adam olan Suat ise Nuran'a yıllardır onu unutmadığını söyleyerek onu çağıracaktır. Mümtaz bu iki mektup arasından en çok Suat'inkini rahatsız edici bulur. Zira düşünce ve hareketleriyle Mümtaz'ın her zaman garip ve rahatsız edici bir insan olduğunu düşündüğü Suat, Mümtaz'ı küçüklüğünden beri tanımakta ve Nuran'la olan ilişkisini bilmektedir. Mümtaz bugünden sonra en son birkaç ay evvel -Nuran'la tanıştığı gün- arkadaşlarıyla adada yediği yemek esnâsına birlikte olduğu Suat'ı aklından çıkaramaz. Aslında eşi ve iki çocuğuyla Konya'da yaşayan fakat hastalığı dolayısıyla bir süredir sanatoryumda kalan Suat, Mümtaz'ın mutluluğunun önündeki en büyük engel olarak zihninde devamlı suretle büyüyecek ve her şeyi kirlendir.

Mümtaz, Suat ile ikinci defa Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde Nuran'la birlikte verdikleri yemekte birlikte bulunur. Suat, Nuran'ın dayısı Tevfik Bey, İhsan, İhsan'ın eşi Macide ve Mümtaz'ın arkadaşlarının davetli olduğu yemeğe, mûsikî meclisi esnâsında sonradan katılır. Suat çok okumuş ve okuduklarıyla mizacını

birleştirerek çizdiği karanlık manzaranın içinde yaşayan bir adamdır. Sonradan katıldığı mecliste, romanın çok büyük bir kısmını teşkil eden insan, hayat ve Doğu-Batı meselesi üzerine orada bulunanlarla konuşan Suat, düşünce ve hareketleriyle orada bulunan herkesin huzurunu kaçırdıktan sonra evden ayrılır. Mümtaz kendisini yolcu ederken, Nuran'a yazdığı mektubun da yaptığı gayesiz hareketlerden biri olduğunu söyleyen Suat, o günden günden itibaren Mümtaz'a başka bir çehreyle görünür. Artık hayatına musallat olan iğrenç bir el değildir onun için. Zira Suat, her ne kadar anlamsız bulsa da kendini açıklamaya çalışmış ve Mümtaz tarafından bir nebze de olsa anlaşılmıştır.

Fatma'nın ve çevrelerinin verdiği huzursuzluk azalana ve içinde bulundukları durum, bir nebze düzelene kadar fazla birlikte görünmemeye karar veren Mümtaz ve Nuran, sonbaharı Mümtaz'ın Talimhane'de kiraladığı evde ara sıra gizlice buluşarak geçirirler. Fakat bu sırada çevreleri ikisi arasındaki durumun düzelmemesi için ellerinden geleni yapacak, Nuran'ı sürekli meşgul edip Suat başta olmak üzere birçok insanla bir araya getirerek ikisini birbirinden tamamen ayırmaya çalışacaklardır. Hayatları bir süre böyle devam ettikten sonra durumun önünü alamayacağından çekinmeye başlayan Nuran, nihâyet Mümtaz'a gider ve artık evlenebileceklerini söyler. Suat'ın son günlerde sürekli Talimhane'deki evin etrafında görünmesinden rahatsız oldukları için nikahlarına kadar Emirgân'da kalmaya karar verirler. Ancak nikahları için Talimhane'deki eve döndükleri kış günü, evde Suat'ın tavana asılmış bedeniyle karşılaşmaları onlar için her şeyi bitirecektir. Zira aralarında bir ölü olduğunu düşünen Nuran her şeyden iğrenerek Mümtaz'ı terk eder.

Roman, Mümtaz tarafından hatırlanan son bir senenin anlatımından sonra yeniden gerçek zamana döner. İclal ve Muazzez'in yanından ayrılmış olan Mümtaz, aklında Suat'ın düşüncesiyle kahveye, arkadaşlarının yanına gider. Her yerde olduğu gibi arkadaşları arasında da savaş ihtimalinin yaşattığı tedirginlik hâkimdir. Arkadaşlarıyla görüştükten sonra yeniden eve dönen Mümtaz, biraz uyuyup dinlenir fakat İhsan'ın kötüleşmesi üzerine doktor bulmak için yeniden sokağa çıkar. Doktoru alıp eve getirirken ve daha sonra doktorun almasını istediği ilaçlar için yeniden dışarı çıktığında, her zaman, aklında Suat vardır. Sabahtan beri sürekli onun hayaliyle

konuşan, aklından geçenler yüzünden ona karşı kendisini müdafaa etme ihtiyacı hisseden Mümtaz, gece yarısı aldığı ilaçlarla eve dönerken Suat'ın hayalini karşısında görür. Yaşarken olduğundan çok daha güzel olan Suat, Mümtaz'ı da yanında götürmek istemektedir, fakat Mümtaz bunu kabul etmez, yaşamayı seçer. Romanın sonunda Suat'ın onu ittiği yerden yüzü gözü kan içinde kalkan Mümtaz, aynı anda radyodan dün gece Hitler'in verdiği hücum emrini duyar.

3.2.3. *Huzur*'da Yazarın Konumu

İnci Enginün, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hatıralarında, mektuplarında ve kendisiyle yapılan mülakatlarda anlattıklarının eserlerindeki biyografik çizgilerin belirginleşmesinde etkili olduğunu ifade ederek, yazarın bunu özellikle yaptığı izlenimine kapılmanın mümkün olduğunu söyler.³⁸² Eserlerinde şahsi izlenim ve hatıralarına sıklıkla yer verdiğini bildiğimiz Tanpınar'ın, biyografik okumaya en müsait eserlerinin başında ise 1949 yılında kitaplaştırdığı eseri *Huzur* gelmektedir. Özellikle ömrünün son yıllarında Antalyalı bir öğrencinin mektubuna cevaben yazdığı mektubunda kendi çocukluğuna dâir anlattıkları, *Huzur*'un başkarakteri Mümtaz'ın aslında yazarın kendisi olduğu yönündeki yorumları güçlendirir. Nitekim daha sonra üzerinde duracağımız Mümtaz, yalnız çocukluğuyla değil; düşünce ve dikkatleriyle de bilinen yönleriyle Tanpınar'ın tarihsel kişiliğiyle uyumlu bir profil çizmektedir.³⁸³ Bütün bunlar, roman hakkında yapılan incelemelerde, tarihsel bir varlık olarak yazarın benliğinin ön plana çıkarılmasına yol açmıştır.

Bu noktada yazarın metniyle olan ilişkisi ve metin içerisindeki konumunu saptamak için öncelikle metnin kurgulanma tekniklerini incelemenin faydalı olacağı söylenebilir. Teknik olarak üçüncü tekil şahıs özellikleri gösteren bir anlatıcının, sahip olduğu tanrısal/ilâhi bakış açısıyla kurgulanan romanda anlatım, başkarakter Mümtaz'ı merkeze alacak şekilde gerçekleştirilir.³⁸⁴ Burada çalışmamız açısından önemli olan nokta, roman içerisinde anlatıcı ve başkarakterin birbiriyle olan

³⁸² İnci Enginün&Zeynep Kerman, **Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 143

³⁸³ Kaplan, **a.g.m.**, s. 35

³⁸⁴ **A.e.**, s. 46

yakınlığıdır. Nitekim Berna Moran'ın da işaret ettiği gibi, roman boyunca anlatıcı ile Mümtaz neredeyse aynı bilinci paylaşırlar. Moran, yazarın “okuru dış dünyaya, olaylara Mümtaz'ın gözleriyle baktırmak, bunları onun algılayışları, duyuları, izlenimleri, duyguları ve düşünceleri arasından gösterebilmek için”³⁸⁵ kullandığı bu tekniği roman içerisinden örnekler vererek açıklar. Romanda anlatıcının (ki Moran buna anlatıcı-yazar der) aktardığı sahnelerden birinde Nuran ile Mümtaz Boğaz'da gezinirken, anlatıcı yaşadıkları akşamı betimlemek için “ayın peşrevi” ifadesini kullanır, aynı ifade daha sonra ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken Mümtaz'ın dudaklarından dökülür: “ayın ferahfeza peşrevi.”³⁸⁶ Moran'ın bir diğer dikkati de benzer bir sahnede anlatıcının Nuran'ı betimlerken kullandığı “sükût ağacının meyvesi” ifadesini, Mümtaz'ın Nuran'a kurduğu cümlede devam ettirmesidir: “O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz...”^{387 388}

Romanda yukarıda verilen örnekler dışında da ifade edilenlerin anlatıcının mı yoksa karakterin mi düşünceleri olduğunun anlaşılmadığı başka yerler göze çarpar. Mümtaz, Nuran'ı ilk defa Emirgân'daki evine davet ederken telefonda “Yeni Debussy'ler aldım. Behemehal gelin...” demiştir. Nuran'ın hatırladığı bu sahnede araya bir ses girer: “Debussy'yi Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.”³⁸⁹ Aslında Nuran'ın zihninden geçen bir cümleyle ilişkili olarak kurulan bu ikinci cümlenin Nuran'ın mı yoksa anlatıcının mı düşüncesi olduğu anlaşılmaz.

Benzer bir yorum Türk edebiyatında gerçek anlamda modernist sayılabilecek bir romanın varlığını sorguladığı konuşmasında Orhan Pamuk tarafından da yapılır. Tanpınar'ın romanında kendi anlatısının dışına çıktığını ifade eden Pamuk, yazarın bunu bilinçli olarak yaptığını söyler. Metinde sıklıkla karşılaştığımız tasvirlerden birine işaret eden Pamuk, Mümtaz'ın Nuran'a karşı hislerinin İstanbul, Boğaz ve eski mûsikîyle ayrılmaz bir bütünlük halinde bulunmasının anlatıldığı kısımdan sonra

³⁸⁵ Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, s. 262

³⁸⁶ Tanpınar, *Huzur*, s. 193

³⁸⁷ *A.e.*, s. 124

³⁸⁸ Moran, *a.g.e.*, s. 263-264

³⁸⁹ Tanpınar, *Huzur*, s. 149

gelen cümleye dikkat çeker: “Kaldı ki, eski mûsikîmiz insanı yok eden, yahut bir hayranlık duygusunda tüketen sanatlardan değildir.”³⁹⁰ Pamuk’a göre burada konuşan anlatıcı değil, bir şeye işaret etmek isteyen, bunun için de sahip olduğu otoriteyi kullanan yazarın kendisidir. Nitekim burada, metin içinde Mümtaz’ın zihninden geçenler anlatılırken kullanılan “-di”li geçmiş zaman bir kenara bırakılmış; cümle, belirli bir yargı ortaya koyan “-dır/dir” ekiyle kurulmuştur. Pamuk bir sonraki cümlede geçen “bizimle” ifadesine de dikkat çeker: “Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle beraber yaşamaktan hoşlanıyorlardı.”³⁹¹ Tanpınar’ın metnin içerisinde karakter ve anlatıcıyı bir kenara bırakıp, bizatihi kendisinin dahil olduğu bir “biz”den bahsettiğini ifade eden Pamuk, yazarın bu tavrını Ahmet Mithat Efendi’ye benzetir. Zira Pamuk’a göre Tanpınar hiç de rastlantısal olmayan “biz” ifadesini, metnin içerisinde romanın esas temalarından biri olduğu için kullanacaktır.³⁹²

Bu noktada romanda anlatıcının yer yer gerçekten Ahmet Mithat Efendi’yi andırır bir şekilde kendini gösterdiği birkaç kısımdan daha bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki Nuran’la Mümtaz’ın yaz gezintilerinin anlatıldığı bölümün başında anlatıcının Mümtaz için açıkça “kahramanımız” ifadesini kullanmasıdır: “Nuran’ı iskelede beklemek, gecikince gözü saatte kalmak, kahramanımız için ayrı hazlar oluyordu.”³⁹³ Buna benzer bir ifade Suat’ın intiharı dolayısıyla ayrılan çiftin daha sonraki karşılaşmaları anlatılırken de kullanılır: “Fakat bu karşılaşmalar yukarıda yer yer bahsettiğimiz sahnelerden başka bir netice vermedi.”³⁹⁴ Roman boyunca yalnızca iki yerde karşılaştığımız bu iki ifade, metnin genel akışı içerisinde ayrı bir yerde durdukları için dikkat çeker. Nitekim yazarın kullandığı bu teknik, anlatıcı unsurunun altını çizerek, metinde sağlanan gerçeklik yanılsamasını bozmaktadır.

³⁹⁰ A.e., s. 220

³⁹¹ A.e., s. 220

³⁹² Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **“Bir Gül Bu Karanlıklarda” Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul, 3F Yayınevi, 2017, s. 441-442

³⁹³ Tanpınar, **Huzur**, s. 198

³⁹⁴ A.e., s. 350

Burada söz konusu durumu bir anlatım zaâfiyetinden ziyade, yazarın realist roman anlayışına karşı aldığı bir tavır olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim Fethi Naci, romanda Nuran'ın akrabası İclâl'den bahsederken kullandığı “İclâl realist romancılar gibidir. Günlük şeylerden başkasından bahsetmez.”³⁹⁵ ifadesinden hareketle, yazarın realist romancılara biraz üstten baktığının söylenebileceğini ifade eder.³⁹⁶ Bu durum, anlatımın genel akışını bozan bu iki kısmın, yazarın realist roman anlayışına karşı sergilediği bir duruş olarak da değerlendirilmesinin mümkün olabileceğini gösterir.

Buraya kadar romanda kullanılan teknikler üzerinden yazarın metinle ilişkisi ve metin içerisindeki konumunu saptamaya çalıştık. Fakat görüldüğü üzere romanda kullanılan bütün bu teknikler; yazar, anlatıcı ve karakterin birbirleriyle ve metinle ilişkisini daha da karmaşık hale getirmiştir. Nitekim tarihsel bir benlik olarak yazarla özdeşleştirilen başkarakter Mümtaz, metnin anlatıcısıyla da özdeş bir bilince sahiptir. Bu durum aslında metnin ayrı birer unsuru olan yazar, anlatıcı ve başkarakterin, metin incelemelerinde tek bir kimlik gibi değerlendirilmelerine neden olmuştur.

Fakat bilindiği gibi yazarın kaleminden çıktıktan sonra sınırsız yoruma açık hale gelen bir metni, tarihsel bir kimlik olarak yazar etrafında değerlendirmek, onu belirli bir sınır içerisine hapsedmek anlamına gelir. Hâlbuki daha önce de ifade ettiğimiz gibi yazar, yaratıcı yönüyle metnin her ayrıntısına dâhil olsa da tarihsel kimliğiyle metnin bütünüyle dışında yer almaktadır. Bu noktada *Huzur* romanında yazar, anlatıcı ve karakter arasındaki karmaşayı çözümlemek için Booth'un zımni yazar kavramını kullanmanın faydalı olacağı söylenebilir. Tarihsel bir kimlik olarak yazarın metin içerisinde kendisine kurduğu benlik, kendisinin bir versiyonu olarak tanımladığımız “zımni yazar”³⁹⁷, *Huzur* örneğinde tarihsel yazarın, yani Tanpınar'ın bilinen kimliğiyle örtüşmektedir.

³⁹⁵ A.e., s. 116

³⁹⁶ Fethi Naci, **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. 210

³⁹⁷ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 84

Sonuç olarak metnin içerisinde tarihsel bir benlik olarak yazarın yani Tanpınar'ın konumunun, yaratıcı yönüyle kendisi için oluşturduğu zımni imge üzerinden anlaşılabilir. Zira yazarın seçtiği anlatıcının özellikleri, metin içerisindeki konumu, kullandığı ifadeler ve karakterlerle ilişkisi; metnin dışında bulunan Tanpınar'la değil, onun metnin sınırları içerisinde bulunan zımni imgesiyle ilişkili olarak değerlendirilebilir. Bu durumda metnin içerisinde anlatıcı, karakter ve yazar arasında var olduğu açıkça görülen hayat, anlayış ve dikkat benzerliklerinin de aslında yazarın zımni imgesinin metnin her noktasına yayılmış olmasından dolayı bu kadar etkili olduğu söylenebilir. Yazarın metin içerisindeki konumuna dâir bu bakış, metni hem biyografik açıdan Tanpınar'la ilişkili olarak okumaya imkân sağlayacak hem de yalnızca tarihsel bir benlik olan yazarın hayatı çerçevesinde değerlendirmenin yaratacağı kısırlıktan koruyacaktır.

3.2.4. *Huzur*'da Yazar ve Karakter İlişkileri

Bu kısma kadar, *Huzur* romanında yazarın konumunun, yazarın tarihsel varlığı ve yaratıcı yönü birbirinden ayrı tutularak incelendiğinde daha anlaşılır hale geldiğini; ve metnin içerisinde var olduğunu sezdiğimiz yazarın Tanpınar'ın kendisi değil, metin içerisinde oluşturduğu zımni imgesi olduğunu ifade ettik. Fakat yine daha önce üzerinde durulduğu gibi, yazarın metinle ilişkisi yalnızca zımni imgesi üzerinden gerçekleşmez. Nitekim metnin içerisindeki her unsur yazarın dikkati olması yönüyle, onun bir tarafını temsil eder.

Burada Booth'un, yaratıcı yönüyle yazarın metnini oluştururken kendi benliğini de baştan kurma ayrıcalığına sahip olduğu yönündeki yorumundan bahsetmek gerekir. Booth'a göre, temelde kurgusal bir düzenleme olan metin; insan zihninde bulunan karmaşık düşünce, izlenim ve yaşantılara kurgu aracılığıyla bir nizam verme işidir. Burada hikâye anlatıcısının sahip olduğu hayatı düzenleme otoritesi hatırlanacak olursa, yazarın eseri aracılığıyla kendi zihin düzenlemesini yapmaya muktedir bir insan olduğu yönündeki düşünce de anlaşılır. Booth'a göre

yazar, kendi yoğun ve dağınık zihnini yarattığı çeşitli karakterlere bölerek düzenleme şansına sahiptir.³⁹⁸

Tanpınar'ın metnin yaratıcısı olarak *Huzur*'da yaptığıın da kendi zihnini, romanın karakterleri dağıtarak düzenlemek olduğu düşünülebilir. Nitekim Tanpınar'ın tarihsel şahsiyetiyle paralel okumaya son derece müsait olduğundan bahsettiğimiz romanda, başta Mümtaz olmak üzere metni oluşturan aslı karakterlerden her birinin yazarın bir yönünü temsil ettiği daha önce ifade edilmiştir. Bu durum, romanda yer alan karakterlerin, yazarın zâviyesinden hayatın hangi yönünü temsil ettiklerinin romanın anlaşılması noktasında ayrı bir önem arz etmelerine neden olur.

Bilindiği gibi roman, sırasıyla İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz olmak üzere dört aslı karakterden oluşur. Kaplan, İhsan, Nuran ve Suat'ın romanın esas karakteri Mümtaz'ın kişiliğini yapmaları yönüyle önemli olduğunu ifade eder.³⁹⁹ Bu yorum, romanda yer alan karakterlerin Mümtaz'ın hayatındaki etkisi üzerinden ele alınmasına neden olmuştur. Burada, Mümtaz ile Tanpınar arasında var olduğu ifade edilen yakınlık göz önünde bulundurulursa romanda yer alan bütün karakterlerin aslında yazarın kişiliğinin bir yönünü oluşturdukları yorumu da yapılabilir.

Çalışmamızın bu bölümünde, her biri çeşitli açılardan incelenerek pek çok çalışmaya konu olmuş bu dört karakter arasından, Suat'ın yazarıyla olan ilişkisi üzerinde durulacaktır. Fakat bundan önce romanın bütünlüğünün sağlanması ve karakterler arası ilişkinin anlaşılması için öncelikle Mümtaz, İhsan ve Nuran'nın romanda temsil ettiklerinden kısaca bahsetmek gerekir.

3.2.4.1 Mümtaz

Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi romanın başkarakteri ve merkez bilinci olan Mümtaz, tarihsel bir kişilik olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisiyle

³⁹⁸ A.e., s. 81

³⁹⁹ Kaplan, a.g.m., s. 48

özdeşleştirilmiştir. Kaplan’a göre bu benzerliğin temelinde, yazarın kullandığı subjektif bakış tarzı vardır.⁴⁰⁰ Nitekim Berna Moran’ın da dikkat çektiği gibi yazar Mümtaz’ın şahsiyetinde kendi hayatı, aşkı ve meselelerini anlatır gibidir.⁴⁰¹ Bu noktada yukarıda bahsettiğimiz yazar, anlatıcı ve karakter karmaşasına da yazarın subjektif tavrının neden olduğu söylenebilir.

Burada yukarıda bahsettiğimiz, yazarın karakterlerine, kendi kimliğinin bir yönünü yansıttığı yorumu hatırlanacak olursa; Tanpınar ile Mümtaz arasındaki benzerliğin, yazarın kendi hayatının görünen taraflarını yansıttığı karakter olması yönüyle geliştiği söylenebilir. Söz konusu benzerlik ilk olarak, yukarıda da bahsetmiş olduğumuz gibi, yazarın Antalyalı gence yazdığı mektubunda anlattığı çocukluk yılları, yolunun geçtiği şehirler ve bu şehirlerde duyduklarıyla şekillenen izlenimleri etrafında toplanır: “Huzur romanında Antalya’dan bahis vardır. Hastahanebaşı’ndaki kayalar, Güvercinlik ve deniz, Mümtaz’ın iç hayatının âdeta örgüsünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lâzımdır.”⁴⁰²

Bunlar dışında tıpkı yazar gibi Edebiyat Fakültesi’nde görev yapan Mümtaz, eseri, hayat görüşü, mekân ve eşyaya yönelik dikkatleri, mizacı, bütünlüklü bakışı ve duyuş tarzı ile de yazarın kendi hayatı, eserleri ve dile getirdiği düşünceleriyle hatırı sayılır derecede uyum içerisindedir. Romanda, yazarın hayatta gördüğü ikiliği, zıtlıkları ve yakalamak istediği terkibi Mümtaz’ın perspektifinden yansıtması onu diğer karakterlerden ayırır. Bu yönüyle Mümtaz’ın mücadelesinin, düşünce, söz ve eylemlerinin; yazarın hayata bakışı ve dış dünyanın insan üzerindeki tesirini algılayış tarzını gösterdiğini söylemek mümkündür.

3.2.4.2. İhsan

⁴⁰⁰ A.e., s. 36

⁴⁰¹ Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, s. 261

⁴⁰² Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 396

Romanda İhsan, küçük yaşta önce babasını daha sonra da annesini kaybeden Mümtaz'ın "hem babası hem [de] hocası"⁴⁰³ olarak bulunur. Aslen Mümtaz'ın amcasının oğlu olan İhsan, Paris'te tahsil görmüş, ardından Mısır'a sürgün edilmiş fakat sıhhati dolayısıyla Anadolu'ya geçemediği için İstanbul'daki gizli bir teşkilatta görev alan; çok görmüş, çok okumuş bir Türk aydını olarak çizilir. Galatasaray Lisesi'ndeki hocalık görevinin dışında da sürekli çalışmalarıyla meşgul olan İhsan, Mümtaz'ın yetişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

Romanlarında gerçek hayatında tanıdığı isimlere yer veren Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, İhsan'ı da, gerçek hayatta kendisine hem hocalık hem de edebî alanda babalık yapmış olan Yahya Kemal'i temsilen kurguladığı ifade edilir.⁴⁰⁴ Nitekim Mümtaz'ın küçüklüğünden beri "İnşallah büyüyünce ona benzer"⁴⁰⁵ temennilerini duyarak büyüdüğü İhsan, oluşturduğu sağlam dünya görüşü ve meselelerini kavrayış tarzıyla romanın en olgun kişisi ve girdiği her meclisin hocası olarak bulunur. Moran, yazarın, romanın temel meselelerinden biri olan Doğu-Batı ikiliğine dâir düşüncelerini, sarsılmaz bir kişilik olarak çizdiği İhsan üzerinden dile getirdiğini ifade eder.⁴⁰⁶ Roman boyunca her zaman çözümü temsil eden İhsan, bünyesinde en ufak bir muğlaklık bulundurmayan, ölçülü, bilge ve kendinden emin bir karakterdir. Daha sonra üzerinde duracağımız mektubunda Suat'ın "O büyük adamdır Mümtaz. Hem çok büyük adam. Yalnız bir tek kabahati var; kitap gibi konuşuyor. Hatta kitap gibi düşünüyor, ne dehşetli şey değil mi? Kitap gibi düşünmek! Yani tecrit ve tasnif ederek, varılacak yeri bilerek..."⁴⁰⁷ ifadeleriyle anlattığı İhsan'ın; romanda sağlam olanı, yıkılmaması gerekeni temsil etmesi yönüyle önemli olduğu söylenebilir. Fakat bu noktada Suat'ın İhsan hakkında söyledikleri de dikkat çeker. İnsanı tüm yönleriyle ve büyük bir dikkatle inceleyen yazarın, romanının aslî karakterlerinden birini, bir başka aslî karakterin gözünden insandan çok kitaba benzer şekilde görmesinin, yazarın İhsan'ın temsil ettiği değerlere duyduğu güvenle ilişkili olduğunu düşünmek de mümkündür.

⁴⁰³ Tanpınar, **Huzur**, s. 25

⁴⁰⁴ Kaplan, **a.g.m.**, s. 34

⁴⁰⁵ Tanpınar, **Huzur**, s. 41

⁴⁰⁶ Moran, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, s. 275

⁴⁰⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Suat'ın Mektubu**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018, s. 36

3.2.4.3. Nuran

Romanın olay örgüsünün oluşmasında aslî bir görevi olan Nuran, İstanbullu köklü bir aileye mensup, Boğaz’da yetişmiş genç bir kadındır. Kendisini aldatıp terk eden eski eşi Fahir’den Fatma adında bir kızı olan Nuran, romanda kendi düşünce ve sözlerinden çok Mümtaz’ın onun hakkındaki düşünceleriyle anlatılır. Anne tarafından Bektaşî, baba tarafından Mevlevî olan Nuran; dışsal güzelliğinin yanında sahip olduğu yüksek kültürle de asil ve yücedir. Nuran, romanda Mümtaz’ın hayatında hareketi başlatması yönüyle önemlidir. Nitekim Mümtaz, yaşadığı her şeyin, “bir kadını sevdiği, onun tarafından sevildiği için ol[duğunu]”⁴⁰⁸ düşünecek, romanın hareket planı Nuran’la Mümtaz’ın aşkı etrafında gelişecektir.

Mümtaz’ın “Düşünce, sanat, yaşama aşkı hepsi sende toplandı. Senin hüviyetinde birleşti.”⁴⁰⁹ dediği Nuran, hayatında bulunduğu süre boyunca Mümtaz’a ömrünce amaç edindiği sanatkârca yaşamayı tattırması yönüyle de önem arz eder. Nitekim Moran’ın da işaret ettiği gibi Mümtaz’ın sanat doğa ve kadını bir terkip halinde görmesi, Nuran sayesinde mümkün olacaktır.⁴¹⁰ Nitekim Nuran kimi zaman söyledikleriyle “bir saatin rakkası gibi iki haddin arasında”⁴¹¹ gidip gelen, daima “ikiz bir ömrü”⁴¹² yaşayan Mümtaz bu halden kurtarmaya çalışır: “Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbaldesin. Bu saat de var.”⁴¹³ Bu durum, Nuran’ın romanda, Mümtaz’ın hayatında sağlayamadığı ya da yazarın hayatta sağlanması gerektiğine inandığı dengeyi sağlayabilecek, yegâne unsur olarak yer aldığını düşünmeye de imkân sağlar.

2.3.4.4. Suat

Suat’ın roman kurgusu içerisindeki yeri ve yazarla olan ilişkisini incelemeye geçmeden önce, metnin bütünlüğünü sağlamak için, öncelikle roman içinde kimi

⁴⁰⁸ Tanpınar, **Huzur**, s. 245

⁴⁰⁹ A.e., s. 192

⁴¹⁰ Moran, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, s. 271

⁴¹¹ Tanpınar, **Suat’ın Mektubu**, s. 36

⁴¹² Tanpınar, **Huzur**, s. 67

⁴¹³ A.e., s.191

zaman görünüp kimi zaman kaybolan bu karakterin hikâyesini kronolojik olarak anlatmak gerekir. Romanın başkarakteri Mümtaz'ın uzaktan akrabası olarak tanıtılan Suat, romanda ilk olarak Mümtaz'ın İhsan ve arkadaşlarıyla adada buluşup yemek yedikleri sahnede görülür. Normalde Konya'da yaşayan fakat verem olduğu için bir süredir adadaki sanatoryumda kalan Suat, herkesin birbirini liseden tanıdığı meclise İhsan ve Mümtaz'ın akrabası olarak katılır. Mümtaz gelene kadar Suat'la biraz vakit geçirmiş olan arkadaşları “garip bir adam” dedikleri Suat'ı, kendi aralarında yaptıkları tasnifin içerisinde “müntehir” sınıfına uygun görürler. Müntehir, meseleleri kendileri için iki taraflı azap haline sokanlara verdikleri isimdir.⁴¹⁴

Mümtaz, Suat'ın zekasını, konuşmasını çok beğenmekle beraber “eski, yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak”⁴¹⁵ isteyen, “eskinin hiçbir artığını kabul [etmeyen]”⁴¹⁶ yeni insanı arayan akrabasıyla aynı masada oturmaktan pek hoşnut olmayacaktır. Nitekim Suat'ta onu “rahatsız eden bilmediği bir taraf”⁴¹⁷ vardır. Herkesin büyük bir endişeyle çıkmaması için dua ettiği harp, Suat için içinde yaşadığımız “karışık hesabı temizleye[cek] bir zaruret[tir].”⁴¹⁸ Sahip olduğu yıkım düşüncesiyle İhsan'ın tam karşısında yer alan Suat, roman içerisinde ilk olarak bu kısımda görünecek ve daha sonra uzun bir süre kendisinden bahsedilmeyecektir.

Suat'ın romanda yeniden görünmesi, adadaki yemekten aylar sonra Nuran'a gönderdiği aşk mektubuyla gerçekleşir. Evli ve çocuklu bir adam olan Suat, hastane odasından gönderdiği mektupla Mümtaz'ın hayatının tam ortasına “pencereden düşen bir taş gibi”⁴¹⁹ düşer. “Derdiyle pençelesen, [...] hasta [ve] yardıma muhtaç”⁴²⁰ bu adam; kısa zaman içinde Mümtaz'ın zihninde kötü olan her şeyle birleşerek iğrenç bir çehre alacak ve zihnine bir daha hiç çıkmamak üzere yerleşecektir:

⁴¹⁴ A.e., s. 95

⁴¹⁵ A.e., s. 98

⁴¹⁶ A.e., s. 99

⁴¹⁷ A.e., s. 96

⁴¹⁸ A.e., s. 100

⁴¹⁹ A.e., s. 238

⁴²⁰ A.e., s. 236

“Evet, Suat yaşıyordu, hastahane odasında, kendi kafasının içinde, karısının şişkin gözlerinde, çocuklarının ince boyunlarında, hayatlarına temiz çamaşır ile dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el gibi girdiği, öylece her rastgeldiğini avuçlayarak bulaştırdığı kadınlarda, her şeyde yaşıyordu. Ve asıl felâket bu Suat, bildiği ve tanıdığı Suat’tı.”⁴²¹

Mümtaz, Nuran’ın aldığı mektubu okuduğunun ertesi günü, Suat hakkında bilgi almak için İstanbul’a iner. Önce İhsanlar’ın evinde Suat’ın eşinin ona dâir anlattıklarını dinleyen Mümtaz, aklında Suat’ın etraftaki her şeyi içine alan “sefil ve bulaşık şahsiyetinin”⁴²² imgesiyle, girdiği bistroda tesadüf eseri Suat’la karşılaşır ve onun bir başka yasak aşk macerasının sonucuna şahit olur. Suat, birlikte olduğu kadını çocuğunu aldırması için ikna etmeye çalışmaktadır. Dinlediği konuşmanın da etkisiyle Mümtaz’ın Suat’a karşı duyduğu tiksinti onu boğacak noktaya gelir. Adeta etrafındaki her şey “Suat’ın hayatına girişini bekliyorlarmış gibi birdenbire etrafını almış [onu] hiçbir kımıldamak imkânı vermeden sıkıyorlar[dır].”⁴²³

Suat bu tesadüfün ardından, Mümtaz’ın Emirgân’daki evinde Nuran’la birlikte verdikleri yemek esnâsında görünür. Yemeğe mûsikî meclisinin sonunda katılan Suat, o geceden sonra Mümtaz’ın zihninde farklı bir yer edinecektir. Nitekim içeri girdiği andan itibaren yüzünde beliren ifade, Mümtaz’ın ona bambaşka bir ilgi ve merakla bakmasına neden olacaktır. Mümtaz’ın aslında “çoktan beri tanıdığı, istihzasından, pervasızlığından ürküp sıkıldığı, lâubalî hâllerini, küçük çılgınlıklarını sevdiği, zekâsını, düşüncesinin sıçrayışlarını beğendiği; fakat yolları ayrı olduğu için elinden geldiği kadar uzak yaşadığı bu adam”⁴²⁴, o andan itibaren Mümtaz’a çözülmesi gereken bir muammâ hâlinde görünmeye başlar.

Meclisin ardından herkesle birlikte sofraya geçen Suat, içkinin de tesiriyle konuşmaya başlar. Romanda sık sık işlenen mûsikî, hayat, din, insan, cemiyet ve hürriyet meselelerinin konuşulduğu sofrada, yine İhsan’ın düşüncelerinin karşısında

⁴²¹ A.e., s. 239

⁴²² A.e., s. 240

⁴²³ A.e., s. 246

⁴²⁴ A.e., s. 290

yer almaktadır. Mümtaz'ın etrafı sarılmış, “canının telâşına düşmüş [bir] hayvan”⁴²⁵ hâlinde gördüğü Suat, sürekli kendisini azarlayan, tenkit eden çevresine getirir sözü. Ona göre bunların hepsi lüzumsuzdur: “Herkes bana bir şey hatırlatıyor. Karım, arkadaşlarım, akrabalar, herkes. Düşünmüyorlar ki ben mesuliyet hissiyle doğmuş değilim. İnsan ya öyle doğar, yahut doğmaz. Bende bu yok.”⁴²⁶

Ayıplanmak da Suat'ın umrunda değildir, hatta ister bunu. Mümtaz'a yazması için başkarakterin karısını öldürdüğü bir hikâyeye fikri verir. Bu hikâyeyi özellikle Mümtaz'ın yazması gerektiğini söyler, zira Suat yazmakla değil yaşamakla meşguldür: “Sen bir noktaya çekilmiş orada yaşıyorsun. Geniş ve parlak hayallerin var. Zamana hükmedeceğim diyorsun. Kendine yarayacak hiçbir şeyi kaybetmemek için çırpınıyorsun. Bu bana yarar, bu yaramaz, diye ayırıyorsun. İstedigine bakıyor, istedigine bakmıyorsun.”⁴²⁷ Suat, Mümtaz'ın aksine kesif yaşamak, “her düşüşü tecrübe etmek”⁴²⁸ ister: “Hepinizin kafasında sevgi, ıstırap diye bir yığın kelime var. Kelimelerde yaşıyorsunuz. Ben kelimelerin manasını öğrenmek istiyorum.”⁴²⁹ Gecenin başından beri arka arkaya devirdiği kadehlerin de etkisiyle bir kriz halinde konuştuktan sonra bitkin düşen Suat, müsaade isteyerek evden ayrılır.

Suat evden çıkarken kendisine evin önündeki yokuşun başına kadar eşlik etmesini istediği Mümtaz'a, Nuran'a gönderdiği mektubun gayesiz bir hareket olduğunu söyler. Nuran önemli değildir onun için. Bu, Mümtaz'ın hiçbir zaman anlamayacağı tarzda bir harekettir Suat'a göre. Zira Mümtaz “hareketlerinin üzerinde ısrar eden, onların behemehâl bir devamı ve neticesi olmasını isteyen takım[dandır].”⁴³⁰ Mümtaz, kendisine söyleyeceklerini söyleyip yokuştan aceleyle inen Suat'ın ardından bakarken onun biraz evvel kendisinininkileri tutan ellerinin “sanki avucunun derisinden ve parmaklarının ucundan, çok kuvvetli, kendisi için çok lâzım, çok hayatî bir unsuru sömürmüş, beraberinde götürmüş gibi”⁴³¹ olduğunu

⁴²⁵ A.e., s. 301

⁴²⁶ A.e., s. 302

⁴²⁷ A.e., s. 309

⁴²⁸ A.e., s. 310

⁴²⁹ A.e., s. 310

⁴³⁰ A.e., s. 315

⁴³¹ A.e., s. 316

düşünür. Bir süre olduğu yerde kalan Mümtaz, içten içe kendine kızsada “dünyası diyebileceğı herkes[in]”⁴³² bulunduğı evine dönemez. Zira o an “ne Nuran’ı ne de İhsan’ı”⁴³³ düşünebiliyordur.

Mümtaz, Emirgân’daki görüşmelerinin ardından uzun bir müddet Suat’ı görmez. O sırada ayrı bulunduğı Nuran’ın çevresinde olması dolayısıyla sürekli adını duyuyor olsa da eskisi gibi iğrenç bir düşman değildir artık Suat onun için. Ancak bu durum fazla uzun sürmez. Zira Mümtaz ile Nuran’ın Talimhane’deki evlerinde cesediyle karşılaştıkları günden sonra Suat’ın çehresi yeniden değışecek; Mümtaz “ne kendisine olan ve bir aşka pek benzeyen düşmanlığını, ne inkârlarını, ne de azaplarını”⁴³⁴ anlayabildiğı Suat’ın, “artık kendisini bırakmayacağını, onun da realiteleri arasına girdiğini anla[yacaktır].”⁴³⁵

Mümtaz’ın, imgesini sürekli zihninde gezdirdiğı Suat; romanın son kısmında yeniden, bu sefer hayaletiyle çıkar Mümtaz’ın karşısına. Mümtaz bu defa onu gördüğüne sevinir, fakat aynı zamanda korkar ondan: “Yaşayanların dünyasında garip oluyorsun; o kadar ayrısın ki, ne lüzum var aramızda dolaşmana? Kendimizden çektiğimiz yetmiyor mu?”⁴³⁶ Romanda Suat’ın hikâyesi, Mümtaz’ın onun hayaliyle gitmeyi yani intiharı reddetmesiyle son bulur.

Burada, metnin içerisindeki hikâyesini aktardığımız Suat’ın yazarıyla olan ilişkisinin anlaşılması için öncelikle metnin yapısına dönmek gerekir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi romanda zımni yazar, yani yazarın metin içerisinde sezilen hâli, tarihsel bir benlik olarak yazarla; yazar ise metnin başkarakteri olan Mümtaz’la ilişkilendirilmiş, bu durum metinde tarihsel yazar, zımni yazar, anlatıcı ve esas karakteri birlikte düşünmeye imkân sağlamıştır. Dolayısıyla Suat’ın yazarla olan ilişkisi de tıpkı diğer karakterler gibi, Mümtaz’la ilişkili olarak, onun hayatını yaptığı yönleriyle incelenecektir.

⁴³² A.e., s. 316

⁴³³ A.e., s. 316

⁴³⁴ A.e., s. 350

⁴³⁵ A.e., s. 355

⁴³⁶ A.e., s. 411

Roman içerisinde düşünceleri, hareketleri ve nihayet intiharıyla her şeyi geri dönüşsüz bir şekilde değiştiren Suat, romanda son derece önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu noktada, Mümtaz'ın hayatındaki yeri bu denli kritik olan Suat'ın; metnin başında çok az bulunup, hemen hemen hiç tanıtılmadan, birdenbire Mümtaz'ın hayatının merkezinde belirmesi ve her şeyi bir anda değiştirmesinin birçok eleştiriye konu olduğundan bahsetmek gerekir. Söz konusu eleştirilerin en bilinenlerinden biri, Fethi Naci'nin Suat'ın intiharını, “Dostoyevski romanından çıkıp gelmişe benzeyen [bir] davranış”⁴³⁷ olarak değerlendirmesidir. Naci'nin intiharını “çeviri intihar” olarak nitelendirdiği Suat, daha sonra Nurdan Gürbilek tarafından “çeviri karakter” olarak tanımlanacaktır.

Gürbilek, yazılarını topladığı *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında, “her şeye yabancı ve düşman olması, kötü kötü sırtması, tanrıtanımazlığı ve pervasızlığıyla olduğu kadar, hayatla barışma imkânlarını kökünden yok etmiş, sefil ve marazi tabiatıyla herkesin huzurunu kaçıran”⁴³⁸ Suat'ı “yapay, eğreti, taklit, hatta çeviri bir karakter” olarak değerlendirir. Suat'ın Avrupa edebiyatı ve felsefesinden derlenen, “Rus-Alman-Fransız kırması” bir karakter olarak “fazlasıyla kitabî” olduğunu ifade eden Gürbilek⁴³⁹, Suat'ın metinde bir iç sesi olmamasına da özellikle dikkat çeker.⁴⁴⁰ Söz konusu eleştirilerin özellikle Suat'ın romanda birdenbire aldığı kritik bir rol düşünüldüğünde haklılık payı olduğu düşünülebilir.

Bu noktada Handan İnci'nin, Suat'ın, 1948 yılında yayımlanan tefrika metinde hemen hemen hiç yer almadığı yönündeki tespiti önem arz eder. Tefrika metinde Mümtaz, Suat'ın varlığını, Nuran'a yazdığı mektupla fark etmiştir.⁴⁴¹ Romanda tanıdığımız Suat ise hem Mümtaz'ın çocukluğundan beri görüştüğü bir akrabası, hem de Nuran'ın üniversiteden arkadaşı olarak çevrelerinden biridir. İnci, “tefrika metni kitaplaştırma sürecinde ana hikâyeye bir ‘eklenti karakter’ olarak”⁴⁴²

⁴³⁷ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 211

⁴³⁸ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 66

⁴³⁹ A.e., s. 68

⁴⁴⁰ A.e., s. 84

⁴⁴¹ Tanpınar, *Suat'ın Mektubu*, s. 12

⁴⁴² A.e., 23

giren Suat'ın, yazar tarafından önemsendiğini fakat metnin iç dengesini bozmamak için fazla öne çıkarılmadığını ifade eder.

Nitekim Tanpınar da, 1950 yılında yapılan bir röportajda kendisine yöneltilen “Bir takım ikinci şahıslar ve vakalar üzerinde ısrar ediyor, sonra bırakıyorsunuz” ifadesine şöyle cevap verir:

“İkinci derecede bir şahsın psikolojisini hareketlerle izah edersem daha ziyade bir müşahit ve hadiselerle maruz olmasını istediğim asıl kahramanımın yerine onları geçirmiş olacaktım. Hâlbuki bu ikinci derecede şahısların Mümtaz'ın etrafında hem tesir edici bir “zemin” hem de fikirlerinin ve duygularının değişik aynaları olmasını istiyordum.”⁴⁴³

Bu noktada, yazarın dikkati üzerine çekmesin diye çok fazla üzerinde durmamayı tercih ettiği ikinci şahıslardan biri olarak kabul edebileceğimiz Suat'ın, önce tefrikadan, daha sonra da mektubuyla romandan taşıdığını söylemek mümkündür. Bütün bunlar, roman boyunca Mümtaz'ın hayatı ve düşüncesine aşama aşama nüfûz ettiğine şahit olduğumuz Suat'ı, Berna Moran'ın ifadesiyle Mümtaz'ın öteki beni, bilinçaltı olarak değerlendirilmeye müsait hale getirir.⁴⁴⁴ Bu noktada Gürbilek'in bir iç sesi olmaması yönüyle eleştirdiği Suat'ın kendisinin metinde bir iç ses olarak bulunduğu da düşünülebilir.

Burada bahsettiğimiz iç ses olma durumunu açıklamak için yeniden metni kuşatan yazar, zımnî yazar, anlatıcı ve karakter arasındaki bütünleşik ilişkiye dönmek gerekir. Nitekim Suat'ın Mümtaz'ın bir diğer tarafı olduğu yönündeki bu yorum, Suat'ı aynı zamanda Mümtaz'la birbirine çeşitli yönlerden bağlı olan yazarla da yakından ilişkili hale getirir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi romanın esas karakteri Mümtaz, yazarla, görünen hayatı, dile getirdiği düşünceleri ve eserleri üzerinden ilişkilendirilmiştir. Bu noktada yazarın, bilinen anlamda tarihsel benliğini

⁴⁴³ Tanpınar, **Hep Aynı Boşluk**, s. 469

⁴⁴⁴ Moran, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, s. 283

tanımaya imkân sağlayan eserleri arasına 2008 yılında yayımlanan günlüklerini de eklemek mümkündür.

Fakat söz konusu metinlerin yazarı olarak Tanpınar'ın Suat ile ilişkisinden bahsetmeden önce, ele alacağımız metinlerin günlük gibi özel bir tür bile olsa yazara yönelik tüm gerçekleri açığa çıkarma gibi bir iddiası olmadığını ifade etmek gerekir. Nitekim Tanpınar'ın, her ne kadar kendi için yazmış olsa da başkasının eline geçme ihtimalini göz önünde bulundurarak günlüklerinde geçen bazı isimleri sansürlediği görülür.⁴⁴⁵ Aynı sansür mekanizmasının düşüncelerinden bahsederken de çalışmayacağından emin olmak mümkün değildir. Zaten daha önce de bahsettiğimiz gibi her şeyden önce insan bilincinin kendisi, sürekli işleyen bir sansür mekanizmasının etkisi altındadır. Bütün bu bilgilerin ışığında, günlüklerin, yazarın hayatıyla, yarattığı roman karakteri arasındaki benzerlikler bulmaktan ziyade; yazarın hayata baktığı bir başka pencereyi göstermesi yönünden önemli olduğu belirtmek gerekir.

Tanpınar 1950'li yılların sonundan itibaren tuttuğu defterlerinde bambaşka bir çehreyle okurun karşısına çıkar. Hayatından, bir türlü yetiştiremediği parasından, kumar problemlerinden, boğuştuğu sağlık sorunları ve yalnızlığından sürekli şikâyet hâlinde olduğunu gördüğümüz Tanpınar, kendisini “sefil, biçare, haysiyetsiz ve acınacak”⁴⁴⁶ hâlde gördüğünü yazar günlüklerinde. Üzerinde bir türlü tamamlayamadığı çalışmalarının ağırlığıyla “kendiyi kavga içinde”⁴⁴⁷ olduğunu ifade eden yazar, hayatında “her şey[in] parça parça”⁴⁴⁸ olduğunu düşünerek, bir dönem intiharı bile aklından geçirecektir: “Biçare, hayalperest. Gırtlığına kadar borç içinde, her gün bir mucize bekleyerek yaşıyorum. Yazık ki mucize anında olmuyor. Vaziyeti hiçbir gün olduğu [gibi] göremedim, göremedim. İntiharın kapısı beliriyor.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Enginün&Kerman, **a.g.e.**, s. 149

⁴⁴⁶ **A.e.**, s. 143

⁴⁴⁷ **A.e.**, s. 62

⁴⁴⁸ **A.e.**, s. 116

⁴⁴⁹ **A.e.**, s. 146

Yazarın özellikle ömrünün son yıllarında “kendini tahlil”leri artacak, olduğu kişiden duyduğu memnuniyetsizlik satırlarına yansıyacaktır:

“Bazen kendimi düşündükçe korkuyorum. Fena adamım gibime geliyor, hodbin ve sevgiden mahrum bir insan. [...] Aslında fena adam değilim; fakat çok hırpalandım, çok sarsıldım, çok ihmal edildim, hor görüldüm. Ve bunlar yavaş yavaş mizacımın tahammuruna, ekşimesine sebep oldu.”⁴⁵⁰

Günlüklerinin yayımlanmasının ardından, hayatının öteki yüzüne şahit olduğumuz Tanpınar’ın kendisi hakkında sarf ettiği, kimi zaman acımasız denilebilecek bu sözler, romanında kendini “sefil, maddi, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adam” olarak tarif eden karakteri Suat’a yeni bir pencereden bakmaya imkân tanır. Suat, felsefesini oluşturmada etkili olan kaynaklar nereden gelirse gelsin, çeviri hislerin temsilcisi değildir. Zira yazarı, sonunda kendini öldürdüğünü bildiğimiz karakterinin sefaletini hiç duymamış; ıstırapı, umutsuzluğu, bedbinliği hiç tatmamış bir insan değildir. Bu noktada Suat’ın, kendisiyle olan kavgası, ikiliklerle dolu hayatı ve acınacak haliyle, yazarın kendisi için hissettiklerinin karakterine aksi olarak değerlendirilmesi de mümkündür.

Burada yeniden, günlüklerindeki Tanpınar ile Suat’ın arasındaki benzerliğin, karakteri yazarın hayatıyla sınırlandırmak anlamına gelmediğini belirtmek gerekir. Zira günlükler olmasaydı da Suat isyanı ve çektiği azapla, insanın içinde çok güçlü olan bir tarafı temsil edecekti. Bir önceki bölümde, modernist roman karakterini öncekilerden ayıranın, karakterin yazarının gözünde hisleri ve çelişkileriyle gerçek bir insan hüviyeti kazanması olduğundan bahsetmiştik. Modernist anlayışla eser veren bir yazar olarak Tanpınar da, insanın İhsan gibi kitaba benzer bir şekilde, varılacak yerden emin olarak ilerleyemeyeceğinin farkındadır.

Bu noktada Suat’ın ölümünden sonra bile yok olmaması, romanda temsil ettiği tarafın kuvvetiyle ilişkili olarak açıklanabilir. Romanın sonlarına doğru Mümtaz, Suat’ın intiharından sonra onu bir daha hiç göremeyeceğini geçirir içinden:

⁴⁵⁰ A.e., s. 230

“Hiç göremeyeceği bir güneşin arkasından ağlar gibi içinde hasret kımıldadı. Nuran’ı bir daha göremeyecekti. -Ne de Suat’ı?”⁴⁵¹ Fakat Suat’ı bir daha göremeyecek olması önemli değildir. Zira Suat’ın mektubunda intihar etmeye karar vermeden önce iskelede karşılaştığı genç kızı bir daha hiç göremeyeceğinden bahsederken şöyle der:

“Onunla aramda hiçbir alaka ve münasebet yoktu. Bununla beraber işte, kalın bir sis tabakasından kopan bir gemi gibi birdenbire hayatıma gelmiş ve çarpmıştı. Artık hayatımda idi. [...] onu bir daha görmek imkânım olmayışı hiçbir şey ifade etmezdi. O hayatımda idi. Ve garip, çok zalim bir ışık gibi hayatımın ortasında parlayacaktı; ve ben ister istemez bütün hayatımı onun arasından görecektim.”⁴⁵²

Bu parçada, Mümtaz’ın hayatının tam ortasına “pencereden düşen bir taş gibi” düşen Suat’la, Suat’ın hayatına “kalın bir sis tabakasından kopan bir gemi gibi birdenbire” çarpan genç kızın benzerliği dikkat çeker. Her ikisi de hayatlarına girdikleri insanın zihninde bir daha çıkmamak üzere yer edinecektir.

Bu noktada, romanda insan olmanın bir zorunluluğu olarak yer alan Suat’ın, bir anlamda varoluş mücadelesi verdiğini düşünmek mümkündür. Öyle ki Suat, önce tefrikanın sınırları içerisinden taşarak yeni bir kimlikle Mümtaz’ın hayatına dahil olacak, ölümünden sonra bile yazarın sonradan yayınlamayı planladığı mektubuyla “kendi hikâyesini anlatacaktır.”⁴⁵³. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda temsil ettikleri, sözleri, eylemleri ve neden olduklarıyla Suat’ın yazarına rağmen var olan bir karakter olduğunu söylemek mümkündür.

3.3.1. Orhan Pamuk ve Romancılığı

1952 yılının Haziran ayında İstanbul’da dünyaya gelen Orhan Pamuk, Nişantaşı’nda yaşayan varlıklı bir ailenin ikinci çocuğudur. doğduğu günden beri hiç terk etmediğini söylediği Nişantaşı’nı birçok romanında konu edinen Pamuk, Teşvikiye İlkokulu’nda başladığı eğitimine Robert Koleji ve İTÜ Mimarlık

⁴⁵¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 372

⁴⁵² Tanpınar, **Suat’ın Mektubu**, s. 54

⁴⁵³ Tanpınar, **Hep Aynı Boşluk**, s. 471

Fakültesi'nde devam eder. Fakültesinin üçüncü yılında mimar olmak istemediğine karar veren Pamuk, eğitimini İstanbul Üniversitesi Gazetecilik bölümünde tamamlar.

İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı 1982 yılında yayınlayan Pamuk, romancılık kariyerine *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008), *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014), *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) ve *Veba Geceleri* (2021) adlı romanlarıyla devam eder.⁴⁵⁴

3.3.2. *Masumiyet Müzesi* Romanının Tanıtımı ve Özeti

Yazarın 2008 yılında yayımlanan romanı *Masumiyet Müzesi*⁴⁵⁵, başkarakter Kemal Basmacı'nın 1975 yılının Mayıs ayı ile 1984 yılının Ağustos'u arasında yaşadığı aşkı ve bu aşkın hâtırasını yaşatmak için kurduğu müzenin hikâyesini anlatır. Roman, Nişantaşı'nda yaşayan varlıklı bir ailenin oğlu olan Kemal'in, bir buçuk ay sonra nişanlanacağı sevgilisi Sibel'e hediye almak için girdiği Şanzelize Butik'te, kendisinden yaşça küçük, uzaktan akrabası Füsün ile karşılaşmasıyla başlar. O zaman 18 yaşını yeni doldurmuş olan Füsün, üniversite sınavına hazırlanırken aynı zamanda butikte tezgahtar olarak çalışmaktadır. Kemal, ilk görüşte etkilendiği Füsün ile, nişanlısına aldığı çantanın sahte çıkması nedeniyle bir kere daha görüşmek durumunda kalır. Kemal'in iade ettiği çantanın parasını getirmesi için annesinin Merhamet Apartmanı'ndaki boş dairesinde beklediği Füsün, ilk gün Kemal'in ona olan ilgisinden rahatsız olup gitse de daha sonra eve yeniden gelir ve Kemal ile birlikte olur.

İlk günün ardından hemen hemen her gün Merhamet Apartmanı'ndaki dairede buluşup birlikte zaman geçiren Füsün ile Kemal birbirlerine âşık olurlar. Füsün, Kemal'in içinde bulunduğu durumu, nişanlı olduğunu ve nişanlı olmasa bile kendisi gibi orta gelirli bir ailenin, güzellik yarışmalarına katılarak adını kirletmiş

⁴⁵⁴ Orhan Pamuk, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014

⁴⁵⁵ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008 (Romandan yapılan alıntılarda söz konusu baskı kullanılmıştır.)

kızıyla evlenemeyeceğini bilmektedir. Buna rağmen nişan gününe kadar Merhamet Apartmanı'nda Kemal ile buluşmaya devam eder. Buluşmalarından birinde Füsün'un sorusu üzerine Kemal, onunla yaşadıklarını nişanlısı Sibel ile yaşamadığına dâir yemin eder. Ancak Füsün bunun yalan olduğunu aynı günün akşamı ailesiyle birlikte davetli olarak katıldığı nişanda öğrenir. Kemal, Füsün'un yalanını öğrendiğinin farkındadır ama yine de nişanın ertesi günü buluşmak için sözleştiği sevgilisini eve gidip evde boş yere bekler.

Kemal günlerce Füsün'u bekledikten sonra dayanamayıp onun evine gider. Füsün'un annesi Nesibe Hala'ya aynı zamanda üniversite sınavı için matematik çalıştırdığı sevgilisinin sınavının nasıl geçtiğini soracaktır. Ancak Nesibe Hala'nın her şeyi bildiğini fark eder. Füsün'un matematik dersleri sırasında çok üzülüp yıprandığını söyleyen Nesibe Hala, Kemal'e Füsün'un uzaklara gittiğini ve onu bir daha aramaması gerektiğini söyler. Kemal Füsün'u bulmak için onun arkadaşı Ceyda'ya ulaşip geri dönmesi için yalvaran mektuplar gönderse de Füsün'dan cevap gelmez.

Füsün'u kaybetmenin acısıyla bunalıma giren Kemal, bu durumu bir türlü atlatabıncaya nişanlısı Sibel'e her şeyi anlatmak zorunda kalır. Sibel, ondan saklananları ilk duyduğunda çok üzülse de daha sonra bunun geçici bir heves olduğuna kanaat getirerek nişanlısını iyileştirmeye karar verir. Kemal'i Nişantaşı'ndan uzaklaştırmak için, yazı geçirmek üzere Sibel'in ailesinin Anadoluhisarı'ndaki yalısına yerleşirler. Sibel ile Kemal bütün yazı yalıda davetler vererek, yüzerek ve konuşarak geçirmelerine rağmen Kemal bir türlü iyileşmez. Yazın sonunda Kemal'i bir süre yalnız bırakmanın ikisine de iyi geleceğini düşünen Sibel, arkadaşlarıyla Paris'e gider. Ancak döndüğünde Kemal için hâlâ değişen değişen bir şey olmadığını görerek nişanı bozar ve Kemal'den ayrılır.

Kemal bundan sonraki bir yılı Merhamet Apartmanı'ndaki boş daireye giderek, ona Füsün'la geçirdiği zamanları hatırlatan eşyalarda teselli arayarak geçirir. Bu esnâda eskiden oturdukları evden taşınıp izini tamamen kaybettiren Füsün'u İstanbul'un bütün sokaklarında aramaya başlayan Kemal, babasının ölüm haberini

alana kadar Fatih'te bir otelde yaşamaya başlar. Eve geldiği hafta, babasının eşyaları arasında Füsün'un geçen sene Merhamet Apartmanı'nda tekini kaybettiği küpeyi bulan Kemal, bunun bir işaret olduğunu düşünerek Füsün'a Ceyda ile yeniden bir mektup gönderir. Onun Sibel ile nişanını bozmuş olduğunu da öğrenen Füsün bu mektuba cevap vererek, Kemal'i ailesiyle birlikte yaşadıkları yeni evlerine yemeğe davet eder.

Kemal, yanına Füsün'un küpelerini alıp evlenme teklifi etmek niyetiyle Füsünlar'a gider. Fakat Füsün onu kocası Feridun'la birlikte karşılar. Feridun, Füsün'a hiçbir açıdan uygun olmayan genç bir sinema yapımcısıdır. Hayali, kendi yazdığı bir filmde Füsün'u oynatmak olan Feridun; zengin bir iş adamı olan Kemal'in ona arka çıkmasını beklemektedir. Kemal büyük ümitlerle gittiği evden hayal kırıklığıyla ayrılmış olsa da o günden sonraki yedi yıl on ay boyunca haftanın en az üç dört akşamı, evin bir sâkini gibi Füsünlar'a akşam oturmasına gider ve her gidişinde Füsün'u hatırlatan eşyaları birer birer yanında götürüp Merhamet Apartmanı'ndaki dairesinde toplar.

Kemal, Feridun ve Füsün ile birlikte Limon Filmcilik adlı bir şirket kursa da o dönem çok sıkı bir sansür politikası uygulandığından filmlerini bir türlü başlatamazlar. Kemal, sekiz yıla yakın bu süre içerisinde devamlı başka film teklifleri alan Füsün'u, film yapımcılarının tekinsiz dünyasından uzakta tutmaya çalışır; çünkü eninde sonunda evlenmeyi planladığı Füsün'un kendi gözetimi altında oyunculuk yapmasını istemektedir. Fakat sonunda Füsün'un oynayacağı filmde tamamen vazgeçen Feridun, Papatya adlı bir kadının oynayacağı başka bir film çeker ve film çok başarılı olur.

Filmin başarısının ardından Papatya ile sevgili olduğu anlaşılan Feridun, Füsün'dan ayrılır. Artık önlerinde evlenmeleri için bir engel kalmayan çift, Kemal'in Füsün'a verdiği direksiyon dersleri esnâsında yeniden yakınlaşırlar ve Füsün, Kemal ile evlenmeyi kabul eder. Hilton'da yapacakları gösterişli düğünden önce görmeyi çok istedikleri Paris'e arabayla seyahat etmeye karar verir ve yanlarına Füsün'un annesi Nesibe Hala ile şoför Çetin Efendi'yi de alarak yola çıkarlar. Yola

çıktıkları günün gecesi Edirne yakınlarında bir otelde nişanlanan Füsun ve Kemal, yıllar sonra ilk defa geceyi birlikte geçirirler. Aynı gecenin devamında Füsun çok sarhoş bir halde Kemal'in yanından ayrılıp yol kenarında yürümeye başlar. Kemal, Füsun'a nihayet kavuşmuş olmanın mutluluğuyla onu arabayla takip ediyordur. Fakat Füsun mutlu değildir, onun yüzünden hayatını yaşayamadığını söyler Kemal'e. Füsun'un sözlerini sarhoşluğuna veren Kemal, sonunda onu arabaya binmeye ikna eder ve arabayı onun kullanmasına izin verir. Ancak Füsun çok sarhoş ve üzgündür. Arabayı bütün hızıyla ilerdeki çınar ağacına doğru süren Füsun, orada hayatını kaybeder.

Roman, Kemal'in kazadan sonra geçirdiği yirmi yılın anlatımıyla devam eder. Kazadan mucizevi bir şekilde sağ kurtulan Kemal, tedavisinin ardından, Füsun'un hâtırasını yaşatmak için, sekiz yıl boyunca topladığı eşyaları özel bir müzede sergilemeye karar verir. Yirmi yıl boyunca dünyanın çeşitli yerinde binlerce müze gezen Kemal, koleksiyonerlerle de görüşüp Füsunlar'ın Çukurcuma'daki evini Nesibe Hala'dan satın alarak Masumiyet Müzesi'ni kurar. 2007 yılında Milano'da sabaha karşı geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybeden Kemal'in hikâyesini anlattığı roman ise, yazar Orhan Pamuk ile görüşüp müzenin tanıtımını yapmak amacıyla yazdırdığı *Masumiyet Müzesi* adlı romandır.

3.3.3. *Masumiyet Müzesi*'nde Yazarın Konumu

Daha önceki bölümlerde, temelinde gerçeklik algısına yönelik bir değişimin yattığı postmodern düşüncenin, bu düşünceyle yetişmiş insanın hayata bakışını kökten değiştirmesinden ve bu değişimin roman türüne yansımalarından bahsetmiştik. Belirli bir tanım ve tarih aralığının sınırları içerisinde değerlendirilemeyen bu süreç, öncelikle etkili olmaya başladığı dönemin insanını, daha sonra da bu insanın eylemlerini etkilemiştir. Bu nedenle, postmodern dönemde yetişmiş yazarların kaleminden çıkan eserlerin şekil ya da içerik veya hem şekil hem içerik planında mutlaka postmodern romanın özelliklerini bünyelerinde barındırdıklarını söylemek mümkündür. Nitekim daha önce de ifade ettiğimiz gibi yazarın hayata bakışı döneme hâkim olan düşünceyle ilişkili olarak şekillenir. Buradan hareketle, Orhan Pamuk'un

2008 yılında yayımlanan eseri *Masumiyet Müzesi*'ni de, postmodern dönemde yetişmiş bir yazarın kaleminden çıkması yönüyle, postmodern dönem romanları arasında değerlendirmek mümkün olacaktır.

Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanını okuma denemeleri yaptığı *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı çalışmasında, yazarın yayımlanan ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan sonra geleneksel gerçekçi romanın anlatım tekniğinden uzaklaştığını ifade eder.⁴⁵⁶ Yazarın 2002 yılında yayımlanan eseri *Kar*'ın sonunda ilk kez romanın başkarakteri Ka'nın, romanın yazarı Orhan Pamuk ile bütünleştiği görülür.⁴⁵⁷ *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Masumiyet Müzesi* arasında yayımladığı romanlarında üstkurmaca başta olmak üzere postmodern anlatım tekniklerini sıklıkla kullandığını gördüğümüz Pamuk, 2008 yılında yayımladığı eseri *Masumiyet Müzesi*'yle ilk romanında kullandığı tekniğe geri döndüğünü düşünür:

“*Masumiyet Müzesi*'nin yalnızca ele aldığı ve hikâyesini anlattığı çevrenin benzerliği yüzünden değil, ‘geleneksel roman’ ya da ‘19. yüzyıl romanı’ dediğimiz biçimi kullanışı yüzünden de ilk romanım *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın dünyasına bir geri dönüş olduğunu hissediyordum. Sanki otuz beş yıllık romancılık serüvenim birbirinden farklı, çeşit çeşit duraklara uğrayarak kocaman bir daire çizmiş; başladığım yere geri dönmüştüm.”⁴⁵⁸

Fakat Pamuk'un da daha sonraki cümlelerinde ifade ettiği gibi; geri döndüğü yer, başladığı yer olmayacaktır.⁴⁵⁹ Nitekim anlattığı hikâye yönüyle olmasa da, biçim yönüyle postmodern anlatının başlıca tekniklerinden üstkurmacanın kullanıldığı *Masumiyet Müzesi* de bu yönüyle, yazarın ilk romanından sonra yazdığı çokkathlı eserleri arasında yer alır.⁴⁶⁰

Bu noktada söz konusu romanda yazarın konumu, üstkurmaca tekniğinin özelliklerinden ayrı olarak değerlendirilemeyecektir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi

⁴⁵⁶ Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 33

⁴⁵⁷ A.e., s. 43

⁴⁵⁸ Pamuk, **Saf ve Düşünceli Romancı**, s. 97

⁴⁵⁹ A.e., s. 97

⁴⁶⁰ Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak**, s. 11

aynı isimli müzenin kurulma hikâyesinin anlatıldığı bir roman olan *Masumiyet Müzesi*, roman tekniği açısından üç ayrı katman içerisinde değerlendirilebilir. Burada yazarın metin içerisindeki konumunun anlaşılması için her bir katman ayrı bir roman gibi ele alınacaktır.

Romanın söz konusu katmanlarından ilki, metnin en dışında yer alıp çerçeveyi oluşturan anlatı katmanıdır. Başkarakter Kemal Basmacı'nın kendisi gibi Nişantaşı sâkini olan yazar Orhan Pamuk'u bulup, kurmakta olduğu müzenin hikâyesini yazdırmasıyla şekillenen bu katman, romanın dış çerçevesini oluşturmaktadır. Bunun hemen altında bulunan ikinci katman, aynı zamanda metnin çekirdek katmanı, Kemal Basmacı'nın bu hikâyenin hem anlatıcısı hem de esas karakterlerinden biri olarak yaptığı otobiyografik anlatıyla şekillenen katmandır. Bunların dışında ise, tarihsel bir benlik olarak gerçek yazar Orhan Pamuk'un şu anda incelediğimiz romanı *Masumiyet Müzesi*'ni yazdığı evren bulunmaktadır.⁴⁶¹

Söz konusu katmanları romandaki sırayı takip ederek inceleyecek olursak, romanın çekirdekten dışarıya doğru bir yol izlediği görülür. Daha önce incelediğimiz eserlerden farklı olarak ben anlatıcı ya da birinci tekil şahıs olarak adlandırılan anlatımla kurgulanan bu kısım, romanın başkarakteri Kemal'in Füsun'la Merhamet Apartmanı'nda geçirdiği bir andan bahsetmesiyle başlar: "Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum."⁴⁶² Mehmet Tekin, romanda sağlanması beklenen objektifliğe zarar verdiği için daha nâdir kullanıldığını ifade ettiği ben anlatıcı tekniğinin, kusur ve meziyetleriyle daha insanî bir anlatım tekniği olduğunu ifade eder.⁴⁶³ Ancak Kemal'in hikâyesini anlatırken, geleneksel gerçekçi romancılar gibi olabildiğince objektif ve mesafeli olmak gibi bir derdinin olmadığı romanın ilk sayfalarından anlaşılır. Kemal, nişanını anlattığı sahnede, okumakta olduğumuz romanı o akşam nişanda bulunan Orhan Pamuk tarafından yıllar sonra yazılacağını söyler:

⁴⁶¹ Özcan Bayrak&Tahsin Yaprak, Üstkurmaca ve Gerçeklik Bağlamında Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanında Postmodern Unsurlar, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 22:1, s. 55

⁴⁶² Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 11

⁴⁶³ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 30

“Ben dans edenlere hiç bakmıyordum. Ama müzemizin kuruluşu sırasında, yıllar sonra görüştüğüm Orhan Pamuk Bey, aşağı yukarı o dakikalarda Füsün'un iki kişiyle dans ettiğini söyledi bana. Füsün'un ilk dans ettiği kişiyi o tanımıyor, hatırlamıyordu; ama ben onun Satsat'tan Kenan olduğunu anladım. Füsün'u dansa kaldıran ikinci kişi ise, gururla söylediğine göre, Pamukların masasında az önce göz göze geldiğim Orhan Bey'in kendisiymiş. Kitabımızın yazarı, yirmi beş yıl sonra o danstan bana gözleri parlayarak söz etti. Orhan Bey'in, Füsün ile dans ederken hissettiği şeyleri kendi ağzından okumak isteyenler, lütfen ‘Mutluluk’ başlıklı son bölüme baksınlar.”⁴⁶⁴

Anlatım Kemal'in araya girip, bunun kendisi tarafından anlatılan bir hikâye olduğunu belirtmek için yaptığı; çeşitli açıklama, yorum ve itiraflarla sık sık kesilir. Kemal, anlatmakta olduğunu sandığımız hikâyesine kimi zaman “Yıllarca bu sessizliğin anlamını düşündüğüm için, konuyu şimdi dengeli bir şekilde özetleyebilirim”⁴⁶⁵ gibi açıklamalarla; kimi zaman parantez içindeki yorumlarıyla “...hissettiğimiz ‘özgür ve modern’ (elbette bu kelimeleri kendimiz için kullanamazdık) olduğumuz yanılısamıza gölge düşürüyordu”⁴⁶⁶, kimi zaman da “Kafamın bir kısmının sürekli olarak Füsün'a takılmış olduğunu Berrin ile konuşurken sırtım yönünde, arkalarda bir yerde Füsün'un oturduğunu içimde hep hissettiğimi, hep onu düşündüğümü, yalnız okurlardan değil, kendimden de utançla saklamaya çalıştım, ama yeter! Zaten görüyorsunuz, başaramadım. Barı bundan sonra okura dürüst olayım.”⁴⁶⁷ gibi itiraflarıyla araya girerek kendini hatırlatır.

Kemal, anlatıcı olarak yalnızca açıklamalarda bulunmak için değil, sahip olduğu anlatma iktidarıyla muhatabını yönlendirmek için de metne müdahalelerde bulunacak; Füsün'la geçirdikleri zamanı anlatırken “Romanımızın bu kısmını okutan lise öğretmenleri endişeye kapıldıysa, öğrencilerine şu bir sayfayı atlamalarını önerebilirler.”⁴⁶⁸ gibi tavsiyelerde bulunup, “Bunları yazarken, hikâyeme ilgi gösteren meraklıları daha fazla üzmemem gerektiğini hissediyorum: Kahramanları

⁴⁶⁴ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 140

⁴⁶⁵ A.e., s. 61

⁴⁶⁶ A.e., s. 11

⁴⁶⁷ A.e., s. 129

⁴⁶⁸ A.e., s. 38

kederli diye, bir roman da kederli olmak zorunda değildir.”⁴⁶⁹ gibi cümleleriyle romana dâir düşüncelerini belirtecektir.

Romanında hikâyesini anlatan Kemal, romanın esas yazarı Orhan Pamuk’u ilk defa Sibel ile nişanlandığı akşam davetliler arasında görür:

“Aramızdaki yedi masanın dördüncüsünde, huzursuz Pamuk ailesi yerleşmişti. O tarafa sokuldum ve bir ara babamla da iş yapmış Aydın ve Gündüz Pamuk kardeşlerle bir iki laf ettik. [...]

Bir zamanlar zengin olup da servetlerini beceriksizce kaybeden pek çok aile gibi Pamuklar da içlerine çekilmişlerdi, yeni zenginlerin karşısında huzursuzluğa kapılıyorlardı. Güzel annesi, babası, ağabeyi, amcası ve kuzenleriyle oturan, durmadan sigara içen yirmi üç yaşındaki Orhan’da, sinirli ve sabırsız olmasından ve alaycılıkla gülümsemeye çalışmasından başka kayda değer bir şey görmedim.”⁴⁷⁰

Kemal’den dinlediğimiz hikâye, Kemal’in 1975 yılında Füsün ile tanışmasıyla başlayıp, Füsün’un 2007 yılında hayatını kaybetmesine kadar süren otuz iki yıllık zamanı anlatır. Füsün’u kaybettiği kazadan yirmi yıl kadar sonra topladığı eşyaları sergilemek için özel bir müze açmaya karar veren Kemal, müzesinin kataloğunun bir roman gibi yazılabileceğini düşünerek en son yıllar önce nişanında gördüğü Orhan Pamuk’u bulacaktır:

“Demek ki bir yazar, müzemin kataloğunu tıpkı bir roman yazar gibi kaleme alabilirdi. Böyle bir kitabı kendim yazmayı denemek bile istemiyordum. Bunu benim için kim yapabilirdi?

Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayımla anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi ve hikâyemin arka planını da iyi kavrar diye düşünmüştüm. Hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı bir adammış diye de duymuştum.”⁴⁷¹

⁴⁶⁹ A.e., s. 115

⁴⁷⁰ A.e., s. 132

⁴⁷¹ A.e., s. 565

Kemal, Orhan Pamuk’la buluşup, ona üç saat içerisinde Füsun’u, müzesini ve bu hikâyeyi nasıl yazmasını istediğini kısaca anlatır ve romanı Orhan Pamuk’a bırakır:

“Kendi sesimin çok çıktığını, hikâyemi bitirme işini artık ona bırakmamın daha yerinde olacağına da hemen o sırada karar verdim. Bundan sonraki paragraftan kitabın sonuna kadar, hikâyemi anlatan artık Orhan Bey’dir. Füsun’a o dans sırasında gösterdiği içten dikkati, bu son sayfalara da göstereceğinden eminim. Allahaismarladık!”⁴⁷²

Kemal’in anlatıcı olduğu metinden çekildiği bu kısımdan sonra, metnin çerçevesini oluşturan ikinci katmana geçilir. Artık anlatıcı, aynı zamanda romanın yazarı olduğunu bildiğimiz kurmaca Orhan Pamuk’tur. Romanın bu son sayfalarında yazma sürecini ve bu süre zarfında Kemal ile yaptığı görüşmeleri anlatan Orhan Pamuk, çoğunlukla Kemal Bey’in kendisine söylediklerini aktarır. Kemal Bey’in “Bunu da kitabınıza yazın lütfen. Bu kitabı size nasıl yazdırdığımı, sizin de onu nasıl yazdığınızı da saklamayalım...”⁴⁷³ ricası üzerine romanın bu son kısmını romanına ekleyen kurmaca Orhan Pamuk, romanın üstkurmacalığını da bu şekilde sağlamış olur.

Yukarıda, romanda iç içe geçmiş iki ana katmanın dışında, gerçek Orhan Pamuk’un şu an incelemekte olduğumuz romanı yazdığı gerçekliğin de üçüncü bir katman olarak kabul edilebileceğinden bahsetmiştik. Bu döneme kadar yazılan eserlerde romanın kurgusu dışında kalan gerçek dünya, üstkurmaca tekniğiyle gerçek ve kurmaca ayrımını bulanıklaştırılması sonucu, postmodern dönemde yazılan romanlarda kurgunun bir parçası hâline gelir.

Yine daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi *Masumiyet Müzesi*’nde yazarın metin içerisindeki konumunu saptamaya çalışırken, bu konumu üstkurmacanın kendine has özelliklerinden bağımsız olarak değerlendirmek mümkün değildir.

⁴⁷² A.e., s. 570

⁴⁷³ A.e., s. 573

Nitekim üstkurmaca tekniğinin sağladığı imkânla iç içe geçmiş iki anlatıdan oluşan bu romanda yazar, metnin her katmanında farklı şekillerde varlık gösterecektir. Dışardan içeriye doğru incelendiğinde, ilk olarak gerçek dünyada yaşayan gerçek bir insan olan yazar Orhan Pamuk'un, kendi tarihsel benliğiyle birebir uyumlu olarak çizdiği kurmaca Orhan Pamuk vâsıtasıyla; metnin dış katmanı dediğimiz çerçeve bölümünde, metnin asıl yazarı ve bir süre de anlatıcısı olarak yer aldığı görülür. Fakat kurmaca Orhan Pamuk da tıpkı gerçek Orhan Pamuk gibi yazmakta olduğu metnin dışında kalmayacak, kendisini romanın çekirdeği olan hikâyenin içerisinde görünen bir roman karakteri olarak kurgulayacaktır. Yazar hem metin dışında hem de metnin içinde kendisine çizdiği versiyonlar vâsıtasıyla söz konusu katmanlar arasında sürekli dolaşmakta olduğundan, *Masumiyet Müzesi*'nde yazara dâir sabit bir konumdan bahsetmek mümkün değildir.

3.3.4. *Masumiyet Müzesi*'nde Yazar ve Karakter İlişkileri

Yukarıda, yazarın metin içerisindeki konumunu incelerken görmüş olduğumuz gibi yazar, metin içerisindeki farklı katmanlarda bazen anlatıcı bazen de roman karakteri olarak yer almış; bu durum metnin başından beri yazar-karakter ilişkisi noktasında bir karmaşaya neden olmuştur. Bu durum temelde postmodern dönem romancısının “çoğunlukla kendisinin de kavramakta güçlük çektiği bu yeni gerçekliği biçemden biçeme atlayarak, çeşitli gerçeklik düzlemlerini yan yana/iç içe betimleyerek, farklı açılardan yansıtmaya çalış[masıyla]”⁴⁷⁴ ilişkili olarak değerlendirilebilir.

Masumiyet Müzesi'nde yazar-karakter ilişkilerini de tıpkı yazarın konumu gibi romanda yer alan iki ayrı katman üzerinden incelemek gerekir. Bunlardan ilki gerçek, tarihsel yazarın metin içerisinde kendisinin bir versiyonu olarak bulunan kurmaca Orhan Pamuk ile ilişkisidir. Romanda ilk olarak nişan günü, davetli olarak görünen Pamuk, tıpkı gerçek hayatında olduğu gibi Nişantaşı'nda bulunan Pamuk Apartmanı'nda yaşayan, dedelerinden kalan serveti beceriksizce harcayarak gittikçe

⁴⁷⁴ Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak**, s. 21

fakirleşmiş bir ailenin oğlu olarak tanıtılır. Aynı Orhan Pamuk, nişandan yaklaşık otuz yıl sonra yine gerçek hayatında olduğu gibi bir romancı olacak ve *Masumiyet Müzesi*'nin romanını yazacaktır:

“Yirmi üç yaşındaydım ve romancı olmaya karar verdiğimi öğrenen Nişantaşlı burjuvalar ve arkadaşlarım gülümseyerek bu yaşta kimsenin hayatı daha tanıyamayacağını bana söylediklerinde çok öfkelenirdim. Tam otuz yıl sonra bu satırları düzeltirken, bu kişilerin çok haklı olduklarını düşündüğümü şimdi eklemek isterim.”⁴⁷⁵

Bu noktada yazarın biyografik varlığıyla birebir uyum içerisinde olan kurmaca Orhan Pamuk'un yaratılmasında, yazarın postmodern bir bakışla “kurmaca gerçek ve somut gerçek arasında bir ayrım gözetme[mesinin]”⁴⁷⁶ etkili olduğu söylenebilir. Nitekim yazar yalnızca kendi benliğini *Masumiyet Müzesi* adlı romanının bir karakteri haline getirmekle kalmaz, daha önce yazmış olduğu romanlarındaki karakterleri de kendisi ve ailesiyle aynı evrenin içerisinde bir araya getirir:

“Yalnız annemi, ağabeyimi, amcamı ve bütün ailesini değil, başka pek çok saygın Nişantaşlıyı, mesela ünlü Cevdet Bey'i, oğullarını ve ailesini, şair dostum Ka'ya, hatta hayranı olduğum öldürülen ünlü köşe yazarımız Celâl Salik'i.. ünlü dükkâncı Alaaddin'i ve pek çok devlet ve din büyüğünü, paşayı kötü gösterdiğim yolundaki dedikodular, suçlamalar, ne yazık ki çok yaygındı. Zaim ile Sibel, kitaplarımı okumadan benden korkmuşlardı.”⁴⁷⁷

Romanda yazar ve karakter ilişkisinin incelenebileceği diğer plan ise, *Masumiyet Müzesi*'nin yazarı olan kurmaca Orhan Pamuk'un, romanın başkarakteri ve büyük çoğunluğunda anlatıcısı olan Kemal Basmacı ile olan ilişkisidir. Bilindiği gibi Kemal Bey, sözü Orhan Pamuk'a devrettikten sonra da yazarın yakasını bırakmaz. Yazar, “Kemal Bey'in iki kadehten sonra kullandığı ve 1970'lerin iddialı

⁴⁷⁵ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 571

⁴⁷⁶ Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, s. 48

⁴⁷⁷ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 580

siyasi yazarlarını hatırlatan bu buyurgan üsluptan bazan sıkıl[sa]”⁴⁷⁸ da onu dinlemekten vazgeçemez. Öyle ki romanın sonuna konulan müze bileti, harita ve en önemlisi okumakta olduğumuz kısım Kemal Bey’in ricaları üzerine Pamuk tarafından yerleştirilir metne.

Yazar, aşama aşama yazılışını Kemal Bey’le paylaşarak ilerlediği romanını birinci tekil şahıs kullanarak yazmaya karar verdiğini söyler ve Kemal Bey’e, neden bu tercihi yaptığını anlatır: “Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum.”⁴⁷⁹ Bu noktada tıpkı gerçek Orhan Pamuk’un roman hakkındaki düşüncelerini anlattığı derlemesi *Saf ve Düşünceli Romancı*’da söylediği gibi, kurmaca Orhan Pamuk’un da “dünyayı kahramanının gözlerinden görme[ye], yavaş yavaş kahramana benzemeye başla[dığını].”⁴⁸⁰ söylemek mümkündür. Nitekim kurmaca Orhan Pamuk, romanını tamamlamak için görüşmeler yapmak için gittiği Füsün’un annesinin yanından ayrılırken kadın ona “Orhan Bey, Kemal’i hatırlatıyorsunuz bana”⁴⁸¹ diyerek ağlar.

Kurmaca Orhan Pamuk’un romanını yazarken izlediği bir diğer yol da Kemal’in kendisine anlattığı hikâyedeki karakterlerden ulaşabildiği herkese ulaşmak ve hikâyeyi bir de onların ağzından dinlemektir. Yazar, bir zamanlar Kemal’in Füsün ve Feridun’la birlikte gittiği filmci barı Pelür’de tanıştıkları bir oyuncudan Feridun’a; Kemal’in şoförü Çetin Efendi’den mahallenin berberine kadar herkesten dinlemeye çalışır bu hikâyeyi. Nitekim “kitabı[nı] tek taraflı değil, bir de onları dinleyerek yazmalı[dır].”⁴⁸²

Kemal Bey’in ölümünden sonra Sibeller’in davetine de icâbet eden yazar, orada anlatılanları tasdik etmek için Milano’ya bile gidecek, en sonunda ise kitabını nasıl yazmak istediğine karar verecektir: “Ben Kemal Bey’in hikâyesini başkalarının

⁴⁷⁸ A.e., s. 573

⁴⁷⁹ A.e., s. 569

⁴⁸⁰ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 43

⁴⁸¹ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 584

⁴⁸² A.e., s. 581

gördüğü gibi değil, onun bana anlattığı gibi yazmak istiyordum.”⁴⁸³ Nitekim öyle de yapacak, romanını yazarın *Kar* adlı romanının sonundaki gibi okuyucuya seslenerek bitirmek istediğini söyleyen⁴⁸⁴ Kemal’in isteğini yerine getirecek, romanı Kemal Bey’in son sözleriyle bitirecektir: “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım.”⁴⁸⁵

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle, Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanının, yazar-karakter ilişkisinde postmodern düşüncenin etkisini göstermesi bakımından zengin bir roman olduğu söylenebilir. Nitekim hem romanın dış çerçevesini oluşturan gerçek Orhan Pamuk ile kurmaca Orhan Pamuk’un ilişkisi, hem de kurmaca Orhan Pamuk’un Kemal Basmacı başta olmak üzere romanın diğer bütün karakterleriyle kurduğu ilişki, postmodern döneme hâkim olan düşünce yapısının açık izlerini taşımaktadır.

Romanda yazar-karakter ilişkisi noktasında dikkat çeken ilk tutum, kurmaca ve gerçek kişilerin hiçbir ayırım gözetilmeksizin bir arada bulunmasıdır. Burada Orhan Pamuk’un “insanın karakter dediğimiz yanının bir kurmaca olduğu”⁴⁸⁶ yönündeki görüşü hatırlanacak olursa, yazarın neden kendi benliğini ya da kurmaca/gerçek olması fark etmeksizin herhangi bir benliği ötekinden ayrı tutma ihtiyacı hissetmediği anlaşılabacaktır. Zira her evrenin ve benliğin kurmaca olmaları yönüyle birbirlerine eşit oldukları bir gerçeklikte böyle bir ayrıma gerek yoktur.

Romanın bir diğer yazar-karakter çifti olan kurmaca Orhan Pamuk ile Kemal Basmacı’nın ilişkisi de yine postmodern düşüncenin edebî alana yansımından izler taşır. Herkesin ve her şeyin birbiyle aynı düzlemde yer aldığı bu ortamda, yazarın hikâyesini anlattığı karakterden herhangi bir üstünlüğünün olması beklenemez. Yukarıda, önceki dönemlerin karakterlerinden farklı olarak postmodern dönem karakterini yolda gördüğümüz herhangi bir insanı olduğu kadar tanıyabileceğimizden bahsetmiştik. Gerçekten de kurmaca Orhan Pamuk ile Kemal, yeni tanışan iki insanın ilişkisine benzer bir ilişki kurarlar. Birbiriyle her bakımdan eşit olan yazar ve

⁴⁸³ A.e., s. 583

⁴⁸⁴ A.e., s. 585

⁴⁸⁵ A.e., s. 586

⁴⁸⁶ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 39

karakter, romanın yazılışı esnâsında ara ara buluşup sohbet eder ve hikâyelerini birlikte planlarlar.

Kurmaca Orhan Pamuk ile karakterlerinin ilişkisinin incelenebileceği bir diğer alan da, yazarın Kemal dışındaki diğer karakterlere karşı tavrıdır. Nitekim yazar, mensûbu olduğu döneme hâkim olan çoğulcu bakış açısıyla, eserini kendisiyle görüşmeyi kabul eden her bir karakteri teker teker dinleyerek yazmak istemiştir. Sonuç olarak postmodern dönem anlatılarında yazarın karakteriyle olan ilişkisinin, postmodern anlayışa koşut olarak hiçbir unsurun birbirinden üstün olmadığı karnavala benzer bir ortamda yan yana durduklarını söylemek mümkündür.

SONUÇ

Teknik olarak kendisini oluşturan yazar, anlatıcı, karakter, olay örgüsü, zaman ve mekân gibi unsurların birbiriyle kurduğu karmaşık ilişkiler sonucu oluşan roman, yazıldığı dönemin gerçeklik algısını yansıtır. Bu durum, roman türünün en başarılı örneklerinin verildiği 19. yüzyıla hâkim olan gerçeklik algısının, roman türü üzerinde uzun zaman etkili olmasına neden olmuştur. Buna göre roman yazarı metnin içerisindeki varlığını mümkün olduğunca belli etmemeli; roman, biri tarafından yazılmamış gibi görünmelidir. Fakat her ne kadar romandan çekilmesi beklense de, roman her zaman yazarıyla ilişkili olarak değerlendirilmiştir.

Kökeni hikâye anlatıcısına dayayan roman yazarı onu diğer insanlardan ayıran sanatkâr yönüyle, hayatı en baştan sıraya koyarak yeniden yaratma gücüne sahiptir. Yazarın sahip olduğu yaratma gücü, onu kendi kurgusu olan metnin her unsuruyla bağlantılı hale getirir. Nitekim yazar ne kadar kendini gizlemeye çalışsa da romanda yer alan her şey onun seçimi sonucunda bir araya getirilmiştir. Bu durum, yazarın anlatıcı başta olmak üzere romanı oluşturan unsurları kullanarak metinden çekilmesi olarak görülen süreci, aslında kendi varlığını metni oluşturan unsurlara dağıtıp, metnin her yerine nüfûz etmesi olarak düşünmeye imkân sağlar.

Her ne kadar yaratıcı bir yönü olsa da temelde bir insan olan yazarın kişiliği, herkes gibi mensûbu olduğu dönemin şartlarıyla ilişkili olarak şekillenir. Bu durum, bir yönüyle içinde yaşadığı dönemin kurgusu olarak değerlendirebileceğimiz yazarın, yarattığı roman karakterini ikincil bir kurgu olarak değerlendirmeye olanak tanır. Söz konusu durum yazar ve karakter arasındaki ilişkinin dışsal ve içsel birçok etkene bağlı olarak değişmesine neden olur. Bu çalışmada yazarın kendi verimi olan roman ve romanı oluşturan unsurlarla kurmak zorunda olduğu ilişkinin mâhiyeti belirlendikten sonra, Türk romanında yazarın kurgusal karakter ile ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Çalışmada roman türünün gelişimi, yazarın metin içerisindeki konumu ve karakteriyle olan ilişkisi üzerinden incelenmiş; belirli bir tanımın sınırları içerisine

hapsedilemeyecek kadar karmaşık bir tür olan romanın başarısının, döneme hâkim olan gerçeklik algısıyla ilişkili olarak değerlendirildiği görülmüştür. Bilindiği gibi roman Batı kaynaklı bir tür olduğu için, romana dair çalışmalar da genellikle Batı merkezli olarak şekillenir. Bu durum, çalışmamızın temelini teşkil eden yazar ve karakter unsurlarının metin içerisindeki durumunun da Batı merkezli gerçeklik algısıyla ilişkili olarak değerlendirilmesine yol açar. Bu çalışmada romanın, yalnızca gerçeklikle olan ilişkisi üzerinden değil; aynı zamanda yazıldığı iklimin şartlarıyla bağlantılı olarak da değerlendirilmesi gerektiğini açıklamaya çalıştık.

Bilindiği gibi roman, Türk edebiyatına 19. yüzyılda Batı kaynaklı bir edebî tür olarak girer. Bu nedenle Türk romanının ilk örnekleri devre hâkim olan savaş ve dağılma endişesinin etkisinde yazılmıştır. Bu dönemde yazarların benimsemek durumunda kaldığı aydın kimliği, ilk dönem roman örneklerinde belirli bir misyonun ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Bu durumda Türk romanının ilk örneklerinde yazar-karakter ilişkisi, yazarın karakteri üzerinde kurduğu iktidar üzerinden değerlendirilmiştir. Yazar, yol gösterici bir otorite figürü olarak, topluma yön vermek amacıyla karakterlerine birtakım misyonlar yüklemiş, bunları gerçekleştirmek uğruna karakterlerini kimi zaman koruyup kollamış, onlara yardımcı olmuş; kimi zaman ise onları açıkça itham etmiş, konuşmalarına dahi izin vermemiştir.

Roman, Türk edebiyatına Batı'dan girmiş bir tür olsa da ilk örneklerinin görüldüğü 1870'li yıllardan sonra hızlı bir gelişim göstererek Servet-i Fünun döneminde o zamana kadarki en “başarılı” örneklerini verir. Türk romanında yazar-karakter ilişkisinin seyri, Servet-i Fünun döneminde kısa süreliğine de olsa değişir. Nitekim bu dönemin yazarları hem mizâçları hem de dışsal şartların etkisiyle, romanı belirli bir gâyeyi aktarmak için değil; Batı'daki örnekleri gibi, insanı anlatmak için kaleme almışlardır. Gelişen roman tekniğini kendi kâbiliyetleriyle birleştiren dönem romancısı, metnin içerisinde mümkün mertebe kendisini gizleyerek karakterinin nefes almasına, bir anlamda kendi kaderini yaşamasına imkân sağlamıştır. Bu durum, Türk edebiyatında roman türünün kısa bir süre içerisinde özümsemişliğini göstermesi açısından önemlidir. Ancak Servet-i Fünun döneminden sonra, dışsal şartların etkisiyle Türk edebiyatında romanın seyri değişmiş, roman yeniden ilk dönemde olduğu gibi

belirli bir amaca hizmet için kaleme alınmaya başlanmıştır. Bu durum, metin içerisinde olabildiğince “kendini göstermemesi gereken” yazarın varlığının romanda yeniden hissedilmesine, olabildiğince “özgür olması gereken” karakterin yeniden bir görevle ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Zira Cumhuriyet’in ilânından sonra inkılapları yaşatacak yeni bir insana duyulan ihtiyaç, dönem yazarlarının yeniden aydın kimliğine bürünerek romanlarını bu amaca hizmet edecek şekilde kaleme almalarına neden olur. II. Meşrutiyet ile başlayıp Atatürk’ün ölümüne kadar süren bu dönemde yazar, karakterini yalnızca ona verdiği görevi yerine getirmesi için kurgulamış; dönemin görevli karakteri, kendisine çizilen hayatı yazarın müdahale ve yönlendirmeleriyle yaşamıştır. Kimi roman karakterleri bu uğurda can vermiş, kimileriye ömürleri boyunca karşılaştıkları zorlukların üstesinden onları insan yapan özelliklerinden feragat ederek gelmeye çabalamıştır.

Batı merkezli olarak değerlendirildiğinde bu durum, Türk edebiyatında roman türünün gelişimi noktasında bir geriye gidiş, hatta başlanılan noktaya dönüş olarak kabul edilebilir. Fakat burada romanın Batı kaynaklı bir tür olmasının, onu Batı merkezli olarak değerlendirmeyi bir zorunluluk haline getirmediğini belirtmek gerekir. Nitekim insanı anlatan bir tür olarak roman, her şeyden önce anlattığı insanın yetiştiği iklime göre şekillenmektedir. Bu noktada Türk romanında Cumhuriyet’in ilk döneminde yeniden kendini gösteren yazar veya belirli bir görevi olan karakterin varlığının, romanı başarılı veya başarısız olarak kabul etmek için yeterli olmadığı söylenebilir.

Nitekim çalışmamızda üzerinde durduğumuz gibi hem Türk hem de Batı edebiyatında yazar ve karakterin konumu ve durumu devamlı suretle değişiklik göstermiştir. Fakat ne modernist romanın sadece kendi içsel meseleleri ile ilgilenen roman karakteri ne de postmodern dönemde sürekli metnin içerisinde dolaşan yazar romanı “başarısız” yapar.

1940'lara gelindiğinde yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler insanın dünyaya bakışı değiştirmiş; insan, hızına yetişemediği dış dünyadan ziyade kendi iç dünyasına yönelmiştir. İnsanın iç dünyasını önceleyen bu bakış romanda kendini en açık şekilde karakter yaratımında göstermiş; yazar, karakterini, tıpkı kendisi gibi yaşayan ve hisseden bir insan olarak kurgulamaya başlamıştır. İç dünyasını, duygularını oluşturan bütün yönleriyle gerçek bir insan gibi çizilen karakterler, sadece roman içerisinde değil, yazarlarıyla olan ilişkilerinde de gerçek bir insan mâhiyeti göstermiş, bu durum yazar ve karakter arasında insanî bir ilişkinin oluşmasına neden olmuştur. Bu durum dönem yazarının, tıpkı gerçek bir insan gibi kabul ettiği karakteriyle korku, acıma, imrenme gibi sonsuz çeşitlilikte hisse dayalı karmaşık ilişkiler kurmasına imkân sağlamıştır. Yazar tarafından gerçek bir insan gibi kabul kurgusal karakter de tıpkı gerçek bir insan gibi metinden taşmış, kimi zaman yazarının karşısına çıkıp kendini anlatmış kimi zaman da yazarlarına rağmen var olmak için mücadele etmiştir.

Türk romanında yazar-karakter ilişkisi son olarak postmodern düşüncenin etkisiyle değişir. O zamana kadar etkili olan tüm kabullerin tümünden yıkılarak her şeyin yerle bir olmak sûretiyle aynı düzlemde eşitlendiği postmodern dönemde, her şey gibi kurgu ve gerçeklik; yazar ve karakter arasındaki hiyerarşik üstünlük de ortadan kalkar. Bu durum yazar ve karakterin eşit kurgusal düzlemler arasında sürekli hareket halinde bulunmalarına, kimi zaman da birbirlerinin yerini almalarına neden olmuştur. Postmodern dönem anlatısında yazar, kendi hayatı kadar kurmaca olan roman evreninde, tıpkı kendisi gibi kurmaca olan karakterleriyle, kendisine hiçbir şekilde üstünlük atfetmemeye çalışarak çeşitli ilişkiler kurar.

Çalışmamızda yazar-karakter ilişkisinin içsel ve dışsal birçok etkenle bağlantılı olarak şekillendiğinden bahsedilmiştir. Türk romanında yazar ve karakter ilişkisinin seyri de ülkenin içinde bulunduğu şartlar, yazarın hayata bakışı, ait olduğu gelenek, sahip olduğu mizaç, düşünceleri; anlatmak, aktarmak ve bazen de öğretmek istedikleri ile ilişkili olarak kendi içerisinde değerlendirilmelidir. Zira başta da ifade ettiğimiz gibi belirli bir tanımın sınırları içerisinde değerlendirilemeyen roman, yazıldığı iklime göre şekil almaya müsait; esnek bir türdür. Çalışmada Türk

romanında yazar-karakter ilişkilerine dönemler üzerinden kronolojik bir bakış sağlandıktan sonra, yazarın karakteriyle olan ilişkisi Cumhuriyet'in ilânından sonraki üç ayrı dönemde verilen *Yeşil Gece* (1928), *Huzur* (1949) ve *Masumiyet Müzesi* (2008) romanları üzerinden incelenmiş; söz konusu romanlarda yazar ve karakter ilişkinin şekillenmesinde etkili olan içsel ve dışsal süreçler tespit edilerek, tez örneklendirilmiştir. Çalışmamızda Türk romanının başlıca örnekleri üzerinden yazarın metin içerisindeki konumu, karakterlerini nasıl inşa ettiği ve karakterleriyle kurduğu ilişkilere panoramik bir bakış sağlanmış; söz konusu ilişkileri şekillendiren dışsal ve içsel etkenler üzerinde durularak çalışmanın romanın başlıca unsurlarından yazar ve karakter arasındaki ilişkiye yönelik yeni kapılar açması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edip: **Vurun Kahpeye**, İstanbul, Can Yayınları, 2019
- Akyüz, Kenan: **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2014
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları
- Antakyalıoğlu, Zekiye: **Roman Kuramına Giriş**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1963
- Ayverdi, İlhan: **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul, Kubbealtı Lugatı, 2011
- Bahtin, Mihail: **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2015
- Bahtin, Mihail: **Karnaval'dan Romana**, Çev. Cem Soydemir İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017

Bahtin, Mihail:

Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005

Baldick, Chris:

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford, Oxford University Press, 2001

Barthes, Roland

“Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

Barthes, Roland:

“Yazarın Ölümü”, **Dilin Çalışma Sesi**, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gökteke, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013

Barthes, Roland:

Yazının Sıfır Derecesi, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2006

Baudrillard, Jean

Simülakrlar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2020

Bauman, Zygmunt:

Parçalanmış Hayat, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001

Baydar, Mustafa:

Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015

- Bayrak, Özcan&Yaprak, Tahsin: Üstkurmaca ve Gerçeklik Bağlamında Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 22:1
- Belge, Murat: **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016
- Benjamin, Walter: **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları, 1993
- Bennett, Andrew-Royle, Nicholas: **Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş**, Çev. Deniz Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018
- Bohm, David: "Postmodern Science and a Postmodern World", **The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals**, Albany, State University of New York Press, 1988
- Booth, Wayne C.: **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2010
- Booth, Wayne C.: "Ressurrection of the Implied Author: Why Bothered?", **A Companion to Narrative Theory**, UK, Blackwell Publishing, 2005
- Booth, Wayne C.: **The Rhetoric of Fiction**, Chicago, The University of Chicago Press, 1983

Brooks, Peter:

Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı,
Çev. Hakan Atay, İstanbul, Boğaziçi
Üniversitesi Yayınevi, 1992

Cumhuriyet Gazetesi:

Pazar Eki, 07.01.2001

Çelik, Hüseyin:

“Reşat Nuri Güntekin”, Ankara,
TDV İslâm Ansiklopedisi, 1996

Çetişli, İsmail:

Batı Edebiyatında Edebî Akımlar,
Ankara, Akçağ Yayınları, 2019

Çıkla, Selçuk:

“Türkiye’de Edebiyat Kanonu”,
Mavi Yeşil, Eylül/Ekim 2008

Davies, Paul:

A Brief History Of The Multiverse,
New York Times,
<https://www.nytimes.com/2003/04/12/opinion/a-brief-history-of-the-multiverse.html>

Derrida, Jacques

Edebiyat Edimleri, Çev. Mukadder
Erkan-Ali Utku, İstanbul, Ketebe
Yayınları, 2020

Derrida, Jacques:

Gramatoloji, Çev. İsmet Birkan,
İstanbul, Bilgesu Yayınları, 2011

Dervişcemaloğlu, Bahar:

Anlatıbilime Giriş, İstanbul, Dergah
Yayınları, 2016

Eagleton, Terry

Edebiyat Kuramı, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017

Eagleton, Terry:

Edebiyat Nasıl Okunur, Çev. Elif Ersavcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019

Eagleton, Terry:

Postmodernizmin Yanılsamaları, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001

Ecevit, Yıldız:

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018

Ecevit, Yıldız:

Orhan Pamuk'u Okumak, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004

Emil, Birol:

Reşat Nuri Güntekin, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989

Emil, Birol:

Reşat Nuri Güntekin'nin Romanlarında Şahıslar Dünyası, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984

Enginün, İnci:

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, İstanbul, Dergah Yayınları, 2013

Enginün, İnci:

Yeni Türk Edebiyatı Tarihi Tanzimattan Cumhuriyete (1839-1923), İstanbul, Dergah Yayınları, 2014

Enginün, İnci-Kerman, Zeynep:

**Günlüklerinin Işığında
Tanpınar'la Baş Başa**, İstanbul,
Dergâh Yayınları, 2015

Esen, Nükhet:

**Hikâye Anlatan Adam: Ahmet
Mithat**, İstanbul, İletişim Yayınları,
2014

Esen, Nükhet:

**Modern Türk Edebiyatı Üzerine
Okumalar**, İstanbul, İletişim
Yayınları, 2017

Eskin, M. Şerif:

“Cumhuriyet Türkiye'si'nde (1923-
1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası
Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri”,
Yayınlanmamış Doktora Tezi,
İstanbul Üniversitesi, 2017

Ewen, Yosef:

“The Theory of Character in
Narrative Fiction”, **Hasifut**: 3, 1971

Finn, Robert P.:

**Türk Romanı İlk Dönem, 1872-
1900**, Çev. Tomris Uyar, İstanbul,
Agora Kitaplığı, 2005

Fishelov, David:

“Types of Character, Characteristics
of Types”, **Style**, 24:3, 1990

Forster, E. M.:

Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür,
İstanbul, Milenyum Yayınları, 2019

Foucault, Michel

Kelimeler ve Şeyler, Çev. Mehmet
Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi,
2001

Foucault, Michel

Yapısalcılık ve Post-yapısalcılık,
Çev. Ali Utku İstanbul, Birey
Yayıncılık

Foucault, Michel:

“Yazar Nedir?”, **Edebiyat ve
Eleştiri**, Güz 1993

Freud, Sigmund

Rüyaların Yorumu, Çev. Dilman
Muradoğlu, İstanbul, Say Yayınları,
2017

Genette, Gerard:

Anlatının Söylemi, İstanbul, Ayrıntı
Yayınları, 2020

Genette, Gerard:

Paratexts, Cambridge, Cambridge
University Press, 1997

Güntekin, Reşat Nuri:

Yeşil Gece, İstanbul, İnkılâp
Kitabevi,, 2019

Gürbilek, Nurdan:

Kötü Çocuk Türk, İstanbul, Metis
Yayınları, 2016

Harvey, David:

Postmodernliğin Durumu, Çev.
Sungur Savran, İstanbul, Metis
Yayınları, 2019

Harvey, W.J.:

Character and the Novel, Toronto,
Chatto&Windus Ltd., 1965

Hochman, Brauch:

Character in Literature, Ithaca:
Cornell UP, 1985

James, Henry-Besant, Walter:

Kurgu Sanatı, Çev. Toprak Deniz
Odabaşı, İstanbul, Laputa Kitap,
2018

Jameson, Fredric:

Siyasal Bilinçdışı, Çev. Mesut
Varlık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları,
2011

Kaplan, Mehmet:

“Bir Şâirin Romanı: *Huzur*”, **Türk
Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 1962

Kaplan, Mehmet:

Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser,
İstanbul, Dergah Yayınları, 2017

Kaplan, Mehmet:

**Türk Edebiyatı Üzerine
Araştırmalar 2**, İstanbul, Dergah
Yayınları, 2016

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri:

Kiralık Konak, İstanbul, İletişim
Yayınları, 2018

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri:

Sodom ve Gomore, İstanbul,
İletişim Yayınları, 2020

Kemal, Namık:

İntibah, İstanbul, İnkılap Kitabevi,
1988

Korkmaz, Ramazan:

Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı,
Ankara, Grafiker Yayınları, 2016

Kudret, Cevdet:

Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959: I Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Kadar 1859-1910,
Ankara, Bilgi Yayınevi, 1971

Lash, Scot:

“Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, **Modernite versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 2000

Lodge, David:

Nice Work, Londra, Penguin Books, 1989

Lodge, David:

The Art of Fiction, New York, Viking Penguin, 1992

Lukacs, Georg:

Roman Kuramı, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2019

Lyotard, Jean-François

Postmodern Durum, Çev. İsmet Birkan, Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2019

Mackey, Marina:

Roman Nedir, Çev. Fazilet Akdopan Özdemir, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018

- Margolin, Uri: “Character”, **The Cambridge Companion to Narrative**, Cambridge, Cambridge UP, 2007
- Margolin, Uri: **The Living Handbook of Narratology**, Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jan Christoph Meister (Ed.), Hamburg University, <http://.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, 2013
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016
- Naci, Fethi: **Reşat Nuri’nin Romancılığı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009
- Naci, Fethi: **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017
- Okay, Orhan: **Bir Hülya Adamının Romanı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017

- Pamuk, Orhan: “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **“Bir Gül Bu Karanlıklarda” Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul, 3F Yayınevi, 2017
- Pamuk, Orhan: “Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman”, **Saf ve Düşünceli Romancı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019
- Pamuk, Orhan: “İma Edilen Yazar”, **Babamın Bavulu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020
- Pamuk, Orhan: **İstanbul Hatıralar ve Şehir**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014
- Pamuk, Orhan: **Masumiyet Müzesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008
- Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018
- Propp, Vladimir: **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul, 1985
- Punch, Keith F.: **Sosyal Araştırmalara Giriş Nitel ve Nicel Yaklaşımlar**, Çev. Zeynep Akyüz, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2005
- Rimmon-Kenan, Shlomith: **Narrative Fiction Contemporary Poetics**, Londra, Routledge, 2005

Rosenau, Pauline Marie:

Postmodernizm ve Toplum Bilimleri, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004

Sarup, Madan

Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. Abdulkaki Güçlü, Ankara, Pharmakon Yayınevi, 2019

Saussure, Ferdinand de

Genel Dilbilim Dersleri, Çev. Berke Vardar, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1976

Schmid, Wolf:

"Implied Author", **The Living Handbook of Narratology**, Hamburg University, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/IMPLIED-AUTHOR>

Sözen, Edibe:

Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite, İstanbul, Profil Kitap, 2017

Stevick, Philip:

Roman Teorisi, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Dergah Yayınları, 2012

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul, Dergah Yayınları, 2016

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Huzur, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Mahur Beste, İstanbul, Dergah Yayınları, 2014

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Suat'ın Mektubu, İstanbul, Dergah Yayınları, 2018

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Yaşadığım Gibi, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017

Tekin, Mehmet:

Roman Sanatı, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2018

Tepebaşılı, Fatih:

Roman İncelemesi, İstanbul, Çizgi Kitabevi, 2019

Toolan, Michael:

Narrative: A Critical Linguistics Introduction, Londra, Routledge, 2001

Topçu, Hayrunnisa:

“Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2015

Türkçe Sözlük:

Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005

Urhan, Veli:

“Postmodernizm ve Kişilik”, **Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Hece, Ankara, 2008

Uşaklıgil, Halit Ziya:

Kırık Hayatlar

Watt, Ian:

Romanın Yükselişi, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2018

Waugh, Patricia

Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Taylor and Francis e-Library, 2001

Weber, Max

Ekonomi ve Toplum, Çev. Latif Boyacı, Yarın Yayıncılık, İstanbul, 2012

Wood, James:

Kurmaca Nasıl İşler, Çev. Ekin Bodur, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

Yavaş, Gürkan:

“Yeni Hayat’ın ‘Yeni Öğretmen’ Tipi: ‘Kaba Softalıktan’ ‘İdealist Öğretmenliğe’ Ali Şahin Efendi, **Dil ve Edebiyat Araştırmaları**, Güz, 2017